

UNIVERSITE ARTS
BRETAGNE LETTRES
LOIRE LANGUES

Université Rennes 2
École Doctorale Arts, Lettres, Langues
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts Plastiques

LE DESSIN DE SCULPTEUR

Thèse de doctorat présentée par

Renán Calvo

Thèse soutenue le 26 janvier 2019
Composition du jury:
Véronique Goudinoux. Professeur à l'Université Lille 3
François Jeune. Professeur à l'Université Paris 8
Néstor Ponce. Professeur à l'Université Rennes 2
Ghislaine Vappereau Maître de conférences
HDR Émérite Université Jules Verne de Picardie
Sous la direction d'**Ivan Toulouse**. Professeur à l'Université Rennes 2

UNIVERSITÉ
RENNES 2

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Université Rennes 2
École Doctorale Arts, Lettres, Langues
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts Plastiques

LE DESSIN DE SCULPTEUR

Thèse de doctorat présentée par
Renán Calvo

Thèse soutenue le 26 janvier 2019
Composition du jury:
Véronique Goudinoux. Professeur à l'Université Lille 3
François Jeune. Professeur à l'Université Paris 8
Néstor Ponce. Professeur à l'Université Rennes 2
Ghislaine Vappereau Maître de conférences
HDR Émérite Université Jules Verne de Picardie
Sous la direction d'**Ivan Toulouse**. Professeur à l'Université Rennes 2

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur. 2018

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement :

Dieu.

Ma mère, pour son soutien durant toute ma vie, pour tout ce qu'elle m'a appris. *¡Gracias amiga!*

Mon père, dont les mots d'encouragement me suivent partout. Mes frères et sœurs : Xinia, Rocío, Freddy et Ricardo, pour être toujours présents pour moi.

Mon directeur de thèse, Ivan Toulouse, pour toute l'aide, la compréhension et la patience dont il a fait preuve.

L'ensemble du personnel de l'Université de Rennes 2 : les professeurs, le personnel administratif et les bibliothécaires pour leur gentillesse.

L'Université du Costa Rica, pour la bourse d'études grâce à laquelle j'ai pu réaliser mes études en France. Les professeurs de l'École d'Arts Plastiques de cette université pour leur soutien. L'OAICE pour son aide.

Les professeurs de la faculté des Beaux-Arts de l'Université Complutense de Madrid pour leur collaboration lors de mes trois mois de recherche au sein de leur faculté.

Tout le personnel de l'École supérieure d'arts et médias de Caen — Cherbourg, pour son aide pendant mes études de DNSEP qui m'ont permis de me préparer afin de commencer mes études à Rennes.

Erine Lambert, pour son aide précieuse quant à la traduction de nombreux documents de ma thèse. Carlos Bernal, pour ses conseils de mise en page.

Je remercie également pour l'aide apportée : Yamileth Damazzio, Flora Eugenia Calvo, Mauricio Calvo, Michael Solís, Herbert Zamora, Gastón de Meserville, Limbert Rojas, Cécile de Monts, la famille Olivier, la famille L'Ollivier, mes camarades, mes amis et les habitants de la ville de Rennes.

SOMMAIRE

• Introduction.....5
• Quelques définitions importantes.....9
• Le rôle du dessin dans le travail des sculpteurs de l'antiquité.....23

1- Les différents usages du dessin et son incidence dans les procédures sculpturales

• Michel-Ange et le dessin comme étude et préfiguration.....40
• Henry Moore : dessiner pour le plaisir du geste.....52

1.2- Dessin: du plan à l'espace.....73

• Pablo Picasso et le dessin dans l'espace.....74
• David Smith: Dessiner avec le corps.....83
• Alexander Calder et le dessin en mouvement dans l'espace.....95

1.3- Le dessin comme voie parallèle.....106

• Alberto Giacometti et le dialogue entre le dessin et la sculpture.....107
• Alina Szapocznikow et le dessin comme catharsis.....124

2- Matérialité et dématérialisation de la sculpture

2.1- Le dessin: de la géométrie à la matière.....143

• Richard Deacon: dessiner avec le bois.....144
• Jorge Oteiza et la délimitation d'espaces vides.....152
• Ernest Pignon-Ernest et le dessin qui devient sculpture.....161
• Giuseppe Penone et le dessin par adjonction d'éléments.....171

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

2.2- Le dessin comme geste sculptural.....180

• Tony Cragg et le dessin pour mettre en condition l'état d'esprit.....181
• Jean Tinguely et les sculptures qui dessinent.....191
• Auguste Rodin et la photographie dans les processus de préfiguration et de réinterprétation de la sculpture.....202
• Auguste Rodin et les dessins découpés.....216

2.3- Dessiner-sculpter en lumière.....225

• Picasso, Gjon Mili et les dessins de lumière.....226
• François Morellet et les lignes de néon.....234

3- Permanence et diversité du dessin pour la sculpture

3.1- Le dessin dans mon travail de sculpteur.....241

3.2- Le cours de dessin.....280

Conclusion.....291

Bibliographie.....296

Introduction

Quand un sculpteur commence à imaginer ses œuvres, des questions comme celles du sujet, de la forme, de la technique ou du choix des matériaux lui viennent à l'esprit. Mais c'est assez rarement la définition claire du sujet qui donne le point de départ au développement du processus de création. Dans certains cas, ce qui permet d'initier ce processus peut être l'envie de tester un matériau ou une technique, à travers lesquels lequel les formes et les idées seront élucidées au fur et à mesure que l'artiste travaille. On constate que le rôle du dessin consiste, dans de nombreux cas, à l'élaboration en amont d'esquisses préparatoires sur papier qui préfigurent le travail tridimensionnel postérieur, ou à la prise de notes rapides basées sur les matériaux. Cependant, on peut se demander si la présence du dessin, spécifiquement lié au travail du sculpteur ou sous toutes ses formes, se limite seulement à cette fonction précédant le processus de création en sculpture. Dès le début de cette étude, nous pouvons nous rendre compte, en observant le travail des différents sculpteurs, que le dessin est beaucoup plus qu'une simple étape préparatoire au travail de sculpture. Quel rôle joue donc le dessin dans la pratique d'un sculpteur ? Si l'on accepte qu'il ne s'agit pas simplement d'une technique de documentation ou de préfiguration tout en arrivant à saisir la complexité de sa fonction, nous pourrions nous poser cette question plus générale alors : quelle est l'incidence du dessin dans le travail d'un sculpteur ?

Afin d'identifier des éléments de réponse, nous considérerons, dans un premier temps, quelques définitions et concepts clés nous aidant à bien mener nos analyses. Puis, dans un deuxième temps nous étudierons brièvement le rôle du dessin dans le travail des sculpteurs de l'antiquité. Même si notre angle d'analyse est davantage poïétique, s'appliquant à analyser les procédures matérielles, en prenant de la distance avec une étude diachronique, ce succinct compte rendu historique nous aidera à bien identifier les bases à partir desquelles ont ultérieurement évolué les différentes manifestations du dessin.

Ensuite, nous étudierons l'œuvre de plusieurs sculpteurs-dessinnateurs ainsi que d'autres artistes qui on su intégrer le dessin dans une œuvre tridimensionnelle. Notre approche tentera d'identifier différents usages du dessin par des sculpteurs dans leur démarche, d'une manière intemporelle. Ceci nous permettra d'étudier les modes opératoires ainsi que de comparer les artistes tout en nous concentrant sur les processus d'élaboration, sans nous préoccuper de l'ordre chronologique de leur apparition. Nous pourrons ainsi comprendre comment un sculpteur pratique le type de dessin qui lui convient le mieux une fois sa méthode de travail définie; inversement une pratique de dessin particulière peut-elle également conditionner le processus sculptural qui viendra ultérieurement ? En d'autres termes, est-ce que les différents processus sculpturaux correspondent à des utilisations particulières du dessin ? Nous analyserons le travail de sculpteurs qui emploient des processus d'élaboration diversifiés, intégrant donc le dessin de façon différente, en nous demandant : quelles sont les autres fonctions que le dessin peut remplir dans le travail d'un sculpteur ?

Nous verrons d'une part les différents usages du dessin et son incidence dans les procédures sculpturales. Nous prendrons en considération des exemples canoniques d'artistes tels que Michel-Ange ou Henry Moore, qui ont utilisé le dessin comme exploration, documentation ou bien comme préfiguration. Nous considérerons aussi le travail d'artistes comme Pablo Picasso qui ont développé le dessin dans l'espace, nous montrant de quelle manière le dessin se manifeste durant le processus de réalisation de l'œuvre. En outre, nous analyserons l'œuvre d'artistes qui ont pratiqué le dessin comme voie parallèle par rapport à leur travail de sculpture comme Alberto Giacometti et qui ont su maintenir et entretenir une complémentarité entre les deux pratiques.

Nous envisagerons ensuite la question du dessin sous l'angle d'une dématérialisation de la sculpture. Pour paraphraser Clausevitz[1], on pourrait dire que le dessin est la continuation de la sculpture par d'autres moyens,

1 Le général prussien Carl Von Clausewitz disait que « la guerre n'est que la simple continuation de la politique par d'autres moyens ».

mais pourrait aussi le dire dans l'autre sens. Les techniques de dessin d'autres disciplines se développent toujours dans un espace limité à deux dimensions, pour ainsi dire, sur un papier. Le dessin de sculpteur est-il capable de passer du monde de l'imaginaire à celui de la réalité concrète ? Par ailleurs, ce monde en deux dimensions se caractérise par l'absence de matériaux tridimensionnels, mais englobe des œuvres artistiques et des concepts complexes de différents types. Peut-on alors considérer le dessin comme une pratique dématérialisée de la sculpture? Dans ce cas-là, nous étudierons l'œuvre d'artistes comme Jorge Oteiza ou Guiseppe Penone qui ont trouvé leur manière propre de transférer le dessin à la matière. De même, les exemples d'artistes comme Auguste Rodin ou Tony Cragg nous aideront à comprendre comment le geste du sculpteur se diversifie de maintes façons. De plus, pour continuer à traiter la question de la dématérialisation, nous verrons comment François Morellet par exemple, nous apprend qu'il est possible de dessiner avec de la lumière. Pendant toute cette étude, nous verrons comment, lors du travail du sculpteur, il existe des étapes bien spécifiques, nécessaires afin de faire évoluer le processus d'élaboration de l'œuvre. Ce sont des étapes techniques telles que la préparation des matériaux, le moulage d'une œuvre ou le polissage d'une surface, qui débutent et se terminent en remplissant leur rôle dans ce processus général. Mais le dessin a-t-il réellement un début et une fin ? À quel moment peut-on considérer que la fonction du dessin s'achève ? En ce qui concerne le processus d'imagination et de création d'idées, nous comprenons que le dessin ne débute pas lorsque l'idée est complètement définie dans l'esprit du sculpteur. Lors du processus de conception d'une œuvre, de nombreuses formes, décisions et modifications viennent à l'esprit de l'artiste lorsque l'œil voit les traces de graphite sur le papier. En quoi consiste alors ce processus de pensée visant à s'aider de ses mains et de ses outils ?

Finalement, nous verrons la permanence et diversité du dessin pour la sculpture. Nous allons voir d'abord comment j'ai cherché à intégrer dans mon travail personnel l'analyse de différentes utilisations du dessin de la part des artistes ici étudiés. Je présenterai aussi des descriptions du processus d'élaboration de mes propres projets, en me basant sur les notes consignées lors de mon travail en atelier. Ceci afin d'analyser la relation entre mon travail

graphique et sculptural. Cette thèse, par les connaissances qu'elle m'aura permis d'acquérir, aura aussi des conséquences sur mon travail en tant que professeur d'art au Costa Rica. Je chercherai les meilleures méthodes d'accompagnement d'un étudiant en sculpture afin qu'il puisse tirer parti du dessin dans son processus d'apprentissage. De la même manière que les sculpteurs que nous allons étudier ont saisi le potentiel du dessin pour développer leur œuvre, le professeur de sculpture aidera l'étudiant à comprendre dès le départ comment le dessin peut guider son parcours. Je livrerai quelques réflexions suscitées par mon expérience artistique comme sculpteur ainsi que celle que j'ai pu avoir déjà durant les cours que j'ai donnés en dessin et sculpture et aussi par les confrontations que j'ai pu avoir lors d'entretiens avec des professeurs espagnols et costariciens. Cette réflexion est bien-sûr à poursuivre sur la base d'une reprise de ma pratique de l'enseignement, de retour dans mon pays.

Quelques définitions importantes

Avant de commencer à développer les différents chapitres de cette recherche, nous allons consulter et citer les définitions de certains concepts importants qui vont nous aider à mieux comprendre l'étude des oeuvres des différents artistes. Afin de réaliser une vaste analyse de la répercussion du dessin dans le travail d'un sculpteur, nous allons tenir compte de sculpteurs de différentes époques et de différents styles. Pour cela, il est judicieux de clarifier certains termes comme sculpture, dessin, ou esquisse, car au fil du temps et du développement des nouvelles tendances artistiques, ils nécessitent d'être actualisés et affinés. Chaque apparition d'une nouvelle manière de créer l'art fait évoluer et mûrir ces concepts. Il est certain que nous pouvons tous nous faire notre propre opinion dans notre esprit lorsque nous parlons de ces concepts communs mentionnés dans le domaine de l'art comme dessin ou sculpture, et de termes plus généraux comme idée ou pensée. Cependant, nous allons consulter les définitions apportées par des spécialistes de l'esthétique de l'art comme Étienne Souriau, Anne Souriau, Fernand Jacquet, Denys Riout, Rainer Rochlitz ainsi que celle de certains artistes. Dans le cas des concepts généraux mentionnés qui pourraient être étudiés à partir de nombreux points de vue comme la science ou la psychologie, nous allons approfondir leur analyse, bien entendu, depuis une perspective artistique.

En premier lieu, nous allons éclaircir le concept de dessin. Il est important de se rendre compte de l'évolution de la définition de ce terme due à la pratique de cet art qui s'étend et se diversifie. À la façon d'une petite analyse historique, nous pouvons rappeler comment le dictionnaire Littré en ligne par exemple, après avoir averti le lecteur qu'il s'agit d'un dictionnaire ancien, dit ceci : «Représentation à l'aide du crayon, de la plume, du pinceau. »[1] Cependant, nous savons aujourd'hui que la pratique du dessin est possible en utilisant une multitude d'instruments et de techniques qui peuvent également se développer sur une infinité de supports. C'est pour cela que d'autres organismes comme le

1 1 *Dictionnaire Littré en ligne*. https://www.littre.org-dessin. Consultation avril 2018.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) ont complété cette définition du Littré par « ou par tout autre instrument ».[2]

Des définitions plus complètes avancent ceci : « à l'aide de moyens graphiques » ce qui comprend toute forme visant à tracer des lignes sur une surface. Le Dictionnaire Grand Robert de la Langue Française par exemple, donne la définition suivante du dessin :

> « Représentation ou suggestion des objets, du monde visible ou imaginaire, sur une surface, à l'aide de moyens graphiques ; par ex., oeuvre d'art formée d'un ensemble de signes graphiques organisant une surface. »[3]

Il est intéressant de voir ici également que le dessin n'est pas toujours une représentation précise, mais qu'il peut suggérer une forme ou un concept. D'autre part, les signes graphiques ne se situent pas toujours sur une surface solide ; ils peuvent eux-mêmes délimiter la zone qui les rassemble. Par exemple, ce que nous étudierons plus tard comme étant le dessin dans l'espace renvoie à des tiges métalliques soudées qui se maintiennent elles-mêmes et qui forment une sculpture.

Par ailleurs, Fernand Jacquet, collaborateur du Vocabulaire d'Esthétique d'Étienne Souriau, ne prend pas en considération dans un premier temps le caractère tridimensionnel potentiel du dessin et explique que :

> « Le dessin, oeuvre inscrite sur un support à deux dimensions (papier ou ancêtre du papier, plaques, murs...), présente plastiquement une essence, un concept ou une pensée, ou représente les apparences de notre monde naturé. »[4]

---

2 *Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, http://www.cnrtl.fr/definition/academie8/dessin. Consultation avril 2018.

3 *Dictionnaire Le Grand Robert de la langue française*. Version numérique. Dessin

4 Fernand JACQUET, «dessin», Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, p. 566

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Nous comprenons cependant que cette condition strictement bidimensionnelle du dessin formulée par Fernand Jacquet permettait d'analyser le dessin comme un art qui ne possédait que deux aspects fondamentaux : le dessin comme dessein et le dessin comme oeuvre autonome. Il explique que :

> « Le dessin comme dessein se trouve partout dans les arts plastiques à titre de projet (de peinture, d'architecture, d'orfèvrerie, de tissu...). Ce dessin, sur support relativement fragile, réalisé selon diverses techniques choisies en fonction de l'application visée, soigne la mise en page comme structure, ou la perspective cavalière, ou un certain détail qui, par son importance, perd son statut de détail pour devenir le centre d'intérêt au sein d'une composition globalement signalée. Le dessinateur exécute plusieurs essais, appelés esquisse, puis modèle, enfin carton, qui donnent le sentiment esthétique de la promesse, de l'ouverture vers..., bref d'une fraîcheur, d'un non abouti qui annonce une émergence. »[5]

Cet aspect du dessin comme dessein, nous le verrons plus loin lorsque nous prendrons en considération l'utilisation de ce que l'on appelle dessin préparatoire, qui se réalise avant de commencer une oeuvre. Nous le verrons spécifiquement comme une forme d'esquisse préparatoire pour une sculpture. Par rapport au dessin comme oeuvre autonome, Jacquet continue :

> « Le dessin comme art autonome, mode d'expression irréductible à d'autres modes, dynamise un créateur qui choisit — temporairement ou définitivement — d'orienter ses gestes vers la réalisation d'une oeuvre destinée à être conservée et montrée, soit présenté dans un cadre, soit répertorié dans un portefeuille, oeuvre émouvante d'abord par son caractère unique, ensuite par son caractère intime souligné par des dimensions relativement faibles qui lui permettent d'être exposée dans un passage, une pièce habitée. »[6]

5 Ibid., p 566

6 Ibid., p 566

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

L'artiste cependant ne fait pas nécessairement appel aux différents usages du dessin de manière séparée et préméditée. Un dessin qui est en principe une esquisse pour une oeuvre sculpturale par exemple, peut se convertir en une oeuvre lui-même. De même, un dessin considéré comme art autonome peut servir de point de départ pour le développement d'un nouveau projet en trois dimensions. Jacquet explique que ce qui unifie ces pratiques est la spontanéité. Il poursuit :

> « Tout dessin, matérialisation du geste, du mouvement de la main de l'artiste, à l'aide de traces, forme la vision du spectateur qui ressent que le monde n'est pas un chaos, mais existe comme relations se délivrant peu à peu d'une insignifiance globale. Certes, le dessin autonome se vit comme un art de notation qui arrache le public à son enfermement dans le quotidien convenu socio-économique, tandis que le dessin-dessein annonce un projet, une transformation de ce qui était visible jusque-là. Toutefois, ces deux espèces se distinguent mal : ici et là règne la spontanéité, même si l'artiste a dû exercer préalablement son habileté de praticien et son acuité visuelle devant la nature ou les oeuvres d'art antérieures. On peut donc parler, à bon droit, d'UN art du dessin, domaine du geste spontané et de la formation de la vue, art dont l'impact esthétique se révèle spécifique.»[7]

Ces deux types de dessins peuvent non seulement se mélanger entre eux, mais aussi avec d'autres types que nous verrons également, comme l'exploration, la documentation ou encore avec des pratiques qui se développent pendant ou après avoir terminé l'oeuvre, comme l'étude de cette même oeuvre pour rebondir sur une idée.

Quant aux termes utilisés durant l'étape de préfiguration, nous utiliserons surtout la dénomination esquisse ou esquisse préparatoire. Denys Riout ajoute : « Notation première, l'esquisse matérialise un aperçu général de l'oeuvre à faire ».[8] Nous le distinguerons d'autres concepts comme : l'ébauche, qui se

---

7 Ibid., p. 567

8 Denys RIOUT, «esquisse», Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit. p 687

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

rapporte plus à la disposition des premières masses et des premiers volumes par exemple l'argile, dans l'oeuvre finale. Comme l'explique très bien le Grand Robert, l'esquisse est la première forme d'un dessin ou d'une statue qui :

> « sert de guide à l'artiste quand il passe à l'exécution de l'ouvrage définitif. (...) L'esquisse se distingue de l'ébauche en ce sens qu'elle est distincte de l'oeuvre à exécuter, tandis que l'ébauche est l'oeuvre elle-même au premier stade de l'exécution ».[9]

Nous allons différencier également ces deux concepts de celui de croquis, qui s'utilise communément et qui se réfère à quelque chose de similaire à l'esquisse, mais élaboré rapidement, car les conditions l'imposent. Celui-ci ne constitue en général qu'une simple note et se trouve généralement dans ce que nous appelons exploration et documentation. Étienne Souriau explique que le croquis est un :

> « Dessin rapide, à main levée, figurant par des moyens très abréviatifs un objet quelconque méritant l'attention du dessinateur, mais présent dans des conditions qui obligent à une extrême rapidité d'exécution. Par exemple, s'il s'agit d'un personnage en mouvement, ou d'un animal, d'un édifice aperçu en voyage, il ne peut être question de s'attarder longuement à l'étudier ; c'est pourquoi les croquis sont souvent sur des carnets, des albums. Dans certains cas, le croquis peut servir à fixer un instant particulièrement significatif, fugitif et unique. »

Par ailleurs, puisque nous allons analyser la pratique du dessin en tant que période de temps durant laquelle l'artiste pense, réfléchit, décide et change, nous allons approfondir notre réflexion sur le terme *pensée* à partir du point de vue de la création artistique. Rainer Rochlitz indique que, dans un sens esthétique :

---

9 *Dictionnaire Le Grand Robert de la langue française*. Version numérique. Esquisse. Consultation avril 2018

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> « on peut s'interroger sur la part de la pensée dans la création artistique, qu'il s'agisse de réflexions conscientes et explicites ou de gestes spontanés où se manifeste une idée, sans être formulée comme telle. Le terme de pensée se rapproche alors de celui d'esprit, mais il garde une connotation plus subjective, plus intimement liée à la volonté expressive, alors que l'esprit désigne les puissances objectives de la pensée et de la création en général. »[10]

Cette forme de pensée qui se manifeste comme une réflexion ou comme un geste spontané est toujours présente lors du processus de production artistique chez le dessinateur-sculpteur. Comme le souligne Rochlitz, elle est liée à la volonté d'expression et intervient autant dans l'observation et la modification de la nature que dans la recherche constante de quelque chose qui n'existe pas. La pensée se trouve dans la décision de tracer chaque ligne qui aide à trouver ce quelque chose, ainsi que dans le questionnement constant sur la possibilité de réaliser avec des matériaux solides ce qui est imaginé dans l'esquisse. Il est évident que ces processus de préfiguration et de production artistique ne représentent pas une activité complètement et uniquement déterminée par la force intellectuelle. Rochlitz ajoute que la pensée est accompagnée d'autres qualités de l'artiste au moment de la création. Toute cette grande succession d'expressions, que nous pourrions appeler penser-dessiner, est aussi définie par des émotions diverses ainsi que par tout le corps de l'artiste. Rochlitz dit :

> « La part de la pensée dans la production littéraire, artistique ou musicale ne se réduit pas à une fonction de contrôle, de critique du jaillissement mimétique ou de l'invention formelle ; cette création narrative, rythmique — rapport de couleurs, de masses, de lignes, d'événements, d'accents... — est elle-même de part en part empreinte de pensée, celle-ci n'étant que la face intellectuelle d'un processus qui engage toutes les facultés créatrices, et cela d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'oeuvres à thèses. L'art tout entier est une forme de pensée qui refuse de renoncer à l'émotion, à la sensibilité et à la sensualité,

10 Rainier ROCHLITZ, «pensée», Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit. p 1121

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> à l'attachement aux êtres et aux choses et qui se soucie de la vérité autant que la philosophie. »[11]

Nous allons maintenant examiner la définition de sculpture. Ce concept, tout comme ceux que nous venons d'éclaircir, a évolué à mesure que les nouvelles façons de produire une sculpture sont apparues. Au départ, le terme sculpture renvoyait spécifiquement à l'art de tailler une matière telle que le bois ou la pierre. Une autre collaboratrice du Vocabulaire d'Esthétique, Anne Souriau, commence sa définition de cet art en expliquant que :

> « Au sens étroit et étymologique, la sculpture (latin sculptura, de sculpo, tailler, graver) est l'art de réaliser des oeuvres tridimensionnelles en taillant dans un bloc de matière solide. Le sculpteur utilise les outils propres à entamer le bloc initial (essentiellement le ciseau, mais aussi d'autres outils de la même famille) ; il le façonne par retrait de matière, l'oeuvre étant ce qu'il en laisse subsister. »[12]

Il est certain que cette première définition laisse de côté de nombreuses pratiques sculpturales actuelles, mais il est important de la prendre en considération afin d'avoir conscience de l'origine du concept. Comme le précise elle-même Anne Souriau, même si aujourd'hui se développent de nouvelles manières (nombreuses) de créer l'art prises en compte au sein de la discipline que représente la sculpture, cela n'exclut pas — actuellement — la première technique qui fût à l'origine du terme. Elle ajoute :

> « Au sens large, la sculpture est l'art de réaliser des oeuvres tridimensionnelles en matières solides, quel que soit le procédé technique utilisé. La sculpture au sens large englobe donc la sculpture au sens étroit, par taille (sculpture en pierre, en bois...), mais aussi la sculpture par modelage, la sculpture par moulage (qui presse dans un moule creux une substance molle, durcie ensuite par séchage ou cuisson, ou y coule une substance fluide qui se solidifiera

11 Rainier ROCHLITZ, Ibid., p 1121

12 Anne SOURIAU, Ibid., p 1277

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> en refroidissant ; dès l'Antiquité on moula de l'argile, et du métal en fusion, principalement du bronze ; on a aussi moulé du verre, aujourd'hui des matières plastiques...), la sculpture par martelage de métaux, par travail du métal à la pince, à la cisaille, au chalumeau... En ce sens large, la sculpture pourrait sembler perdre toute unité dans une multitude de techniques ; cependant elle reste bien un art, et un concept esthétique. »[13]

Ce qui constitue l'unité de cet ensemble de pratiques, c'est la présence d'un objet tridimensionnel auquel on a donné forme par addition ou soustraction. Le résultat qui en découle constitue une oeuvre solide, dont le matériau occupe un espace. La principale différence, lorsque l'on travaille les processus d'addition et de soustraction, réside dans le fait que dans le premier cas, utiliser un volume qui ne correspond pas à l'ensemble ne pose pas de problème majeur. Dans le cadre d'un travail comportant de l'argile, l'on peut par exemple tenter de placer des portions afin de voir si elles s'intègrent à l'ensemble. Si ce n'est pas le cas, l'on peut les éliminer facilement. Pendant le processus de soustraction au contraire, si l'on prend la sculpture du bois par exemple, une fois le coup de maillet donné sur la gouge, le morceau enlevé ne peut plus être réintégré à sa position initiale. Dans ce sens, A. Souriau nous parle de procédés définitifs et procédés amendables. Elle explique :

> « On a jugé nobles la sculpture par taille ou par fonte, et inférieure la sculpture par modelage, parce que les premières ne permettent pas les repentirs. Quand on a ôté un morceau d'un bloc de marbre, on ne peut plus faire qu'il soit resté en place. C'est pourquoi les procédés définitifs demandent une contention de pensée, que n'exige pas ce qu'il est toujours possible de modifier et reprendre. C'est peut-être en tant qu'énergie spirituelle que la sculpture en marbre ou en bronze a été valorisée. »[14]

13 Anne SOURIAU, Ibid., p 1277

14 Anne SOURIAU, Ibid,. p 1281

Cependant, bien qu'il existe cette différence entre la sculpture et le modelage, les deux techniques, du fait qu'elles se développent dans l'espace et en trois dimensions, comptent sur la masse et la pesanteur. À son tour, le poids visuel est en réalité similaire dans l'oeuvre terminée qu'elle ait été élaborée en bois ou en résine. En plus de différencier ces oeuvres de celles en deux dimensions, l'occupation de l'espace permet en revanche de les rapprocher d'oeuvres architecturales. Anne Souriau explique :

> « À l'intérieur des arts plastiques, la sculpture forme avec l'architecture et certains arts décoratifs un groupe d'arts de l'espace, utilisant trois dimensions pour créer des oeuvres en volumes ; cela les distingue des arts utilisant deux dimensions, comme le dessin ou la peinture. (...) Conséquence de cet emploi de matière solide en volumes, la sculpture, comme l'architecture, doit compter avec la pesanteur. Dans les mobiles aussi bien que dans les stabiles (pour utiliser la terminologie de Calder), l'oeuvre sculpturale est masse. »[15]

Bien qu'il existe des similitudes entre l'architecture et la sculpture quant à la question de l'espace et des volumes, cette dernière possède clairement des caractéristiques qui la différencie de la première. L'utilité et la finalité de l'oeuvre ou le concept que celle-ci véhicule constituent des thèmes variés que nous allons étudier. Cependant, Anne Souriau cite Focillon avec une distinction intéressante développée dans La vie des formes :

> « (Focillon) attribue à la sculpture un espace sans envers, car son but n'est pas d'envelopper un monde intérieur ; tandis que l'architecture établit des volumes à double face, endroit envers : volume extérieur, et volume intérieur en creux. La sculpture est vue du dehors ; l'architecture n'est pas faite seulement pour qu'on la voie du dehors, mais aussi pour qu'on y entre ; on en a donc un point de vue interne. Même si une sculpture est creuse intérieurement, on ne la contemple pas comme creuse en tant que sculpture. Il est bien quelques immenses statues à

15 15 Anne SOURIAU, Ibid., p 1278

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> l'intérieur desquelles on entre, pour y monter et avoir d'en haut une vue étendue : elles ne sont statues que de l'extérieur, intérieurement elles ne sont plus statues, mais cages d'escalier et architecture. »[16]

Un autre aspect fondamental dans l'art de la sculpture est la lumière. Celle-ci permet non seulement d'apprécier l'oeuvre, mais peut aussi changer sa vision et son interprétation selon sa disposition par rapport à cette dernière. Une même forme peut susciter des sensations très différentes selon l'éclairage qu'elle reçoit. L'angle duquel provient la lumière, sa hauteur, sa force et sa couleur peuvent changer considérablement son aspect. Cela permet au spectateur d'avoir la possibilité de se trouver face à une oeuvre très différente s'il réalise une nouvelle visite quelque temps après la première, sous d'autres conditions d'éclairage. A. Souriau poursuit :

> « Art spatial et visuel, la sculpture doit nécessairement rendre manifeste pour la vue la configuration extérieure de ses volumes, la forme de sa surface. Elle présente déjà au regard des contours, par ses multiples profils. Mais elle ne consiste pas en une collection de silhouettes découpées à plat ; elle révèle des modelés, des concavités et des reliefs, des saillies et des creux, et elle le fait par les ombres et la lumière. »[17]

Par ailleurs, il est également important d'évoquer les différentes façons d'utiliser l'espace au moment de pratiquer la sculpture. Lors de l'élaboration d'une sculpture en ronde-bosse, le sculpteur travaille en tournant autour de celle-ci et à son tour, le spectateur aura plus tard la possibilité de l'observer sous tous les angles. Certains sculpteurs cherchent à donner le même degré d'importance et de détails à tous ces angles de vue. Cependant, d'autres préfèrent que l'un de ces angles représente la composition centrale et qu'il dégage une plus grande expressivité que les autres. Dans ce cas, l'on parle du devant de l'oeuvre. C'est le cas par exemple des sculptures composées d'une figure humaine debout, ou

16 Anne SOURIAU, Ibid., p 1278

17 Anne SOURIAU, Ibid., p 1278

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

des oeuvres réalisées spécialement pour un espace architectural fermé situé tout près d'un mur, comme une niche semi-circulaire. A. Souriau nous précise que :

> « L'usage de l'espace, qui fait partie de l'essence même de la sculpture, est susceptible d'une première variable, selon que l'on use de la totalité des directions de l'espace, ou d'une partie seulement. La sculpture en ronde-bosse est celle qui réalise une oeuvre isolée de son entourage dans tous les sens de l'espace. On peut tourner autour, elle se présente à tous les points de vue (ou presque tous, car il y a l'exception du point de vue situé sous l'oeuvre, quand elle est posée sur un sol, une base ; il existe des sculptures suspendues, ou rattachées à une base par une tige très fine, qui utilisent réellement toutes les directions possibles du regard). »[18]

Le relief est une autre façon de sculpter, différente de la ronde-bosse. Dans ce cas, l'artiste ne tourne pas autour de l'oeuvre lors de son élaboration ; il travaille sa totalité depuis un seul angle de vue. Cet art inclut généralement un fond. Ici l'artiste cherche à concentrer en un seul espace peu profond une série d'éléments qui donneront l'impression d'être les uns devant les autres. Afin de parvenir à cela, il joue avec la taille et la superposition des éléments et il peut en plus intégrer plusieurs types de reliefs dans une seule et même oeuvre comme le bas-relief, le demi-relief et le haut-relief. A. Souriau ajoute :

> « Au contraire (de la ronde-bosse), le relief n'a comme volumes que des saillies sortant d'un fond auquel elles adhèrent, et sur lequel elles se détachent ; il n'a donc, selon l'expression de Denise Jalabert, "qu'un demi-espace". On distingue plusieurs variétés de sculpture en relief, selon le degré de profondeur et la relation au fond : dans la sculpture méplate, les motifs peu saillants forment une surface plane, parallèle à la surface plane du fond ; dans le bas-relief, les motifs ou figures sont un peu plus saillants, et surtout sont modelés ; dans le demi-relief ou demi-bosse, ils se dégagent à moitié du fond ; dans le haut-relief, ils s'en dégagent presque totalement. La différence entre

18 Anne SOURIAU, Ibid., p 1279

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> le relief et la ronde-bosse porte donc sur deux points : a) le relief impose un point de vue frontal, la ronde-bosse accepte tous les points de vue —, b) le relief, par son fond, masque l'environnement situé derrière, et se crée un monde propre et clos, alors que la ronde-bosse s'insère dans l'environnement total, mais est complète et séparée de son entourage sous toutes ses dimensions. Ce sont, en somme, deux manières différentes de concevoir l'autonomie de l'oeuvre et son rapport au monde et au spectateur. »[19]

La façon dont le sculpteur utilise l'espace ne varie pas seulement selon la direction des volumes. Cette même occupation de l'espace est susceptible d'être travaillée de différentes façons. Il peut s'agir par exemple d'une grande masse de pierre, lourde et contenant peu d'espaces vides. Il peut s'agit également d'une oeuvre qui garde un certain équilibre entre la masse et les zones vides, comme les oeuvres de Henry Moore que nous analyserons plus tard. De plus, une oeuvre sculpturale peut consister en un type de construction légère, construite à partir de tiges métalliques par exemple, qui permet de voir la quasi-totalité de sa structure à partir de n'importe quel angle de vue. Autrement dit, elle peut inclure de nombreux et de grands espaces vides, mais sa petite partie métallique délimite une forme spécifique. Avec cette façon de sculpter que nous avons mentionnée comme dessin dans l'espace et que nous allons illustrer dans le premier chapitre avec Pablo Picasso ou Julio González, ce sont les lignes et non les masses qui dépeignent la sculpture-dessin. A. Souriau explique qu'il existe :

> « une forme de sculpture qui s'apparente à ce qu'est, en deux dimensions, le dessin au trait. Il s'agit de ces sculptures qui dessinent un contour dont elles laissent l'intérieur vide. Elles ont bien tous les caractères définissant la sculpture et répondent donc à ce concept esthétique ; mais elles abstraient les formes qu'elles traduisent par des pleins et des vides. Ces vides ne sont pas du tout la même chose que les creux d'une oeuvre volumique : ici le vide fait partie de l'être diégétique représenté, et correspond à ce qui, chez lui, est matière.»[20]

---

19 Anne SOURIAU, Ibid;, p. 1279

20 Anne SOURIAU, Ibid., p. 1281

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

A. Souriau nous parle aussi de sculpture figurative et de sculpture pure. Dans le premier cas, l'oeuvre représente un autre corps d'une manière réaliste ou stylisée. Par exemple les sculptures avec des figures humaines. Dans le deuxième cas, la sculpture ne signifie qu'elle-même. Ici, on parle des oeuvres qui ne s'associent pas directement à quelque chose d'existant, mais qui peuvent être interprétées d'une manière différente par chaque spectateur. Par exemple la sculpture abstraite.

Il y a aussi le problème de l'emplacement et la bonne relation de la sculpture avec le lieu et les objets qui pourraient l'entourer. La sculpture peut être conçue et faite par exemple pour un emplacement donné, ou peut simplement convenir à un certain type d'environnement. Dans les deux cas, l'oeuvre arrive à s'intégrer parfaitement ou correctement à l'endroit qu'elle occupe. Autrement, elle peut être faite pour elle-même. Ici, il s'agit d'une sculpture indépendante. Dans ce cas, c'est l'artiste, un commissaire d'exposition ou le propriétaire qui peut décider de son emplacement.

Finalement, nous pouvons ajouter que chaque nouveau sculpteur peut trouver ses propres manières de faire de la sculpture. Certes, toutes ces définitions que nous venons de citer vont nous aider à mieux comprendre nos prochaines analyses, mais assurément, la sculpture est aussi liberté, imagination et création. Cela va nous donner la possibilité d'agrandir et d'enrichir nos concepts de la sculpture.

Étant donné cette amplitude de la sculpture, nous allons terminer par prendre également en compte deux descriptions particulières données l'une par Charles Baudelaire, et l'autre par Michel Frizot. Baudelaire quant à lui, commentait au salon de 1846 :

> « Brutale et positive comme la nature [la sculpture] est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique ; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive

> souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un rayon de lumière, un effet de lampe découvre une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. »[21]

Cette condition de la sculpture d'avoir une quantité infinie de points de vue différents, nous rappelle également que le dessin reste présent dans la sculpture finale. Comme nous le verrons plus loin, le dessin se manifeste dans le geste même du sculpteur lors du modelage, de la sculpture ou de l'assemblage puisqu'il commence et développe des lignes et des formes dans l'espace. La sculpture est, pour ainsi dire, un dessin dans toutes les directions, que l'on peut également interpréter comme l'ensemble comportant autant de dessins qu'il existe de points de vue dans l'oeuvre sculpturale. Comme le note Baudelaire, cette quantité d'angles de vue, ou de dessins-angles, est si importante que le spectateur peut même en trouver et en analyser certains que le sculpteur n'avait pas nécessairement envisagés. Par rapport à cette définition Michel Frizot conclut :

> « La sculpture est effectivement un art dont les beautés et les subtilités sont difficiles à éprouver, elle demande un engagement du spectateur, qui cherche les clés que ne lui fournit pas l'auteur. Ce n'est pas un art de l'interprétation des signes, mais un plein exercice des facultés visuelles du regardeur, de leur conditionnement par la directionnalité de la vision dans l'espace. Les intentions du sculpteur y sont fragiles, il ne peut être sûr de rien pour l'avenir de sa réception »[22]

Une fois ces définitions consultées, nous pourrons mieux comprendre les différentes analyses sur les artistes et leurs processus sculpturaux dans lesquels ils incorporent le dessin. Comme nous l'avons vu, ces concepts se sont enrichis avec l'apparition de chaque nouvelle tendance artistique, mais le geste de la part des artistes a maintenu l'essence depuis les premiers tracés et les premiers coups de maillet. C'est la raison pour laquelle nous allons prendre en compte maintenant l'usage du dessin dans l'œuvre des sculpteurs d'époques anciennes.

---

21 Charles BAUDELAIRE, Paris, Salon de 1846.

22 Michel FRIZOT, «La photographie, une surface de transaction», dans Hélène PINET (dir.), *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard, 2007, p 16

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Le rôle du dessin dans le travail des sculpteurs de l'antiquité.

Bien que j'aie cherché à développer mon analyse générale par une approche poïétique, nous allons rapidement faire allusion à l'histoire du dessin dans le travail des premiers sculpteurs, dans le but d'avoir précisément en tête que le dessin s'est clairement manifesté depuis le début dans le processus sculptural et que, même s'il est vrai que les nouveaux artistes ont su innover, la recherche gestuelle d'idées et le dialogue avec la matière ont une racine vivante, active et indéniable.

Depuis les premières manifestations de la sculpture, l'usage du dessin a été présent de différentes manières. Longtemps avant de constituer une esquisse préparatoire pour une œuvre tridimensionnelle, le dessin a été utilisé pour définir le contour de la forme choisie directement sur le bloc à sculpter. Comme l'explique l'historien de l'art Rudolf Wittkower dans son livre *Qu'est-ce que la sculpture*[1], même si d'autres techniques de reproduction bien plus complexes propres à la sculpture comme la mise aux points remontent au Ve siècle av. J.C., on peut comprendre l'absence d'autres techniques liées à la sculpture comme les dessins préparatoires avant le XVIe siècle puisqu'on n'avait pas de papier et que le parchemin était très cher. Concernant la méthode pour silhouetter une figure directement sur un matériau transformable, Wittkower cite l'auteur de l'*Essai sur divers arts*[2], Théophile, qui parle dans cet ouvrage rédigé au XIIe siècle, de la sculpture sur ivoire et recommande de dessiner avec du plomb l'image désirée sur la surface de la tablette, avant de commencer à creuser le matériau.

L'historien allemand considère que la façon de travailler pendant le Moyen-Âge décrite par Théophile, était déjà celle des sculpteurs de la Grèce archaïque pour travailler des figures de grande taille. Les artistes médiévaux, comme les

1 Rudolf WITTKOWER, *Qu'est-ce que la sculpture*, Paris, Macula, 1995

2 Théophile, *Essai sur divers arts*, Rome, Éditions Paleo, 2011

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 1. *La Visitation*. Cathédrale de Reims. Façade occidentale. Portail central. XIIIe siècle.
Source: https://structurae.info

grecs, dessinaient les contours de la figure sur les quatre surfaces d'un bloc de pierre mis en position oblique et attaquaient, à l'aide d'une pointe, plusieurs faces simultanément.

Certes, les sculptures en pierre contemporaines de Théophile sont assez simples et possèdent une composition très fermée, délimitée clairement dans un bloc rectangulaire, mais celles du XIIIe siècle commencent à avoir une composition plus ouverte et dynamique. Cela montre non seulement l'évolution dans les compétences et les techniques des sculpteurs, mais aussi une utilisation plus importante du dessin, fondamentale pour définir dans une grande œuvre architecturale par exemple, la position désormais plus complexe de chaque figure, et pour déterminer la corrélation entre les différents personnages de l'ensemble. C'est le cas des statues élaborées pour la Visitation de la façade ouest de la Cathédrale de Reims (Fig 1) dont parle Wittkower dans son livre.

> «La liberté de ces dernières statues, dit-il, la variété de leurs attitudes, leurs expressions différenciées, la richesse et la diversité de leurs vêtements, avec le contraste entre les plis simples et verticaux et le plissé dense, froissé, ou par endroits horizontal : tout cela révèle le travail de plus d'une main et indique de surcroît que des études préparatoires d'une extrême précision ont nécessairement précédé l'exécution.»[3]

En regardant ces statues et tous les éléments qui les entourent, comme il l'explique, il est difficile d'imaginer qu'un artiste puisse réaliser une composition si complexe en prenant ses décisions au fur et à mesure de l'avancement du projet. L'usage de dessins élaborés par lui-même ou par un autre artiste était une nécessité. Malheureusement, à cette époque-là, on ne pouvait bien sûr pas imaginer la valeur et l'importance que ces dessins auraient plus tard du point de vue historique et artistique et personne n'aurait pensé à les conserver. Ils existaient en fonction de l'œuvre finale, en l'occurrence, une cathédrale pleine de détails et avec la participation de nombreux travailleurs différents. L'intérêt porté au processus d'élaboration d'une œuvre artistique n'a pas toujours été le même. De plus, ces dessins préparatoires pour la Visitation étaient élaborés probablement en parchemin, le même support que celui des dessins du *Carnet*[4] de Villard de Honnecourt, commenté aussi par Wittkower, qui n'est pas évidemment un matériau facile à conserver.

Dans cet ouvrage Villard de Honnecourt présente des dessins de conception pour des projets spécifiques, mais il y en a aussi d'autres destinés à montrer à des artistes la manière de construire des têtes, des corps humains et des animaux, à partir de figures géométriques. Dans certains cas les figures sont isolées, mais d'autres, il montre la façon de structurer des scènes avec plusieurs personnages : deux hommes qui luttent, deux qui font de la musique, une femme avec son enfant, un homme à cheval ou deux animaux ensemble. Il joue aussi

---

3 Rudolf WITTKOWER, op. cit ., p. 56

4 Villard de HONNECOURT, *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIémé siècle*, Paris, Impremerie Berthaud Frères, 1907.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

avec la construction géométrique de modèles répétitifs qui donnent une sorte d'image kaléidoscopique.

Wittkower continue son analyse du développement du dessin comme outil indéniable dans l'histoire de la sculpture, avec les œuvres de la Cathédrale d'Orvieto. Dans le relief de la Chute (fig 2), par exemple, on peut reconnaître sans doute l'arbre de la vie, représenté dans ce passage de l'Ancien Testament où Ève, donne à Adam le "fruit défendu", encouragée par le serpent, symbole du mal. Il s'agit clairement d'un figuier. Cette reproduction précise d'un élément spécifique de la nature montre, comme le dit l'historien, que les sculpteurs d'Orvieto "travaillent à partir de dessins détaillés"[5] Certes, à l'égal des œuvres



Fig 2. *La Chute*. Cathédrale d'Orvieto. Façade occidentale. Premier pilier. Source: http://www.ariannascuola.eu

5 Rudolf WITTKOWER, op. cit ., p. 66

sculptées des siècles précédants, il n'existe malheureusement pas d'esquisses préparatoires pour chacun de ces reliefs et on ne sait rien sur des études documentaires que les artistes de cette époque auraient pu faire avant de commencer à tailler la pierre, mais il serait impossible d'imaginer ces artistes travaillant directement un matériau si dur sans avoir défini avec clarté ce qu'ils voulaient représenter. En effet, il existe deux dessins de la façade de cette cathédrale, réalisés sur parchemin au XIVe siècle, qui montre que les différents artistes qui travaillaient dans ce projet avaient une claire vision de l'ensemble de toute l'œuvre et, selon toute vraisemblance, de chaque partie ainsi que du processus à suivre pour faire coïncider les formes sculptées les unes à côté des autres. Les deux dessins avaient été antérieurement attribués à Lorenzo Maitani, architecte, sculpteur et directeur de la Cathedrale d'Orvieto, mais comme on l'explique dans le document collectif *El dibujo de obra en Italia central en la época medieval*[6] , dans le cas d'un d'entre eux, le doute subsiste pour son attribition à Ramo di Paganello.[7]

Ce qui est ici indiscutable est l'usage du dessin dans le processus d'elaboration des œuvres, comme l'explique Wittkower : "L'existence de dessins préliminaires est confirmée, dans le cas d'Orvieto, par un document du 16 septembre 1310 qui nomme Lorenzo Maitani universalis caput magister de toute l'entreprise et qui l'habilite expressément à engager des disciples pour « dessiner, composer et exécuter la sculpture ».[8] Depuis la fin du XIIIe siècle dans la zone de Toscane-Ombrie-Latium, le "caput magister" était le responsable de grands projets artistiques. Il était un artiste créateur reconnu.

Par rapport aux dessins qui servaient de référence ou de modèle pour les artistes, près de deux siècles après le document de Honnecourt, dans la seconde moitié du XVe siècle, Wittkower explique qu'il y a eu en Allemagne

---

6 Renzo CHIOVELLI, Daniela ESPOSITO, Marina Anna Laura MENGALI, *El dibujo de obra en Italia central en la época medieval*, Actas del sétimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011

7 L'historien de l'art allemand August Schmarsow (1853-1936) avait l'hipothese depuis 1928 que l'un des dessins de la Cathedrale d'Orvieto, ce qui est moin proche du resultat final et qui a un style français, avait été realisé par Ramo di Paganello qui avait fait un voyage en France.

8 Rudolf WITTKOWER, op. cit ., p. 67

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

un développement de la technique de la gravure qui a permis aux sculpteurs d'acheter des images pas trop cher et de les conserver dans leurs ateliers pour les utiliser au moment de sculpter. Bien que certains de ces dessins du gothique tardif soient l'œuvre de dessinateurs reconnus, on en a trouvé d'autres dont on ne connaît pas l'auteur. On ne sait pas s'ils ont été réalisés par les mêmes artistes que ceux qui ont sculpté l'œuvre tridimensionnelle ou s'ils les demandaient à des dessinateurs qui se dédiaient à ce métier. Il précise qu'on ne peut pas assurer non plus que ces dessins étaient faits pour servir de modèles de travail ou pour préfigurer le projet devant l'acquéreur.

Un des plus antiques dessins élaborés comme modèle est l'étude pour le retable de l'Adoration des mages (Figs 3 et 4), fait en 1485, mais Wittkower remarque que ce dessin n'est apparemment pas de la même main que le retable, conservé à Nuremberg, et cela pour plusieurs raisons. D'une part, la proportion, le mouvement et l'interrelation entre les personnages dans l'œuvre taillée en bois



Fig 3. *L'adoration des mages*. Dessin pour une scène de retable, c. 1485. Cobourg. Stättische Kunstammlungen Veste Coburg. Souce: Rudolf Wittkower, Qu'est-ce que la sculpture? op. cit.



Fig 4. *L'adoration des mages*. Panneau central d'un retable, c. 1485. Nuremberg. Germanisches Nationalmuseum. Souce: Rudolf Wittkower, Qu'est-ce que la sculpture? op. cit.

sont dissemblables de ceux du dessin, traités avec plus d'harmonie. D'autre part, on a trouvé un deuxième retable, conservé à Munich, similaire mais avec encore plus de variations.

Un autre exemple très important et très intéressant par sa complexité, est un dessin préparatoire fait en 1520 par Veit Stoss pour son retable *La Nativité* (Fig 5), composé de trois panneaux. On peut découvrir dans ce dessin de 38 cm de hauteur, aujourd'hui à Cracovie, plusieurs scènes de la vie du Christ (Fig 6). Dans le panneau central il y a un premier plan avec les personnages principaux : l'enfant Jésus, la Vierge Marie et quelques anges et bergers. Dans un deuxième plan, il y a d'autres personnages, quelques animaux et des éléments architecturaux. Dans le retable, comme le remarque Wittkower, Stoss a suivi l'idée principale, mais il a fait des modifications dans la composition. Dans l'image centrale mentionnée, il a mis l'enfant plus au centre de la scène, près de la Vierge, et les témoins portant ses instruments musicaux ont une présence plus importante, comme s'ils avaient voulu s'approcher de Jésus. Le fond a été



Fig 5. Veit Stoss. *La Nativité* et scènes de la vie du Christ. Retable. XVe siècle. H: 3,55 m. Bamberg. Cathèdrale. Bas-côté sud. Source: https://wgue.smugmug.com

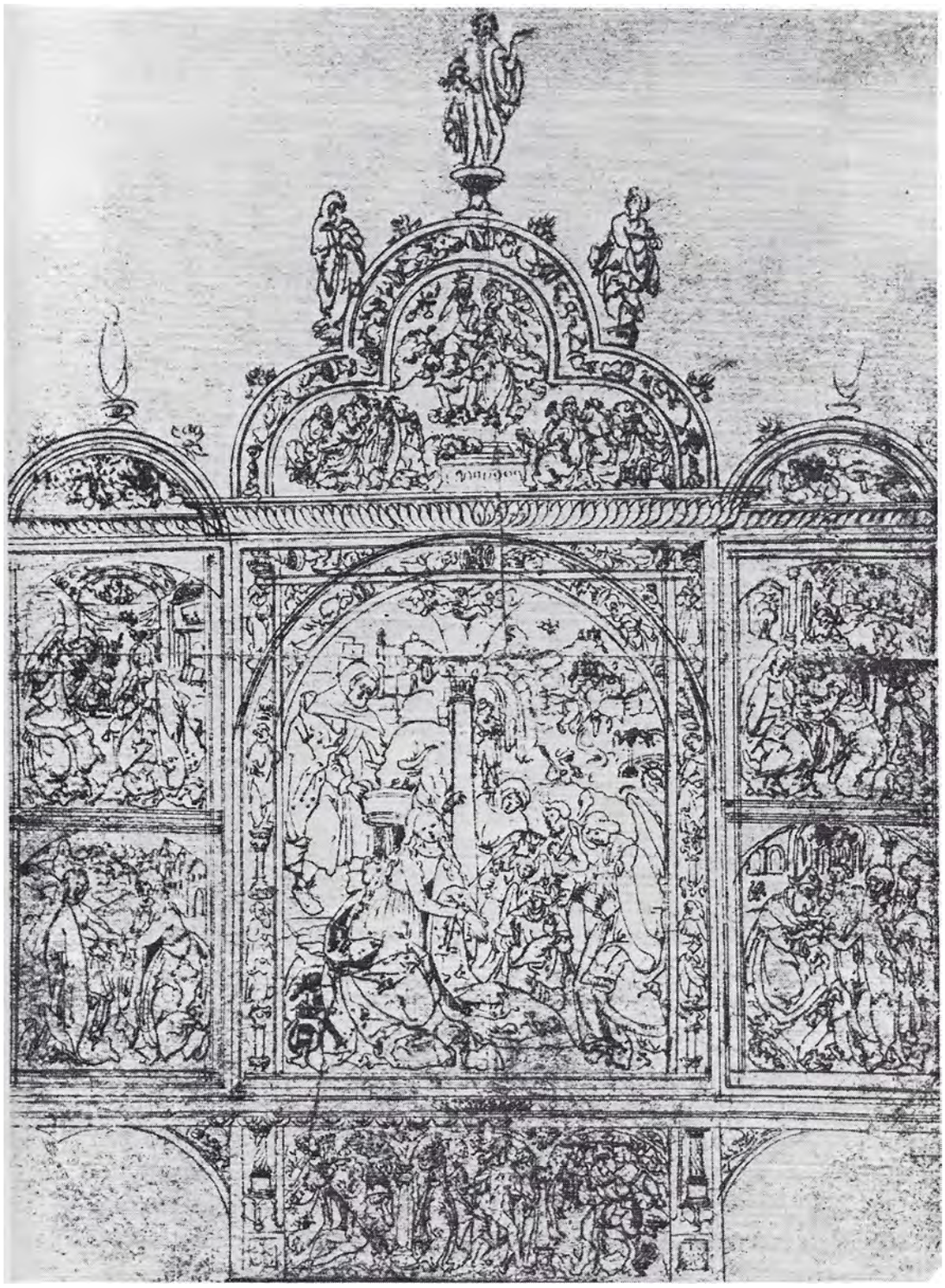


Fig 6. Veit Stoss. Dessin pour le retable de Bamberg, c. 1520. H: «8 cm. Cracovie. Institut archéologique de l'université.

aussi recomposé de quelques montagnes et édifices avec la présence d'un certain nombre de personnages secondaires et de moutons. Les changements les plus radicaux que l'artiste a faits au moment de sculpter le retable par rapport au dessin d'étude de Cracovie se trouvent dans les panneaux latéraux. Dans certains cas, il a même opté pour un passage différent du Nouveau Testament. Dans celui de gauche par exemple, il avait dessiné au début des moments de la vie de la Vierge Marie avant la naissance du Christ, comme la visitation de l'ange Gabriel. Ils ont été changés par des passages des premières années de la vie de Jésus comme la fuite de ses parents vers l'Égypte.

Il est clair que ce dessin de Stoss, un grand dessinateur, était conçu comme une esquisse préparatoire pour une autre œuvre. D'abord parce qu'on a conservé heureusement le retable auquel il était destiné ; mais aussi parce qu'il est traité avec une certaine simplicité de trace, sans beaucoup de détails dans les visages ou les plis des vêtements et sans effets de lumière et d'ombre. Par contre le retable a été minutieusement sculpté. Les expressions et les plis des visages, le mouvement et la grâce dans les cheveux et les barbes, les drapés des vêtements, les textures de la peau des animaux, les tenues et les ailes des anges, les détails architecturaux, donnent à cette œuvre une puissante expressivité et une vivacité exceptionnelle pour l'époque où elle a été créé.

Ce retable, conservé dans la cathédrale de Bamberg, n'a malheureusement pas été terminé. On peut avoir, grâce au dessin préparatoire de Stoss, une bonne idée de l'apparence qu'aurait eue l'œuvre achevée. Le dessin montre, par exemple, d'autres éléments destinés à compléter le retable. Il aurait eu, de la même façon que les autres retables du même auteur, un châssis rempli des composants décoratifs, d'autres petites scènes avec des personnages bibliques et quelques statues qui auraient culminé sur la partie supérieure de l'ensemble.

Une autre série de dessins préparatoires pour une œuvre tridimensionnelle de grande importance est celle fait sur parchemin par Jacopo Della Quercia en 1409 à Sienne (Figs 7 et 8). Elle a été conçue en prévision d'une fontaine aux grandes dimensions composée de trois parties. Le dessin pour la partie centrale de la *Fonte Gaia* a disparu, mais heureusement on conserve les deux



Fig 7. Jacopo Della Quercia. Dessin sur parchemin pour la *Fonte Gaia*. 1409. Moitié gauche. H: 20 cm. New York. Metropolitan Museum of Art. Source: http://arteimmagine.annibalepinotti.it

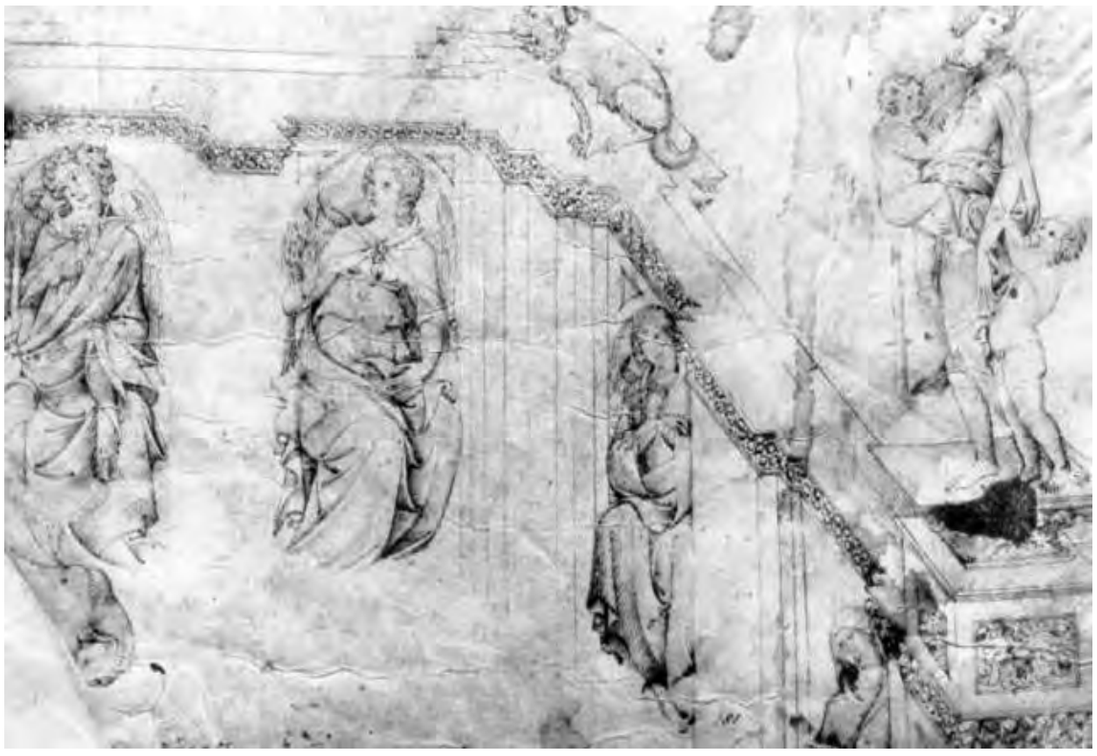


Fig 8. Jacopo Della Quercia. Dessin pour la *Fonte Gaia*. Moitié droite. Londres. Victoria and Albert Museum. Source: http://www.lart9.com



Fig 9. Jacopo Della Quercia. *Fonte Gaia*. Marbre. 1409-1419. Copie faite par Tito Sarrocchi qui se trouve à la Piazza del Campo, Sienne. Original conservée au complexe muséal Santa Maria della Scala. https://www.discovertuscany.com

parties extrêmes, gauche et droite. Celui du côté gauche, conservé dans le Metropolitan Museum of Art, a 20 cm de hauteur et celui du côté droite, qui se trouve dans le Victoria and Albert Museum, a 15,3 cm de hauteur.

Ces dessins décrivent avec force détails une série d'encadrements montrant des anges portant différents objets. Les personnages des deux extrêmes ont été changés au fur et à mesure que le projet avançait. Dans ces esquisses, on peut voir des représentations pour des statues d'Ève et de Rhéa Silvia, mère des jumeaux Romulus et Rémus. On peut distinguer aussi quelques animaux et des éléments décoratifs traités avec grande précision.

Wittkower signale qu'il est remarquable d'avoir un tel dessin, élaboré par le sculpteur lui-même. De plus, il est aussi important de noter que, même si à cette époque là il y avait déjà un développement de la technique de modèles en argile et de la mise aux points, dans les nombreux documents concernant le contrat de cette fontaine, exécutée en 1419, aucun ne parle de modèles tridimensionnels. Aujourd'hui on peut admirer la Fonte Gaia à la Piazza del Campo, dans la ville de Sienne, (Fig 9) mais il s'agit d'une copie faite par Tito Sarrocchi. L'original se trouve au complexe muséal Santa Maria della Scala.

Le parcours de Della Quercia (1374-1438) est de grande valeur et d'une ample influence dans le développement du dessin et de la sculpture en l'Italie et dans le monde car il a marqué le passage de l'art gothique tardif à la Renaissance. Ce sculpteur siennois a été le premier à renouveler certains aspects de la sculpture comme la monumentalité, l'expressivité et une certaine modération par rapport au style de l'art gothique, encore très présent dans la Florence de son époque. Il sera plus tard admiré et étudié par Michel-Ange.

Wittkower souligne l'importance d'un autre artiste qui, bien que son œuvre picturale fût beaucoup plus significative que son œuvre sculpturale, était aussi sculpteur et qui a laissé surtout une inestimable série de dessins d'étude et des écrits sur les différentes pratiques des arts plastiques. Il s'agit de Léonard de Vinci. Concernant ses dessins préparatoires pour une sculpture, l'historien parle de ceux qui ont été conçus pour le monument de François Sforza, en 1482. Ici il remarque les caractéristiques qui singularisent les dessins de Léonard et des autres artistes de son époque par rapport aux études faites deux siècles avant par des dessinateurs comme Villard de Honnecourt:

> «L'artiste médiéval, dit-il, tendait à imposer une norme géométrique préétablie à ses images, tandis que l'artiste de la Renaissance cherche à extraire une norme métrique des phénomènes qu'il observe.»[9]

Léonard dessinait avec une grande liberté et ses dessins possèdent une vivacité et un mouvement remarquables. Il étudiait les différentes positions pour les extrémités d'un personnage dans la même feuille et des différents gestes et angles de vue les hommes ou les animaux, à manière d'études. La grande spécificité de ses études préparatoires pour des sculptures comparées à ses autres dessins, réside dans le fait qu'il considérait qu'une figure tridimensionnelle pouvait être réduite à deux demi-figures, "une demi-figure allant du milieu vers l'arrière, et une autre demi-figure allant du milieu vers l'avant, lesquelles si elles sont bien proportionnées, composent une figure tridimensionnelle".[10] Pour le

9 Rudolf WITTKOWER, ibid., p. 97

10 Léonard DE VINCI, cité par Rudolf WITTKOWER, ibid., p. 102

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

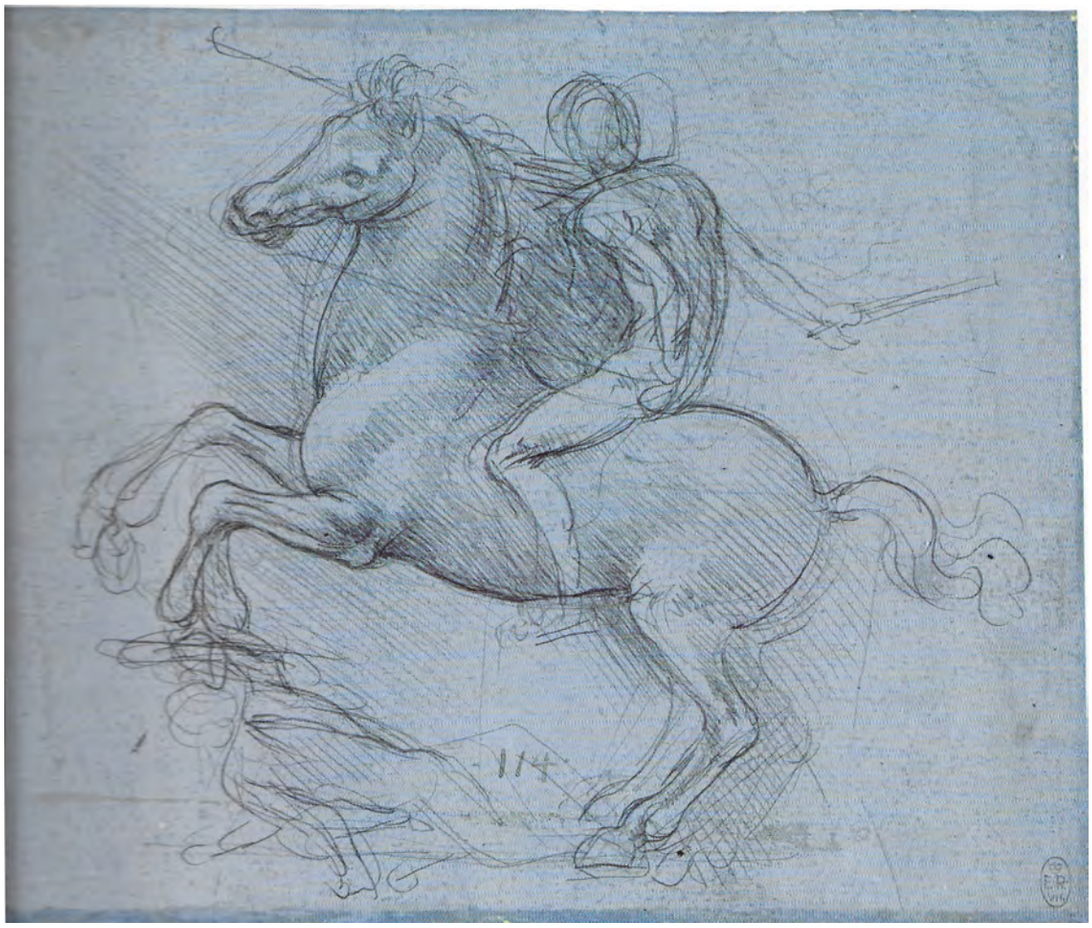


Fig 10. Léonard de Vinci. *Étude pour le monument de François Sforza*. Pointe de métal sur papier preparé bleue. 152 x 188 mm. Winstor Castle. Souce: Carlo Pedretti, *Léonard de Vinci : l'art du dessin*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.

monument à François Sforza, de Vinci a élaboré par exemple un dessin qui contemple un cheval cabré avec un cavalier armé qui se tourne vers son côté droit (Fig 10). Comme on peut voir dans l'image, l'artiste a étudié plusieurs positions pour la tête et les bras de la figure humaine et pour les extrémités del animal. Il a considéré aussi la possibilité d'inclure une autre personnage qui serait tombé par terre. Cette scène de bataille n'a finalement été développée car il existait une grande complexité de structure. De Vinci a élaboré aussi d'autres esquisses qui prenaient en compte une tête d'homme de profil, un cavalier avec quelques éléments et un autre petit chevalier dans son cheval en plein galop (Fig 11). On peut reconnaître ici l'utilisation de plusieurs techniques comme la sanguine, la pierre noire et quelques encres. Ces feuilles d'étude pouvaient inclure aussi, comme on peut voir, de la écriture.



Fig 11. Leonard de Vinci. *Tête d'homme de profil et étude de cheval et de cavaliers*. Poites metalliques, stylet, plume et encres diverses, sanguine et pierre noire sur papier blanc. 280 x 222 cm. Venise, Gallerie della Accademia. Source: Carlo Pedratti, *Léonard de Vinci: l'art du dessin*, op. cit.

Le modelage en argile pour ce projet a été réalisé et exposé au public en 1493. Malheureusement, l'œuvre n'a jamais pu être terminée puisque la ville de Milan a été envahie et le modelage abîmé puis détruit. De Vinci a dû retourner à Florence.

Wittkower a analysé les écrits laissés par les artistes comme Léonard, aussi bien que ses dessins préparatoires et nous donne sa vision du processus d'élaboration d'une sculpture à l'époque de la Renaissance:

> «Le sculpteur commence par des dessins, dit-il, des études d'après nature et des esquisses de l'ensemble. L'étape suivante est le petit modèle en argile, en cire ou en terre cuite. Ce modèle est destiné à l'artiste autant qu'au commanditaire. Le sculpteur exécute ensuite un grand modèle — identique, par la taille, à l'œuvre finale et, par tous ses éléments essentiels, au petit modèle préparatoire.»[11]

Cet usage du dessin et du modèle en argile a été grandement développé par d'autres grands sculpteurs renaissantistes comme Michel-Ange. Cependant, son cas est tellement transcendantale que nous allons l'analyser minutieusement plus tard.

En conclusion, nous pouvons constater que les différentes manifestations du dessin lors du processus sculptural sont apparues en même temps que l'apparition même des différentes techniques de sculpture. Par exemple, le dessin avec lequel l'artiste définit le contour de la figure directement sur la superficie du bloc à sculpter a commencé à être utilisé au Moyen-âge et continue de l'être de nos jours. Les outils peuvent avoir changé, mais le geste de l'artiste et la visualisation des figures dans ce bloc solide sont très similaires. De plus, afin de reconnaître la manifestation active et constante du dessin dans un processus sculptural, il n'a pas été nécessaire d'avoir la preuve de l'existence d'une esquisse. Comme nous avons pu le constater, nous pouvons voir dans l'expression d'une sculpture terminée l'existence de l'étude et de la préfiguration des formes, lesquelles ont permis d'atteindre un niveau de représentation élevé. Le dessin est dissimulé dans la sculpture.

De la même façon, le modelage en argile qui complète les dessins de préfiguration n'est pas autre chose qu'une manière de définir des contours et des formes en trois dimensions, qui peuvent être corrigés. C'est une façon de dessiner. En étudiant les cas des différents artistes, nous verrons que toutes ces manifestations du dessin ne disparaissent pas, mais évoluent. De la même manière, d'autres techniques sculpturales plus complexes sont apparues et nous étudierons le fait que le dessin ne cesse jamais de se manifester dans chaque trait, chaque coup, chaque ligne matérialisée.

---

11 Rudolf WITTKOWER, ibid., p. 99

Partie 1

Les différents usages du dessin et son incidence dans les procédures sculpturales

Partie 1.1

Dessin : exploration, documentation, préfiguration

La première manifestation du dessin dans le travail du sculpteur se développe avant de commencer l'œuvre sculpturale. L'exploration d'un thème spécifique, la documentation sur des éléments de la nature, ou la préfiguration directe d'une sculpture, représentent une partie importante dans le processus de création de beaucoup d'artistes. Nous avons vu comment ces usages du dessin sont apparus depuis l'antiquité. Un des artistes qui a développé d'une manière exemplaire la pratique des esquisses pour une sculpture est Michel-Ange et nous allons donc analyser son travail. Par la suite, nous étudierons aussi l'œuvre du sculpteur anglais Henry Moore, qui comme Michel-Ange nous montre que le dessin précède, mais aussi complète le processus sculptural.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Michel-Ange et le dessin comme étude et préfiguration

La production graphique abondante de Michel-Ange montre que la pratique du dessin était très importante et constante pour l'artiste. Dans ces nombreuses feuilles d'études du corps humain par exemple, l'on peut apprécier la façon dont il résolvait les différentes postures et actions des différents personnages, en s'aidant de modèles vivants. De cette série de dessins, il choisissait les plus adéquats afin de développer ses sculptures, taillées dans le marbre. Il réalisait constamment une grande quantité d'ébauches rapides grâce auxquelles il réussissait à capter un geste ou une pose qui l'intéressait, mais il produisait également d'autres types de dessins plus détaillés qui correspondaient à la préfiguration spécifique de la sculpture.

Dans le cas de l'ébauche de la figure 12, conservée au British Museum, nous pouvons apprécier comment Michel-Ange utilisait à certaines occasions la même feuille pour développer rapidement différents éléments. Nous pouvons y voir un torse avec des jambes, assis et se tournant vers un côté, une tête avec une partie du cou, un vase et même l'extrait d'un poème. Ce type de feuilles d'étude démontre de plus que l'artiste trouvait dans le dessin un système de registre graphique de tout ce qui l'intéressait autour de lui, qui était susceptible de se convertir non seulement en œuvre sculpturale, mais également en une œuvre picturale ou écrite.

Quant aux dessins plus détaillés, Michel-Ange les réalisait avec la même implication que les ébauches rapides. Grâce à eux, il ne résolvait pas seulement la posture requise ; il réalisait également des études anatomiques précises du corps entier ou de certains membres. Dans le cas de l'étude pour *Il Genio della Vittoria, Le Génie de la Victoire*, conservé au Musée Teylers et présenté sur la figure 13, nous pouvons remarquer comment l'artiste étudie minutieusement les muscles du torse d'un homme incliné, le bras gauche vers l'arrière et la jambe droite vers l'avant. Cette posture provoque la torsion du thorax par rapport au pelvis en donnant au dessin un grand mouvement et par conséquent, provoquera



Fig 12. Michel-Ange. Esquisses. The British Museum. Source: Frommel, Christoph Luitpold, Michel-Ange, sculpteur: le tombeau du pape Jules II, Milan, Hazan, 2014

la torsion de la sculpture que ce dessin inspirera plus tard. Sur la même feuille, nous pouvons également observer une variation de la cuisse gauche ainsi qu'une autre étude de cette même cuisse depuis un angle nouveau. Ce type de modifications du dessin principal était très important pour Michel-Ange lorsqu'il s'agissait de la préfiguration de n'importe quelle œuvre tridimensionnelle. Même s'il commençait à travailler la sculpture d'un seule vue frontale, ces dessins lui aider à clarifier et comprendre les formes du corps, donnant ainsi une certaine agilité au processus sculptural. Dans le cas d'un dessin du corps humain avec beaucoup de mouvements comme celui-ci, cela était, en outre, nécessaire pour



Fig 13. Michel-Ange. Études pour *Le Génie de la Victoire*. Teylers Museum. Haarlem. Source: Frommel, Christoph Luitpold, Michel-Ange, sculpteur: le tombeau du pape Jules II. op. cit.

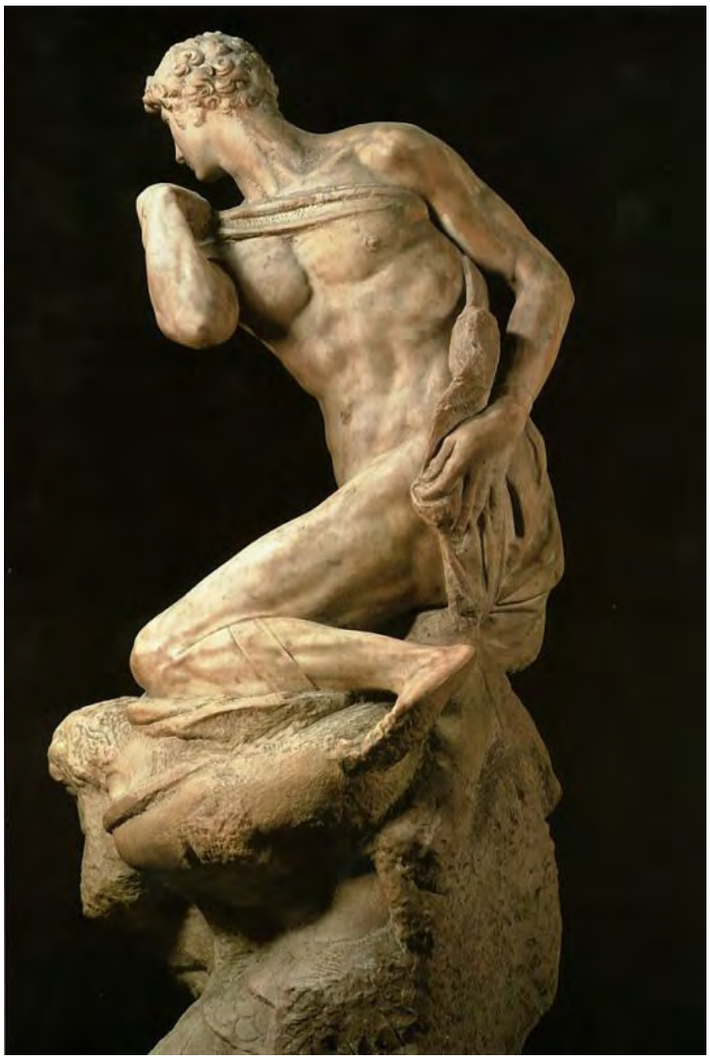


Fig 14. Michel-Ange. *Le Génie de la Victoire*. Marbre. H: 261 cm. 1532-1534. Palazzo Vechio. Florence. Source: artmight.com

comprendre la flexion et l'extension des muscles du corps et leur apparence externe. Sur l'esquisse mentionnée par exemple, l'étude méticuleuse des muscles des cuisses était très importante, car cette partie de la scène décrite serait l'objet principal de la sculpture. Le fruit de toute cette analyse laborieuse transcende l'œuvre finale qui jouit également de la même force et de la même expressivité que le dessin préliminaire. Cette œuvre finale en marbre, appelée *Le Génie de la Victoire*[1], ou encore *Victoire* (Fig 14), montre un jeune homme

1 Le Génie de la Victoire, Michel-Ange BUONAROTTI, marbre, 261 cm, 1532-1534, Palazzo Vecchio de Florence. Cette œuvre était initialement conçue afin d'être exposée sur la tombe de Jules II, auprès de celle de Moïse.

dominant avec sa jambe gauche et un autre personnage plus âgé. En plus de la torsion du torse et du soulèvement de la jambe gauche mentionnée juste avant, l'extension du coude droit vers l'avant et le mouvement de la tête vers la droite confèrent à l'œuvre à la fois équilibre et mouvement.

Comme nous pouvons le noter si nous comparons les figures 13 et 14, avec le dessin de préfiguration, Michel-Ange étudiait et prédéfinissait par exemple avec une grande précision la tension subie par les muscles des pectoraux et de l'abdomen lors de la rotation des épaules. Ces muscles restait parfaitement définie depuis la première étape du travail. Il est évident que la possibilité de réaliser des changements sur la sculpture, comme la position exacte des membres ou l'intégration de nouveaux éléments par exemple, était toujours possible. Ces modifications étaient dues, à certaines occasions, au désir d'améliorer la composition de la sculpture, mais également à la nécessité de donner une meilleure stabilité ainsi qu'un meilleur équilibre aux œuvres réalisées en marbre, qui possèdent habituellement un poids de plusieurs tonnes. De plus, comme nous le verrons plus loin, les contraintes que présentait le bloc qui allait être travaillé, dues à ses mesures, déterminaient également dans certains cas la modification d'une de ses parties.

Il n'est pas rare que de nombreux détails ou précisions quant aux angles de vue des différentes parties du corps ne se trouvent pas toujours présents dans les ébauches de Michel-Ange. Cela est dû au fait que pour lui, la préfiguration pour une œuvre sculpturale ne se limitait pas à des dessins sur papier. Il élabora, parallèlement à son œuvre graphique, un grand nombre de petites figures d'argile, de cire ou de stuc. De même que pour les dessins, ces figures modelées se divisaient en deux groupes: les *bozzetti* (études rapides modelées) et les *modelli* (modèles). Les *bozzetti*, de la même façon que les dessins rapides, étaient destinés à la recherche d'un geste ou d'une attitude et à définir une position précise. Le *Bozzetto pour l'Esclave imberbe*, (Fig 15), est un exemple évident de cette pratique qui n'impliquait pas de grands détails, mais dont l'importance était primordiale dans le processus de préfiguration. Sur ce bozzetto en terre cuite, nous remarquons le torse d'un homme baissé vers l'avant. L'on peut pressentir le mouvement de la tête vers le côté droit du fait de

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 15. Michel-Ange. *Bozzetto pour l'Esclave imberbe.* Terre cuite. Probablement 1527. British Museum. Londres. Source: Frederick Hartt, Le David de Michel-Ange : Le modèle original retrouvé.

la tension dans les muscles du cou. Malgré le manque de détails, la définition des volumes est claire et d'une grande expressivité.

Ces études modelées servaient à copier la forme pour un nouveau modèle plus détaillé qui était réalisé à une plus grande échelle, également en argile, en stuc ou en cire. Dans de nombreux cas, ce modèle final était réalisé à grandeur d'exécution. L'élaboration d'un de ces grands modèles en argile par Michel-Ange n'était pas inhabituelle. Sur la figure 16 nous pouvons observer un grand segment opposé appartenant au modèle de l'un des quatre *Dieux-Fleuves*,

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 16. Michel-Ange. *Modèle pour un Dieu Fleuve.* 1520-1521. Elaboré à grandeur d'execution. Matières mélées. Casa Buonarroti. Florence. Source: Frederick Hartt, Le David de Michel-Ange : Le modèle original retrouvé.

qui n'a jamais été réalisé, mais qui était initialement destiné à faire partie d'un grand ensemble sculptural sur la tombe des ducs Julien et Laurent de Médicis. Comme le soulève Frederick Hartt dans son livre *Le David de Michel-Ange, Le modèle original retrouvé*[2], contrairement à un mythe très répandu, cet artiste préférait avoir recours à ce type de préfiguration tridimensionnelle finale avant de commencer à sculpter le marbre. D'une part, comme nous l'avons vu, un modèle permettait une meilleure définition des détails généraux de l'œuvre, de ses volumes et du comportement des muscles, mais d'autre part, la préfiguration était fondamentale parce que dans la technique de la taille, les parties soustraites d'un matériau comme le marbre ne pourraient plus être rajoutées. Hartt dit :

2 Frederick HARTT, *Le David de Michel-Ange : Le modèle original retrouvé*, Paris, Gallimard, 1988.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> « Toutes les sources connues de la Renaissance exposent l'emploi des modèles ; les écrivains qui connurent personnellement Michel-Ange, et qui furent eux-mêmes des artistes doués, témoignent qu'il s'en servit avec conséquence. »[3]

Hartt explique que l'un des témoins fut par exemple Giorgio Vasari[4], contemporain de Michel-Ange, dont les écrits confirmaient et décrivaient minutieusement de nombreuses techniques utilisées par ce dernier. Malgré que l'on ait réussi à trouver quelques petites erreurs dans les descriptions de Vasari, son travail a été d'une aide précieuse pour comprendre non seulement les processus de sculpture de l'époque, mais également les systèmes de préfiguration. En parlant par exemple des méthodes de fabrication des modèles d'argile, de cire ou de stuc, il explique qu'un modèle de ce type servait pour :

> « Montrer... en elle (cette petite figure) l'attitude et la proportion qui doivent être dans la (grande) figure qu'ils veulent faire, cherchant à s'accommoder à la largeur et à la hauteur de la pierre qu'ils ont fait extraire pour l'y faire dedans... Étant achevés, ces tout petits modèles, ou figures, de cire ou de terre, on ordonne de faire un autre modèle qui doit être aussi grand que cette figure même que l'on cherche à faire en marbre... »[5]

Un autre exemple est celui de Benvenuto Cellini, qui a personnellement connu Michel-Ange et qui explique la grande importance que représentait le processus de préfiguration pour ce sculpteur, qui élaborait parfois la sculpture en marbre à partir d'un petit modèle et parfois à partir d'un grand modèle également modelé en stuc. Cellini explique qu'il était habituel que, tout comme les autres sculpteurs,

---

3 Frederick HARTT, *Ibib,*. p. 57.

4 Giorgio VASARI. Historien d'art, architecte et peintre italien (1511-1574). Influencé par les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël. Une de ses œuvres les plus importantes est décorations du Palazzo Vecchio de Florence (Scènes de la vie de Paul III).

5 Giorgio VASARI, cité par Frederick HARTT, *Le David de Michel-Ange : Le modèle original retrouvé*, op cit. p. 59.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Michel-Ange ne fût pas aussi satisfait de la sculpture finale s'il n'avait pas eu le temps de réaliser le modèle à grandeur d'exécution. Cellini explique que :

> « (Michel-Ange) reconnaissant qu'à la longue il ne donnait pas satisfaction à son bon talent avec les petits modèles, toujours par la suite il s'est mis avec grande obéissance à faire les modèles aussi grands exactement qu'ils ont à sortir du marbre pour lui, et cela nous l'avons vu des nos yeux dans la sacristie de San Lorenzo. »[6]

Frederick Hartt note que grâce à ces descriptions précises de Cellini sur les processus de préfiguration du sculpteur florentin, il ne peut exister aucun doute quant à la véracité de ces modèles élaborés avec de la terre glaise, mélangée par exemple avec de l'étoupe, du crin de cheval et de la colle, ceci afin d'éviter le rétrécissement de la glaise et la destruction du modèle avant de terminer l'œuvre en marbre. Hartt ajoute :

> « En accord avec le témoignage de Cellini, nous devons conclure que des modèles analogues existèrent non seulement pour toutes les autres statues de la Chapelle Médicis, mais aussi pour bien d'autres œuvres... »[7]

L'on a trouvé d'autre part plusieurs de ces préfigurations en stuc. En plus du grand modèle déjà cité du *Dieu-Fleuve*, il existe une très petite figure, cependant présentée par Frederick Hartt et ses collaborateurs comme un modèle et non comme un bozzetto[8]. Il s'agit d'un modèle de l'œuvre *David*, dont le cas est important, car il est compté avec le dessin à encre sur papier, le modèle en

---

6 Benvenuto CELLINI, cité par Frederick HARTT, *Ibid.,* p. 59.

7 Frederick HARTT, *Ibid*., p. 64.

8 L'histoire de ce modelage est particulièrement intéressante. Il a longtemps été conservé dans le Palazzo Vecchio où il a subi quelques dégâts pour cause d'incendie en 1690. En 1921, il atterrit dans les mains d'Arthur Honegger. En 1986, la Fondation Honegger a fait appel au professeur et spécialiste de l'œuvre de Michel-Ange, Frederick Hartt, afin de vérifier s'il s'agissait d'un authentique. Des documents de la Casa Buonarroti expliquent que le modèle pour l'œuvre *David* avait été réalisé en stuc. Cela a écarté de ce rôle la figure en cire exposée par la même Casa Buonarroti, considérée jusqu'alors comme le modèle.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

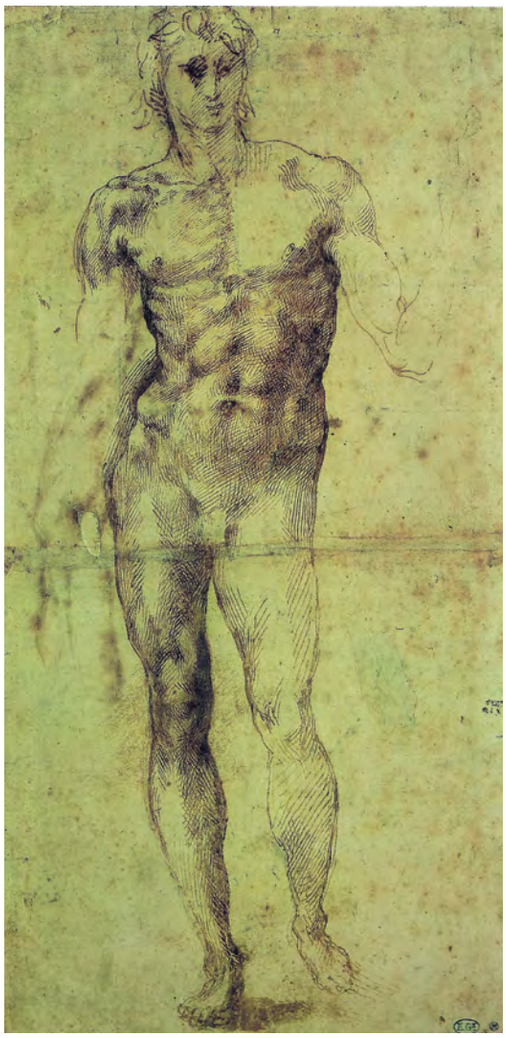


Fig 17. Michel-Ange. Etude pour le modèle. Plume et encre. 1501. Musée du Louvre. Paris. Source: Hartt, Frederick, Le David de Michel-Ange : Le modèle original retrouvé.

stuc à base de gypse et la sculpture en marbre. (Figs 17, 18 et 19) À partir de ce point de vue, la différence entre les *bozzetti* et les *modelli* ou modèles ne résidaient pas toujours et exclusivement dans la taille. Le petit modèle de l'œuvre *David*, (Fig 18), mesure seulement 21 cm de hauteur. Cependant, si nous le comparons avec le *Bozzetto pour l'Esclave imberbe* cité ci-dessus (Fig 16) nous pouvons constater le haut niveau de détail que possède celui qui a été réalisé pour *David*. Ce dernier montre comment, une fois la posture résolue, l'artiste a défini avec une grande précision les différents détails musculaires et les plis de la peau du torse du personnage. C'est en réalité une œuvre terminée. Ce sont les raisons pour lesquelles ce modèle, malgré sa petite taille, comptait

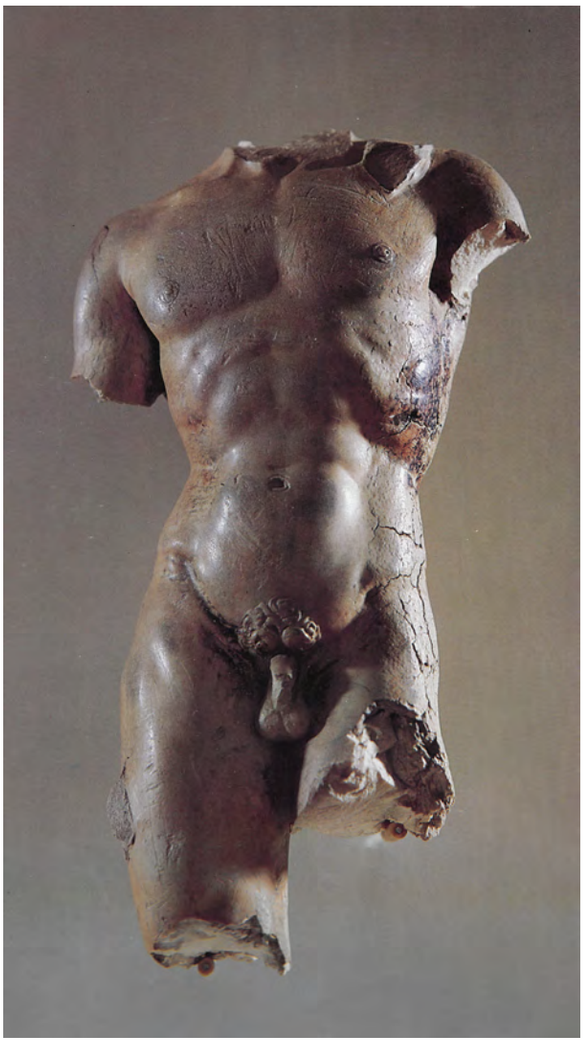


Fig 18. Michel-Ange. Modèle du David. Gesso. H: 21 cm. 1501. Fondation Honegger. Genève. Source: Hartt, Frederick, Le David de Michel-Ange : Le modèle original retrouvé.



Fig 19. Michel-Ange. David. Marbre. H: 434 cm. 1501-1504. Accademia. Florence. Source: eurotravelogue.com

déjà sur la grandeur de l'œuvre finale en marbre. En comparant les trois images (17, 18 et 19), nous pouvons observer l'évolution du projet, les caractéristiques maintenues et les changements réalisés. Certains de ces changements furent, comme nous pouvons le constater, le bombement des pectoraux ou la finesse de la ceinture du modèle en stuc par exemple, qui n'ont pas été maintenus dans l'œuvre en marbre. Cela est dû au fait que Michel-Ange a compris durant le processus final que cette œuvre monumentale, en plus de sa grande taille (434 cm de haut), serait également placée sur un piédestal et donc observée depuis en bas. Avec ces modifications, l'on évitait alors une perception déformée de la figure. Nous pouvons également remarquer, grâce au segment du cou du

modèle, que la position de la tête lors de cette étape intermédiaire correspondait encore au dessin sur papier et ne serait pas maintenue dans la sculpture. Connaître l'existence et l'authenticité[9] de ce modèle important permet à Hartt de constater que dans ce cas, l'esquisse dessinée au préalable (Fig 17) doit être considérée en réalité comme une préfiguration directe de ce modèle en stuc et non de l'œuvre finale en marbre.

La position du bras droit constitue un autre changement important dans le passage du modèle en stuc à la sculpture. Malgré l'absence de ce bras dans le modèle, l'on peut remarquer que celui-ci correspondait plus au dessin qu'à l'œuvre finale et que très probablement, pour des raisons techniques, l'artiste a modifié cette position au moment de sculpter le marbre. Hartt analyse avec précision ce point des trois étapes et propose en plus de cette raison, cette explication :

> « L'arrondi et la tension du deltoïde gauche et du pectoral gauche, dans le modèle, montrent que sans nul doute possible le bras gauche n'était pas plié comme dans la statue, mais en extension partielle comme indiqué dans le dessin, l'avant-bras et la main levés et forjetant vers l'avant, peut-être aussi vers la gauche. De ce fait la fronde était un ruban flottant d'une certaine longueur, et la taille en eût été extrêmement difficile. Ou bien Michel-Ange à ce moment-là, n'avait pas calculé parfaitement les sévères limitations du bloc de marbre ; ou bien il caressait même l'idée (tant pis pour la doctrine) d'ajouter une pièce de rapport »[10]

Cela prouve que l'esquisse sur papier tout comme le modèle, également appelé actuellement maquette, représentaient un guide d'une aide précieuse au moment d'élaborer l'œuvre finale, mais ne signifiaient et ne signifient pas toujours

---

9 Il existe des documents trouvés dans la garde-robe secrète des ducs au Palazzo Vecchio de Florence, aujourd'hui conservés à l'Archivio di stato de Florence. Ces documents mentionnent le modello di stucco du Gigante di mano de Michelangelo, ou le modello di stucco du David di Michelangelo.

10 Frederick HARTT, op cit. p. 90.
Pièce de rapport est une partie de la sculpture qui n'appartient pas au bloc principal, mais qui a été élaborée à partir d'un autre petit bloc et ajoutée à l'ensemble.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

un modèle strict à reproduire la forme exacte préfigurée. D'une part, comme nous l'avons vu précédemment, pour des raisons de changements d'opinion quant à la composition de l'œuvre, l'on pouvait réaliser des modifications au moment d'élaborer la version définitive. D'autre part, Hartt nous explique que le bloc de marbre utilisé pour le *David* de Michel-Ange était au départ *male abbozatum*, mal dégrossi et qu'il avait été abandonné par un autre sculpteur de l'époque appelé Agostino di Duccio. La possibilité d'une pièce de rapport, comme le souligne Hartt aussi, était possible, mais n'était pas réellement considérée comme une technique acceptable. C'est ici qu'entre en jeu la capacité qu'a l'artiste de résoudre une contrainte technique pour redessiner l'œuvre en sculptant, c'est-à-dire pour créer, transformer et rectifier la forme pendant le processus sculptural. Michel-Ange découvrit que s'il modifiait le bras gauche par rapport à la position déterminée dans le dessin et comme nous la pensions dans le modèle, la pièce de rapport n'était pas nécessaire. Ce n'était pas une tâche facile puisqu'il ne s'agissait pas seulement d'inclure la figure complète dans le bloc sans importer la posture du personnage. Le résultat final, comme nous pouvons le voir sur la figure 19 est, en plus d'être d'une sculpture entièrement élaborée dans un seul bloc de pierre, également une œuvre dont la composition fermée est très intéressante, dont les lignes entrent et se maintiennent en un ensemble qui donne de la force au mouvement. Le fait de pouvoir transformer et rectifier la figure encore à l'étape de la sculpture montre comment la recherche de la forme et la définition de lignes et d'arêtes se développent pendant tout le processus de sculpture. De cette façon-là, même si l'usage du dessin qui nous occupe maintenant est la préfiguration qui est produite avant la sculpture, nous pouvons d'ores et déjà noter que le dessin reste d'une certaine manière présent une fois la sculpture de l'œuvre finale commencée.

Comme nous l'analyserons plus tard, sculpter c'est toujours dessiner. Pendant la sculpture d'un matériau dur comme la pierre, le dessin n'implique pas seulement les lignes guides que l'on trace dans le marbre avant de prendre le maillet et le burin pour savoir où frapper. Le dessin représente également chaque coup de burin donné sur la superficie de la pierre, qui définit peu à peu la forme recherchée. Il est chaque nouvelle ligne qui se créée et reste à la forme finale.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Henry Moore : dessiner pour le plaisir du geste

Si nous nous arrêtons sur le thème du dessin de sculpteur, il est indispensable d'analyser le travail de Henry Moore, l'un des sculpteurs qui a le plus développé l'œuvre graphique. Il utilisait très largement le dessin comme un système de recherche d'idées pour ses sculptures. Le dessin était également pour lui une manière d'étudier et de comprendre les formes de la nature et de les combiner à la figure humaine. Il considérait que le dessin était fondamental afin d'aiguiser son sens de l'observation. Il copiait et modifiait des éléments de la nature comme des coquillages, des cailloux, des morceaux de bois ou des os. « Dessiner d'après nature, a-t-il dit, entretient l'acuité visuelle[1].» Après avoir effectué l'observation et l'analyse de la réalité, Moore a commencé à décomposer et à réorganiser cette réalité, pour ainsi arriver à proposer au spectateur une œuvre polysémique. Parallèlement à cette analyse, il a réussi à développer une certaine conception de l'espace et de sa relation avec les objets qu'il contient. Grâce au dessin, il a non seulement étudié l'espace qui entoure les objets, mais également l'espace interne des formes, tout autant capable de contenir d'autres éléments. Il a aussi réalisé de grandes séries de dessins en tant qu'œuvres autonomes en utilisant différentes techniques et a également affirmé qu'il dessinait parfois « uniquement pour le plaisir du geste[2]». C'est pour cela que dans son cas, nous allons analyser son dessin comme un système de préfiguration, de même que nous étudierons les différentes manières grâce auxquelles le dessin s'est manifesté dans son œuvre.

Moore a développé une grande quantité de dessins sous le terme générique *Ideas for sculptures (Idées pour sculptures)*. Dans de nombreux cas, il ne cherchait pas la conception d'une seule idée à la fois ; il remplissait l'espace d'une feuille de papier de différentes formes, généralement semblables, qu'il modifiait et transformait au fur et à mesure jusqu'à atteindre un grand nombre de variations d'un même thème. Il avait l'habitude d'écrire de nombreuses notes dans ses esquisses, souvent très courtes comme : « trop complexe », ce qui

1 Henry MOORE, cité par Patrick LE NOUËNE, *Henry Moore l'atelier*, Paris, Hasan, 2010, p. 35

2 Ibid. p.35

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

servait à compléter le processus d'analyse. Cette série de croquis composée de variations d'une même forme permettait de choisir celles qu'il voulait développer en trois dimensions. Il explique :

> «Mes dessins sont surtout des aides à la réalisation de sculptures, ce sont des moyens de susciter des idées de sculpture, de faire sortir de soi l'Idée initiale, et aussi de trier des idées et de les faire mûrir[3].»



Fig 20. Henry Moore, *Studies for sculpture: Ideas for internal/ external forms (Études de sculpture: idées pour des formes internes/ externes)*, 1949, mine de plomb, crayon à la cire, craie, aquarelle, gouache, encre. 584 x 398 mm, Source: Musée de beaux arts de Nantes, *Henry Moore l'expresion première*, Paris. Réunion des musées nationaux Nantes. 1996, p. 122

3 Ibid, p. 34

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Par exemple, dans le cas de *Studies for sculpture : Ideas for internal/external forms (Études de sculpture : idées pour des formes internes/externes)* (Fig. 20), l'artiste dessine quelques idées de figures inclinées et quelques idées de figures verticales. Cette feuille de croquis est intéressante, car elle inclut le concept de partie interne et de partie externe, que l'artiste a su grandement exploiter. Comme nous pouvons le remarquer, toutes les figures comptent une forme externe qui en inclut une autre, totalement ou partiellement. Cette condition apportait à l'œuvre une dialectique entre ombre et lumière, entre concave et convexe, ce qui accentuait le contraste entre les formes. S'il est vrai que ces formes évoquent la figure humaine, elles représentent également, comme dans une grande partie de l'œuvre de Moore, des formes organiques qui rappellent aussi des plantes et des noyaux. De la même façon, nous pouvons remarquer que l'artiste ne se limite pas à trouver des formes diverses rapides à dessiner au crayon. Cela lui plaisait également d'ajouter de la couleur et un fond à ses feuilles d'étude, arrivant ainsi à les placer dans un environnement. Il incluait même les ombres projetées des figures dans l'espace. Nous pouvons voir qu'en plus du dessin de l'ombre, Moore utilise un système personnel pour donner à ses dessins un effet de volume. Ce système de « lignes à double section » consistait en une sorte de filet composé de traits verticaux et horizontaux qui entouraient la forme. Dans les figures de cette feuille, le filet est principalement fait de lignes blanches, qui contrastent avec la teinte obscure et le dessin de l'ombre des figures. Dans certains cas cependant, Moore n'utilisait pas le dessin de l'ombre et octroyait à ses dessins cette sensation de volume uniquement grâce au système de lignes. Il explique :

> « Vers 1920, j'ai trouvé une façon personnelle de rendre la forme à trois dimensions, par le trait, sans lumière ni ombre. J'ai laissé mon crayon suivre une section horizontale imaginaire de la forme que je dessinais, puis changer de direction, en formant des angles droits pour suivre la section verticale. Ces "lignes de section" sont une sorte de moyen sténographique de rendre la forme à trois dimensions[4]. »

4 Henry MOORE, cité par Caroline EDDE, *Les dessins de Henry Moore, Henry Moore retrospective*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 2002, p. 82.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Figs 21a et 21b. Henry Moore. *Upright Internal/External Form (Forme verticale interne/externe)*. Plâtre. 1951. Photo Renán Calvo. FHEL Landerneau.

Ces feuilles d'idées pour des figures en trois dimensions servaient à l'artiste comme point de départ afin de développer des œuvres comme *Upright Internal/ External From (Forme verticale interne/externe)*. (Fig. 21) Dans cette œuvre, nous observons de la même façon une grande forme enveloppante dont l'espace interne est capable de contenir une autre forme fine, plus petite. Lors de la récente exposition consacrée à Henry Moore à Landerneau[5], nous pouvions

5 Henry MOORE, exposition du 10 juin au 4 novembre 2018, Commissariat : Christian ALANDETE, Sebastiano BARASSI, Jean-Louis Prat, Fonds pour la culture Hélène & Édouard Leclerc, Landerneau.

apprécier cette variante en plâtre de l'œuvre. Les mouvements qui composent tant la partie externe que la partie interne se complètent, évoquant alors en même temps une éclosion végétale et une grossesse humaine. La figure interne semble évoluer au sein de la figure plus grande, comme si elle se refermait sur elle-même, mais donne en même temps la sensation de vouloir sortir rapidement. La bande de la forme enveloppante qui traverse l'ouverture de façon inclinée évoque dans un premier temps un bras qui protège l'être en gestation en son sein, mais il semble également céder, ouvrant le chemin pour que ce dernier naisse. Dans cette ouverture, l'on peut sentir le geste de l'artiste au moment de dessiner les lignes qui la délimite. De la même façon, la silhouette de la figure interne qui contraste avec le sombre fond de l'intérieur de l'œuvre est comparable au geste de l'artiste lorsqu'il dessine.



Fig 22. Henry Moore. *Three-Quarter Figure: Lines*. 84 cm. Bronze. 1980. Source: henry-moore.org

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 23. Henry Moore, *Stringed Figure*. Bois lignum vitae et corde. 1938. Source: henry-moore.org

Il est important de souligner que le dessin est présent dans l'œuvre de Henry Moore sous de très nombreuses formes particulières. L'artiste a, par exemple, intégré directement des lignes sur la superficie de certaines sculptures. Dans certains cas, ces lignes sont de petits canaux qui intègrent la superficie. Dans d'autres, ce sont plutôt des lignes fines qui ressortent du corps de l'œuvre. C'est le cas *Three-Quarter Figure : Lines* (Fig. 22) de 1980. Cette sculpture en bronze, qui évoque une figure humaine comme nous pouvons le constater sur l'image, possède des lignes droites et des lignes courbes qui changent de direction en parcourant toute l'œuvre. Ces lignes ne sont pas disposées en forme de réseau, comme c'est le cas des dessins avec des lignes à double section de l'artiste, mais elles sont dessinées librement et complètent les volumes de l'œuvre grâce à des dessins divers. Ainsi, de petits cercles, demi-rectangles ou des ensembles de lignes parallèles donnent à l'œuvre un caractère singulier. L'œuvre semble se revêtir de gestes spontanés qui ont laissé des traces sur son corps et qui proposent au spectateur un discours d'un autre langage.

Les lignes apparaissent également sous une autre forme dans l'œuvre de Moore, lorsqu'il introduit des fils ou des cordes dans la composition de ses figures. L'œuvre *Stringed Figure* (Fig. 23) par exemple, est composée d'un jeu de cinq segments d'au moins huit cordes. Comme nous pouvons le remarquer, l'artiste perce tout d'abord six ensembles de petits orifices disposés de façon circulaire ou semi-circulaire. De cette façon, le fait de passer la corde par différents orifices permet la formation de lignes dans l'espace, disposées d'une façon presque parallèle. Il est important ici de souligner que, même si l'artiste imagine au départ un certain placement des cordes, le résultat n'est pas complètement imposé par ce dernier. L'on remarque alors un dialogue entre l'artiste et la matière, cette dernière apportant également une réponse à son créateur, lui faisant découvrir un résultat en partie inattendu. Cette œuvre, taillée dans le bois, évoque un instrument musical dont la musique voyage par les cordes en forme de cycle, proposant ainsi un va-et-vient sans fin. Cependant, elle rappelle également le concept de prisonnier, développé à d'autres occasions par l'artiste. Tant *Stringed Figure* comme *Three-Quarter Figure : Lines* nous montrent comment Moore a reporté la ligne, dessinée sur le papier, dans l'espace physique en trois dimensions de façon directe. Ce sont toujours des lignes. Elles occupent maintenant l'espace tout en maintenant leur condition de succession continue de points matériels. Elles restent jusqu'à la fin un dessin, comme un geste de l'artiste réalisé dans l'espace.

L'élaboration de reliefs et de certaines œuvres que nous pourrions situer entre sculptures ronde bosse et haut relief est un autre aspect important dans l'œuvre de Henry Moore. S'il est vrai que le relief est déjà un art entre sculpture et dessin, ces œuvres particulières relèvent surtout de la sculpture. C'est le cas par exemple de l'œuvre *Time/Life Screen* (Fig. 24). Cette œuvre est sculptée dans de la pierre de Portland et fait plus de huit mètres de haut. Elle est composée d'une série de quatre figures abstraites disposées dans une sorte de cadre rectangulaire. Contrairement aux bas-reliefs de Moore, *Time/Life Screen* possède d'espaces complètement vides qui libèrent chaque figure du fond. De plus, bien qu'il s'agisse de figures dont la structure basique est aplanie, elles sont profondes et possèdent des éléments qui sortent totalement du cadre qui les supporte. De la même façon, ces figures donnent la sensation d'avoir la

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 24. Henry Moore, *Time/Life Screen*, 1952-53. Pierre de Portland. 808 cm. Source: henry-moore.org

possibilité de tourner (comme pour certaines des maquettes de l'œuvre), se libérant un peu plus de la structure plane. Cependant, cette œuvre conserve la caractéristique propre de l'art du relief, qui consiste en un seul ou principal angle de vue. Tout comme un relief avec un fond, le dessin, ici comme idée initiale, comme conception de la composition, n'arrive jamais au point de se transformer complètement en un objet avec de multiples angles de vue. De ce fait, nous pouvons voir comment le montage final de l'œuvre empêche de voir les figures depuis des angles reculés. L'œuvre se trouve sur la façade de l'édifice Time-Life à Londres, à plusieurs mètres d'altitude. Il est, dans tous les cas, important de voir que l'artiste conçoit et construit une œuvre en prenant en compte non seulement les caractéristiques demandées par le client, mais également l'espace qui l'accueillera, ainsi que les angles de vue du spectateur. Nous pouvons voir une partie de ce processus de conception et d'élaboration de l'œuvre en comparant les images de la maquette et de l'artiste sculptant de manière indépendante chaque grande figure de pierre. (Fig. 25 et 26). Le geste léger du modelage en argile (transformé en bronze pour conserver la maquette) est secondé plus tard par le geste énergique et obstiné du coup de massue sur le burin et de la lime qui use la pierre.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 25. Henry Moore. Maquette de travail pour *Time/Life Screen*. 101 cm. 1952. Bronze. Source: henry-moore.org

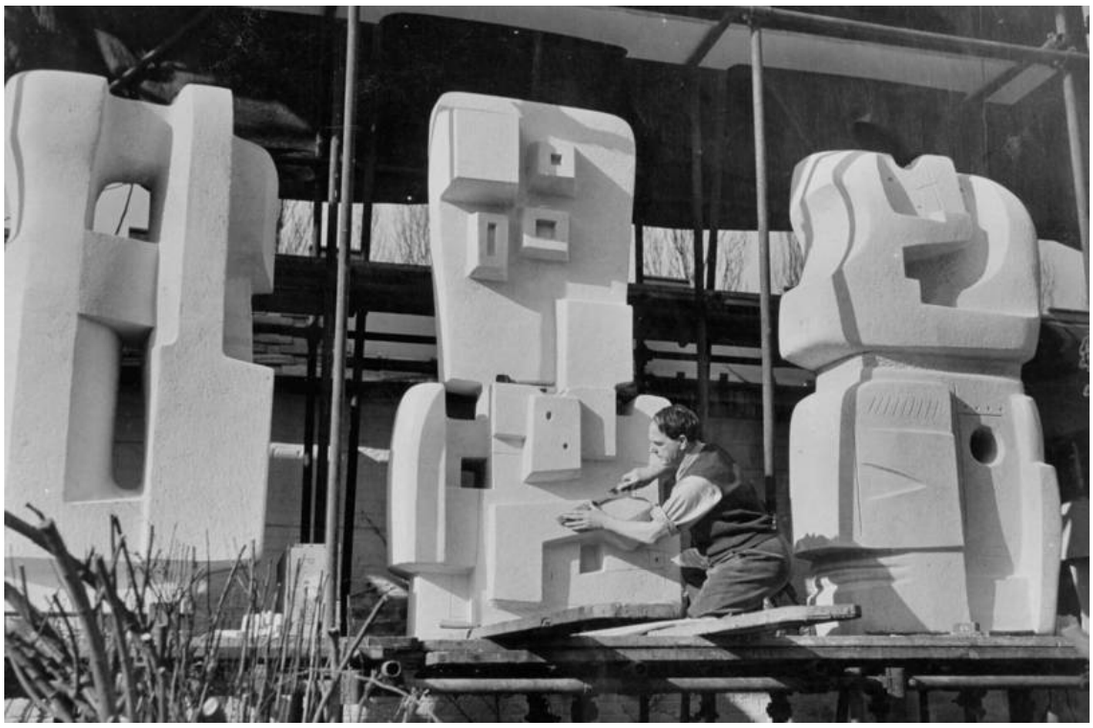


Fig 26. Henry Moore travaillant l'œuvre *Time/Life Screen*. Pierre de Portland. 1952-53. Source: www.gq-magazine.co.uk



Fig 27. Henry Moore. *Three motives against wall N°1 (Trois raisons contre mur N°1).* Bronze. 106.7 cm. 1958. Photo Renán Calvo. FHEL Landerneau.

Il est également intéressant de comparer l'œuvre *Time/Life Screen* avec une autre œuvre du même artiste, constituée de trois figures en trois dimensions, intitulée *Three motives against wall N° 1 (Trois raisons contre un mur N° 1)* (Fig. 27). Il s'agit d'une composition caractérisée par une base commune et un fond, en plus des trois figures. Ce type d'œuvres rappelle les environnements créés par Moore sur ses feuilles dessinées. Il s'agit, d'une certaine façon, d'une transposition d'un dessin qui, même s'il est modélisé en trois dimensions, maintient certaines de ses caractéristiques en tant que dessin. Par exemple, comme dans le cas précédent, il peut s'agir du principal angle de vue, mais également du fond plat constitué de lignes irrégulières qui rappellent les veines du bois. Le fond possède lui-même de petits rectangles vides qui rappellent des fenêtres. Les trois figures évoquent une femme assise, une figure inclinée et un guerrier avec un bouclier. Cette œuvre, de même que *Time/Life Screen*, nous montre une manifestation du dessin d'une façon plus directe et frontale, où la troisième dimension est présente, mais n'est pas développée avec la



Fig 28. Henry Moore. Three motives against wall N°1 (Trois raisons contre mur N°1). Détail. Photo: Renán Calvo. FHEL Landerneau.

même intensité que pour une sculpture qui invite à être observée depuis tous les angles de vue. Il existe un point principal par lequel se manifeste le jeu entre figure, fond et profondeur. Nous pouvons mieux comprendre la disposition des éléments dans ce jeu en observant l'image de l'œuvre depuis l'un des côtés (Fig. 28).

Quant à ce dialogue et ce possible transfert entre dessin et sculpture, Moore prévient que tout dessin ne fait pas nécessairement l'objet d'une préfiguration afin d'être modélisé en trois dimensions. Certains d'entre eux, sans aucun doute, méritaient d'être considérés comme une œuvre en elle-même. Il commenta :



Fig 29. Henry Moore. *Study for sculpture. Two Women (Etude pour sculpture. Deux femmes)*. Graphite, charbon, craie. 44,9 x 37,7 cm. 1939. Source: clip2art.com

« Une idée de sculpture qui peut sembler satisfaisante sur le papier doit toujours être modifiée quand on la traduit en volume. (...) Aujourd'hui, il me semble qu'un dessin trop travaillé devient un substitut de la sculpture et affaiblit le désir de la réaliser, ou risque de donner l'impression que la sculpture n'est qu'une reproduction sans vie du dessin[6]. »

6 Henry MOORE, cité par Patrick LE NOUËNE, *Henry Moore l'atelier*, op. cit., p. 35

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

En ce sens, il est intéressant d'admirer la complexité de certains de ses dessins, dans lesquels l'artiste ne se limitait pas seulement à trouver des idées, mais il leur donnait réellement un terme, avec des ombres, des éléments détaillés, de la couleur et un fond. Un bon exemple est l'œuvre *Study for sculpture. Two Women (Étude pour sculpture. Deux femmes)* (Fig. 29). Nous voyons que le dessin d'un sculpteur, même s'il appartient à une grande série d'études pour sculpture, peut devenir une œuvre autonome. Sur l'image, nous pouvons observer deux figures féminines composées d'éléments organiques et géométriques. Ici, une fois de plus, l'artiste joue avec les espaces externes et internes qui contiennent des formes diverses. L'œuvre, qui possède une influence surréaliste, se compose d'un fond un peu étrange, où certaines tâches et lignes obscures contrastent avec la couleur jaune. Les détails sont ici très épurés. Les plus petites formes sont encore définies avec une grande précision. Ce dessin nous montre les effets quant à la composition et la clarté que peut avoir un dessin de sculpteur à part entière.

Avec ce même niveau de détail, Moore a développé d'autres séries de dessins en tant qu'œuvres autonomes qui n'avaient pas pour but d'imaginer des sculptures. Il a par exemple utilisé le dessin comme un système qui peindrait et montrerait la réalité, faisant prendre conscience au public qu'il admirerait l'œuvre plus tard. Le cas le plus important dans cette ligne de travail est la série de dessins sur les effets de la guerre dans la vie des êtres humains. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Moore a été contacté par Kenneth Clark, responsable du War Artists' Advisory Committee. Entre 1940 et 1941, Moore prend note de ce qu'il voit dans les espaces souterrains du métro de Londres afin de développer ensuite des dessins de scènes de groupes de réfugiés enveloppés par des couvertures. Il dessine ces personnages anonymes, isolés ou en groupe d'une manière réaliste ou stylisée dans la série nommée *Shelter drawings*. Le dessin du même nom N° 1671 (Fig. 30), sur lequel nous pouvons voir plusieurs figures allongées ou assises par terre, en est un exemple. Ici, l'artiste fait le portrait d'hommes, de femmes et d'enfants qui ne font rien de plus que d'attendre, avec incertitude, le moment où ils pourront sortir de leur cachette. Les plis des manteaux clairs et rouges contrastent avec l'obscurité du fond obtenue grâce à l'encre noire. Comme nous pouvons le voir, pour certaines figures le dessin de



Fig 30. Henry Moore, *Shelter Drawings*, HMF 1671, mine de plomb, pastel gras, crayon de couleur, aquarelle, lavis, plume et encre, 204 x 165 mm 1941. Source: henry-moore.org

lignes noires précises est clairement manifeste et pour d'autres ce sont surtout les espaces clairs créés avec le pastel gras qui déterminent le contraste et la définition des silhouettes. Pour arriver à ce type d'effet, développé dans la série *Shelter Drawings* et dans d'autres dessins à l'apogée de son art, Moore a développé une technique intéressante qui créait une atmosphère sombre. Patrick Le Nouën nous explique ce processus :

> «Il nappe la feuille avec de la cire blanche, puis applique un mélange de lavis d'encre ou d'aquarelle qui n'adhère pas aux zones cireuses. Ensuite, par grattage ou en repassant à la mine de plomb, au crayon, à la gouache ou à l'encre, il souligne les détails de son sujet. Cette préparation apporte une unité de ton et engendre une atmosphère étrange qui confère aux dessins un caractère mélancolique et prenant, aboutissant à des œuvres colorées, autonomes, presque picturales, très éloignées du dessin d'étude[7].»

Avec ce type de dessins, Moore arrivait à reproduire la sensation étouffante de l'entourage fermé et obscur des tunnels de Londres. Intéressé par ce type d'environnement et par la question de l'être humain dans des situations similaires, cet artiste, fils de mineur, réalise également une autre série d'œuvres intitulée *Coal Miner drawings*, en observant les travailleurs dans les mines de charbon. Autant cette série que la précédente, qui est arrivée à toucher un public très large, nous montre comment un sculpteur peut utiliser le dessin afin de construire des scènes et des environnements qu'il serait difficile ou impossible d'atteindre en trois dimensions.

Henry Moore partait souvent de dessins pour réaliser de petites maquettes qu'il pouvait faire tourner avec facilité pour ainsi les observer et les modeler depuis tous les angles vue. À la fin des années 1930, il commence le développement d'un grand nombre de ces petites maquettes, de quelque 20 centimètres, pour avoir aussi une idée claire de toutes les parties de la sculpture. À partir de ces maquettes, il faisait souvent des modèles d'une taille intermédiaire avant de réaliser une sculpture de plusieurs mètres de haut. Cependant, pour certaines sculptures en bois de taille moyenne par exemple, la petite maquette était suffisante.

Dans ces travaux de sculpture directe dans le bois, il existe une manifestation du dessin de sculpteur très particulière que nous ne pouvons pas omettre. Il s'agit des lignes tracées directement sur la superficie du matériau à sculpter, qui servent de guide afin de savoir où éliminer ou créer les volumes. Nous

---

7 Patrick LE NOUËNE, ibid., p 26

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 31. Henry Moore travaillant une sculpture en bois après avoir défini les lignes guides. Source: http://www.hamhigh.co.uk



Fig 32. Henry Moore. *Reclining Figure: Holes (Figure allongée: trous)*. Bois d'orme. 123 x 222 x 106 cm. 1976-78. Photo Renán Calvo. FHEL Landerneau.

pouvons voir sur la figure 31 comment Moore, une fois les lignes guides tracées dans une œuvre en bois, s'aide du maillet et de la gouge afin de définir la forme. L'outil change, mais les gestes sont complémentaires. Par exemple, pour l'élaboration de *Reclining Figure : Holes (Figure allongée : trous)* (Fig. 32) Moore a obtenu un grand morceau de bois d'orme légèrement courbé. Il profita de cette caractéristique du tronc et développa une idée qui s'adapterait à la forme. Grâce à la conservation d'une série de photographies de cette œuvre en cours de réalisation, nous pouvons analyser la manifestation du dessin durant le processus. Premièrement, Moore dessine et définit les profils de l'œuvre en les reportant depuis la petite maquette. (Fig. 33) À l'aide de différents outils tels que la scie, la hache et quelques gouges, les grands excédents furent éliminés. Ici



Fig 33. Henry Moore. *Reclining Figure: Holes (Figure allongée: trous)* en cours d'élaboration. Source: tate.org.uk



Fig 34. Henry Moore travaillant *Reclining Figure: Holes (Figure allongée: trous)*. Source: henry-moore.org

l'on a, pour ainsi dire, une combinaison de dessins reproduits dans le matériau par tous les angles différents, qui constituent conjointement la forme en trois dimensions. Sur la figure 34 par exemple, nous pouvons observer que Moore, avec l'aide de ses assistants, tourne l'œuvre en cours de création afin de mieux définir la partie inférieure de celle-ci. Pendant le reste du processus, le dessin reste présent afin de définir les formes à sculpter. Une fois bien avancé dans le projet, l'artiste trace des lignes qui permettent de définir les bords et les espaces concaves et convexes. (Fig. 35) Sur l'image suivante, nous pouvons observer que Michel Muller, assistant de Moore, élimine un segment à l'aide d'une petite tronçonneuse, et définit ainsi la tête de la figure. (Fig. 36) Comme nous pouvons le voir dans les différentes images, les lignes dessinées sur la superficie du matériau disparaissent au fur et à mesure que les masses sont éliminées. De nouvelles lignes sont nécessaires afin de redéfinir, préciser ou changer les bords et les volumes de tous les angles de l'œuvre. Lorsque la sculpture est presque terminée (Fig. 37) nous pouvons remarquer que les lignes dessinées au crayon ou au marqueur se transforment en bords ou en volumes reproduits avec d'autres outils qui définissent la forme générale. Nous pouvons constater que



Fig 35. Henry Moore. *Reclining Figure: Holes (Figure allongée: trous) avec les lignes guides*. Source: Musée de beaux arts de Nantes, *Henry Moore l'expresion première*, op. cit., p. 168



Fig 36. Henry Moore travaillant *Reclining Figure: Holes (Figure allongée: trous)*. Source: tate.org.uk.



Fig 37. Henry Moore. *Reclining Figure: Holes (Figure allongée: trous)* en cours d'élaboration. Source: tate.org.uk

cette succession de gestes transfigure l'œuvre en la comparant à des images du côté arrière de l'œuvre. (Fig. 35 et 38). L'œuvre terminée associe finalement le grand enchaînement de gestes à l'ensemble du processus sculptural.

Cet usage du dessin qui se manifeste durant tout le processus de sculpture, ainsi que les autres usages manifestés dans les autres processus utilisés par le sculpteur Henry Moore, comme préfiguration ou comme œuvre autonome, nous montre l'importance du dessin dans son œuvre. Même s'il le définit lui-même surtout comme un système pour trouver des idées pour ses sculptures, il est clair que le dessin apparaît dans bon nombre de ses gestes de sculpteur. Nous pouvons remarquer que dans un même processus peut apparaître une succession de gestes qui ne sont pas décousus, mais plutôt complémentaires. Ce « plaisir du geste » comme il l'appelle lui-même, ne s'est pas seulement manifesté dans ses dessins de détente. Finalement, le fil qui traversa l'orifice dans le bois, l'outil qui a fendu le métal et la ligne qui a précédé le coup de gouge furent également des gestes-dessin.



Fig 38. Henry Moore. *Reclining Figure: Holes (Figure allongée: trous)* vue arrière. Photo Renán Calvo. FHEL Landerneau.

Partie 1.2

Dessin : du plan à l'espace

Nous allons voir maintenant comment le dessin peut passer du plan à l'espace d'une manière directe et tangible. Même si dans les cas précédents, la forme dessinée passe sans doute de l'esquisse à la pierre par exemple, dans ce cas, la ligne passe aux trois dimensions en maintenant sa condition de ligne. Pablo Picasso a développé amplement, à côté du sculpteur Julio Gonzalez, le concept de dessin dans l'espace. D'autres artistes comme Fred Sandback nous montrent comment cette matérialisation de la ligne peut passer de petites sculptures en tiges métalliques à des œuvres en cordes élastiques qui délimitent des grands espaces par lesquels le public peut même transiter. Les artistes qui ont trouvé leurs manières de dessiner dans l'espace avec des matériaux différents son nombreux. Nous allons néanmoins analyser les œuvres de trois artistes qui ont réussi à transmettre leurs gestes à la ligne matérielle d'une manière particulière, en évoquant le mouvement et en lui donnant aussi du mouvement réel: Pablo Picasso, David Smith et Alexander Calder.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Pablo Picasso et le dessin dans l'espace

La série de sculptures *Figure (Projet de monument à Guillaume Apollinaire)* de Pablo Picasso a été élaborée en 1928 avec du fil de fer, des tiges et des tôles métalliques. Ces sculptures sont constituées par des lignes et des figures géométriques disposées en différentes positions. Picasso a élaboré, à l'aide de l'artiste Julio González, au moins quatre versions, mais l'une d'entre elles à disparu. Les quatre maquettes qui existent encore ont été exposées récemment dans l'exposition *Picasso. Sculptures*[1] au Musée Picasso de Paris et nous allons les analyser.

Dans le cas de l'œuvre *Figure* MP 264 (Fig 39), un ovale semble être le cœur d'où naissent des lignes qui forment rectangles ou pyramides. Ces polyèdres vides laissent le spectateur les remplir avec son imagination. Ses lignes droites ou courbes s'interrompent quelquefois quand elles trouvent dans son parcours les sommets ou les arêtes des formes qui semblent aller et venir dans un déplacement constant. Certaines autres semblent, quant à elles, chercher l'infini. Elles ont l'air de continuer dans l'espace en laissant aussi au regard la possibilité de les terminer chacune d'une façon propre ou de les laisser continuer sans fin.

L'ovale central est entouré par quatre longues lignes qui forment deux rectangles inclinés, en formant à son tour, deux triangles de la même taille. Du même ovale sortent quatre triangles plus petits. Deux triangles similaires sortent de chaque côté de lui et se croisent vers le front jusqu'à toucher les deux lignes courbes qui se trouvent dans la partie frontale de l'œuvre. Ces deux triangles semblent tirer les lignes courbes vers le centre de l'œuvre en créant une grande tension et donnent la sensation de quelque chose qui va être projeté.

Les quatre bouts de ces deux lignes courbes ont été aplatis et évoquent des petites mains en conférant à cette partie assez simple de l'ensemble un caractère anthropomorphe. Ces lignes courbes sont soutenues par un long

1 Pablo PICASSO, *Picasso. Sculptures*, Musée National Picasso Paris, 8 mars au 28 août 2016

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 39. Pablo Picasso. *Figure MP 264* 1928. Fil de fer et tôle, 50 x 18,5 x 40,8 cm. Musée National Picasso-Paris. Photo Renán Calvo

rectangle divisé par une ligne verticale. Cette ligne verticale s'accorde aussi au corps central, car de la partie la plus haute et de la partie la plus basse de l'ovale, deux triangles sortent vers le front qui coïncident avec les deux bouts de cette dernière longue ligne.

Quatre lignes horizontales plus fines que les autres traversent l'œuvre de bout à bout en façonnant un semi-parallélépipède qui relient les différents éléments tout au long de la sculpture en encadrant subtilement la plupart des ces éléments.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Dans la partie la plus haute de la sculpture, on peut découvrir une espèce de visage formée par un petit cercle semblable à une pièce de monnaie qui unifie les lignes qui sortent de lui jusqu'à toucher le socle, en suggérant la présence d'un personnage qui se déplace. Ce personnage peut être associé à Apollinaire lui même qui parle, dans un passage de son œuvre *Le poète assassiné*, d'une "sculpture en rien, en vide". Dans un passage de cette œuvre, l'Oiseau du Bénin dit, en parlant du poète mort Croniamantal:

> "Il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire"[2]

C'est de cette façon-là que cette "sculpture en rien" peut contenir des formes, suggérer des couleurs, des mots, d'idées, d'interprétations. Cette œuvre, constituée par des lignes dans le vide, se ressemble sans doute aux esquisses préparatoires qu'a faites l'artiste, mais elle représente un délinéament tridimensionnel qui va plus loin. C'est une sorte de dessin inscrit dans l'espace qui bouge au fur et à mesure que le spectateur de déplace autour de lui. La grande différence entre ce type de sculpture et d'autres œuvres massives où les masses se cachent les unes aux autres, c'est qu'on peut percevoir la même arête tout autour de l'ensemble. Elle possède la particularité de pouvoir proposer au spectateur une infinité d'angles de vision et d'interprétation pour chacune des lignes. C'est comme si les lignes de cette œuvre changeaient vraiment de direction, de longueur et de l'accentuation de ses courbes avec le simple déplacement du public, changeant aussi les espaces vides créés a l'intérieur et autour de l'œuvre. Daniel-Henry Kahnweiler, galeriste et chroniqueur, a dit à propos de cette pièce:

> "Les sculptures en fer de Picasso de cette période constituaient une sorte de dessins dans l'espace, mais formaient, en même temps, le premier pas vers la conquête, par la sculpture, d'un domaine qui n'avait jamais appartenu qu'à l'architecture auparavant: la création d'espaces."[3]

---

2 Guillaume APOLLINAIRE, *Le poète assassiné*, XVIII, Œuvres complètes, p 301.

3 Daniel-Henry KAHNWEILER, cité par Patrick Le Nouëne, *Henry Moore l'atelier*, Paris, Hazan, 2010

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Ces espaces, qui existent entre les lignes et les courbes, changent de la même manière que les tiges métalliques, avec le mouvement du spectateur, en envoyant à son esprit une infinité de formes complexes, sans masse, sans couleur, sans poids, sans texture déterminés. Cependant, ces propriétés peuvent être modifiées par le mur, le paysage, la fenêtre ou même les autres spectateurs, visibles au travers.

Les lignes qui se trouvent dans un même sommet forment une sorte de flèche qui signale différentes orientations. De cette façon, Picasso, en artiste plasticien, montre les possibilités de l'écriture, développée par Apollinaire, qui comme les arts visuels, nous transporte vers des espaces imaginaires.

Dans le cas de *Figure MP 265*, (Fig 40), la structure basique semble avoir été commencée par la combinaison de deux rectangles disposés de façon perpendiculaire. Ils sont liés par un long triangle dont le sommet supérieur porte un cercle, à l'égal de la version MP 264, en forme de pièce de monnaie. Cette pièce présente trois très petits cercles qui évoquent un visage. De la même manière que dans le cas précédant, elle est le seul élément de l'œuvre, à exception de la base, qui n'est pas fait avec des lignes métalliques. Cette particularité donne à ces deux sortes de tête un poids visuel important. Elles ne sont pas sphériques, mais plates et cela renforce la disposition des éléments vers le front de l'œuvre.

De la structure centrale, quatre lignes sortent vers le front de l'œuvre en créant une pyramide placée de manière horizontale. Plus ou moins à la moitié de cette pyramide, il se trouve un autre rectangle plus petit dont les sommets coïncident avec chaque ligne de la pyramide. Dans le bout frontal, deux lignes courbes forment une sorte de lettre X qui possède, dans chacun de ses extrêmes, des petites mains ouvertes. La pointe de cette forme pyramidale semble pousser la X vers le front, qui malgré sa simplicité évoque une autre petite figure humaine. Cette partie fait allusion aussi à une flèche prête à être lancée.

Dans la partie interne de l'œuvre, on peut apprécier un petit triangle en position inclinée qui relie les éléments de devant avec ceux de l'arrière. Le

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 40. Pablo Picasso. *Figure MP 265* 1928. Fil de fer et tôle, 59,5 x 13 x 32 cm. Musée National Picasso-Paris. Photo Renán Calvo.

sommet supérieur de ce triangle coïncide avec celui d'un autre triangle à l'arrière de l'œuvre en donnant un effet d'une séquence de mouvement. On dirait les différents pas d'une animation.

L'artiste a donné aux différentes figures de cette série un certain volume aux sommets où ils se joignent les différentes lignes. Il ne s'agit pas simplement d'une procédure technique de soudure, mais d'une intention évidente de faire saillie les points d'union. Ce n'est pas que le lieu où deux ou trois lignes

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

passent, mais d'un composant fondamental dans la composition. C'est clair que la technique de la soudure permet d'unir les tiges d'une manière très propre. En fait, Picasso, comme je l'ai dit, a été aidé par Julio González, maître soudeur, pour apprendre et développer cette technique. Cependant, on peut constater que Picasso voulait rendre importants ces points d'intersection en regardant les esquisses préparatoires élaborées pour cette série de figures qui se trouvent dans le Musée Picasso à Paris. Dans ces esquisses, (fig 41), on peut remarquer que la structure de base du dessin sont des points précis. C'est comme si ces points auraient été faits d'abord pour les unir plus tard par des lignes, comme le dit dans un des murs du Musée Picasso à l'occasion de l'exposition *Picasso. Sculptures*, à la manière de la recherche de figures dans une constellation d'étoiles. Il dit :

> "Ces sculptures sont nées d'une série d'études graphiques composée d'une constellation de points reliés entre eux. La figure y dialogue avec son environnement et incarne l'idée d'un dessin dans l'espace. Cette sculpture graphique semble faire écho aux mots de Jean Cocteau dans son discours d'inauguration du portrait de Dora Maar

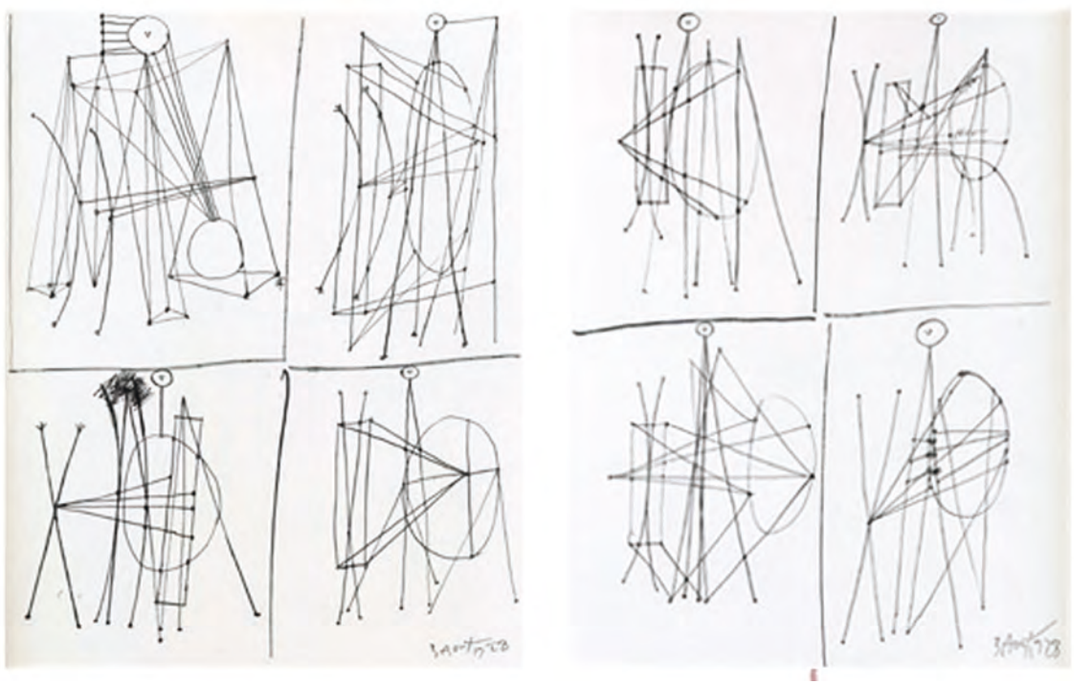


Fig 41. Pablo Picasso. *Esquisses préparatoires pour Monument à Apollinaire***.** 1928

> servant de monument à Apollinaire à Saint-Germain-des-Prés, où il saluait «le poète incomparable qui devint constellation parce que les gouttes d'encre qui tremblaient au bout de sa plume tombaient sur les pages blanches en les étoilant»"[4]

C'est comme si de chaque point émanaient des lignes qui traversent l'espace et que, à son tour, étaient attirées par la force d'autres points. Dans cette série d'ébauches on peut remarquer que l'artiste cherchait à faire une composition en jouant avec les mêmes éléments: un ovale, des triangles, des pyramides, des lignes droites et un petit cercle, toujours dans la partie supérieure de l'ensemble, pour faire allusion à la tête d'un personnage. C'est aussi constant la recherche d'un autre élément en forme de X ou H, qui évoque également une figure humaine, dont la partie la plus explicite ce sont les petites mains dans chaque bout des lignes. Dans tous les cas, il existe l'idée de dynamisme et de la co-affectation des composants.

Dans la sculpture la plus petite de cette série, *Figure MP 266*, (Fig 42), quatre lignes forment une sorte de longue pyramide. Dans le sommet supérieur, à la différence des autres versions, l'élément qui évoque la tête du personnage central n'est pas un cercle plat, mais une petite sphère. Cette sphère possède un poids visuel supérieur aux lignes de l'ensemble, ce qui donne à la sculpture une impulsion vers le haut. Des très petites marques en amande dans cette tête évoquent des yeux, mais avec la particularité qu'ils ne sont pas que deux, mais quatre. Cela propose l'idée, a l'égard d'autres œuvres de Picasso, d'un personnage capable de regarder vers plusieurs directions. Il s'agit d'un individu représenté avec un matériel statique, mais qui semble "tourner la tête".

On peut remarquer que, de la même façon que les esquisses préparatoires, les différentes figures de cette série proposent un jeu avec les mêmes éléments, mais ici ils sont disposés de différente manière. Dans la *Figure MP 266,* l'ovale se trouve dans la partie frontale et est divisé par deux très longues lignes avec

4 Musée National Picasso, Exposition *Picasso. Sculptures*, Impression dans le mur. Musée National Picasso. Mars-août 2016.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

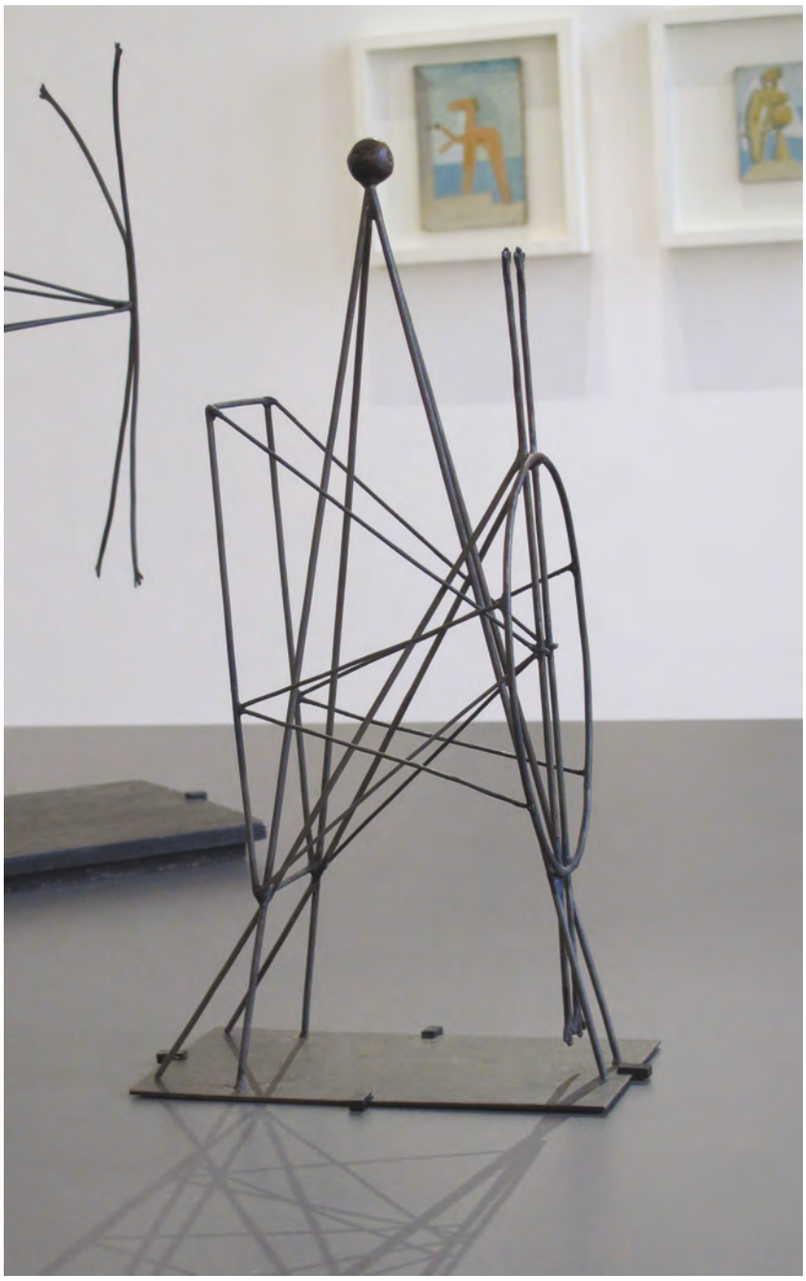


Fig 42. Pablo Picasso. *Figure MP 266* 1928. Fil de fer et tôle, 37,5 x 10 x 19,6 cm. Musée National Picasso-Paris. Photo Renán Calvo.

des petites mains dans ses quatre bouts. Ces mains sont, dans ce cas, encore plus reconnaissables que dans les autres figures. Dans la partie opposée à cet ovale, il y a un rectangle. De ce rectangle, aussi bien que de l'ovale sortent quatre lignes qui coïncident finalement dans le même point, en formant deux espèces de pyramides qui se confrontent.

Dans ce cas, sauf pour l'ovale, il n'existe pas des lignes courbes. Les différentes lignes droites par contre, forment une tension interne dans l'œuvre. C'est à la fois un équilibre d'éléments et une "discussion" de lignes qui traversent l'espace et contestent les traces exprimées par la partie contraire.

Finalement, c'est très intéressant le rôle de la lumière dans le cas de cette série d'œuvres élaborées principalement avec des tiges métalliques. De la même façon que dans le cas d'une sculpture massive, la lumière peut modifier la perception de l'œuvre. Ici, la lumière passe à travers, mais en même temps, projette et dessine des lignes d'ombre vers le socle et vers les murs du musée. Ces lignes projetées jouent avec les lignes métalliques, en créant une atmosphère encore plus complexe et dynamique. De cette façon là, elles produisent non pas seulement un espace que le spectateur peut regarder, mais un espace dans lequel il peut transiter.

David Smith: Dessiner avec le corps

Nous avons déjà vu comment les gestes de l'artiste se transforment en lignes matérielles. Au moment de construire une petite sculpture en tiges métalliques par exemple, c'est surtout la main qui complète le dialogue entre l'esprit et les matériaux. Le cas de David Smith est néanmoins important dans notre parcours analytique car, grâce à la grande taille et complexité de ses œuvres, il existe une implication de tout son corps dans les gestes qu'il réalise.

David Smith, peintre et sculpteur étatsunien, a trouvé sa propre manière de dessiné dans l'espace. Il a été pionnier dans son pays dans l'art crée en soudant de la ferraille et des outils agricoles. C'était justement après avoir vu les œuvres de Pablo Picasso et de Julio Gonzalez, construites avec cette technique



Fig 43. David Smith dessinant avec de la craie dans le sol. Voltri. Juin 1962. Photo Ugo Mulas. Source: *David Smith*, Paris, Editions du Centre Pompidou. 2016

durant les années trente, que Smith a développé sa très féconde production sculpturale. Cet artiste a élaboré une grande quantité de dessins sur papier en utilisant par exemple de l'encre noire ou de la laque aérosol. En l'occurrence, nous allons néanmoins nous concentrer spécifiquement dans son processus de construction des sculptures métalliques soudées, car dans celui-ci le dessin était présent de différentes manières du début à la fin. En plus de faire des esquisses préparatoires sur papier, souvent il dessinait sur le sol à la craie, les contours des œuvres conçues à taille réelle (Fig 43). Cette méthode lui permettait d'ordonner les tiges et les pièces métalliques qu'il allait souder. Travailler au sol était pour lui aussi une façon plus pratique et plus convenable pour construire ses structures, étant donné le poids des matériaux et aussi la complexité des compositions. Une fois construite la structure principale de la sculpture, il procédait à la mettre debout pour la continuer en lui apportant de la profondeur.

Ce procédé de tracer des contours ou des lignes guides dans le sol est un autre usage du dessin que le sculpteur peut exploiter et appliquer dans son travail tridimensionnel. Le sculpteur-dessinateur espagnol Jorge Varas, qui travaille beaucoup le bois et le métal, l'utilise pour développer ses sculptures. Il dit :

> « Le dessin avec de la craie dans le sol sert à déterminer la taille et la forme de l'œuvre. Je trace par exemple un décagone dans le sol pour établir l'échelle réelle de cette œuvre et la construire plus tard. »[1]

Le système de dessiner sur le sol aide l'artiste non pas seulement à transmettre les ébauches aux dimensions définitives mais aussi à continuer à penser avec sa main, son corps et ses yeux. (Fig 44) David Smith continuait encore ce processus en « pensant avec son pied », car avec celui-ci il déplaçait les pièces métalliques et modifiait la composition au sol. Ici, le dessin de sculpteur ne s'arrête jamais. Ce processus de penser-dessiner commence avec le crayon, continue avec la craie, puis avec les tiges, avec les pièces métalliques, avec l'électrode, avec l'espace, et une fois l'œuvre terminée, elle conserve son caractère de dessin, étant donné son particularisme graphique.

---

1 Jorge VARAS. Entretien décembre 2015. Madrid

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

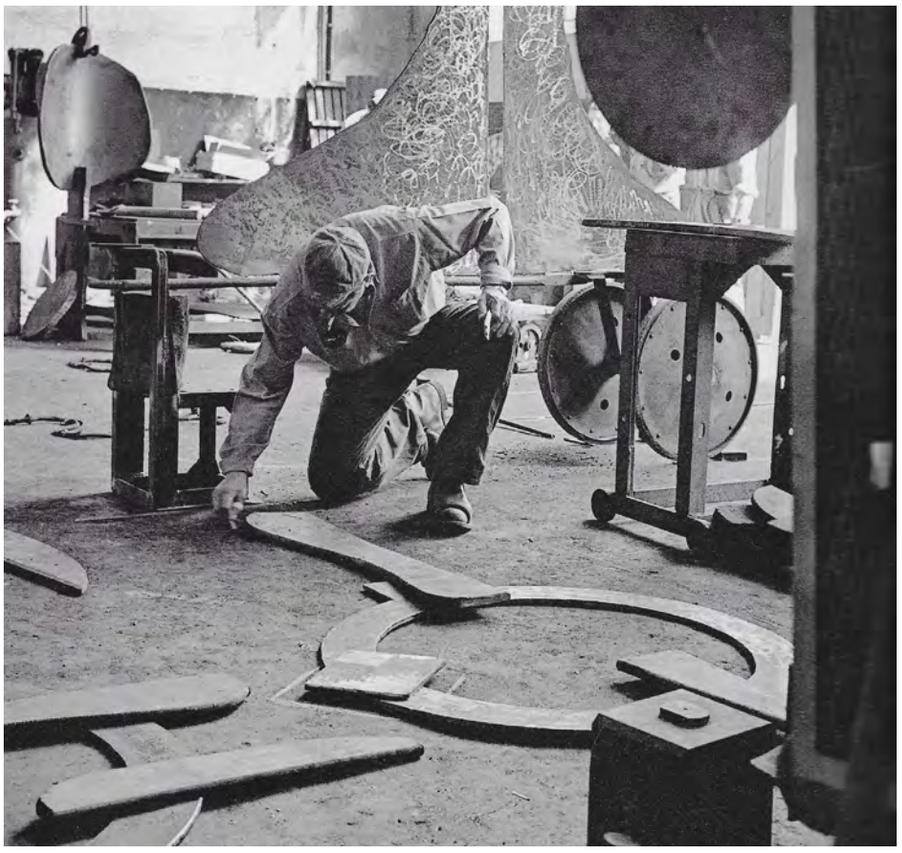


Fig 44. David Smith positionnant les éléments d'une œuvre dans le sol. Atelier de Voltri. Juin 1962. Photo Ugo Mulas. Source: *David Smith*, op. cit.

Ces différentes pratiques comme : s'aider avec le pied pour concevoir une image ou dessiner sur le sol avant de façonner une œuvre, sont beaucoup plus que des simples parties d'un processus. Smith a découvert dans ses voyages à New York et à Paris que les artistes faisaient de l'art « avec n'importe quelle chose dans la main »[2] et que c'était possible de le faire dans le mur, dans le sol ou dans n'importe quel support et sans trop de règles à suivre, voire aucune. Dans le développement des différentes démarches de ces artistes, c'était plutôt important la conviction pour créer et la recherche de son identité. Le fait de dessiner au sol, par exemple, change la posture de l'artiste, mais il change aussi la perception du support et l'expression de sa corporéité. Lorsqu'on fait des esquisses dans un petit cahier, cela suppose un mouvement corporel déterminé et assez réduit physiquement. Une main tient le crayon, l'autre tient le cahier et ici, l'artiste arrive à concevoir des images et des idées en façonnant des

2 David SMITH, discours en avril 1959, Ohio University in Athens, davidsmithestate.org

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 45. David Smith réfléchissant sur la composition d'une de ses œuvres, en s'aidant avec son pied. Atelier de Voltri. Juin 1962. Photo Ugo Mulas. Source: *David Smith*, op. cit.

projets dans un espace imaginaire beaucoup plus grand. Il s'agit bien sûr d'une méthode de création très utile, productive et très pratiquée par les artistes, mais je m'intéresse au fait que ce qui arrive dans notre esprit se voit indubitablement affecté par ce qui fait notre corps. Lorsqu'on dessine à taille réelle dans le sol, le mouvement corporel et la participation de tous ses membres donne une autre dimension à ce qui « se forme » dans notre esprit. Ici, la distance parcourue par la main (ou par le pied) (Fig 45) au moment de tracer une ligne, n'est pas un plan, ni une intention, ni un espoir, ni un calcul ni encore moins une utopie. C'est la réalité, une certitude, c'est une œuvre d'art qui occupe un espace tangible. Ici, la craie se déplace dans le vrai sol comme nous les personnes le faisons et les traces laissées par cette craie vont être projetées vers le ciel pour devenir un nouveau dessin dans l'espace.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

En plus de cela, l'artiste lui-même fait partie importante de cette œuvre avec son propre corps. Dans le cas de Smith, on ne parlait pas peut-être du concept de la performance, mais ici il existe sans doute la notion de l'artiste qui dessine dans l'espace avec les mouvements de son corps. N'importe qu'il soit son domaine. La professeur María Jesús Romero, plasticienne qui fait aussi du théâtre dit :

> « Je considère que beaucoup de mes œuvres de théâtre sont du dessin car lorsque le corps est dans l'espace, il est en train de dessiner »[3]

Le travail de Smith n'était pas essentiellement un spectacle à voir, mais quand il faisait ses grands dessins dans le sol, il y avait aussi une œuvre immédiate, éphémère, qui allait bien sûr laisser plus tard des traces et aider à élaborer une autre œuvre pérenne, mais qui avait eu un début, un développement et une fin. Dessiner à grande échelle dans le sol demande la participation des mains, mais aussi des bras, des jambes et des pieds. Il faut s'approcher au sol pour façonner les lignes et les taches, mais il faut aussi s'éloigner pour apprécier, comprendre et discerner sur ce qu'on est en train de faire. Or, c'est justement grâce à cette situation si particulière par rapport à la distance nécessaire pour examiner l'évolution du projet, que c'est possible, et aussi très efficace, l'utilisation du pied pour replacer les composants de l'ensemble, pour rectifier leur disposition, pour effacer des lignes, pour dessiner. Ce dessin « au pied levé » n'a pas des règles à suivre. Il s'agit d'une manière de poursuivre et compléter la pensée avec la main. Au moment de se redresser pour mieux regarder ce qu'on dessine au sol, on peut se rendre compte que finalement on est capable de dessiner et de penser avec le corps entier. Cela peut arriver d'une manière spontanée. On se lève, alors on a une vision plus ample du travail et instinctivement, dans cette posture, redressé, on continue à préciser l'orientation des éléments, à changer les uns pour les autres, à basculer les tiges, à ajouter des pièces, à éliminer ce qui ne va pas, et voilà ! On dessine avec le pied ! C'est comme dessiner dans le mur avec des bras plus longs, en maintenant la distance appropriée. Dans la pratique que faisait Smith par exemple, lorsqu'il arrangeait les lourdes pièces métalliques dans le sol, cette méthode était sans doute très convenante, car

3 María Jesús ROMERO. Entretien. Madrid. décembre 2015.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 46. David Smith soudant une de ses œuvres de la série *Voltri-Bolton*. Bolton Landing. 1962. Source: *David Smith*, op. cit.

en plus, les jambes sont plus fortes que les bras. Pour penser-dessiner avec notre corps, on profite de toutes les facultés de ce corps. Tout ce processus de définition du meilleur positionnement des éléments, était libre, mais à la fois rigoureux, car la dernière étape avant de lever la sculpture pour la continuer une fois redressée, était la soudure, pratique très difficile à corriger. (Fig 46)

Il existe bien sûr des variables à prendre en compte. Plus l'œuvre est grande, plus la distance pour l'apprécier doit être longue aussi. Il y a alors des contraintes et des limites. Cette pensée avec le corps est conditionnée par la taille physique de l'artiste, par son humanité. C'est là où ils prennent de la valeur les extensions du corps : les outils. On peut parler pour commencer des instruments conventionnels comme les crayons, la craie, les gouges, les électrodes, à travers lesquels se coulent les idées, les formes et les images qui sortent de notre esprit pour arriver aux différents supports. C'est comme s'ils devenaient une partie de nous. Ils sont une sorte l'allongement de nos doigts. Au même temps, c'est en façonnant des traces sur ces supports que des nouvelles idées « entrent » dans l'esprit à travers les yeux. Il y a par ailleurs, d'autre type

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 47. David Smith. *Australia*. Acier peint. 202 x 274 x 41 cm. 1951. Source: https://www.moma.org

d'extension du corps plus adaptées aux circonstances particulières. On peut parler par exemple des pinceaux d'un mètre de long qu'a utilisé Picasso pour peindre quelques-unes de ses grandes œuvres comme La Guernica. Il travaillait debout avec la toile dans le mur et ces pinceaux lui servaient à mieux visualiser et proportionner ce qu'il était en train de faire dans cette toile de plus de sept mètres de longueur.

Une des œuvres les plus importantes chez Smith est *Australia* (Fig 47), construite en 1951. À cette époque, il utilisait beaucoup le symbole dans son œuvre, au sein de l'expressionnisme abstrait. Cette œuvre est composée par un groupe de lignes élaborées avec des tiges métalliques. Sa forme globale évoque un être vivant, surtout dû à sa silhouette allongée et à la forme fermée semi-circulaire qui se trouve dans la partie gauche. Cette sorte de « tête » contient en plus deux éléments en forme d'amande qui pourraient faire allusion à des yeux. Elle est couronnée par trois lignes courbes qui se dirigent vers le haut et donnent l'illusion de mouvement et de vitesse. Cependant, il est très simpliste

d'interpréter *Australia* comme la représentation d'un kangourou, évocation répandue à cause du nom de cette sculpture. En réalité, Smith a étudié des photographies de dessins préhistoriques trouvés dans les grottes d'Australie. Certes, elle évoque la vigueur d'un animal sautant mais comme il est dit dans le catalogue *Highlights*[4] du MOMA :

> « C'est une approche de la tension, de l'équilibre et de la forme plutôt qu'une quelconque tentative de représentation »[5]

Les lignes métalliques qui conforment ce grand dessin-sculpture ont la particularité qu'elles ne sont pas tracées d'une façon trop nette. Elles n'ont pas la régularité d'une tige métallique industrielle avec laquelle on pourrait donner facilement une trace directe, pure et propre. Elles possèdent par contre une sorte de frémissement, d'oscillation similaire à celle donnée par la technique du pinceau sec. Cela donne à l'œuvre un caractère plus organique et plus expressif malgré sa simplicité graphique.

Dans la partie supérieure, il y a une sorte d'ovale dessiné par une tige traversée par quelques franges verticales plus larges en forme d'amande. Ces formes si particulières s'opposent aux autres lignes fines et aux éléments de l'ensemble et donnent l'impression cette fois d'être tracées par un gros pinceau chinois. Leurs poids visuels accentuent l'impulsion de l'œuvre vers le haut en faisant contraste avec la partie inférieure qui est presque vide, sauf grâce aux lignes inclinées et tordues qui supportent le corps central. Le dynamisme de ces lignes inférieures suggère une intention de saut. C'est comme si elles étaient prêtes à lancer ce corps vers l'air.

Dans la partie droite, on peut apprécier une forme plus abstraite. Ses lignes ont des finals pointus qui se perdent dans le fond. On peut imaginer le geste agile et fugace d'une main avec un pinceau, qui serait plus tard solidifié et

---

4 Museum of Modern Art, *Highlights, David Smith*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006.

5 Museum of Modern Art, op, cit. p. 311

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

figé dans le vide. Ce geste est à la fois léger, souple comme l'encre et solide, lourd comme le métal. Un geste final qui serve aussi à donner de l'équilibre à l'ensemble. Il marche comme contrepoids de la partie gauche qui semble être la tête ou la zone frontale de quelque chose prête à s'envoler dans le ciel.

Les « pattes » de cette espèce d'être éthéré et impétueux sont soutenues par une petite colonne métallique unie à un socle en parpaing. Ces deux éléments, donnent de la hauteur et donnent aussi l'idée de suspension à l'œuvre, mais en plus de cette fonction esthétique, ils ont aussi une fonction technique : C'était indispensable d'intégrer dans cette partie de l'œuvre des pièces suffisamment lourdes pour maintenir tous les autres éléments en position verticale, étant donné sa composition si singulière qui joue avec l'équilibre, visuel et physique.

Cette œuvre de 2,74 mètres de longueur, à la différence des sculptures soudées de Picasso, de Gonzalez ou d'autres sculptures de Smith qui possèdent un même niveau d'intérêt depuis ses différents angles, propose un seul angle de vision dans laquelle la composition est beaucoup plus ample, plus complexe et dynamique. Cette caractéristique et sa structuration plane rapprochent fortement l'œuvre au domaine du dessin bidimensionnel. Australia, qui n'a que 41 centimètres de largeur, présente sûrement des éléments à regarder sous tous les angles, mais il possède un angle, pour ainsi dire, principal. Cela nous montre l'évidente attirance de Smith pour une composition frontale. Il était très intéressé par le rôle du dessin dans la sculpture.

Une autre particularité des dessins-sculptures de David Smith est qu'il est possible de les mettre en relation avec un fond spécifique. Pour lui, le rapport de ses figures avec le ciel et la nature était important, comme on le constate dans ses nombreuses photographies. Dans le cas d'*Australia*, cette relation devient encore plus intéressante car elle traite la question du saut ou même du vol, comme l'explique Edward F. Fry :

> « Il est revenu à l'image du vol et dans ce chef-d'œuvre monumental il établit définitivement l'iconographie non seulement du vol mais aussi du lien que ce dernier sous-entend entre la terre et le ciel.

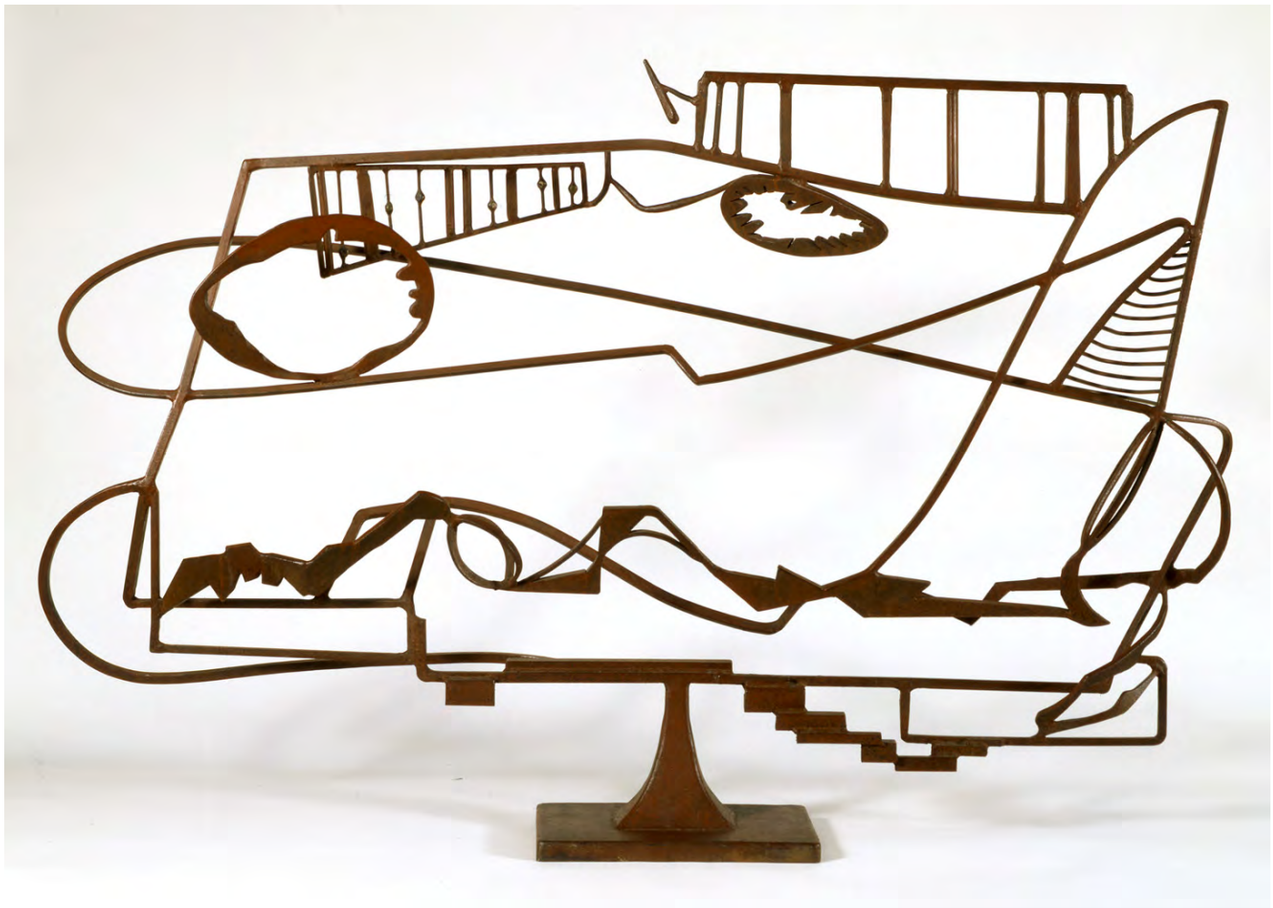


Fig 48. David Smith. *Hudson River Landscape*. Acier peint. 123.8 × 183.2 × 44 cm. 1951.
Source: www.mountainsoftravelphotos.com

> Car dans Australia, l'immense oiseau-insecte touche à peine le sol, comme s'il s'immobilisait avant de s'élancer dans les airs ; et au-dessus de sa composition linéaire, il y a comme une indication de nuages dans le ciel »[6]

Australia, a des lignes qui bougent vers l'extérieur en invitant le spectateur, au regard des œuvres de Picasso faites avec la même technique, à les imaginer et à les continuer dans l'espace vide. Même si ces lignes s'arrêtent physiquement à certains points, on peut dire aussi qu'elles ne s'arrêtent jamais. On peut comparer cette spécificité avec celle de l'œuvre du même artiste *Hudson River Landscape* (Fig 48), qui possède par contre un dynamisme interne où les lignes bougent dans un cycle interminable. Cette œuvre possède une composition plus

6 Edward F. FRY, *David Smith*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006, p. 310

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

ou moins rectangulaire avec des lignes droites et des courbes beaucoup plus nettes que *Australia*. Ce » paysage de rivière » comme le dit son nom, évoque avec fluidité le cycle de l'eau et de la nature, qui maintient d'une façon pérenne son chemin en modifiant la condition et l'ordre des éléments et des individus qui l'entourent. En proposant un discours sur ce lien entre l'eau et l'environnement, l'œuvre présente aussi une sorte de musicalité, avec des gammes des lignes droites parallèles qui montent et qui descendent et avec des silhouettes de montagnes et de vallées qui décrient les sons de la nature. Ici, le spectateur n'a pas si tant de lignes à continuer vers l'extérieur, comme dans le cas d'*Australia*, mais il peut imaginer le parcours de ces cycles internes infinis. Dans les deux cas, l'artiste propose une implication active de tout ce qui regarde l'œuvre. C'est une possibilité très captivant dans ce type d'œuvres suspendues dans l'espace. Pour Smith, cette participation du public était fondamentale. Il a dit :

> « Je laisse au spectateur le soin de projeter une forme suggérée, de développer un côté inachevé ou de définir un plein par ses lignes, ou même de voir les formes tourner sur elles-mêmes à des vitesses fixes ou variables. J'ai fait tout cela en imagination et je m'attends à ce que le spectateur fasse de même. Quand les manques sont manifestes, il y a souvent des pistes et le spectateur peut poursuivre dans le sens du concept grâce à la forme qui lui est proposée. Une œuvre d'art ne devrait pas être trop facile, prédigérée ; elle doit exiger de celui qui la consomme une implication intellectuelle ou émotionnelle. »[7]

Dans le cas d'*Australia*, après les lignes inachevées ou perdues dans le vide, c'est aussi le geste, le mouvement et la tension qui invitent le spectateur à deviner ce qui va arriver, à imaginer la prolongation de l'action. Une action qui ne parle pas que d'un instant figé dans le temps, mais de tout un processus. Pendant toute cette évolution de l'œuvre, l'artiste combine le contrôle et le hasard. D'un côté, Il y a une domination de la technique et du métier, une domination sur la matière, le crayon et l'électrode. D'un autre côté, il y a une résistance qui oppose cette matière, la difficulté de travailler le matériau, la contradiction du

7 David SMITH, *David Smith*, op. cit. p 221

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

poids et du vol, les accidents, les contretemps, ou même le bouleversement intérieur et la confusion pendant que l'artiste pense-dessine. Tout cela donne à l'œuvre son caractère unique et singulier. C'est en pensant avec la matière que l'artiste arrive finalement à créer et arrive là où les choses sont restées encore inexplorées.

En définitive, l'implication de tout le corps dans une succession de gestes sculpturales a donné à l'œuvre de David Smith son caractère particulier. C'est grâce à cette combinaison de gestes corporels avec d'outils différents, mais complémentaires, que nous pouvons constater que le dessin ne laisse jamais de se manifester pendant un processus de création, même si ce n'est pas strictement la main qui canalise la pensée. L'artiste est capable de faire des gestes inventifs et générateurs de formes avec n'importe quelle partie de son corps.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Alexander Calder et le dessin en mouvement dans l'espace

L'artiste nord-américain Alexander Calder a, tout au long de sa vie, réalisé en plus de ses oeuvres appelées *Mobiles*, une grande quantité de sculptures gigantesques en acier, en bronze et quelques oeuvres sculptées dans le bois. Il a également réalisé de nombreuses peintures et de nombreux dessins en tant qu'oeuvres indépendantes, quelques objets utilitaires, des bijoux et même des jouets. Cependant, dans cette partie du travail sur le dessin du sculpteur, nous allons nous centrer sur sa sculpture suspendue mobile, sur sa sculpture figurative en fil de fer et sur ses oeuvres fixes et de grand format, ses *Stabiles*. La singularité des deux premières orientations de son travail, contrairement à la dernière, réside dans le fait que, en plus de constituer un dessin dans l'espace comme le nomma Paul Fierens[1], elles représentent l'intégration du mouvement réel dans la sculpture. De plus, nous allons prendre en compte une fois de plus la pratique du dessin de préfiguration puisque dans le cas de Calder, cette pratique démontre que son dessin dans l'espace n'était pas seulement le produit de la spontanéité au moment de la réalisation de l'oeuvre tridimensionnelle.

À partir de 1925, Alexander Calder a commencé à élaborer des figures et des portraits de grandes personnalités en utilisant uniquement du fil de fer. La majeure partie de ces portraits sont de petits travaux et leur construction ne nécessite pas l'utilisation de nombreux segments courts et coupés de fil de fer. Ils donnent surtout l'impression d'être constitués d'une seule ligne, peut-être deux, comme un dessin tracé du début à la fin sans relever le crayon de la feuille de papier. Malgré la spontanéité de ces travaux dessinés dans l'espace, l'artiste réalisait des esquisses sur papier sur lesquelles il décidait d'abord des caractéristiques et de la simplification du visage du personnage. Comme l'explique Brigitte Leal dans l'article *Calder dessinateur: de l'écriture corporelle*

1 1 Paul FIERENS, historien et critique d'art, reprit en 1929 le concept de dessin dans l'espace utilisé par un autre critique du journal Paris-Midi qui analysa également l'oeuvre de Alexander Calder. Fierens commenta l'oeuvre de Calder dans le Journal des débats à l'occasion du Salon de la Société des artistes indépendants. Le terme dessin dans l'espace fut popularisé ensuite par Julio González lorsqu'il parla de l'oeuvre sculpturale de Pablo Picasso.

aux signes organiques[2], de nombreux dessins témoignent de la persistance de l'étude préparatoire dans le travail de Calder, qui :

> « ... malgré son extrême dextérité technique, éprouvait encore le besoin de fixer son idée, sa "première pensée", avant de passer à la réalisation matérielle et tridimensionnelle de la sculpture »[3]

Brigitte Leal précise que dans ses esquisses, non seulement Calder définissait la forme de la sculpture, mais également la technique afin de joindre les différents éléments et leur fonctionnement si cela était nécessaire. Sur les figures 49 et 50 par exemple, nous pouvons voir le portrait du cinéaste allemand Hans Cürlis. Calder l'a rencontré à Berlin lors de l'une de ses expositions en 1929 et Cürlis réalisa un documentaire sur l'artiste. Cette oeuvre est intéressante à analyser puisqu'elle compte sur un dessin préparatoire et sur plusieurs angles de la sculpture en fil de fer. Grâce à ces différentes images, l'on peut confirmer qu'il ne s'agissait pas d'un simple dessin plat en fil de fer, élaboré pour être uniquement admiré de face. Comme nous pouvons le voir sur la figure 49, dans le dessin préparatoire l'artiste définit la façon dont les yeux, le nez et la bouche allaient être soutenus, avec une ligne qui divise le visage à sa moitié. Les sourcils et les lentilles du personnage seraient également joints à ces éléments, sans toucher les extrémités. Les cheveux sont suggérés par des lignes courbes et seront plus tard définis par une sorte de ressort qui unira les deux extrémités de la tête. Sur les trois angles de la figure 50, nous pouvons observer comment la sculpture, bien qu'elle soit entièrement construite avec du fil de fer, dégage un effet de volume. Cela est possible grâce au jeu avec l'espace et avec les différentes profondeurs des éléments, d'une façon similaire à celle d'un haut-relief. Bien que l'artiste ne cherche pas la copie conforme du profil du personnage qui apparaît un peu aplani, ces différentes profondeurs donnent la sensation d'une existence réelle de matière entre les lignes de fil de fer. Ces volumes presque matériels nous permettent d'imaginer la peau et les cheveux de la personne dessinée.

---

2 Brigitte LEAL, «Calder dessinateur : de l'écriture corporelle aux signes organiques», *Alexander Calder les années parisiennes* 1926-1933, Paris, Centre Pompidou, 2009.

3 Brigitte LEAL, Ibid., p.106.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 49. Alexander Calder. Étude pour le portrait du Dr. Hans Cürlis. 1929. Crayon su papier. 21 x 18,4 cm



Fig 50. Alexander Calder. *Portrait du Dr. Hans Cürlis.* 1929. Fil de fer. 30,5 x 19,1 x 17,8 cm
Source: artnet.com

Calder parvenait à une grande synthèse dans ces portraits de fil de fer qui, dans certains cas, était relativement caricaturale. Grâce à cette simplicité des lignes, ces oeuvres ne faisaient pas preuve d'une grande rigidité ; elles pouvaient même posséder un mouvement réel avec le vent ou grâce à une

simple impulsion de la part du spectateur. Il est clair que bon nombre de ces oeuvres sont aujourd'hui exposées dans des vitrines du fait de leur fragilité, mais il est important de rappeler cette possibilité de mouvement, car puisqu'il s'agissait de visages humains, la vibration ou le mouvement leur donnait la sensation de gesticuler.

L'idée d'appeler ce type de sculptures « dessin en fil de fer » ne plaisait pas beaucoup à Alexander Calder, peut-être parce qu'à l'époque le concept de dessin était associé à quelque chose de plat, à un art bidimensionnel. Cependant, cela ne représentait en aucune façon un qualificatif péjoratif. Ce sont réellement des dessins dans l'espace dont les lignes bougent dans toutes les directions : de haut en bas, de droite à gauche et, comme nous l'avons vu, de l'intérieur vers l'extérieur.

De même que dans ces figures en fil de fer, le dessin dans l'espace et le mouvement réel sont présents dans les oeuvres appelées *Mobiles*. Dans ces oeuvres, le mouvement n'est pas suggéré ou capté en un instant comme c'est le cas des oeuvres construites dans un matériau solide qui suggèrent l'action d'un personnage ou d'une forme. Il s'agit d'oeuvres relativement légères, articulées en de nombreux points, sur lesquelles la force ténue du vent produit un va-et-vient ou un mouvement constant, les faisant changer de position et d'apparence. Dans cet art cinétique dans lequel le mouvement peut également être impulsé par le spectateur, d'autres aspects importants comme la gravité, le poids, l'espace vide et l'équilibre interviennent. Calder jouait avec le poids des éléments comme les feuilles de métal ou les boules de bois supportés par des fils de fer ou des cordes, cherchant l'équilibre entre les différentes parties de l'oeuvre. Ce principe d'équilibre dans les Mobiles ne consistait pas en une simple recherche de deux quantités d'éléments dont le poids serait égal. Comme l'explique Brigitte Leal, Calder définissait au préalable des compositions spécifiques et dessinait constamment des dessins préparatoires pour ses *Mobiles* qui :

« confirment que les sculptures ont, au contraire, toujours été précédées de plans de masse préméditant la position de chaque rouage de leur mécanisme et de leur trajectoire dans l'espace »[4]

Une fois le dessin et une composition basique définis, trouver le point d'équilibre idéal pendant le processus de construction de l'oeuvre n'a pas dû être un problème majeur pour Calder, qui développait amplement le principe de contrepoids. Même dans les oeuvres simples en apparence et qui contenaient peu d'éléments, Calder dessinait au préalable la forme. Encore plus donc, dans les oeuvres *Mobiles* qui sont plus complexes. Ce qui est intéressant dans ce cas, c'est que les lignes dessinées, après avoir été l'élément basique de la préfiguration sur le papier, constituent alors un élément tangible et matériel dans cette étape finale de l'oeuvre. Autrement dit, il s'agit de sculptures fabriquées avec des lignes dans l'espace. Calder utilisait des tiges métalliques et du fil de fer, peints de différentes couleurs pour matérialiser ces lignes.

L'oeuvre *The Y* par exemple, (Fig 51), est une sculpture mobile suspendue élaborée à partir de tiges et de feuilles métalliques, ainsi que de peinture. Cette oeuvre de 443,2 centimètres de large est composée de quinze pièces en forme de feuille d'arbre et peintes en noir, supportées par de fines tiges légèrement recourbées de même couleur. Ces feuilles sont divisées en trois groupes de quatre, cinq et six éléments. Le premier groupe, sur la partie supérieure gauche de l'image, compte sur quatre unités qui sortent du centre de l'oeuvre vers l'extérieur. Le deuxième groupe, de six unités, se trouve sur la partie inférieure de l'oeuvre. Ses feuilles sont disposées de manière ascendante de côté à l'autre et la dernière feuille de ce groupe indique, presque en le touchant, le troisième groupe d'éléments. Ce dernier se compose de cinq feuilles qui, contrairement aux deux premiers groupes, voit ses feuilles placées horizontalement, face au sol. Comme nous pouvons le voir, le poids de ce dernier groupe aide au contrepoids face au premier groupe d'éléments, suffisamment pour maintenir l'oeuvre en un équilibre visuellement complexe.

4 Brigitte LEAL, Ibid., p.107.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 51. Alexander Calder. *The Y*. 1960. Feuille de métal peint et fil de fer. 251 × 443.2 × 168.6 cm. Source: artsy.net

Dans cette oeuvre, le dessin est présent dans les lignes formées par les tiges métalliques qui traversent l'espace dans toutes les directions ainsi que dans les éléments noirs qui semblent avoir été tracés de façon rapide et spontanée au pinceau. Grâce à l'espace vide entre les différents éléments métalliques et à la présence du vent, cette oeuvre représente également un dessin en mouvement. Autrement dit, il y a en réalité ici une grande quantité de dessins qui changent et que le spectateur peut apprécier le temps d'un instant. Chacun de ces instants de l'oeuvre est, comme le dit Jean-Paul Sartre dans l'article *Les Mobiles de Calder* : « unique et éphémère, comme le ciel, comme le matin »[5] Les feuilles noires arborescentes qui s'agitent avec le vent

5 Jean-Paul SARTRE, «Les Mobiles de Calder», *Alexander Calder : Mobiles, Stabiles, Constellations*, exh. cat. (Paris : Galerie Louis Carré, 1946), 9–19.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

proposent au spectateur un pentagramme organique dont la mélodie varie constamment. Sartre poursuit :

> « De la mer, Valéry disait qu'elle est toujours recommencée. Un objet de Calder est pareil à la mer et envoûtant comme elle : toujours recommencé, toujours neuf. Il ne s'agit pas d'y jeter un coup d'oeil en passant ; il faut vivre dans son commerce et se fasciner sur lui. Alors l'imagination se réjouit de ces formes pures qui s'échangent, à la fois libres et réglées. »[6]

Indépendamment de l'évocation de plantes ou d'animaux, c'est justement le mouvement, indique Sartre, qui fait que le spectateur associe ses oeuvres à des êtres vivants. L'infinité de la diversité des mouvements des *Mobiles* de Calder nous fait également penser à un être avec ses propres décisions. Contrairement à certaines de ses premières oeuvres en mouvement qui comptaient sur un moteur électrique, les *Mobiles* ne répètent pas un même mouvement mécanique cyclique. L'oeuvre propose toujours une nouvelle forme, un nouveau dessin. Comme dans toutes les grandes oeuvres statiques d'art abstrait, l'artiste peut proposer au spectateur une vision différente chaque fois que celui-ci admire l'oeuvre. De même, dans le cas d'oeuvres comme *The Y*, le spectateur qui la rencontre de nouveau peut découvrir des formes complètement différentes, même s'il l'admire depuis le même angle de vue. Cette oeuvre, comme le dit Sartre, ne propose pas une suggestion ou une évocation d'action. Il s'agit au contraire, d'une sculpture qui change véritablement. Il dit :

> « La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien : il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes : ils sont, voilà tout ; ce sont des absolus. »[7]

---

6 Jean-Paul SARTRE, Ibid., 9 – 19.

7 Jean-Paul SARTRE, Ibid., 9 – 19.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Cette sorte de comportement propre aux *Mobiles* de Calder nous fait le plus souvent les associer directement à un être spécifique. Il s'agit de dessins dans l'espace qui suggèrent peut-être une feuille d'arbre ou un insecte. Cependant, comme le signale Sartre, ils possèdent une vie personnelle et unique. De ce fait, les noms donnés à nombre de ses oeuvres, même s'ils restent évocateurs, ne semblent pas avoir pour intention de définir ou réduire l'interprétation à une seule idée. Ce sont au contraire des noms pour les différencier et leur donner une particularité. Ces noms n'interviennent pas en réalité dans la libre interprétation du spectateur, car les oeuvres restent abstraites. Celles-ci non plus n'ont jamais pour nom un concept complexe qui provoquerait une grande réflexion déterminée ; il s'agit surtout de noms simples qui associent la forme à un animal ou une plante. De cette manière, il est clair que l'artiste ne cherche pas l'évocation d'un concept et encore moins d'une représentation. Ces oeuvres, comme le dit Lars Grambye, ne sont que ce qu'elles sont. Il explique :

> « C'est là une des données cruciales de l'art de Calder. Il se confronte à l'un des problèmes fondamentaux de l'esthétique moderne : le rapport entre la figuration et l'abstraction, entre ce qui se réfère à quelque chose et ce qui est, tout simplement. Calder pousse ce rapport jusqu'à son extrême limite et dans de nombreux cas, le dépasse en donnant à ses oeuvres des titres explicitement figuratifs : *Araignée, Giboulée, Baleine* ou *Cactus*. De telles dénominations peuvent être une description objective de composantes de l'oeuvre, voire des jeux de mots subtils, mais à aucun moment l'artiste n'a eu l'intention d'"imiter" une baleine ni une araignée. »[8]

Un exemple représentatif de cette pratique de noms suggestifs serait la série de sculptures appelée *Stabiles*. Même si Alexander Calder a créé de grandes séries de travaux à l'intérieur d'une même ligne, il n'a jamais cessé d'expérimenter, de changer ses propositions. Le mouvement étant le fil conducteur de toute son oeuvre, il est intéressant de voir que l'une de ses dernières séries a été

8 Lars GRAMBYE. Musée d'art moderne de la ville de Paris. *Calder*. Paris, Paris Musées, 1996, p. 13.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 52. Alexander Calder. *Flamingo*. Acier. 1974. 16 mt de hauteur. The Federal Plaza. Chicago.

les *Stabiles*. Cependant, c'est justement le caractère inaltérable de ces oeuvres, annoncé dans leur nom, qui suggère également d'une certaine façon le mouvement ou son omission. Il est clair que nous parlons d'un mouvement réel; les *Stabiles* possèdent sans aucun doute une grande énergie, une grande tension et un équilibre visuel qui leur font évoquer le mouvement. Ces oeuvres, toujours élaborées à partir de lignes plus épaisses et lourdes visuellement, sont de tailles très différentes. L'une des oeuvres les plus représentatives est l'oeuvre gigantesque *Flamingo* de 16 mètres de haut et pesant 50 tonnes. Cette

sculpture (Fig 52), est élaborée à partir d'acier peint en rouge vif. Contrairement aux *Mobiles* ou aux figures en fil de fer dont les lignes ressemblent à celles tracées avec une pointe fine, *Flamingo* semble être tracée avec une grande broche épaisse chargée de peinture rouge. Sur la partie plus basse de l'oeuvre, trois grandes figures en forme de losange touchent le sol avec leurs sommets inférieurs et se joignent entre eux avec leurs côtés supérieurs. De ce point de jonction, deux longues lignes qui au départ pointent vers le haut sortent avec une grande force, mais tombent ensuite jusqu'à toucher sol. C'est comme si du point central de l'oeuvre sortait le métal liquide chaud, comme propulsé, se solidifiant en se refroidissant au contact de l'air et laissant ainsi dessinées les lignes permanentes. Ces deux grandes lignes rouges, de même que dans les figures rhomboïdales, permettent un fort contraste avec le fond gris des bâtiments de la ville de Chicago, non seulement du fait de la couleur, mais également du fait de l'inclinaison et la courbe des lignes. Comme nous pouvons le voir sur l'image, l'espace vide entre ces lignes laisse voir les baies vitrées obscures qui reflètent en partie le reste de la ville, toujours construit par des lignes droites parallèles. Cependant, ce grand espace vide constitue, de même que dans les petites oeuvres de Calder, une part importante de l'oeuvre. Dans ce cas, il s'agit d'un espace par lequel le public peut circuler. Le spectateur a la possibilité de se trouver à l'intérieur de l'oeuvre et de confirmer qu'il constitue une partie changeante de celle-ci. Il s'agit d'un espace qui n'est pas statique et qui peut accueillir le mouvement du public. Dans d'autres oeuvres du même auteur, le public participe également, mais la grande particularité de ce cas-ci réside dans le fait que le visiteur en soi représente une part du dessin de l'oeuvre. Il n'est pas seulement présent physiquement ; il se déplace à l'intérieur.

Dans l'oeuvre d'Alexander Calder, le dessin a été utilisé avant la réalisation de l'oeuvre sculpturale, comme dessin préparatoire. Grâce à lui, Calder pensait et définissait son projet et il s'agissait, de plus, d'un dessin analytique avec lequel il décidait des aspects techniques de l'oeuvre. Cependant, ce qui est également important dans son cas c'est la présence du dessin dans le processus de conception durant lequel l'artiste formait des lignes métalliques dans l'espace, pliant avec ses mains ou à l'aide d'outils le métal de différentes épaisseurs. Cette présence persiste dans l'oeuvre achevée, autant dans les sculptures de fil

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

de fer et de tiges, comme dans les lourdes oeuvres en acier. Contrairement aux oeuvres étudiées de Pablo Picasso par exemple, sa particularité réside dans le fait que les lignes de Calder bougent réellement. Cela donne la possibilité au spectateur d'interpréter ce phénomène comme un unique dessin qui change, comme si toutes ses facettes apparaissaient au public ou comme s'il s'agissait surtout d'une infinité de dessins en métal, différents et inimitables.

Partie 1.3

Le dessin comme voie parallèle

Après avoir vu comment le dessin peut précéder le processus sculptural et comment il peut passer du papier à l'espace pour devenir une partie tangible de la sculpture, nous allons étudier aussi sa manifestation comme voie parallèle de ce processus. Il ne s'agit pas, comme nous verrons, du développement de deux pratiques indépendantes, où l'artiste passe de l'une à l'autre sans aucune conséquence. Ce sont des pratiques complémentaires, pendant lesquelles le sculpteur change peut-être l'outil, mais maintient la cohérence, la démarche, les réflexions et la manière propre de matérialiser ses gestes. Un des artistes qui a établi ce type de dialogue entre le dessin et la sculpture est Alberto Giacometti que nous analyserons tout de suite. D'une manière aussi exemplaire, l'artiste Alina Szapocznikow va nous montrer comment le sculpteur peut se servir du dessin, non seulement pour compléter son travail sculptural avec ce dialogue, mais pour s'exprimer de la manière la plus révélatrice.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Alberto Giacometti et le dialogue entre le dessin et la sculpture

Alberto Giacometti est un autre sculpteur dont la production de dessins est très vaste. On remarque une nette homogénéité entre ses dessins et ses sculptures, quant à l'élaboration spontanée, libre et au tracé de lignes superposées qui cherchent l'intérieur-même de l'objet ou de l'individu. Comme dans le cas des autres artistes étudiés, les pratiques du dessin et la sculpture peuvent se compléter en s'alimentant l'une et l'autre de façons différentes. Nous allons donc analyser son dessin surtout comme voie parallèle à la sculpture, mais aussi la relation entre les deux pratiques.

Il fut rare que Giacometti, durant sa période de maturité, réalise un dessin qui s'apparente à une esquisse. Ses œuvres sculpturales ne nécessitaient généralement pas ce type de dessin préparatoire, puisqu'en plus de cette spontanéité dans le tracé, prévalait une quête particulière de l'individu. S'il est certain que ses sculptures de figures humaines allongées par exemple possèdent un traitement et un aspect général similaires, chacune fut réalisée directement dans le plâtre sans nécessiter d'une préfiguration.

Giacometti a réalisé une grande quantité de dessins sur papier grâce à du graphite ou un stylo, mais il est également intéressant de prendre en compte quelques-unes de ses œuvres répertoriées en tant que peintures, car celles-ci sont principalement élaborées à partir de lignes. Ce sont, pour ainsi dire, des dessins avec de la peinture. Tant les dessins sur papier comme les derniers réalisés sur toile montrent une sorte de liberté dans la ligne très singulière qui dépasse les limites du sujet ou de l'élément principal. Sans aucun doute, ils entretiennent une unité, comme nous l'avons vu, avec les œuvres sculpturales, mais ils possèdent des caractéristiques propres difficiles pour l'artiste de reproduire dans l'argile dans une œuvre tridimensionnelle. Comme nous pouvons le voir dans l'œuvre *Trois têtes* par exemple (Fig 53), Giacometti, à la différence de son travail sculptural personnel, exploite le fond qu'offre une œuvre en deux dimensions afin que les lignes se juxtaposent et, en outre, entrent et sortent des

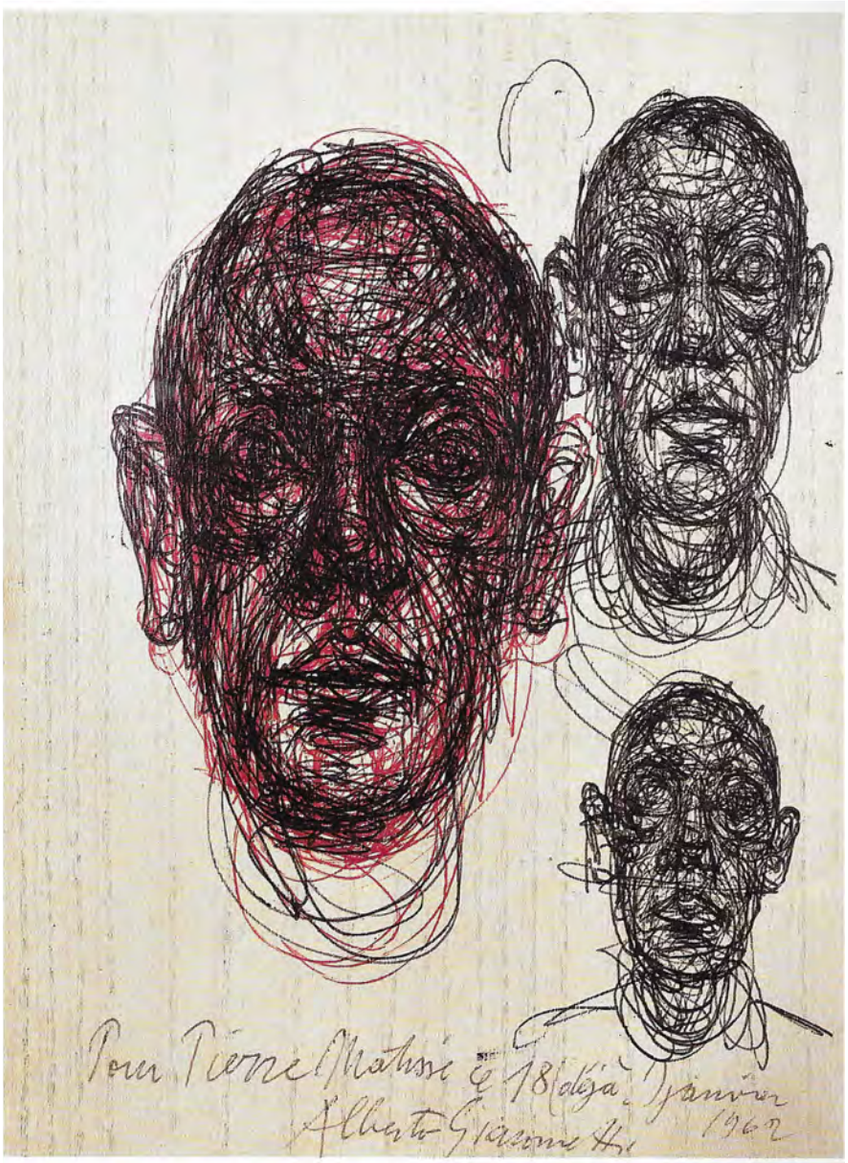


Fig 53. Alberto Giacometti, *Trois têtes*, 1962, stylo à bille bleu et rouge sur papier. 22,7 x 15,2 cm. Source: *Alberto Giacometti - Le dessin à l'œuvre*. Paris, Gallimard, 2001.

éléments sans difficulté majeure. (La possibilité d'obtenir des lignes qui sortent d'un élément principal dans une œuvre sculpturale nous le pouvons voir toutefois par exemple dans l'œuvre d'Antony Gormly, qui utilise des tiges métalliques.) Dans *Trois têtes*, comme son nom l'indique, trois têtes de différentes tailles sont élaborées avec un stylo bleu foncé et rouge. La plus grande voit sa partie interne dessinée en rouge, dans laquelle l'on peut apprécier les lignes qui montrent la chair en profondeur. Avec une couleur plus sombre, Giacometti détaille les formes, mais il insiste en même temps sur les lignes qui déterminent le rapport entre les éléments. Les deux autres têtes plus petites ont une étude analogue du visage du même personnage. Bien que le nom de l'œuvre ne l'indique pas, l'on peut reconnaître les caractéristiques de Diego, son frère, dessiné à de multiples occasions par Giacometti. De même que dans la plus grande tête, la

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

ligne semble se déplacer et parcourir tout le visage sans s'arrêter, comme si elle voulait trouver les points-clés pour parvenir à découvrir ce qui se cache derrière l'être humain. Ainsi, l'artiste ne définit pas seulement des yeux, un nez et une bouche, mais il insiste sur la relation de ces éléments en forme de triangulation. Il trace des lignes par exemple, qui naissent du centre du nez ou du centre de la bouche et se dirigent vers les côtés en formant des triangles et en divisant le visage en sections. Dans *Trois têtes*, comme dans beaucoup d'autres dessins de visages de Giacometti, il existe une définition claire de grands cercles qui enferment les yeux, leur donnant ainsi une plus grande importance. Ces formes circulaires, qui rappellent les muscles orbiculaires des yeux, sont composées de nombreux cercles concentriques. Ils sont à la fois une manière de matérialiser l'espace où voyage le regard du personnage vers nous, mais également de pénétrer dans la conscience de l'individu dessiné au moyen de ses yeux, pour découvrir ses pensées. Ces images, qui montrent un être humain, proviennent également d'une réflexion sur les images qui entrent à l'intérieur du sujet au moyen de la vue. Plus qu'une simple définition de formes extérieures, il s'agit d'une recherche continue de la part la plus profonde de l'être, comme si au lieu de couvrir la structure avec la peau, dans un processus qui va de l'intérieur vers l'extérieur, l'artiste voulait entrer toujours plus dans l'individu, non pas avec l'idée de pénétrer son corps entièrement, sinon avec celle de rester à l'intérieur et de chercher son vrai visage. Ce processus ne semble jamais trouver son achèvement dans l'œuvre de Giacometti ; ce qu'il cherche dans chaque être qu'il tente de déchiffrer est comme lui, en perpétuel mouvement. Il tente de s'approcher, mais l'autre s'éloigne. Comme il l'explique lui-même :

> «Il ne peut pas y avoir de fin possible, parce qu'au fur et à mesure que tu t'approches de ce que tu vois, tu en vois davantage, donc ma tête recule, à mesure que je m'approche, elle recule. Donc la distance, entre ce que je veux faire et ce que je fais, reste au fond au moins permanente […]»[1]

1 Alberto GIACOMETTI, film de Ernst SCHEIDEGGER, *Alberto Giacometti*, (Ed. Maeght)

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Cette inlassable quête de la part intérieure de l'être humain, du fait de la complexité qu'elle représente, fait que Giacometti a réalisé une grande quantité de portraits sans changer sensiblement ses modèles. Il pensait que, dans cette quête, il n'était pas indispensable d'observer un grand nombre de personnes différentes et il se concentra sur l'étude des mêmes personnages. C'est pour cette raison que les grandes séries de portraits dessinés et sculptés qu'il réalisa tout au long de sa vie se basent sur peu de modèles. On peut citer les exemples de Diego, son frère, Annette, sa femme ou Isaku Yanaihara, un professeur japonais de philosophie qui trouva Giacometti pour s'entretenir avec lui. L'artiste a découvert que Yanaihara avait la capacité de rester longtemps sans bouger, ce qui fit de lui le modèle parfait pour le dessiner ou le sculpter. Pour Giacometti cette capacité était très importante ; c'est paradoxalement dans cette immobilité totale du modèle qu'il arrivait à se concentrer pour trouver lui-même le type de mouvement intrinsèque qu'il cherchait chez la personne. Il affirmait :

> «Les têtes, les personnages ne sont que mouvement continuel du dedans, du dehors, ils se refont sans arrêt, ils n'ont pas une vraie consistance, leur côté transparent. Elles ne sont ni cube, ni cylindre, ni sphère, ni triangle. Elles sont une masse en mouvement (allure), forme changeante et jamais tout à fait saisissable. Et puis elles sont comme liées par un point intérieur qui nous regarde à travers les yeux et qui semble être leur réalité, une réalité sans mesure, dans un espace sans limites.»[2]

Pour découvrir cet aspect insaisissable et constamment changeant du visage humain, il aurait été totalement illogique d'orienter la recherche vers une multitude de personnes. Ces modèles peu nombreux, parents ou amis proches de Giacometti, qui ont collaboré avec lui durant toutes ces années, semblent l'avoir inspiré pour la création de la plupart de ses œuvres qui ne portent pas le nom d'une personne en particulier. C'est pour cela que dans un grand nombre des œuvres de Giacometti qui portent des noms communs et simples comme *homme, buste de femme* ou *tête*, l'on arrive à reconnaître par exemple les visages de Diego ou de Annette Giacometti.

---

2 Alberto GIACOMETTI, *Carnets et feuillets*, vers 1960, Ecrits, p 218

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Le fait de travailler et de se concentrer sur un nombre réduit de modèles a permis à l'artiste de pénétrer dans le sujet de la manière la plus méticuleuse possible. Giacometti considérait que dans ce processus complexe, il importait peu d'arriver au point où l'on considère l'œuvre comme un succès. Chercher avec obstination l'apogée et le succès d'une œuvre n'avait aucun sens, si cela impliquait surtout l'engourdissement du processus. C'est justement de ne pas savoir où l'on va qui nous permet de parvenir à quelque chose d'important. Revenir encore et encore au point que l'on considère la quête comme achevée n'a aucun intérêt. L'on court le risque de toujours revenir au même endroit. C'est en empruntant le chemin inconnu, en essayant le geste nouveau, sans se préoccuper du succès immédiat, que l'on parvient à progresser. Giacometti affirmait :

> «Mon seul souci serait de me restreindre le plus possible sur le même sujet et tâcher de le pousser le plus loin possible sans me demander à quoi cela aboutit. Parce que, que cela aboutisse à un échec ou à une réussite, en réalité c'est exactement la même chose. Ou plutôt, il n'y a réussite qu'à la mesure de l'échec. Plus ça échoue, plus ça réussit, car on a l'impression d'avancer uniquement quand on ne sait presque plus le geste qu'il faudrait faire, ou on ne sait plus, ou on perd tous ses moyens, ou on ne sait plus par exemple comment tenir le couteau, qu'on est complètement perdu.»[3]

Cette pratique de Giacometti où les gestes peuvent être variés et inespérés et où le concept d'œuvre terminée est relatif peut s'apprécier tant dans son œuvre sculpturale que dans son œuvre graphique. Comme nous l'avons vu, il est également intéressant de prendre en considération sa peinture, élaborée presque entièrement à base de lignes. Pour cette raison, nous pouvons la considérer et l'analyser comme dessin. Ce qui caractérise cette technique c'est qu'à la différence de celle qui est développée avec du graphite sur papier, elle permet de jouer avec des lignes de différents tons d'une même couleur. L'œuvre *Buste d'Annette* de 1954 par exemple, (Fig 54), présente l'épouse de l'artiste.

---

3 Alberto GIACOMETTI, film de Ernst SCHEIDEGGER, op. cit.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 54. Alberto Giacometti, *Buste d'Annette*, huile sur toile,1954. Source: https://npgshop.org.uk

L'œuvre est créée à partir de lignes droites et courbes de différentes épaisseurs et différentes couleurs. Traits blancs, gris chaleureux, gris froids et noirs et quelques tâches orangées se superposent pour donner forme au visage et au buste de la femme. Tout comme dans le cas précédent des trois têtes, ce portrait d'Annette présente des lignes verticales et horizontales qui définissent les tailles et les limites des éléments. Les cercles qui soulignent les yeux, grand ouverts et d'un regard profond, sont également présents, tout comme les triangulations dans la zone de la bouche. Les cheveux sont considérés de manière très libre et combinent des traits tombants sur les côtés du visage avec des lignes droites qui rompent le rythme des premiers traits courbes. Le cou prend forme par une série de lignes en forme d'anneaux de différents tons de gris, qui unissent la tête à un buste dessiné par des traits rapides et spontanés. L'on arrive à différencier les clavicules et les épaules de la femme, qui porte une sorte de robe noire légère. Sur le buste, comme nous pouvons le voir, les tâches de gris clair et les lignes noires prédominent. L'on ne distingue aucun élément en arrière-plan. Il est surtout composé de taches sombres, de lignes horizontales et verticales et d'une sorte d'anneau couronnant la tête du personnage. De petites tâches orangées disséminées dans l'ensemble du tableau tranchent avec la froideur de la couleur d'ensemble et une grande tache de la même couleur se distingue sur le front de la femme.

Comme nous pouvons le constater, tant dans *Trois têtes* comme dans *Buste d'Annette*, il n'existe pas de grands dégradés de couleur ni de trames qui définissent la lumière et les ombres, propres à de nombreuses œuvres picturales figuratives dans lesquelles sont représentées les volumes du corps humain. Dans l'œuvre graphique de Giacometti, la ligne représente à la fois le commencement et la fin des formes. Ses personnages ne sont pas couverts de taches de couleurs qui suggèreraient la présence de peau, vêtements ou bijoux.

La transparence du visage persiste ; l'on peut voir grâce à celle-ci son intimité, sa moelle et la source qui les maintient en mouvement. Cette manière d'élaborer les œuvres nous permet, en outre, d'imaginer une grande partie de son processus de création. Dans certaines parties, l'on arrive à identifier les étapes de ce processus grâce à la superposition de différents niveaux de lignes.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Dans d'autres, l'on voit comment l'artiste couvre de taches ou de nouvelles lignes certaines formes qui ne s'intégraient peut-être pas à l'ensemble, ou qui s'apparentaient trop au reste et reproduisaient le même effet. Le fait d'effacer ou de cacher certains éléments qui pourraient attirer l'attention prend tout son sens lorsque l'on cherche à diriger cette attention du spectateur vers d'autres éléments comme les yeux et les sourcils. De cette manière, l'on parvient à réaliser l'importance que Giacometti octroie au processus, au-delà d'une conclusion propre et nette de l'œuvre qui occulte ce processus. Giacometti ne dissimule pas sa manière de travailler dans son œuvre. Nous pouvons imaginer le mouvement de sa main avec le crayon ou le pinceau. Nous pouvons sentir ses gestes et sa façon de s'introduire dans ses personnages, en les laissant finalement exposés et en révélant leurs énigmes.

D'autre part, à la différence du travail sculptural, qui, même s'il est spontané et gestuel, prend le temps de la création, la pratique du dessin est plus rapide et est à portée de main de l'artiste à tout moment et en tout lieu. Giacometti dessinait constamment et compilait une grande partie de ce qui l'intéressait autour de lui dans de petits cahiers. Le dessin sur papier était pour lui, comme l'explique Agnès de la Beaumelle, le champ d'espace le plus immédiat et le plus facile pour tenter de définir sa vision. Elle dit :

> «Et le travail au crayon graphite (ou à la plume d'encre, et plus tard au crayon lithographique et au stylo bille), qui est pour lui seulement inscription de lignes, tracés, graphes, dans le blanc de la feuille, constitue sans aucun doute le moyen le plus efficace, le plus rapide — don[4]c le plus vrai — de retenir la mémoire de sa vision, de capter, dans l'espace et la lumière, la présence surgissante et fuyante de l'être ou de l'objet qui lui fait ou lui a fait face.»

Ce travail au stylo, qui aidait Giacometti à capter et analyser rapidement et de manière efficace les personnages, il le développa également tout au long de sa

4 Agnès DE LA BEAUMELLE, *La point (du crayon) à l'œil*, Alberto Giacometti le dessin à l'œuvre, Paris, Gallimard, 2001, p 14

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

vie centrée sur les éléments de la nature. Bien que ces œuvres les plus connues se basent sur la figure humaine, Giacometti laisse également une série d'études de paysages et d'arbres traités d'une manière similaire à celle qu'il utilisait pour déconstruire les visages de ses modèles. Dans ce cas-ci, les éléments ne présentaient pas non plus une définition claire de leurs parties solides les plus proches et les plus éloignées. Les arbres, tout comme les personnes, représentent surtout des objets d'analyse structurelle. L'artiste cherche en eux plus que leur apparence et examine au contraire leur force vitale. Comme êtres vivants, ces arbres et plantes présentent également des changements dus à l'environnement, que Giacometti interprétait et reproduisait sur le papier. Une fois de plus, ce ne sont pas les parties extérieures comme l'écorce ou la surface des feuilles que l'artiste cherche à représenter. C'est à l'intérieur de ces êtres vivants qu'il cherche leur force et leur essence. Laure de Buzon-Vallet nous parle de cette manière qu'à Giacometti d'analyser la nature. Elle nous explique :

> «La même interrogation portée à la figure ou à l'objet le plus proche de son entourage familier se pose sans fin sur l'élément de la nature le plus immédiat, que Giacometti perçoit comme un être vivant, infiniment grand ou infiniment petit. Sa fascination pour la force vitale, l'énergie, qui fait se dresser ou ployer sous l'effet du vent ou de la neige les arbres de Stampa ou de Maloja, ne se dément jamais : même à Paris, Alberto Giacometti ne cessera de dessiner la végétation, pourtant plus pauvre, de l'avenue comme en témoignent certaines feuilles de Paris sans fin (1961-1965).»[5]

Un exemple représentatif de cette série de dessins portant sur des éléments naturels est l'œuvre *Arbre à Stampa* de 1955, (Fig 55). Dans ce dessin, réalisé au crayon sur papier, nous pouvons voir un arbre qui ne présente pas de feuillage défini. Giacometti trace des lignes droites qui définissent les relations qu'entretiennent les différentes parties de l'arbre. Comme l'explique Laure de Buzon-Vallet, avec une recherche similaire à celle qui a été développée dans les portraits humains, l'artiste entre dans l'intimité de l'arbre ; il compose et

5 Laure DE BUZON-VALLET, *Alberto Giacometti-le dessin à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2001. p 234

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 55. Alberto Giacometti, *Arbre à Stampa*, crayon sur papier, 1955. Source: *Alberto Giacometti - Le dessin à l'œuvre*. op. cit.

recompose sa structure pour réussir à visualiser ce qu'il n'est pas possible de voir depuis l'extérieur. Une sorte de pentagone, formé par des lignes rapides et soutenues, droites ou incurvées, possède le plus grand poids visuel du dessin. Dans celui-ci, un ensemble de formes organiques semblent se mouver avec une certaine flexibilité. Plus que des branches d'arbre, elles ressemblent à des membres humains ou animaux. De ce noyau pentagonal, sortent des lignes droites tracées de manière inclinée jusqu'en haut, donnant ainsi la sensation d'une énergie concentrée qui se projette à l'extérieur. En dessous de ce

noyau, l'on trouve un tronc fin qui ne porte ainsi que quelques lignes droites qui suggèrent des polyèdres. Ceux-ci pourraient représenter des éléments architecturaux. Sur la partie supérieure de l'œuvre, quelques lignes irrégulières définissent la cime de l'arbre d'une manière plus subtile. En outre, comme le veulent les dessins au crayon de bois de Giacometti, quelques coups de gomme s'intègrent à l'ensemble. Dans cette pratique de l'étude de la nature, bien que le dessin comme nous l'avons vu est un processus relativement rapide, il n'existe pas un besoin de représentation des formes captées en un seul instant. Au contraire, il transparaît une influence postimpressionniste, où le facteur temps et le changement influençaient l'œuvre. Buzon-Vallet continue :

> «Cette recherche, par modifications et ajustements successifs de la profondeur du champ visuel en fonction des variations de temps et de lumière, témoigne d'une sensibilité proche de celle des impressionnistes, dont Bonnard continue dans les années vingt à expérimenter les possibilités. Giacometti demeure ici fidèle au postimpressionnisme hérité de son père, Giovanni.»[6]

Cette analyse des formes et leurs relations, jouant avec la profondeur et la transparence des objets a toujours été pratiquée par Giacometti sans que lui importe ce qu'il dessinait. Même les objets inanimés, tout comme les visages humains et les arbres, sont étudiés par l'artiste de cette manière. Dans son atelier, il dessinait en permanence. Ses œuvres en cours et ses sculptures déjà terminées représentent une partie importante de ces scènes, accompagnées d'autres éléments de son atelier. Comme nous l'avons vu, Giacometti a rarement eu recours au dessin comme esquisse. Dans le cas de la copie de ses propres sculptures, le rôle du dessin ne résidait pas dans la reconsidération de formes pour les modifier ou pour reprendre une idée et la développer plus tard, comme nous l'avons vu avant. Il s'agit alors toujours d'un dessin comme œuvre autonome. Par exemple, l'œuvre *Deux sculptures dans l'atelier* de 1948, (Fig 56), montre, en plus des sculptures, le fond de l'atelier avec quelques objets. Ces deux sculptures que nous voyons sur le dessin sont les suivantes : *Le Nez* de

6 Laure DE BUZON-VALLET, *Alberto Giacometti-le dessin à l'œuvre*, op. cit. p 234

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

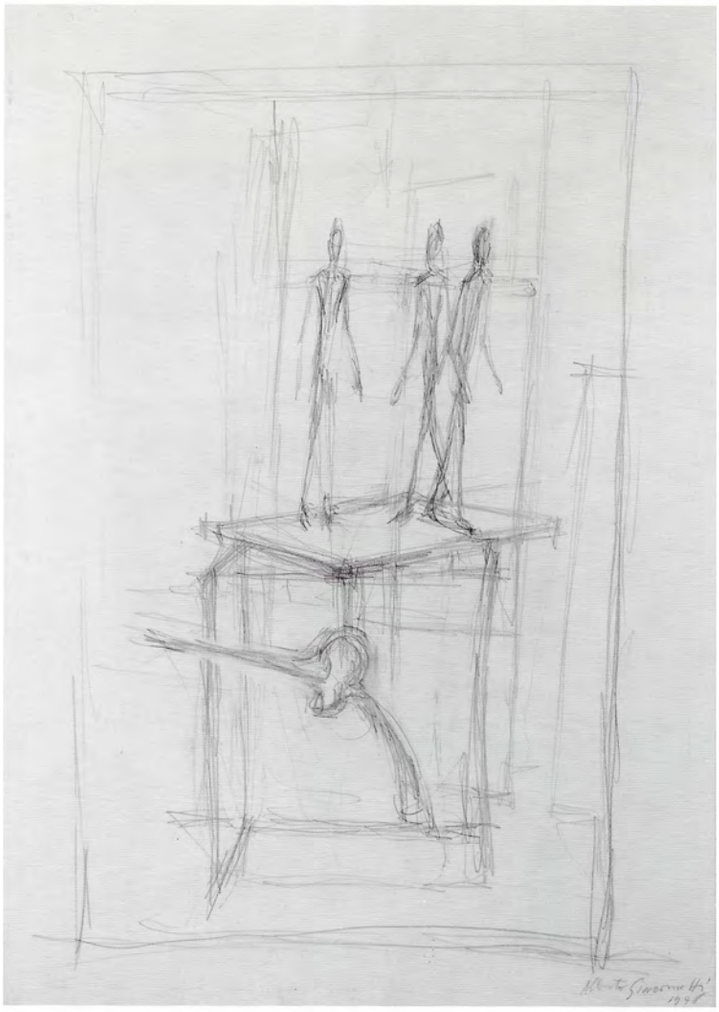


Fig 56. Alberto Giacometti, *Deux sculptures dans l'atelier,* crayon sur papier, 1948. Source: *Alberto Giacometti - Le dessin à l'œuvre.* op. cit.

1947 et *Trois hommes qui marchent* de 1948. Elles ne semblent même pas avoir été étudiées comme des œuvres sculpturales, mais plutôt analysées comme un ensemble de personnages plongé dans un espace précis. Ces œuvres ne sont pas traitées comme des œuvres de plâtre ou de bronze, mais plutôt comme des personnes qui se sont rencontrées et qui ont commencé à faire connaissance. Comme l'explique Agnès de la Beaumelle, celles-ci sont étudiées comme des êtres vivants nouveaux. Elle dit :

> «Regarder ses sculptures dans l'atelier comme si elles étaient des êtres vivants et telles qu'elles s'offrent à son regard, interroger leur poids de présence, les relations-proximité, distance qu'elles entretiennent entre elles, tenter de mesurer l'espace qu'elles occupent : c'est là un besoin essentiel chez Giacometti, depuis ses débuts de sculpteur jusqu'à la fin (...)»[7]

7 Agnès DE LA BEAUMELLE, *Alberto Giacometti - Le dessin à l'œuvre*, op. cit. p 232

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

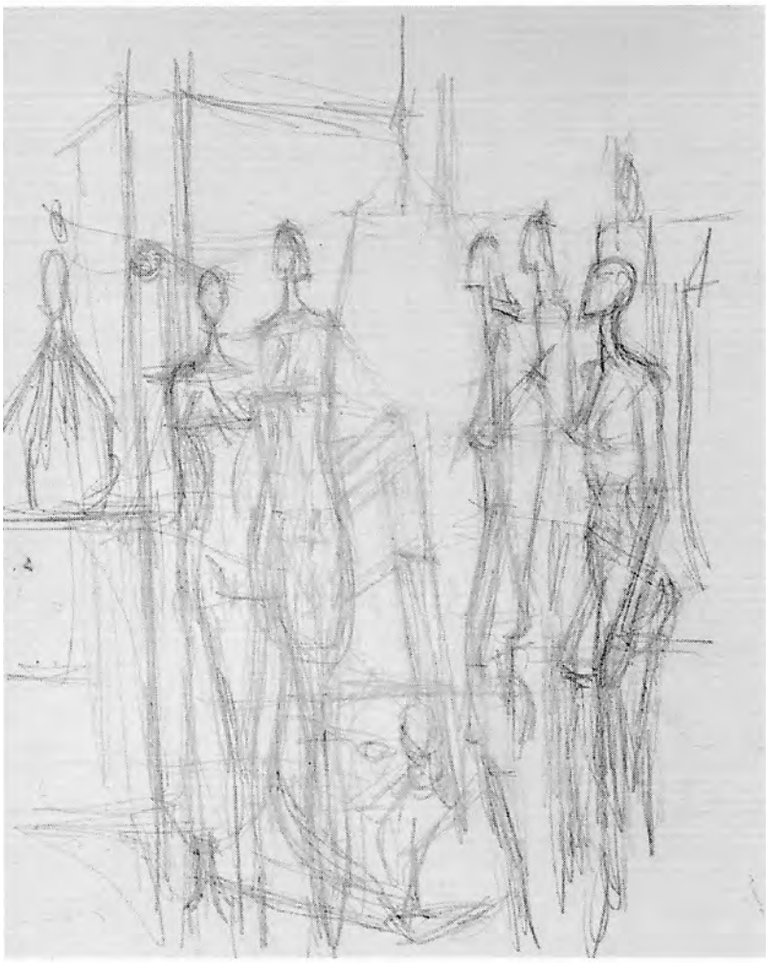


Fig 57. Alberto Giacometti, *Sculptures dans l'atelier*, crayon sur papier, vers 1956. Source: *Alberto Giacometti - Le dessin à l'œuvre*. op. cit.

Tout comme dans les autres dessins de l'atelier de l'artiste, nous ne voyons pas ici des œuvres ordonnées et exposées au public dans un espace dans lequel l'on peut circuler. Il s'agit surtout d'un espace réduit où interagissent des êtres réels. Cependant, la petite taille de cet espace n'empêche pas de l'étudier en tant que construction complète qui définit la relation entre ses occupants. Comme l'on peut le voir une fois de plus, l'artiste ne cherche pas la simple copie de ce qu'il voit. En plus de créer un nouvel espace qui n'existe pas dans son atelier, il crée un caractère humain nouveau qui insuffle la vie à ces personnages. Similaire est le cas de l'œuvre *Sculptures dans l'atelier*, (Fig 57). Sur celle-ci, l'on distingue au moins huit figures larges qui ont une expression similaire, les bras collés au corps, mais disposées dans différentes directions. Certaines d'entre elles semblent regarder les autres, ce qui sous-entend l'idée de cohabitation et de dialogue. L'on peut remarquer que les quatre figures centrales sont des figures féminines et qu'elles ne portent aucun vêtement ni accessoire. Derrière elles et au milieu, l'on peut voir également quelques éléments de l'atelier comme des bancs ainsi que quelques lignes qui suggèrent les murs du lieu.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

L'espace créé dans ces dessins de Giacometti nous suggère l'idée d'un lieu en perpétuel mouvement, non seulement parce qu'il s'agit d'un lieu où l'artiste lui-même transite pour modeler ses sculptures, mais aussi parce que les êtres dessinés semblent participer activement à la création de cet espace. C'est comme s'ils avaient le pouvoir, tout comme un modèle vivant, de changer de position et d'établir une relation avec l'artiste, puis avec le spectateur. Agnès de la Beaumelle continue :

> «L'expérience de ce regard porté sur le lieu de travail (dont l'exiguïté était égale à son encombrement) se révèle être, sur le papier, celle d'un espace infiniment mouvant, protéiforme, instable, traversé de courants multiples : ses mesures et sa perception même se soumettent à la présence impérieuse des objets et des plâtres qui l'habitent.»[8]

Ce caractère changeant dans les dessins de Giacometti est alors quelque chose de présent dans l'espace physique et temporel qui relie les personnages, mais aussi comme nous l'avons vu, dans les personnages eux-mêmes. Tant dans les visages qui nous laissent entrer toujours plus en eux, comme dans les arbres qui contiennent une grande énergie qui se projette à l'extérieur, ou dans la réinterprétation des hommes et des femmes qui semblent se réveiller dans l'atelier, il y a mouvement et transformation. Ce concept d'instabilité développé dans son œuvre graphique nourrit sans aucun doute son œuvre sculpturale. Cet usage des lignes et des formes pour suggérer le mouvement, nous le trouvons également dans les visages sculptés. Ainsi, même si nous nous sommes concentrés sur l'étude du dessin de Giacometti comme œuvre autonome, nous allons maintenant le mettre en lien avec deux de ses sculptures qui incluent le dessin de deux manières différentes.

Comme nous l'avons vu dans le cas des sculptures de l'artiste, les lignes ne sortent pas du corps du personnage comme c'est le cas dans l'œuvre graphique ayant un fond. Dans le cas des œuvres travaillées à base d'argile par exemple, qui seraient plus tard fondues dans le bronze, Giacometti traçait

---

8 Agnès DE LA BEAUMELLE, *Alberto Giacometti - Le dessin à l'œuvre*, op. cit. p 232

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 58. Alberto Giacometti. *Buste mince sur socle*. 1954-1955. Bronze. H:67 cm

des lignes directement dans l'argile avec le même outil à sculpter ou avec ses doigts. Dans l'œuvre *Buste mince sur socle*, (Fig 58), nous pouvons remarquer comme l'artiste marque des lignes épaisses sur le visage du personnage. Ces lignes, tout comme dans les dessins, décrivent un processus énergique dans lequel Giacometti semble chercher par tâtonnement la surface et l'intérieur du sujet dessiné ou modelé. Certaines de ces lignes sont tellement profondes et ouvertes qu'elles se confondent avec des blessures, comme si l'individu souffrait dans cette recherche, que l'on pourrait l'interpréter comme une recherche de soi-même. Ces lignes sont tellement marquées qu'elles finissent par devenir une part importante de l'apparence du visage. Aussi importantes que les yeux, aussi expressives que la bouche. La juxtaposition de toutes ces lignes profondes produit une sorte de bruit et une texture très irrégulière et rugueuse, qui s'accentue encore plus dans les cheveux du personnage. Dans le cas de *Buste de Diego* (Fig 59), nous pouvons remarquer au contraire une œuvre réalisée en plâtre. Ce buste conserve dans sa majeure partie le blanc du plâtre et une texture lisse produite par l'entaille du couteau. La différence avec l'œuvre précédente se tient dans le fait que l'artiste a également tracé des lignes, mais cette fois-ci

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 59. Alberto Giacometti. *Buste de Diego*. Plâtre. 1964-1965. Kunsthaus de Zurich. Photo: Renán Calvo.

avec des teintes de couleur noire et café. Ce contraste entre le fond blanc et les lignes sombres rappelle encore plus ses dessins sur papier. Les lignes de différentes intensités et épaisseurs se croisent, touchant ainsi des points clés de la structure de la tête. Ces lignes, qui ont été tracées une fois le travail du plâtre terminé, nous rappellent, une fois encore, la relation entre la peau et la chair en profondeur. C'est une façon d'analyser les parties du personnage, mais aussi de la propre sculpture. C'est aussi une manière d'analyser le processus général de création de l'œuvre et le facteur temps.

Malgré la texture lisse de l'œuvre *Buste de Diego*, les lignes noires ont tellement de poids visuellement qu'elles rivalisent grandement avec les volumes, modifiant drastiquement l'expression de la figure. Dans l'œuvre précédente *Buste mince sur socle* les lignes et les éléments du visage possèdent un même langage puisque tout est confondu dans le plâtre. Ici, tout n'est que volume, sortant et entrant. Cela fait qu'il n'existe pas de contraste entre la forme et les lignes, car ces dernières possèdent également une forme. Cependant, dans

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

le cas des deux têtes, Giacometti trace certaines lignes en suivant un même principe. La ligne qui divise le crâne à sa moitié, cette qui renforce la mandibule, celle qui définit les orbiculaires des yeux, ou celles qui sortent des yeux jusqu'à la partie supérieure de la tête, sont présentes dans les deux cas. Cela indique un processus de recherche et d'étude similaire avec différentes techniques. La présence du dessin est dans les deux cas non seulement implicite dans la sculpture et la forme, mais également directement dans les lignes tracées clairement et de manière ferme, qu'elles soient en forme de canal ou colorées.

Ce dessin, présent dans l'œuvre sculpturale terminée de Giacometti, cesse d'être une sorte de lignes guides pour devenir un élément fondamental dans le discours de l'œuvre. Certaines sont tracées dans le plâtre durant le processus de création et demeurent jusqu'à la fin comme une évidence de ce processus. D'autres sont redessinées lorsqu'elles ne sont plus nécessaires à la création, arrivant ainsi à faire pénétrer notre vision à l'intérieur de la matière et la renvoyer dans le temps. Ces lignes nous permettent de voir en un même instant une sorte de radiographie de l'œuvre qui nous montre toutes ces couches occultes et en même temps, une vision complète et étendue de tout le processus. Ce sont des lignes qui nous parlent de la temporalité dans l'œuvre d'art, de son passé et de son présent qui se juxtaposent pour continuer de vibrer et marquer le futur.

La relation entre l'œuvre graphique et sculpturale d'un artiste peut se manifester de différentes manières. Même si le dessin ne représente pas toujours quelque chose qui précède une sculpture, il est, comme on l'a vu, une façon de développer d'une manière parallèle, avec le même type de gestes, la démarche, l'engagement et l'attitude de l'artiste. Le tâtonnement et l'échec par exemple, propres de l'œuvre de Giacommetti, ne nécessitaient pas de préfiguration. Cependant, le dessin lui a aidé a intensifier la vivacité de cette recherche et de toutes ses réflexions comme artiste.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Alina Szapocznikow et le dessin comme catharsis.

La sculptrice polonaise Alina Szapocznikow, parallèlement à son œuvre tridimensionnelle, a développé une importante œuvre graphique et les deux ont toujours maintenu une grande cohérence entre elles. Son œuvre est digne d'intérêt puisque, ayant réussi à exploiter cette étroite corrélation entre ces deux pratiques, elle expose le pouvoir émancipateur de l'art. Il est clair que son œuvre ne pouvait pas changer ce qui serait son destin, mais, en nous parlant elle-même de façon très honnête, très éloquente, elle a trouvé, avec courage, dans ses dessins et ses sculptures la manière de vivre sa vie de façon intense et de nous faire comprendre sa fragilité et à la fois la valeur de la nôtre.

Nous allons analyser l'œuvre de cette artiste un peu oubliée pendant quelques années, mais qui a travaillé infatigablement et qui a laissé une œuvre remarquable, en dépit des difficultés qu'elle a dû affronter, à cause de ses maladies. Son parcours remarquable a été interrompu de façon violente à cause du cancer qui lui a ôté la vie à l'âge de 47 ans. Étant donné que ses maladies et les contrariétés qu'elle a vécues à cause de la guerre ont profondément inspiré son œuvre, nous allons établir une petite biographie avant d'analyser son travail.

Alina Szapocznikow est née en 1926 en Pologne. Elle a connu une enfance difficile à cause de la Seconde Guerre mondiale. À cette époque, elle a été enfermée avec sa famille dans plusieurs ghettos. Comme l'explique l'historienne de l'art polonaise Jola Gola dans le catalogue de l'exposition *Alina Szapocznikow, du dessin à la sculpture*[1], à l'âge de 14 ans, elle doit travailler dans des hôpitaux des ghettos avec sa mère. Une fois les camps libérés, elle part à Prague en 1944. Elle reste quelques années en Tchécoslovaquie et étudie au collège artistique industriel. Plus tard, elle arrive à Paris et étudie à l'École nationale supérieure des beaux-arts. En 1949 elle commence à travailler dans l'atelier de G. Lerendu, mais cette année-là, on diagnostique chez elle une tuberculose péritonéale.

1 Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Jonas Storsve, Directeur de publication, *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*, exposition, galerie d'art graphique, du 27 février au 20 mai 2013, Paris, Ed. Dilecta, 2013, p. 145.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Après quelques soins, grâce à des médicaments utilisés à l'époque de façon expérimentale, elle continue de travailler à l'atelier de Lerendu, mais sa maladie et des problèmes financiers l'empêchent de terminer ses études. Cependant, elle participe avec succès à plusieurs concours pour des monuments publics. En 1953, elle participe à l'exposition en l'honneur du dixième anniversaire du soulèvement du ghetto de Varsovie où elle montre son intérêt pour ce sujet. En 1956, après être reconnue par d'importants critiques d'art polonais, elle participe à une exposition d'art de son pays au musée Rodin et une de ses sculptures, *Premier amour*, est achetée par le Musée d'art moderne de la ville de Paris. Les années suivantes, elle réalise des expositions dans plusieurs pays comme la Pologne, l'Italie ou la Yougoslavie (Croatie aujourd'hui).

En 1962, Szapocznikow participe à la XXXIe Biennale de Venise. Ses œuvres sont appréciées par le critique d'art et fondateur du Nouveau Réalisme Pierre Restany. Cette année-là, elle continue les expérimentations techniques, auxquelles elle s'est toujours intéressée, et travaille avec la résine polyester et le polyuréthane, matériaux rarement utilisés dans le champ de l'art à cette époque-là. Elle commence aussi à faire des moulages de son propre corps. Un an plus tard, elle commence une importante série d'œuvres avec des incrustations d'éléments réels dans le ciment plastique, comme des armes de la Seconde Guerre mondiale. Après s'être définitivement installée à Paris, elle développe des assemblages qui intègrent son propre corps avec des éléments industriels. L'œuvre *Goldfinger* est exposée au XXIe Salon de Paris qui lui vaut une nomination pour le prix de la Fondation Copley. Le membre du jury qui l'a nommée était Marcel Duchamp. En 1966 elle gagne ce prix. Un an après, Szapocznikow fait sa première exposition individuelle à la Galerie Florence Huston Brown à Paris, avec l'aide de Restany. Elle continue son œuvre sculpturale, avec des matériaux traditionnels comme le marbre, ou d'autres plus expérimentaux comme la mousse de polyuréthane. Début 1969, on lui diagnostique un cancer du sein. Elle est opérée cette même année. Cette condition fait naître plusieurs œuvres tridimensionnelles et dessins aux noms explicites tels que : *Envahissements de Tumeurs, Étude de figure avec tumeur* ou *Croquis de voyage avec excroissances*. Elle réalise plusieurs expositions dans les galeries de New York, Genève, Milan, Naples, Lyon et Paris. Szapocznikow

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

ne cesse jamais ses expérimentations et elle incorpore des éléments divers dans ses assemblages comme des photographies et des mégots de cigarettes. Après avoir subi une mastectomie, le cancer s'étend aux os. Elle meurt en 1973. Elle est enterrée à Paris. Son travail infatigable et engagé nous laisse, en plus de ses sculptures, une large collection de dessins. Jola Gola a catalogué plus de 600 dessins de l'artiste.[2]

Alina Szapocznikow a trouvé dans le dessin la manière d'exprimer et de se défaire des problèmes qu'elle expérimentait dans son propre corps. Toujours cohérente avec le développement parallèle de ses sculptures, elle a élaboré de façon insistante et constante des dessins qui montraient la fragilité, la défiguration et la douleur. Même si certains de ces dessins n'avaient pas toujours de titre spécifique comme *Étude pour sculpture*, ils ont toujours représenté une façon de compléter et de dialoguer avec son œuvre sculpturale. Ses gestes libres et expressifs ne cherchaient pas vraiment une description réaliste des formes, mais plutôt à déformer et interrompre différentes parties de celles-ci. Comme l'explique Anne Tronche :

> « Le dessin joua un rôle essentiel dans la réflexion d'Alina Szapocznikow, dans la mesure où, conçu comme une écriture libératrice, elle y trouva des formes capables de faire peser un doute sur la visibilité sensée du visible, elle y surprit des gestes outrepassant les limites de sa maîtrise, elle y convoqua des tracés et des signes s'organisant à la manière d'une urgence[3] ».

Cette écriture libératrice, de laquelle parle Tronche, se manifeste dans les différentes techniques de l'œuvre graphique de Szapocznikow. Elle développait des esquisses rapides au crayon, des dessins plus détaillés, également au crayon ou à l'encre, tout comme des monotypes et des dessins à l'aquarelle. Quant aux esquisses, nous pouvons voir par exemple les *Croquis de personnages à*

2 Jola GOLA, «Catalogue of Drawings by Alina Szapocznikow», in Jósef Grabski, *Alina Szapocznikow*, Capturing Life, Varsovie, IRSA, 2004.

3 Anne TRONCHE, «Corps en lapsus», *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*, op. cit., p. 35.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 60. Alina Szapocznikow. *Croquis de personnages à excroissances 1*. Feutre sur papier. 26,8 x 20,8 cm. 1970. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

excroissances (Fig. 60 et 61) dans lesquels Szapocznikow dessine quelques figures humaines ou des parties du corps qui traitent le thème de l'envahissement dans un corps. Sur la partie centrale de la première feuille, une forme évoque un thorax de femme ou l'on identifie un sein et quelques déformations. Sur la partie supérieure droite, une autre forme rappelle une tête avec quelques excroissances. Sur la partie intérieure gauche, une figure présente des protubérances sur la poitrine et le ventre. L'on peut identifier un torse de femme sur la partie inférieure de la feuille. Le personnage présente quelques excroissances au niveau du cou et de la tête. À côté de celle-ci, une forme semble avoir pour point de départ ce torse, mais déformée et avec des protubérances partout. Cette feuille comprend

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 61. Alina Szapocznikow. *Croquis de personnages à excroissances 2*. Feutre sur papier. 26,8 x 20,8 cm. 1970. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

quelques annotations barrées sur la partie supérieure. La deuxième feuille, sur la partie supérieure, comprend un torse masculin et un corps sans tête ni bras et qui présentent les mêmes déformations. Sur la partie inférieure, l'artiste poursuit son thème avec plusieurs petits corps. Au centre, un torse de femme semblable à celui de la première feuille, à la tête complètement déformée. Ces idées ont continué d'être développées plus tard par l'artiste dans certaines œuvres plus détaillées.

Szapocznikow a élaboré une grande quantité de dessins aussi considérés comme des œuvres à part entière, toujours en maintenant un lien thématique

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

avec l'idée de souffrance du corps. Même si dans certains cas le dessin n'a pas de nom spécifique, nous pouvons comprendre que l'artiste poursuit également en eux le thème des malformations ou invasions. Bien qu'elle parte souvent de la réalité, comme c'est le cas pour ses dessins anthropomorphiques ou ceux qui partent d'une fleur qui se métamorphose, Szapocznikow laisse certains contours sans les finir, en suspens, ce qui amplifie les possibilités polysémiques. En même temps cependant, ces formes manquantes évoquent également les concepts d'absence et d'amputation. La présence de l'asymétrie dans ses dessins dénote également ce type d'amputation dont elle a souffert. Anne Tronche, en parlant des différentes sensations rencontrées dans l'œuvre de l'artiste, nous dit :

> «Dans son œuvre en volume, comme dans son expression graphique se décèle cependant une énergie qui est probablement celle de la douleur, mais il s'y affirme, dans le même temps, le pouvoir des libres associations qui traitent le corps à travers ses fonctions, ses phobies et ses plaisirs. Une œuvre qui compte est souvent un acte de mise à distance des phénomènes qui s'y trouvent transformés, recomposés pour y être abordés de manière allusive[4].»

Un bon exemple de ce type de travail dans lequel l'artiste traite du thème de la désintégration et de la recomposition du corps, tout en laissant des traits non terminés et en ouvrant à l'interprétation, est le dessin *Sans titre* de 1964. (Fig. 62) Ici, nous pouvons observer un travail au crayon plus épuré que celui des feuilles antérieures. Le personnage est une femme dont le visage est déformé et qui présente des éléments qui évoquent des yeux ou des narines, mais allongés et hors des endroits habituels. Du côté gauche de la tête, des lignes et des traits larges de crayon rappellent les cheveux d'une femme. De ce fait, nous pouvons identifier les cheveux courts et sombres de l'artiste. Sur son corps, nous pouvons remarquer qu'il lui manque l'un de ses seins alors que l'autre est légèrement déformé. Les bras et le reste du corps semblent se dissiper. En remarquant la qualité de la ligne de ce dessin, nous pouvons imaginer les gestes de l'artiste dans les différentes inclinaisons données au crayon lorsqu'elle dessinait. C'est

4 Anne TRONCHE, Ibid., p. 31.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 62. Alina Szapocznikow. *Sans titre*. Mine de plomb sur papier. 65 x 50 cm. 1964. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

comme si elle avait voulu laisser le crayon proposer sa contribution dans le processus. Les différentes formes qui sortent de la tête peuvent également être interprétées comme une transformation qui atteint la libération.

Quant aux monotypes que l'artiste a développé à partir de 1960, nous trouvons des œuvres élaborées à partir de pièces découpées dans du carton ou du bois qui, après avoir été imprégnées de peinture, servaient à imprimer une ou plusieurs fois différentes formes qui évoquent des éléments de la nature, des organes, des cellules ou des radiographies. L'un de ces monotypes, *Sans titre* (Fig. 63) présente par exemple une forme avec des impressions individuelles en peinture noire qui évoque une fleur, mais nous rappelle en même temps les figures anthropomorphes asymétriques de Szapocznikow. Nous pouvons remarquer que l'artiste utilise deux fois la même pièce imprégnée de peintures dans différentes positions. De chaque côté de cette espèce de femme-fleur, nous



Fig 63. Alina Szapocznikow. *Sans titre*. Monotype et encre sur papier. 23,6 x 31,2 cm. 1963-1965. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

trouvons par exemple des formes qui évoquent des seins ou des poumons. Le traitement granuleux que laissent les impressions leur donne un effet de volume et une texture rugueuse à la forme dans sa globalité. L'élément supérieur peut être associé aux visages déformés appartenant à d'autres dessins de l'artiste. Dans ce cas, le visage semble se transformer en pétales comme si, de cette façon, la douleur arrivait à se libérer et à être atténuée.

Ce type d'œuvres graphiques qui conjuguaient sa propre image de femme avec des formes organiques qui semblaient se libérer à travers la métamorphose trouvent leur corrélat dans la sculpture de l'artiste. Avec le même enthousiasme, l'artiste développe des petites sculptures modelées, reproduites en bronze ou en plomb, mais aussi des grandes sculptures dans différents matériaux. Malgré leur petite taille, les figures modelées comptent sur la même expressivité que les œuvres plus grandes. Sur la figure 64 par exemple, nous pouvons voir l'artiste façonner l'une de ces figures qui évoquent une femme inclinée. Le jeu des protubérances avec les concavités nous rappelle l'asymétrie corporelle des



Fig 64. Alina Szapocznikow travaillant. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture.* op. cit.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

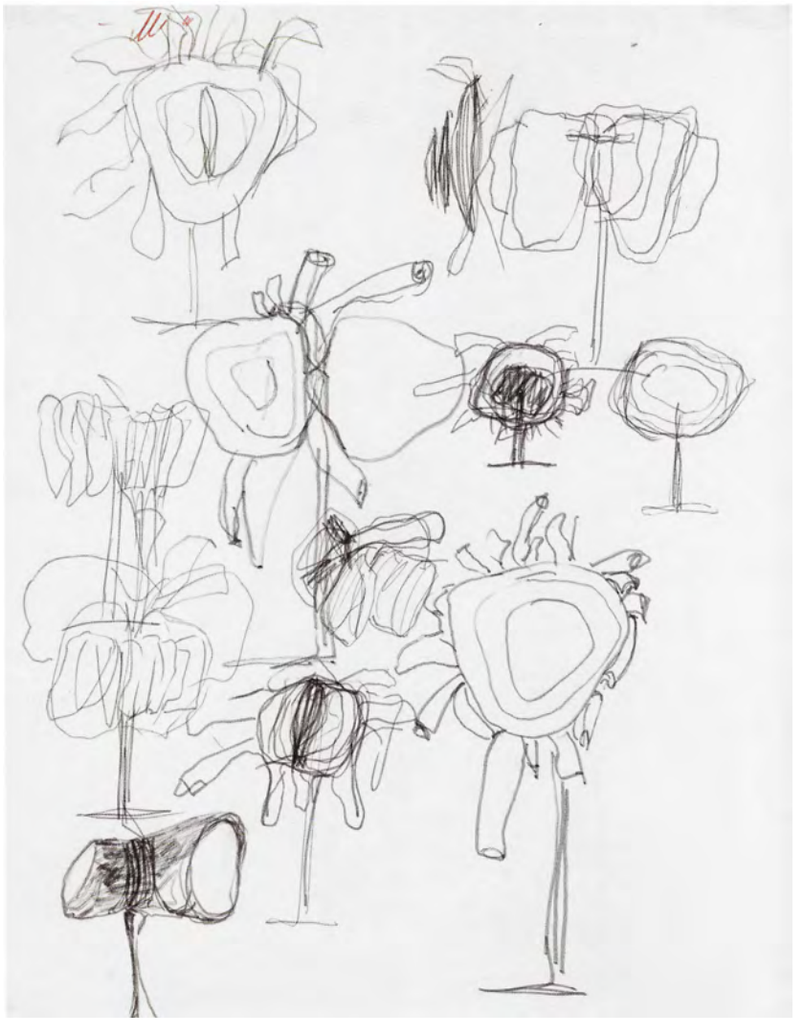


Fig 65. Alina Szapocznikow. *Etudes pour «Kaprys» 1*. Feutre sur papier. 26,8 x 20,8 cm. 1967. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

figures féminines dessinées. La texture rugueuse s'apparente, de son côté, à celle qui a été atteinte dans les monotypes de l'artiste.

Szapocznikow dessinait et sculptait parallèlement en complétant les idées des deux pratiques. Avec ces dernières, elle trouvait une nouvelle manière de voir le corps humain. Avec le mouvement trouvé dans ses œuvres, l'artiste nous parlait de la transformation des formes. Tronche commente :

> «Si l'échange entre le dessin et la sculpture fut, dans son expression, constant — l'artiste passant sans cesse de l'un à l'autre —, dessiner fut pour elle une autre manière de penser le corps, d'aller sans but, et de répondre à l'appel d'un mouvement auquel il faut savoir réagir pour accompagner le cheminement de la pensée[5].»

5 Anne TRONCHE, Ibid., p. 43.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

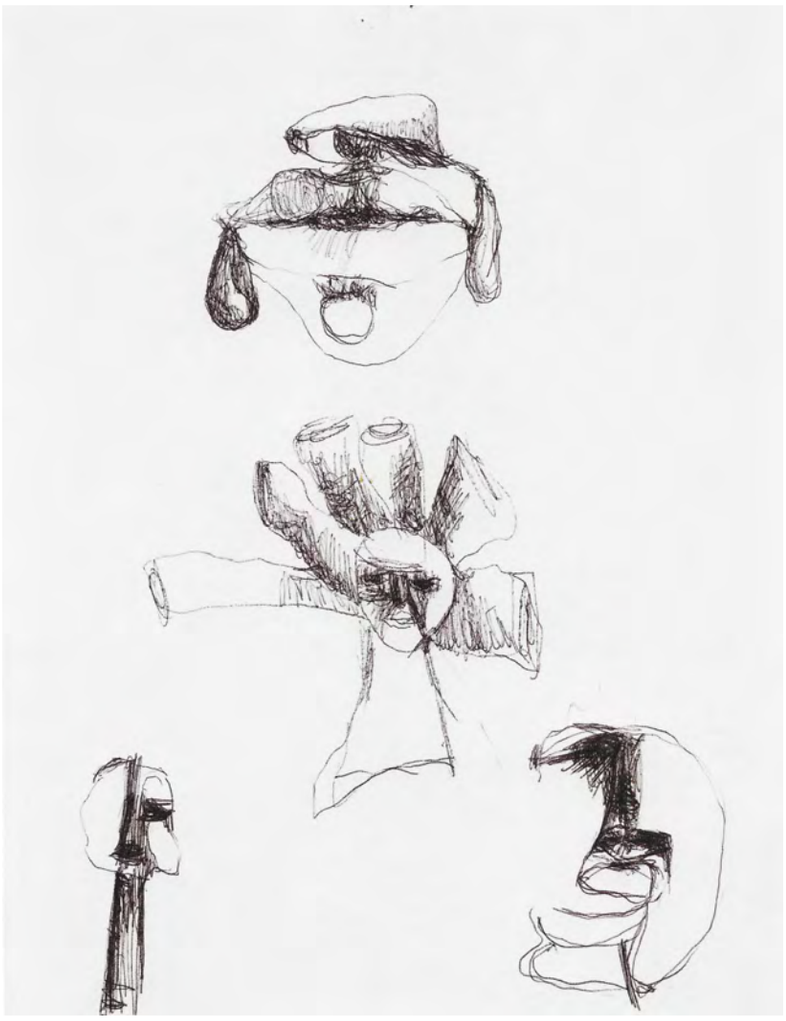


Fig 66. Alina Szapocznikow. *Etudes pour «Kaprys» 5*. Stylo bille sur papier. 26,8 x 20,8 cm. 1967. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

Cette façon de « penser le corps » que mentionne Tronche a également servi à l'artiste lorsqu'il s'agissait de dessiner spécifiquement la préfiguration d'une sculpture. C'est le cas de ses dessins intitulés : *Étude pour Kaprys*, (Fig. 65 et 66) où elle développe des idées pour l'œuvre *Kaprys-Monstre*, (Fig. 67) réalisée avec une éponge, de la résine de polyester et de la lumière. Dans ces esquisses nous pouvons voir que Szapocznikow avait déjà l'idée d'une forme aérienne supportée par une pièce verticale. La présence de la lumière est aussi considérée dans les dessins. On peut voir qu'elle a déjà l'idée des extrémités qui sortent du centre, mais elle explore, avec de nombreux petits dessins dans la même feuille, la quantité de ces extrémités. Malgré cette incertitude, elle dessine plusieurs angles du projet. On peut également remarquer qu'elle considère à l'aide du dessin, certains aspects techniques de l'œuvre comme la manière d'attacher tous les éléments au centre de la sculpture et la forme de

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 67. Alina Szapocznikow. *Kaprys-Monstre*. Résine de polyester colorée, ampoule, fils électriques et métal. 200 x 90 x 45 cm. 1967. Photo: Renán Calvo. Exposition *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture.*

la structure, très probablement métallique, qui supportera l'ensemble. Dans la seconde esquisse mentionnée, *Études pour Kaprys 5* (fig. 66), l'artiste analyse la possibilité d'inclure un visage humain assez réaliste, mais cette idée ne sera pas transférée à la sculpture. Finalement, pour l'œuvre tridimensionnelle, elle prend en compte toutes les réflexions de ses dessins, mais l'on peut voir qu'elle continue à rechercher et à choisir la forme des extrémités une fois qu'elle commence à travailler avec l'éponge et la résine. Dans ce cas, le dessin sert à concevoir et à développer un concept et à chercher des idées, mais grâce aux caractéristiques propres de la résine comme sa malléabilité, sa rapidité de séchage et la possibilité de travailler directement avec et sans moule, l'artiste continue de chercher la forme directement avec le matériau. Dans l'œuvre finale, nous pouvons voir une figure anthropomorphe peinte en rouge, avec deux grands éléments translucides en forme de protections semblables à des poumons. À l'intérieur de cette forme, nous pouvons voir la lumière qui annonçait les esquisses. Le traitement des formes et l'utilisation de la couleur rouge donnent à l'œuvre une expression de douleur. Quant à ces sensations humaines de douleur et de fragilité, que Szapocznikow a cherché à évoquer sans les décrire avec précision, l'artiste nous dit :

> «Mon geste s'adresse au corps humain, "cette zone érogène totale", à ses sensations les plus vagues et les plus éphémères. Pour exalter l'éphémère dans les replis de notre corps, j'essaye de fixer dans le polyester transparent les moments fugitifs de la vie, ses paradoxes et son absurde. Mais la sensation éprouvée de façon immédiate est diffuse puisque souvent rebelle à l'identification. Souvent tout est embrouillé, la situation est ambiguë, les limites sensorielles sont effacées. Malgré tout je persiste à tenter de fixer dans la résine les empreintes de notre corps ; je suis convaincue que de toutes les manifestations de l'éphémère, le corps humain est la plus vulnérable, l'unique source de toute joie, de toute souffrance et de toute vérité, à cause de son essentiel dénuement, aussi inéluctable qu'inadmissible au niveau de la conscience[6]».

6 Alina SZAPOCZNIKOW, Site du Pierre Bergé et associés, (consultation avril 2013) Disponible sur : http://www.pba-auctions.com

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 68. Alina Szapocznikow. *Tumeurs personnifiées*. resine poliester, fibre de ver, papier journal, gaze. 1971. Source: http://www.contemporaryartdaily.com.



Fig 69. Alina Szapocznikow travaillant. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

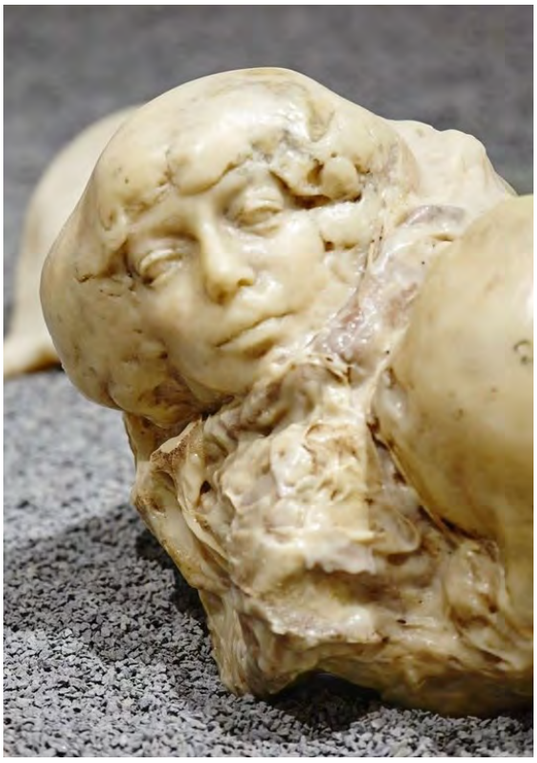


Fig 70. Alina Szapocznikow. *Tumeurs personnifiées*. Détail. Source: http://www.contemporaryartdaily.com.

Ce jeu entre le caractère éphémère de la vie humaine et le concept de souffrance, nous pouvons le trouver dans d'autres œuvres tridimensionnelles de Szapocznikow. L'œuvre *Tumeurs personnifiées* (Fig. 68 et 70) par exemple, est l'un des travaux dans lequel l'artiste se représente elle-même d'une façon évidente. Cette œuvre se compose d'une série de petites figures en résine. Celles-ci rappellent, comme le titre de l'œuvre l'indique, des protubérances semblables à des tumeurs. Dans chacune de ces petites pièces, comme nous pouvons le constater en comparant l'image de l'œuvre avec celle de l'artiste qui travaille (Fig. 69), elle ne se limite pas à représenter n'importe quelle femme ; elle se dépeint elle-même. Avec cette analogie douloureuse, c'est comme si l'artiste se réduisait elle-même en tumeur. Certains visages sont terminés et d'autres, comme nous pouvons le constater, sont déformés ou envahis par les protubérances qui grandissent à leur côté. La façon de présenter cette œuvre, sans piédestal, sur une sorte de rocaille, accentue son caractère existentiel. Cependant, malgré cette insistance quant à la fragilité humaine et la manifestation constante de sa préoccupation pour sa vie qui s'atténue comme les lignes du crayon, l'œuvre de Szapocznikow semble parfois jouer entre la tragédie et la beauté du corps. Cela est, finalement, comme elle le dit dans la dernière citation : « l'unique source de toute joie[7] ».

D'autres sculptures de l'artiste se développent entre l'anthropomorphisme et l'abstraction. Les questions de la fragmentation, de la déconstruction ou de la défiguration à partir du corps, sont présentes aussi dans ce type d'œuvre de Szapocznikow. Dans la sculpture *Machine en chair* (Fig. 71) par exemple, l'artiste associe des formes construites avec du ciment et du plastique, qui évoquent les masses du corps ou des os, avec des éléments mécaniques en fer. L'œuvre présente sur la partie supérieure trois grandes formes qui évoquent des os du pelvis ou des ailes. Comme nous pouvions le constater lors de la visite de l'exposition mentionnée *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*, la forme organique centrale de la sculpture pouvait tourner grâce aux pièces mécaniques. Ces formes sont soutenues par trois pattes en forme d'os. La couleur gris foncé de l'œuvre suggère une transformation de ces os en

7 Alina SZAPOCZNIKOW, Ibid.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 71. Alina Szapocznikow. *Machine en chair*. Ciment, plastique et fer. 190 x 100 x 100 cm. 1963-1964. Photo: Renán Calvo. Exposition *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*.



Fig 72. Alina Szapocznikow. *Sans titre*. Lithographie sur papier. 64,6 x 48 cm. 1961. Source: Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow, du dessin a à la sculpture*. op. cit.

machines. Ici, on peut interpréter la relation de l'être humain avec la machine et la déformation ou la déshumanisation qu'il expérimente à cause de l'abus de l'industrialisation et également de la guerre. Bien que l'on n'ait pas trouvé une esquisse préparatoire pour cette sculpture, il existe plusieurs lithographies de l'artiste qui représentent une forme similaire, avec lesquelles nous pouvons l'associer. L'une de ces lithographies, *Sans titre* (Fig. 72) de 1961, présente trois formes irrégulières unies au centre. Le dessin initial semble avoir été élaboré en traçant des coups de pinceau rapides, qui rappellent une texture d'écorce d'arbre. De plus, la forme générale évoque une croissance du noyau central vers les côtés. Celle-ci représente, comme nous pouvons le voir, l'une des œuvres dans lesquelles l'artiste s'éloignait le plus de la figuration.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Bien que la carrière d'Alina Szapocznikow ne fût pas très longue, elle a travaillé de façon intense et nous a laissé une œuvre graphique et sculpturale pleine d'expressivité. Son dessin semble avoir été sa catharsis. La voie pour libérer ses émotions et ses angoisses, pour les transformer d'une certaine manière en soulagement. Pouvoir nous raconter son histoire a peut-être pour elle été une sorte de soulagement, mais elle nous a également montré comment traduire l'obsession et la souffrance dans l'art, dans une expérimentation constante et en permettant aux matériaux de s'exprimer. Comme l'affirme Anne Tronche :

> «Dans ses figurations bouleversées, on peut saisir ce qui est au fondement de cet art, de sa variabilité et de son refus des solutions esthétiques définitives : la certitude que l'espace de l'œuvre n'est pas le lieu d'un savoir maîtrisé, qu'il est le camp clos d'une pensée obsessionnelle, le territoire d'une aspiration supérieure, où ce qui se dérobe se cache, ne se laisse pas saisir, diffuse mystérieusement sa nécessité[8].»

En laissant ses émotions les plus profondes se manifester et en apprenant à voir ce que chaque technique et matériau nous transmet, l'artiste nous a parlé de souffrance, d'absence, de fragilité et de force, tout comme d'érotisme et de sensualité. Alina Szapocznikow était, malgré ses peines, une personne joyeuse. Elle nous a rappelé, en utilisant un beau langage, notre condition de mortels. Pendant toute sa vie, son art a été le baume qui l'a soulagé et qui lui a donné la force pour vivre avec ferveur jusqu'à la fin.

Enfin, le développement parallèle du dessin à côté de la sculpture nous montre comment une artiste peut compléter ses différentes pratiques, tout en gardant le même concept et la même expressivité. Cette pratique constante du dessin lui a permis de matérialiser les gestes qui exprimaient ses sentiments les plus profonds. Ces gestes cathartiques se sont parfois transformés en sculpture, permettant à l'artiste d'amplifier la puissance de son discours.

---

8 Anne TRONCHE, Ibid., p. 43.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Partie 2

Matérialité et dématérialisation de la sculpture

Partie 2.1

Le dessin: de la géométrie à la matière

Les matériaux pour faire de la sculpture sont très nombreux. Comme nous l'avons vu, les sculpteurs ont travaillé depuis longtemps la pierre, le bois et le métal par exemple dans des processus de taille ou de fonderie où l'œuvre est quelque chose de solide qui remplit un espace. La nature du métal a permis aussi aux artistes de construire des œuvres avec une structure tellement fine que l'on peut voir à travers. Quelques fois, les artistes ont même élaboré des œuvres qui n'ont pas une structure rigide, qui ne sont plus érigées. Maurice Fréchuret nous parle des matériaux qui tombent ou qui coulent, donnant vie à des sculptures molles. Cependant, comme on va le voir maintenant, ce n'est pas seulement les particularités de la matière qui permettent d'arriver à un résultat singulier, mais la façon dont l'artiste dialogue avec elle. Richard Deacon va nous montrer comment un matériau classique comme le bois peut être tordu. Jorge Oteiza nous montrera aussi comment délimiter un espace vide avec de l'acier. Les dessins deviendront sculptures avec les panneaux d'aluminium de Ernest Pignon-Ernest, et des petites épines d'acacia formeront un grand discours matériel dans les œuvres de Giuseppe Penone.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Richard Deacon: dessiner avec le bois

Nous avons déjà vu comment les gestes de l'artiste peuvent se traduire en fines lignes de métal. Le cas de Richard Deacon mérite aussi notre attention car, en utilisant un matériau travaillé souvent dans une forme massive comme le bois, il arrive à nous proposer une œuvre dans laquelle on peut imaginer le geste fort mais précis pour tordre les tasseaux de bois. Comme nous le verrons, cet artiste nous fait comprendre en plus d'autres gestes du processus, en laissant les traces de ses techniques de travail.

L'œuvre *What could make me feel this way A (Ce qui pourrait me faire sentir de cette façon)* (Fig 73) de Richard Deacon, artiste britannique né en 1949, consiste à une série de formes courbes et organiques élaborées avec du bois déformé à l'aide du vapeur. Elle est composée de neuf pièces de structure semi-cylindrique. Trois parmi ces pièces, sont des formes fermées et irrégulières

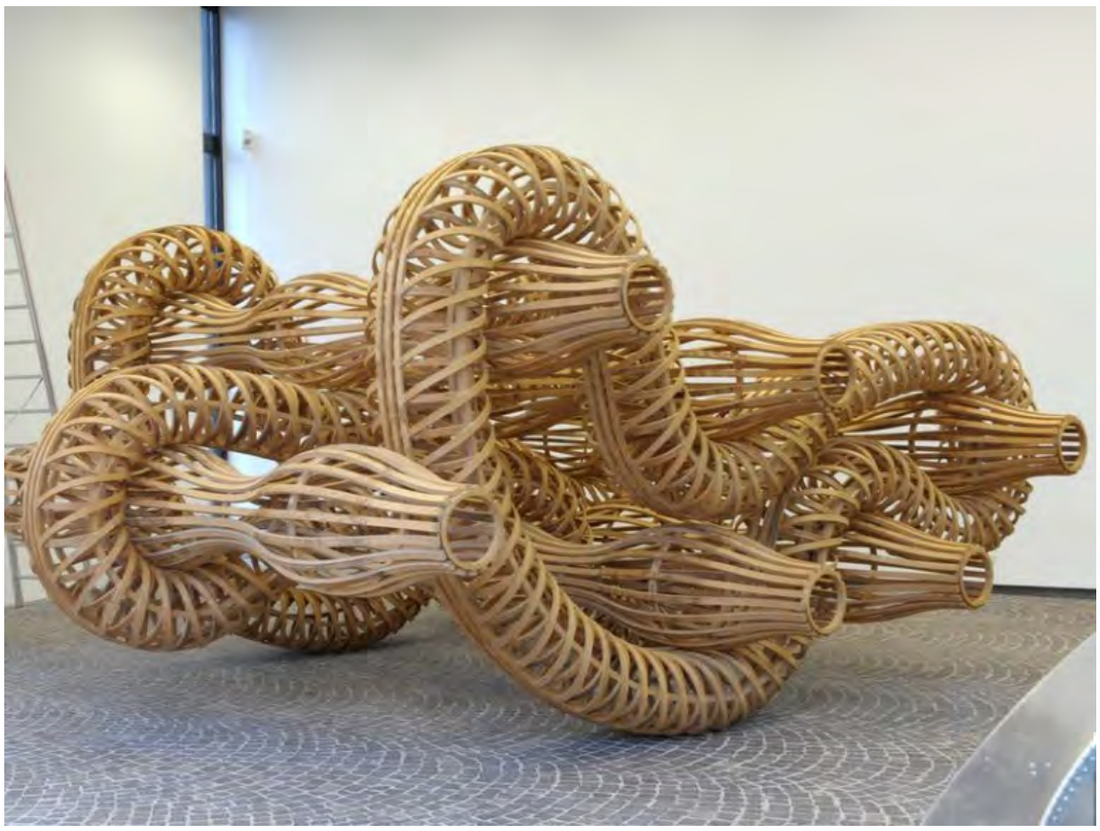


Fig 73. Richard Deacon. What could make me feel this way A. Bois, colle, boulons et câbles. 286 x 560 x 483 cm. 1993. Sprengel Museum, Hannover. Source: www.thisissocontemporary.fr

qui possèdent un contour similaire. Ces trois éléments sont disposés au sol parallèlement et elles supportent les autres six composants. La particularité de ces trois premières pièces est qu'elles sont construites avec des lignes qui donnent la sensation de spirale, en conférant beaucoup de mouvement et de dynamisme à la sculpture. Les autres six éléments de l'ensemble sont disposées de façon perpendiculaire par rapport aux trois premières et passent à travers d'elles. La structure linéale de ces six composants n'est pas en spirale, mais de manière longitudinale. Cet œuvre de 5,6 mètres de longueur propose une grande vivacité grâce au jeu entre les lignes tracées avec le bois et les espaces vides. La disposition et l'individualité de chacun de ses composants donnent l'impression que le spectateur pourrait participer en changeant leur emplacement et la morphologie totale de la sculpture. Comme il le dit Julien Heynen dans l'ouvrage *Richard Deacon, The Missing Part* :

> « On a le sentiment que les différents modules pourraient être imbriqués autrement et que l'ensemble pourrait être agrandi à volonté. Le dynamisme extrême de la sculpture, qui a quelque chose de musculeux, d'ostentatoire, est contrebalancé par la schématisation des combinaisons possibles des deux types de modules. La vitalité robuste dégagée par la matière première, sa transformation et la forme globale se heurtent à un élément de variabilité possible, tel qu'on le rencontre notamment au stade de maillage dans la modélisation en 3D, avant que les images ne soient habillées.»[1]

Cette variabilité apparente et cette sensation de maillage donnent aussi la possibilité au public de « continuer la sculpture », non pas en prolongeant les lignes, comme dans le cas des œuvres mentionnées de Picasso ou Smith, mais en la couvrant de matière, en lui donnant une surface, en lui donnant une peau.

Dans ce cas, Richard Deacon, comme dans beaucoup de ses travaux, laisse en évidence les traces et les matériels de construction, comme les vis et la

1 Julien HEYNEN, *Richard Deacon, The Missing Part*, Strasbourg, Editions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2010, p. 115

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

colle. Certes, pour certains sculpteurs les traces des outils ne seraient qu'une interférence visuelle au moment de montrer leurs œuvres terminées. Dans leurs cas, ils cherchent à centrer l'attention dans un discours élaboré avec une image ou un objet propre, libéré, pour ainsi dire, du passé ou des histoires parallèles. Il s'agit d'un discours plus directe et net. Par contre, pour Deacon il est important de raconter ce qu'on peut appeler l'histoire de l'œuvre, de faire part au spectateur d'un processus complexe d'élaboration sans le cacher les pistes qui "disent" comment chaque partie a été faite. Dans ce cas, les clous, les vis, les boulons, la colle, la soudure, les traces de scie, de gouges ou de ciseau racontent une histoire et aident le spectateur à imaginer le processus de construction. Comme l'explique Éric de Chassey :

> «Il s'agit de focaliser l'attention moins sur l'objet produit (qui aurait légitimé une élaboration à travers l'imagination matérialisée par le stade du dessin) que sur les actions, de telle sorte d'ailleurs que la pratique de l'artiste révèle dans un premier temps plutôt de la performance que de la sculpture»[2].

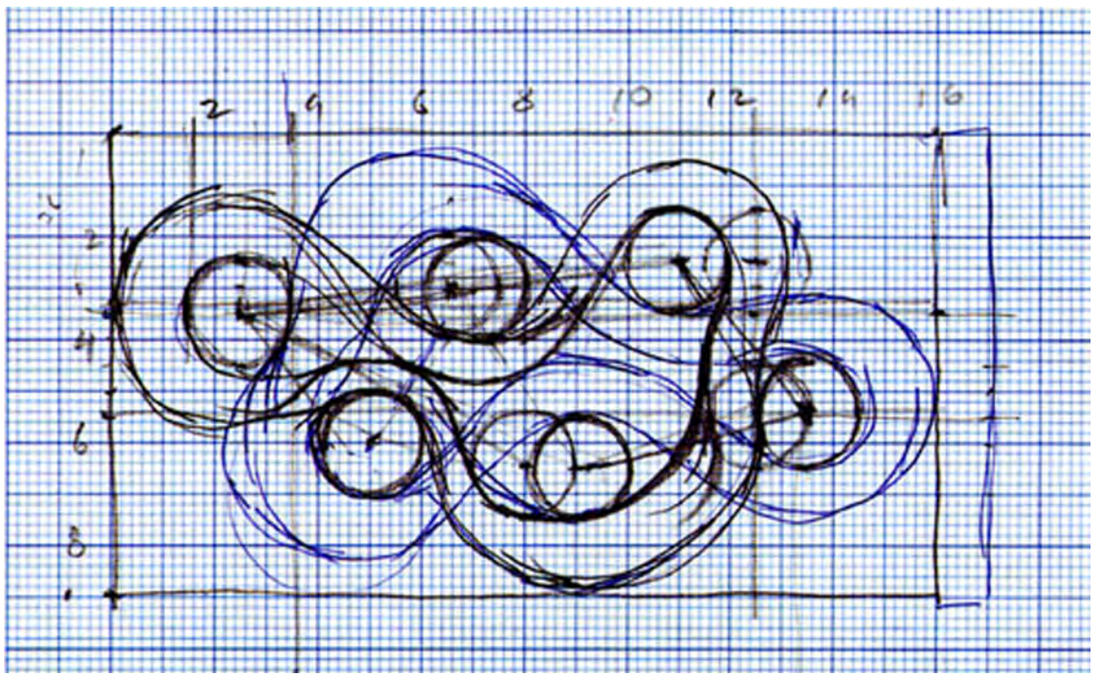


Fig 74. Richard Deacon. Esquisse pour *What could make me feel this way A*. Crayon, stylo sur papier. 21 x 30 cm. 1993. Sprengel Museum, Hannover .

2 Eric DE CHASSEY, Richard Deacon, *The Missing Part*, op. cit. p. 175

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

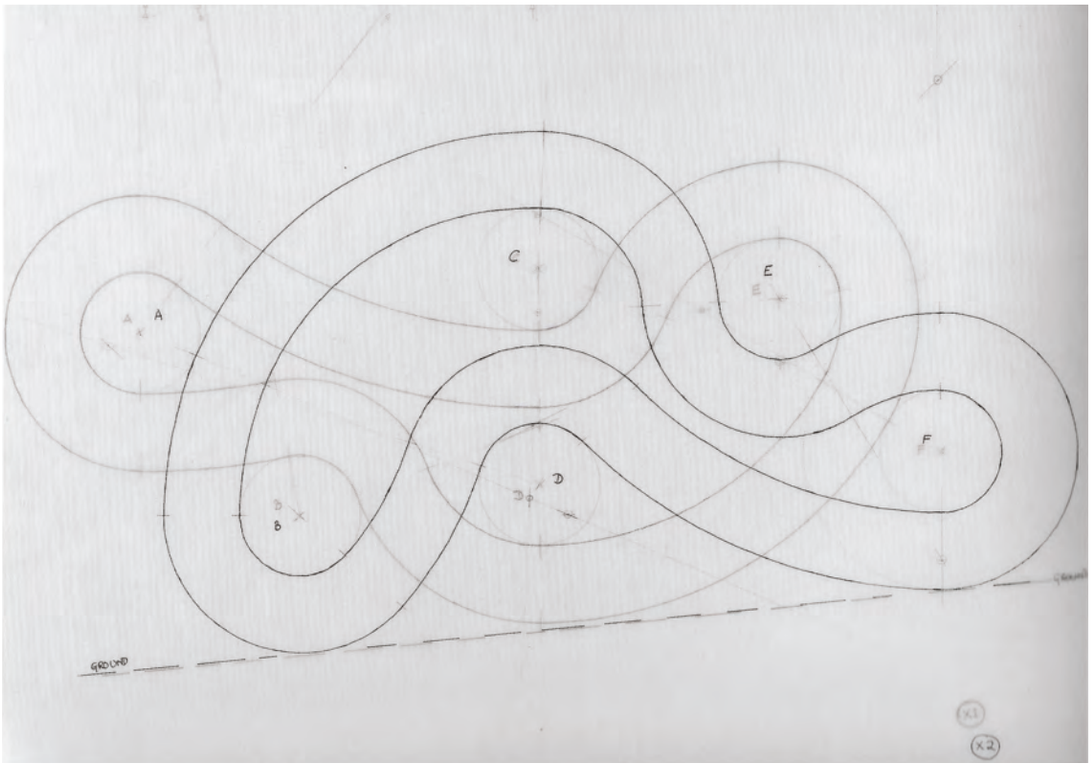


Fig 75. Richard Deacon. Esquisse pour *What could make me feel this way A*. Crayon sur papier. 1993. Source: *Richard Deacon, The Missing Part*. op. cit.

Ce processus de l'assemblage ou construction directe pratiqué par Deacon, que constitue une façon de dessiner dans l'espace avec les tasseaux tordus, ne nie pas par contre la participation du dessin comme esquisse préparatoire. Dans le cas de *What could make me feel this way A*, l'artiste a élaboré des dessins sur papier qui montrent l'idée initiale et confirment aussi que les trois grandes formes qui soutiennent les autres six sont en réalité très similaires, mais disposées différemment. Il s'agit en fait d'un premier esquisse rapide (Fig 74) et d'un autre plus précis et détallé, qui est composé de deux dessins superposés faits sur papier-calque. (Fig 75) Nous pouvons comparer ces deux esquisses avec la sculpture depuis un angle frontal. (Fig 76). Les six longues formes cylindriques sont présentées comme des simples cercles car elles traversent, comme je l'ai dit, les deux premières d'une manière perpendiculaire. L'artiste a inclus aussi certaines lignes droites qui explicitent la relation entre les différents cercles nommés de A à F. Il a attiré mon attention le fait que le sol dans ce dessin est délinéé de façon inclinée. C'était peut-être une possibilité pour présenter le projet final. On peut apprécier aussi quelques lignes droites, avec lesquelles l'artiste établit une corrélation entre les différents cercles.

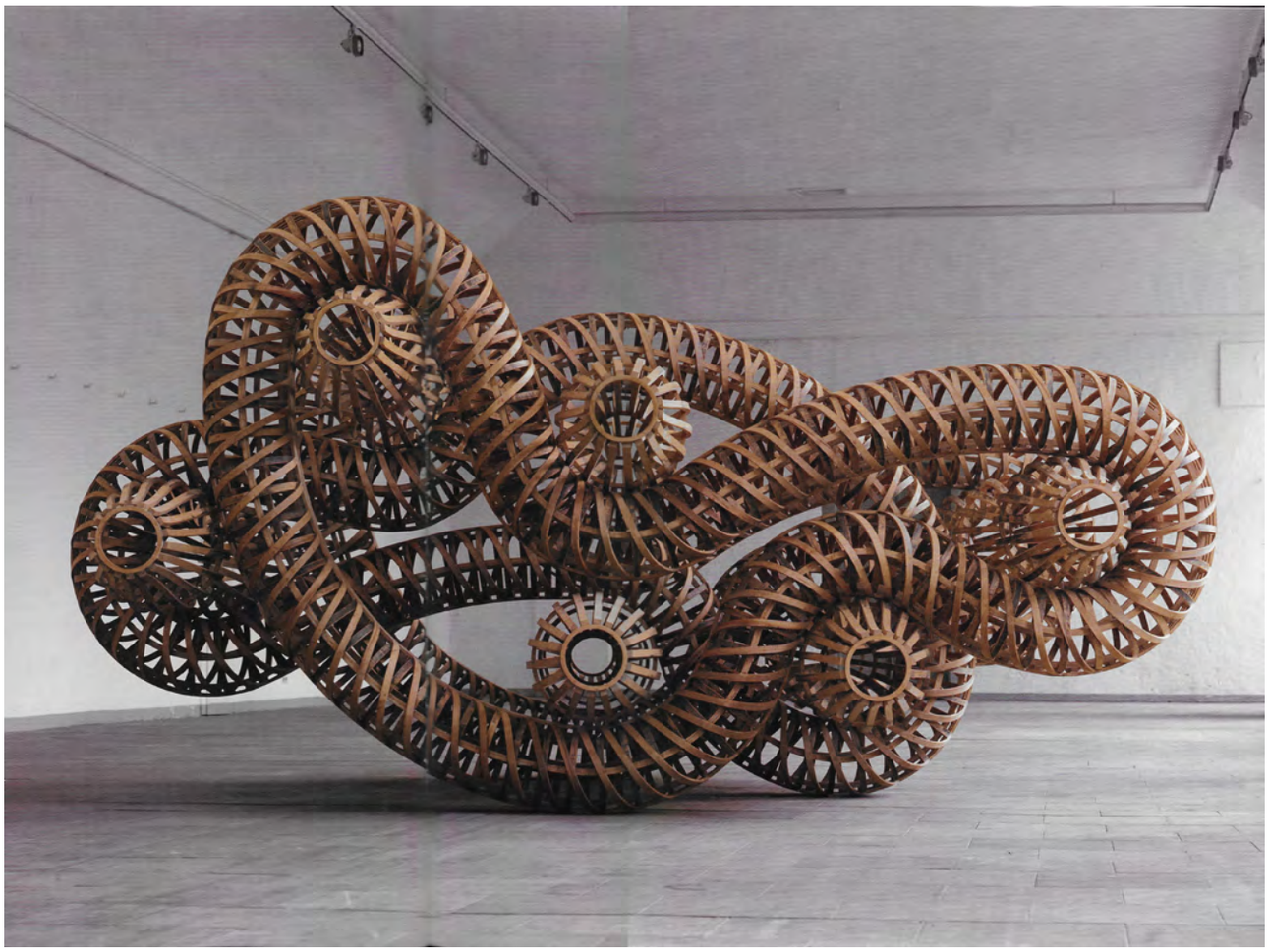


Fig 76. Richard Deacon. *What could make me feel this way A*. Angle frontal. Source: *Richard Deacon, The Missing Part*. op. cit.

Ce dessin préparatoire, comme le dit de Chassey « possède un caractère de trajectoire virtuelle pour l'œil du spectateur », Il aide au public à imaginer les espaces vides et les corps solides qui auraient plus tard l'œuvre en bois. De Chassey ajoute :

> « Ce type de dessin propose d'abord une ligne qui avance et que l'œil suit, avec des hésitations et des retours, cette ligne définissant parfois, par sa fermeture plus ou moins directe, un système de pleins et de vides, de contenants et de contenus. »[3]

3 Éric DE CHASSEY, Ibid., p. 182

Les dessins de Deacon maintiennent une étroite relation avec ses sculptures. Même si dans beaucoup des cas ils ne sont pas destinés à la préparation d'une œuvre tridimensionnelle, ils présentent une structure interne, un volume. On peut les imaginer dans un espace réel. Dans ce cas, on constate que Deacon pense-dessine en voyant ses œuvres d'une manière intégrale. Il imagine ce qui est derrière la surface la plus proche et définit la totalité de la forme. Il s'agit d'une méthode pratique aussi pour développer des sculptures massives, mais dans le cas des œuvres construites avec de lignes en bois, c'est spécialement efficace. Ce type de sculpture montre au public une transparence, un espace interne vide. À l'égal des dessins structurés au crayon, les lignes qui sont derrière sont une invitation à connaître l'autre côté de l'œuvre, à se déplacer autour de la sculpture pour apprécier ses autres angles. Cependant, ces lignes en bois courbé donnent aussi la possibilité unique d'avoir une notion de la forme de l'œuvre depuis un même point de vision. *What could make me feel this way A* fait le spectateur « entrer » dans l'esprit de l'artiste et assister au processus de génération, de délinéation, d'évolution et de construction de l'œuvre.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que Deacon trouve de l'inspiration dans des poèmes pour développer certains de ses dessins. Dans ce cas, l'artiste arrive à unir deux arts différents. Le dessin s'élabore peu à peu dans le temps pour être apprécié plus tard comme une image terminée et fixe, mais qui perdure dans le temps. Le poème, une fois écrit, se développe dans le temps pour être lu ou écouté. Dans certain moment, tous les deux se manifestent au même temps. L'artiste peut dessiner en écoutant dans son esprit le poème. Le poème devient dessin et le dessin rend présent le poème. Ce type de dessin représente une œuvre autonome, mais comme nous l'avons vu, il complète et nourrit l'œuvre sculpturale de l'artiste.

Vers 1978, Deacon trouve dans la poésie de Rainer Maria Rilke des idées diverses qui l'aident à imaginer des objets ou des parties du corps. Un de ces dessins est *It's Orpheus When There's Singing N° 3* (Fig 77) Dans ce dessin, nous pouvons apercevoir les traces d'une structure assez complexe, mais très douce. Cette structure donne le support à deux espèces de récipients, l'un semble être posé sur une surface et l'autre est en position inclinée, comme en

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

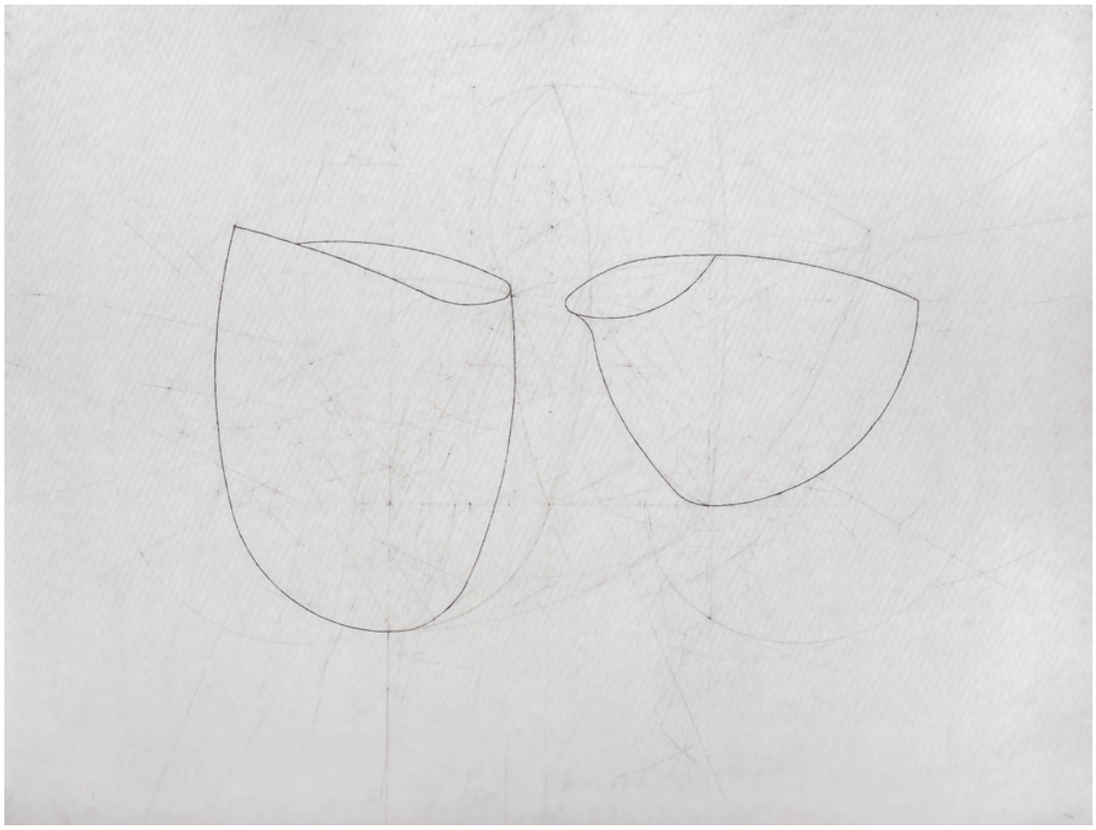


Fig 77. Richard Deacon. *It's Orpheus When There's Singing N° 3*. Source: The Missing Part, op. cit.

versant un liquide. Il est évident que la structure ne se limite pas à donner les lignes de base des éléments. Nous pouvons voir que beaucoup de ces lignes sont tracées librement, comme si les récipients laissaient les traces de leur mouvement. En plus, elles donnent aussi la sensation de la présence d'autres objets. Deacon explique de quelle manière ce type de dessins influençait son œuvre. Il dit:

> « À l'époque de ces dessins, je m'étais plongé dans la lecture des poèmes de Rilke et les lignes en étaient venues à représenter des éléments de sa poésie. J'étais particulièrement fasciné par la transformation qu'il opère sur les objets, la signification autre qu'il leur confère. Contrairement à la poésie symboliste où les objets n'apparaissent, de manière illusoire, qu'en deux dimensions, chez Rilke, les objets revêtent diverses connotations sans pour autant perdre leur caractère d'actualité. En travaillant sur ces dessins, un certain nombre d'associations me sont venues à l'esprit. Parmi

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> les références spécifiques, la plus évidente est celle d'une figure d'Orphée, ou encore une tête qui chante ou tend l'oreille. L'ouverture au sein de la clôture tient lieu de bouche ou d'oreille - ou d'autres groupes encore : emblème, bouclier, récipient, tête, bouche, oreille, œil, fleur, chaussures, chapeaux, mains. »[4]

Cette manière de transformer les mots en dessins ne constitue pas nécessairement une représentation précise d'un objet. Comme nous le pouvons voir dans *It's Orpheus When There's Singing N° 3,* il s'agit plutôt de rendre visible un concept. Les idées développées avec les poèmes pourraient aussi compléter les autres dessins de Deacon destinées à préfigurer une sculpture. Cet artiste nous montre comment le dessin peut seconder le travail tridimensionnel dans *l'avant* de la sculpture, comment il reste présent dans la sculpture même et comment il peut aussi aider dans le développement graphique d'une notion ou d'une abstraction.

Finalement, dans les lignes de bois tordue de Deacon, aussi tant que dans ses dessins au crayon, nous pouvons percevoir la structure interne de la forme. Cela nous permet de ne pas seulement sentir les gestes qui ont donner l'apparence à une surface, comme dans le cas d'une œuvre massive, mais d'entrer, en quelque sorte, dans leurs espaces internes et d'essayer d'imiter les gestes qui ont donné la forme aux lignes. Les traces de crayon, mais aussi les vis et la colle, nous font une exposé du déroulement de ce processus.

> Or, un arbre monta, pur élan, de lui-même.
> Orphée chante ! Quel arbre dans l'oreille !
> Et tout se tut. Mais ce silence était
> lui-même un renouveau : signes, métamorphose…[5]

---

4 Richard DEACON. *Un siècle de sculpture anglaise*. Paris. Galerie national du jeu de paume. 1996. p335

5 Rainier Maria RILKE, *Or, un arbre monta… Sonnets à Orphée*. 1922. Source: http://archives.skafka.net/alice69/doc/rmr_sonnetsaorphee.htm

Jorge Oteiza et la délimitation d'espaces vides

Le cas de l'artiste basque Jorge Oteiza est significatif puisque le dessin, en plus de ces possibles manifestations comme esquisse ou comme ligne guide de coupe, reste d'une façon concrète dans la silhouette clairement définie de chaque plaque métallique qui aide à donner la forme à ses sculptures. Dans le cas de ses œuvres publiques, même le spectateur peut toucher les bords de ces formes géométriques qui rappellent d'une certaine façon le geste de l'artiste lors de la coupe du métal.

Jorge Oteiza est né en 1908. Après quelques années de recherche en Amérique latine, où il étudia l'art précolombien, il revint en Espagne en 1948. Il a développé pendant un certain temps la sculpture figurative et a laissé dans ce courant des œuvres importantes comme la façade de la Basilique Notre Dame d'Arantzazu. Plus tard, en s'intéressant à l'art abstrait, Oteiza a travaillé le marbre et réalisé des sculptures dans lesquelles le cube est la forme élémentaire. Cependant, il a peu à peu cherché et créé des espaces vides dans ses œuvres. Ainsi, il a réalisé des œuvres semi-cubiques, libérant l'espace interne de toute matière, mais octroyant de l'importance au vide même. Après avoir travaillé la pierre, il a découvert qu'avec le métal il pouvait obtenir des œuvres qui permettaient de créer des espaces vides plus grands. À partir de 1956, Oteiza entame une série d'œuvres appelée la *Desocupación del cubo (Désoccupation du cube)* et décide de construire ses œuvres à partir de pièces ayant une forme basique, carrée ou trapézoïdale. Il a étudié les œuvres de l'artiste néerlandais Piet Mondrian et du peintre russe Kasimir Malévitch. Ce dernier est l'artiste qui a le plus influencé Oteiza, qui s'est intéressé au mouvement que Malévitch donne aux figures basiques qui, en les faisant tourner, cassent les lignes parallèles. Comme Valérie Vergez l'explique dans son livre *Jorge Oteiza*[1], le sculpteur basque reprend l'unité minimale de Malévitch. Tout comme dans l'œuvre du peintre russe, cette unité est dépourvue de toute connotation symbolique ou expressive. Oteiza l'appelle justement l'Unité Malévitch. Vergez explique :

1 Valérie VERGEZ, *Jorge Oteiza*, Anglet, Atlantica, 2003

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> «Cet univers en équilibre instable où les formes se maintiennent en suspension et planent dans l'état de la surface, où elles s'attirent et se rejettent mutuellement, est transposé par Oteiza dans la sculpture. De ces compositions dynamiques et mûrement travaillées se dégagent des accords rythmiques, faits de tension et d'abandon[2].»

Comme l'explique Vergez, cette unité est le composant essentiel du langage sculptural personnel de Jorge Oteiza. Avec ces formes géométriques basiques découpées dans le métal ainsi qu'avec les petits cubes composés de différentes matières ou avec des tiges et des fils de fer, l'artiste a énormément travaillé de grandes séries de maquettes dans de petits formats, ce qui met en avant le désir de l'artiste d'expérimenter. L'expérimentation directe avec ce type de matières est une façon de penser en s'aidant des lignes, des plans et des bords des formes. Ce processus ne diffère pas tellement de celui réalisé par l'artiste lorsqu'il dessine en cherchant des idées sur la feuille de papier. Ce sont de réelles études tridimensionnelles. Nous pouvons observer le type d'élément qu'Oteiza utilisait lors de ce dialogue avec les lignes dans l'espace dans la figure 78. Certaines de ces œuvres seront plus tard reproduites dans des dimensions



Fig 78. Jorge Oteiza travaillant ses maquettes. Source: https://www.hoyesarte.com

2 Valérie VERGEZ, Ibid., p 73

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

plus importantes. Dans certains cas, comme nous le verrons plus tard, elles ont même été construites dans des tailles de plusieurs mètres de haut.

L'œuvre *Caja Vacía (Boîte Vide)* (Fig. 79) par exemple, datée de 1958, a été reproduite à une hauteur de 50 centimètres. Sa forme élémentaire est un cube construit avec des plaques de métal. Chacun de ses côtés, comme nous pouvons le voir sur l'image, est défini par une ou plusieurs formes trapézoïdales unies. L'intégration de lignes inclinées brise le jeu des parallèles propres au cube parfait, produisant ainsi du mouvement et la sensation que les différentes parois



Fig 79. Jorge Oteiza. *Caja vacía (Boîte vide)*, 1958. Acier Corten. 53,5 x 46 x 46 cm. Museo Reina Sofía. Source: https://www.museoreinasofia.es

du cube continuent d'ouvrir et de fermer les espaces. Cette œuvre appartient à une grande série de boîtes vides qui complète le processus de déconstruction des formes et de la libération de son intérieur dans le travail de l'artiste. L'autre série réalisée par l'artiste, composée de formes solides semi-cubiques en pierre, ne permettait pas, comme dans le cas précédent, de proposer des œuvres totalement vides physiquement. Nous pouvons comparer l'œuvre *Caja Vacía* avec d'autres comme *Cubos abiertos espacios interiores, retenciones de luz* (Fig. 80). Bien que l'artiste ait réalisé des expérimentations avec des masses solides, surtout au début de sa carrière, il a continué à produire des œuvres en pierre même après avoir réalisé ses œuvres en plaques de métal. Cependant, lorsque nous comparons les deux œuvres, nous pouvons remarquer l'évolution



Fig 80. Jorge de Oteiza. *Cubos abiertos espacios interiores, retenciones de luz, albâtre*, 30 x 30 x 30 cm. 1972. Source: http://www.artnet.com

de l'artiste dans la synthèse des formes et des plans. Les lourdes masses de pierre de la série de formes pleines font place à des œuvres comportant un espace vide, pour ainsi dire, aussi grand que l'œuvre elle-même. Ce vide représente bien plus qu'une simple partie de l'œuvre ; il s'agit réellement de sa pièce maîtresse. Les parois constituent surtout l'élément nécessaire afin de délimiter ce vide qui devient finalement presque matériel. Nous ne parlons pas ici d'une simple élimination technique de matière comme c'était le cas des segments de pierre qui s'enlèvent de la superficie d'une œuvre en albâtre par exemple, pour définir la forme externe. Comme l'explique Valérie Vergez, il s'agit plus de la création consciente de quelque chose. Il s'agit de la création d'un espace négatif. Vergez nous dit :

> «Il ne s'agit pas pour l'artiste d'évider un volume, mais de créer en son centre un vide actif, énergétique. De cette façon, Oteiza crée "un vide respirable par les formes". Ses sculptures semblent se mouvoir dans un incessant et perpétuel changement de forme. Les tensions et rapports de force contribuent à dynamiser les sculptures. Celles-ci ne sont plus des objets inanimés, mais au contraire, emplis de vie. La sculpture respire. Le mouvement est inséparable de la notion espace-temps, dans l'œuvre du sculpteur[3].»

Ce dialogue entre le mouvement et l'espace inoccupé est également travaillé par Oteiza dans la série *La desocupación de la esfera (La désoccupation de la sphère)*. De façon similaire à celle pratiquée dans les cubes, l'artiste crée un espace vide au niveau de la partie interne d'une sphère ou d'une composition de formes en demi-sphères. Dans ce cas, l'artiste n'utilise pas autant les figures basiques en forme de polygones comme il l'a fait pour suggérer la superficie des cubes. Il s'agit plutôt de lignes construites pour des platines métalliques qui définissent la forme de la sculpture. Par exemple, nous pouvons observer l'œuvre *Desocupación de la esfera* de 1957 (Fig. 81). Cette œuvre est composée de quatre lignes semi-circulaires disposées dans des positions diverses et qui se touchent entre elles. Bien que dans certains cas de la même série l'on peut réussir à observer la forme sphérique de manière plus évidente, dans celui-ci la

3 Valérie VERGEZ, Ibid., p. 61

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 81. Jorge Oteiza. *Desocupación de la esfera*, 1957. Acier. 39 x 50,5 x 49,5 cm. Museo Reina Sofía. Source: https://www.museoreinasofia.es

sphère semble décomposée dans ses axes verticaux et horizontaux. Au centre de l'œuvre, nous pouvons remarquer la présence d'un petit cercle pratiquement entier et presque en position horizontale. De ce dernier proviennent deux grands segments de cercles disposés dans différents angles. Sur la partie inférieure de la sculpture, nous pouvons voir un dernier petit segment qui s'associe à un autre segment, plus grand. L'artiste évite ici la disposition d'éléments de forme parallèle ou perpendiculaire, qui donnerait une certaine rigidité à l'œuvre. C'est justement l'inclinaison, légère ou prononcée, qui lui donne un certain dynamisme. Comme dans les boîtes, le jeu de formes similaires et de lignes inclinées donne la sensation que l'œuvre pourrait changer de position. L'interruption de ces lignes donne également la possibilité au spectateur de continuer et de déplacer dans son esprit chaque segment de l'œuvre. De la même façon que les axes de la sphère se séparent et tournent en décomposant la forme, l'espace interne perd

également sa forme originale. Ce vide quasi matériel semble bouger et muter. Il se tord et semble vouloir imiter la forme dictée par les lignes, tout en restant à l'intérieur de celles-ci. Cependant, cette énergie se projette à l'extérieur de l'œuvre. Les lignes, tout comme l'espace vivant que celles-ci définissent, vont plus loin que leurs dimensions physiques, invitant alors le spectateur à entrer dans un champ matérialisé autour de l'œuvre.

Quant aux œuvres mentionnées et reproduites dans des dimensions gigantesques, nous pouvons mentionner *Construcción vacía con cuatro unidades planas, positivo-negativo (Construction vide avec quatre unités planes, positif-négatif)*. Cette sculpture a été élaborée par Jorge Oteiza en 1957 et construite à grande échelle et inaugurée au Paseo Nuevo de Guipuzcoa en 2002. L'œuvre originale (Fig. 82) d'un peu plus de trente centimètres de haut, est composée de quatre figures en acier et d'un petit segment, invisible sur l'image, qui assemble les deux pièces de la gauche. Comme nous pouvons le voir, il ne s'agit pas



Fig 82. Jorge Oteiza. *Construcción vacía con cuatro unidades planas, positivo-negativo (Construction vide avec quatre unités planes, positif-négatif)*, 1957. Acier. 31,5 x 45,5 x 29,5 cm. Museo de Bellas Arte s de Bilbao. Source: museobilbao.com

vraiment d'une œuvre composée par l'assemblage des masses, mais plutôt par l'intégration de dessins plats chantournés dans le métal, se redressant afin de chercher différents points d'union. Malgré sa petite taille, l'œuvre disposait déjà d'une certaine monumentalité. Les deux plus grandes pièces, en forme de C, sont disposées dans des directions contraires et avec une légère inclinaison vers le haut. L'absence de lignes perpendiculaires entre elles, une fois de plus, donne à l'œuvre un grand dynamisme et une vision inattendue depuis chaque angle. Les éléments au centre, plus petits, rassemblent les deux autres pièces, plus grandes, donnant la sensation que chaque élément de l'œuvre exerce une force sur les autres et les fait changer de position. Ces éléments du centre



Fig 83. Jorge Oteiza. *Construcción vacía con cuatro unidades planas, positivo-negativo (Construction vide avec quatre unités planes, positif-négatif)*, 2002. Acier Corten. 6,00 x 6,60 x 6,70 mt. Paseo Nuevo, Guipuzcoa. Source: www.basquecountrymagazine.com

semblent rapprocher et éloigner les éléments plus grands qui les soutiennent, donnant alors l'impression de monter et de descendre. L'œuvre possède un espace vide entre les éléments qui forment également des figures contournées dans l'air.

Cet espace négatif revêt une grande importance dans la plus grande des versions de l'œuvre *Construcción vacía con cuatro unidades planas, positivo-negativo* de 2002. Cette œuvre (Fig. 83) mesure six mètres de haut, ce qui permet au public de pénétrer dans l'espace formé en son intérieur. De cette façon, le spectateur est témoin de la tension produite par les lignes inclinées dans toutes les directions et peut admirer ses différents plans depuis le bas. La pièce centrale qui semble monter et tomber, aidée de segments qui la tiennent, est suffisamment basse pour empêcher le spectateur de toujours circuler debout à l'intérieur. Cette caractéristique contribue aussi à l'expérience vécue par le visiteur et fait de lui un participant actif de la complexité et de la tension interne de l'œuvre. Cette œuvre a un contour plus épuré que sa version précédente. Les lignes droites de ce contour sont plus propres et les sommets forment des pointes plus précises. Cette clarté rend une accentuation des formes qui pointent vers le ciel. Cependant, l'utilisation directe du dessin pour définir les contours est très similaire dans cette œuvre de grande taille. La différence réside dans le fait que le geste de l'artiste et de ses assistants requiert un plus grand déplacement. Ici, l'esprit et les mains interviennent, tout comme les jambes. L'artiste dessine avec tout son corps.

Pour conclure, dans les petites sculptures, tout comme dans les œuvres gigantesques de Jorge Oteiza, le dessin est tout d'abord présent lorsque l'artiste dessine avec un crayon ou une craie les silhouettes des figures géométriques dans les plaques de métal. Avec un geste similaire, mais avec d'autres outils comme le disque de découpe, le chalumeau oxyacétylénique ou plus récemment le découpeur plasma, l'artiste transforme la ligne tracée à l'aide d'une craie sur un bord métallique. Ce bord reste en réalité une ligne qui définit les formes géométriques qui, à leur tour rassemblées, délimitent des espaces vides. Ici, le dessin ne disparaît jamais, il change seulement d'apparence.

Ernest Pignon-Ernest et le dessin qui devient sculpture

Nous allons prendre en compte Ernest Pignon-Ernest car, même s'il ne fait pas souvent des sculptures, une des ses œuvres dessinées s'élève en laissant l'espace bidimensionnel et en donnant aux gestes de l'artiste une nouvelle nature. Dans cette œuvre, appelée *Extases,* (Fig 84) réalisée en 2008, Pignon-Ernest travaille la figure humaine d'une manière réaliste, comme à son habitude et c'est avec ce même moyen d'expression qu'il trouve une façon d'interpréter et d'exprimer le phénomène de l'extase. Afin d'accentuer cet effet d'extase, il joue aussi avec les matériaux et l'atmosphère autour de l'œuvre. Il a choisi de représenter sept des plus grandes mystiques du christianisme : Sainte Marie Madeleine, contemporaine et disciple de Jésus ; Sainte Hildegarde de Bingen (1098-1179) auteure d'une immense œuvre inspirée par ses visions ; Angèle de Foligno (1248-1309) qui entre dans le Tiers-Ordre franciscain après avoir perdu toute sa famille ; Sainte Catherine de Sienne (1347-1380) docteure de l'Église, auteure du Dialogue, inspiré par des moments d'extase ; Thérèse d'Avila (1515-1582) docteure de l'Église, qui a expérimenté une transverbération[1] ; Sainte Marie de l'Incarnation (1599-1672) fondatrice des Ursulines de la Nouvelle France et Madame Guyon (1648-1717) mystique de grande influence pour certains protestants.

Pour l'œuvre *Extases*, l'artiste a premièrement dessiné les différents portraits des saints avec du crayon. (Fig 85 et 86) Ensuite, il a fait des tirages numériques sur panneaux composites aluminium. De cette façon là, cette œuvre demeure du dessin en restant sur un support en principe plan, lisse, blanc, flexible, similaire au papier, mais devient en même temps une œuvre tridimensionnelle qui occupe l'espace. Pignon-Ernest a plié ces grands panneaux d'aluminium de telle manière qu'ils rassemblent de grandes feuilles de papier ou pièces de tissu en donnant l'impression d'être très légers et d'être ainsi bougées par le vent.

1 [1] Transverbération : (Dans la lang. mystique) Grâce mystique spéciale, accordée à Sainte Thérèse d'Avila, qui voyait un séraphin lui transperçant le cœur avec un dard enflammé (d'apr. Foi t. 1 1968). Definition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, cnrtl.fr



Fig 84. Ernest Pignon-Ernest. *Extases*. tirages numériques sur panneaux composites aluminium. 2008. Source: Ernest Pignon-Ernest, Paris, Gallimard, 2014



Fig 85. Ernest Pignon-Ernest. *Extases. Détail. Source:* http://artshebdomedias.com

Ce mouvement et cet effet de légèreté que possèdent les sept feuilles, placées à différentes hauteurs, renvoient à la notion de lévitation, concept associé aux expériences des extases, présent chez les femmes représentées par l'artiste.

À partir du moment où ces supports sont mis debout, on joue avec la limite entre le dessin et la sculpture. C'est un dessin qui devient sculpture, non pas comme le font les artistes qui transposent leurs esquisses préparatoires sur papier aux matériaux modifiables, en élaborant une nouvelle œuvre en trois dimensions. Dans ce cas, il s'agit d'une œuvre qui n'est plus seulement dessin, mais qui s'élève pour devenir en même temps des feuilles éthérées qui bougent dans l'air, qui dansent et qui restent suspendues, en lévitant, comme le feraient les mystiques représentées par l'artiste. On dirait que leurs aspirations de toucher le ciel sont si immenses qu'elles ne peuvent pas attendre d'être transformées

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 86. Ernest Pignon-Ernest. *Extases*. Détail. Source: http://cequimeplait.eklablog.com

par l'artiste en sculpture. Ce sont comme des dessins animés par un désir de se métamorphoser en sculptures.

Pignon-Ernest, qui s'est intéressé aux thématiques des mystiques et de l'extase depuis longtemps, a trouvé un défi au moment d'aborder cette thématique. Après avoir lu des textes écrits sur et par des différentes personnes ayant expérimenté un moment d'extase, il se pose plusieurs questions avant de trouver la manière de matérialiser son projet. Il dit:

> «…mes travaux napolitains m'incitaient à lire Loyola, Saint Jean de la Croix, Thérèse d'Âvila. Les pages de *Ma vie*, par exemple, conjuguées à des visites aux marbres du Bernin à Santa Maria Della Vittoria et à la Bienheureuse Ludovica au Trastevere m'ont subjugué et, guidé par les écrits de Jean-Noël Vuarnet et Claude-Louis Combet, j'ai poursuivi ma quête en découvrant les témoignages d'autres grandes mystiques.

> Cela ne faisait que redoubler mes interrogations sur la représentation. Comment figurer des corps qui aspirent à se désincarner ? Comment suggérer ce que ces femmes infligeaient à leur enveloppe corporelle ? Comment transmettre cet infini du désir, de l'angoisse, de la douleur, de la suavité, de l'exaltation qui les habitait, et toutes les contradictions qui allaient avec ? »[2]

Cette grande œuvre a été exposée dans plusieurs endroits: la Chapelle Saint-Charles à Avignon en 2008 ; la Chapelle des Carmélites au musée d'Art et d'Histoire à Saint-Denis en 2010 ; la Chapelle du Musée de l'Hospice Comtesse à Lille en 2013 ; le Prieuré Ronsard à Saint-Cosme en 2013 ou l'Église Saint-Louis de l'Hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris en 2014. Dans la chapelle Saint-Charles à Avignon par exemple, l'architecture, la hauteur, la décoration et la connotation spirituelle de ce lieu ont donné à l'œuvre une atmosphère déterminante dans son effet mystique. L'idée de lévitation, d'être suspendues dans l'air, est renforcée aussi par le miroir d'eau que l'artiste a placé dans la partie inférieure de l'ensemble. (Fig 87). Dans le reflet de ce miroir, on peut percevoir d'une façon différente et énigmatique la très particulière spatialité qui existe dans la Chapelle de Saint-Charles. Ici, ses colonnes provoquent un point de fuite opposé à celui de la chapelle "réelle", qui permet au spectateur de visualiser les personnages "séparés de la terre" et de s'imaginer lui aussi en lévitation, aux côtés des mystiques. L'artiste dit :

> « Aspirant à la lévitation, de telles images ne peuvent se donner qu'avec symétrie et profondeur de champ. Il faut que la vision elle aussi s'anime et se démultiplie. C'est pourquoi je veux que dans un miroir d'eau sombre se mêlent les signes que sont les dessins et les signes que forment les reflets de la chapelle, pour que l'on assiste, pour que l'on participe, autant que faire se peut, à une liquéfaction spatiale et spirituelle».[3]

---

2 Ernest PIGNON-ERNEST, André VELTER, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014, p. 284

3 Ernest PIGNON-ERNEST, *Extases*, Milan, Geca, 2008.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 87. Ernest Pignon-Ernest. Détail. 2008. Source: Ernest Pignon-Ernest, Paris, Gallimard, 2014

Ce reflet des Saintes dans l'eau participe à la transmission d'un caractère étrange et mystérieux de l'extase. Il s'agit d'une expérience d'un autre monde, d'un autre type d'existence impénétrable, d'une autre réalité. Cette double présence nous parle de la capacité de ces femmes à faire partie de la terre, de la chair, du temps, de la condition humaine, mais en même temps d'appartenir au monde des âmes, au Royaume des Cieux, sans poids, sans temporalité, sans chair, sans contact. Elle nous parle de leurs aspirations incoercibles pour atteindre définitivement la vie après la vie. Sainte Thérèse d'Avila a dit :

> « Je vis sans vivre en moi-même, – avec l'espoir d'une vie si haute – que je meurs de ne point mourir. »[4]

4 Saint Thérèse D'AVILA. http://dicocitations.lemonde.fr

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

La réflexion des personnages dans le miroir est favorisée par l'obscurité, qui joue aussi un rôle important dans cette intervention de Pignon-Ernest. Cette immensité noire et mystérieuse aide à donner un reflet presque parfait de chaque personnage. De cette façon, on peut les contempler très clairement de deux manières différentes. D'un côté, on dirait qu'il y a une force que les attire vers le ciel, qui voudrait leur donner plénitude. D'autre côté, elles se laissent bouger par d'autres forces énigmatiques. Ce sont des forces opposées telles que, le ciel-la terre, le bien-le mal, le présent-l'éternité. Cependant, elles savent qu'on est ici dans ce monde pendant quelques secondes. C'est pour cela qu'elles aspirent à aller vers le plus haut. Sainte Catherine de Sienne a dit : La vie est un pont, traverse-le, mais n'y fixe pas ta demeure.[5]

Il est intéressant de comparer Extases avec d'autre type d'œuvres de Pignon-Ernest. Il a élaboré un grand nombre de dessins sur papier journal qui sont la plupart du temps destinés à être collés sur les murs d'une ville. Ce type de papier est si souple que, une fois imprégné de la colle, les dessins ne font qu'un avec le mur. Nous pouvons voir par exemple l'œuvre *Se Torno (Si je reviens)* dans la figure 88. Dans ce cas, il s'agit d'un portrait de Pasolini portant son propre corps. Chaque dessin prend ainsi non pas seulement la texture du mur, mais son contexte, son histoire et commence à recevoir dorénavant la participation de la nature et du public. Dans ce cas, l'œuvre n'est pas un simple dessin sur un papier, mais une situation, une provocation, une vraie succession d'actions et de phénomènes non pas représentés, mais réels. Par rapport à ce type de dessins il dit :

> «Mes dessins ne sont pas des dessins exposés dans la rue : c'est la rue même et son histoire, ses potentialités suggestives que je propose. Je ne vise pas à faire des œuvres en situation, il s'agit de faire œuvre de situations».[6]

5 Sainte Catherine DE SIENNE. https://www.reponses-catholiques.fr

6 Ernest PIGNON-ERNEST, « Ernest Pignon-Ernest, faire œuvres de situations », Entretien avec Tom Laurent, *Art Absolument*, n° 59 mai-juin, 2014, pp 60

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 88. Ernest Pignon-Ernest. *Se Torno, Parcours Pasolini*, Naples, 2015. Sérigraphie en situation. Source: https://alainamiel.wordpress.com

De la même manière, l'artiste ne propose pas avec *Extases* un simple objet, mais tout un endroit, une ambiance. Dans le cas, l'artiste construit une expérience toujours humaine mais qui s'élève en dehors du monde réel, de la routine, de la vie quotidienne. Ici, Pignon-Ernest ne colle pas le support du dessin d'une manière évidente à aucun élément. Il le laisse "dans l'air", il s'agit d'une expérience qui ne trouve pas son contexte dans la ville, dans la matière, dans cette vie. Elle n'est pas associable à rien de ce monde. Les dessins ne touchent rien, comme si les Saintes martyres arrivent à sortir pendant quelque temps de cette dimension ici-bas, pour être complètement immergées en Dieu, comme si rien de ce monde pouvait comprendre la proportion de ce que les mystiques ont vécu. Un innombrable mélange de sensations d'allégresse, de

plaisir, de révélations et de souffrance. Cette souffrance, aussi bien que cette idée de consacrer sa vie par conviction, sont aussi perçues dans ces images imprégnées dans les grands supports blancs. Ils deviennent, en quelque sorte, des linceuls qui témoignent l'énergie qui sortait de ces corps jusqu'au dernier moment de leurs vies.

Certes, cette œuvre possède des particularités uniques, parmi les différents projets de Pignon-Ernest, mais l'artiste a disposé les éléments de telle manière que ses dessins soient également affectés par les caractéristiques du lieu, comme le font avec les œuvres dans les espaces extérieures. Il dit :

> « Si ce projet n'appelle pas la rue, il ne s'agit pourtant pas d'une rupture. Mes images nouent, avec l'espace et l'histoire du lieu, des relations du même ordre que celles suscitées par mes interventions urbaines. Comme dans mes collages en extérieur, le mur intervient sur le sens et la texture du dessin : j'ai façonné les feuilles afin qu'elles ne soient pas un simple support, mais qu'elles s'imposent comme un élément plastique à part entière.»[7]

C'est grâce à cette façon de disposer ces éléments que les dessins souffrent d'une "sculpturisation". Ils sont dessins, ils sont sculptures. Il existe des lignes contrastantes dans un support représentant une figure, et en même temps, ce support, avec son personnage, conquiert une autre spécialité, une autre technique. Les lignes occupent l'espace du support blanc qui n'est plus bidimensionnel, grâce au mouvement donné aux panneaux d'aluminium, et le support occupe l'espace tridimensionnel. On peut imaginer ainsi, des dessins qui s'éloignent des deux dimensions, qui abandonnent le support plat. Pourrait-on parler d'un dessin en trois dimensions ? D'un dessin-sculpture ?

De plus, au sein d'une œuvre qui traite le dessin de cette façon si particulière, de la même manière que dans le cas des collages dans la rue de Pignon-Ernest, la perception et le découvert de l'œuvre in situ, restent fondamentales. Dans

7 Ernest PIGNON-ERNEST, André VELTER, *Ernest Pignon-Ernest*, op. cit. p. 284

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

un entretien avec Tom Laurent, l'artiste explique les contraintes contradictoires imposées par ces collages. Il faut un effet de réel, mais il veut qu'ils s'affirment comme fiction. Il dit :

> «L'équilibre tendu entre ces nécessités contradictoires est l'essentiel de mon travail de dessin et de collage dans les lieux. Autant cela fonctionne lorsqu'on rencontre mes images in situ, autant ce dosage est déséquilibré lorsqu'on les découvre à travers de photos. En fixant un point de vue unique et en unifiant les matériaux, la photographie accentue l'effet réaliste.»[8]

Certainement, qu'au moment de penser à un dessin qui devient sculpture, la confrontation avec l'œuvre devient cruciale. La photographie malheureusement, change la perception de n'importe quelle sculpture. Dans le cas d'un ensemble de dessins-sculptures, contrairement à ce qu'on peut penser, cette perception est encore plus éloignée, car, comme le dit l'artiste, la photographie unifie les matériaux.

Enfin, l'œuvre *Extases* consiste à des dessins qui n'ont plus un seul point de vue, mais une infinité. Ils ont une troisième dimension, ils occupent non pas seulement un espace physique mais deux : l'espace réel d'une chapelle et l'espace insaisissable à l'intérieur du miroir d'eau. Ils bougent, ils montent, ils descendent, ils restent dans l'air. Ils sont une sculpture. Il s'agit d'une œuvre qui nous montre comment les gestes graphiques de l'artiste n'ont pas besoin de changer de nature pour être, combinés avec d'autres gestes qui ont plié les panneaux, une façon unique de tracer et de transformer la ligne.

8 Ernest PIGNON-ERNEST, « Ernest Pignon-Ernest, faire œuvres de situations », op. cit., pp 60

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Giuseppe Penone et le dessin par adjonction d'éléments

Comme nous l'avons vu, la technique artistique ajoutant des éléments un par un est une façon de dessiner directement soit sur un support plat, soit en utilisant l'espace tridimensionnel dans toutes les directions, à la différence de la technique de la taille, avec laquelle les formes se cherchent et s'élaborent à partir d'un bloc solide. Cette disposition successive d'éléments peut être spontanée ou suivre une trame. C'est la raison pour laquelle nous allons contempler cette manière de tracer des lignes.

C'est le cas de l'œuvre *Spine d'acacia-contatto, maggio 2005 (Épines d'acacia-contact, mai 2005)* (Fig 89) du sculpteur italien Giuseppe Penone. Cette œuvre se compose de douze éléments plats en forme de châssis de 100 x 120 cm chacun. Ces douze toiles forment un ensemble de dimension 300 x 480 cm. Dans cet ensemble, nous pouvons observer une grande bouche

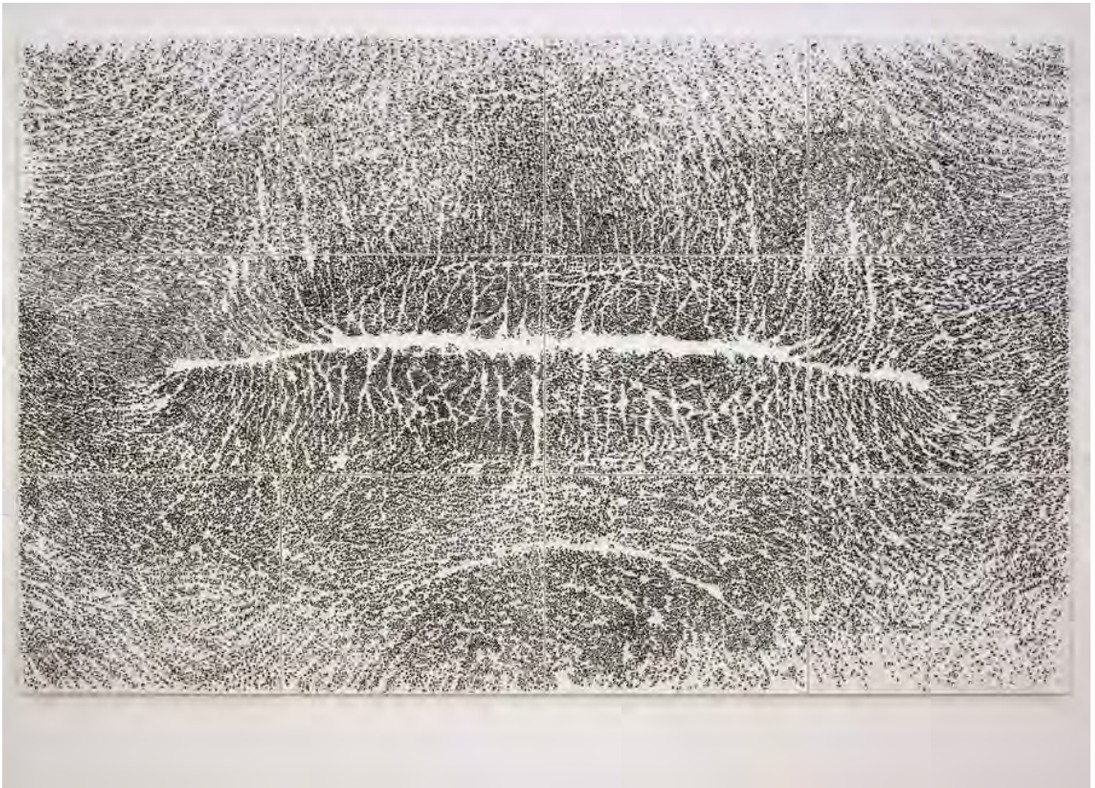


Fig 89. Giuseppe Penone. *Spine d'acacia-contatto, maggio 2005 (Épines d'acacia-contact, mai 2005)*. 2005. Source: museedegrenoble.com

humaine dessinée grâce à des épines d'acacia collées une par une. Ce dessin comporte, en plus des lèvres, des parties du philtrum et du menton. Pour sa réalisation, l'artiste a d'abord reproduit une empreinte de peau grandeur nature, s'aidant de la marque laissée par ses lèvres sur du ruban adhésif. Une fois la reproduction de cette grande empreinte de peau prête, l'artiste l'a couvert de soie. Ce matériau est important pour l'artiste puisque c'est grâce à lui que l'œuvre peut s'appuyer sur des matières provenant non seulement du règne végétal, mais aussi du règne animal. Dans l'œuvre de Penone, le dialogue entre ces deux règnes joue un rôle important. C'est comme s'il existait un microsystème dans chaque œuvre d'art, qui trouve son propre équilibre. Guy Tosatto, dans l'article Les mains du sculpteur, du catalogue Guiseppe Penone[1], à l'occasion de l'exposition au Musée de Grenoble en 2014-2015 explique :

> «Ce passage permanent d'un règne à l'autre, de l'animal au végétal ou au minéral, est une constante. Il éclaire les liens secrets qui unissent ces différents mondes et leur commune origine.»[2]

En suivant la forme de l'image que l'on pouvait apercevoir au travers du tissu animal, l'artiste reproduit cette impression de peau, en collant avec de la



Fig 90 et 91. Giuseppe Penone. *Spine d'acacia-contatto, maggio 2005 (Épines d'acacia-contact, mai 2005)*. 2005. Source: *Giuseppe Penone, les chemins de la main.*

1 Guy TOSATTO, *Giuseppe Penone*, Paris, Actes Sud & Musée de Grenoble, 2014.

2 Guy TOSATTO, *Ibid.*, p 19

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

gomme les épines d'acacia. (figures 90 et 91). L'utilisation de ces épines créée un contraste de texture, car celles-ci, comme l'explique l'artiste : « indiquent les points de sensibilité de la peau »[3]. Outre ce contraste physique, il évoque également un « contraste psychologique », car le spectateur est amené à analyser l'une des zones les plus sensibles de son corps, la bouche, représentée par des épines. Comme nous pouvons l'apprécier sur les images, celles-ci rendent la surface intouchable ; il existe même le risque de se blesser. L'on peut également apprécier le travail prolongé, minutieux et méticuleux donnant naissance à cette grande image, collant une par une chaque épine sur le support blanc en soie. Bien que l'élément le plus attirant de l'œuvre soit les sombres épines, la dissonance créée par celles-ci au contact de la soie est importante. Tosatto souligne que ce qui prédomine dès le début dans cette œuvre :

> «...c'est la présence végétale de milliers d'épines, ainsi que le contraste saisissant entre la soie immaculée du support, aussi fine et fragile qu'une peau, et la violence de ces pointes tendues comme autant de stylets. Aussi fascinante qu'inquiétante, cette œuvre semble inextricablement lier la jouissance à la souffrance, comme la rose à l'épine.»4

La douleur est justement évoquée par le fait d'intégrer une bouche à des éléments pointus, ce qui crée une grande tension. La bouche, en plus d'être très sensible, est un élément très important dans notre vie. Grâce à elle, non seulement nous nous alimentons ou exprimons nos idées, mais nous montrons également notre affection. Avec la bouche, nous embrassons, nous parlons, nous louons, nous blessons. Comme l'affirme le Musée de Grenoble dans son dossier pédagogique à l'occasion de l'exposition de Penone :

> «La bouche est une partie du visage très sensible, riche en terminaisons nerveuses, et les épines d'acacia pourraient être vues comme leur matérialisation. Elle est également le lieu de la parole

3 Giuseppe PENONE, Tierry Spitzer, *Giuseppe Penone, les chemins de la main*, Paris, Centre National de cinématographie, 2005.

4 Guy TOSATTO, Giuseppe Penone, op. cit. p 19

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

et du souffle, l'orifice permettant de se nourrir et recelant le sens du goût, elle est source de vie»[5].

Étant donné qu'il s'agit du lieu de la parole, il existe ici un contraste de sentiments et d'expressions, mais c'est également une question de volonté puisque nous choisissons nous même ce que nous souhaitons transmettre à l'autre par l'intermédiaire de la bouche. Ce contraste est associé à celui des textures lisses et rugueuses, évoquées précédemment, ainsi qu›au geste contrasté constamment présent lors de la réalisation de ce grand dessin, qui consiste en la mise en place très lente, minutieuse et calme d'éléments à connotation violente.

Spine d'acacia - contatto, maggio 2005 représente une façon de dessiner avec des éléments de la nature, caractérisés par leur volume. Dans ce cas, la faible longueur des épines par rapport au support en soie importe peu. C'est un dessin qui fait irruption avec violence dans l'espace tridimensionnel. Les épines pointues semblent exprimer le moment où des points noirs émergent du support à deux dimensions et fendent les airs, déterminant ainsi le passage entre le dessin et la sculpture. Certes, pour ce faire, l'on se base sur une image agrandie, mais l'artiste et ses assistants dessinent réellement tout au long du processus de réalisation de l'œuvre. Cela s'apparente à du pointillisme en trois dimensions, dans lequel aucun élément ne possède une forme exactement similaire à un autre.

En analysant cette œuvre dans la rétrospective de Giuseppe Penone à Grenoble en 2014, j'ai pu constater que c'est seulement en s'éloignant de l'œuvre que l'on peut distinguer la figure que forment les épines. Bien que cela soit la meilleure façon d'apprécier l'image proposée, l'œuvre ne possède pas un seul angle digne d'intérêt, comme cela serait le cas pour un tableau par exemple. Il est donc également intéressant de l'observer sous toutes ses coutures. De cette manière, l'on réussit à distinguer la forme et la position des épines, tout comme le caractère à la fois délicat et dangereux de l'œuvre. (fig 92)

---

5 Musée de Grenoble, *Giuseppe Penone*, Dossier pedagogique, 2014.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 92. Giuseppe Penone. *Spine d'acacia-contatto, maggio 2005 (Épines d'acacia-contact, mai 2005)*. 2005. Détail. Musée de Grenoble. Photo Renán Calvo

C'est justement dans ce jeu entre l'agréable et l'inespéré que la série d'œuvres *Épines d'acacia* trouve un équilibre intéressant. Dans une œuvre de la même série intitulée *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca), Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)* (fig 93), Margherita Leoni-Figini explique que celle-ci se trouve à la frontière de concepts très différents. L'œuvre est belle, mais une fois que le spectateur s'en approche, elle semble étrange. Elle est captivante, mais elle provoque en même temps une certaine méfiance. Leoni-Figini nous dit :

> «Si l'artiste fait de l'étonnement un des moteurs poétiques de son œuvre, ici la poésie domine, mais comme toujours, non sans ambiguïté. Le beau côtoie l'horrible, évoquant les limites, impliquant donc le sublime, sub-limes, littéralement, ce qui est à la limite.»[6]

6 Margherita LEONI-FIGINI, La beauté jusqu'au sublime, http://mediation.centrepompi-dou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html, 2004

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 93. Giuseppe Penone. *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca), Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)*. 2001-2002. Soie, épines, colle, or. 300 x 1200 cm (trente toiles de 100 x 120 cm chacune). Collection Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome. Source: mediation.centrepompidou.fr

Cette grande œuvre est composée de trente tableaux de dimension 100 x 120 cm, soit 3 mètres par 12. Le détail qui la différencie des autres œuvres similaires est justement la dépouille d'or que l'on trouve au centre de la bouche (fig 94). Cet élément contraste grandement avec la couleur et la forme du reste des éléments. Sa disposition évoque tout ce qui sort de la bouche : parole, soupir, geste et, pourquoi pas, la musique, davantage que ce qui y entre. La matière qui le compose donne un caractère de grande valeur à ces notions. Leoni-Figini poursuit :

> «L'or, élément symboliquement très connoté, est de plus en plus présent dans l'œuvre de Penone. Il contribue à donner à l'œuvre son aura mystique, rappel léger des anciennes icônes, auquel répond, toujours par contraste, l'agression insistante des épines, qui ne peuvent pas ne pas suggérer la passion christique.»[7]

7 Margherita LEONI-FIGINI, La beauté jusqu'au sublime, op. cit.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Cette évocation de la figure du Christ était déjà présente dans les travaux de Penone. Ici, les épines représentent la douleur et la souffrance, mais également une condition spécifique. Selon les écritures, les épines couronnaient la tête du Christ, mais elles furent méritées grâce à ce qu'il a exprimé avec sa bouche, grâce à ce qu'il a osé dire. Cette dimension christique évoque un discours prononcé, chaque épine pouvant être une idée exposée à autrui, mais rappelle aussi les dialectiques entre l›homme et l'arbre, l'eau et le sang ou la vie et la mort.

Comme nous pouvons le voir sur l'image, la feuille d'or comporte également une autre empreinte de peau de l'artiste. Si le contraste mentionné par Leoni-Figini est vrai, il existe également un écho qui résume les lignes formées par les épines. Cet élément n'est tenu que par quelques pointes d'épines, ce qui lui confère également un caractère délicat.



Fig 94. Giuseppe Penone. *Spoglia d'oro su spine d'acacia (bocca), Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)*. Détail. Source: art.moderne.utl13.fr

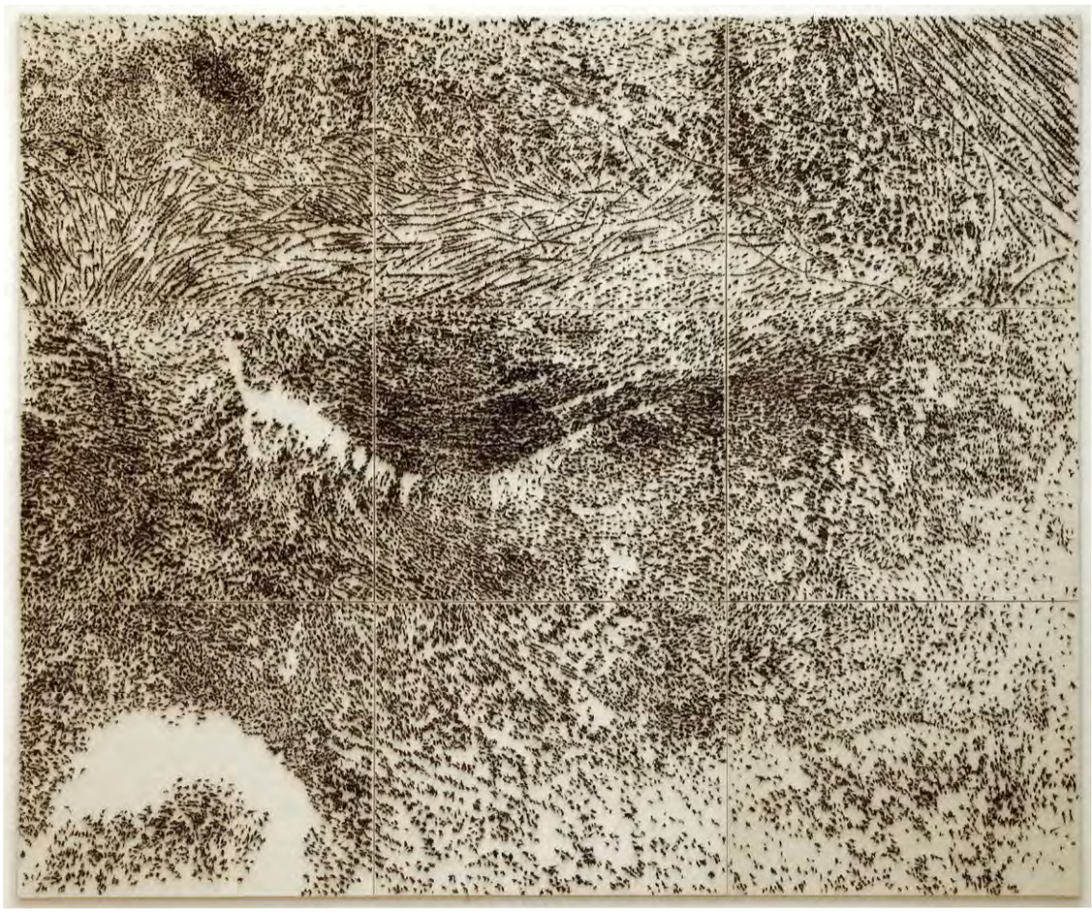


Fig 95. Giuseppe Penone. *Spine d'acacia, occhio sinistro (Épines d'acacia, œil gauche)*. 2003. neuf segments de 100 x 120 cm chacun. Source: contemporaryartdaily.com

Spine d'acacia, occhio sinistro (Épines d'acacia, œil gauche) est une œuvre similaire, élaborée grâce à la même technique en 2003 (fig 95). Cette œuvre se compose de neuf segments de 100 x 120 cm chacun. L'image, en plus d'inclure l'œil gauche fermé, inclut également le sourcil, une partie du front, du nez et de la pommette. Tout comme l'œuvre Épines d'acacia-contact, mai 2005, ce grand dessin représente une partie très sensible du corps humain, arrivant au même contraste psychologique que celui évoqué par l'artiste. Dans ce cas, l'œil est l'organe qui nous permet de percevoir la réalité suggérée par les images ; il montre également les sentiments, les états d'âme, la douleur, la joie, la colère. Cependant, le fait que l'œil soit fermé provoque également espérances et incertitudes. Qu'y a-t-il dans son regard caché ? De la soie ? Des épines ?

Les trois œuvres présentées nous montrent comment Giuseppe Penone exploite le dessin de différentes manières. Les empreintes recueillies sur le morceau d'adhésif au début du processus représentent maintenant une façon de dessiner avec sa peau, sa bouche ou son corps directement sur l'adhésif transparent. Plus tard, lors de la projection de ces segments de ruban adhésif sur les grands supports, il a également dessiné. Ces lignes, à leur tour, ont servi de trame sous la soie pour dessiner avec les épines d'acacia.

Le premier dessin, sur le ruban adhésif transparent, est immédiat et obtenu en un seul geste. Le deuxième est peut-être plus mécanique et traditionnel, mais fondamental dans le processus général afin de rendre possible l'étape suivante. Le troisième, quant à lui, est lent, méticuleux, conçu point par point, épine par épine et complète ainsi les lignes irrégulières et inquiètes qui définissent l'image terminée. Dans ce cas, le dessin une fois de plus est à la fois une découverte, un geste, un processus et une œuvre finale.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Partie 2.2

Le dessin comme geste sculptural

Chaque artiste a une manière particulière de réaliser ses gestes, avec laquelle il produit une œuvre propre. Certes, le dialogue avec la matière est importante, mais comme on vient de le voir, ce n'est pas cette matière qui détermine pour elle même ce que nous donne l'œuvre d'art. Dans ce dialogue, il y a un équilibre où le sculpteur, à travers ses gestes, laisse le dessin se manifester et nous propose un discours dans lequel nous participons aussi. Tony Cragg, par exemple, nous parlera du dessin comme un processus d'apprentissage et nous aidera à visualiser le monde d'une autre manière. Jean Tinguely nous présentera des sculptures qui imitent le geste de l'artiste et Auguste Rodin nous montrera, quant à lui, que le dessin peut servir aussi pour apprendre à combiner des formes différentes. Que ce soit avec les dessins découpés, qui représentent le corrélât graphique des ses assemblages en plâtre ou avec les photographies avec lesquelles il reinterprète une figure en argile, il s'agit d'un geste sculptural.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Tony Cragg et le dessin pour mettre en condition l'état d'esprit

Nous pouvons reconnaître plusieurs usages spécifiques dans le dessin de Tony Cragg. L'on peut trouver par exemple des explorations directes de la nature telles que des études sur des roches, des plantes, des insectes, des pièces mécaniques, des objets du quotidien ou des dents. Certains de ses dessins représentent également une exploration d'un monde microscopique. Cependant, les dessins qui semblent capturer, non pas un élément ou une forme, mais plutôt un geste, un mouvement, un phénomène, un moment, pouvant servir d'inspiration au travail de sculpture, sont dignes d'une analyse ponctuelle.

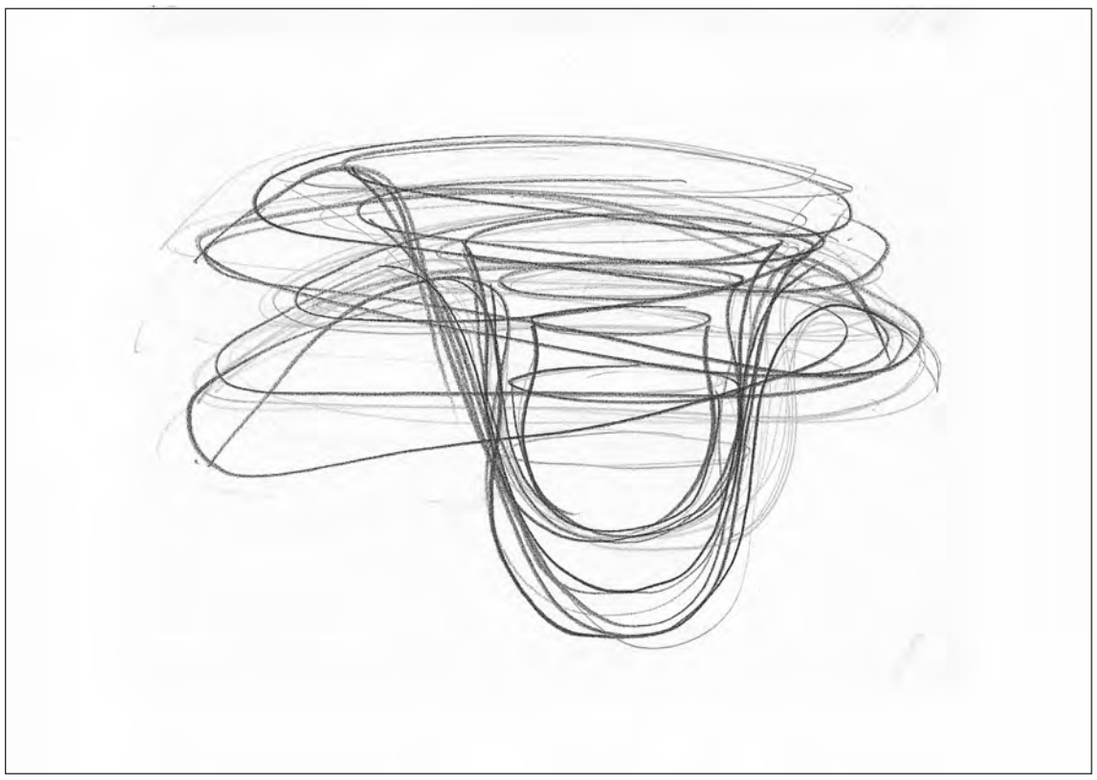


Fig 96. Tony Cragg. *Dessin N° 50*. Mine de plomb sur papier. 30 x 42 cm. 1992. Source: *Tony Cragg Dessins*, Ostfildern, Cantz, 1993

Dans son livre consacré à cette discipline : *Tony Cragg, Dessins*[1] une série de dessins de ce type. Par exemple, dans le dessin numéro 50 de cette série (fig 96), le point de départ semble être une sorte de pichet qui commence à tourner et à se développer pour former des cercles concentriques. À un certain moment, ce mouvement commence à perdre de son uniformité et génère un dynamisme qui provoque des ellipses excentriques. Bien qu'il puisse y avoir un sentiment de perte de contrôle, nous pouvons le ressentir comme une recherche consciente de formes aléatoires, comme s'il s'agissait d'un vase d'argile sur un tour de potier, dont le créateur déciderait soudainement de placer plus de matériau à un moment bien précis afin de casser le rythme. Cela engendrerait un déséquilibre dans l'œuvre qui perdrait l'axe central au point de la tordre et de la détacher de certaines de ses parties. Ce dessin capture le moment, pour ainsi dire, dans lequel certains volumes semblent se détacher de la masse centrale. Ainsi, Cragg cherche non pas à représenter un moment statique, mais à conserver une action constante. Il ne s'agit pas de représenter un nom ou un objet, mais plutôt un verbe, une action.

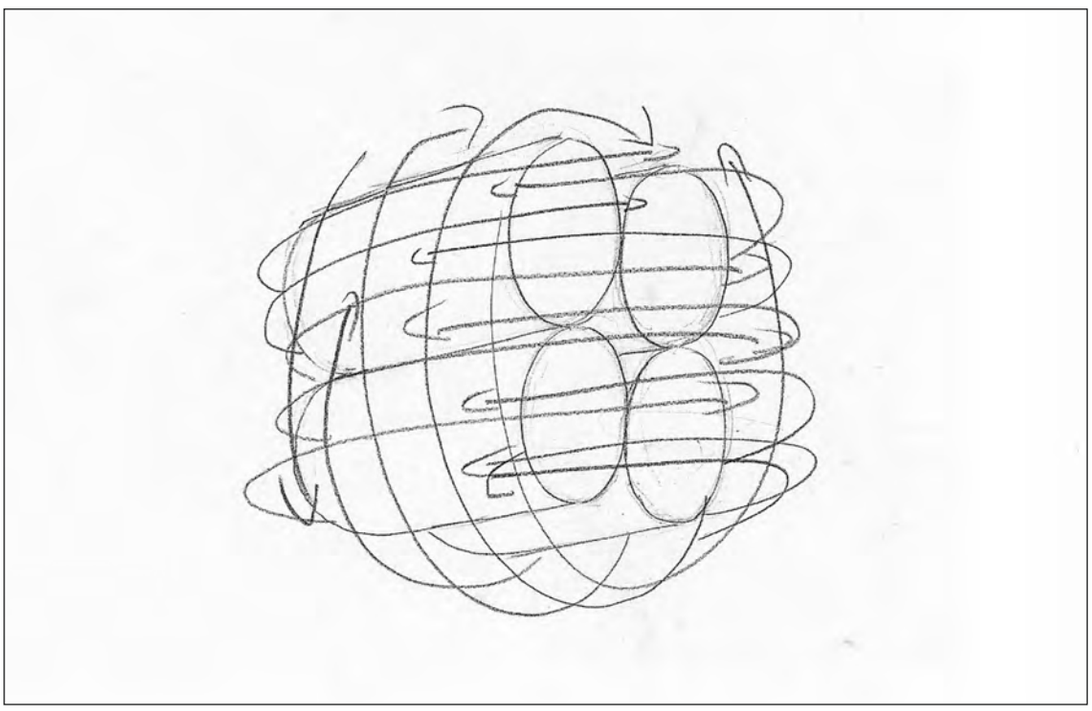


Fig 97. Tony Cragg. *Dessin N° 45*. Mine de plomb sur papier. 31 x 40,5 cm. 1992. Source: *Tony Cragg Dessins*, op. cit.

1 Tony CRAGG, *Tony Cragg Dessins*, Ostfildern, Cantz, 1993

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

De la même manière, dans le dessin numéro 45 de la série (fig 97), Cragg inclut des lignes et des flèches qui décrivent et accentuent le mouvement. Dans ce cas, il s'agit d'un groupe de quatre objets ovales qui semblent tourner chacun sur leur propre axe, en plus de tourner de façon groupée, en formant des cercles horizontaux. D'autres flèches indiquent un autre mouvement de rotation, mais sous forme verticale, comme si tout ce qui précédait se produisait à l'intérieur d'une sphère et que cette sphère tournait également. À l'exception des quatre petits ovales, ce dessin, comme le précédent, ne représente pas des éléments, mais une action et un mouvement constants.

Bien que les dessins ci-dessus aient été réalisés à une époque où l'artiste présentait, entre autres, des œuvres sculpturales construites avec des objets du quotidien, ces dessins anticipent et possèdent un type de dynamisme similaire à certaines de ses sculptures ultérieures. C'est le cas de l'œuvre en bois : *Pool* (fig 98), 2012. Dans cette œuvre, une multitude de petites formes donnent l'impression d'avoir commencé à tourner, monter et descendre, laissant dans l'espace les empreintes concrètes de leur trajectoire. Sur un principe de base similaire à celui du dessin susmentionné, chaque forme en rotation de cet ensemble semble avoir perdu son axe, se mêlant entre elles et formant une grande scène à la dynamique erratique. De la même façon, l'œuvre semble capturer le moment où certains éléments sont presque prêts à se détacher de l'ensemble, attirés de nouveau par une force interne. Cragg parvient à solidifier ce mouvement et chaque rotation semble ne pas avoir été, pour ainsi dire, figée ou complètement statique, mais en constante révolution.

Cependant, malgré ces similitudes conceptuelles entre les dessins et les sculptures de Cragg, ses dessins réalisés avant de prendre en main les outils de sculpture ne sont pas des esquisses préparatoires ou une approche technique d'un certain processus, mais plutôt une manière de se préparer à trouver des formes dynamiques. Comme le dit Cragg lui-même, il s'agit d'utiliser le dessin pour « mettre en condition l'état d'esprit »[2] Dans un entretien avec Armin Wildermuth, il clarifie le passage du dessin à la sculpture :

---

2 Tony CRAGG, Ibid., p 17

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 98. Tony Cragg. *Pool*. Bois. 260 x 195 x 206 cm. 2012. Source: itsliquid.com

«Peut-être que les éléments émotionnels sont tout à fait absents de la sculpture. Mais par le dessin, je peux parvenir à mes limites, pour la forme comme pour le contenu, à ce que j'essaie de réaliser pendant ma vie. Pour moi, le dessin peut y réussir, non pas sur le plan concret, mais dans le sens d'un état d'esprit. Ainsi, je peux dessiner une demi-heure, alors je me sens bien, je vais à l'atelier et je travaille. Mais ce que je fais dans l'atelier n'a rien à voir avec le dessin. Pourtant l'essentiel est là.»[3]

3 Tony CRAGG, Ibid., p 17

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Bien que dans ce cas, le dessin n'inspire pas directement une œuvre future, la manière dont l'artiste étudie les principes du mouvement et du dynamisme est claire. Ces principes sont sans aucun doute présents dans la sculpture mentionnée et dans ses autres sculptures. En général, le dessin l'aide à se préparer mentalement au travail sculptural, à se plonger dans ces concepts de mouvement, d'oscillation, de révolution et à interpréter le monde et ses phénomènes naturels. Des phénomènes dont nous ne sommes peut-être pas conscients, mais qui constituent une part importante de notre vie. Comme le dit Henry-Claude Cousseau dans le livre précité :

> «La plupart de ses dessins servent à visualiser le monde dynamique dans lequel s'intègrent les choses de notre expérience quotidienne.»[4]

Au travers de la pratique du dessin, Cragg ne révèle pas l'apparence de la nature, mais son activité, son énergie. Avec ses dessins, il cherche, comme l'affirme Wildermuth, « une pensée visuelle, une connaissance en images. »[5] C'est précisément en donnant une image perceptible des phénomènes visibles dans la nature que Cragg parvient à donner au dessin une signification personnelle. Wildermuth poursuit :

> «Les forces cosmiques, les ondes, les processus chimiques, les structures moléculaires de la microbiologie, les flux d'informations qui constituent les formations organiques et inorganiques, demeurent invisibles et sont pourtant présents dans notre savoir, mais aussi dans nos émotions. Cela produit une nouvelle réalité que la perception enrichit d'éléments théoriques et abstraits et qui contraint l'invisible abstrait à une perception médiate en modèles et en métaphores. C'est ce monde mêlé qui fascine Cragg et dont il voudrait intensifier par le dessin la "visualité".»[6]

---

4 Henry-Claude ROUSSEAU, Bernd Schulz, Roland Wäspe, Tony Cragg Dessins, op. cit. p 6

5 Armin WILDERMUTH, Tony Cragg Designs, op. cit. p 8

6 ibid, p 8

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

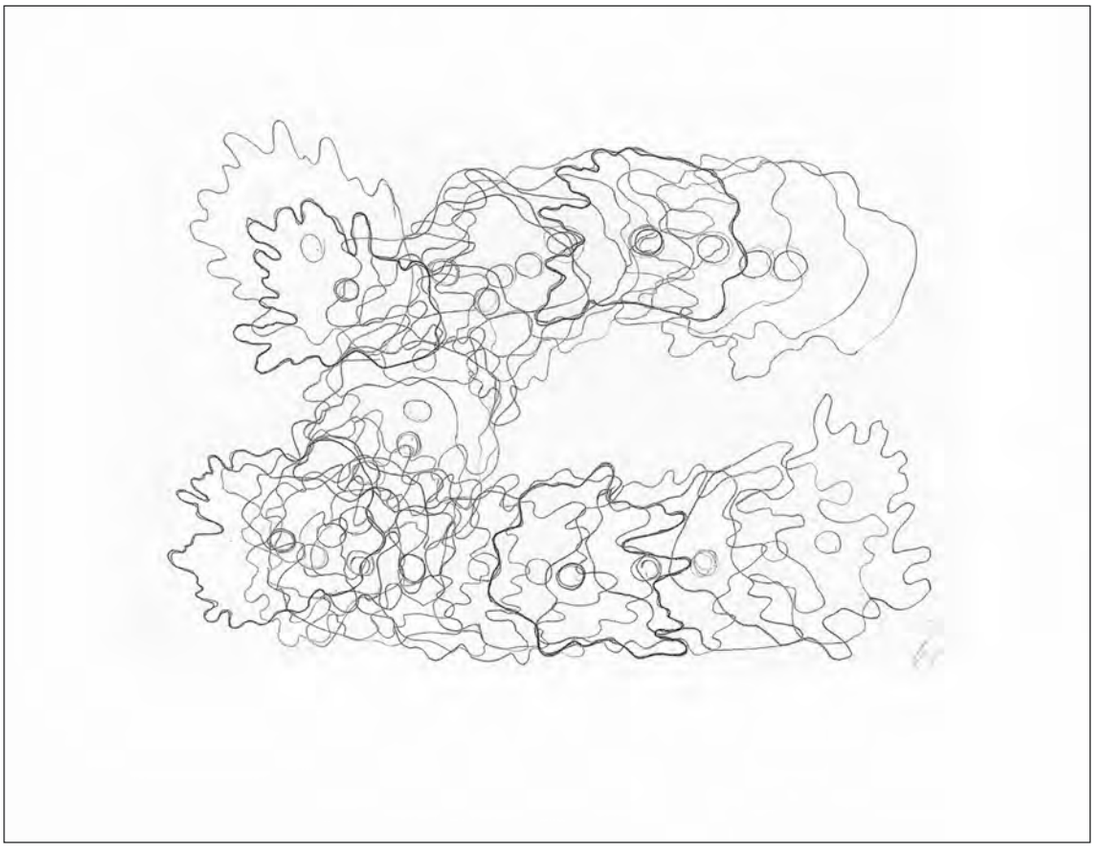


Fig 99. Tony Cragg. Dessin N° 81. Mine de plomb sur papier. 29,5 x 42 cm. 1993 Source: *Tony Cragg Dessins*, op. cit.

Le dessin lui permet d'arriver rapidement et en toute liberté, non seulement à des formes qui prennent beaucoup plus de temps dans la sculpture, mais à des concepts ou à des notions de dynamisme qui ne sont pas vraiment reproductibles avec des matériaux solides. Par exemple, dans le cas du dessin n° 81 de la série précitée (fig. 99), on peut voir une succession de formes similaires, semblables aux cellules. Au centre de certaines d'entre elles, l'on peut voir une sorte de noyau circulaire. Cette chaîne d'éléments peut également être interprétée comme les différents moments enregistrés du mouvement d'une même forme. De cette manière, le dessin semble capturer une fois de plus, non pas des figures statiques mais plutôt le concept de déplacement. Les parties saillantes de chaque moment semblent indiquer la direction dans laquelle la forme se déplace. Ainsi, l'ensemble nous donne le sentiment que la forme se déplace de droite à gauche dans la zone inférieure et qu'elle monte pour se déplacer ensuite de gauche à droite dans la zone supérieure. Cependant, le mouvement ne semble pas être ininterrompu. À certains moments, les formes

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

semblent s'arrêter, comme si le contact avec un corps les faisait changer de direction.

Cette grande liberté que donne le dessin permet à l'artiste d'explorer des possibilités de mouvement sans limites. Il s'agit de réaliser le potentiel qui existe réellement dans la nature, de l'analyser, le décomposer et le reconstituer parfois, ou d'essayer de le traduire le plus fidèlement possible dans les différents matériaux. Cragg explique que bien que ces concepts et phénomènes de la nature soient invisibles, ils affectent ce que nous faisons et nous pouvons ainsi trouver un moyen de les représenter. Il nous dit :

> «L'homme est donc responsable non seulement de ce qu'il fait, mais également de sa manière de percevoir. Chaque chose est enveloppée d'un invisible champ d'informations qui ne sont pas accessibles à l'œil, mais influencent pourtant notre manière de voir. La tâche de l'art est dès lors de trouver pour ces "champs d'information" un langage qui dépasse la parole»[7]

Ce langage sans mots est développé par Cragg dans ses dessins, avec lesquels il découvre les différents phénomènes. Dans cette recherche incessante, l'artiste analyse le même principe à plusieurs reprises. C'est ainsi qu'il prépare des feuilles de travail qui présentent plusieurs dessins rapides similaires, qui semblent être, comme dans le cas précédent, la modification ou l'évolution de la même forme. C'est aussi le cas du *Dessin n° 1689* (fig. 100), dans lequel on peut voir six formes similaires construites avec des lignes courbes rapides. Le principe de chacune d'elles semble être une sorte de tourbillon qui perd son axe central en se déplaçant dans toutes les directions. Chaque forme semble contenir des éléments qui tournent rapidement sans quitter leur espace, mais créent des silhouettes qui semblent se tordre. De cette manière, chacune donne une idée de mouvement, mais l'ensemble agencé en séquence renvoie également au concept d'un dessin animé, avec lequel la forme semble sauter ou danser.

---

7 Tony CRAGG, Ibid., p 5

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

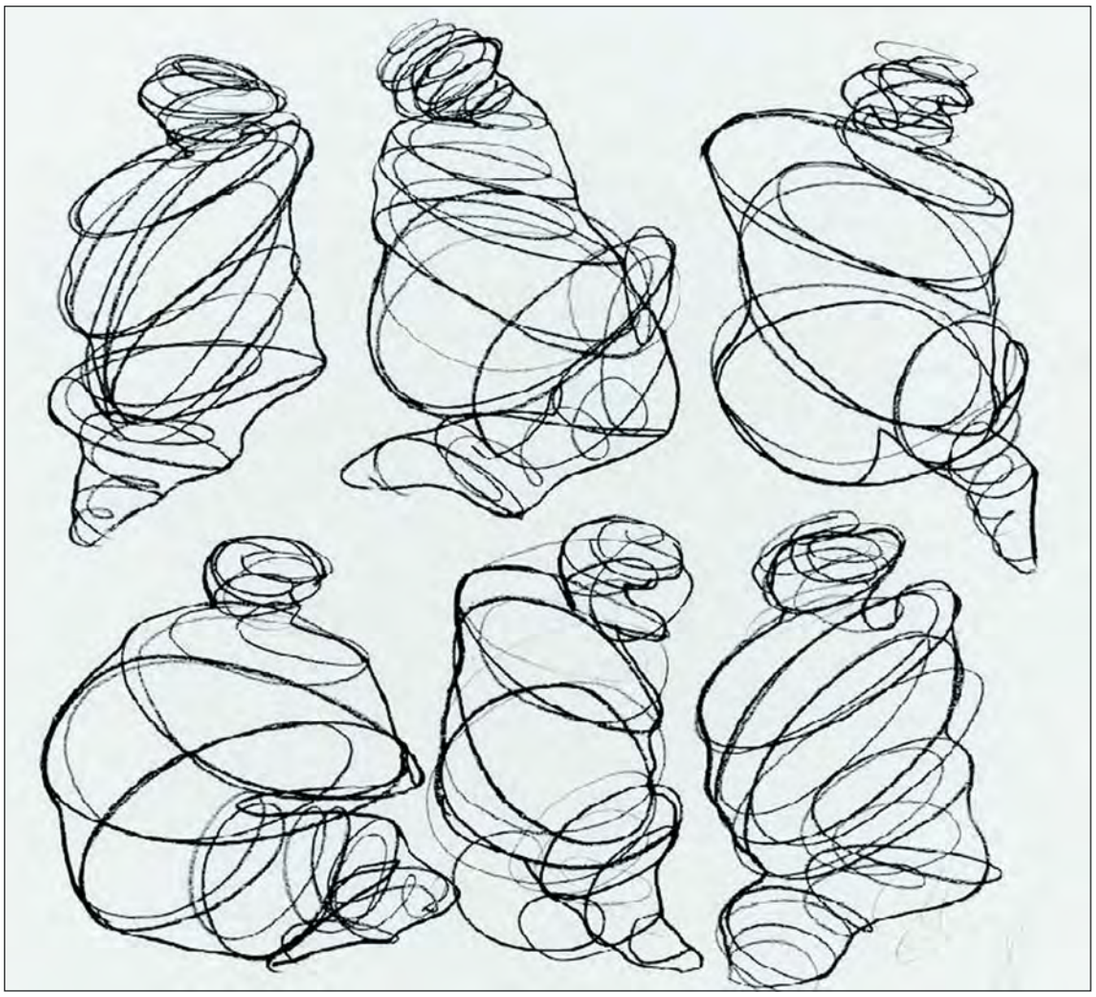


Fig 100. Tony Cragg. *Dessin N° 1689*. 1998, Crayon sur papier. Source: https://www.mudam.lu

Tous ces dessins développés par Tony Cragg nous montrent comment l'artiste peut aborder et analyser de nombreux concepts en moins de temps qu'avec la sculpture. Comme il l'explique lui-même, avec le dessin il n'est pas nécessaire de réfléchir beaucoup pour clarifier les choses. De cette manière, le dessin a visiblement ses propres caractéristiques, mais celles-ci peuvent se compléter avec la sculpture. La rapidité du dessin lui-même peut non seulement grandement faciliter les aspects techniques, mais aussi l'exploration de concepts abstraits pouvant être abordés plus tard avec la sculpture. Cragg nous explique que l'on peut : « grâce au dessin, se mettre en condition de penser tout d'un coup-ah, c'est comme cela. Ce qu'on gagne est incroyable »[8]

8 Tony CRAGG, Ibid., p 17

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Cette caractéristique du dessin aide le sculpteur non seulement dans ce gain de temps et d'efforts, mais aussi pour approfondir un type d'analyse exclusive et irremplaçable par le biais d'aucune autre technique. En plus de ce facteur temporel, pour l'artiste, la différence entre le dessin et la sculpture réside dans le fait que la sculpture, bien qu'elle ne soit pas utilitaire, se développe dans la réalité. Le dessin appartient à un monde plus insaisissable. Il nous dit :

> «La sculpture n'est certainement pas utilitaire, mais elle clarifie, relativise, sonde et explore la réalité concrète. En cela, elle possède quelque chose comme une fonction. Le dessin fonctionne d'une manière totalement différente. Il ne défie jamais une situation réelle. Le dessin s'engage dans une sorte de monde de rêve, dans un monde qui est déjà détaché.»[9]

C'est grâce au fait d'appartenir à un monde irréel que le dessin, en tant que technique pour se mettre en condition, permet à l'artiste de développer des idées sans aucune contrainte physique, d'espace, de masse, de poids ou même de considérations économiques. Tout au long du processus de recherche et d'étude, celui-ci ne trouve aucune barrière ni restriction qui conditionne, par exemple, le développement d'un concept de rapidité ou de prolifération. Ceci est particulièrement visible avec l'utilisation qu'en fait Tony Cragg, où les formes sont librement créées et non développées comme esquisses de préfiguration basées sur un ouvrage physique spécifique. Le dessin représente, comme il le dit, un processus de découverte et d'apprentissage avec lequel on peut changer le concept de dessin d'un sculpteur. Il explique :

> «On doit comprendre le dessin comme un processus d'apprentissage – pas dans un sens platement didactique – on doit le considérer comme un processus de recherche de savoir. De même qu'on cherche la phrase juste et qu'on la trouve enfin après de nombreuses phrases, de même on trouve le dessin juste après de nombreux dessins. Subitement, c'est le premier dessin qui se révèle le meilleur, un

9 Tony CRAGG, Ibid., p 16

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> processus difficile à comprendre. Le crayon et le papier deviennent des prolongements de ma pensée. Je pense directement avec eux, exactement comme lorsque je tourne ou que je presse un morceau de glaise. Ma pensée parvient avec la glaise à des choses qui ne seraient pas possibles sans elle. La terre acquiert une intelligence pour moi, elle est intégrée dans les voies de ma pensée.»[10]

Ce lien entre l'esprit, la main et la matière dans le processus de pensée génère une puissante synergie avec laquelle l'artiste dépasse la recherche pure d'idées. Dans le travail de Cragg, la matière devient un élément fondamental du processus de conceptualisation de l'artiste. Il s'agit d'une intelligence développée avec le corps et l'outil, avec laquelle il est possible de pénétrer l'essence des choses. Dans son œuvre graphique, ce processus, que nous pourrions appeler le raisonnement corps-crayon, confère au dessin une fonction de compréhension, d'interprétation et de réflexion sur la réalité.

Enfin, nous pouvons voir comment le rôle du dessin dans l'œuvre de Tony Cragg pour mettre en condition l'état d'esprit se développe surtout avant le processus sculptural. Cependant, comme nous l'avons vu, cela ne se limite pas à anticiper directement une œuvre spécifique postérieure, mais à conserver son effet de mise en condition durant le processus de réalisation de l'œuvre en trois dimensions. On peut dire alors que dans ce cas, la répercussion du dessin est présente dans la pensée et dans chaque geste manuel de l'artiste tout au long de la construction d'une sculpture.

---

10 Tony CRAGG, Ibid., p 20

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Jean Tinguely et les sculptures qui dessinent

Le cas de Jean Tinguely est importante dans notre analyse car le dessin se manifeste dans son œuvre, comme on va le voir, de façons particulières. L'artiste à construit tout d'abord, avec ses machines, un dessin dans l'espace qui a du mouvement. Certes, ces machines fonctionnent sans la présence de l'artiste au moment de dessiner, mais c'est l'artiste lui même qui a conçu, calculé et créé leur mouvement. Il s'agit d'une certaine manière, de la prolongation du geste graphique et sculptural de l'artiste.

Jean Tinguely[1] a commencé à développer en 1954 une série d'œuvres tridimensionnelles qui avaient du mouvement réel grâce à un mécanisme électrique. Ces sculptures, réalisées principalement à partir de tiges et de plaques métalliques, furent d'abord baptisées *Méta mécaniques*, mais à partir de 1959, il les renomma *Méta-matics*. De même que les sculptures de Julio González et Pablo Picasso que nous avons étudiées, celles-ci représentent dès la première appréciation artistique un dessin dans l'espace, du fait de la formation de lignes et de silhouettes dans toutes les directions. Cependant, la particularité de cette série de *Méta-Matics* réside dans le mécanisme que compte chacune de ses œuvres et qui peut être activé par le spectateur. Ce geste, en plus d'apporter du mouvement et du son à l'œuvre, débute la création d'un dessin sur une feuille de papier. Ainsi, cela permet au public d'appuyer sur un bouton situé au sol qui active la machine et fait s'activer des marqueurs de différentes couleurs, que le visiteur peut choisir et changer selon ses goûts. De cette manière, le public, en plus d'être présent lors de la création d'un dessin par une sculpture, participe à celle-ci. Étant donnée l'inexactitude des différents mouvements de ces dispositifs, chaque dessin est unique et inimitable.

C'est le cas de l'œuvre *Méta-matic No 10* de 1959, (Fig 101). Cette sculpture qui dessine est construite, en plus des tiges et des plaques métalliques, avec un petit moteur électrique, quatre poulies en bois taillé de différentes tailles et des

1 Jean TINGUELY, sculpteur suisse né en 1925 à Fribourg. Il s'installe à Paris en 1952. Il fait des œuvres communes avec Yves Klein en 1958. Il travaille aussi avec Niki de Saint Phalle. Il est mort en 1991 à Berne.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 101. Jean Tinguely. *Méta-Matic N°10.* 1959. 104 x 129 x 55 cm. Musée Tinguely. Bâle. Source: https://www.myswitzerland.com

bandes en caoutchouc. Sur la partie avant de l'œuvre l'on trouve une grande tige formant une sorte de bras qui soutient le marqueur avec une presse pour pouvoir le changer facilement par un autre d'une couleur différente. Cette tige traverse une forme rectangulaire située au centre et permet à celle-ci de bouger de haut en bas, mais empêche que le marqueur sorte d'une zone déterminée à l'intérieur de la feuille de papier. La poulie du côté gauche permet au marqueur de bouger de gauche à droite et, de cette façon, lui permet de ne pas rester à un point fixe. La poulie centrale, qui est la plus grande, compte sur une tige en forme de L qui frappe de manière répétée et fait sauter le long bras qui soutient le marqueur, en permettant à ce dernier de se déplacer rapidement de haut en bas sur la feuille, provoquant ainsi des points et des lignes verticales. Une poulie plus petite située sur la partie supérieure droite de l'œuvre permet au support de l'œuvre d'avoir un va- et-vient constant, ce qui aide également à décentraliser la pointe du marqueur et à élargir la zone occupée par les traits. Toute cette structure est supportée par un grand trépied qui permet de stabiliser l'œuvre quand celle-ci est en mouvement.

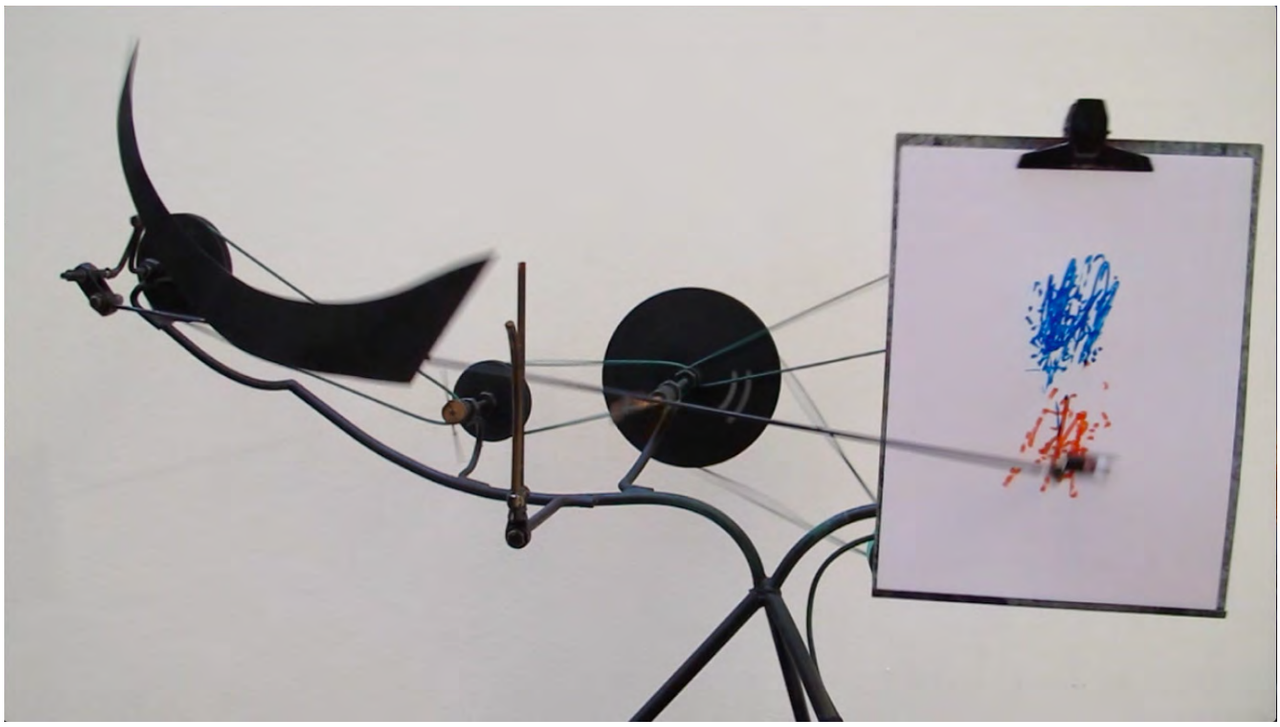


Fig 102. Jean Tinguely. *Réplique de Méta-Matic N°10.* 1990. Musée Tinguely. Bâle. Photo Renán Calvo

Étant donné l'ancienneté de cette œuvre cinétique et la fragilité de ses pièces, le Musée Tinguely, situé à Bâle, Suisse, l'expose au public dans une vitrine fermée et la fait fonctionner de manière occasionnelle. Cependant, il met à la disposition du public une réplique simplifiée de l'œuvre originale. Cette version de la *Méta-Matic No 10* a été fabriquée en 1990. Grâce à cette initiative du Musée, le spectateur a non seulement la possibilité d'être présent et de participer au processus de création d'un dessin au style Méta-matic, mais également de le conserver. Nous pouvons voir sur la figure 102 cette réplique de la *Méta-Matic No 10* en fonctionnement.

Nous pouvons voir le dessin auquel j'ai moi-même participé en utilisant ce dispositif (Fig 103). Afin d'éviter que les couleurs ne se mélangent trop en un même point et ne provoquent une tache sombre, j'ai décidé de retourner la feuille environ à la moitié du processus. Cela a produit un dessin composé de deux éléments similaires, l'un au-dessus de l'autre. Tous deux, comme nous pouvons le confirmer, sont formés par des lignes et des points produits par l'oscillation et le saut du bras du marqueur, en plus du va-et-vient du support de la feuille. Les lignes interrompues et les points isolés sont le fruit de l'éloignement

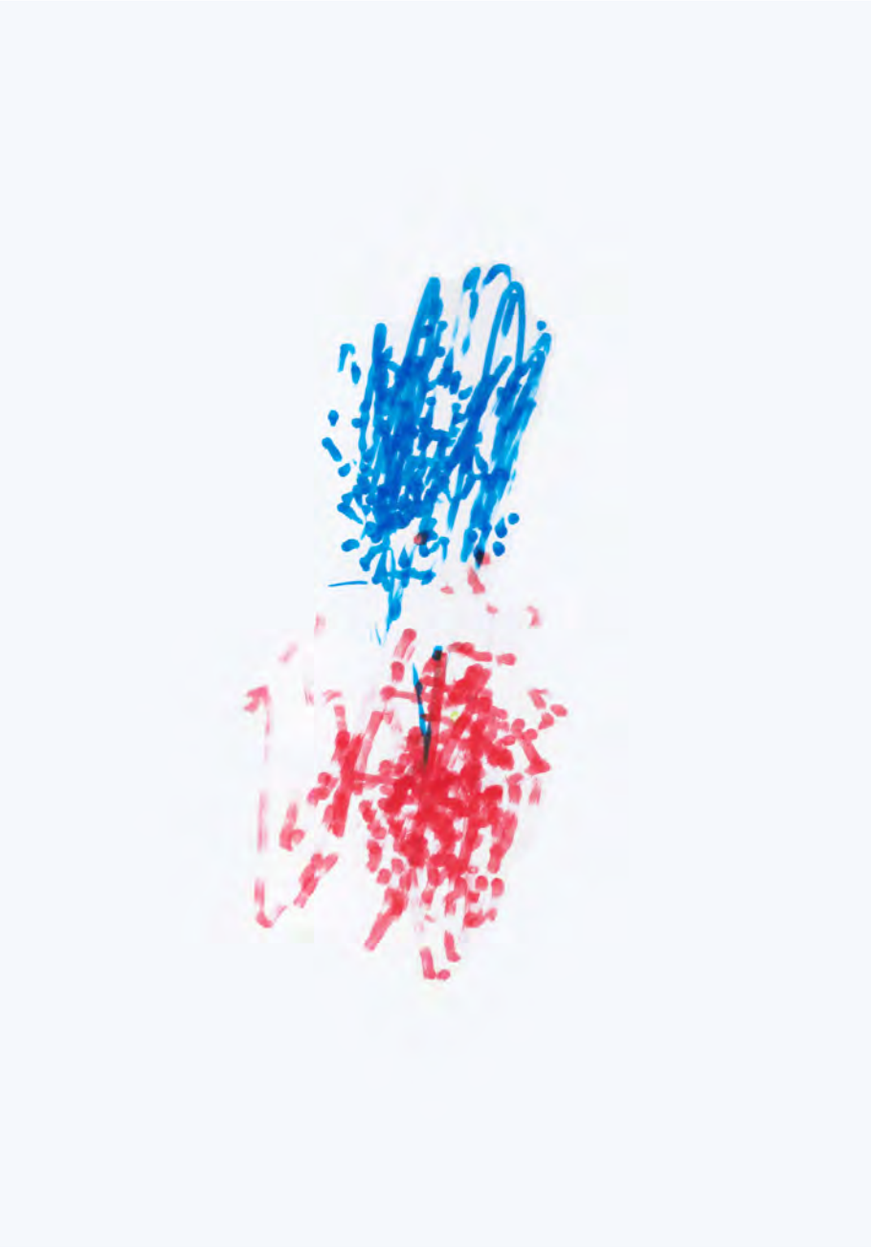


Fig 103. Dessin élaboré avec la réplique de *Méta-Matic N°10*. 2017. Renán Calvo

et du rapprochement constants du marqueur par rapport à la feuille de papier. L'élément du dessus, en bleu, a une forme plus fermée que celui du bas, en rouge. Effet réalisé complètement au hasard puisque les mouvements de la *Méta-Matic No 10* sont totalement différents à chaque fois que celle-ci se met en marche. Étant donné que l'oscillation du bras d'un côté à l'autre est beaucoup plus lente que son saut de haut en bas, nous pouvons remarquer dans les deux éléments que les lignes verticales en forme de zigzag prédominent. Quant à la composition finale de l'œuvre, il est important de souligner que le spectateur-dessinateur ne sait pas à quel moment le dispositif va s'arrêter. Autrement dit, le moment où le marqueur s'arrête et où la finalisation de l'œuvre touche à sa fin

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

dépend uniquement de la machine. Cela ôte toute possibilité au public, c'est-à-dire la nécessité illusoire de trop définir le dessin, lui apportant de cette façon une composition absolument inespérée et surprenante. Dans l'œuvre finale, nous pouvons dire alors qu'il y a quelque chose de Jean Tinguely, quelque chose du hasard de la *Méta-Matic* et quelque chose du spectateur-dessinateur.

Avant d'inaugurer les expositions des *Méta-Matics*, Tinguely donnait des invitations avec l'inscription : « Do it yourself » (faites-le vous-même) qui, non seulement motivait le public à assister à l'exposition, mais créait également de grandes attentes sur la possibilité d'élaborer soi-même son œuvre. De cette manière, Tinguely proposait une nouvelle vision du lien entre son travail et le public, entre un artiste et le spectateur généralement passif qui ne fait qu'observer. Comme l'explique le Musée Tinguely sur son site web, avec ces machines interactives, « l'artiste interroge le rapport classique entre celui qui crée, l'œuvre créée et ceux qui la contemplent[2].»

Cette œuvre créée et son processus de création, avec l'aide de la *Méta-Matic*, ne représentent pas une simple performance durant laquelle le spectateur observerait l'artiste travailler ; mais il ne s'agit pas non plus de lui donner la gestion complète de l'œuvre. Il s'agit encore moins d'une œuvre à cent pour cent hasardeuse élaborée pleinement par une machine hors de contrôle. La *Méta-Matic* est une œuvre sculpturale à elle seule, mais elle participe également à la création d'une petite œuvre rapide et spontanée. Un dessin où l'on trouve aussi, d'une certaine façon, l'esprit de Tinguely et la main du spectateur qui définit les couleurs, le temps octroyé à chacune et, comme nous l'avons vu, qui peut également intervenir dans la composition de l'œuvre.

Il existe des machines créées par l'être humain, capables de reproduire une forme ou un artefact un nombre de fois incalculable et arrivant, de plus, à la parfaite uniformité de tous les éléments reproduits. Les sculptures mobiles de Tinguely, s'il est vrai qu'elles fonctionnent comme une machine, ont une finalité très différente. Tinguely ne recherchait pas un fonctionnement parfait et ordonné

2 Musée Tinguely, «Biographie», www.tinguely.ch, consultation mai 2018.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

qui aurait pu garantir l'exactitude des différents mouvements ni la similitude des produits qui sortiraient du dispositif. L'historien d'art suédois Pontus Hultén explique :

> « Les machines de Tinguely sont des anti-machines, plutôt que des machines. On veut trouver dans les machines la régularité et la précision. Tinguely recherche le désordre mécanique. Les engrenages de ses peintures n'ont pas d'autre précision que celle du hasard. Cet art repose sur l'idée de la roue, sur la répétition et le changement perpétuel. »[3]

Cette inexactitude des anti-machines de Tinguely provoque des mouvements similaires, mais en même temps, singuliers. Ses pièces ne passent ou n'arrivent pas toujours au même point. Le principe se répète, mais le changement, comme le signale Hultén, est toujours présent. Tinguely ne cherchait pas à minimiser la marge d'erreur. Au contraire, il construisait ses œuvres de telle manière qu'il existait une variation des processus et une vibration.

De même que la version No 10 de *Méta-matic*, d'autres œuvres mobiles de Tinguely dessinent en présence et avec la participation du spectateur. La *Machine à dessiner No 3* par exemple (Fig 104), nous permet d'établir une comparaison. Cette œuvre, conçue en 1955, ne compte pas la même facilité pour changer une simple feuille de papier que la version No 10, mais elle produit un type de dessin très singulier. Dans cette œuvre, le moteur ainsi qu'une grande partie du mécanisme électrique qui s'actionnent avec un bouton sont dissimulés derrière un rectangle noir. Un grand cercle blanc attaché avec des fils de fer tourne lentement, alors que de fines tiges métalliques produisent un va-et-vient dans le bras qui soutient le marqueur. La contrainte des deux mouvements produit un dessin un peu saturé au centre, des formes courbes concentriques et des demi-cercles qui naissent également du centre, mais qui s'étendent vers le bord du cercle blanc. Cela donne au dessin un aspect similaire à celui d'une fleur. Dans cette œuvre, comme nous pouvons le voir sur l'image, il est aussi possible de changer le marqueur pour arriver à un résultat final contenant différentes couleurs. De même que dans la *Méta-Matic No 10*, le

3 Pontus HULTÉN, Musée Tinguely, «Biographie» Ibid.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

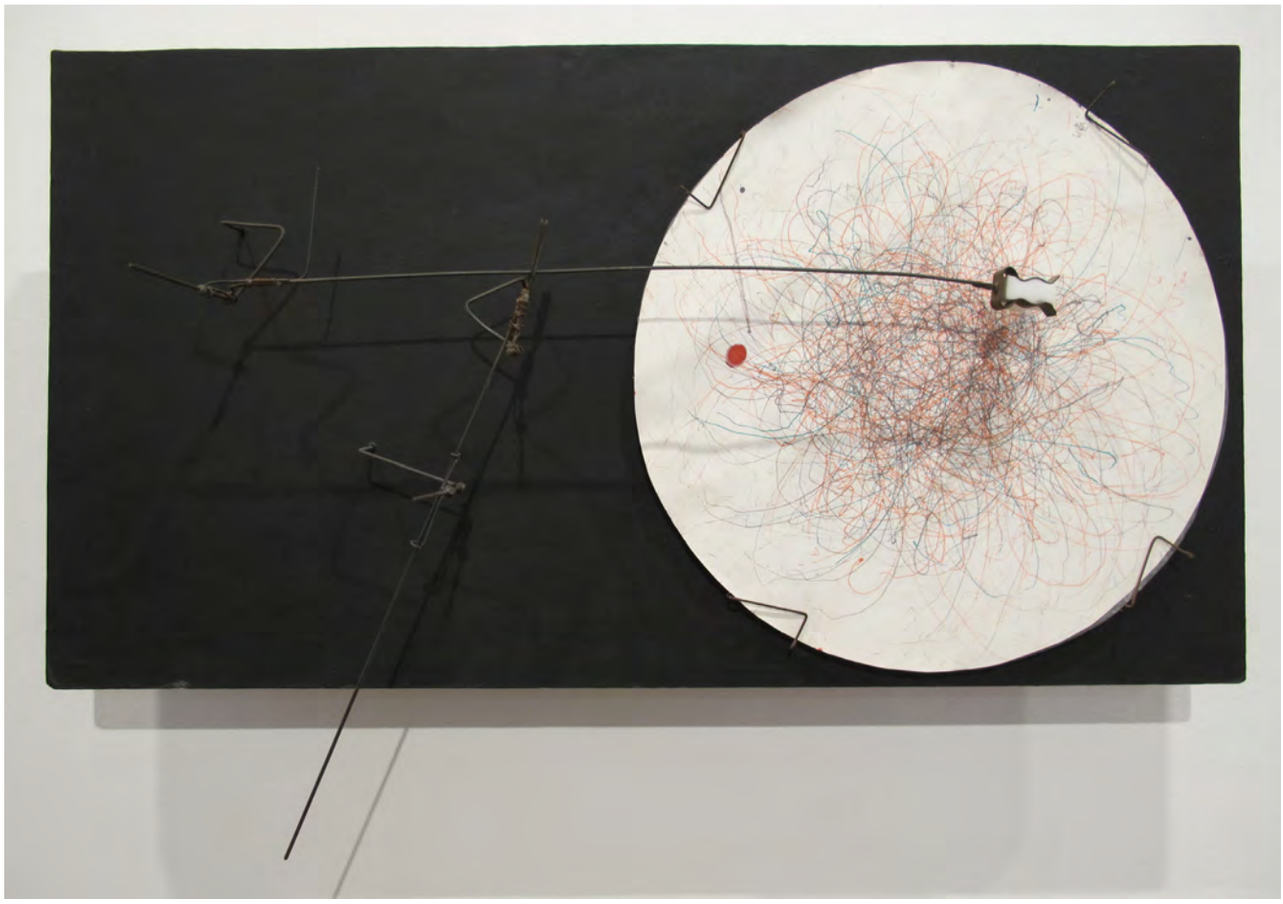


Fig 104. Jean Tinguely. *Machine à dessiner N°3*. 1955. Musée Tinguely. Bâle.

spectateur assiste à un petit spectacle qui le fait réfléchir sur le lien entre l'artiste, l'œuvre et lui-même, mais qui est en même temps quelque chose d'agréable, presque divertissant. Tinguely inclut, de ce fait, dans un certain nombre de ses sculptures qui dessinent, certaines parties qui ne sont pas indispensables pour le bon fonctionnement du dispositif, comme les formes ajourées en plaques métalliques, mais qui apportent attrait et magnificence à l'œuvre en mouvement.

C'est également le cas de la *Méta-Matic No 14* (Fig 105) de 1959 qui ne possède pas de moteur, mais une manivelle que le public peut tourner manuellement, en actionnant ainsi trois poulies de différentes tailles. Ce dispositif produit un jeu de mouvements similaires à la version No 10. La manivelle, de couleur rouge à l'avant de l'œuvre, fait tourner directement la grande poulie centrale qui, à son tour, actionne les autres poulies plus petites. L'une d'elles bouge le bras qui tient le marqueur et l'autre, située à l'arrière, du côté droit, produit le va-

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

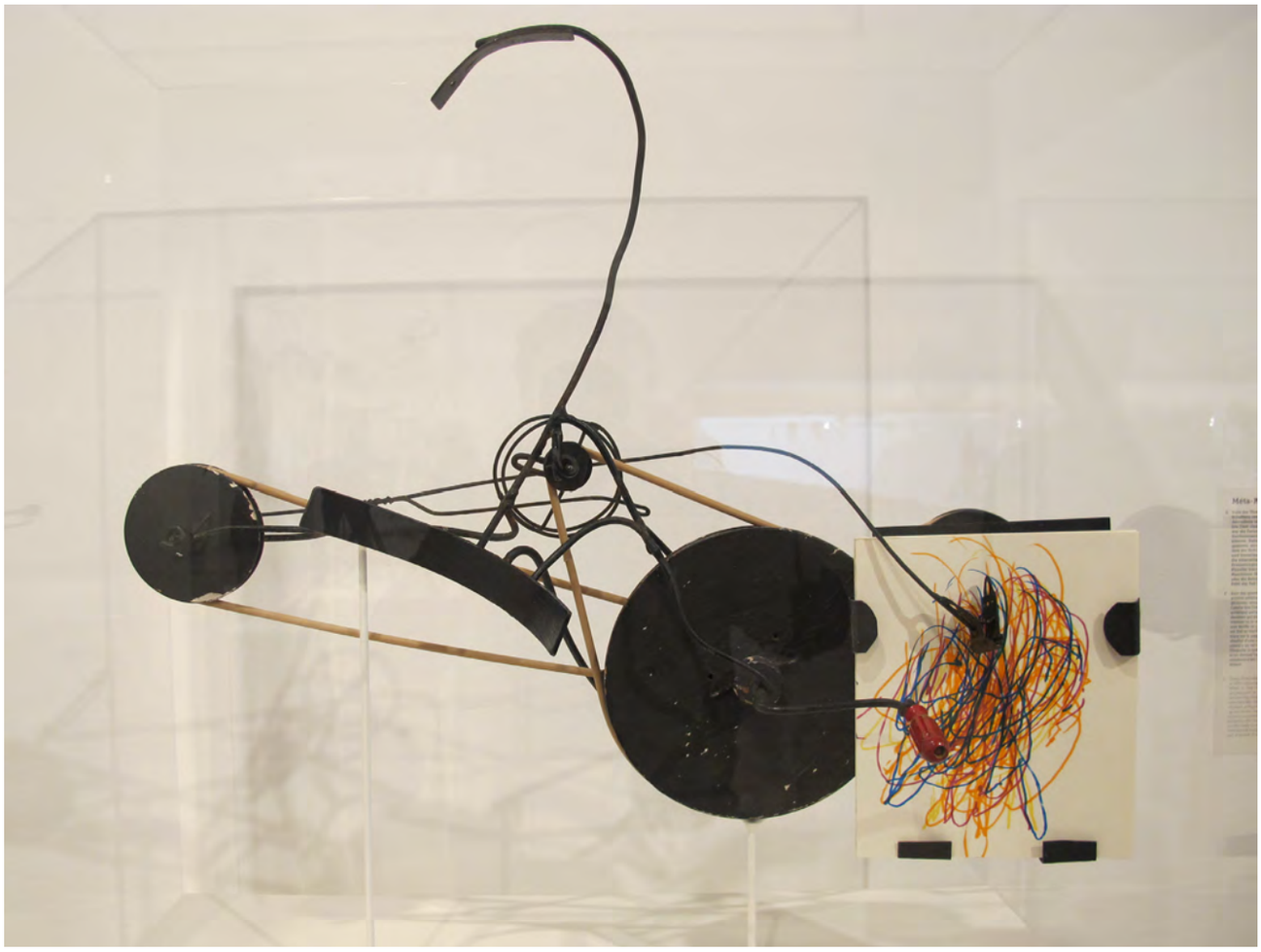


Fig 105. Jean Tinguely. *Méta-Matic N°14*. 1959. Musée Tinguely. Bâle. Photo: Renán Calvo

et-vient du support de la feuille. La grande particularité de cette version No 14 réside dans le fait que le spectateur- dessinateur peut contrôler le rythme de réalisation du dessin. Comme celui-ci actionne manuellement le dispositif, il peut diminuer ou accélérer la vitesse à laquelle se déplace le mécanisme. De même, cette version se distingue des autres du fait que le spectateur-participant peut définir le moment à partir duquel il considère son dessin terminé et arrêter le mouvement.

Un autre aspect intéressant dans cette série d'œuvres interactives de Tinguely est que dans un même processus de création d'un dessin, peuvent participer plusieurs membres du public. Cela apporte une réflexion supplémentaire à celle qui existe déjà et qui analyse la condition généralement passive du spectateur. Celui-ci se retrouve dans beaucoup de cas, lorsqu'il admire les expositions

dans les galeries et les musées, face à des panneaux d'interdiction qui le prient de ne pas toucher l'œuvre ou même face à des barrières qui lui interdisent de s'approcher d'elle. Ici à l'inverse, le public participe en tant que groupe, en tant que société à la rupture de ce paradigme. Le petit spectacle qui se développe durant le processus de création du dessin, tout comme ce produit final, se transforme en une œuvre d'auteurs divers. Le visiteur n'est plus spectateur. Il est participant, il est coauteur, il est artiste.

Il existe un autre type d'œuvres développées par Jean Tinguely qui, une fois installées, ne requièrent pas d'être actionnées par le public pour se mettre en marche, mais qui représentent une proposition très intéressante du fait que l'artiste ait invité le public à participer à leur construction. Pour l'élaboration et l'exposition des *Reliefs Méta-matics Multiples* de 1960 par exemple, l'intéressé pouvait acheter un plan de l'œuvre et acquérir en même temps le droit de la construire lui-même. Une fois le relief terminé, il avait également le droit de le présenter à Tinguely afin qu'il le signe et le numérote. Les *Reliefs Méta-matics Multiples* sont des dessins en perpétuel mouvement, (Fig 106), qui montre quatre photographies du même dispositif à quatre moments différents. Ce relief, que l'on trouve également au Musée Tinguely, a été fabriqué en 2004 en s'appuyant sur un plan de construction vierge laissé par l'artiste. Celui-ci est constitué d'un carré noir sur lequel l'on trouve cinq éléments rectangulaires blancs qui tournent très lentement et silencieusement sur un axe caché. Le rectangle de l'angle supérieur gauche, tout comme celui qui se situe dans l'angle supérieur droit et celui dans l'angle inférieur gauche tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. Les deux autres, plus fins, situés vers le centre et pouvant être considérés davantage comme des lignes que comme des rectangles, tournent dans le sens contraire. Cette différence dans les directions rend des compositions toujours plus inespérées et permet de rendre la possibilité de se retrouver face à une composition déjà vue avant plus difficile. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un dessin qui n'est pratiquement jamais avec la même apparence. De cette manière, l'interprétation de l'œuvre par le spectateur devient plus complexe. Il n'est pas possible, comme cela est le cas avec les dessins et les peintures statiques, d'observer une composition unique et permanente en réfléchissant sur le message invariable qu'elle transmet. Ici, la réinterprétation continuelle

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

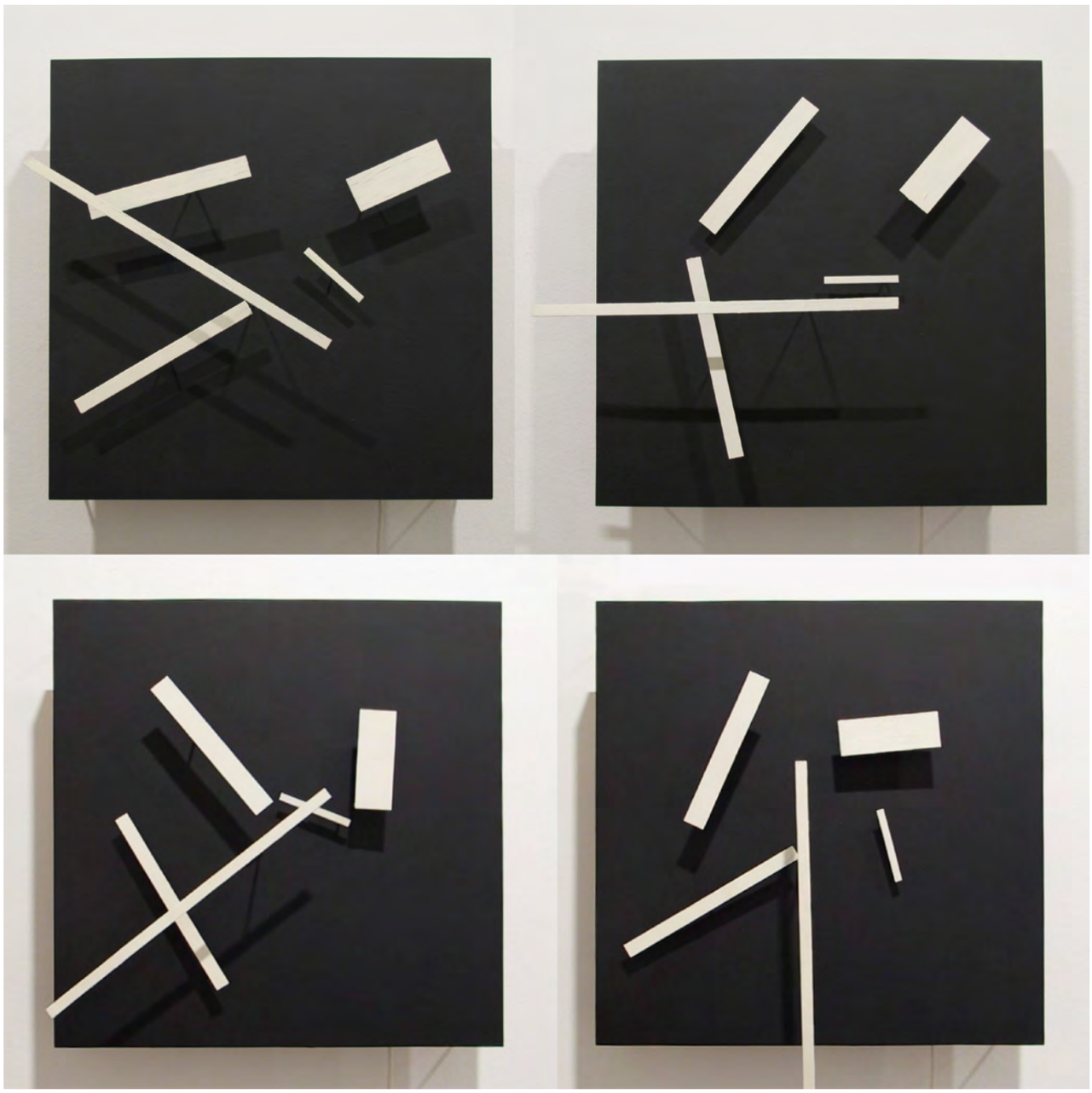


Fig 106. Jean Tinguely. *Reliefs Méta-matics Multiples*. 2004. Musée Tinguely. Bâle. Photos Renán Calvo.

de l'œuvre ne dépend pas seulement de mon observation et de ma recherche, mais d'un changement perpétuel dans ce que l'œuvre met en lumière. Aussi, le mouvement en soi est une part importante du discours de l'œuvre. Celle-ci parle aussi du temps, du passé que l'on ne peut pas changer, mais également du changement actuel constant.

Dans cet ordre d'idées, le dessin dans les sculptures et reliefs Méta- Matics de Jean Tinguely est sans aucun doute présent durant le processus de création

de l'œuvre ainsi que dans l'œuvre terminée comme telle, avant même que celle-ci ne commence à se mettre en mouvement. De plus, dans tous les cas, une fois que l'œuvre initie son mouvement, le dessin est présent de manière active et dynamique. Dans les sculptures qui dessinent, cela se produit face au spectateur-dessinateur et avec sa participation. Le dessin sur la feuille de papier ne peut se réaliser qu'en présence du visiteur. Il est coauteur d'un dessin que personne d'autre ne pourra jamais reproduire de la même façon, y compris en utilisant ce même dispositif. Ici nous parlons d'un dessin totalement nouveau créé à chaque visite et à chaque fois que la machine se met en marche. Lorsque les *Méta-Matics* commencent à se mettre en mouvement, nous pouvons dire que Tinguely dessine, que le dispositif dessine et que nous, qui nous trouvons face à l'œuvre, dessinons également.

S'il est vrai que la participation du spectateur dans les *Reliefs Méta- Matics* est plus passive et que les œuvres produites ne sont pas en papier, ici le dessin se développe également d'une façon constante. Un nouveau dessin est créé à chaque instant. Chaque fois que nous observerons l'œuvre, un dessin encore inconnu se présentera à nous et après chaque clignement d'yeux il aura changé d'aspect et ne dialoguera plus de la même façon avec le public. Ces reliefs mutent. C'est comme si les lignes étaient effacées et tracées de nouveau, constamment. Il s'agit de dessins complaisants pour le spectateur qui, même s'ils ne lui remettent pas une œuvre physique sur une feuille de papier qu'il pourrait emporter avec lui comme c'est le cas de la *Méta-Matic N°10*, ils lui proposent de nouvelles compositions chaque seconde afin qu'il puisse choisir et garder en souvenir celles qu'il souhaite faire siennes.

Finalement, au moment de construire ses sculptures, Tinguely dessinait déjà dans l'espace. Il a élaboré de lignes qui continuent toujours a traverser et a s'agiter dans cet espace. Les gestes de l'artiste restent matérialises dans la forme même de la sculpture, mais il a aussi trouvé la façon de que ces gestes se prolongent dans le temps. Le mouvement de la machine est un écho de son propre mouvement. Elle est une consequence de son travail, de son dessin, de son geste.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Auguste Rodin et la photographie dans les processus de préfiguration et de réinterprétation de la sculpture

Le dessin de sculpteur et la dématérialisation de la sculpture étant les thèmes de notre analyse, nous ne pouvons pas ignorer la relation et l'usage de la photographie dans le travail du sculpteur. Le recours à la photographie a été grandement utilisé comme nous le verrons, pour documenter les travaux réalisés, ou pour les présenter à des personnes intéressées par ceux-ci pour des raisons diverses. Cependant, l'association de la photographie et du dessin, utilisée comme moyen pour étudier les possibles modifications dans l'œuvre sculpturale lors du processus d'élaboration, représente l'un des aspects qui nous intéresse le plus.

De la même manière, nous ne tiendrons pas compte des différents usages qu'un artiste comme Auguste Rodin a donné au dessin, qui a souvent réalisé des dessins en tant qu'œuvres autonomes en utilisant, par exemple, des techniques au crayon, à l'aquarelle ou à l'encre. Nous verrons principalement l'utilisation qu'il a donné à ces techniques basées sur la modification de photographies, car il s'agit d'un cas particulier de l'utilisation du dessin dans le travail de sculpture.

Avant d'analyser cette association photographie-dessin, nous examinerons brièvement les raisons pour lesquelles, au départ, la photographie a beaucoup intéressé un sculpteur comme Rodin, qui en a finalement tiré un grand profit selon ses projets. Il a été l'un des premiers artistes à découvrir le potentiel de cette association sculpture-photographie, également utilisée par d'autres sculpteurs comme Antoine Bourdelle, Constantin Brancusi, Medardo Rosso ou David Smith. La technique de la photographie détient certains points en commun intéressants avec la sculpture concernant l'éclairage et la possibilité de reproduire des versions différentes d'une même œuvre. Comme l'explique Michel Frizot dans l'article *La photographie, une surface de transaction*:

> «Ce qui rapproche et entremêle la photographie et la sculpture (entendues d'abord comme support et artefact, mais aussi dispositif et posture intentionnelle), c'est une équivalence structurale du traitement de l'espace et de la lumière, qui se manifeste également dans le vocabulaire».[1]

Ce traitement de l'espace dans les deux disciplines trouve ses points communs dans la recherche de l'équilibre et de la composition des formes. La juste disposition de la source de lumière affecte également la manière selon laquelle le spectateur perçoit les textures qui mettent en évidence les différents matériaux. Bien que dans le cas de la sculpture, l'œuvre finale peut être vue selon des angles différents, chacun de ces derniers demande une projection adéquate de la lumière afin d'apprécier l'œuvre pleinement. Frizot ajoute :

> « Sculpture et photographie sont donc deux arts de la lumière avant même toute collaboration éventuelle. Une sculpture n'existe que mise en lumière, et elle est diversement appréciable selon le modelé qui lui est donné par sa situation, à tel point que deux modes d'éclairage différents peuvent amener à percevoir deux figures disparates de la même œuvre.»[2]

De plus, Frizot ajoute que les deux disciplines ont pour point commun les notions de négatifs et de positif. L'on associe le volume en ronde-bosse au positif ; le moule que l'on tire de ce volume est associé au négatif. Ce moule représente la forme originale inversée.

La photographie est toujours en plein développement lorsque Rodin fait ses premiers pas dans l'art. Cette dernière commence à se démocratiser plus largement au milieu du XIXe siècle et consiste déjà en une technique de capture d'images réelles relativement rapide et efficace.[3] Rodin pouvait compter sur un groupe de photographes qui l'aidait régulièrement à prendre des photographies

---

1 Michel FRIZOT, «La photographie, une surface de transaction», dans Hélène PINET (dir.), *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard, 2007, p. 14.

2 Ibid., p. 14

3 Louis Daguerre fait public son processus appelé daguerréotype en 1839. Rodin est né en 1840.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

de ses œuvres, mais il intervenait lui-même fréquemment lorsqu'il s'agissait de choisir les angles de prise de vue, le cadrage et l'éclairage. Dans un premier temps, ces photographies représentaient un système de documentation pratique qui incluait des images d'œuvres en cours d'élaboration et d'œuvres terminées, de matériaux différents tels que l'argile, le plâtre, le bronze ou le marbre, ou des segments qui appartiennent à un ensemble. C'est justement grâce à ces photographies que l'on conserve aujourd'hui un témoignage des processus de création de Rodin, surtout de ceux qui auront un impact considérable sur la vision de l'art de l'époque. Hélène Pinet, dans l'article *Dans l'atelier. L'œil du photographe. Le regard de Rodin*, commente :

> «Ces images dévoilent les pratiques les plus innovantes de Rodin : l'assemblage de figures appartenant à des groupes différents pour former une œuvre nouvelle ; la liberté avec laquelle une même œuvre peut être présentée dans des positions différentes, et ce qui a le plus choqué le public de l'époque, la présentation de fragment comme œuvre à part entière.»[4]

D'un autre côté, la photographie a également servi pour communiquer des images aux critiques d'art ainsi qu'à la presse, dont l'intérêt était d'illustrer des articles dans lesquels était analysée l'œuvre de l'artiste. Rodin a ainsi engagé des photographes tels que Charles Bodmer, D. Freuler, Michelez, Victor Pannelier, Eugène Drut ou encore Jacques-Ernest Bulloz. De plus, ces images représentaient une sorte de catalogue dans le but de montrer ses sculptures à des clients intéressés par leur acquisition. En outre, dans certains cas ce sont les clients qui commandaient une sculpture qui, au bout d'un certain temps, lui demandaient une photographie de l'œuvre en cours afin de confirmer l'avancée du projet et de pouvoir donner leur avis sur les détails ou sur de possibles modifications.

---

4 Hélène PINET, «Dans l'atelier. L'œil du photographe. Le regard de Rodin», dans Hélène PINET (dir.), *Rodin et la photographie*, op. cit., p. 29

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Cependant, à tous ces emplois de la photographie utilisés par Rodin, en relation avec les affaires de l'artiste et avec l'art de savoir gérer un atelier, il faut ajouter l'usage le plus important que lui-même donne à cette ressource. Il'agit du moment où l'artiste intervient sur l'image photographique, dessinant sur celle-ci, la coupant ou recouvrant les formes avec de l'encre afin de réinterpréter ou corriger la sculpture. Comme l'explique Dominique Viéville, ces photographies représentent tout un corpus d'images avec nombre d'usages différents. C'est pour lui une façon d'éprouver des compositions déterminées avant de passer au travail tridimensionnel. Viéville dit :

> «La liaison de la sculpture, de la photographie et du dessin constitue pour Rodin une incitation constante à considérer ses propres œuvres comme autant de sources vouées à de nouvelles interprétations. Par la juxtaposition ou par le découpage des photographies de sculptures, il procède à de nouvelles associations de groupes et de figures, ou au contraire il les dissocie. La photographie n'est plus alors entre ses mains qu'un matériau qui participe au processus de création. Il en use à la manière de maquettes en deux dimensions afin d'expérimenter de façon immédiate de nouveaux montages.»[5]

Viéville explique comment Rodin utilisait le crayon ou l'encre afin de compléter ou modifier les images photographiques, donnant ainsi un nouveau sens à ses personnages. La facilité pour manipuler ses images lui permettait également de changer complètement la position de la sculpture et prendre en considération de nouveaux montages. La série de photographies d'un ensemble sculptural où apparaît *L'enfant prodigue* et la figure d'une femme en est un bon exemple. (Figs. 107-110) Comme nous pouvons le voir sur la première de celles-ci intitulée *Mercure*, la figure masculine est placée horizontalement, tenant les genoux de la femme, comme s'il l'implorait de ne pas partir. La figure féminine est debout, mais elle donne l'impression d'être déséquilibrée par l'insistance de l'homme. Ici, le dessin permet à Rodin de redéfinir le dos et les fessiers de l'homme, en éliminant quelques masses et en épurant ainsi sa silhouette. Sur le côté droit de

5 Dominique VIÉVILLE, «Auguste Rodin Sculpture et photographie», dans Hélène PINET (dir.), *Rodin et la photographie*, op. cit., p. 8

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

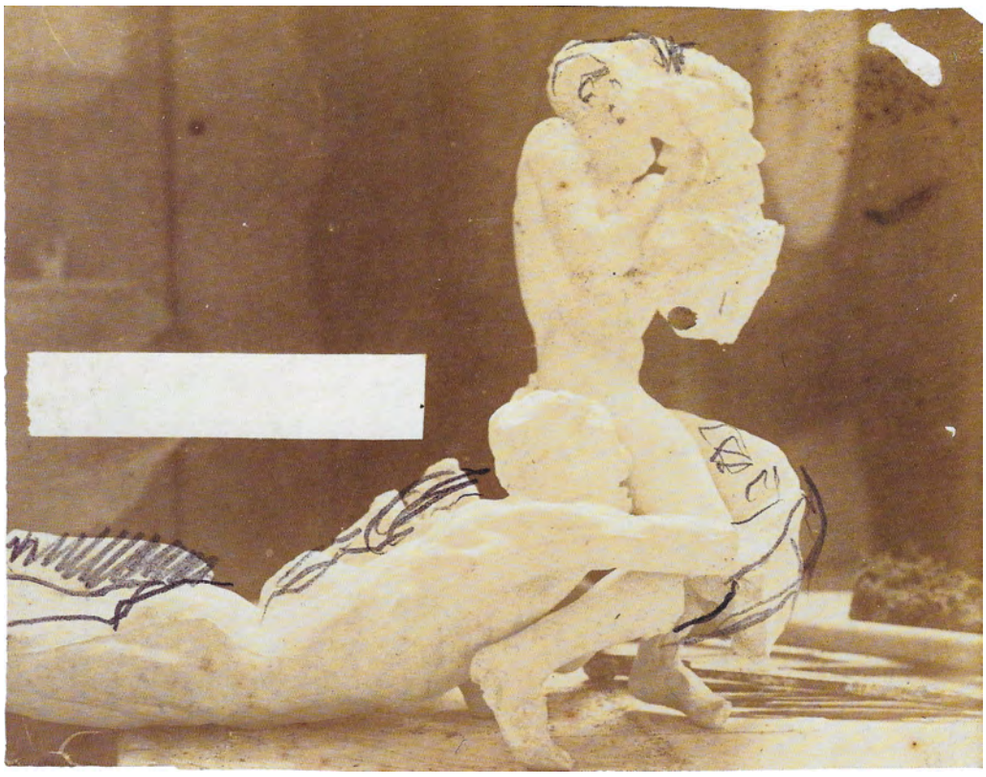


Fig 107. Anonyme, *Mercure*, vers 1889, photographie retouchée à la plume et encre, papier albuminé, 10,5 x 13,6 cm, Ph. 1049. Source: Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, op. cit.

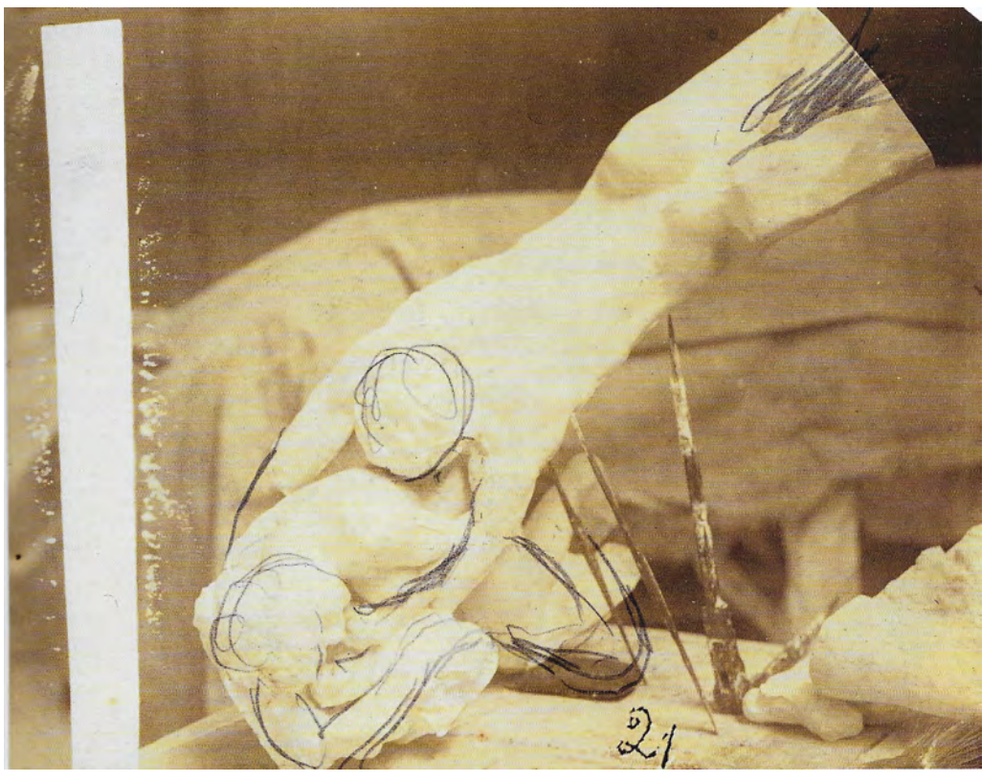


Fig 108. Anonyme, *L'Aurore*, vers 1889, photographie retouchée au crayon graphite, papier albuminé, 10,6 x 13,5 cm, Ph. 1056. Source: Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, op. cit.

la photographie, l'artiste complète le bras droit de l'homme et dessine les doigts de sa main droite, qui tient la cuisse de la femme. Sur la partie supérieure, quelques petites lignes ajoutent des éléments au visage de cette dernière.

Nous pouvons voir comment, pour réaliser cette série de compositions avec le maximum de liberté, il a été utile de supprimer les bras et les jambes d'une copie en plâtre de *L'enfant prodigue*, dont le personnage principal se trouve agenouillé sur un rocher, levant les bras vers le haut comme s'il implorait le ciel. Sur la seconde photographie appelée *Aurore*, (Fig. 108) la femme est allongée et l'homme semble plonger sur elle, lui agrippant cette fois, le thorax. Dans ce cas-ci, l'artiste redéfinit comme nous pouvons le voir, les têtes des deux personnages. De plus, il dessine le bras droit et la jambe gauche de la femme. Le coude, tout comme le genou, touche le sol, ce qui donnerait une certaine stabilité à une possible œuvre sculpturale, mais également la sensation de mouvement. De la même manière, Rodin complète les bras de l'homme qui s'accroche à la femme et élimine la masse qui se trouve entre ses jambes.



Fig 109. Anonyme, *L'Aurore, contrepartie du Crépuscule*, vers 1889, photographie retouchée à la plume, encre et gouache, papier albuminé, 10,5 x 14,2 cm, Ph. 349. Source: Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, op. cit.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Il existe un autre cliché, dans une position similaire, mais depuis un autre point de vue, intitulé *L'Aurore, contrepartie du Crépuscule*. (Fig. 109) Ici, nous pouvons visualiser le torse de l'homme de trois quarts face et la partie arrière de la femme, qui semble se replier sur elle-même. Comme pour la figure précédente, nous pouvons plutôt interpréter cette scène comme un instant de protection ou de soutien de la part de l'homme, plus qu'un effort pour retenir la femme, comme dans la première composition. Ici, l'artiste utilise principalement la technique de la gouache, se limitant ainsi à couvrir le fond afin d'isoler les personnages du contexte. Il semble avoir cherché à suggérer les jambes de l'homme et la jambe droite de la femme grâce à de simples coups de pinceau.

Quant à l'image intitulée *Dans la mer*, (Fig. 110) le même personnage masculin semble également arriver d'en haut, mais cette fois d'une manière plus verticale. Les interventions avec de l'encre et de la gouache donnent la sensation que l'homme descend des nuages afin de sortir la femme de l'eau. De la même façon, Rodin se sert de traits rapides pour compléter le bras



Fig 110. Anonyme, *Dans la mer*, vers 1889, photographie retouchée à la plume, encre et gouache, papier albuminé, 10 x 14,4 cm, Ph. 350. Source: Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, op. cit.

droit de l'homme et la jambe gauche de la femme. Le fond sombre dans sa globalité, aide au contraste et fait ressortir les figures. Comme dans tous les cas précédents, nous pouvons remarquer comment le mélange du dessin et de la photographie permet à l'artiste d'imaginer rapidement un grand nombre de projets. La photographie à elle seule sert à rappeler les différentes associations de figures indépendantes déjà élaborées à partir de différents angles de vue. Le dessin est ici le complément parfait afin d'ajouter ou supprimer des éléments. Comme nous avons pu le constater, il représente également un moyen de changer la position des membres des différents personnages. Tout cela traduit non seulement une grande économie de temps, mais également de moyens. Si certaines compositions le méritaient, l'artiste modelait l'œuvre dans de plus grandes dimensions. Bien évidemment, bon nombre de ces images n'ont pas été nécessairement transformées en une œuvre sculpturale majeure, mais elles ont malgré tout servi dans certains cas comme point de départ afin de réaliser des dessins et même des illustrations. Certaines d'entre elles représentent, comme l'appelle Hélène Pinet, un langage artistique nouveau et différent, car elles représentent « une œuvre hybride mi-photo mi-dessin ».[6]

Par ailleurs, Rodin dessinait également sur des photographies de ses grandes œuvres en argile ou en plâtre, repensant non seulement la position des parties du corps, mais également, par exemple, les détails des vêtements des personnages. Il n'est pas surprenant qu'un bon nombre des reconsidérations tracées par Rodin n'aient pas été nécessairement réalisées, puisqu'il est clair que ce type de dessin sur photographie servait justement à se rendre compte de ce qui valait la peine d'être changé ou non. L'artiste pouvait fréquemment vérifier que ce qui convenait le mieux à la composition de l'œuvre était le mouvement qui la composait déjà. Le cas de la photographie *Eustache de Saint Pierre en terre* (Fig. 111), par exemple, est intéressant puisque l'artiste corrige avec une plume et de l'encre noire une grande partie de l'œuvre. Il semble reconsidérer la façon dont les cheveux tomberaient sur le visage, il redéfinit les yeux et la bouche et ajoute quelques ondulations à la barbe. Quant aux vêtements qui couvrent le corps de l'homme, nous pouvons observer comment

6 Hélène PINET, op. cit., p.29

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 111. Victor Pannelier, *Eustache de Saint-Pierre en terre*, vers 1886, photographie retouchée à la plume et encre, papier albuminé, 37,7 x 16,7 cm, Ph. 317. Source: http://www.musee-rodin.fr



Fig 112. Auguste Rodin, *Eustache de Saint-Pierre* (Détail, partie de *Les Bourgeois de Calais*), 1889, bronze. Source: https://124revue.hypotheses.org

il corrige le sens des plis du tissu. Sur le long pan de tissu qui tombe au sol par exemple, nous pouvons remarquer la façon dont les plis étaient inclinés vers l'extérieur, mais l'artiste redessine les plis plus courts de façon verticale, ou inclinés en sens inverse. Il couvre un peu plus l'épaule et la cuisse gauches du personnage grâce à quelques lignes rapides et complète les doigts des mains. La sculpture finale *Eustache de Saint Pierre* (Fig. 112) a ensuite été produite en bronze et fait partie de l'œuvre *Les Bourgeois de Calais*. Comme nous pouvons

le remarquer, bon nombre des détails étudiés ne furent, en réalité, pas modifiés pour l'œuvre finale, mais ce système d'imagination des changements possibles, comme nous l'avons vu, représente une partie primordiale du processus de définition des formes. Il peut s'agir d'une façon de s'assurer qu'un changement radical puisse convenir à une œuvre grandeur nature sans toucher à l'argile ou au matériau utilisé.

De la même façon, cette technique du dessin sur photographie a servi à Rodin afin de modifier plusieurs tirages de la même capture. De cette manière, il pouvait étudier différentes possibilités chez un même personnage ou élément. C'est le cas de la série de photographies prise pour la définition du piédestal du *Monument à Claude Lorrain* (Fig. 113 à 116). Sur celles-ci, nous pouvons voir comment l'artiste redessine la mouluration supérieure du socle sur lequel repose le personnage afin de définir la façon dont celui-ci s'intègre le mieux à



Fig 113. D. Freuler, *Monument à Claude Lorrain*, vers 1891, photographie retouchée à la plume et encre, papier salé, 25 x 17,8 cm, Source: Museo de la Universidad de Salamanca, Los arrepentimientos de Rodin, Barcelona, Funcación La Caixa, 2001.



Fig 114. D. Freuler, *Monument à Claude Lorrain*, vers 1891, photographie retouchée à la plume et encre, papier salé, 26,7 x 18 cm, Source: Museo de la Universidad de Salamanca, op. cit.



Fig 115. D. Freuler, *Monument à Claude Lorrain*, vers 1891, photographie retouchée à la plume et encre, papier salé, 9,5 x 18 et 16,3 x 18 cm, Source: Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, op. cit.



Fig 116. D. Freuler, *Monument à Claude Lorrain*, vers 1891, photographie retouchée au crayon graphite, 8,2 x 6 cm, Source: Hélène Pinet, *Rodin et la photographie*, op. cit.

l'ensemble. Sur les deux premières photographies (Fig. 113 et 114), Rodin change la mouluration sans changer la hauteur de sa base. Dans le deuxième cas, il en profite pour réaliser une modification différente de chaque côté de la base. Sur la troisième image (Fig. 115) nous pouvons même voir comment il recoupe et sépare la partie supérieure de l'image afin de donner plus de hauteur à la figure principale et voir comment y ajouter un élément. Sur la dernière photographie (Fig. 116) de la même œuvre, mais dans un autre lieu, nous pouvons observer la façon dont l'artiste insiste sur la modification de la base et change également la position de la jambe gauche de la figure.

Les images précédentes nous montrent comment la photographie servait à Rodin pour modifier également des sculptures et des montages même lorsque ceux-ci étaient déjà construits à grande échelle. Cependant, cela vaut la peine de prendre en considération l'usage que l'artiste a donné à cette technique, qui

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 117. Eugène Druet, *Les Bénédictions*, vers 1908, épreuve gélatino-argentique, 210 x 180 cm, Source: Hélène Pinet, Rodin et la photographie, op. cit.

permet de visualiser l'effet que produirait une petite œuvre si elle était construite dans un plus grand format. Une fois, par exemple, Rodin demanda à l'un de ses photographes (probablement Eugène Druet)[7] d'agrandir la photographie de l'œuvre en marbre *Les Bénédictions*. Il souhaitait analyser l'impact de la sculpture si celle-ci était réalisée dans un plus grand format et, de la même façon, étudier la possibilité de l'élaborer réellement. Rodin, par trois fois, a sollicité la réalisation en taille moyenne de trois versions en marbre de cette sculpture (80 ou 90 cm de haut) à différents praticiens.[8] Vers 1908, il imagina la possibilité de donner une taille de deux mètres à sa sculpture pour un collectionneur danois, Carl Jacobsen, mais cette version ne sera jamais réalisée. L'agrandissement de l'image *Les Bénédictions* a été réalisé en trois grands tirages. (Fig. 117) Le tirage

7 Hélène PINET explique que en prenant en compte le style des tirages et le papier utilisé on peut avancer l'hypothèse d'un attribution au photographe Eugène Druet.

8 Jean ESCOULA (1900, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian), Victor PETER (1911, Paris, Musée Rodin) et Louis MATHET (1912, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek).

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 118. Auguste Rodin, *Les Bénédictions*, marbre: 1911, H. 80 cm ; L. 75,5 cm ; P. 66,5 cm, Praticien: Victor Peter. Source: http://www.musee-rodin.fr

du centre mesure 65 cm de large sur 2,10 m de long. Nous pouvons apprécier les procédés photographiques de l'époque tels que l'épreuve gélatino-argentique, qui permettait des agrandissements de bonne qualité sur des rouleaux de papier photographique très larges. Cette idée a sans aucun doute apporté à Rodin une très bonne préfiguration à grandeur d'exécution. L'utilisation du dessin dans le but de réaliser une préfiguration de ses dimensions était possible, mais cela aurait demandé beaucoup de temps et de travail. Ainsi, bien que la grande sculpture en marbre n'ait jamais été réalisée, il s'agit d'un bon exemple de la variété des usages que la photographie apportait à Rodin dans son processus de création sculpturale et graphique.

La raison pour laquelle il était fondamental pour Rodin d'étudier attentivement la possibilité et les éventuels problèmes de l'élaboration de cette œuvre à grande échelle peut être mieux comprise si l'on observe l'œuvre originale *Les Bénédictions*. (Fig. 118) Sa composition ouverte, la finesse des ailes et la fragilité

des mains, rend le processus d'élaboration en marbre lent et délicat. L'œuvre présente deux figures féminines ailées qui s'enlacent et s'inclinent vers l'avant comme si elles cherchaient mutuellement à s'aider pour avancer. Les ailes, conjuguées à la forme de nuage qui les enveloppe et les stabilise, au geste d'attention et de protection, le regard vers le bas, donnent aux personnages un caractère angélique. Leur forme enveloppante laisse imaginer le personnage qu'ils abritent et dont ils prennent soin. La position de l'un des bras de chacune des femmes vers le front contrebalance le volume des ailes, leur donnant de grands mouvements et un équilibre à la sculpture.

Finalement, nous pouvons remarquer que la photographie représente un système pour réussir et conserver les images des différents processus du travail du sculpteur. Elle représente également le point de départ afin d'analyser l'œuvre en cours tout comme l'œuvre terminée. Avec une image réaliste, précise et rapidement couchée sur le papier, le sculpteur se voit offrir la possibilité de visualiser et de réaliser, avec la participation du dessin, des modifications de l'œuvre sculpturale sans toucher aux matériaux qui la composent. Ce processus, utilisé par Auguste Rodin, loin de disparaître avec le temps, a largement évolué. De ces interventions en photographies capturées par les premiers appareils basiques, nous sommes passés aujourd'hui au dessin qui modifie les photographies digitales. Ces nouvelles façons de capturer les images et de dessiner continueront de se trouver à disposition des sculpteurs pour enrichir leur processus de création.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Auguste Rodin et les dessins découpés

Si nous évoquons le dessin dans l'œuvre du sculpteur Auguste Rodin, un autre aspect que l'on ne peut pas oublier concerne la pratique du dessin découpé. L'exposition *Rodin : dessiner, découper*[1], qui se tient actuellement au sein du Musée Rodin et qui se consacre à cette pratique, nous montre son importance dans l'œuvre sculpturale de l'artiste, avec laquelle elle partage le même caractère expérimental. Cela est sans aucun doute un usage du dessin propre du sculpteur, surtout dans le cas d'un sculpteur comme Rodin, qui a largement développé la décontextualisation des personnages et l'assemblage de figures différentes, révélant une nouvelle composition sculpturale.

Bien que la quantité de dessins découpés de l'artiste (quelques 110 ont été identifiés) soit relativement faible comparée à la totalité de ses dessins (plus de 7 500), la collection du Musée Rodin montre que l'artiste a commencé à utiliser cette pratique depuis le début et qu'elle fut constante tout au long de sa carrière. L'artiste a élaboré un grand nombre de dessins sur papier qu'il a ensuite coloré et découpé, les isolant de leur fond d'origine. Dans certaines occasions, les figures étaient collées sur un nouveau support en papier sur lequel il pouvait changer la position d'origine et sur lequel étaient parfois combinées d'autres figures. Dans d'autres, la figure découpée était conservée telle quelle, de façon indépendante. Le découpage même de ces figures présente différentes façons de procéder. Dans certains cas, l'artiste réalise ce découpage en suivant la ligne tracée ; dans d'autres, il semblerait qu'il veuille corriger un peu la forme. Le découpage est parfois approximatif et peut-être accéléré, ce qui octroyait au dessin un caractère nouveau et un grand mouvement.

Il existe deux grands groupes de dessins découpés par Rodin. Le premier a été développé dans les années 1880 et le second, un peu avant 1900. Les dessins de la première période disposent d'une meilleure définition musculaire et de meilleurs effets de volumes. *Centaure et femme (ou L'Aube, retour du*

1 Musée Rodin, Exposition *Rodin: dessiner, découper*, Paris, du 6 novembre 2018 au 24 février 2019

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 119. Auguste Rodin, *Centaure et femme (ou L'Aube, retour du sabbat)*. Crayon graphite, encre (plume et lavis), gouache sur papier découper vélin et collé sur papier vélin. 20 x 25,6 cm. 1880-1889. Source: Musée Rodin, *Rodin: dessiner, découper*, Paris, Hazan, 2018.

sabbat) en est un bon exemple. (Fig. 119) Comme nous pouvons le remarquer, le découpage est approximatif, surtout au niveau des pattes du centaure. Certaines taches blanches sont utilisées comme effets de lumière qui contrastent avec la couleur du papier vélin. Nous pouvons remarquer que l'artiste modifie le dessin une fois celui-ci collé sur le nouveau papier. Le bras gauche du centaure par exemple a connu quelques corrections. Nous pouvons également voir deux manières différentes de positionner son bras droit, l'une vers l'avant et l'autre vers l'arrière, en tenant le corps de la femme. L'artiste est également intervenu sur la partie inférieure du fond avec quelques coups de pinceau formant une sorte d'ombre. Ce dessin montre comment l'artiste trouvait, dans cette pratique du dessin découpé, un moyen de repositionner et d'imaginer des changements, en retirant ou en ajoutant des éléments dans un ensemble de figures.

Le second groupe de dessins découpés qui ont probablement été réalisés entre 1900 et 1908, a été dessiné sur du papier vélin épais, qui permet de le manipuler sans l'abîmer. Comme nous l'avons vu, beaucoup parmi eux sont conservés de manière indépendante. C'est le cas de *Femme nue assise, un vêtement sur les épaules* (Fig. 120). Ce dessin, comme tous les autres de ce groupe, appartient à l'époque durant laquelle Rodin a pris l'initiative de dessiner en regardant le modèle et non la feuille de papier. Il est réalisé grâce à un crayon graphite et coloré à l'aquarelle avant d'être découpé. Nous pouvons voir sur l'image que l'artiste, pour certaines parties, découpe la figure fidèlement à la ligne, comme c'est le cas de la tête, mais pour d'autres, comme la jambe droite, il redéfinit la forme. Le mélange de la ligne rapide et imprécise et du découpage qui ne coïncide pas toujours avec celle-ci et le traitement de l'aquarelle qui ne



Fig 120. Auguste Rodin, *Femme nue assise, un vêtement sur les épaules*. Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin découpé. 34,1 x 12,3 cm. 1900-1908. Source: Musée Rodin, *Rodin: dessiner, découper*, Paris, Hazan, 2018.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

cherche pas un effet de volume, confèrent à l'œuvre une expressivité particulière. Ces figures découpées qui étaient conservées sans être collées à un support s'apparentent, en leurs qualités, aux maquettes en plâtre avec lesquelles Rodin pouvait trouver de nouvelles dispositions et de nouvelles combinaisons à l'infini. Comme le souligne Sophie Biass-Fabiani dans le catalogue de l'exposition *Rodin : dessiner, découper*, il existe une concordance entre ces découpages et le caractère tridimensionnel de la sculpture. Elle nous dit ceci :

> «Les figures découpées apparaissent comme une transition entre le dessin bidimensionnel et la sculpture. Les corps des figures accouplées peuvent se superposer de façon différente au gré des envies et des moments. Le fait de ne pas coller les figures, mais de les garder indépendantes les unes des autres peut marquer le désir de les recroiser et les assembler dans des nouvelles possibilités inexploitées et peut-être pas toujours mémorisées ou transmises à la postérité. La possibilité de tenir les figures dans les creux des mains évoque bien la saisie tactile et le plaisir qui en découle.»[2]

Dans le cas des figures découpées qui ont été collées sur de nouvelles feuilles de papier, nous pouvons trouver des combinaisons de différents types. Par exemple, l'œuvre *Deux femmes enlacées* (Fig. 121) présente deux figures qui appartenaient à des feuilles différentes. Dans ce cas, comme pour beaucoup de dessins découpés de Rodin, une partie des bords droits de la feuille originale est conservée et cela nous permet de découvrir que le dessin a été tourné par rapport à sa position initiale. Ici, la femme qui se trouve devant était debout, légèrement inclinée vers la droite et semble avoir été appuyée sur quelque chose. L'autre figure, comme nous pouvons le découvrir, se trouvait dans une position verticale. Bien que la nouvelle position des deux figures n'ait pas de sens si ces dernières étaient indépendantes, le lien entre elles permet de maintenir un équilibre. Le fait de placer le bras gauche de la première femme derrière la tête de la deuxième, consolide encore plus l'ensemble. De plus, il est intéressant de voir ici que certaines parties des figures sortent des bords de la feuille de support, amenant de la fraîcheur à la composition.

---

2 Sophie BIASS-FABIANI, Musée Rodin, *Rodin: dessiner, découper*, Paris, Hazan, 2018, p. 11.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

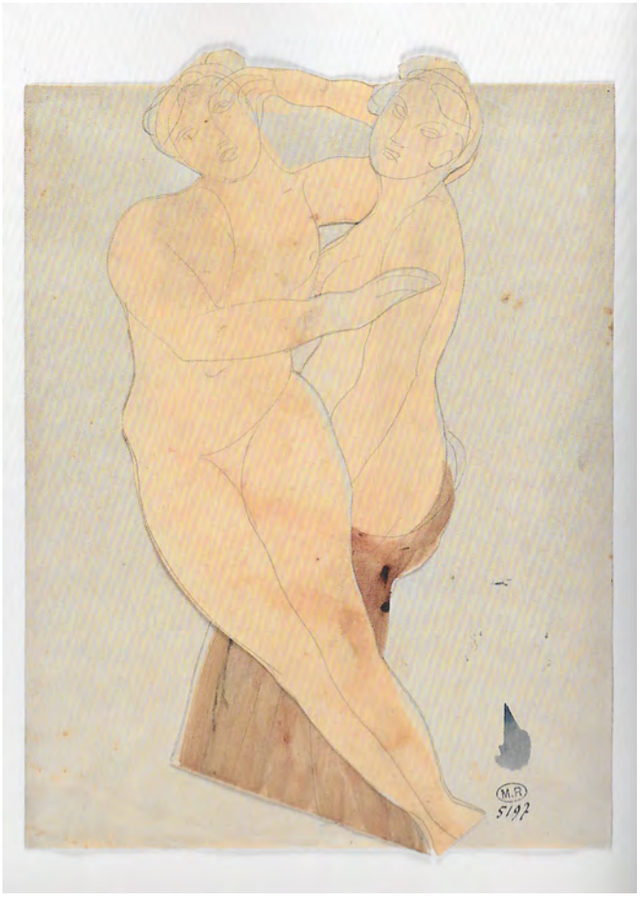


Fig 121. Auguste Rodin, *Deux femmes enlacées*. Crayon graphite et aquarelle sur deux papiers découpés et collés sur papier vélin. 34,3 x 25 cm. 1900-1908. Source: Musée Rodin, *Rodin: dessiner, découper*, Paris, Hazan, 2018.

Nous pouvons nous rendre compte qu'il existe un type de recherche et de gestes similaires au moment de raccorder deux dessins découpés et de réunir des figures en plâtre. Lorsque les figures deviennent indépendantes, l'artiste peut travailler avec une grande liberté, sans se préoccuper d'une logique ou de règles quelconques. Biass-Fabiani, à propos de ce type d'accouplements, nous dit :

> «De ces exemples, on peut conclure que l'usage des figures découpées par Rodin tenait son principe dans des accouplements et des renversements de sens, ce qui correspond à sa pratique de marcottage et prend sa pleine signification par rapport à la nécessité de découper les figures.»[3]

3 Sophie BIASS-FABIANI, ibid., p. 65.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Comme pour certaines marcottages en plâtre, si dans quelques dessins découpés il n'existait pas une logique d'échelle entre les deux figures, cela ne constituait pas un inconvénient pour Rodin. Nous pouvons par exemple contempler *Femme drapée auprès d'une femme nue assise.* (Fig. 122) Cette œuvre, dont les figures se trouvaient séparées, a été reconstruite grâce aux observations du personnel du Musée Rodin de plusieurs dessins qui présentaient ces deux mêmes figures. Comme nous pouvons le voir, l'artiste s'occupe de chercher une composition, oubliant non seulement l'échelle mentionnée, mais aussi la logique spatiale et gravitationnelle. La plus petite femme, à la robe verte, dont la moitié du corps passe devant la plus grande, donne la sensation de se maintenir suspendue, à peine appuyée sur la jambe de cette dernière. L'assemblage des deux figures donne une composition en forme de triangle qui projette la force vers la droite. Dans ce cas, le découpage est relativement



Fig 122. Auguste Rodin, *Femme drapée auprès d'une femme nue assise*. Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin. 34,2 x 23 cm. 1900-1908. Source: Musée Rodin, *Rodin: dessiner, découper*, Paris, Hazan, 2018.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

approximatif, surtout au niveau des têtes et des extrémités. Le bord du découpage se transforme en une nouvelle ligne qui s'apparente à celle du crayon et renvoie une sorte d'oscillation. C'est comme si une sorte d'énergie sortait des corps. Ce type d'accouplements, apparemment incohérents, produisait une scène fictive, mais d'un grand intérêt formel, qui élargissait les possibilités d'interprétation de l'œuvre, comme pour les assemblages sculpturaux. Biass-Fabiani continue :

> «On retrouve dans le travail sur le plâtre les principes à l'œuvre dans les papiers découpés. L'assemblage de différentes figures est une des clés de la démarche de Rodin. En effet, la juxtaposition de figures, quel que soit le domaine d'expression, produit toujours des effets, conscients ou bien inattendus parce que fondés sur une rencontre inédite.»[4]

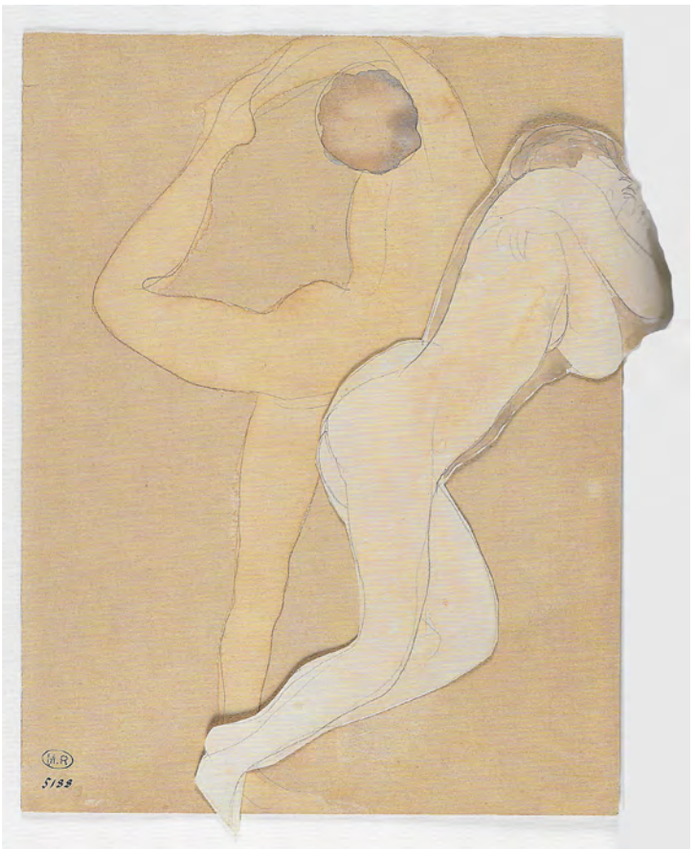


Fig 123. Auguste Rodin, *Couple féminin*. Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin. 55 x 39,5 cm. 1900-1908. Source: Musée Rodin, *Rodin: dessiner, découper*, Paris, Hazan, 2018.

4 Sophie BIASS-FABIANI, ibid., p. 175.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Ce même type d'assemblage inattendu, nous pouvons le retrouver dans un dessin qui représente un cas particulier puisque l'une des deux figures est conservée sur sa feuille originale et l'autre est découpée et collée sur la première. Il s'agit du dessin *Couple féminin* (Fig. 123). Sur la feuille de base, nous pouvons voir une ballerine tournée vers l'arrière et étirer ses bras jusqu'à toucher son pied droit, tout en formant un arc de cercle. Elle garde l'équilibre grâce à sa jambe gauche qui se trouve dans une position presque perpendiculaire au sol. L'autre figure est une femme qui semble avoir été dessinée par l'artiste en se trouvant en hauteur par rapport à elle, pendant que celle-ci posait allongée, comme si elle dormait. Cette figure voit une partie de sa tête et de ses bras hors de la feuille de support, tout comme la pointe de l'un de ses pieds. Ce qui est intéressant ici c'est la spontanéité et l'incohérence de l'assemblage des deux figures, rendues surtout par le placement de la femme qui dort et qui, dans le contexte de la ballerine, flotterait presque dans l'air en touchant à peine le sol. Aucune des deux femmes ne semble avoir besoin de l'autre pour tenir ; il existe cependant une sorte d'attraction entre elles. Ce type d'accouplements, pour lequel l'artiste ne se préoccupe pas de la logique de la physique, devient à la fois intrigant et captivant. Malgré le caractère invraisemblable de la situation, l'ensemble possède un grand dynamisme où les lignes des deux figures semblent bouger et parcourir toutes les extrémités dans un cycle sans fin.

Comme nous l'avons vu, s'il est vrai que cette œuvre graphique découpée par Rodin peut être considérée comme une œuvre à part entière, elle est étroitement liée à son œuvre sculpturale. Étant une pratique qui se développe dans le domaine des deux dimensions, c'est un acte réalisé à partir de la vision du sculpteur, créant ainsi des figures isolées d'un fond. De cette façon, cela leur confère certaines propriétés d'une figure en trois dimensions, avec différentes dispositions possibles dans l'espace vide. Cette technique représente, comme nous l'indique Biass-Fabiani, « une pratique de sculpteur, hybride, entre dessin et sculpture »[5]. En éliminant le fond qui maintient la figure, l'artiste la libère de ce contexte unique et la rend manipulable, déplaçable, combinable avec d'autres figures semblables. Cela la transforme presque en sculpture. La pratique acquiert

5 Sophie BIASS-FABIANI, ibid., p. 11.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

aussi un caractère ludique dans laquelle s'établit une fois de plus un dialogue avec les matériaux qui participent activement au processus de création. Cette forme de dessin met en place des gestes du sculpteur-dessinateur qui restent semblables à ceux réalisés avec les figures en ronde bosse en ce qui concerne la liberté d'orientation, la juxtaposition des formes et la nouvelle projection des lignes entre les différents dessins réunis.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Partie 2.3

Dessiner-sculpter en lumière

Après avoir vu comment les sculpteurs élaborent des œuvres avec nombre de matériaux qui prennent l'espace d'une manière ferme et permanente, nous allons voir comment une œuvre peut être uniquement perçue dans un instant fugace. Nous avons déjà vu les sculptures en tiges métalliques de Picasso, dont les lignes traversent l'espace et restent inamovibles. Maintenant, nous verrons aussi que ces lignes peuvent être immatérielles, dans ses œuvres dessinées avec de la lumière. Si dans ce cas l'œuvre est éphémère, François Morellet nous présentera, par la suite, comment cette lumière peut être présente lorsque le spectateur arrive à admirer l'œuvre. Les deux artistes utilisent la lumière, mais chacun nous montrera comment le mouvement peut être matérialisé d'une manière différente.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Picasso, Gjon Mili et les dessins de lumière

Puisque c'est dans le geste même de l'artiste que la définition des lignes et des formes se produit lorsque celui-ci dessine ou sculpte, nous allons également prendre en considération ce que l'on appelle les dessins de lumière, qui ne sont pas reproduits sur un support physique, mais qui grâce à la photographie, demeurent enregistrés. Il s'agit de dessins immatériels dont le geste est produit en tenant un outil appelé crayon de lumière, que l'artiste déplace dans les airs sans pouvoir jamais visualiser ce qu'il est en train de réaliser. De cette façon, la ligne n'existe jamais physiquement, puisque le crayon mentionné produit en réalité un point lumineux unique. En utilisant le système de l'obturateur ouvert sur une longue période, l'on arrive à capter en une seule image tout le chemin de ce point lumineux, et l'on obtient ainsi une photographie suggérant une ligne de lumière dans l'espace vide.

Le photographe américain d'origine albanaise Gjon Mili propose à Pablo Picasso en 1949 de réaliser un projet commun composé d'une série de photographies avec cette technique. La première, appelée *Picasso et la fée électricité* (fig 124) a été capturée à la poterie Madoura. Sur celle-ci nous pouvons observer Picasso accroupi, le crayon de lumière à la main et face à lui, un dessin lumineux qui ressemble à une sorte de Minotaure[1]. Le dessin est réalisé d'un seul trait, mais l'on peut malgré tout remarquer que la ligne comporte des segments plus fins que d'autres. Cela est dû aux changements de vitesse induits par l'artiste au moment de bouger le bras et le corps. Cette photographie de Mili est en réalité une œuvre comportant deux protagonistes puisque, même si le Minotaure se trouve au premier plan, le dessinateur fait partie intégrante de la composition. D'un côté, les bras et les jambes de ce dernier semblent se mêler au rythme des extrémités de l'animal, dont la transparence laisse entrevoir tout ce qui se trouve derrière lui. Ici se mêlent le geste reproduit par la lumière

1 Richard CONTE explique que même si dans certains tirages de Gjon Mili cette œuvre s'intitule *Centaure*, l'on reconnaît que le personnage s'apparente à un Minotaure si l'on compare ce dessin avec d'autres œuvres comme *Combat du Centaure et du Minotaure*, où l'on peut voir la façon qu'a Picasso d'imaginer les deux. Richard CONTE, « Picasso, le désir attrapé par la lumière », dans Richard CONTE (dir.) *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 29

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

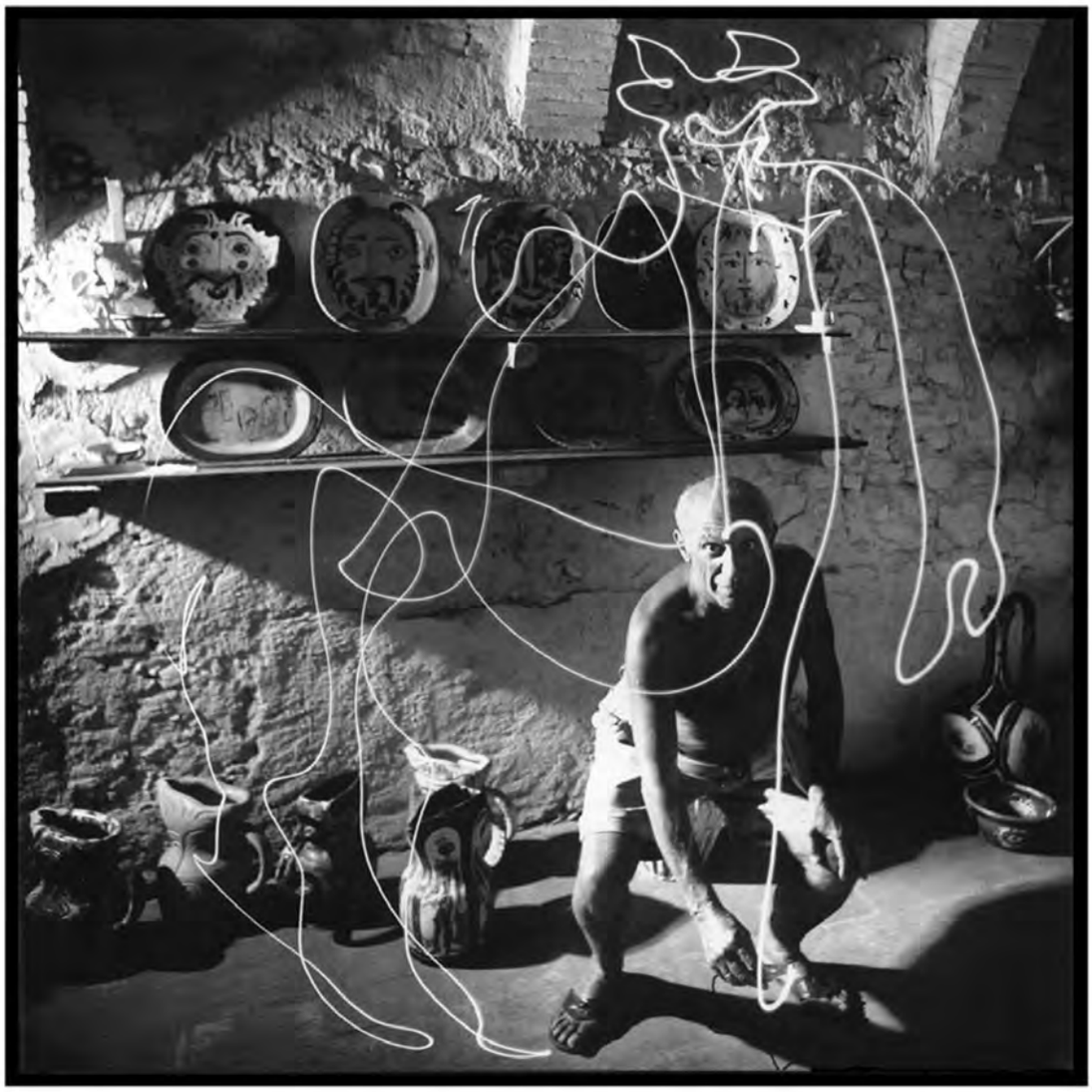


Fig. 124. Gjon Mili, *Picasso et la fée électricité*, Vallarius, France 1949. Source: https://phototrend.fr

dans le dessin réalisé et le geste même du corps de l'artiste présent dans l'œuvre photographique. Richard Conte, en parlant dans l'article Picasso, *Le désir attrapé par la lumière*[2] de la double condition du Minotaure, moitié homme, moitié taureau, commente le jeu visuel qui se forme entre les deux personnages présents sur cette photographie, qui est accentué par la participation active de l'artiste dans le concept de l'œuvre. Autrement dit, l'artiste lui-même représente ici l'aspect humain de la créature conçue. Conte poursuit :

2 Ibid., p. 22-33

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> «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 coïncide 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[3].»

D'un autre côté, le visage tellement expressif de l'artiste revêt une grande importance visuelle, bien plus que celle du visage suggéré du personnage au premier plan. Derrière eux, apparaissent plusieurs visages en pièces de céramique et semblent assister à la scène. Ces plats sont posés sur une étagère accrochée à un mur rugueux, ce qui contraste avec les lignes nettes et rapides de lumière. D'autres œuvres en céramique sont posées au sol, ce qui aide à définir la profondeur de l'espace dans lequel les personnages évoluent. Une lumière provenant de la gauche aide à accentuer les textures et les ombres des objets. Comme l'explique Richard Conte dans l'article mentionné plus haut, contrairement aux apparences, le cliché n'est pas réalisé au moment où Picasso achève son œuvre, mais bien lorsqu'il s'apprête à la commencer. En réalité, il attend le signal du photographe pour commencer le geste aveugle avec le crayon de lumière. Conte explique :

> «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 millionième 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[4].»

La méthode mentionnée de l'open flash, comme nous le verrons plus loin, permet également de capter non pas un, mais bien différents instants du mouvement de l'artiste, dont les gestes sont, dans le cas présent, le dessin

3 Ibid., p. 30

4 Ibid., p. 26

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

même. Cela est possible puisqu'à l'instant réel où se produisent les gestes, l'outil utilisé ne laisse aucune trace matérielle. La participation de Mili et de son appareil photographique est alors très précieuse ; c'est grâce à elle que nous pouvons apprécier en tant que spectateur les dessins de lumière de Picasso. C'est Mili, bien sûr, l'auteur de l'œuvre *Picasso et la fée électricité*. Cependant, étant donné que dans la présente analyse, ce qui nous intéresse c'est le geste de l'artiste qui dessine plus que l'œuvre photographique, nous allons approfondir un peu plus le premier. Curieusement, c'est justement le photographe, unique témoin du moment où le dessinateur réalise l'œuvre, qui peut nous aider à décrire ses différents gestes. Richard Conte nous rappelle, dans le même article, la description de la réalisation de *Picasso et la fée électrique* que nous laisse Gjon Mili. Mili raconte :

> «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[5].»

Cette description nous aide non seulement à imaginer les gestes que l'artiste a réalisés avec la main qui tient l'outil, mais également ceux qu'il a réalisés avec son corps tout entier ; le dessin est en réalité plus grand que lui. Comme nous pouvons le voir sur l'image, les pattes de la créature semblent toucher le sol, alors que l'on peut imaginer que pour dessiner les cornes, l'artiste a levé son bras vers le haut. De la même façon, nous pouvons imaginer le déplacement ou l'inclinaison que son corps réalise pour que sa main atteigne autant le point où se trouve l'arrière de l'animal que son bras gauche. Nous pouvons observer la grande gestuelle du corps, nécessaire pour définir d'un seul trait ce qui était déjà alors, avant même l'impression de l'image photographique, un dessin. Oui,

5 Gjon MILI, cité par Richard CONTE, Ibid, p. 26

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

un dessin sans encre ni trait concret ou support physique, un dessin peut-être insaisissable à cet instant ; mais le geste que réalise l'artiste dans l'air n'est-il pas un dessin immatériel ? De plus, il s'agit d'un dessin en profondeur ; il serait impossible de penser que l'artiste serait capable de définir dans l'air la linéarité du Minotaure dans un espace imaginaire parfaitement plat. Il s'agit donc d'un dessin-sculpture pas si différent des œuvres de tiges métalliques du propre Picasso.

Malgré la singularité de cette œuvre, nous ne devons pas penser que ce type de geste libre et spontané est réservé au dessin de lumière. Finalement, il n'est pas si différent du geste propre de l'artiste qui utilise d'autres techniques, avec lesquelles, d'une certaine façon, il cherche et expérimente la forme sans voir où il se dirige. En commentant les visages faunesques des plats en céramiques qui assistent à la création du Minotaure sur la photographie de Mili, Conte évoque la similitude entre les différentes techniques. Il explique :

> «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[6].»

Les différents gestes de l'artiste sont toujours, en fin de compte, des actes à partir desquels naît une idée basique, qui évolue avec la réponse de l'outil et du matériau. Dans le geste qui ne laisse aucune trace physique immédiate, tout comme dans celui qui modifie un matériau doux comme l'argile, l'artiste ne sait pas, lorsqu'il commence, comment se déroulera le dialogue entre lui-même et les matériaux ou les techniques. La particularité des dessins de lumière réside également dans le fait que l'on ne peut pas non plus découvrir l'aperçu de l'œuvre au fur et à mesure qu'on la réalise. La réponse de la ligne lumineuse se révèle uniquement et complètement lorsque le dessinateur regarde la photographie.

---

6 Richard CONTE, Ibid, p. 26

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 125. Gjon Mili, *The LIFE Picture Collection* 1949. Source: http://www.realclearlife.com

Après l'œuvre *Picasso et la fée électricité*, Gjon Mili lui-même a également développé avec l'artiste espagnol, une série de photographies appelées *The LIFE Picture Collection* en 1949. L'une des œuvres picturales de cette série (Fig 125) nous révèle un Picasso capturé dans trois moments distincts. Comme nous l'avions imaginé dans le cas précédent, l'artiste ne se limite pas au mouvement

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

du bras ; il se baisse, bouge son corps et s'étire au maximum afin de donner vie au dessin de lumière. Dans ce cas, il s'agit d'une figure humaine féminine dont les membres sont étendus. Comme nous pouvons le voir, cette figure compte sur une composition circulaire, probablement car l'artiste cherche à s'étirer au maximum dans toutes les directions. Autrement dit, la forme du dessin est strictement liée à la capacité corporelle de l'artiste, à sa propre forme. Dans ces mêmes conditions, nous pouvons remarquer que la figure possède également une forme de voûte, au lieu d'une forme plane. Bien que l'artiste ait pris le soin de s'étirer au maximum, les bras et la tête de la femme semblent se resserrer vers lui, comme si elle voulait l'enlacer. Cette œuvre se transforme donc, comme dans le cas précédent, en une œuvre avec de la profondeur. Il s'agit d'un dessin-sculpture avec une forme de demi-sphère.

Grâce à cette forme enveloppante, nous pouvons imaginer comment la femme dessinait ; d'une certaine façon, elle contient l'homme et établit ainsi une relation mère-enfant. Il existe alors une sorte de conception mutuelle, ainsi qu'un jeu avec le concept de temps. L'artiste fait apparaître sa mère qui lui a, ou lui donnera vie. De la même manière, l'idée de maternité est ici renforcée par la proximité du visage de l'artiste au cercle qui pourrait représenter le sein de la femme. À la différence du cas précédent, l'artiste pose ici son regard à chaque instant sur l'outil, comme s'il cherchait à imaginer la linéarité de la figure qu'il ne voit pas encore.

Dans ce cas, la figure lumineuse, tout comme l'artiste, se trouve sur un fond plus net que dans la première version. Le mur derrière eux est composé d'une seule teinte et ne revêt aucun élément. Cela permet d'apprécier la figure et le geste de l'artiste presque totalement vide de contexte, sauf en ce qui concerne les dessins en forme de fleur qui décorent le sol. Cela nous offre une plus grande palette d'interprétations de l'œuvre.

Picasso a développé d'autres œuvres similaires avec Mili, en ayant pour constantes le dessin d'un seul trait, les changements de vitesse qui permettaient les différentes épaisseurs de ligne et la forme de demi-sphère des figures. Certaines de ces photographies sont en couleur. Dans tous les cas, l'important

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

reste la spontanéité et le caractère aveugle du processus qui nous introduisent dans un monde nouveau et sans limites de support ou de proportion.

Enfin, nous pouvons remarquer comment, dans le cas particulier du dessin de lumière, tout le processus de réalisation de l'œuvre est rendu en un seul geste. Le geste est l'œuvre. La photographie permet de matérialiser le geste dans une image, de lui donner le corps visible qu'il n'a jamais eu. Cependant, c'est dans la réalisation du geste de l'artiste que le dessin se manifeste. Bien que l'artiste ait à l'esprit une idée de la forme qu'il va réaliser, ce dessin est étonnant pour lui également. C'est justement l'impossibilité de voir qui permet un geste et un dialogue où la lumière — en tant que matière — propose à l'artiste sa contribution dans le processus de création.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

François Morellet et les lignes de néon

François Morellet a réalisé beaucoup œuvres tridimensionnelles en jouant avec des lignes de lumière dans l'espace. La particularité de ces lignes, à la différence de celles de Picasso, est qu'elles sont faites de telle manière que le spectateur arrive à les voir tracées en face de lui. Nous allons donc analyser cet autre type de dessin lumineux qui nous permet parfois d'entrer dans son intérieur.

Pour une de ces œuvres, nommée *Pier and Ocean (Jetée et Océan)* (Fig 126), il a été inspiré par une série de dessins avec le même nomme elaborées par le peintre néerlandais Piet Mondrian. L'un des ces dessins le plus connus est : *Compositie 10 in Zwart Wit (Composition 10 en noir et blanc) - Pier and Ocean* de 1915. (Fig 127)

Pier and Ocean rend hommage à Mondrian en reprenant le principe des lignes courtes, mais qui semblent bouger comme les petites ondulations dans la surface de l'eau. Elle est installée aujourd'hui au Centre Pompidou. Il s'agit d'une installation du genre de l'abstraction géométrique composée par 38 tubes de néon bleu distribués dans un espace de 480 x 1245 x 740 cm. Ces tubes, de 150 cm de long chacun, sont disposés en différentes inclinations. Ils sont accrochés aux quatre murs blancs de la salle ou placés dans le sol. Ce sol n'a pas été travaillé d'une façon particulière pour cette installation. C'est le sol en bois propre de la salle d'exposition qui aide à maintenir la simplicité et au même temps la polysémie dans l'œuvre. L'ombre qui se forme à côté des lumières clignotantes des tubes de néon qui sont placés par terre, donne un caractère énigmatique à l'ensemble. Est-on près de la mer ? D'un lac ? Est-on au bord d'un abîme ?

L'artiste Tadashi Kawamata a participé dans cette œuvre en construisant un praticable en bois qui serve à définir l'espace pour lequel le public peut marcher sans abîmer les tubes, mais aussi en surtout, qui intensifie la sensation d'être au bord d'un endroit inaccessible. Cette jetée attribue à l'œuvre une

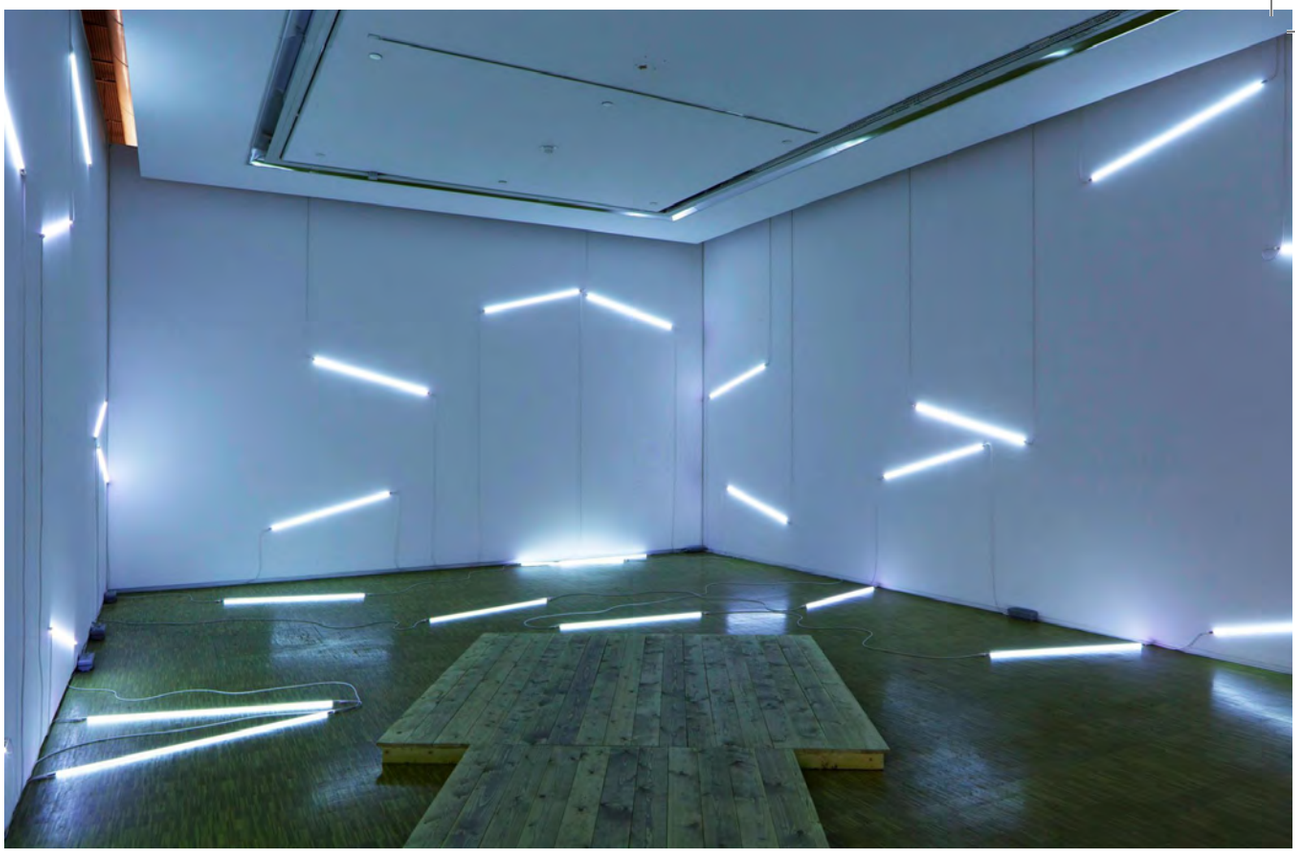


Fig 126. François Morellet. *Pier and Ocean (Jetée et Océan)*. Tubes de néon bleu argon, boîtier électronique, bois. 480 x 1245 x 740 cm. Installation de 38 tubes de néon clignotant. Centre Pompidou. 2015. Jetée en bois praticable réalisée par Tadashi Kawamata. Source: https://www.centrepompidou.fr

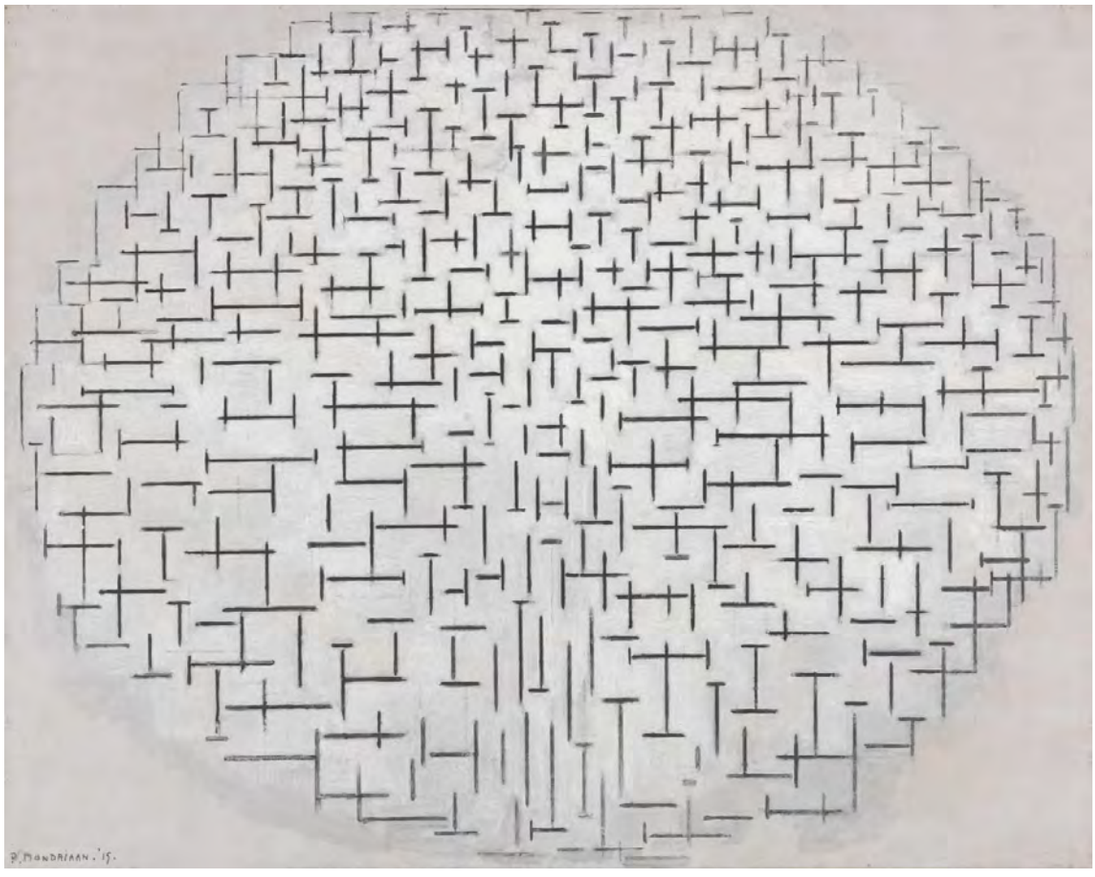


Fig 127. Piet Mondrian. *Compositie 10 in Zwart Wit (Composition 10 en noir et blanc) - Pier and Ocean*. Huile sur toile. Kröller-Müller Museum. 85 x 108 cm. 1915. Source: krollermuller.nl

qualité fantastique car elle fait le chemin entre la réalité et le monde magique d'un environnement qui resplendi et scintille au rythme des étoiles filantes de l'essaim des Perséides. Pour accueillir le public à cette salle, le Centre Pompidou exprime :

> « La tension entre le réalisme de la jetée en bois de Kawamata renforce le caractère immersif de l'œuvre, et l'abstraction de la composition aux néons de Morellet, dont les clignotements simultanés évoquent le mouvement de la houle, confère à cette œuvre une dimension exceptionnelle[1].»

Cette jetée faite par Kawamata, qui commence dans la porte de la salle, dissocie les deux espaces de l'ensemble : le tangible de l'illusoire, mais au

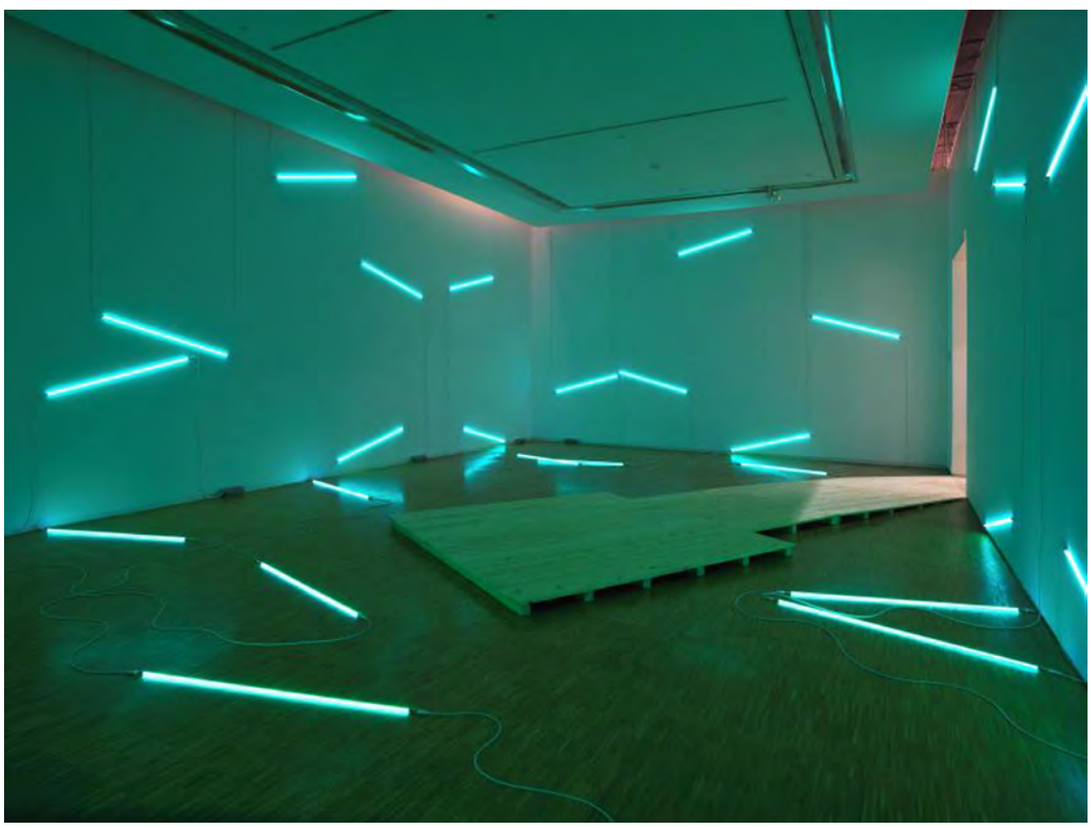


Fig 128. François Morellet. *Pier and Ocean (Jetée et Océan)*. Centre Pompidou. 2015. Source: https://www.centrepompidou.fr

1 Centre Pompidou. Salle d'exposition de l'œuvre: *Pier and Ocean (Jetée et Océan)*. 2016.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

même temps consolide la réflexion sur la position de l'être humain en face d'un espace ou d'une situation énigmatique et insaisissable. Le fait d'avoir quelques lignes de lumière dans des niveaux plus élevés de la tête du spectateur, donne aussi l'illusion parfois de ne pas être en face de l'océan, mais d'être submergé dans ses eaux. Dans la figure 128 nous pouvons voir l'œuvre depuis un autre angle de vision.

À l'égal des œuvres éponymes de Mondrian, dans lesquelles on peut percevoir le mouvement constant mais calme de l'eau, ici, la seule présence des lignes dans l'espace, donne la sensation du flottement. Or, dans cette œuvre de Morellet, il y a une singularité : les lignes de lumière clignotent à différents temps et en plus, elles ne le font pas d'un seul coup, mais d'une manière progressive, de côté à côté du tube. C'est-à-dire que, pendant la visite à l'intérieur de cette œuvre-atelier on peut contempler 38 lignes suspendues dans l'espace, qui sont tracées et effacées constamment. C'est comme si l'artiste était là, en train de dessiner en face du spectateur. On ne trouve pas ici un



Fig 129. François Morellet. *Pier and Ocean (Jetée et Océan)*. Exposition François Morellet, c'est n'importe quoi ? à la Galerie Kamel Mennour. Source: http://ekladata.com

dessin déjà terminé, il s'agit d'un travail en cours. C'est un dessin en train d'être façonné avec une espèce de crayon de lumière. Même s'il s'agit probablement d'un cycle programmé, c'est impossible pour le spectateur d'identifier la même combinaison de lignes allumées. Cela donne l'impression que ce n'est jamais pareil et que c'est un grand dessin qui change perpétuellement. En plus, ce va-et-vient à différents moments apport une sorte de musicalité à l'endroit. C'est un concert de lumière.

Cette œuvre avait déjà été exposée dans les murs de la galerie Kamel Mennour pendant l'exposition *François Morellet, c'est n'importe quoi ?* (Fig 129) et j'ai remarqué que la disposition des tubes de néon n'est pas hasardeuse à chaque fois. Il existe une certaine préfiguration de l'ensemble, une composition déjà définie, comme s'il existait une mélodie à respecter. C'est-à-dire qu'il y avait un dessin, non pas nécessairement en papier, mais dans la tête de l'artiste qui a été transmis au mur. Cependant, les dimensions des salles où l'œuvre a été installée ne sont pas les mêmes. Il est nécessaire de concevoir une nouvelle composition directement dans chaque endroit en prenant en compte la hauteur et la largeur de chaque mur.



Fig 130. François Morellet. *Pier and Ocean (Jetée et Océan)*. Détail. Source: https://www.centrepompidou.fr

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

C’est intéressant aussi de remarquer que cette œuvre possède aussi quelques lignes moins perceptibles que les lignes de lumière, mais en tout cas présentes. Il s’agit des câbles qui donnent le courant électrique aux tubes de néon. (Fig 130) Si on voit l’œuvre en détail, ces câbles dans les murs produisent des lignes droites verticales qui représentent une sorte de trace ou parcours pour lequel les lignes lumineuses sont arrivées là où elles sont. Les câbles dans le sol par contre, ne sont pas droits, mais ils sont placés en faisant des courbes qui rappellent l’ondoiement de l’eau. Ces « lignes-câbles », même si elles ne sont pas si actives et appréciables que les raies brillantes, sont finalement un élément qui peut participer aussi dans la réflexion proposée par l’artiste. Elles sont aussi des dessins et elles expriment donc quelque chose. Elles peuvent être considérées comme des simples composants techniques, mais elles sont également des traits, des marques, des indices. Elles sont quiétude et repos, mais elles sont aussi mouvement, cheminement et trajectoire.

Finalement, *Pier and Ocean* est un bon exemple du dessin qui n’est pas seulement une manière de penser, mais une façon de provoquer de la pensée. Surtout grâce au fait que le spectateur est témoin, d’une certaine manière, du façonnage de chaque ligne lumineuse, de sa disparition et de ses multiples réapparitions. Cette œuvre nous montre à quel point les gestes de l’artiste peuvent être présents dans l’œuvre terminée.

Pendant la rédaction de ces lignes, l’artiste François Morellet est décédé. Cette œuvre, comme beaucoup d’autres, représente la permanence de sa production artistique, sa continuité dans les salles des musées et galeries, son immortalité. Ses lignes de lumière vont continuer à surgir, à se dessiner éternellement.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Partie 3

Permanence et diversité du dessin pour la sculpture

3.1 Le dessin dans mon travail de sculpteur

En m'inspirant des processus de travail des artistes que nous avons étudié, j'ai élaboré des œuvres sculpturales en y intégrant le dessin et en donnant à celui-ci différents usages. Certains de ces usages, comme l'exploration, la documentation ou la préfiguration, je les ai pratiqués depuis le début de mes études après avoir réalisé des recherches sur le travail de sculpteurs tels que Michel-Ange ou Henry Moore. Dans ce cas-ci, il s'agit surtout du processus de sculpture dans le bois ou la pierre pour lesquels j'avais déjà réalisé, comme nous le verrons plus tard, des esquisses et des maquettes. J'ai également intégré le dessin dans une sculpture, cherchant à tracer des lignes dans l'espace, en m'inspirant de travaux comme ceux de Picasso ou Smith. J'ai aussi eu recours au dessin pendant toute la durée du processus d'élaboration d'une sculpture pour définir sur papier les nouvelles idées qui me venaient au fur et à mesure ou pour définir directement sur la surface du matériau les lignes guide de coupe. J'ai également élaboré des dessins en tant qu'œuvres autonomes, comme un bon nombre d'artistes que nous avons vu. Dans tous ces cas, indépendamment de l'usage spécifique du dessin, celui-ci représente pour moi un système afin de visualiser clairement, d'analyser. Il s'agit d'une façon de penser avec la main. Le dessin est pour moi, comme l'affirme Tim Ingold, « un processus de la pensée, et non la projection d'une idée[1] ». Ce processus de réflexion est complexe puisqu'il est constamment lié aux matériaux au moment de dessiner et sculpter. Il représente, comme le dit également Juhani Pallasmaa, un dialogue avec l'œuvre :

> « Au lieu de dicter une pensée, le processus de pensée devient un acte d'attente, d'écoute, de collaboration et de dialogue par lequel on apprend progressivement à coopérer avec son propre travail »[2]

1 Tim INGOLD, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017, p 270.

2 Juhani PALLASMAA, cité par Tim Ingold, ibid, p 270.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018





Figs 131 et 132. Renán Calvo. *Usékar*. Bois de Guanacaste. H: 190 cm. San José Costa Rica. Travail en cours.

Nous allons voir un peu plus tard de quelle manière j'établis ce dialogue avec mon travail et comment le dessin se manifeste aux différents moments du processus. Après avoir analysé l'œuvre des sculpteurs-dessinateurs étudiés d'une façon, comme nous l'avons vu, intemporelle, j'ai voulu pratiquer et illustrer chacun de ces usages afin de contempler et étudier le plus de techniques possible et ainsi étudier les effets du dessin dans mon travail en tant que sculpteur. Cette succession d'exemples de mes sculptures n'est pas chronologique, mais elle cherche à mettre en relation les différents usages.

Par exemple, l'étude de la nature et de la figure humaine m'a grandement servi afin de développer la préfiguration d'une sculpture figurative. Lors de ma récente recherche au Costa Rica, j'ai travaillé sur une sculpture en bois qui représente une tête d'indigène costaricien. Cette sculpture de 1,90 mètre de haut, je l'ai intitulée *Usékar* (Fig. 131 et 132). Le « Usékar » est, dans mon pays, une sorte de chaman, la plus haute autorité religieuse dans certaines tribus indigènes costariciennes comme les bribis ou les cabécar. C'est surtout à l'époque précolombienne que le « Usékar » tenait une fonction très importante dans un groupe d'indigènes. En plus de connaître les plantes médicinales et d'aider à soigner les malades, le « Usékar » était un guide spirituel. Ce personnage, qui était une sorte de médecin-prêtre, avait, selon les croyances de nos indigènes, la capacité de se transformer en jaguar.

Pour cette œuvre, j'ai commencé par regarder une série d'études réalisées sur les visages indigènes de mon pays (Costa Rica) ainsi que sur des têtes de jaguar, d'une façon réaliste, mais également d'une manière stylisée. (Fig. 133 à 137) J'ai cherché à étudier les caractéristiques du visage d'un « cabécar » âgé, qui, comme nous pouvons le voir, détient un nez et des pommettes larges. (Fig. 134) Ensuite, je me suis inspiré du style de plans et d'arêtes, propre à l'art précolombien d'Amérique Latine, afin de dessiner une tête de jaguar. Pour moi, il est important d'incorporer ce style dans mon œuvre puisque celui-ci rappelle la culture de mon continent et de mon pays. Cependant, mon intention n'est pas seulement de proposer une œuvre sur le personnage du chaman, mais une réflexion sur la capacité de l'homme à se transformer, à développer ses capacités et à aider ses semblables, sans arrêter d'être qui il est. Plus tard,



Fig 133. Renán Calvo. Visages d'indigènes. Crayon graphite.



Fig 134. Renán Calvo. Visage d'homme indigène. Sanguine.

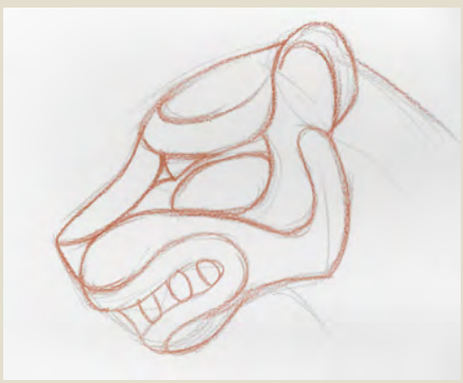


Fig 135. Renán Calvo. Stylisation de tête de jaguar. Sanguine.



Fig 136. Renán Calvo. Tête de jaguar réaliste. Stylo.

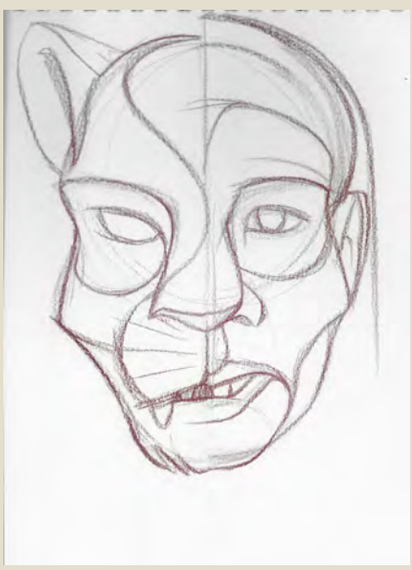


Fig 137. Renán Calvo. Tête d'homme-jaguar. Crayon de cire.



Fig 138. Maquette pour *Usékar*. Résine. H: 40 cm.

j'ai dessiné une tête mi-homme, mi-jaguar en intégrant le même style de plans. (Fig. 135 à 137) Avec l'aide de ces esquisses, j'ai développé une maquette en argile de 40 centimètres de haut que j'ai moulée en plâtre et que j'ai reproduit en résine. (Fig. 138) Cette maquette, tout comme dans le cas des artistes d'œuvres figuratives étudiés, me sert de préfiguration en trois dimensions, et m'aide non seulement à définir les formes selon tous les angles de la future œuvre, mais également à travailler sur ce processus de sculpture de façon plus sûre.

Dans ce processus d'élaboration, j'ai continué à utiliser le dessin de manière directe dans les lignes qui servent de guide afin de savoir où former les arêtes et où enlever le matériau. Comme nous pouvons le voir, dans certains cas le dessin m'a aidé à solutionner certaines parties de cette œuvre, même après l'avoir commencé. Par exemple, sur le côté humain de la tête, j'ai voulu incorporer le concept de l'arbre comme évocation de la nature, qui joue un rôle important dans la vie de l'être indigène. Premièrement, la photographie m'aide à inscrire la forme basique déjà définie sur la superficie de l'œuvre, afin de rappeler facilement cette forme et dessiner sur elle une image d'arbre. (Fig. 139 et 140) J'ai également souhaité appliquer la technique utilisée par Rodin,



Fig 139. Renán Calvo. *Usékar*. Détail, partie humaine. Photo: Renán Calvo.

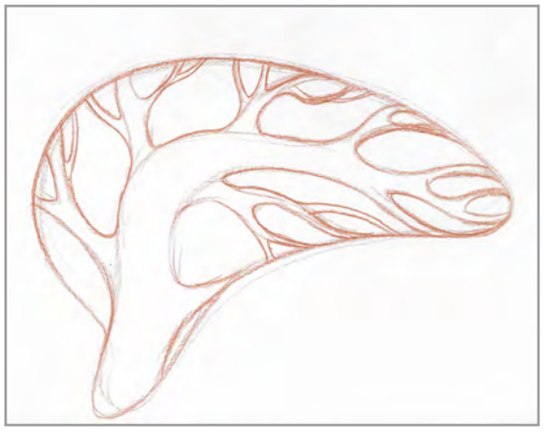


Fig 140. Renán Calvo. Esquisse pour arbre cerveau.

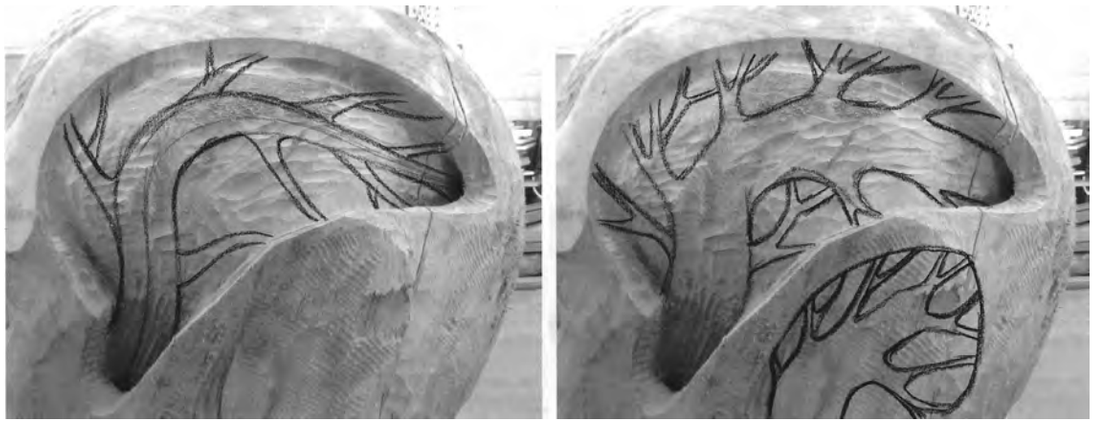


Fig 141. Renán Calvo. Différentes dessins d'arbres sur des photographies. *Usékar*. Détail.



Fig 142. Renán Calvo. *Usékar*. Détail. Taille de l'arbre-cerveau. Photo: Renán Calvo.

grâce à laquelle il modifiait les photographies de ses œuvres en cours afin de trouver des solutions diverses. (Fig. 141) Une fois les possibilités étudiées, j'ai redessiné l'image directement sur le bois afin d'y sculpter la forme (Fig. 142) Ce processus, je l'ai utilisée à de multiples occasions puisqu'il facilite la définition de la composition des différentes sections de l'œuvre. Parfois, il n'est pas nécessaire de réfléchir à l'aide de dessins ou de photographies pour prendre des décisions. Dans d'autres cas, j'ai réussi à définir les formes qui m'intéressaient en imaginant et en traçant des lignes directement sur la superficie de l'œuvre en cours. Dans tous les cas, tout comme pour les travaux étudiés, le matériau conditionne la recherche des formes. De cette façon, mes idées ne sont pas réellement imposées au morceau de bois, mais, aidé de ses vertus et de ses obstacles, ces idées arrivent à se manifester. Ici, j'ai partagé la conception du « faire » comme ce que Tim Ingold appelle un « processus de croissance ». Comme il l'explique lui-même :

> «Cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde des matières actives. Ces matières sont ce avec quoi il doit travailler et le processus de fabrication consiste à "unir ses forces" aux leurs, les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger»[3]

Ce processus de croissance, qui conjugue les flux de matières et les flux de sensations ou de la conscience, comme l'affirme Ingold, se manifeste à tout moment dans mon travail, mais il est particulièrement évident lorsque le matériau possède des impuretés qui obligent à modifier l'idée initiale. Par exemple, j'ai profité d'une partie abîmée du morceau où le bois était le moins dense afin de dessiner la bouche du personnage et créer un espace vide à l'intérieur. Ce type d'espace évoque aussi l'art précolombien puisqu'ils furent amplement travaillés par nos indigènes dans différents matériaux comme la pierre ou le métal.

Le dessin comme ligne reste dans ce type d'œuvre jusqu'à la fin. Comme nous pouvons le voir sur les images, le style des plans et des arêtes permet d'inclure

3 Tim INGOLD, ibid., p 60.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 143. Renán Calvo. *Sans titre N°1*. Bois. 2013. Photo: Renán Calvo.

des lignes qui traversent toute l'œuvre et invitent à la voir depuis différents angles. De même, j'ai dessiné et sculpté d'autres ramifications de l'arbre sur le front du côté animal de l'œuvre et d'autres espaces vides qui se connectent à l'intérieur de la tête. L'œuvre *Usékar* est toujours en cours d'élaboration. Je suis toujours en train de dessiner certaines idées et, dans cette discussion avec le morceau de bois, celui-ci continue de me suggérer des formes et de me donner des réponses à chaque coup de maillet. Comme nous le rappelle également André Leroi-Gourhan : « toute fabrication est un dialogue entre le fabricant et la matière[4] ».

D'un autre côté, j'ai récemment réalisé à Rennes une série de quatre œuvres dans le bois pour lesquelles j'ai aussi utilisé le dessin sous différentes formes. Dans certains cas, je n'ai pas jugé nécessaire l'élaboration de dessins préparatoires, car la forme du morceau de bois suggérait l'idée depuis le début. Ici, le dessin peut apparaître, comme nous l'avons vu, directement dans les lignes tracées sur le matériau à sculpter. J'ai cherché à établir dans ce cas-ci un dialogue avec le matériau, le laissant manifester ses propositions. Le premier

4 André LEROI GOURHAN, cité par Tim INGOLD, ibid., p. 243.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

de ces projets, *Sans titre N°1* (Fig. 143), se compose d'une bille de bois dans laquelle j'ai voulu mettre en évidence les différentes parties de l'arbre. Tout en laissant intacte une partie de l'écorce et quelques bouts de branches, j'ai dessiné les lignes qui se transformeraient en ouverture par laquelle l'on pourrait voir l'intérieur de l'œuvre. J'ai construit des formes qui séparent l'aubier du duramen en essayant d'élaborer des espaces vides et de proposer une réflexion sur l'intérieur et l'extérieur. Dans le duramen, la partie qu'on appelle couramment le « cœur » de l'arbre, j'ai élaboré une forme organique en profitant d'une fissure déjà existante dans la bille. Ici, la question de la couleur naturelle de chaque partie ainsi que leurs textures est primordiale. Il existe une évocation du corps humain dans cette œuvre. J'ai constaté que la couleur du duramen, dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, consciemment ou non, est souvent associée à la peau humaine. Par ailleurs, l'ouverture dessinée et taillée dans l'œuvre, qui fait ressortir les différentes parties de l'arbre, évoque aussi le temps, la vie et la mort. Cela met en évidence, non seulement l'existence de l'arbre et d'autres êtres de la nature qui l'entourent, mais m'aide à évoquer l'existence de chacun des spectateurs qui regardent l'œuvre. Cela évoque aussi leur relation personnelle avec le temps, autant que leur condition d'êtres mortels. Dans cette œuvre et dans mon œuvre en général, la question de l'intérieur et l'extérieur associée à l'évocation de l'être humain, ouvre d'autres thèmes de réflexion. Il ne s'agit pas seulement de l'intériorité physique dévoyée par l'enlèvement de la peau, mais de la relation de l'apparence extérieure avec ce qu'il y a « au cœur » de l'individu, ce qu'il pense, ce qu'il cherche, ce qu'il imagine, ce qu'il est.

Dans le second projet de cette série, *Sans titre N°2* (Fig. 144), le dessin est apparu au départ d'une façon similaire, mais dans ce cas j'ai souhaité conserver les lignes guides dessinées avec des crayons et des craies de différentes couleurs. Avec cela, mon intention est d'exposer au spectateur le processus d'élaboration de la sculpture, ainsi que de l'inviter à imaginer d'autres possibilités dans les formes. Ces lignes tracées, qui dialoguent avec les irrégularités dans l'écorce du tronc, rappellent au spectateur que le dessin participe toujours dans un processus sculptural. (Fig. 145) De plus, ce cas montre la possibilité que le dessin, comme lignes sur un support, représente une partie de l'œuvre terminée. Cette œuvre est développée dans une bille d'environ un mètre de haut, dans

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 144. Renán Calvo. *Sans titre N°2*. Bois. 2013. Photo: Renán Calvo.

laquelle je cherche à évoquer le corps humain d'une façon un peu plus évidente, mais en marquant toujours des distinctions. Cela permet à chaque spectateur d'interpréter différemment ces formes, que j'ai associées ici d'une manière aléatoire. Certaines de ces formes sont bien sûr taillées, mais d'autres existaient déjà dans l'arbre. Ici, la séparation mentionnée entre l'aubier et le duramen n'est pas si évidente que dans le cas précédent, mais il est intéressant de faire découvrir au spectateur les différents types de bois. Dans ce processus, j'ai eu la bonne surprise, en raison probablement du cassement d'une branche, de découvrir qu'il existait dans la bille une « branche intérieure » qui s'était enroulée au fur et à mesure que l'arbre grandissait. Cette anomalie me permet d'aiguiser la question de l'intérieur et l'extérieur et la relation qui peut exister, d'une manière globale, entre temps, croissance et développement.



Fig 145. Renán Calvo. *Sans titre N°2*. Bois. Crayon graphite et crayon de cire. 2013. Photos: Renán Calvo

La bille de bois pour ce projet possédait déjà quelques formes organiques suggestives. J'ai décidé de les garder jusqu'à la fin, tout comme l'écorce dans certaines parties de l'œuvre. L'accentuation de ces formes et l'élaboration d'autres, m'aide dans ma volonté d'évoquer la figure humaine, sans la décrire de façon précise. En effet, je n'ai pas cherché à construire une seule figure logique et proportionnée au moment d'élaborer chacune de ces parties ; c'est plutôt une évocation d'un corps et une proposition qui traitent aussi des relations de l'homme et de la femme avec les dualités mentionnées de vie-mort, croissance-interruption, intérieur-extérieur. Le contraste entre l'écorce, les lignes dessinées, les tâches naturelles dans la surface de l'aubier et les coups de gouge m'aident à parler dans un langage qui ne serait pas possible avec un travail de taille entièrement développé dans le duramen, comme on le fait normalement.



Fig 146. Renán Calvo. *Sans titre N°3*. Bois. 2013. Photo: Renán Calvo.

Le troisième projet de cette série est une sculpture faite dans une bille d'un arbre de platane qui a été particulièrement abîmé à cause d'une maladie. Dans l'œuvre *Sans titre N°3* (Fig. 146) j'ai aussi voulu confronter mon dessin avec celui que proposait le morceau de bois. J'ai conservé la ligne irrégulière formée par une grande crevasse présente dans le bois et qui le traversait d'un bout à l'autre. De l'autre côté de l'ouverture, comme nous pouvons le voir sur l'image, j'ai dessiné une ligne propre et rapide qui s'oppose à la première ligne imparfaite causée accidentellement dans la pièce de bois. Juste après, avec l'aide de certaines machines, j'ai converti la ligne en arête, formant un dialogue entre les deux lignes qui contrastent avec le fond obscur de l'œuvre. La ligne que j'ai dessinée se perçoit clairement comme un élément artificiel au milieu de formes naturelles. J'ai cherché à ce que cette ligne, fabriquée avec des machines, représente en même temps une sorte de disparité et une rencontre avec le reste du morceau de bois. L'arbre malade duquel a été extrait ce morceau a souffert de grands changements intérieurs et extérieurs si on le compare à un arbre de platane sain. Son intérieur est vide et dans son écorce se trouve nombre de malformations

étranges. J'ai choisi cette bille justement en raison de sa spécificité, qui m'aide à proposer les réflexions mentionnées sur l'intérieur et le vide, mais d'une manière encore plus évidente que dans les autres projets. Ici, je cherche à confronter les concepts de l'accidentalité avec l'intention, et en même temps, donner l'idée d'ouverture, de passage, de recherche, en confrontant aussi ce qui est dehors avec ce qui est dans la pièce, en poursuivant la dialectique intérieur-extérieur.

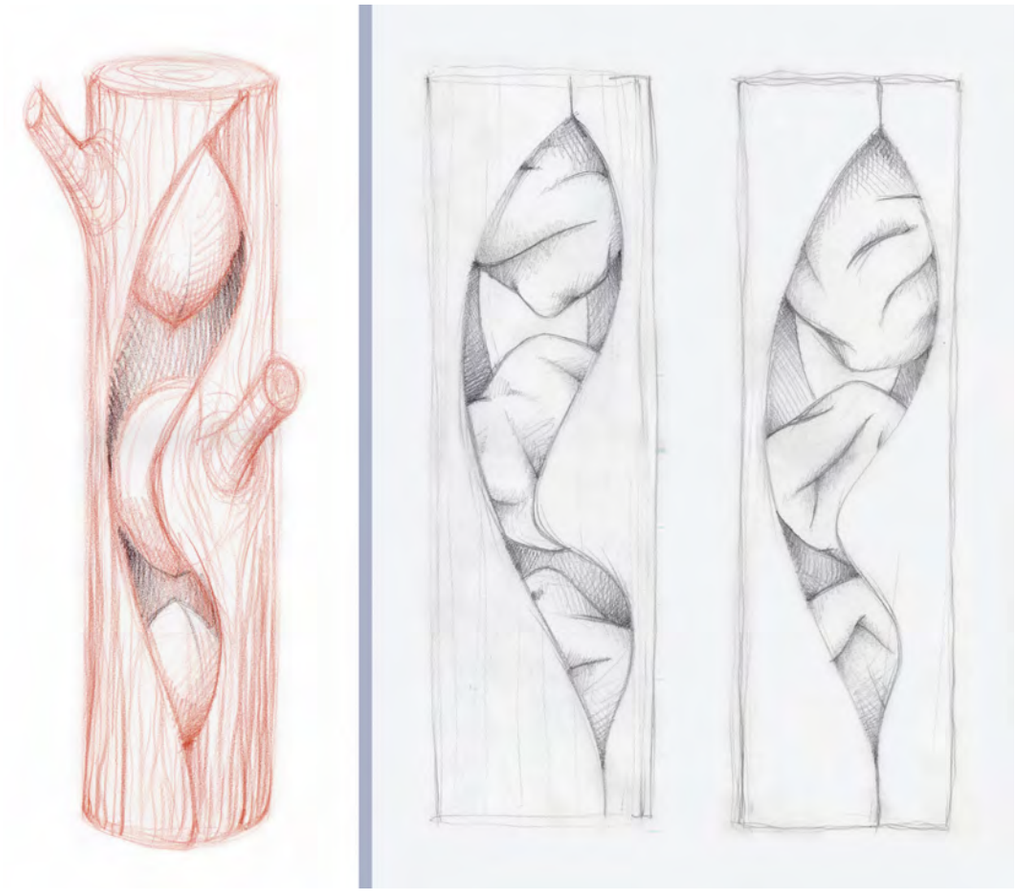
En continuant sur ces mêmes thématiques, j'ai développé un quatrième projet construit dans un tronc d'arbre d'environ deux mètres de haut, dans lequel, j'ai aussi gardé l'écorce et l'aubier. (*Sans titre N°4*) (Fig. 147) À la différence du dernier travail mentionné, j'ai cherché moi-même à façonner les espaces vides, qui contiennent trois éléments anthropomorphes en son cœur. Au début de ce projet, j'avais donc clairement l'idée d'une figure verticale cylindrique pour développer mes esquisses. J'ai commencé à réaliser ces esquisses en jouant avec trois formes compactes dans l'intérieur de la figure. Ici, j'ai cherché à concevoir une œuvre liée à l'arbre en exposant une fois encore ses différentes parties.

Je voulais analyser les formes possibles des trois éléments internes que contiendrait la sculpture. Au début, je me suis servi de quelques esquisses pour prendre en considération la possibilité de laisser ces éléments dans une forme simple, comme des sphères ou des ovales, qui pourraient générer une interprétation plus ouverte. Ensuite, d'autres esquisses m'ont aidé à penser que c'était aussi intéressant d'élaborer des formes qui évoquaient des grains. (Fig. 148) Ce type d'élément allait s'associer avec le concept de l'arbre. Étant donné que j'étais au même moment en train d'étudier l'anthropomorphisme, j'ai décidé de travailler des esquisses en contemplant des formes internes qui comportaient ce concept. (Fig. 149) Ici, il était important pour moi de ne pas dessiner d'éléments très descriptifs, mais qui évoquaient plutôt des formes organiques dans un espace où elles ne seraient pas complètement statiques. C'est pour cela qu'il a été important depuis le début de penser aux espaces vides entre les éléments.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 147. Renán Calvo. *Sans titre N°4*. Bois de chêne. H: 2 m. 2013. Photo: Renán Calvo.



Figs 148 et 149. Renán Calvo. Esquisses pour *Sans titre N°4*. Sanguine et crayon graphite. 2013.

Les esquisses m'ont aussi aidé à construire une maquette qui m'a servi à clarifier certains aspects de la sculpture qui n'étaient pas faciles à discerner en deux dimensions. (Fig. 150) Les maquettes ont toujours eu une grande importance pour moi, car une œuvre tridimensionnelle possède pour moi un grand nombre d'angles de visualisation. Souvent, je m'intéresse à chercher un équilibre entre les différents angles de l'œuvre et à donner, si possible, un même niveau d'intérêt visuel à chacun d'entre eux, mais il est parfois également intéressant de donner un plus grand intérêt à l'un ou quelques-uns d'entre eux, comme c'est le cas de cette sculpture en chêne. Dans cette œuvre, j'ai souhaité que les éléments internes puissent surtout se voir depuis un seul angle afin de donner de l'importance à la partie externe qui les contient et de maintenir ainsi présente l'image de l'arbre (Fig. 151). Pour cet effet, il est très utile d'étudier les œuvres d'artistes comme Henry Moore.



Fig 150. Renán Calvo. Maquette pour *Sans titre 4*. Argile. H: 18 cm. 2013.



Fig 151. Renán Calvo travaillant *Sans titre 4*. Bois de chêne. 2013

De même que dans les cas précédents, le dessin m'a servi pour trouver des solutions et des variations alors même que le processus d'élaboration des différentes sections avait avancé. Durant la taille de cette sculpture, je me suis rendu compte que je n'étais pas totalement convaincu par la forme donnée à l'une des parties et j'ai décidé d'élaborer plusieurs esquisses afin de prendre en compte les différentes possibilités. Il s'agit de la partie la plus basse de la sculpture. Comme nous pouvons le voir sur les images, l'ouverture est assez fine et elle me paraissait trop simple. J'ai alors dessiné plusieurs esquisses de différentes formes. Finalement, j'ai choisi une des options à l'aide des dessins et j'ai modifié la sculpture. (Fig. 152 et 153) Mon intention était, en plus d'exposer plus clairement les différentes parties de l'arbre, que l'ouverture s'étende vers l'un des côtés afin de lui donner plus de mouvement. Pour arriver à cet effet dans l'œuvre finale, il était important de bien choisir le type de bois. Le chêne réunit les caractéristiques imaginées dans les dessins. Le projet avait besoin d'une bille avec une écorce de texture robuste, d'un aubier résistant, ainsi que d'une différence notable entre le duramen et l'aubier.

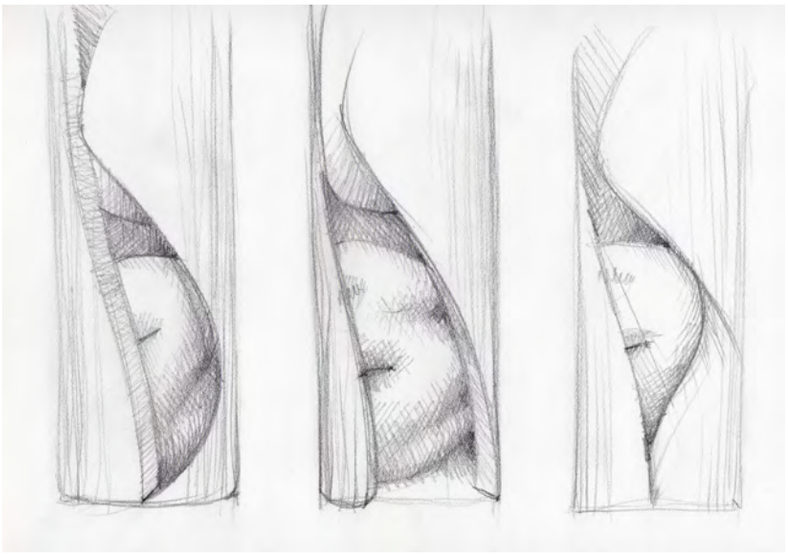


Fig 152. Renán Calvo. Esquisses pour Sans titre N°2. Crayon graphite. 2013.



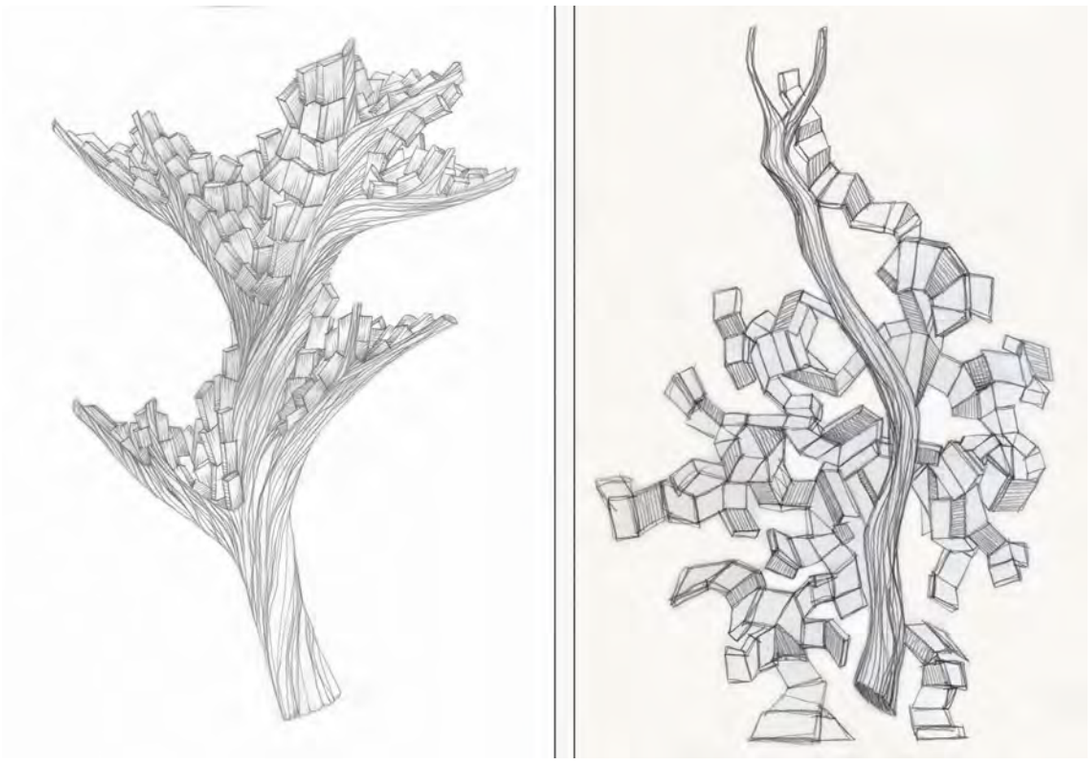
Fig 153. Renán Calvo. *Sans titre N°2*. Bois. Détail. 2013. Photo: Renán Calvo.

Avec cette série de dessins et cette œuvre, j'ai non seulement cherché à développer des réflexions sur la dialectique intérieur-extérieur, sur le changement et sur la mise en évidence des parties de l'arbre, mais également à m'intéresser à la question de l'évolution et à la succession d'éléments. C'est la raison pour laquelle j'ai cherché à élaborer une série de trois formes qui partagent le même chemin et la même direction. C'est une continuité, une ininterruption de constituants qui forment une unité. Cependant, je ne cherche pas ici à proposer la métamorphose d'un même élément. Il s'agit de trois éléments individuels. Leur proximité évoque leur possible relation ou dialogue, tout en restant autonomes. Ici, j'ai voulu garder certains éléments relativement cachés,

pour les présenter avec plus d'ambiguïté, mais j'ai voulu découvrir davantage l'élément supérieur en cherchant à lui donner un effet saillant. Le concept de la sortie est intéressant pour moi, car il peut être associé aux questions de la libération, du commencement et du développement. Dans la partie la plus haute de cette œuvre, j'ai voulu ouvrir un espace, qui d'une certaine manière émancipe l'élément supérieur mentionné. Je cherche une évocation spirituelle en opposant les questions de la fin et de la mort avec celles du commencement et de la continuité.

En parallèle, j'ai également développé, lors de mes études en France, une série d'œuvres avec la technique de l'assemblage de chutes de bois. Dans ce cas, les dessins réalisés m'ont servi à imaginer un projet de façon générale, dans sa forme basique, mais de par la nature de la technique, ils ne représentent jamais une préfiguration précise. Par exemple, j'ai réalisé quelques dessins en simulant la technique des morceaux de bois collés. Dans ce type de dessins, de la même façon que dans celui de l'assemblage réel des chutes de bois, j'ai commencé à dessiner pièce par pièce sans savoir où ni comment se poursuivraient les formes. Quand j'expérimente avec les morceaux de bois, je n'ai pas pour finalité de construire quelque chose avec une forme déterminée, et c'est pour cela qu'elle implique un processus mental très différent des autres techniques déjà mentionnées. Il s'agit d'un processus où je prends des éléments déjà préformés et je construis une forme en ajoutant et en collant chacun de ces éléments d'une façon aléatoire.

Dans ces esquisses par exemple, j'ai cherché différentes façons d'intégrer les chutes de bois avec des branches d'arbre (Fig. 154 et 155) la première en forme de prolifération, à la manière d'un parasite dans un arbre et la seconde cherchant une croissance similaire à celle d'une branche. Dans les deux dessins, j'ai tenté de progresser dans les formes en me limitant à de petits bouts plus ou moins rectangulaires, car au moment de travailler réellement en trois dimensions, les formes géométriques des chutes de bois trouvées s'imposent à moi. Cependant, ces petits morceaux de bois, récupérés d'un atelier ou d'une scierie, ont des épaisseurs, couleurs et tailles différentes. C'est la raison pour laquelle le dialogue que je commence avec mon œuvre est très riche depuis



Figs 154 et 155. Renán Calvo. *Etudes pour sculptures avec des chutes de bois et branches.* Crayon graphite.

le début et tout au long du processus d'élaboration de la sculpture. L'œuvre construite avec cette technique m'impose constamment des règles à suivre. Les interrogations ainsi que les réponses qui me sont données pendant ce dialogue se mélangent dans l'œuvre terminée, conçue et imaginée avec mes mains.

Cette technique d'assemblage de matériaux est très significative, car, à la différence de l'assemblage d'objets, qui ont déjà une forme définie, la première consiste en une manière de dessiner dans l'espace. Dans ce cas-ci, j'ai petit à petit réussi à tracer une ligne en trois dimensions avec les bouts de bois. D'un autre côté, contrairement au processus du modelage en argile par exemple, qui est aussi une technique qui se développe en ajoutant des morceaux à une forme plus grande, dans le processus d'assemblage de matériaux ce n'est pas possible de modifier si vite et si facilement chacun de ces morceaux. C'est-à-dire que la résistance que la technique d'assemblage présente est plus forte. Il faut respecter la forme de chacune des pièces de bois et leur signification. La forme qu'elles possèdent représente la manière par laquelle elles veulent contribuer au discours final. Dans mon cas, je me limite à modifier un peu les bords des



Fig 156. Renán Calvo. *Sans titre (Rama)*. Branche et chutes de bois. 155 x 120 x 270 cms

pièces de bois pour avoir la possibilité de mieux les coller à la sculpture et ne pas risquer que celle-ci soit trop fragile.

L'œuvre *Sans titre (Rama)* (Fig. 156) par exemple, a été élaborée à partir d'une grande branche de presque trois mètres de long. Ici, j'ai cherché la façon de faire grandir de nouvelles ramifications à la manière de greffes. Il s'agit d'une sorte de branches industrialisées qui discutent avec la grande branche naturelle de laquelle elles naissent. Ces branches luttent pour maintenir le lien avec la nature qui leur a donné la vie, mais rivalisent en même temps d'une certaine façon avec elle. Elles sont à la fois enfants et intruses. De cette manière, j'ai tenté de traiter les thèmes de la croissance et de la prolifération, et d'établir une dialectique nature-ville. Même si les nouvelles branches ne sont pas complètement artificielles puisqu'elles sont composées de bois, elles contrastent avec la vraie branche, car elles sont modifiées par des machines. Les lignes et les angles droits des chutes de bois se confrontent à la grande ligne courbe composée par la branche de l'arbre. De cette façon, en plus de la manifestation du dessin dans les études élaborées précédemment ou durant le processus, l'œuvre terminée possède



Fig 157. Renán Calvo; *Sans titre (Orbicular)*. Chutes de bois. Photo: Renán Calvo.

comme structure principale cette grande ligne obscure. Cette ligne est un dessin dans l'espace et elle est à son tour continuée par les chutes de bois qui constituent les lignes construites par de petits segments de façon intermittente. D'un autre côté, j'ai souhaité conserver la composition ouverte dans l'œuvre sans clore la forme de chaque ramification. Cela m'aide à proposer des lignes et des figures que le spectateur peut développer dans son esprit.

C'est justement cette idée de la forme inachevée que j'ai souhaité développer dans les autres œuvres de cette série. Pour l'œuvre *Sans titre (Orbicular)* (Fig. 157) par exemple, j'ai pris pour point de départ la zone orbiculaire du visage humain, en interrompant le processus à un certain moment afin de laisser libre l'interprétation de l'œuvre. Même si dans ce cas la forme générale provient de quelque chose d'existant, il reste la contrainte de construire l'œuvre avec des éléments qui contiennent déjà leurs caractéristiques propres. Je n'ai pas non plus voulu polir la superficie de l'œuvre afin de laisser en exposition le processus de construction et d'arriver en même temps à atteindre une certaine vibration.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018



Fig 158. Renán Calvo. *Sans titre (Cueva)*. Chutes de bois. Elaborée à l'ESAM de Caen. 2012

Cela renforce également l'idée de quelque chose qui peut se poursuivre de différentes façons. Comme dans le cas précédent, ce qui m'intéresse ce sont les lignes formées par les unions entre les différentes chutes de bois, qui représentent aussi une forme de dessin.

Pour un autre projet de la même série, *Sans titre (Cueva)* (Fig. 158), j'ai pris pour point de départ la zone de la mandibule humaine, mais dans ce cas-ci j'ai décidé d'avancer dans la construction de l'œuvre de manière aléatoire, la déformant complètement. D'une façon similaire aux autres expérimentations de cette série, il y a ici une combinaison de deux processus différents afin de coller les bouts de bois. La première est obtenue grâce à la continuité d'éléments

formant des lignes structurelles qui changent de direction et qui s'interrompent à un moment voulu. La deuxième est obtenue en cherchant, également de manière aléatoire, à unir ces différentes lignes entre elles au fur et à mesure que celles-ci se construisent. Ce processus m'a non seulement aidé à ce que l'œuvre se maintienne par elle-même, mais également à atteindre une plus grande liberté de construction. Afin de ne pas altérer le concept de l'élément industrialisé, j'ai conservé les caractéristiques des chutes de bois comme les lignes de crayon, de peinture, les coups et les orifices.

Pour cette œuvre, je n'ai pas voulu placer la partie en bois sur un piédestal rectangulaire fermé qui aurait brisé le concept de construction aléatoire de l'œuvre. J'ai surtout cherché la façon de construire une base qui ferait écho à ce système. De cette manière et suivant le principe de ligne dans l'espace, j'ai soudé une série d'éléments métalliques comme s'ils étaient enchaînés, afin de former la structure. Comme nous pouvons le voir sur l'image, j'ai évité les lignes droites pour donner une plus grande amplitude de mouvement à l'ensemble. J'ai également inclus quelques lignes inachevées qui partent dans différentes directions. La façon dont cette partie métallique soutient la partie en bois met en évidence les espaces externes et internes de l'œuvre. Ces deux espaces sont, d'une certaine façon, connectés par les zones vides entre les chutes de bois, mettant en place un jeu d'ombre et de lumière.

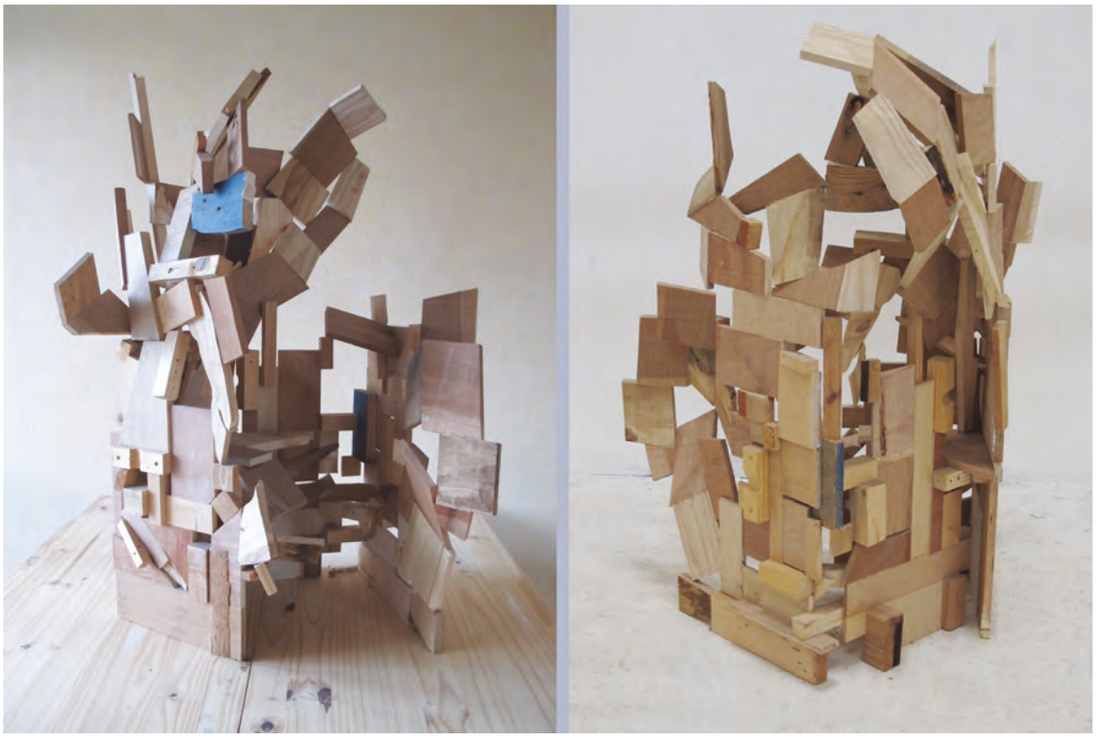
J'ai continué d'étudier ce même concept d'espaces externe et interne dans d'autres œuvres de caractéristiques similaires. Dans les premières d'entre elles, *Sans titre (Choza)* (Fig 159), j'ai combiné les chutes de bois totalement polies avec d'autres qui conservent des parties de l'aubier, qui évoquent l'arbre d'une façon plus claire. Avec cela j'ai cherché à renforcer la dialectique déjà mentionnée entre nature et industrialisation. Quant à la forme générale de l'œuvre, je suis simplement parti d'un demi-cercle à la base, cherchant à laisser un espace vide de forme circulaire. Dans la seconde œuvre, *Sans titre (Casa)* (Fig 160), au contraire, j'ai souhaité évoquer un peu plus l'architecture de la ville, en partant sur la base d'une structure rectangulaire de côtés plats. Une fois cette base commencée, j'ai cherché à décomposer les lignes en constituant le début de formes plus organiques. Bien que ce dernier cas rappelle plutôt

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018





Figs 159 a et 159 b. Renán Calvo; *Sans titre (Choza)*. Chutes de bois. 2016



Figs 160 a et 160 b. Renán Calvo; *Sans titre (Casa)*. Chutes de bois. 2016. Photo Renán Calvo.

les constructions architecturales urbaines rudimentaires, le premier, de forme plus circulaire, peut également évoquer les habitations de certains peuples indigènes. Dans ces deux derniers cas, comme dans les autres projets avec des chutes de bois, j'ai cherché à ce que le spectateur dessine avec moi et imagine les formes qui sembleraient manquer à l'œuvre. Il s'agit d'une invitation à créer, à devenir participant de l'œuvre.

Une autre façon par laquelle j'ai cherché à inclure directement le dessin de lignes dans une sculpture se distingue dans le cas de l'œuvre *Sans titre (Nido)* (Fig. 161) construite avec des pièces de bambou. À l'aide d'un chalumeau au butane, j'ai réussi à courber chaque pièce de bambou que j'ai ensuite attachée avec de la ficelle de lin. J'ai utilisé quelques pièces de bambou plus grosses et plus fortes afin de construire la forme ovale de base ainsi que la structure générale. J'ai ensuite inclus des pièces plus fines partant dans toutes les directions d'une manière aléatoire. J'ai cherché cette disposition aléatoire des lignes afin d'accentuer le caractère naturel de l'œuvre. Comme nous pouvons le voir sur les images, le dessin se manifeste ici, non seulement dans les lignes



Figs 161 a et 161 b. Renán Calvo. *Sans titre (Nido)*. Bambou et ficelle de lin. Dimensions variables. Elaboré à l'ESAM de Caen. 2012. Photos: Renán Calvo.

construites grâce aux pièces de bambou, mais également dans les ombres projetées au mur. Le plus intéressant dans ce cas, c'est que le dessin, élaboré d'une façon éphémère grâce à la lumière du soleil, change au fur et à mesure que la journée progresse. De cette façon, l'on peut produire une grande quantité de dessins qui dialoguent avec les lignes de bambou. Au fil du temps, la propre œuvre en bambou devient également instable puisqu'en étant construite avec des éléments naturels, elle est relativement flexible.

Cette œuvre, je l'ai initialement construite au sol afin de réussir à maintenir sa forme. J'ai ensuite essayé avec différents montages en pensant à la façon dont le public la percevrait. Sur la première image, nous pouvons observer que l'espace interne se trouve contre le mur, ce qui le rend inaccessible. Sur la deuxième image, l'œuvre se trouve avec l'espace interne vers l'extérieur, ce qui change la perspective du spectateur et lui permet d'entrer au moins partiellement dans l'œuvre. Cette proximité entre le public et l'œuvre est importante pour moi puisqu'elle aide ce dernier à imaginer les gestes que j'ai réalisés lors de sa construction, autant au moment de courber le bambou qu'au moment de

l'attacher avec la ficelle de lin. La flamme chaude du chalumeau au butane m'a permis dans ce cas de matérialiser et de préserver le geste au moment de former les lignes courbes.

D'un autre côté, lors de mes recherches au sein de l'Université Complutense de Madrid, en Espagne, j'ai élaboré trois sculptures en pierre d'albâtre et une autre en bois. Avant de réaliser les sculptures en pierre, j'ai d'abord réalisé une série de dessins afin d'explorer la combinaison de formes polyédriques lisses, polies et d'espaces avec des textures irrégulières. Mon intention était de proposer une réflexion sur la décomposition des formes existantes dans notre vie quotidienne suivie d'une restructuration dans une nouvelle forme. Je ne prétends pas montrer l'état final de ce processus de transformation puisque cette position annoncerait au spectateur un résultat spécifique et univoque. J'ai surtout cherché à proposer une phase intermédiaire de transformation, en donnant au spectateur la possibilité de continuer sans fin cette évolution ou d'imaginer un dénouement d'une façon plus personnelle. J'ai souhaité intituler cette série : *Metamorfosis*. (Fig. 162).

Dans ce cas, les dessins que j'ai réalisés représentent surtout une exploration du thème et non une préfiguration précise. Cela est surtout dû au fait que j'avais déjà décidé de sculpter des pierres qui auraient depuis le début une configuration évocatrice, les laissant montrer leurs formes déjà existantes et les laissant exprimer et proposer leur part dans le processus de création. J'ai alors élaboré cette série de dessins en pensant à des formes semi-cubiques qui viendraient de se briser et à des volumes qui devraient changer de position. (Fig. 163) De la même manière, j'ai pensé à l'idée d'éléments qui s'unissent entre eux, d'une façon similaire à la fusion de cellules lors d'un processus de croissance d'un corps. Ensuite, j'ai dessiné quelques lignes guides dans la pierre en cherchant les formes qui s'offraient afin de les convertir en polyèdres. Au fur et à mesure que j'étais en train de définir ces formes, je créais des espaces vides entre elles. Cela donnait la sensation que les éléments avaient la possibilité de se déplacer. J'ai aussi cherché à créer un espace interne de l'ensemble afin d'incorporer dans l'œuvre le jeu de la lumière. Sur la figure 164 nous pouvons voir les œuvres *Metamorfosis N° 1* et *N° 2* en cours d'élaboration. Une fois les formes et les

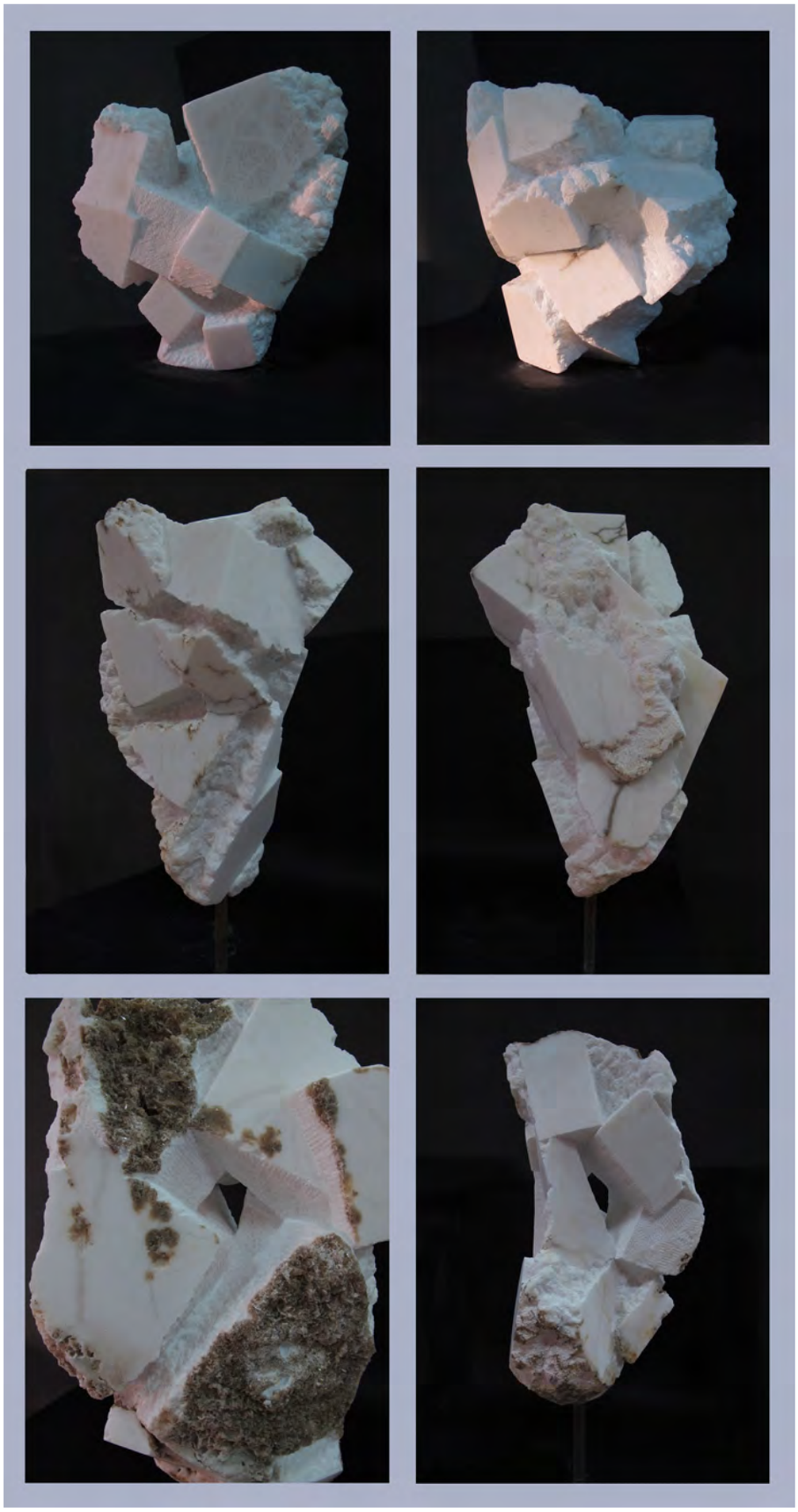


Fig 162. Renán Calvo. Série *Metamorfosis, N°1, N°2 et N°3*. 2015. Photos: Renán Calvo.

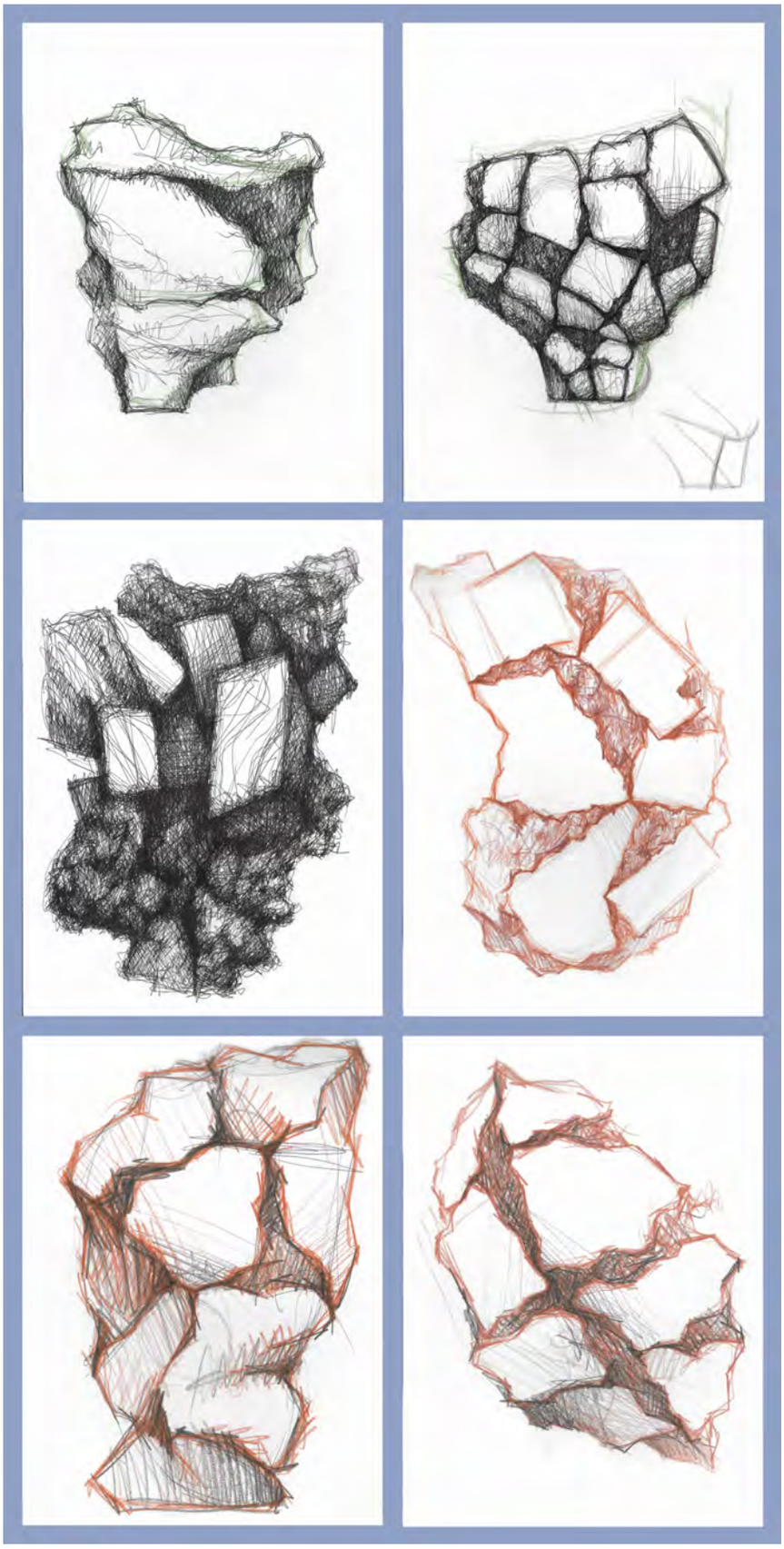


Fig 163. Renán Calvo. *Etudes pour sculpture en albatre.* Dessins à crayon, sanguine, feutre. 2015



Fig 164. Renán Calvo. *Métamorfosis N°1 et N°2* en cours d'élaboration. UCM Madrid. 2015. Photo: Renán Calvo

espaces internes définis, j'ai accentué la texture rugueuse de ces espaces et j'ai poli les plans externes afin d'obtenir plus de contraste. J'ai décidé de conserver les différentes irrégularités ou incrustations de l'albâtre puisque loin de nuire à la composition, elles s'ajoutent au jeu des textures et au concept de regroupement d'éléments différents.

Grâce aux dessins d'exploration, je me suis rendu compte que si la base qui supporte les œuvres est fine, alors elle m'aide à m'éloigner de l'idée d'un ensemble statique, en renforçant la sensation que les éléments pourraient changer de position. C'est pour cela que dans le cas de l'œuvre *Metamorfosis N°1*, j'ai choisi une partie fine de la pierre pour constituer la base, en laissant la partie large vers le haut. Avec ce même objectif, j'ai décidé de monter les œuvres *N°2* et *N°3* sur une tige de métal qui leur permettent de rester surélevées, cherchant surtout le concept d'une forme qui peut tourner, changer ou muter.

Pour l'œuvre en bois de cette série que j'ai sculptée à Madrid, j'ai élaboré quelques esquisses en cherchant l'idée d'intégration et de transformation de formes anthropomorphes. (Fig. 165) Depuis le début, j'ai décidé de conserver

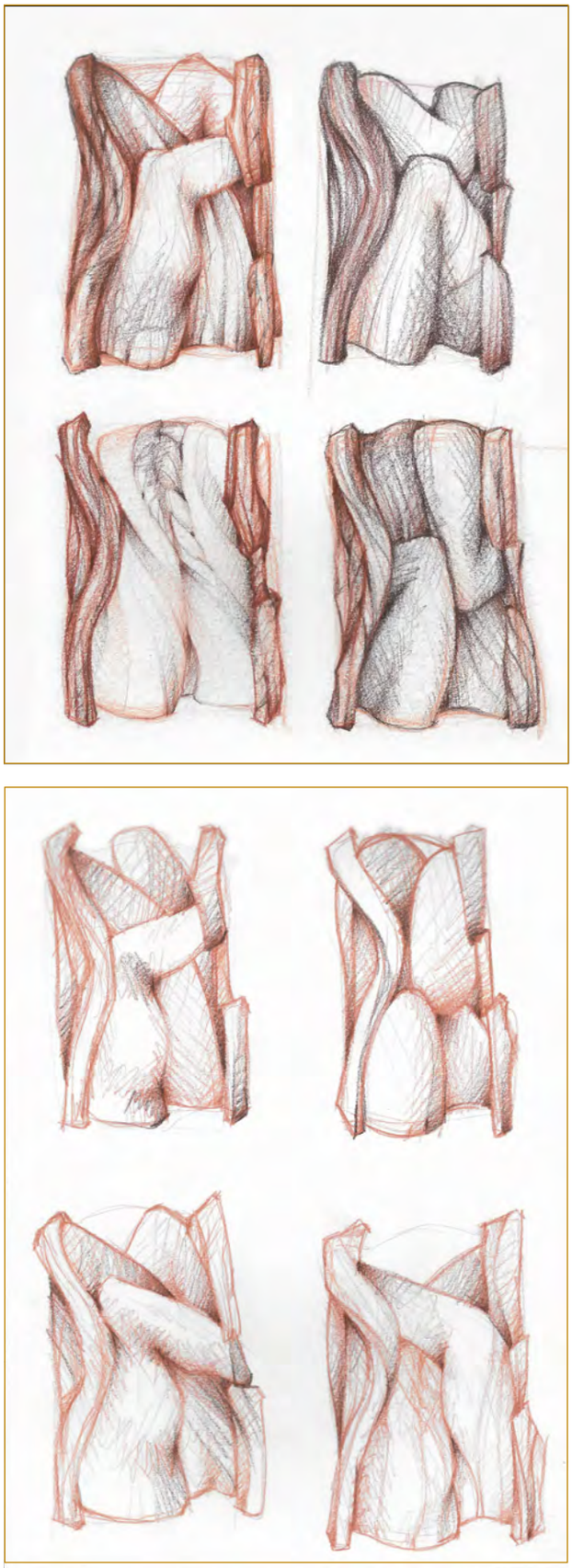


Fig 165. Renán Calvo. Esquisses pour *Mutación*. Sanguine et crayon graphite. 2015.



Fig 166. Renán Calvo. *Mutación* en cours d'élaboration, Bois. 2015. Photo: Renán Calvo.

une partie de l'écorce du tronc, comme dans le cas d'œuvres mentionnées précédemment. J'ai tout d'abord choisi une section du bout de bois avec une ligne courbe naturelle dans l'écorce qui le traversait de haut en bas et semblait s'ouvrir aux extrémités. J'ai ensuite dessiné les esquisses en prenant en considération cette caractéristique suggestive du matériau. J'ai ainsi étudié l'idée de montrer des formes organiques qui cohabitent à l'intérieur d'un espace qui les protège, mais qui s'ouvre afin de les laisser bouger. Mon intention n'était pas de montrer ces formes internes comme si elles étaient coupées, mais plutôt comme si elles représentaient des parties découvertes de formes cachées qui tenteraient de sortir. Pour cette raison, j'ai choisi un dessin sur lequel ces formes sortent et entrent sans montrer leurs extrémités. Une fois l'option choisie, j'ai seulement éliminé l'écorce de la section qui se trouve à côté de la ligne courbe et j'ai dessiné l'image frontale des éléments internes. Le morceau choisi appartient à un arbre de la famille des pins, possédant un duramen très clair. Cette caractéristique octroie à l'œuvre un grand contraste entre la forme enveloppante et les corps externes. Nous pouvons voir l'œuvre en construction sur la figure 166. Dans l'œuvre finale, j'ai réussi à respecter la ligne courbe de l'écorce, qui donne la sensation de s'éloigner avec le mouvement des formes internes, les



Fig 167. Renán Calvo. *Mutación,* Bois de pin. 2015. Photo: Renán Calvo.

laissant ainsi se déployer. Ce processus d'intégration de cette courbe a été très significatif pour moi puisque c'est comme si je dessinais conjointement avec le morceau de bois. Sa participation est active. C'est comme s'il cherchait à guider le crayon et la gouge en donnant lui aussi son opinion. De la même façon, les lignes naturelles des différentes parties de l'écorce restent jusqu'à la fin et j'ai voulu les compléter avec la gouge dans les formes créées dans le duramen. Finalement, cette texture rendue par la gouge est également une forme de dessin. Les multiples petites formes semi-elliptiques qui se produisent à chaque coup de gouge sont des lignes en relief. (Fig. 167).



Fig 168. Renán Calvo. *Études de corps humains*. feutre noir. *2015*

Parallèlement à ma production sculpturale, j'ai été amené à développer une série de dessins en tant qu'œuvre autonome. J'ai d'abord élaboré quelques études des parties de figures humaines en mouvement, que j'ai décidé d'intégrer les unes aux autres de façon aléatoire. (Fig.168) Ce type d'étude m'a permis d'analyser les formes sans règles ni logique, ceci afin de les réorganiser et de les réinterpréter. Dans la mesure du possible, j'ai tenté de dessiner ces études en observant des personnes réelles et j'ai également réussi à trouver des positions et des gestes intéressants en visionnant des vidéos de danse contemporaine.

En transformant ces images et en continuant avec les thèmes de métamorphose et de prolifération étudiés, j'ai élaboré certains dessins de grande taille seulement en utilisant des marqueurs noirs et différentes teintes de gris. J'ai intitulé cette série : *Simbiosis* (Fig.169 à 172). J'ai cherché et inclus des images de cellules et d'organes du corps humain afin d'atteindre un environnement qui mélangerait l'extérieur avec l'intérieur. Même si le point de départ avait été des formes anthropomorphes, j'ai allongé, rétréci ou tordu ces différentes parties afin de



Fig 169. Renán Calvo. *Simbiosis 1*. Feutre noir et gris sur carton. 120 x 80 cm. *2015-2016*. Photo: Renán Calvo.

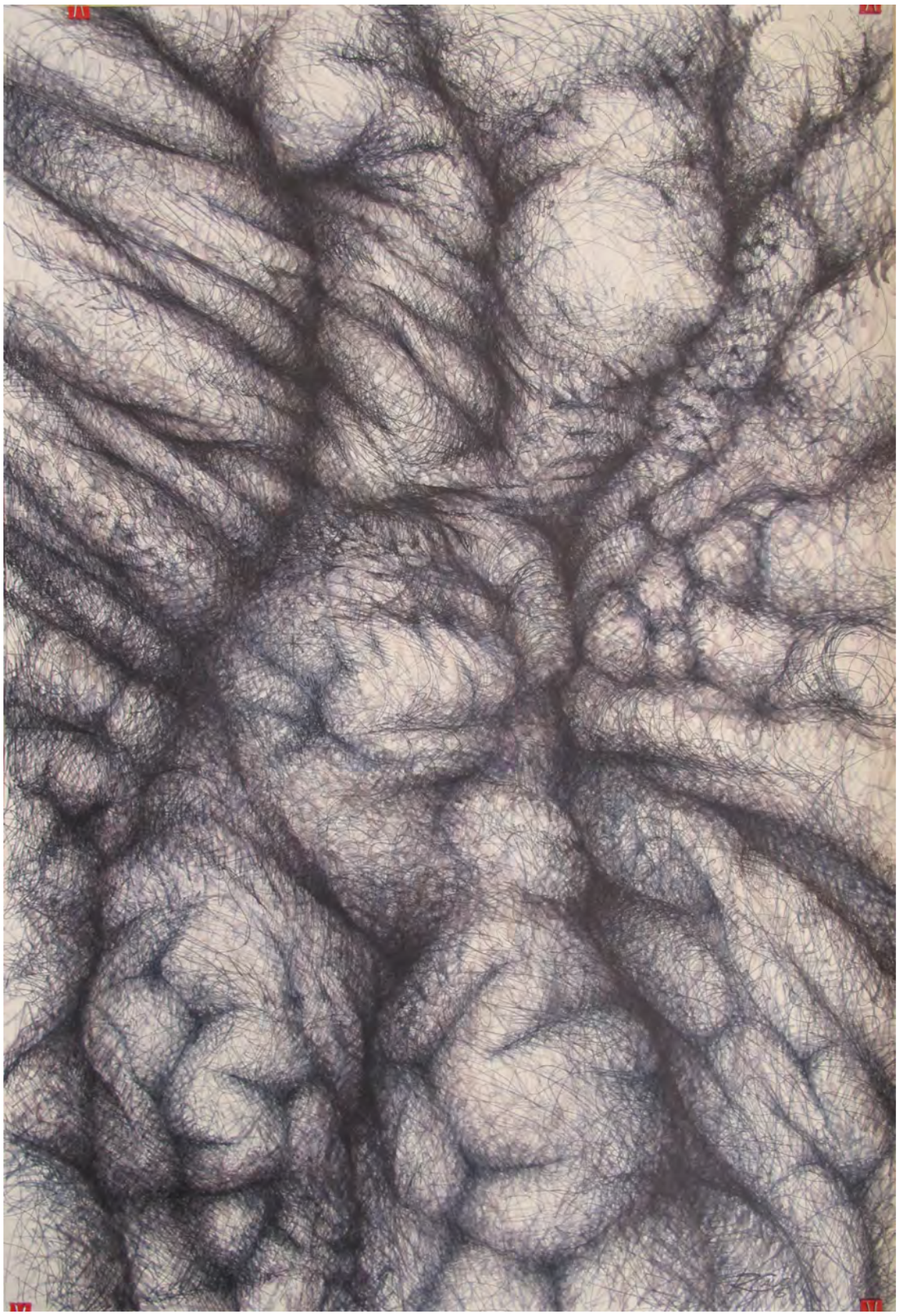


Fig 170. Renán Calvo. *Simbiosis 2*. Feutre noir et gris sur carton. 120 x 80 cm. *2015-2016*. Photo: Renán Calvo.



Fig 171. Renán Calvo. *Simbiosis 3*. Feutre noir et gris sur carton. 120 x 80 cm. *2015-2016*. Photo: Renán Calvo.

proposer de nouvelles formes. De même, je n'ai pas voulu laisser les formes dans un espace ouvert qui s'associeraient avec l'existence normale des êtres vivants. J'ai surtout cherché à proposer une nouvelle réalité immergée dans un monde organique où les formes exercent une influence les unes sur les autres et se modifient entre elles.

La technique de dessiner avec des marqueurs de différents tons froids et chauds de gris m'a permis de jouer avec les lignes dans toutes les directions en arrivant à une sorte d'agitation dans les formes. J'ai cherché à ce que cette sorte d'inquiétude constante soit rendue autant dans les formes centrales que dans les formes secondaires qui les entourent afin de suggérer l'existence d'un flux d'énergie entre les différentes parties. Même si ces dessins sont conçus comme des œuvres autonomes, ils peuvent parfaitement devenir un point de départ afin de réaliser dans le futur une œuvre tridimensionnelle. Cependant, l'aspect particulier de l'absence d'espace vide est difficilement imitable dans une œuvre de ce type. Je chercherais plutôt à transmettre le mouvement des formes et des lignes internes dans une sculpture qui projette ces lignes vers l'extérieur.

Tous ces usages du dessin dans mon travail en tant que sculpteur recouvrent en principe une fonction spécifique, mais comme nous l'avons vu ils peuvent passer d'un usage à l'autre à tout moment selon ce que le dialogue avec le matériau demande. Même la préfiguration, qui représente surtout un point de départ, peut resurgir durant le processus autant de fois que nécessaire. De la même façon, mon dessin est présent au moment de marquer ou couper le matériau et de former des lignes qui restent matérialisées dans l'œuvre. Cependant, avec le dessin je ne trace pas seulement des lignes. Je pense. Le penser-dessiner est un processus grâce auquel je réussis à trouver des idées et dans lequel la main, l'outil et le matériau collaborent. Ce processus est celui qui me suggère la nature de l'œuvre sculpturale, mais cette œuvre sollicite également à tout moment le concept de « penser avec la main ». Le dessin fait ainsi partie d'un grand processus de pensée qui ne s'arrête jamais. Il se manifeste au moment de faire usage de l'intelligence technique qui, comme le dit Ingold, ne se réduit pas à un acte dans le cerveau ou la main de façon séparée ni à la simple utilisation de l'outil ou du matériau. « Elle appartient à

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

l'acte technique, au geste qui les rassemble[5].» Cette synergie est ce qui permet finalement de créer une œuvre, que nous appelons communément personnelle, mais qui réunit également les contributions de la matière même. S'il est vrai que dans ce processus, le geste est ce qui permet de conjuguer les forces de l'esprit, du corps et des instruments, c'est le dessin qui matérialise le geste. Le geste est dessin.



Fig 172. Renán Calvo travaillant *Simbiosis*. Feutre noir et gris sur carton. 220 x 150 cm. *2015-2016*. Photo: Renán Calvo.

5 Tim INGOLD, ibid., p. 243.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

3.2 Le cours de dessin

L'intention et l'invention

Après avoir étudié l'œuvre de différents artistes, après avoir analysé de quelle manière le dessin se manifeste dans leurs processus sculpturaux et montré comment ces différentes façons de travailler ont inspiré mon œuvre personnelle, je souhaitais proposer une manière d'intégrer ce que j'ai appris ainsi que ma pratique dans mon travail de professeur.

Comme nous l'avons vu, au moment de développer son œuvre, le sculpteur trouve un équilibre entre une part technique et une part plus imaginative. De la même manière, je souhaitais renforcer ces différentes compétences auprès de mes étudiants en atteignant ce même équilibre. La part technique, que nous allons appeler « l'intention », recouvre certains aspects tels que l'observation, la mesure, la proportion, l'équilibre entre les formes, l'habileté nécessaire à l'art du dessin, la capacité à modifier les matériaux. La deuxième part, que nous pourrions appeler « l'invention », regroupe des aspects tels que l'imagination, l'expérimentation, la fantaisie, le côté accidentel, le fait de se perdre et de se trouver, l'inattendu, le fait de se laisser porter, l'établissement un dialogue avec les matériaux.

Pour développer « l'intention », il faut toujours veiller à ce que l'étudiant soit constant et discipliné quant à la pratique des techniques. Cependant, pour développer « l'invention », il faut surtout veiller à ce que la technique ne limite pas l'étudiant au seul fait d'être un bon copieur de ce qui existe déjà. Le problème que nous rencontrons parfois dans nos ateliers est que, chaque fois que l'on développe la partie la plus rationnelle, l'étudiant reste enfermé dans sa maîtrise technique. Nous pouvons apprendre des sculpteurs étudiés la façon de travailler les matériaux, mais sans aucun doute cette dernière nous enseigne également que chaque artiste peut trouver quelque chose d'inattendu, que personne n'avait réalisé de la même façon jusqu'alors. Je me suis également rendu compte lors de mon expérience en tant que moniteur dans les ateliers d'art de l'Université de Rennes, que certains étudiants se sont focalisés sur le développement de leur

imagination, à construire une forme dans leur esprit, mais ils n'ont pas appris à la matérialiser. Il est bon de créer un dialogue lorsque se rencontrent les matériaux. Je ne dicte pas mon idée au matériau, je ne lui impose pas la forme comme nous le rappelait Tim Ingold dans ce même chapitre, mais je ne le laisse pas non plus s'exprimer seul.

Le développement des deux voies n'est pas forcément contradictoire. Il n'est pas nécessaire de passer plusieurs années à explorer l'une des deux voies avant de la compléter et de l'enrichir grâce à l'autre. Comment développer des exercices qui conjuguent les deux parties, intentionnelle et inventive ? C'est ici que le dessin apparaît de nouveau pour nous aider à trouver la réponse. Premièrement, nous pouvons nous rappeler de certains usages du dessin dans le processus sculptural : l'exploration, la documentation, l'élaboration de lignes dans l'espace, l'étude de l'œuvre d'artistes, la réinterprétation de l'une de mes propres œuvres.

Il est possible de développer des compétences en parallèle lors d'un exercice si l'on conjugue le produit des deux parties, « l'intention » et « l'invention », avec l'un des usages du dessin. L'intention produit quelque chose de prévisible. L'invention, quant à elle, provoque ou donne naissance à quelque chose d'inattendu. Pour ainsi dire, l'intention produit un tracé. L'expérimentation, elle, laisse une trace. Si cela est vrai, il nous est impossible de réussir les deux, trace et tracé, dans un seul et même acte, mais nous pouvons les combiner dans une seule et même activité. Quant au fait de décider par lequel des deux il faudrait commencer, il n'existe aucune règle. Nous avons la liberté de jouer avec les deux possibilités : commencer avec le tracé dans un exercice et commencer avec la trace dans un autre. De cette façon, nous pourrons développer l'imaginaire ou, de façon inverse, concevoir, de façon inattendue, un modèle. Dans les deux cas, il s'agit clairement d'une recherche, sans savoir, en réalité, ce que nous allons trouver. Il s'agit tout compte fait de « sérendipité ».

Nous pourrions ainsi trouver différentes combinaisons telles que le tracé — trace – documentation. Nous pouvons envisager un exercice dans lequel l'élève étudie d'abord le thème qu'il a choisi : un élément de la nature, de la figure

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

humaine, un objet, un concept. Cette première partie de l'exercice développe le premier groupe de compétences telles que le sens de la proportion et permet à l'étudiant d'aiguiser son sens de l'observation. Les dessins des éléments choisis comporteraient alors une composition intentionnelle, mais nous partons de ce point pour atteindre un cycle de composition, de décomposition et de recomposition. La deuxième étape de ce cycle serait de décomposer les images obtenues. L'étudiant peut consciemment déformer les figures en les voyant et en imaginant des modifications, mais nous pouvons aussi trouver une façon de provoquer une décomposition, en coupant, en cassant ou en froissant des copies de ses dessins. L'exercice pourrait aussi de faire à partir de photographies ou d'images déjà existantes. En plus d'avoir accompli une étape dans le développement technique, l'étudiant s'est familiarisé avec ces formes et le processus dans son esprit est particulier.

Afin de mieux comprendre ma proposition, nous pouvons observer la figure 173. J'utilise ici une image simple, celle d'un cactus, afin de donner un exemple le plus simple possible du processus. La recomposition des images peut être intentionnelle ou accidentelle. L'étudiant peut placer les segments coupés ou séparés des images en cherchant lui-même consciemment une nouvelle composition. Mais il peut également provoquer une disposition des éléments inattendue, en prenant par exemple les segments en désordre et en notant derrière chacun d'entre eux un numéro, et en les associant ensuite selon une nouvelle séquence. Cette séquence peut être définie sans voir l'image des segments, afin d'éviter « l'intention ».

D'un autre côté, l'étudiant peut commencer le processus en recherchant l'accidentalité, en provoquant des traits ou des tâches sur un support sans avoir le contrôle ou « l'intention » au moment de tracer la ligne. L'idée est que chaque étudiant trouve sa propre manière de créer ces traits inattendus, sans que celui-ci bouge l'outil avec sa main, mais plutôt en trouvant un système qui laisse des marques. Une fois les traits obtenus, l'on peut inclure le résultat dans le processus précédent. Les marques obtenues de façon accidentelle peuvent être utilisées dans de nouveaux processus graphiques ou sculpturaux.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

De la même façon, l'étudiant peut combiner d'autres usages comme la réinterprétation de l'une de ses propres œuvres sculpturales à un processus similaire au précédent. Je recherche ainsi à ce que l'étudiant trouve l'équilibre mentionné entre le développement de sa part la plus rationnelle avec sa part plus imaginative. Il est fondamental de demander à l'étudiant de participer activement au moment du choix des thèmes, des techniques et des combinaisons possibles. De cette façon, il apprendra à développer ainsi qu'à expérimenter tout au long de ses études.

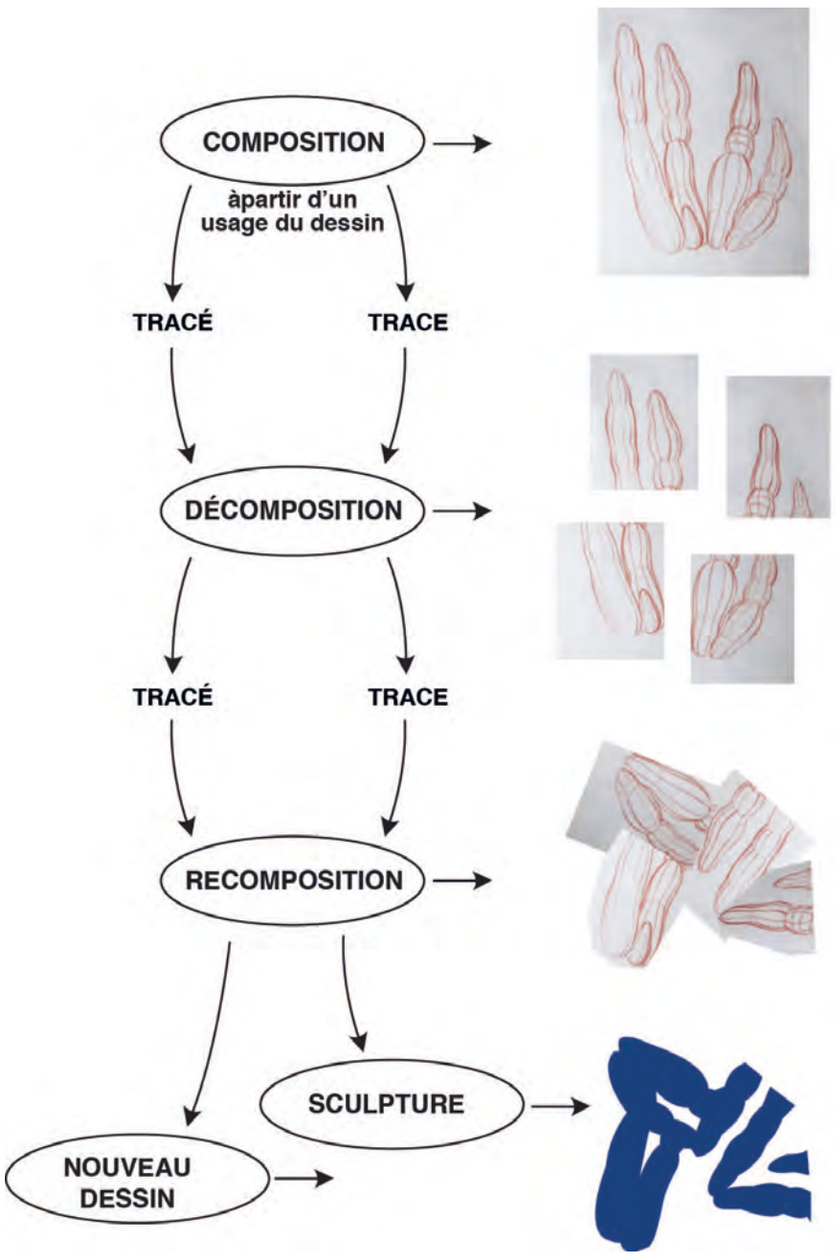


Fig 173. Renán Calvo. Diagramme Composition, décomposition, recomposition.

Le dessin : une manière de penser avec la main

Aujourd'hui, même si en tant que professeurs de sculpture, nous proposons aux étudiants des exercices avec des matériaux spécifiques, nous leur donnons également souvent la possibilité de choisir le matériau qu'ils considèrent comme étant le plus approprié afin d'exprimer leurs idées. De la même manière, le dessin, qui était avant limité à quelques techniques sur papier, peut maintenant être développé avec autant de procédés que l'imagination le permet. Nous allons voir ensuite de quelle façon l'étudiant en sculpture peut inclure le dessin dans son développement. Comme nous l'avons vu, l'étudiant, tout comme les artistes étudiés, peut avoir recours au dessin bien avant de commencer le processus sculptural, lors de la préfiguration ou la documentation. De la même façon, l'étudiant peut se rendre compte que le dessin le suit de différentes manières durant tout le processus.

À la différence des étudiants d'autres disciplines, l'étudiant en sculpture a besoin d'analyser la forme plus que de résoudre un seul angle de vue. Il est utile pour lui qu'il comprenne les parties des objets qui ne se voient pas. De même, le dessin peut l'aider à trouver ce qui est essentiel dans un thème et à retenir une idée. Dans le cas du dessin de préfiguration, cela lui sert afin de concevoir un travail tridimensionnel futur et il est préférable qu'il le considère de cette façon et non comme un dessin en tant qu'œuvre d'art en soit. Comme nous l'avons vu, cela est très intéressant lorsque le sculpteur réalise également des dessins en tant qu'œuvre autonome, mais dans le cas d'un dessin de projection, il n'est pas nécessaire qu'il cherche la définition détaillée d'aspects tels que l'ombre et le fond. Nous recherchons plutôt, si possible, la réalisation de plusieurs angles de la même forme.

Le dessin peut stimuler sa capacité de réflexion. En analysant les formes, l'étudiant sera capable de développer un système de création personnel, qui déduit l'essence et les idées élémentaires d'une problématique. L'exploration, à la différence de la préfiguration, ne se développe pas en fonction d'un projet spécifique. L'exploration ne se réduit pas à l'étude d'un thème concret, celle-ci peut, au contraire, aider l'étudiant à se plonger dans une tendance qui l'intéresse.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Certes, l'étudiant ne se spécialise plus dans une seule technique, mais possède à la fin de son parcours une gamme technique bien plus variée, adaptée à ses propres besoins. Or, il est important de donner aux étudiants la « boîte à outils » complète pour qu'ils puissent plus tard avoir en main tout ce dont ils auraient besoin pour construire leur démarche et se développer comme artistes en accord avec leurs intérêts personnels.

Il est évident que certains étudiants et certains sculpteurs donnent plus d'importance à l'aspect formel de leurs œuvres, tandis que d'autres donnent plus d'importance à l'aspect conceptuel ou au processus, mais dans tous les cas, le dessin peut être très profitable. L'usage du dessin comme esquisse préparatoire pour une œuvre est bien connu, mais le dessin est un système générateur d'idées. Esprit et main se connectent pour penser-dessiner en un seul acte créateur. Comme l'explique le directeur de la Faculté des Beaux-Arts de la Universidad Complutense de Madrid, Pablo de Arriba de Amo, le dessin représente pour l'étudiant une méthode d'exploration et de recherche, une manière d'imaginer, de concevoir. Il dit :

> «Le dessin est une manière de penser, une manière de percevoir et de comprendre la réalité, une manière d'organiser ces pensées pour les matérialiser plus tard. Il s'agit d'un processus diffèrent de celui utilisé pour réaliser un dessin à exposer, ou différent de à celui utilisé pour expliquer une idée à quelqu'un d'autre. Ici, il s'agit d'une façon de communiquer avec soi-même[1]».

L'étudiant peut dessiner avant, pendant et même après l'élaboration de son œuvre sculpturale ou picturale, en conservant un registre graphique qui va non seulement lui servir pour son travail courant, mais également pour de futurs projets. Il s'agit d'une façon de réfléchir avec les mains, avec le corps. C'est une manière de voir au-delà de la superficie des choses, de découvrir leur essence, de comprendre comment s'articulent les parties d'un ensemble. C'est

1 Pablo DE ARRIBA DEL AMO. Entretien décembre 2015. Madrid.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

une façon de faire germer la connaissance, de développer l'intelligence spatiale qui, indubitablement, peut aider l'étudiant à construire sa démarche.

Le sculpteur-dessinateur Jorge Varas, professeur dans la même université, considère qu'il ne faut pas oublier le dessin dans les départements d'arts plastiques. Il pense qu'on lui donne peu d'importance dans le système éducatif actuel. Il dit :

> «Le dessin est une manière de philosopher, une manière de penser, d'analyser et de réfléchir sur n'importe quel sujet. C'est également une façon de voir et de mémoriser de l'information. Beaucoup d'événements de l'humanité ont été consignés non seulement à l'aide du texte, mais également à l'aide du dessin. Il apporte de la richesse culturelle. Il aide à absorber et à assimiler cette richesse[2]».

L'étudiant peut choisir les aspects de la culture ou les manifestations artistiques à partir desquelles il veut avoir une influence. Cependant, l'environnement et le passé sont toujours importants afin de trouver un équilibre entre ce que l'on veut et les circonstances, en étant d'accord avec l'art actuel et ses dérivés, ses particularités. Or, le dessin n'est pas en contradiction avec ces nouveaux modes d'expression. Le dessin représente un outil qui aide à développer un concept, une idée, des processus d'élaboration complètement nouveaux. Souvent, nous ne possédons pas clairement ce que nous voulons développer, ni formellement ni d'un point de vue conceptuel, et c'est justement en « bougeant le crayon » que les idées arrivent. De Arriba dit :

> «Le dessin est le moyen de matérialiser, au premier stade d'une manière plastique, une idée ou une image que l'on a dans notre esprit dans un état encore abstrait, encore sans forme, ou au moins sans forme concrète, sans forme reconnaissable. Il est une façon de transmettre un concept à une plasticité[3].»

2 Jorge VARAS. Entretien décembre 2015. Madrid.

3 Pablo DE ARRIBA DEL AMO. Entretien décembre 2015. Madrid

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Même si l'étudiant cherche à développer son art de la façon la plus large, sans avoir l'intention de faire une peinture, une sculpture ou une installation, le dessin peut aider à trouver des chemins d'expérimentation et également à trouver toutes sortes de variations de cette même expérimentation. Bien que l'on commence à faire des essais avec de nouveaux matériaux en réalisant une construction immédiate, le dessin a sa place avant, pendant et après ce processus, car il ne s'agit pas seulement d'une méthode de préfiguration, mais d'une façon d'étudier sa propre démarche. C'est la manière la plus rapide de façonner et de conserver une trace des idées, soit pour des projets précis, soit comme système d'exploration.

Souvent, il est important pour l'artiste de montrer au spectateur l'image proposée par l'objet présenté comme œuvre finale. Il peut être aussi essentiel de provoquer un contact avec toute l'expérience émotionnelle ou formelle qui se développe lors du processus antérieur à la présentation au public. Il existe différentes façons de raconter cette expérience. La première consiste à laisser de façon évidente dans l'œuvre finale les traces des outils que l'on a utilisés pour construire l'œuvre. La seconde consiste à exposer à côté de l'œuvre les dessins préparatoires qui montrent au spectateur le processus de réalisation. Souvent, l'expressivité et l'énergie qui émanent de l'œuvre d'art ne dépendent pas seulement de l'objet, mais de tout ce qui s'est déroulé avant. Le dessin peut être le lien avec ce processus de structuration.

Par ailleurs, bien que le dessin sur papier se développe en deux dimensions, il peut servir à changer des paradigmes concernant la sculpture dans l'esprit de nouveaux étudiants en art. Il peut être le point de départ concernant la compréhension des trois dimensions. Les jeunes étudiants arrivent souvent à l'université avec l'habitude de concevoir et de voir des représentations en deux dimensions. Comme l'explique le professeur Javier Martinez :

> «Nous sommes dans une société où tout ce qui est en trois dimensions est le réel et toutes les représentations de la réalité se présentent en deux dimensions. Les jeunes sont immergés dans ce type d'interprétation de la réalité, comme les photographies, la télévision,

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

> le cinéma, les livres. Les étudiants arrivent avec ce concept, pas vraiment raisonné, mais présent dans leur subconscient. Souvent, au moment de commencer leurs études à l'université, ils représentent tout en deux dimensions et font les choses de façon trop plate. Il faut les aider à comprendre les trois dimensions en regardant les choses depuis leurs différents angles de vision. Il faut les aider à analyser les formes dans les trois dimensions [4].»

C'est la raison pour laquelle il est important de ne pas limiter le processus de penser-dessiner aux esquisses bidimensionnelles sur papier. L'artiste peut penser la forme de multiples manières. De Arriba, par exemple, propose des exercices où l'étudiant doit réaliser des esquisses tridimensionnelles avant de passer à la sculpture. En utilisant le fil de fer, l'étudiant peut commencer à construire ces « bozzetti » qui consistent en des lignes dans l'espace, complétées par des « tâches avec la matière », souvent des volumes de plâtre ou des fibres végétales. Dans ce cas, comme il l'explique, ce plâtre ou ces fibres seraient un corrélat de la tache d'encre sur le papier. Il explique :

> «Le processus qui consiste à penser la forme peut être rendu grâce au crayon sur le plan bidimensionnel, mais il peut également être pensé en réalisant des études tridimensionnelles, comme le faisait par exemple Jorge Oetiza. Il jouait et réalisait directement des recherches avec les matériaux lorsqu'il réalisait ses petites maquettes[5].»

Il est aussi fondamental de ne pas perdre non plus la pratique du modelage. Plusieurs professeurs de la faculté des Beaux-Arts de l'UCM ont insisté sur le fait que modeler est aussi une manière de dessiner. Cette technique développée par l'addition de matière n'a jamais été réduite à la technique de la céramique ou du moulage. Aujourd'hui, cela continue d'être une façon d'ordonner ses pensées, de définir et de comprendre l'espace, de comprendre le volume, de trouver une forme de façon spontanée. Tout comme le dessin bidimensionnel, qui ne peut se substituer à part entière, le modelage est une sorte de succession de points,

4 Javier MARTÍNEZ. Entretien décembre 2015. Madrid.

5 Pablo DE ARRIBA DEL AMO. Entretien décembre 2015. Madrid.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

une conjonction de formes, et a l'avantage de se voir ajouter et enlever de la matière. Comme le dit le professeur Oscar Alvariño, cette capacité à se corriger et à épurer les formes est un élément du processus de création. Il dit :

> « L'erreur, l'échec, changer d'opinion, se tromper, se raviser, rompre, défigurer, détruire, reconstruire et continuer à penser représentent une partie essentielle du processus artistique[6].»

Pour Alvariño, ces caractéristiques de la création s'appliquent à toutes les techniques artistiques et pas seulement au modelage. Il considérait pour cela qu'il était important que l'esquisse et la maquette représentent un point de départ que l'artiste peut modifier pendant toutes les étapes du processus de création. De la même façon, le professeur de sculpture Herberth Zamora, de l'Université du Costa Rica, nous explique que ce type de dessin doit conserver un caractère primordial. Comme Alvariño, il évoque l'importance de ne pas prétendre suivre un chemin prédéfini dans le processus créatif. Zamora nous dit :

> « Le dessin en tant que point de départ pour une sculpture peut être essentiel, un point de départ, initiant le projet. Le dessin de sculpteur produit et retient l'idée génératrice. Il ne s'agit pas ici de réaliser un dessin terminé. Au contraire, dans le processus sculptural réside le plaisir d'être perdu et de se trouver. L'étudiant qui développe seulement la technique peut être amené à se réfugier dans cette maîtrise technique et à ne pas vouloir prendre de risques. Quand quelqu'un prend des risques, il réussit à proposer quelque chose de nouveau et réussit à créer[7].»

Dans ce processus de création, comme nous l'avons vu précédemment, il convient de trouver cet équilibre entre la maîtrise technique et la partie qui nous permet, comme le dit Zamora, de trouver quelque chose de nouveau après avoir pris des risques. Nous invitons ainsi l'étudiant à réaliser une recherche qui commence avec cette idée reproduite sur le papier et qui se poursuit durant tout

6 Oscar ALVARIÑO. Entretien février 2016. Madrid.

7 Herberth ZAMORA. Entretien juillet 2017. San José, Costa Rica.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

le processus. Cette recherche lui permet, grâce au dialogue avec les matériaux, de trouver certaines réponses, mais également de nouvelles questions. Chaque étudiant arrivera, de cette façon, à définir un chemin unique, personnel, qui ne cessera jamais de se renouveler.

Par ailleurs, Alvariño, tout comme De Arriba, considère également que les nouvelles technologies peuvent beaucoup aider dans ce type d'exercice. L'imprimante 3D par exemple, qui produit du plastique fondu qui se solidifie, représente une technique très intéressante pour dessiner dans l'espace, applicable dans les écoles d'art. D'autres types de nouvelles technologies ont aussi eu de grands apports dans l'enseignement du dessin pour une sculpture. Avec un logiciel 3D par exemple, l'étudiant peut apprendre à concevoir et à définir une forme tridimensionnelle selon tous ses angles de vision. Certes, cette forme-là ne possède pas vraiment les trois dimensions, mais d'une manière virtuelle l'étudiant est capable de complètement construire cette forme et d'en faire toutes sortes de variations avant même de toucher à la matière.

Finalement, le cours de dessin pour un étudiant en sculpture représente une façon de comprendre que le dessin peut l'accompagner durant tout son processus de création. Celui-ci l'aide à développer différentes compétences techniques, mais également à développer la capacité à imaginer, inventer une forme, un processus, un parcours personnel. Si l'étudiant voit ce chemin comme une ligne droite dont il connaît déjà l'issue, celui-ci ne cherchera jamais à sortir de l'ordinaire, il ne sera jamais singulier. Le dessin l'aide à tracer lui-même, pas à pas, les particularités, les changements de direction et les objectifs de ce voyage. Il l'aide également à s'arrêter un moment lorsque cela est nécessaire, mais aussi à s'assurer que personne ne dessinera pour lui la fin du chemin.

Conclusion

Après avoir analysé d'une manière intemporelle les différents usages du dessin pratiqué par les sculpteurs étudiés ou interrogés et les avoir confrontés avec ma propre pratique, j'ai constaté que l'incidence du dessin dans l'œuvre du sculpteur ne se réduit ni à un seul moment ni à une seule fonction. Nous pouvons certes avoir recours à différentes utilisations du dessin à un moment donné du processus, mais nous découvrons que ces utilisations ne peuvent pas être associées strictement et exclusivement à une seule étape de ce processus sculptural. Dans mon travail et celui d'autres sculpteurs par exemple, l'exploration, la documentation et la préfiguration se déroulent souvent avant la réalisation d'une œuvre. Cependant, le sculpteur peut faire jouer ces rôles pendant ou après l'élaboration de la sculpture. De plus, comme nous avons pu le voir dans certains cas, passer d'un usage à l'autre n'est ni évident ni systématique. Tony Cragg, par exemple, parlait du dessin comme d'un processus d'apprentissage et de découverte qui l'aidait à se mettre en condition. Cette condition reste dans l'attitude du sculpteur durant tout le processus. De la même façon, pendant la réalisation de l'œuvre, le dessin se manifeste aussi dans chaque arête ou masse ébauchées dans l'argile, chaque coup de maillet, chaque matériau assemblé, chaque chute de bois collée, chaque ferraille soudée, chaque forme matérialisée. Le dessin se manifeste dans les gestes du sculpteur à tous les moments du processus.

Ces différents moments du processus sculptural ne sont pas des instants figés sans importance, qui se terminent sans laisser de traces. Il s'agit bien de moments, c'est-à-dire de laps de temps en mouvement, qui avancent, évoluent et qui se complètent les uns les autres. Comme nous l'avons vu du dessin, se manifester dans ces moments-là signifie apparaître et se montrer, unissant sa force à celle du sculpteur. Car la définition des formes ou la modification des matériaux ne dépend pas exclusivement ou totalement de lui. Dans l'étude de ce processus, que j'ai développé à partir d'une approche poïétique et non pas historique ou diachronique ni purement esthétique, nous pouvons confirmer que pour que l'œuvre d'art puisse exister et pour qu'elle puisse revêtir sa forme

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

singulière, tant dans les propres gestes de l'artiste, son pouvoir créateur, ses démarches, sa façon de manier le dessin, que dans la résistance opposée par les matériaux, leurs propriétés et ce qu'ils offrent également à celui qui dessine, sculpte ou fabrique. Ceci se concrétise dans le «faire», dans ce que Tim Ingold appelle un «processus de croissance»[1], où celui qui fait travaille à l'aide de matières actives. Dans ce processus où l'intelligence technique est mise en contribution, c'est le geste de l'artiste qui arrive à conjuguer les forces de l'esprit, la main, l'outil, le matériau.

Le dessin reste également présent après la finalisation d'une sculpture. Que ce soit en dessinant sur papier l'œuvre finie pour la modifier, ou en traçant des lignes sur des photographies de cette œuvre créée, le dessin apparaît une fois encore dans le processus de production sculptural pour aider à rebondir sur une idée. Il est certain que les gestes du sculpteur consistent en partie à explorer, expérimenter et transformer, mais comme ils n'appartiennent pas à un instant éphémère, ils affectent aussi les gestes qui viennent après et le spectateur arrive à les percevoir lorsqu'il contemple l'œuvre terminée. Le geste du sculpteur exprime une attitude, une façon de disposer et de proposer son œuvre. Dans le cas des sculptures avec des lignes métalliques par exemple, le dessin reste en évidence dans l'espace de façon permanente, tout comme dans les arêtes ou les masses formées dans les différents matériaux.

Les différentes procédures de la sculpture correspondent à des usages particuliers du dessin. Certes, la sculpture conditionne le dessin, mais le dessin lui aussi, conditionne la sculpture. Autrement dit, d'un côté un processus sculptural spécifique peut déterminer de quel usage du dessin on a besoin. Par exemple, la sculpture de Michel-Ange, comme on l'a vu, nécessitait bien sûr l'étude exhaustive des volumes et des muscles du corps, mais surtout le dessin unique préparant l'attaque frontale du bloc. D'un autre côté, la pratique assidue du dessin de la part du sculpteur arrive à influencer, voire à déterminer ses propositions sculpturales. Le dessin définit l'attitude de l'artiste face au processus créatif. Sa façon de *dessiner-penser*, comme on l'a vu, peut le motiver et le

1 Tim INGOLD, op. cit., P. 60.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

pousser à faire du modelage, de la taille ou de l'assemblage. Aberto Giacometti, par exemple arrive à transmettre l'expressivité de son dessin sur papier à ses sculptures en plâtre.

Le dessin est le noyau que la sculpture développe et dynamise. Il est sa colonne vertébrale. La question de la sculpture sans dessin n'existe que dans le concept erroné du dessin de sculpteur comme quelque chose qui est seulement destiné à la préfiguration. Même si un sculpteur fonctionne sans un croquis préparatoire, dans la phase préliminaire à l'œuvre tridimensionnelle, le dessin est pourtant toujours à l'œuvre lorsqu'on sculpte, car les lignes et les formes qu'on construit dans l'espace sont du dessin. Le dessin de sculpteur est quelque chose de tangible, il est quelque chose de matériel. Il existe dans notre réalité. Le dessin pour d'autres disciplines est toujours une image et une illusion. Quand le sculpteur dessine, en revanche, il s'intéresse à ce qu'il ne voit pas, mais qui existe, il s'intéresse à ce qui est derrière la forme, à ce qui est en son intérieur, à sa structure. Parce que comprendre cette structure, ne se limite pas à une méthode de construction au moment du dessin sur papier. Le dessin de sculpteur se projette aussi dans la structure réelle interne qui supporte une sculpture en tasseaux de bois par exemple, comme dans le cas des œuvres en bois lamellé-collé de Richard Deacon. Le dessin dans ce type de sculpture est présent dans toute l'œuvre, il pénètre la matière et court à l'intérieur de la pièce dans toutes les directions. C'est quelque chose de concret qui donne la forme et qui supporte l'ensemble. Nous pouvons ainsi constater que les différentes procédures de la sculpture correspondent chacune à un usage particulier du dessin. Le dessin est le geste même de la sculpture. Ainsi, le dessin c'est la sculpture dépouillée de matière et la sculpture c'est du dessin matérialisé.

La pratique du dessin peut être considérée comme une pratique dématérialisée de la sculpture. Même s'il existe des définitions de la sculpture comme un objet dans l'espace, fabriqué au moyen d'une matière ou comme action de transformer un matériau, elle n'est pas nécessairement quelque chose de massif. Ad Reinhardt disait que « la sculpture c'est ce sur quoi l'on bute

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

lorsqu'on se recule pour regarder la peinture »[2], marquant par là son caractère matériel et spatial. Mais la sculpture peut d'abord être « molle » comme l'a montré Maurice Fréchuret [3]. Elle peut être façonnée avec de la lumière comme le dessin nocturne de Picasso, tracé avec une lampe et saisi par Gjon Mili, ou comme certaines œuvres de Morellet dont nous avons parlé. Quant aux sculptures qui présentent une composition ouverte avec des lignes qui sortent vers l'espace vide, le sculpteur permet et invite le spectateur à dessiner, à participer à l'œuvre. Avec cette virtualité de la forme, le public peut imaginer et terminer d'une manière personnelle les lignes de la sculpture. Ici, le spectateur dessine avec l'auteur. C'est du dessin. C'est de la sculpture dématérialisée. La projection de lignes dans les œuvres étudiées construites avec des tiges métalliques, de Pablo Picasso ou David Smith, nous démontre cette potentialité de la sculpture-dessin. Elle peut même se réduire, comme chez Fred Sanback, à la simple délimitation par une ligne qui occupe vraiment l'espace, par sa présence dans le temps et que les spectateurs peuvent éprouver dans sa réalité, en la traversant, en pénétrant dans l'étendue qu'elle définit.

Dans le cours de dessin pour un étudiant de sculpture, le dessin représente un système pour trouver une idée génératrice. Il est une manière de percevoir et de réfléchir avec la main. Une fois que l'étudiant trouvera sa propre manière de comprendre la réalité à travers le dessin, il sera capable, grâce à lui, de matérialiser ses idées. Mon travail d'enseignant sera d'accompagner l'étudiant dans son processus de « penser-dessiner », en l'aidant à se guider dans la tension dynamique entre intention et invention, entre dessein volontaire et dessin exploratoire, à développer un dialogue sensible, à être à l'écoute des matériaux.

Une fois recommencé mon parcours comme enseignant dans mon pays, je chercherai à faire comprendre à l'étudiant que le processus de conception de la forme ne se réduit pas à une première étape de son projet. Pendant tout le processus de création, l'étudiant peut en permanence transformer, détruire, reconstruire la forme par le dessin, se perdre pour se trouver.

---

2 Cité par Eric DE CHASSEY, dans Olivier MOSSET, Dijon, *Les Presses du réel* , 2007

3 Maurice FRÉCHURET, *Le mou et ses formes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Les sculpteurs-dessinateurs que nous avons pris comme exemples le montrent bien : le dessin se manifeste à travers tous leurs gestes, et ceux-ci s'enchaînent et se complètent les uns les autres, unissant leur force à celle des matériaux actifs.

Maintenant, après l'avoir analysé dans cette recherche, après l'avoir constaté et explicité également dans ma propre pratique, je serai capable d'aider chacun de mes étudiants à tirer parti du dessin pour définir, à travers ses propres gestes, ses modes opératoires comme sculpteur, sa démarche comme artiste, son attitude aussi face à la vie.

Calvo, Renán. Le dessin de sculpteur - 2018

Bibliographie

Livres

Abadie, Daniel, Bowness, Alan, Cork, Richard, ***Un siècle de sculpture anglaise.*** Paris. Galerie national du jeu de paume. 1996.

Adhémar, Jean, ***Le dessin français au XVIe siècle***, Lausanne, Mermod, 1954.

Agnès de la Beaumelle, ***Alberto Giacometti : le dessin à l'œuvre***, Paris, Gallimard, 2001.

Ames-Lewis, Francis, ***Drawing in early Renaissance*** Italy, New Haven : Yale University Press, 2000.

Aristides, Julliette, ***L'atelier de dessin***, Paris, Oskar, 2011.

Bacou, Roseline, Bean, Jacob, Musée du Louvre, ***Le Dessin à Rome au XVIIe siècle : 91e exposition du Cabinet des dessins***, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.

Barbillon, Claire, ***Le relief: au croisement des arts du XIXe siècle***, Paris, Picard, 2014.

Beaumont-Maillet, Laure, ***Dessins de la Renaissance*** : collection de la Bibliothèque nationale de France, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003

Bonnefoy, Yves, ***Remarques sur le dessin***, Paris : Mercure de France, 1993.

Château, Jean, ***Attitudes intellectuelles et spatiales dans le dessin***, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965.

Conte, Richard, ***Le dessin hors papier*** : [colloque organisé à l'abbaye de Maubuisson], Paris : Publications de la Sorbonne, 2009.

Cordellier, Dominique, Prat, Louis-Antoine, Tuyll Van Serooskerken, Carel van, ***Maîtres du dessin européen du XVIe au XXe siècle*** : la collection Georges Pébereau, Paris : Somogy, 2009.

Cordellier, Dominique, Criqui, Jean-Pierre, Michaud, Philippe-Alain, Musée du Louvre, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Paris,

Comme le rêve le dessin : dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre : dessins contemporains du Centre Pompidou, Paris, Musée du Louvre Ed., 2005.

Cragg, Tony, ***Tony Cragg Dessins***, Ostfildern, Cantz, 1993.

Cros, Caroline, ***Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui?***, Boulogne-Billancourt, Beaux arts, 2008.

Dalemond, Dominique, ***Cinquante sculpteurs choisissent le bois***, Paris, Somogy, 1998.

Demonts, Louis, ***Les dessins de Michel-Ange*** : Musée du Louvre, Paris, A. Morancé, 1921.

Denison, Cara Dufour, Musée du Louvre, Morgan library & museum, ***Le dessin français : chefs-d'oeuvre de la Pierpont Morgan library***, Paris : Réunion des musées nationaux, 1993.

École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, Musée d'art et d'histoire, Genève, Frick collection, New York, ***Le dessin en France au XVIIe siècle dans les collections de l'École des beaux-arts***, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

Farthing, Stephen, ***501 grandes artistas***, Barcelona, Grijalbo, 2009, 640 p.

Frommel, Christoph Luitpold, ***Michel-Ange, sculpteur: le tombeau du pape Jules II***, Milan, Hazan, 2014.

Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, ***Alberto Giacometti***, Paris, Fondation Giacometti Institut, 2015.

Gagneux, Dominique, ***Baselitz sculpteur***, Paris, Paris-Musées, 2011.

Gallego, Rosa et Sanz, Juan Carlos, ***Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico***, Madrid, Akal, 2006.

Garraud, Collette, ***L'artiste contemporain et la nature***, Paris, Hazan, 2007. Gonthier, Joëlle, Dessin et dessein : pédagogie et contenu des arts plastique, Paris : ESF éd, 1990.

Grour, Catherine, Reneau, Olivier, Musée de l'ancien Evêche, ***Kawamata***

190500 Evreux, Götingen, Steidi, 2000.

Hartt, Frederick, ***Le David de Michel-Ange: Le modèle original retrouvé,*** Paris, Gallimard, 1988.

Heartney, Eleanor, ***Arte & Hoy***, Phaidon, London, 2008.

Huyghe, René, ***Le dessin français au XIXe siècle***, Lausanne, Mermod, 1956.

Ingold, Tim, ***Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture***, Bellevaux, Dehors, 2017.

Jaccottet, Philippe, ***Le dessin français au XXe siècle***, Lausanne : Mermod, 1955.

Krauss, Rosalind, ***Passages***, Paris, Macula, 2007.

Lavallée, Pierre, ***Le dessin français***, Paris : Larousse, 1948.

Matter, Herbert, ***Alberto Giacometti***, Paris, Gallimard, 1988.

Musée des beaux-arts Nantes, ***Henry Moore : l'expression première plâtres, dessins et taille directe***, Paris, Réunion des musées nationaux Nantes, 1996.

Musée des beaux-arts, Nantes, Musée Picasso, Paris, ***Picasso, jeunesse et genèse : dessin, 1893-1905***, Paris : Réunion des musées nationaux, 1991.Musée du Louvre, Paris, ***Dessins de sculpteurs : de Pajou à Rodin***, Paris : Le Musée, 1964.

Musée du Louvre, Paris, Département des arts graphiques, ***Le dessin à Vérone aux XVIe et XVIIe siècles*** : 101e exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

Musée de l'Université de Salamanca, Musée Rodin, ***Los arretentimientos de Rodin***, Barcelona, Fundación La Caixa, 2001.

National academy of design, New York, ***De main de maître : trois siècles de dessin français dans la collection Prat***, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1990.

Pedretti, Carlo, ***Léonard de Vinci : l'art du dessin***, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.

Pignon-Ernest, Ernest, André Velter, ***Ernest Pignon-Ernest***, Paris, Gallimard, 2014.

Pinet, Hélène, Musée Rodin, ***Rodin et la photographie***, Paris, Gallimard, 2007.

Pratt, Jean-Louis, ***Henry Moore rétrospective***, Saint-Paul, Fondation Maeght, 2002.

Prat, Louis-Antoine, ***Le dessin français au XIXe siècle***, Paris : Louvre éditions, 2011.

Réunion des musées nationaux, France, Musée Picasso, Paris, Museo Picasso, Barcelone, ***Picasso : la passion du dessin***, Paris : Musée Picasso, 2005.

Salon du dessin, Rencontres internationales, 3, 2008, ***Dessins de sculpteurs I***, Paris, Société du salon du dessin, 2008.

Salon du dessin, Rencontres internationales, 4, 2008, ***Dessins de sculpteurs II***, Paris, L'échelle de Jacob, 2009.

Simblet, Sarah, ***Anatomie pour l'artiste***, Paris, Dessain et Toira, 2006, 255 p.

Souriau, Étienne, ***Vocabulaire d'esthétique***, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Steinberg, Leo, ***Le retour de Rodin***, Paris, Macula, 1991.

Storsve, Jonas, ***Alina Szapocznikow***, Paris, Editions Dilecta, Centre Pompidou, 2013.

Toulouse, Ivan, ***Clair-obscur. Essai sur la pensée créatrice***, Paris, L'Harmathan, 2012.

Toulouse, Ivan, ***Technique et création***, Paris, L'Harmathan, 2012.

Van Hoeke, Nicole, ***Les dessous du dessin : techniques, formes et fonctions***, Lille, Palais des beaux-arts de Lille, 1998.

Vergez, Valérie, ***Jorge Oteiza***, Anglet, Atlantica, 2013.

Viéville, Dominique, ***Henry Moore L'atelier***, Paris, Hasan, 2010.

Vignot, Edward, ***Anthologie curieuse & passionnée du dessin***, Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts éditions, 2012.

Wall, Jeff; Gerdes, Ludger; Vanel,Hervé; Shaffner, Ingrid, ***Stephan, Balkenhol***, Paris, Dis Voir, 1997.

Wiesinger, Véronique, ***L'atelier d'Alberto Giacometti: collection de la Fondation***

Alberto et Annette Giacometti, Paris, Centre Pompidou, 2007.

Wittkower, Rudolf, ***Qu'est-ce que la Sculpture ?*** , Paris, Macula, 2003.

Valery, Paul, ***Degas, danse, dessin***, Paris, Gallimard,1998.

Catalogues d'exposition

Alexander Calder: 1898-1976, catalogue d'exposition, Paris, Paris musées, 1996.

Alexander Calder: les années parisiennes 1926-1933, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2009.

Bellmer graveur : 1902-1975, catalogue d'exposition, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1997.

Comme le rêve le dessin, dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre : dessins contemporains du Centre Pompidou, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, Centre Georges Pompidou, 2005.

Figures d'ombres: "les dessins de Auguste Rodin", catalogue d'exposition, Bordeaux, Musée Goupil. 1996.

Giuseppe Penone, catalogue d'exposition, Grenoble, Actes Sud et Musée de Grenoble, 2015.

Hans Bellmer, Anatomie du désir, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2006.

Invention et transgression, le dessin au XXeme siècle, catalogue d'exposition, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2007.

L'oeil et la main: Bourdelle et la photographie, catalogue d'exposition, Paris, paris musées, 2001.

Picasso sculpteur, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000.

Rodin y la revolución de la escultura : de Camille Claudel a Giacometti,

catalogue d'exposition, Barcelona, Fundación La Caixa, 2004.

Stephan Balkenhol, catalogue d'exposition, Grenoble, Musée de Grenoble, 2010.

Tony Cragg : Dessins - Zeichnungen, catalogue d'exposition, Ostfildern, Cantz, 1994.

Revues

Roven : revue critique sur le dessin contemporain, N° 8, Paris : Roven, 2009

LE DESSIN DE SCULPTEUR

Pour le sculpteur le rôle du dessin consiste, souvent, en l'élaboration d'esquisses qui préfigurent le travail tridimensionnel ultérieur. Mais le dessin ne se limite pas uniquement à cette fonction préparatoire au processus de création en sculpture. Quelle est alors l'incidence du dessin dans le travail d'un sculpteur ? C'est par une analyse de leurs modes opératoires que nous étudierons l'œuvre de différents sculpteurs-dessinateurs ainsi que d'autres artistes qui pratiquent le dessin dans une œuvre tridimensionnelle. Au risque de sembler intemporelle, cette approche «poïétique» tentera d'identifier différents usages du dessin dans les démarches de sculpteurs, qu'il s'agisse d'exploration, de documentation ou de préfiguration, mais aussi du dessin dans l'espace ou comme voie parallèle au travail de sculpture. Le dessin ne serait-il pas finalement l'essence même du travail de sculpteur, comme une pratique dématérialisée de la sculpture ? Cette recherche s'appuie aussi sur l'explicitation de mon travail personnel de sculpteur et elle nourrit une réflexion sur l'accompagnement d'étudiants, sur l'usage qu'ils peuvent avoir du dessin dans leur processus d'apprentissage.

SCULPTOR'S DRAWING

For any sculptor, drawing often consists in making some preparatory sketches that prefigure the later three-dimensional work. However, drawing is not limited only to this preparatory function of the process of creation when sculpting. What is then the incidence of drawing on the work of the sculptor? We will study the work of different sculptors-draftsmen through the analysis of their operational modes, together with the work of other artists who practice drawing while doing the three-dimensional work. Even if it may seem timeless, this "poietic" approach will try to identify different uses of drawing in the sculptor's methods, either exploration, documentation, prefiguration, drawing in space or as a parallel path to the sculptural work. Isn't it drawing the very essence of the sculptor's work, as a dematerialized practice of sculpting? This research is also based on the explicitation of my work as a sculptor and nourishes some reflection on the accompaniment to students and the application of the drawing stage in their learning processes.

EL DIBUJO DE ESCULTOR

Para el escultor el dibujo consiste a menudo en la elaboración de bocetos preparatorios que prefiguran el trabajo tridimensional posterior. Pero, el dibujo no se limita únicamente a esta función preparatoria del proceso de creación en escultura. ¿Cuál es entonces la incidencia del dibujo en el trabajo del escultor? Estudiaremos la obra de diferentes escultores dibujantes por medio de análisis de sus modos operacionales. También la obra de otros artistas que practican el dibujo en una obra tridimensional. Aún si puede parecer intemporal, este enfoque "poiético" intentará identificar diferentes usos del dibujo en los métodos de escultores, ya sea de exploración, de documentación o de prefiguración, como de dibujo en el espacio o como vía paralela al trabajo de escultura. ¿No será el dibujo finalmente la esencia misma del trabajo de escultor, como una práctica desmaterializada de la escultura? Esta investigación se apoya además en la explicitación de mi trabajo como escultor y nutre una reflexión sobre el acompañamiento de estudiantes y la aplicación del dibujo en sus procesos de aprendizaje.