

Si par une nuit d'hiver un voyageur...
(Italo Calvino)

Intentionnel / Non intentionnel / Art / Non-art

Point de départ. Que l'on peut entendre en deux sens.

Une « infime amorce » logée dans un texte d'Aloïs Riegl¹. La fonction et l'objectif d'un monument, dit Riegl, sont de garder présents et vivants la mémoire, le souvenir d'une action, d'une destinée, d'un événement : « une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou de telle destinée² ». Les valeurs d'un tel monument sont à la fois historiques, artistiques et techniques. Fondamentalement, quelles que soient ces valeurs, un monument est d'abord édifié en vertu d'une *intention*, autrement dit d'un dessein, d'un projet. Il est le résultat d'un *Kunstwollen*³, concept obscur et laissé volontairement indéterminé semble-t-il par son concepteur, qui a donc fait couler beaucoup d'encre et dont les traductions en français sont variables, l'une d'entre elles étant celle de « vouloir artistique »⁴. La discussion fondamentale, toujours ouverte aujourd'hui entre les différentes lectures du concept, porte sur un « vouloir artistique » (le *Kunstwollen*) interprété comme *pulsion* d'un vouloir créateur (*Kunsttrieb*), un « désir de forme » indépendant ou indépendamment des styles, des matières ou de quelque détermination que ce soit. Il s'agit plus d'une pulsion anthropologique que d'un moment transcendantal que certaines lectures ont pu attribuer, de manière critique, à la conception de Riegl.

Quoi qu'il en soit des traductions/interprétations, le noyau du concept est un vouloir émanant d'une faculté humaine qui a pour nom volonté. Riegl précise jusqu'où s'étend ce qu'il entend par « monu-

¹ Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments, son essence, sa genèse (Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung)*, traduit de l'allemand par Daniel Wiczeoreck, préface de Françoise Choay, Paris, Seuil, 1984. Publié en 1903 et traduit par trois fois en français, au Seuil donc en 1984, chez L'Harmattan en 2003, plus récemment en 2016 chez Allia.

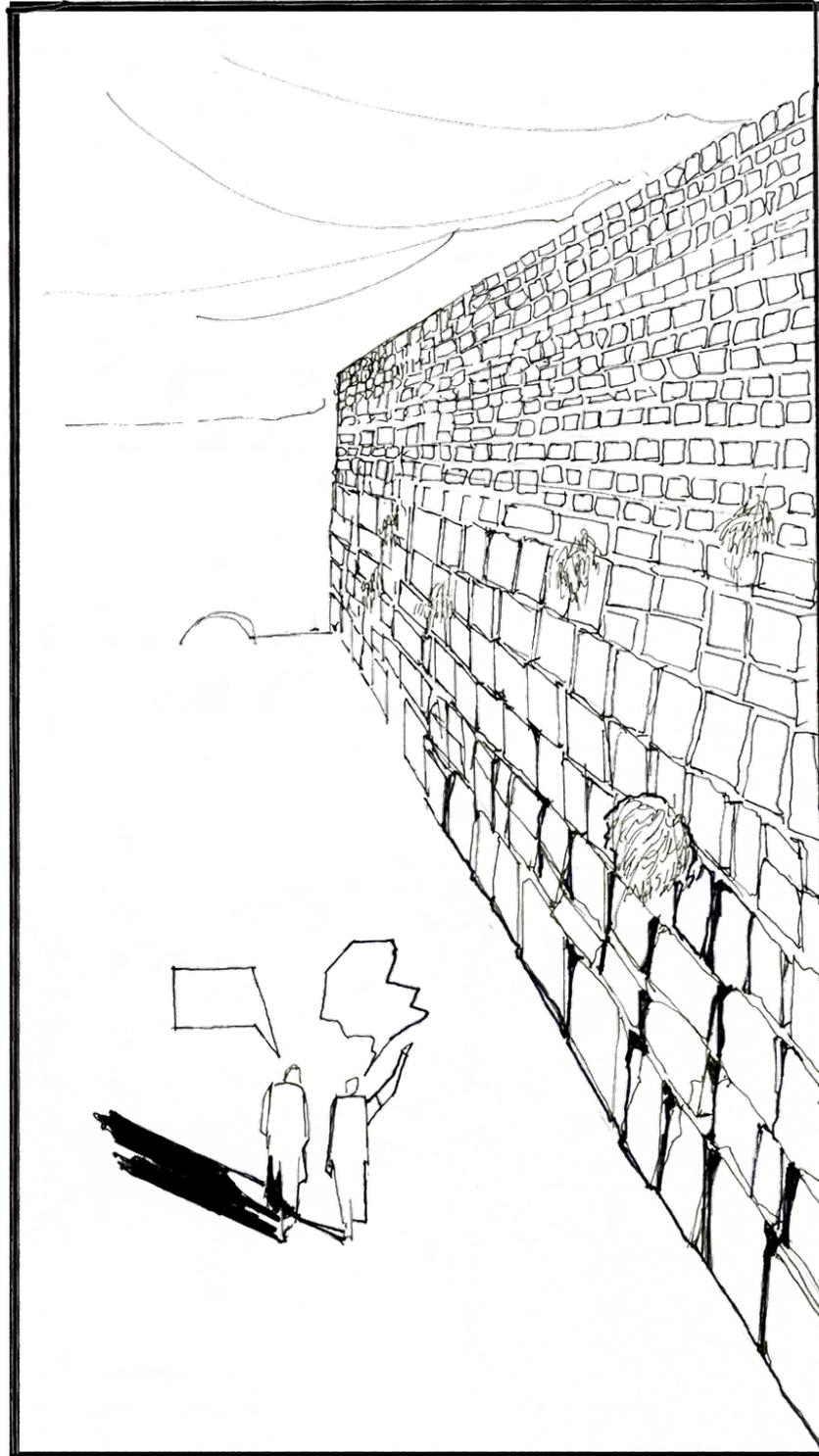
² *Ibid.*, p. 35.

³ Erwin Panofsky a posé les termes de ce débat avec « Le concept de *Kunstwollen* », in *La Perspective comme forme symbolique* [1927], Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 197 et suivantes.

⁴ « Les traductions, par exemple, font osciller sa définition entre “volonté d'art” et “volonté formative” (pour Gombrich), ou bien “ce qui détermine l'art”, ou encore “volonté de faire de l'art”. Quoi qu'il en soit, le terme reste toujours très volontariste. Assez irritant, il a donc mis à mal l'ingéniosité de différents penseurs : Gombrich avance ainsi que c'est une forme de vocable qui ne correspond à rien ! D'autres critiques n'ont pas manqué et, au bout du compte, la notion de *Kunstwollen* a été balayée par Panofsky dans son article “Le concept de *Kunstwollen*” comme trop idéaliste » (Pascal Vallet, « Pour un usage sociologique de la notion de *Kunstwollen* de Riegl », in *Colloque de l'AISLF, Tours, CR 18*, Tours, 2004, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00980991>>).



Fig. 1
Corpus separatum.
Dessin de Mandana Bafghinia.



ment » et donc la volonté d'art, qui mène à notre propre perspective : « Tout monument historique est aussi un monument artistique, car même un écrit, aussi mineur qu'un feuillet déchiré portant une note brève et sans importance, comporte, en plus de sa valeur historique, concernant l'évolution de la fabrication du papier, de l'écriture, des moyens utilisés pour écrire, etc., toute une série d'éléments artistiques : la configuration du feuillet, la forme des caractères et la manière de les assembler. Certes, ces éléments sont tellement insignifiants que nous ne leur prêterons pas attention dans la plupart des cas, car nous possédons suffisamment d'autres monuments qui nous disent sensiblement la même chose de manière plus riche et plus complète. » Mais voilà le plus important : « Mais, si le feuillet en question s'avérait être le seul témoignage restant de l'art de son temps, il nous faudrait le considérer, en dépit de sa pauvreté, comme un véritable monument artistique, tout à fait indispensable⁵. » Si un monument résulte d'une volonté d'acteurs contemporains pour des générations futures, il n'en est donc pas de même avec ce papier déchiré qui ne résulte pas d'un acte de la volonté, ni d'un acte de mémoire. La volonté, si volonté il y a, ne relève pas du passé mais d'un présent qui cherche ou, plus précisément, veut comprendre un passé révolu à partir de ce seul témoin. Ce bout de papier est passé de sans statut au statut de monument volontaire pour le contemporain. La volonté d'art caractérise l'esprit de l'historien, non celui du producteur du document.

Élargissons la brèche ouverte par ce bout de papier déchiré, seul survivant, seul témoin et témoignage d'un passé révolu. Ce bout de papier est *devenu* monument aux yeux de l'historien, il manifeste une volonté d'art parce que tel est le cadre voulu par Riegl. Plus important : il est d'abord non intentionnel en tant que monument du point de vue de Riegl, mais également de tout autre point de vue. Il recèle en lui un potentiel pour qui pourra l'actualiser et le déployer car il permet malgré tout, malgré sa minceur, sa fragilité, sa déchirure, de donner accès à ce passé et de conduire sinon à sa possible reconstitution, du moins à une certaine connaissance de ce passé. Le terme « monument » ne convient sans doute pas tout à fait. Il peut induire une méprise. Il serait préférable et pertinent de parler de trace, d'indice, de signe, d'archive, de document (Foucault ne s'y est pas trompé, qui associe et définit l'archéologie qu'il a élaborée comme document). C'est bien à cette tâche que se consacrent paléontologues, archéologues, anthropologues⁶.

Élargissons encore le cadre. L'art et la volonté d'art diminuent en somme d'importance et ne dominent plus la scène pour être englobés dans un ensemble plus vaste (et plus complexe), avec d'autres concepts. Le point le plus important est encore ailleurs. C'est la barre qui sépare l'art du non-art, l'intentionnel du non-intentionnel. La séparation s'en trouve déplacée, elle-même est fissurée, trouée, laissant passer des éléments, des flux, jusqu'à disparaître et donc faire disparaître la différence entre volonté et non-volonté, entre intentionnel et non-intentionnel. Entre dessein et dessin ?

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ Outre les références connues des architectes comme Juhani Pallasmaa, Tim Ingold ou Manlio Brusatin, je renvoie à Claudine Cohen, *La Méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, 2011 ; Béatrice Galinon-Méléneq (dir.), *L'Homme trace. Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Paris, CNRS éditions, 2011.

Qu'en est-il avec le dessin ? Qu'en est-il pour cette trace appelée dessin ? Qu'en est-il pour cette production spécifique, pour cet acte et cette activité qui a nom dessin ? Jusqu'où s'étend l'acte de volonté, où s'arrête-t-il ? Et où commencerait un dessin involontaire, un dessin sans dessein, sans intention ? Quel en serait le sens ? L'intention (cachée) ou manifeste ? Car je peux manifester ma volonté de non-volonté, je peux agir *mon* (?) non-agir. Je peux vouloir mon, ou plutôt *du* non-vouloir. Dans cet acte de volonté de non-volonté, il y a encore de la volonté, mais une volonté de retrait, de suspension⁷. On peut comprendre que les tenants de la différence, de la barrière s'en trouvent eux-mêmes perturbés et soient donc tentés de renchérir sur la différence. Et que d'autres au contraire veuillent, sinon faire disparaître cette barre, du moins la travailler, ou la constater et en tirer certaines conséquences : certains animaux, par exemple, laissent des multiplicités de traces, d'indices, de signes dont quelques-uns, très élaborés, sont tout à fait volontaires et intentionnels : une toile d'araignée, un nid, la danse des abeilles... Faut-il y voir une faculté ? Une volonté ? Une conscience ?

En pointillé

Ce peut être un bout d'os, un silex, une empreinte. Un seul élément d'une civilisation (disparue) est ou plutôt devient ainsi un *document*, un presque rien, un fragment, à partir duquel il est possible de comprendre un tout, le tout du fragment et à partir de là, comme l'indique Riegl, toute une civilisation. On connaît les reconstitutions de toutes sortes, savantes ou populaires, des civilisations disparues, mais quel est le point de départ, quel est le premier moteur des reconstitutions, de ces restitutions dont nous avons aujourd'hui la compulsion, mue presque certainement par une profonde hantise de notre propre disparition, que l'on craint sans trace ? Comment est-il possible d'accéder à ce tout ? Non de manière matérielle mais d'abord de manière virtuelle – non pas qu'il s'agisse d'une invention, d'un arbitraire, au contraire. Un des outils de cette accessibilité est le dessin. À partir d'un os, par exemple, qui résulte d'une fouille volontaire, d'une recherche d'indices et de preuves, d'une hypothèse, de recherches intentionnelles des archéologues ou de la rencontre inopinée du trésor enfoui, enfui de la grotte Chauvet par des spéléologues partis pour pratiquer leur « sport », en amateur. Le dessin peut être un relevé de l'existant auquel manquent des éléments mais que l'on compense par des traits en pointillé, jusqu'à ce que l'on trouve le(s) chaînon(s) manquant(s) ou pas, pas encore. La reconstitution est acceptée ou acceptable. Ce peut être aussi la trouvaille, le hasard, un hasard pas totalement hasardeux car celui qui cherche est habité par sa recherche, mû et poussé dans son dos par une force, un vouloir qui le pousse à avancer, à chercher, à laisser des traces de sa poussée.

⁷ Les perspectives du non-agir ont été longuement étudiées par la tradition chinoise et commentées régulièrement par les sinologues, je pense particulièrement aux traductions et commentaires de Jean-François Billeter sur Tchouang-tseu. Concernant le dessin, je renvoie au texte de Shiitao, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, traduction et commentaires de Pierre Ryckmans (1^{re} édition en 1970), Bruxelles, Institut belge des hautes études chinoises, coll. « Mélanges chinois et bouddhiques », vol. XV, réédition dans la collection « Savoir », Paris, Hermann, 1984, puis réédition Paris, Plon, 2007. La littérature sur le non-agir est fournie. Je renvoie à une lecture récente de Romain Grazziani, *L'Usage du vide. Essai sur l'intelligence, de l'action, de l'Europe à la Chine*, Paris, Gallimard, 2019, dont plusieurs chapitres sont en relation directe avec ces quelques notes.

« Les coraux de Darwin »

L'historien de l'art et philosophe Horst Bredekamp a écrit un petit livre merveilleux, *Les Coraux de Darwin*⁸. Après avoir montré l'éloignement par Darwin d'un modèle circulaire pour déterminer l'évolution des espèces ou un strict modèle d'arbre, Bredekamp analyse de manière très précise certains dessins à la main de Darwin : branches fragiles, embranchements, traits pleins, traits en pointillé. Il y détecte aussi des sortes d'hésitations, des blancs ou des trous entre points et pointillés, comme si Darwin avait été saisi de craintes et de tremblements devant ce qu'il était en train de découvrir et d'explicitier. C'est, en tout cas, ce que je me plais à imaginer. La réalité est que Darwin préfère le modèle corallien qui n'engage rien de moins que toute la théorie de l'évolution. Ce ne sont pas vraiment des dessins, ce sont des diagrammes, des schémas, des tracés, une simple ligne qui se divise et qui, au fur et à mesure de sa progression linéaire, se divise de plus en plus à la manière du *chorismos* de certains dialogues de Platon visant la définition de l'amour ou de la beauté par exemple : si l'on en reportait les termes retenus d'un côté et les termes écartés de l'autre, l'ensemble des couples ainsi formés aboutirait à un schéma de même facture.

Ces dessins-généalogies relèvent de ce que certains appellent des images-pensées, ou diagrammes, qui font aujourd'hui florès grâce aux traitements des *big data*. Il ne s'agit pas d'opposer le caractère artisanal des dessins de Darwin aux diagrammes sophistiqués et machinés des *big data*. On peut néanmoins relever le caractère schématique chez Darwin, une simplification, équivalente en somme au « un/zéro », au principe du code-barres et de la digitalisation dont la répétition permet de construire des suites et donc d'enregistrer les données. Le dessin de Darwin ne relève pas d'une logique du nombre et du calcul, ce que sont ces diagrammes dont on peut légitimement douter qu'ils transcrivent une pensée. Le schéma de Darwin, lui, ne fait pas de doute sur sa nature d'une pensée dessinée. L'on peut avoir des doutes (ou des objections, des oppositions, et une négation) sur la théorie de l'évolution, mais il ne fait aucun doute que les dessins de Darwin sont de la *pensée dessinée*, de la pensée pensante, de la pensée *se pensant*. Tout comme le schéma de la topologie de l'inconscient de Freud ou la représentation simplifiée à l'extrême de Deleuze du pli ou du rhizome. Là encore, que révèle cette pulsion du dessin, du croquis, du schéma chez ces penseurs sinon une limite aux mots ? La pensée ne peut se penser sans image (*fantasma*) comme le disait Aristote, qui ne pensait pas au dessin, au croquis mais à l'image produite par les mots, à la description et aux figures du discours, à la rhétorique de l'image.

John Claudius Loudon / John Ruskin

On pourrait rapprocher les dessins de Darwin de ceux de John Ruskin, à peu près à la même époque, par exemple une planche (1851) avec des lignes « théoriques » rendant visibles et lisibles des lignes de

⁸ Horst Bredekamp, *Les Coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

force, des traits saillants, notamment géologiques, des paysages de montagne⁹. Un peu avant Ruskin, en 1802, John Claudius Loudon – horticulteur, théoricien et praticien écossais des jardins et des cottages qui formeront la *suburb* américaine via Andrew Jackson Downing, qui a fait un stage auprès de Loudon – a aussi produit une planche schématique en quatre stades qualifiant chaque ligne spécifique par un terme qui exprime un concept et un jugement esthétique : beau, pittoresque, laid, déformé. On voit et on comprend bien la progression descendante et ascendante. Cette planche (didactique ?) peut servir à relever un existant ; elle peut aussi servir à projeter, ce qui est le plus vraisemblable, à disposer les plantations et à dessiner les chemins. Ce schéma est hors sol, il ne peut qu’être hors sol s’il se veut générique. Il ne tient pas compte et ne peut pas tenir compte d’une topographie spécifique, où il perdrait sa force de projection. Il délivre un schéma, un filet qui peut être « jeté » sur la topographie d’un site quelconque susceptible d’accueillir un tel schéma. C’est la rencontre d’un site et du schéma – éventuellement choquante – qui produit le projet. Pensons à la grille américaine projetée sur la topographie de San Francisco. Elle est en un sens à contresens mais du coup, ce contresens produit de puissants effets, que l’on voit et entend par exemple dans la course-poursuite inaugurale d’une série d’autres poursuites, dans *Bullitt* (1968), film de Peter Yates avec Steve McQueen, Jacqueline Bisset et Robert Vaughn, notamment. Ces exemples montrent la puissance schématique inscrite dans de simples petits « crochards » qui en disent plus sur notre monde tel qu’il va que des centaines de représentations machinées par des appareils et nécessitant des centaines d’heures de travail pour accoucher. De quoi ? Au fait.

Dessiner / Photographier

Comme le montrent Lorraine Daston et Peter Gallison dans *Objectivité*¹⁰, un des fils directeurs de la construction de l’objectivité scientifique consiste en un débat central qui s’est déroulé au XIX^e siècle entre les tenants du dessin, censé être subjectif, et les tenants de la photographie, censée être objective puisque l’image dépend d’une machine et non plus de l’interprétation de celle ou celui qui dessine. Le débat est long, complexe, non binaire et les pratiques respectives, avec leurs technicités et leurs médiums, le sont tout autant. On retrouve en tout cas un nœud central : les mêmes forces en tension entre une volonté artistique qui serait « le plein épanouissement de la volonté » (d’art) ou ses imperfections, et « une volonté de réduire au maximum l’impact de la volonté », versée du côté de la photographie et de la scientificité¹¹. À cette différence près que l’on peut avoir de sérieuses réserves sur le plein épanouissement de la volonté dans le dessin.

⁹ John Ruskin, *The Elements of Drawing and the Elements of Perspective*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1857, et l’ensemble des textes consacrés à la peinture.

¹⁰ Lorraine Daston et Peter Gallison, *Objectivité* [2007], Dijon, Les Presses du réel, 2012.

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

Modelage graphique

Dans un des textes du théoricien et historien des techniques et de l'architecture Jacques Guillaume¹², je retiens l'expression « modelage graphique » que je n'ai rencontrée nulle part chez d'autres historiens ou théoriciens. Excepté dans le monde technique, l'assemblage de « modelage » avec « graphique » est peu fréquent ou rare dans le champ de l'histoire, de la pratique ou de la théorie du dessin. L'autre occurrence de « modelage graphique », je l'ai trouvée dans un tout autre domaine, dans un article relatant une exposition de dessins de Pierre Klossowski, écrivain, traducteur, dessinateur. Et pourtant, n'y a-t-il pas là matière à penser, à l'heure d'un *graphic design* omniprésent ?

Apelle et Protogène

Une anecdote, célèbre, une compétition, une rivalité circule depuis des siècles, celle de la rencontre de deux peintres, Apelle et Protogène, décrite par Pline. Un premier trait comme signature reconnaissable par l'œil de l'autre en l'absence de l'auteur. L'un surligne la trace-signature de l'autre, s'avouant battu devant le minimalisme de la dernière trace, ce qu'un historien et théoricien classique de l'art et de l'architecture comme Quatremère de Quincy appelle « le combat de dessin¹³ ». L'important réside-t-il seulement dans la trace et dans la signature ? Ne peut-on y voir aussi et peut-être d'abord un geste, une force, une énergie, une dynamique, un premier moteur sous la trace, dont elle fait mémoire de cette force et d'où la trace est née et, oui, risquons le mot, une origine ? Ce geste est créateur, il divise, il ouvre une brèche dans l'opacité de ce qui n'est pas encore un monde mais une masse, opaque. Ce geste introduit de l'air et du vide dans ce que l'on pense être plein là où il n'y a plus de place, où tout est occupé, tout serait occupé.

Boîte noire

Un dessin involontaire, un dessin gribouillis, sans but, sans intention mais non pas sans sens est un acte, une activité, mieux, une pure énergie, une force qui surgit d'une *boîte noire*, comme l'analyse de manière exemplaire Pierre-Marc de Biasi qui cite Le Corbusier : « Lorsqu'une tâche m'est confiée, j'ai pour habitude de la mettre au-dedans de ma mémoire, c'est-à-dire de ne me permettre aucun croquis pendant des mois. La tête humaine est ainsi faite qu'elle possède une certaine indépendance : c'est une boîte dans laquelle on peut verser en vrac les éléments d'un problème. On laisse alors "flotter", "mijoter", "fermenter". Puis, un jour, par une initiative spontanée de l'être intérieur, le dé clic se produit ; on prend un crayon, un fusain, des crayons de couleur (la couleur est la clef de la démarche) et on

¹² Jacques Guillaume, *L'Art du projet. Histoire, technique, architecture*, textes rassemblés par Valérie Nègre et Jean-Philippe Garric, Bruxelles, Mardaga, 2008, notamment « La puissance du factice. Du lavis aux images de synthèse » (version originale parue en 1985), p. 221-229.

¹³ Antoine Quatremère de Quincy, « Mémoire sur le défi d'Apelles et de Protogènes, ou Eclaircissemens sur le passage dans lequel Pline rend compte du combat de dessin qui eut lieu entre ces deux peintres », *Histoire et mémoires de l'Institut royal de France*, t. V, 1821, p. 300-336.

accouche sur le papier : l'idée sort, – l'enfant sort, il est venu au monde, il est né¹⁴. » Des termes tels que « mijoter », « fermenter » mais surtout « flotter » indiquent une suspension de la conscience, qui est comme endormie, tout se passant comme si, « quelque part », dans un monde intérieur, dans un coin de la mémoire, comme en réserve pour un à-venir entre prévisible et imprévisible, quelque chose se déposait et fermentait, se préparait comme dans un laboratoire secret, caché aux yeux de tous y compris à ceux du sujet porteur comme si, à son insu, quelque chose se tramait. Avec Le Corbusier, après ce temps de maturation en quelque sorte laissé à lui-même, le dessin qui surgit de ce flottement est très vite, voire immédiatement suivi de dessins programmatiques, intentionnels, dirigés pour répondre au programme demandé. Mais d'autres voies sont possibles et pratiquées par des architectes, artistes ou, tout simplement aussi, n'importe qui qui griffonne. Elles permettent de séjourner dans cette suspension.

Dans quel état se trouve la conscience dans ces moments-là qui peuvent se prolonger de manière volontaire ? Il s'agit d'un état de conscience modifiée, supportée par cette activité de dessiner donc d'agir sans agir, de faire *quelque chose* mais sans intention, sans direction, sans but. Cet état est analogue, voire identique, à un rêve éveillé induit, par exemple, par un récit, une fable dite par une voix, une voix qui peut être intérieure et qui peut du coup consister en autohypnose, état qui arrive assez fréquemment tout compte fait mais que l'on appelle distraction ou, de manière plus juste, dont on dit que la personne est perdue dans ses rêves, il ou elle est *ailleurs*. Mais où ? Dans ses rêves et, en tout cas, pas présent au monde avec les autres. La personne est absente. Ce n'est pas encore la voie de l'inconscient, celle du rêve qui, chaque nuit, occupe le terrain de l'activité cérébrale. Non, il s'agit d'un état intermédiaire, d'une distraction par rapport au monde réel, mais cette distraction consiste à entrer dans un monde intérieur, connu/inconnu de soi seul, et d'y séjourner. Le dessin (ou d'autres voies équivalentes) exprime, mieux, enregistre et dépose dans un médium (ici parfaitement bien nommé) ce qui est *enfoui* dans la mémoire. Le dessin à la main a ceci de spécifique par rapport à un dessin qui passe par le médium d'une machine, d'une souris (quoique) qu'il est connecté directement avec cette boîte noire, noire pour la conscience, opaque, et qui le restera, mais son accessibilité est possible de manière indirecte, par des analogies, des simulacres vrais, des dessins involontaires sinon, si l'on tente de l'ouvrir, elle se brisera, éclatera et ce qu'elle contenait se dispersera, sera fragmenté si tant est que l'on imagine que ce qui était dedans était un (tout) non fragmenté – rien n'est moins sûr, outre le privilège accordé au tout sur ses parties.

Il faut donc créer des analogues à la boîte noire, comme le dit René Thom. Avec cet analogue, les manipulations sont possibles, une des difficultés étant de garder la boîte comme référent, de ne pas perdre la force et les énergies contenues dans la boîte. Anton Ehrenzweig a bien explicité et théorisé cette

¹⁴ Pierre-Marc de Biasi, « Le dessin de l'architecture et la genèse de l'œuvre », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 30, 2015, p. 17.

dialectique dans l'ordre caché de l'art¹⁵. Il prend d'ailleurs comme exemple celui de Le Corbusier pour expliciter le processus créateur et non l'œuvre produite, censée cependant être le réceptacle de l'énergie créatrice qui a présidé et conduit à l'œuvre. Ehrenzweig parle d'effet « disrupteur », de rupture d'avec le monde « tel qu'il est », un monde qui semble figé, arrêté, fini et complet, le tout étant, dit-il, caractéristique du processus créateur, d'exercer le pouvoir de passer d'un côté à l'autre – dans le cas de l'architecture, on pourrait dire du dessin non intentionnel au dessin de projet jusque dans des détails fonctionnels, par une activité spécifique, une faculté (que l'on peut cultiver) qu'il appelle le « scanning inconscient », la faculté d'un regard diplopie, nourri précisément par cette activité de dessiner intentionnellement « d'un côté », de dessiner sans intention de « l'autre côté ». Et de passer de l'une à l'autre sans solution de continuité. Car il s'agit de cela, de passer *continuellement* d'un côté à l'autre des bords d'une rivière, de dessiner des lignes de bords. Maintenir, poursuivre de telles lignes, tels sont certains dessins dessinés qui peuplent nos yeux et peuvent atteindre et toucher certaines zones enfouies lorsque nous les voyons dans une exposition ou reproduits dans un livre. Telles sont aussi certaines expériences et pratiques qui attirent et fascinent nos perceptions, expériences que d'autres font à notre place, pour nous en somme. C'est ce que certaines expériences émotionnelles de l'espace nous donnent à éprouver, qui ébranlent nos équilibres par le simulacre produit et offert par l'objet créé.

En architecture et, de manière générale, dans le design, à côté d'un dessin intentionnel, donc à côté d'un dessein (sans que cela soit déjà porteur de projet), il y a une foule de gestes *non* intentionnels qui laissent ou peuvent laisser des traces, elles aussi volontaires ou involontaires, mais tout aussi, sinon plus, significatives que le geste intentionnel. Dans le langage des mots, le lapsus en est le signe, l'indice. Il en est de même avec le dessin. Et avec certains dessins, on peut aller jusqu'à dire qu'il n'y aurait *que* des lapsus. Quelque chose qui s'échappe de la conscience, de la volonté. Mais qui délivre un quelque chose autre, sur lequel le grapheur peut revenir, et revient, qui peut hanter. Sans cesse. Pour découvrir du sens. Ou pour combler le retour d'un trauma. Ce faisant, à force de reprises, le mystère, l'inconnu que le geste veut ou peut éclairer, s'embrouille et s'épaissit. Dans le même temps, par force, il se constitue. Il émerge sinon à la conscience, du moins au visible, fût-ce dans son illisibilité. Mais qui déclenche une autre pulsion, celle de l'interprétation, la poussée interprétative, la violence de l'interprétation.

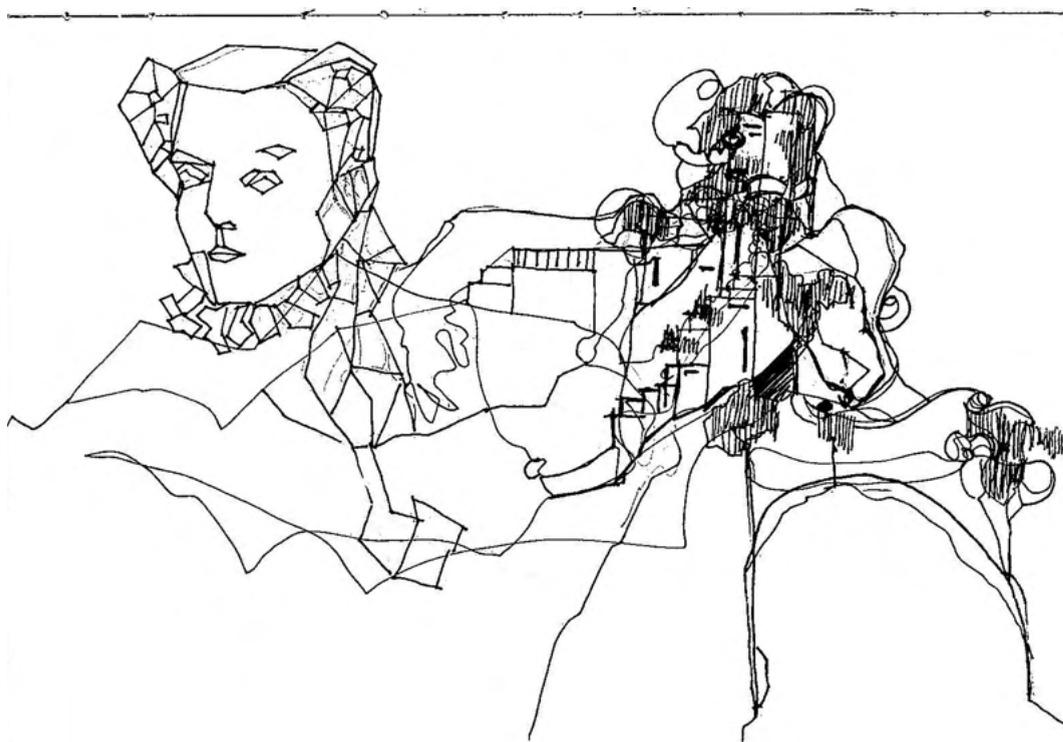
Comme en rêve le dessin

Il y a quelques années, le département des arts graphiques du Louvre et le cabinet d'art graphique du Centre Pompidou ont produit une exposition et un catalogue de cette exposition qui mettaient en re-

¹⁵ Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* [1967], préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974, républié chez Tel/Gallimard, 1982. Un schéma fondateur se place en début de cette analyse avec quatre items : un point de départ, des routes à choisir, des issues ouvertes, des points nodaux et des impasses. Ce schéma se présente de manière analogue au diagramme de Darwin, qui utilise des codes graphiques et indique un cadre épistémologique.



Fig. 2
Le Château.
Dessin de Mandana Bafghinia.



lation des dessins classiques, des esquisses, des études et des dessins, encre d'artistes contemporains (Beuys par exemple)¹⁶. Cela, en soi, était déjà intéressant et attirant. Il y avait plus, au-delà de rapprochements ou d'écartés historiques. Le fil directeur de cette relation, le ton si je puis dire, la ligne de crête étaient donnés par le titre qui en délivrait la teneur : *comme le rêve le dessin* et que je transforme légèrement, « comme en » rêve et non *un* ou *le* rêve. Ce qui suggérait que *du* dessin pouvait être (car il n'y avait pas de point d'interrogation, ce qui donne une sorte de certitude à la comparaison, de positivité) de l'ordre du rêve.

Si le rêve est la voie royale de l'inconscient, « comme en rêve le dessin » indique alors une voie : le rêve est comme un dessin et le dessin est comme en rêve. Quelle est la voie du dessin, quelle(s) voie(s) le dessin dessine-t-il ? Que dessine un rêve entendu comme du dessin et réciproquement ? Le dessin serait la voie royale de quel « monde », également celui de l'inconscient ? Le rêve produit des images, des souvenirs-écrans qui sont des élaborations, mais qu'en est-il du dessin ? Peut-on d'ailleurs parler du dessin comme on dit le rêve, ou le dessin, en universalisant alors que, d'évidence, il y a pluralité de dessins mais qu'il y a, qu'il y aurait universalité *du* rêve ?

Un dessin n'est pas seulement du visible, il est le produit d'une force quand il s'agit d'un corps impliqué (moins quand il s'agit d'un dessin produit par les médiations de machines). Un dessin implique l'énergie d'un corps. Le dessin serait-il alors analogue à la parole *libérée* lors de la cure, lors d'un entretien ? Il semble clair en tout cas que dessiner court-circuite la parole, comme on peut le voir avec les

¹⁶ Philippe-Alain Michaud (dir.), *Comme le rêve le dessin. Dessins italiens des XVII^e et XVIII^e siècles du musée du Louvre. Dessins contemporains du Centre Pompidou*, avec des essais de Philippe-Alain Michaud, Dominique Cordellier, Jean-Pierre Criqui, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Éditions du Louvre, 2005.

lignes d'erreurs recueillies par Fernand Deligny, le discours, les mots, une syntaxe, toutes les contraintes de la langue, ce qui ne veut pas dire qu'un dessin ne suive pas des codes et ne soit pas contraint par un certain nombre de paramètres, au choix ou à l'improvisation de la surface d'impression (combien de fois n'a-t-on pas raconté qu'un architecte en conversation dans un café s'était saisi d'un carton ou d'une serviette de table pour croquer en quelques traits et donner à voir pour son interlocuteur un site, l'esquisse d'un projet, ce qui d'ailleurs peut enclencher un certain fétichisme, comme on peut le voir avec des dessins de Picasso ou de tout autre « grand » artiste ?). Grandeur de cette surface, choix du « pinceau », choix de la matière déposée sur cette surface, vitesse d'exécution, etc., contraintes psychiques également, ce qui nous rapproche du « comme » entre rêve et dessin. Il faudrait alors s'interroger non sur le rêve ou le dessin mais sur le « comme » et le « comme si », ce qui fait apparaître d'autres lignes d'horizon.

En apesanteur

Il y a quelques années, une image a fait le tour du monde, elle a fait frémir la planète Terre : l'empreinte de la semelle de la botte d'Armstrong sur la surface de la Lune, Vendredi d'un Robinson absent. Ou plutôt les deux à la fois. Quelques bourrelets de matière contenus dans un pourtour, dessin sur du sable, comme tracé par un bâton et qu'il ne fallait pas confondre avec une simple empreinte, non, il fallait que cette empreinte soit totalement intentionnelle, porteuse de sens et de messages, sur-intentionnelle, ce qu'elle était effectivement. S'agit-il de divination et d'une réponse énigmatique à une question, par exemple : qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce que cette trace ? L'empreinte d'un pied, d'un corps qui pèse de tout son poids. Il s'agit d'une attraction, d'une pesanteur et d'une preuve. Une image adressée à qui ? À nous-mêmes, à cet élément réifié qu'est l'humanité. Signe prémonitoire éventuel de l'espèce humaine quand elle aura disparu, mais signe adressé à qui ? Pourra-t-on reconstituer l'odyssée de l'espèce à partir de cette « simple » trace qui a nécessité, pour être, une multitude de facteurs techniques et une idée fixe : on a marché sur la Lune ? Pouvait-il en être autrement ? Oui. On aurait pu se contenter de survoler le satellite et de le scanner sous toutes ses coutures, ce qui d'ailleurs est à l'œuvre depuis le XIX^e siècle, avec toutes les questions que cela pose du point de vue du rendu des images produites. Mais non, cela ne suffisait pas, ne suffit pas, il fallait laisser une marque, une trace matérielle qui fait image certes, mais qui est d'abord matérialité avant d'être dématérialisée et de circuler, de faire le tour du monde. La trace, l'empreinte, elle, est fixée, totalement, elle est unique et même si d'autres pas ont suivi, l'image répétée engendre l'unique qui devient symbole, icône. Il faut peser.

Mais c'est autre chose que je voudrais faire apparaître et souligner, des images devenues fréquentes, à côté desquelles celle de l'empreinte d'une semelle sur le sol de la Lune apparaît presque comme pré-historique, primitive, artisanale. Ces images sont celles des corps d'astronautes flottant dans leur habitacle, qu'il serait préférable de nommer capsule. Celle de l'homme encapsulé dans sa capsule, et flottant en état d'apesanteur. Là, nulle empreinte possible sur un sol, rien ne peut être déposé,

peser. Pas de dessin possible, seulement la danse des corps dont j'imagine la transposition en dessins. Qui prendrait quelles formes, quelles lignes ? Un embrouillamini incompréhensible sans doute. Et si cet homme encapsulé sort de sa capsule, c'est encore pour flotter, relié par un cordon ombilical. Que reste-t-il de ces flottements, de cette danse des corps flottants ? Des enregistrements, des images multiples, des heures d'enregistrement mais nulle image synthétique, aucune schématisation possible, aucune simplicité première à l'égal de la semelle d'Armstrong. Il n'y a pas de sol. Aucune gravité. Et l'on se souvient du film du même nom. Et de l'une de ses dernières images, celle d'un pied sur le sable, le retour sur Terre. Image première.

Des yeux qui dessinent

Michel Paysant est un artiste, savant et expérimental, qui a mis au point un appareil étrange, très efficace, si tant est que le mot convienne. Cet appareil fixé sur et autour de la tête de l'artiste capte le mouvement des yeux et le transcrit graphiquement, au bout d'un processus complexe. Ce que voit l'œil peut être une peinture, un paysage, une pierre de rêve. Ce peut être aussi les transpositions de sonorités, un violoncelle, un orchestre symphonique, le chant des oiseaux... À chaque fois, le résultat est un ensemble de lignes d'où apparaît une *figure* de plus en plus « lignée » au fur et à mesure des mouvements de l'œil ou de la captation des sons¹⁷. Au-delà de l'intelligence et de la performativité de l'invention, de quoi témoigne cette mise en œuvre ? Car il y a un au-delà. Le dessin a toujours été associé, à juste titre, à la main, y compris avec la souris ou, plus proche encore, à un stylet sur un écran tactile, ce qui n'est pas sans rappeler, soit dit en passant, le stylet du scribe égyptien notant des colonnes de chiffres sur une tablette de cire, le bloc magique. Mais que des yeux puissent dessiner en direct, voilà qui est plus que surprenant.

Il y a deux éléments au moins à prendre en compte : l'idée d'un dispositif capable de réussir cette performance, élément auquel répond le travail de Paysant depuis des années et qui n'est plus à « prouver », et un deuxième élément, plus complexe. Je ne ferai que l'indiquer dans le cadre de ces notations. Je dirais que l'on a affaire à une pulsion anthropologique – voir, voir à tout prix, et comment *condamner* cette pulsion constitutive, vitale, d'un être vivant ? – couplée à des extensions, à une externalisation et une augmentation des performances de cet organe qu'est l'œil. Là aussi, il est intéressant de se rappeler qu'il existe des images pas si anciennes, du XVII^e siècle, où l'on voit des lignes émaner de la tête, plus précisément de l'œil projetant une ligne qui peut s'étendre. Jusqu'où, au fait ? Ces lignes sont des rayons, des traits de lumière. Il y a même une image où l'on voit un corps avec de nombreux yeux dispersés sur toute sa surface et d'où partent des rayons. Le corps tout entier est devenu voyant. Le dessin s'arrête là si l'on ose dire, le trait lumineux ne dessine pas. Comme son nom l'indique, il illumine, il ne

¹⁷ Michel Paysant, *Dessiner avec les yeux. Écrits et propos d'atelier à l'usage de ceux qui veulent voir*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2014. Voir aussi Bernard Stiegler, « Paysages théoriques. L'invention de l'œuvre », dans Michel Paysant, *Inventarium*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2005, p. 9-15 ; ainsi que Michel Menu, « Leçons de choses », *ibid.*, p. 17-43.

va pas jusqu'à dessiner la lumière, dessiner ce que tracerait ce trait lumineux car le paradigme en l'occurrence est celui de la lumière, non celui du dessin, d'une écriture, d'une trace.

C'est là qu'il conviendrait de faire appel à l'allégorie de la caverne et à son dispositif, au mythe de Butadès, à la *skiagraphia*, l'écriture de l'ombre, que l'on peut traduire par adombration et qui consiste, par le noir dessin et ses nuances de gris, à *rendre*, avec ses intensités, la profondeur d'un corps (ou d'un objet), en tout cas d'un volume dans une surface. Ce disant, nous ne sommes plus très loin du dessin *proprement dit*. Nous en sommes au plus près.