



#3 HÔTEL RIVET
D. DEZEUZE

Couverture : Extrait de l'illustration (P. 19) de Daniel Dezeuze.

Daniel DEZEUZE

Le dessin, pourquoi.



Ce texte est la retranscription d'une communication orale effectuée à l'Ecole d'art de Marseille le 1^{er} décembre 1988, relue par l'auteur pour cette publication.
Onze dessins de Daniel Dezeuze accompagne le texte.

J'avais envie de partir sur des questions anecdotiques sur le dessin et sur les problèmes des dessinateurs et je me suis dit qu'il fallait aller un peu plus loin, sans répondre directement à la question « pourquoi le dessin ? », qui est une question très complexe, pour voir l'évolution de la conception du dessin, des conceptions du dessin et les arrière-plans philosophiques du dessin contemporain.

En forme d'introduction (anecdotique) j'ai trouvé dans l'autobiographie de Georg Grosz, qui est cet artiste allemand qui a dû fuir l'Allemagne de 1933 et se réfugier en Amérique, le récit suivant : il arrive à New York et n'a pas le sou. Il se dit : « Je vais fonder une académie de dessin ». C'est dans les années 1930 et, en plus, la situation économique n'est pas brillante à New York (on sort à peine de la crise de 1929). Il n'a pas d'argent, il n'a pas d'étudiants.

Néanmoins, il peut faire un peu de publicité dans le journal d'un ami. Évidemment, il cherche un slogan pour attirer les clients à son Académie. Il trouve différents slogans. Voilà un de ceux qu'il cite dans son autobiographie : « Cézanne savait comment créer une pomme... à partir de rien ! Vous aussi, vous pouvez apprendre l'art ». Il ajoutait le dessin d'une moitié de pomme pour souligner le message ; l'autre moitié devait être complétée par l'étudiant potentiel.

« Ou je couvrais une page, poursuit-il, avec toutes sortes de gribouillages, taches d'encre, points, griffure, griffonnages, avec la légende suivante : « Qu'est-ce que tout cela ? : Ce sont les éléments de base de l'art graphique. Ils

la louange et comme la nature ne m'avait donné en aucune façon une vocation de juge, je trouvais plutôt facile de faire de mes élèves des élèves heureux ».

Ça c'est vraiment une question : est-ce que dessiner apporte le bonheur ? C'est une question, je ne vais pas y répondre. Je vais donner simplement une autre version, anecdotique aussi, que j'ai pêché dans le bouquin de Lucy Lippard Six années, la dématérialisation de l'objet d'art.

Là c'est le contraire du bonheur, c'est le malheur. Je ne veux pas dire l'Enfer quand même, ça serait un peu trop important.

Lucy Lippard parle d'un dessin de Sol Lewitt qui s'appelle Traits ni courts, ni rectilignes, se croisant et se touchant au hasard, utilisant quatre couleurs : noir, jaune, rouge et bleu, uniformément dispersées avec le maximum de densité, couvrant l'entière surface du mur.

C'est donc le plan que Sol Lewitt a donné pour un dessin sur le mur pour le Guggenheim à l'occasion d'une exposition internationale en 1971.

Il l'a fait faire par un dessinateur, David Schulman. J'ai trouvé son témoignage très sincère et pas du tout humoristique... vous allez voir : « J'ai commencé le 26 janvier sans aucune idée du temps qu'il me faudrait pour atteindre ce point d'un

maximum de densité (ceci étant une notion ambiguë). En étant payé trois dollars l'heure, je n'ai pas voulu, pour gagner plus, ralentir le rythme de mon travail. Après trois jours de travail sans avoir atteint ce fameux point de maximum de densité, j'étais épuisé. N'ayant qu'un simple porte-mine, même la dépense d'énergie qu'il me fallait pour changer les mines de graphite ne faisait que s'ajouter à ma fatigue générale ; je m'efforçais de faire les lignes vers le bas plus rapidement en tâchant de ne pas les traiter ni trop courtes ni trop rectilignes mais plutôt se croisant et se touchant dans le plus grand hasard possible.

L'inconfort de ma posture me bloquait au bout d'un moment comme si cela était une horloge intérieure qui déterminait quand je devais m'arrêter et prendre du recul par rapport au dessin en faisant quelques pas en arrière, ce qui me permettait de voir le dessin à une certaine distance et de me soulager de la torsion physique que m'imposait le dessin ».

Voilà donc le point de vue du dessinateur, du draughtsman, celui qui exécute, Sol Lewitt étant l'artiste.

C'est aussi intéressant d'avoir le point de vue de l'artiste qui dit dans le catalogue du musée d'art de Pasadena en 1971 : « Le dessinateur et le mur (le dessinateur étant l'assistant) entrent en dialogue. Le dessinateur s'ennuie profondément au début mais plus tard, à travers cette activité sans signification il peut trouver la paix ou la souffrance ».

Il y a tout de même une certaine lucidité chez l'artiste.

« L'artiste conçoit et programme le dessin au mur, ce dernier est réalisé par le dessinateur. L'artiste peut aussi être son propre dessinateur... Le dessin au mur c'est l'art de l'artiste tant que son programme n'est pas violé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et son œuvre d'art qui est une parodie du concept original ».

Vous voyez tout le jeu, toutes les possibilités qu'il y a dans cette délégation du pouvoir de dessiner.

Ce sont deux anecdotes, celle de Grosz qui parle du bonheur de dessiner, et le témoignage de ce dessinateur qui peine sur son mur et qui a des crampes et qui n'est payé que 3 dollars l'heure ; mais comme il est honnête, il essaie de ne pas aller trop vite, révélant d'un côté une aspiration au plaisir et, de l'autre, la souffrance physique.

Je continue par une proposition sur l'art conceptuel écrite par Sol Lewitt, la 34^è des Sentences on Conceptual Art : « Quand un artiste apprend son métier trop bien, il fait un art habile ». Donc vous voyez il n'est pas question pour Sol Lewitt d'apprendre son métier trop bien, car lorsqu'on arrive à la virtuosité et la perfection manuelle à ce moment-là on n'est plus un artiste. C'est le point de vue de Lewitt. C'est pour cela qu'il sépare l'idée, le dessin-idée avec l'artiste d'un côté et le dessinateur qui exécute ; mais dans une certaine mesure le dessinateur

qui exécute peut-être remplacé par une machine, un computer. Il n'y a aucune mauvaise conscience, du genre de celle qui pourrait être basée sur la division du travail entre manuels et intellectuels.

Cela nous pose tout de même la question : d'un côté le concept, produit par l'artiste ; de l'autre la trace graphique et physique.

En fait à partir de cette dernière anecdote, on trouve le courant qui domine le dessin actuellement. Il y a le dessin, comme pur concept qui a été promu par l'art conceptuel et il y a le dessin comme inscription du corps. Je peux vous dire certains noms de théoriciens comme Derrida ou Barthes, ou Artaud qui a fait des dessins qui sont de l'ordre de l'inscription du corps comme Requichot et d'autres.

Donc le dessin est soit l'expression d'un concept, soit l'expression d'une pulsion qui passe par le corps. Mais il me semble que tout de même la conceptualisation l'emporte comme leitmotiv dans la modernité. Et cela parce qu'il y a une exigence de l'organisation visuelle et de l'analyse de l'organisation visuelle... Il y a eu au cours de l'histoire une querelle entre le dessin et la couleur et leurs partisans, et je crois que les derniers qui formulent cette polémique sont Ingres d'un côté et Delacroix de l'autre. C'est Ingres qui affirme la priorité du dessin, qui dessine d'abord ses modèles nus puis les habille. J'ai eu la chance, je ne sais pas si c'en est une, de voir, au musée de Montauban, Jeanne d'Arc toute nue puis

habillée avec une armure : Ingres était tellement scrupuleux qu'il faisait une étude anatomique de ses modèles et qu'il les habillait ensuite.

Chez Delacroix au contraire, c'est le romantisme et la couleur.

Il y a là aboutissement de la polémique qui a duré deux ou trois siècles.

Avec l'impressionnisme, les choses se modifient et toute la génération qui va suivre, va essayer de revenir sur tout ce qui a été avancé par lui : c'est la génération de Cézanne, de Seurat, de Van Gogh. C'est tout à fait intéressant de voir ce qu'ils ont dit sur le dessin après la fin de la grande polémique des cinq couleurs et le phénomène impressionniste. Pour Cézanne, il y a cette volonté analytique de la perception qui fait qu'on se dirige déjà vers une conceptualisation. De toute façon il refuse la séparation dessin/couleur et il dit : « Plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise » ou « Le dessin et la couleur ne sont point distincts ». Il dit aussi : « Je cherche à rendre la perspective uniquement par la couleur ». Et, là, c'est vraiment un renversement parce que la perspective est un système linéaire pur, c'est un système de dessin, c'est un système de traits, de lignes. Donc il essaie de rendre la perspective par la couleur ; il renverse complètement la question qui était le dessin d'abord, la couleur ensuite.

Donc il y a cette capacité analytique chez Cézanne, absolument nouvelle et qui va annoncer beaucoup de choses et même Duchamp et son dessin en tant

que concept pur.

En ce qui concerne Seurat (je pense que vous connaissez ses dessins), il voudra lui aussi tirer des leçons de l'impressionnisme et refuser la ligne et le linéarisme. Les dessins étaient, du reste, l'équivalent de ses peintures. Il les exposait à côté de ses peintures. Même au Salon des Indépendants de 1883, cela avait été un véritable manifeste dans le contexte de l'époque : les dessins étaient exposés en tant qu'entités finies à côté de peintures. Alors que le dessin était, jusque-là, ce-qui-n'était-pas-fini.

Ses dessins sont tout à fait remarquables : c'est un travail où il fait tourner la forme et la lumière. Tout ce qui est pris en charge dans l'impressionnisme par la couleur, lui, le traite avec le noir. C'est un noir velouté. Il utilise le côté large du crayon Conté sur papier à grains qui permet de jouer avec le blanc résiduel du fond. Il évite absolument le contour et les définitions linéaires du bord. Donc il affirme l'autonomie du dessin. Cette question du noir, d'arriver à faire une peinture avec du noir seulement m'a fait penser au terme chinois shi-huan, noir qui symbolise la profondeur et la signification cachée de l'univers qu'on traduit mot à mot : essence inépuisable du monde. À partir du noir, en passant par toutes ces formes de valeurs, on arrive à faire un ensemble. Avec Seurat, le dessin n'est plus un art mineur, ça devient un mode majeur d'expression. Ce qu'il a fait a été compris par Giacometti et dans une large mesure par Twombly qui confirme le dessin comme genre majeur.

Je pense qu'il y en a aussi un autre qui a tiré les leçons de l'impressionnisme sur le plan du dessin, c'est Van Gogh qui a surtout travaillé les dessins à la plume. Je crois que tout simplement, il a essayé de récupérer la touche impressionniste par le trait de plume. Il est arrivé à un dépouillé, à une sténographie, une espèce de transcription de la réalité, comme écriture directe. Il y a certainement une influence des estampes extrême-orientales mais aussi de Théodore Rousseau, de Millet, qui étaient d'excellents dessinateurs.

Si donc, quelque chose modifie la notion de dessin, c'est dans le post-impressionnisme, et particulièrement Cézanne, Seurat, Van Gogh font vraiment tourner les choses.

Cézanne c'est la couleur d'abord, le dessin ensuite, Seurat c'est le refus de la ligne et le dessin qui rend compte à sa manière de la lumière et qui gagne en tant que genre son autonomie, et Van Gogh c'est la touche impressionniste rétinienne qui est complètement transformée en écriture.

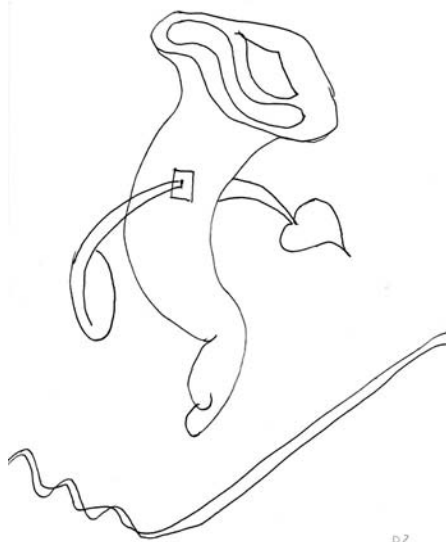
Ensuite, deux directions vont se marquer très nettement : d'un côté il y a Matisse, de l'autre Duchamp. Tous deux firent beaucoup de choses de l'expérience des post-impressionnistes. Matisse essaie d'affirmer le pouvoir physique de la peinture, un dessin d'émotion. Cela suppose un engagement « corps et âme », comme il le dit, cela suppose que la pulsion soit transmise. De l'autre côté il y a Duchamp : c'est la conceptualisation, par exemple la peinture

au service de l'idée, le dessin représentant l'idée mieux que la peinture. Dans cette mesure-là, le dessin sera privilégié : vous connaissez tous les dessins de Duchamp, les dessins dans la poussière qui sont des affirmations du dessin en tant que concept.

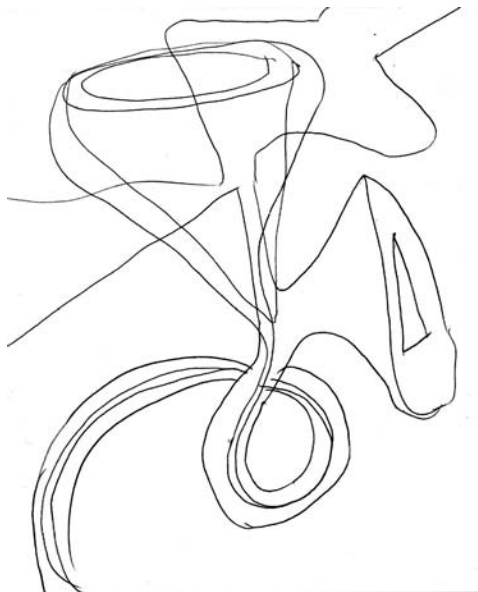
Pour en revenir à Matisse, il va essayer de rechercher assez loin cette question de la crise du dessin. À la fin de sa vie, il fait à ce sujet plusieurs affirmations. Entre autres, il dit une chose très étrange : « La Renaissance européenne s'attache à l'anatomie. Cela rendait très difficile le rapprochement entre végétal, animal et humain ». Il dénonce en somme les fondements du dessin qui est l'anatomie. Il a donc un œil critique sur la Renaissance dans la mesure où la Renaissance a fait passer la science avant la sensibilité. Comme il défend le dessin d'émotion, il trouve cette Renaissance un peu dure. Par exemple, il a regardé les batailles d'Uccello et il écrit à un de ses amis : « J'ai trouvé en le regardant confirmation de ce dont je me doutais : avant tout l'existence de dessins de sentiment dans ces batailles si belles, et non du dessin anatomique ».

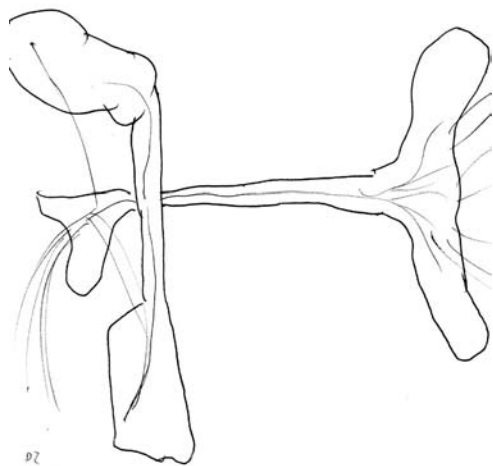
Il apprécie donc chez Uccello, cette absence de référence à l'anatomie présente dans la plupart des peintures de l'époque.

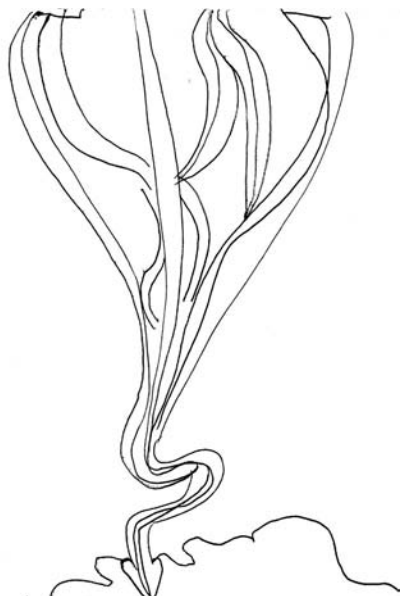
L'anatomie évidemment peut faire remonter très loin, mais je m'en tiens à ce qu'a dit Matisse. Le trait de l'anatomie c'est tout de même le trait de la ligne du scalpel, et le dessinateur qui rend compte du dessin anatomique, donc de la dis-



02



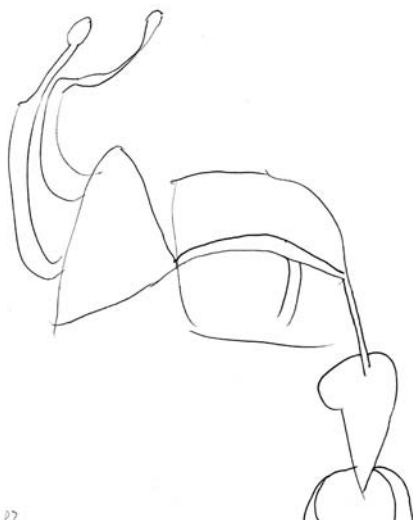




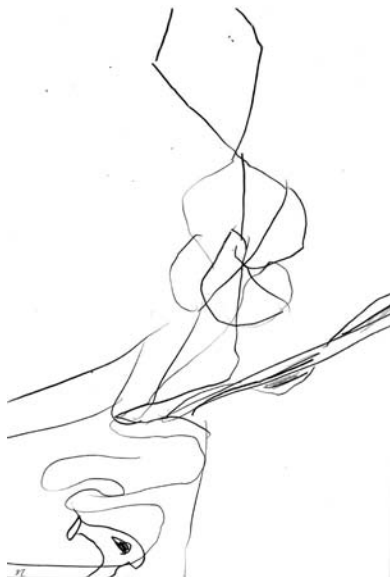
02

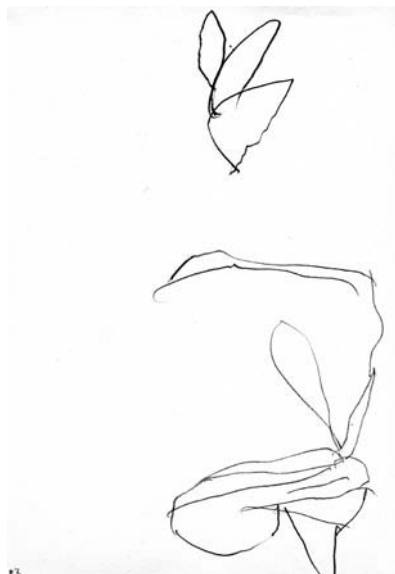


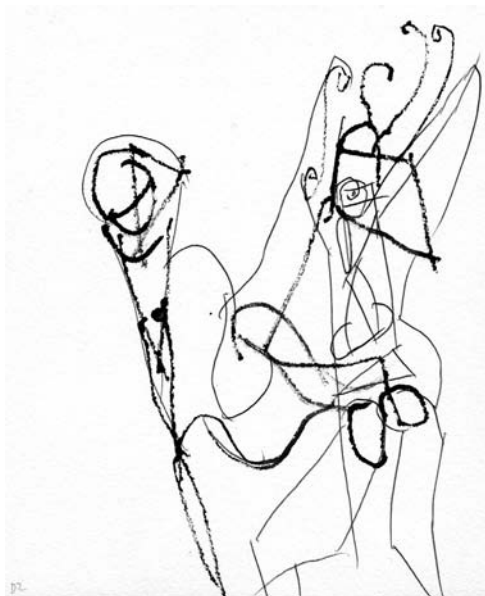
12.



22











section, fait un trait lui aussi, qui dissèque. Ce qui laisse supposer que la vérité est au bout du trait, par exemple qu'au bout du scalpel il y a la vérité, on va découvrir les organes vitaux, la vérité scientifique. Vous voyez le rapport quasi matériel entre le dessin d'anatomie et l'anatomie. Ça gênait beaucoup Matisse parce que peut-être en effet, tout ce qui était du domaine animal et végétal était exclu.

Il dit une fois dans une conversation : « L'Orient nous a sauvé » . Cette affirmation m'a paru très étrange, mais, mis en relation avec l'anatomie, c'est cohérent parce que l'anatomie en Orient n'est pas n'est pas du tout vue sous l'angle de la dissection. Le corps n'est pas défini par le trait, on ignore l'anatomie à l'occidentale. Matisse aimait beaucoup les choses orientales parce qu'elles n'avaient pas coupé le règne humain des autres règnes. Il dit aussi : « Pour dessiner un arbre, il faut monter avec lui ».

En cela il est oriental : il n'y a pas une observation à faire, mais il faut revivre le processus de la montée, de la poussée de l'arbre.

Quelqu'un à la même époque à la même attitude : c'est Paul Klee qui dans ses dessins s'intéresse beaucoup à la nature, nature qui n'est pas une condition figurative pour lui. Ce qui l'intéresse, c'est la correspondance de tous les processus artistiques de création avec ceux de la nature. Par exemple il dit au sujet de la croissance des végétaux qu'elle lui « permet de créer des formes abstraites qui au-delà de la volonté de schématiser aboutissent à un nouveau naturel, le naturel

de l'œuvre ». Ce qui intéresse Matisse comme Klee dans un arbre par exemple c'est le processus arbre plus que l'objet « arbre ».

Matisse dit au sujet des femmes qui dansent dans ses papiers découpés : « C'est l'échine des plantes qui est à la base de cela ». Il dit cela en 1949. C'est très curieux de voir la métaphore végétale comme façon de se dégager de la référence au dessin anatomique. La métaphore végétale employée par Matisse et Klee est une façon de se dégager du dessin d'imitation. À la limite, si on se place au niveau de l'émotion, la question de savoir ou de ne pas savoir dessiner ne se pose pas, (alors que le savoir-faire est nécessaire au dessin d'observation) car finalement ce qui est important, c'est le processus ou la constitution d'un ensemble organisé. Dans le cas de Matisse, c'est à l'unisson avec le monde, avec la création. C'est-à-dire que Matisse va abandonner le savoir-faire, il va se méfier de sa main pour essayer de laisser passer son expérience. Ou bien ça peut-être un ensemble désorganisé. Matisse recherche un ensemble organisé de la création, il a une vision cosmique, par la même un peu orientale. Mais ça peut être un ensemble désorganisé comme dans les dessins d'Artaud qui rend compte d'un univers assez global mais qui va plutôt dans le sens de la désorganisation. Je ne porte pas de jugement sur ces deux approches. Il me semble que dans la mesure où l'artiste est intéressé par le processus et non par la perfection, peu importe le savoir-faire dans le dessin. Le dessin d'Artaud et de Matisse se situe dans une même sphère, même s'ils vont dans des directions opposées.

On approche maintenant du dessin contemporain. J'ai pensé à cette question du « pourquoi » ? Les artistes n'ont pas à apporter de réponses, mais plutôt à poser des questions. Je suis tout de même allé chercher du côté des philosophes qui donneront des bouts de réponses...

Le dessin est une question philosophique dans la modernité, dans la mesure où c'est elle qui touche à la notion de langage et d'écriture. Derrida, montre que l'écriture en tant qu'inscription physique, inscription du corps a été refoulée dans l'histoire philosophique à partir de Socrate, au profit du logos, c'est-à-dire de la parole, du souffle. La voix, le souffle, la parole seraient l'expression de l'esprit. D'ailleurs le mot *spriritus* en latin veut dire les deux choses en même temps. Tout cela s'est mis en place alors que l'écriture en tant qu'activité tout à fait matérielle était complètement bannie et poussée sur les marges.

Il y a donc une sorte de procès en défense de l'écriture qui est aussi la défense du dessin.

Vous pourrez me rétorquer que l'écriture et le dessin ne sont pas la même chose.

Pourtant dans certaines civilisations, en Chine par exemple, écriture et dessin sont à peu près la même chose : l'écriture idéographique et le dessin sont très proches.

Si l'on veut comprendre certaines choses dans le dessin contemporain, du moins dans ce que veut soutenir le dessin contemporain, il faut comprendre l'importance de Derrida, l'importance aussi de Barthes qui lui-même dessinait et qui a écrit sur les dessinateurs.

C'est un courant proche de nous puisque tous deux sont français.

Le langage n'est pas innocent, il est porteur d'une formidable métaphysique et cette métaphysique a écrasé l'écriture qu'il faut restaurer évidemment. (Je simplifie un peu).

Si l'on pense donc qu'il y a eu le refoulement de l'écriture comme inscription du corps, on peut faire du dessin un acte militant : ce serait une façon de critiquer l'idéalisme, dans la mesure où il y aurait encore une relation antagonique entre idéalisme et matérialisme. Pour simplifier, le domaine de la voix se situerait du côté du spiritualisme et celui de l'écriture du côté du matérialisme. Il y a aussi quelque chose : cette écriture est refoulée, ce n'est donc pas une situation confortable, d'autant plus que Derrida parle de la difficulté de communiquer, de son impossibilité même ; on s'approche de quelque chose qui est l'expérience de l'incommunicabilité dans une certaine solitude. L'exercice du dessin serait alors un soliloque, une pratique vers une sorte d'impossible quelque peu tragique. Il y a là un fond nietzschéen.

On verra cela en opposition avec les penseurs anglo-saxons qui sont eux, beaucoup plus euphoriques au sujet de la communication.

Le dessin qui nous vient d'Angleterre ou des Etats-Unis est une chose que nous ne comprendrons pas tant que nous ne nous mettrons pas à l'œuvre pour savoir ce qui anime le fond même de ces courants, la pensée de Wittgenstein en particulier et tout ce qu'on appelait le néo-positivisme, qui est une espèce de réflexion sur le langage. Les artistes en parlent directement. Je prends par exemple un dessin de Mel Bochner. Il y a 10 dessins, séries alternatives, comptages. Cela s'appelle la Wittgenstein illustration et ça date de 1971. D'ailleurs le dessin qui équivaut à cette série et qui représente un astérisque avec un comptage en forme d'étoile a une citation qui sert de légende au dessin. Cette citation est de Wittgenstein extraite de son livre De la certitude, le dernier livre de ce philosophe : « Est-ce que la règle et l'affirmation empirique fusionnent ? ». Cela suppose qu'on connaît le contexte de cet ouvrage du philosophe.

Mais ce qui est curieux chez ce dernier, cité par Bochner ou Art & Language dans sa première phase conceptuelle, c'est qu'il attaque très profondément la notion de langage privé.

Il se met à l'opposé de la conclusion quasi-solipsisme de Derrida. Ce langage privé, langage intime qui aboutit à l'entité de l'individu solitaire.

Pour Wittgenstein, il n'y a pas de langage privé parce qu'un langage privé c'est un langage qui se rapporterait à des expériences, à des états uniquement connus de la personne qui parle, sensation comme la douleur, sensibilité à telle nuance de rouge. Il attaque donc cette notion parce qu'elle va vers une communication impossible et il substitue à cette notion de langage privé, plutôt défendue par le courant philosophique français, le jeu de langage qui ne repose sur aucun fondement, qui n'est pas raisonnable ou non-raisonnable.

Cette conception « optimiste » du langage a fait le succès médiatique de l'Art Conceptuel, car il y a un très grand optimisme en ce qui concerne la communication, à tel point que le contenu n'est même plus envisagé. Ce qui est important c'est l'acte de communiquer. D'un côté dans cette sphère qui est celle de l'Art Conceptuel, il y a une croyance dans un langage favorisant la communication, dans l'autre sphère il y a quelque chose qui est une sorte de fond résiduel, d'un écrasement dans une culture de quelque chose qui a été l'écriture. Donc il ne resterait que des résidus d'un type de refoulement. Et la mise à jour quasi archéologique de ces résidus serait plutôt douloureuse.

Réquichot dans son Journal sans date illustre ce pessimisme et cette solitude : « On croit sentir, on croit comprendre, on croit que l'on dit quelque chose lorsque l'on dit « je pense ».

Mais qu'est ce que « je » et qu'est-ce que « pense » ?

C'est le doute de Descartes mis en accélération : « Qu'est-ce que dire et qu'est-ce entendre ? Écroulement général des vocabulaires », et plus loin quelque chose : « Gloire au malsain refoulement, glandouillamment troupillatoire que KxiKxite les barbouilleurs glomimaman ! Hoh ! gargoulène de Barabas digne de Baratsahal rebouldigant des bottes, barbouilleur bisquant bichament makmich mijotant meumeu ! ».

Il finit ainsi, il ferme le discours par quelque chose qui est un phénomène, incapable d'une communication, disons de type social.

Je vais retrouver, si vous le voulez bien, Sol Lewitt qui, lui, est tout à fait content d'avoir des idées et de les faire dessiner. Cela ne lui pose pas de problèmes. Je crois que pour tout ce courant conceptuel on ne met pas en doute les formes de la pensée, les lois de la logique, non parce qu'elles sont des vérités indubitables au sens classique et dogmatique, mais parce que nous ne pouvons vivre sans elles, ni même imaginer que nous puissions le faire. C'est donc une vision pragmatique. Il n'est pas question de tout mettre en doute, en abîme, parce que ça rend la situation invivable. Quand Lewitt décrit son programme : Traits, ni courts, ni rectilignes, se croisant et se touchant au hasard, utilisant quatre couleurs : noir jaune, rouge et bleu, uniformément dispersées avec le maximum de densité, couvrant l'entière surface du mur, il n'y a pas de doute, le message va passer. Il y a une certitude c'est que le message passera, même à travers l'esprit, le corps de quelqu'un d'autre qui est ce dessinateur qui se plaignait au début et dont je

vous ai cité les plaintes.

Il y a une euphorie chez les conceptuels qui est aussi forte que dans le pop art. Dans le pop art il y a une croyance dans la philosophie de McLuhan qui est plutôt une sociologie des médias. Faire du surf sur la vague électronique. Les conceptuels ont essayé d'approfondir cette vision optimiste du langage en ayant recours à de « vrais » philosophes, McLuhan étant plutôt un sociologue.

On ne peut donc pas porter un jugement sur Sol Lewitt qui envoie un apprenti faire le dessin parce qu'aussi bien il pourrait faire appel à une machine à dessiner. Il n'y a aucun problème de conscience. De machine à dessiner, il n'y en a pas ; il y a des palettes graphiques ; des machines à dessiner au mur, il n'y en a pas encore. Il n'y a donc pas de problème pour réaliser par procuration.

On a donc vu ces deux courants, leurs backgrounds qui peuvent sembler lourds à exprimer, mais il ne faut pas oublier que les courants artistiques ont été animés par ce fond de décor philosophique.

D'un côté je verrais donc quelque chose d'assez repérable en France : le dessin, comme écriture, comme inscription du corps ; le geste du dessinateur, du sujet dessinant qui travaille comme un curseur pulsionnel. Qui dit « pulsion », dit pulsion de vie ? Pulsion de mort ? On ne sait pas, ça peut tourner au vinaigre. De toute façon il y a, me semble-t-il, une certaine conscience malheureuse dans le dessin qui émane de ce courant philosophique.

Et puis, il y a ce dessin conceptuel, il suffit de voir la pratique dessinée des conceptuels, puisque environ toute l'œuvre des conceptuels est faite de schémas et c'est un message euphorique, une communication débarrassée de l'opacité du Sujet. Elle est universaliste : une espèce de réflexion heureuse, on pourrait dire même un peu boy scout, il faut voir... l'une est peut-être trop tragique, l'autre un peu boy scout, l'euphorie dans la communication c'est quelque chose qui peut amener à des attitudes un peu bêtes.

J'ai un peu simplifié : j'ai essayé dans un premier temps de vous parler de l'expérience des artistes. Je me suis rendu compte qu'il fallait tout de même creuser un peu plus, non pas répondre au pourquoi par un « parce que », mais essayer de dévoiler un peu les arrière-plans qui font qu'il y a des courants dans le dessin. L'un lié à une notion d'écriture et qui serait plutôt tragique, l'autre qui est surtout animé par la volonté de communiquer mais qui met complètement de côté la notion de subjectivité, et de cette dernière, la puissance critique.

sont en vous, innés, dans un état de confusion, certes mais venez-y mettre bon ordre chez nous : venez apprendre à dessiner ».

Et enfin, le slogan le plus simple, celui qui a marché le mieux, qui lui a amené le plus d'étudiants, c'est : « Dessinez et soyez heureux ».

Georg Grosz avait compris que la question d'être heureux était très importante. Donc cette publicité a bien marché. Il a été également obligé de changer sa manière de voir les choses et d'enseigner, parce que le public américain n'était pas le même qu'en Allemagne, qu'en Europe. Il transforma sa méthode d'enseignement et il dit : « Je me souviens combien mes propres enseignants m'avaient rendu malheureux et sans secours avec leurs recettes ou vérités « maison » et j'étais déterminé à ne pas répéter leurs erreurs. La façon américaine de dire la vérité plus gentiment ou plus indirectement en quelque sorte m'avait frappé et me semblait de loin la meilleure approche. En lisant les écrits de Dale Carnegie *Comment se faire des amis et exercer quelque influence dans le monde*, j'appris très vite à traiter mes élèves comme ils aimaient être traités.

J'abandonnai mon arrogance d'antan et supprimai l'aspect nihiliste de ma personnalité ; je parvins à faire de belles phrases et formuler des petites flatteries auxquelles je ne croyais pas entièrement.

J'appris comment l'art de dessiner, art difficile, peut-être enseigné par le biais de

Daniel Dezeuze est né en 1942 à Alès.
Il vit et travaille à Sète.

Il a fait ses études à Montpellier jusqu'en 1962, date à laquelle il commence un cycle de voyages qui l'emmène de l'Espagne au Mexique, puis au Canada.

De retour à Paris en 1967, il co-fonde dans les années qui suivent le groupe Supports-Surfaces et la revue Peinture, cahiers théoriques.

À partir de 1973, il enseigne dans les Ecoles d'art de Nice, Bourges puis Montpellier. Il expose en France et à l'étranger, et poursuit ses voyages, en Extrême-Orient en particulier.

Hôtel-Rivet est une publication
de l'École Supérieure des Beaux Arts de Nîmes.
Directeur de la collection :
Dominique Guthertz

Hôtel-Rivet
10 Grand'Rue
30000 Nîmes
04 66 76 70 22
esbanimes@netcourrier.com



N°d'Editeur : 03
Dépôt légal à parution
ISBN 2-914215-00-2

Achévé d'imprimer en juin 2004
AGM Nîmes
Conception et réalisation :
Nigo et R. Leplat
Diffusion gratuite - ne peut être vendu.

#3/D. DEZEUZE
LE DESSIN, POURQUOI ? / HÔTEL RIVET

