

## EXTRACTIONS

Sur l'exposition collective Dessins Extimes - Maison Salvan, décembre 2021

Marion Viollet

Dessins Extimes l'indique dès le titre : nous allons découvrir des dessins. Mais qu'apporte, dans une exposition, l'exploration d'un médium, qu'il soit peinture, photographie ou dessin ? Or avec une exposition de dessins, plus qu'avec tout autre nous ignorons ce qui nous sera montré. La Maison Salvan nous offre un aperçu de la liberté qu'offre ce médium.

## LE DESSIN

Cette liberté ne va pas de soi dans son histoire. Bien qu'il soit probablement la première pratique de l'humain, le dessin a longtemps été limité à l'étape préparatoire d'œuvres plus conséquentes, peintures, sculpture ou architectures.

### *Médium indéfinissable*

Jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle, on ne distingue pas *dessin* de *dessein*. Les deux termes proviennent de l'italien *disegno*, signifiant l'acte de donner corps à l'idée créatrice à l'aide d'une ligne. La main et l'intellect sont dès les origines du terme, directement reliés.

S'il est noble en Extrême-Orient, en Occident le dessin n'est pas considéré comme une œuvre, pas commandité, pas exposé. Mais il est essentiel, dans l'enseignement des Beaux-arts, à la formation de l'artiste. Et aussi virtuose soit-il il demeure esquisse, ébauche, inachevé. Le dessin se limite alors à la forme représentée sur une surface plane avec l'encre, la mine de plomb ou la craie. « *Quant aux Dessins ornés de diverses couleurs leur étant propres nous les appelons Peintures.* »<sup>1</sup> Il nécessite de maîtriser la perspective, les raccourcis, les proportions, la représentation de toute chose. Sa caractéristique fondamentale est « *une gestualité immédiate de la main, que prolongent les instruments* »<sup>2</sup>. Cette définition minimale demeure constante en Europe du XI<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle.

Ce n'est qu'à partir des années 1960 que le dessin se libère des contraintes strictes qui lui ont été attribuées dès la Renaissance : il passe de technique à médium de l'art. Tout autant que ses outils et supports, le dessin, qui peut être abstrait, graphique, écriture, figuratif ... est également varié dans les sujets qu'il aborde. Avec les artistes conceptuels, le dessin acquiert ses lettres de noblesse. Sol Lewitt dresse des protocoles pour les Wall Drawings, dessins géométriques qu'il souhaite tracés à la main. Le geste est, même discrètement, visible. L'artiste sépare clairement la conception que rend visible le protocole, de la réalisation, éphémère.

Pour la commissaire d'exposition Emma Dexter, le dessin : « *est le moyen par lequel nous pouvons comprendre et élaborer notre environnement.* »<sup>3</sup> Empreintes de pas, dessin dans la buée, traînées des avions... Le dessin agit directement sur le monde, il est la pratique immédiate de l'enfant tout autant que celle de l'adulte. Si la peinture induit une certaine préparation, le dessin lui est à la fois libre dans son support et ses outils, que l'on peut transporter dans la poche.

En se libérant, le dessin devient aussi plus indéfinissable. Il intègre de nouveaux supports, se déploie dans l'espace. Le tracé est le fruit de différents outils, de différents gestes : l'artiste plie, froisse, brûle, brode, les surréalistes déjà grattent, s'essaient au dessin automatique... Avec Erased De Kooning Drawing (1953), l'acte iconoclaste de Robert Rauschenberg à l'encontre d'une œuvre d'un autre artiste (avec son accord), introduit la pratique de l'effacement : au premier dessin de De Kooning succède celui de Rauschenberg qui, en rendant par le geste invisible le premier dessin, réalise une œuvre originale.

---

<sup>1</sup> Cornelis Pietersz, introduction à *L'Art de dessin*, 1636

<sup>2</sup> F. Demay et D. Péchoin (ss. dir.), *Grand Larousse Universel*, Tome 5, 1995, Paris

<sup>3</sup> *Vitamine D : Nouvelles perspectives en dessin*, Phaidon Press, 2005

Les performeurs se servent de l'ensemble de leur corps pour tracer. Avec *A Line Made by Walking*, Richard Long trace dans le paysage une ligne entre deux points en l'usant de sa marche. Il marque la présence humaine dans la nature en un geste archaïque. Il libère le trait du support papier, mais libère aussi l'œuvre de l'institution muséale.

Mais le musée n'étant jamais loin : le nouvel intérêt pour le dessin se manifeste en 1975 au MoMA, avec l'exposition « *Drawing Now – 1955-1975* ». Sont rassemblées à New York cent soixante-quinze œuvres graphiques sur papier de quarante-six artistes contemporains. Toujours à New York deux ans plus tard, un espace dédié à la pratique s'ouvre, le Drawing Center. Suivront des espaces similaires à Londres puis Berlin. La France tardera à s'y consacrer, les lieux, salons et prix dédiés ne le sont qu'environ quinze ans. Sans doute ce réveil tardif est-il dû à la situation particulière des écoles des Beaux-Arts en France, qui des années 1970 aux années 1990 délaissent le dessin, le jugeant accessoire dans l'apprentissage.

Encore peu théorisé dans les années 1990, le dessin est domaine de liberté. Sa pratique s'oppose aux expositions monumentales. Faire carrière internationale en ayant pour pratique exclusive le dessin est désormais possible.

Le travail du dessin est protéiforme, et avantageux : il se réalise et se stocke dans des ateliers de taille modeste. Peu onéreux, il permet d'inclure de multiples matériaux.

### ***Exploration consciencieuse de la langueur quotidienne***

A la Maison Salvan, les œuvres sont teintées du passé domestique du lieu. Les sujets sont intimes et familiers. Ils résonnent dans l'imaginaire collectif : papier peint décollé, images archives copiées...

On peut y percevoir une analogie avec le foisonnement d'une chambre d'adolescent. Selon la commissaire d'exposition Emma Dexter, la culture vernaculaire passée et présente inspire dans les années 80-90 les artistes nord-américains : « *la culture rock et des souvenirs, objets psychédéliques, fanzines, films noirs, bandes dessinées et christianisme intégriste, soit tout le répertoire de la vie culturelle de millions d'adolescents américains issus des banlieues aisées. Le dessin est donc le procédé choisi par de nombreux artistes pour exprimer ce sentiment d'angoisse existentielle de l'adolescent, non seulement parce qu'il est le procédé artistique de la chambre à coucher par excellence, qu'il suscite ce qu'on pourrait appeler une école d'« art de la chambre à coucher », mais aussi parce que la création même de marques intenses suggère la violence, la rage et la frustration refoulées de leur auteur* »<sup>4</sup>.

Le dessin se pratique dans l'intimité, il a à voir avec la traduction spontanée d'une émotion. Dans l'exposition Dessins Extimes, pas de démarches ouvertement politiques, mais violence, douceur, défaitisme, nostalgie, distance, fantaisie... Le dessin est également un contrepoint aux images uniformisées, retouchées des médias qui les véhiculent. Si la société vise l'apparence de la perfection, le dessin lui s'autorise maladresses, tâtonnements et autres repentirs. Il est humble.

Ainsi, Alexandre Leger assume l'écart avec le modèle. Dans ses premières créations, il copie des objets banals dont des outils de représentation, à l'instar de *Oiseau mort* (2008). Le titre concentre l'attention sur l'image visible dans l'écran. Une vanité, qui pourrait être sujet d'œuvre mais nous parvient ici par une interface. Mise en abyme intéressante entre sujet de l'œuvre, support de représentation numérique, immédiat, et pratique longue de l'artiste qui s'ensuit.

Le dessin dans l'exposition, s'inscrit dans une durée d'élaboration longue. Ce peut être par la collecte d'images et d'objets, la recherche de la composition, des couleurs adéquates, l'application que nécessite une technique... Renouant avec le dessin de recherche, les pratiques sont à la fois celle de la copie fidèle, mais aussi de l'inachevé. Guillaume Pinard travaille au fusain, *in situ*, dans l'exposition *Vandale* en 2013. Maîtrisant cette technique classique, il dessine à même les murs du BBB centre d'art et ne fixe pas les images, leur conservant la fragilité inhérente au fusain. Ils sont éphémères, sans protection. Le plasticien s'inspire d'œuvres classiques conservées dans les musées (David, Ingres...). Il reproduit également une photo ancienne de fouille archéologique, qui évoque la préservation des vestiges. L'œuvre *in situ* de Guillaume Pinard est unique, mais il en interdit la conservation.

Ainsi l'exposition a les caractères d'une vanité : absurdité des actes humains ; fragilité des supports. Vanité également de l'acte de dessiner fastidieux, boulimique. Plusieurs pratiques reprennent à leur

---

<sup>4</sup> *Vitamine D : Nouvelles perspectives en dessin*, Phaidon Press, 2005

manière singulière l'exercice de la copie, que pratiquaient les artistes classiques pour s'appropriier les chefs-d'œuvre du passé. Or l'on copie toujours ce qui a précédé, la trace d'un passé plus ou moins proche. Les dessins de l'exposition véhiculent une nostalgie, une dimension surannée. Références à des archives, pochettes de dvd de films parfois anciens, cinéma daté. Mais aussi antiquité fantasmée, moyen-âge dont les tortures semblent donner lieu aux scènes de Thomas Tudoux, alors même que ses trophées en cire fondue évoquent la chambre d'un adolescent, encore, un peu torturé lui aussi.

Sylvie Sauvageon répertorie des images qu'elle se réapproprie par un dessin émouvant, qui nous parlent du passé. Les dessins deviennent autoportrait, pour ce qu'ils montrent des images qui la touchent et pour ce qu'ils disent de son besoin de saisir les choses par leur reproduction. Ils lui permettent de mettre le sujet à distance, de le refaire à sa main, à son souvenir.

Aussi modeste soit le format du dessin, il nécessite un travail long, une concentration. Quand il est réalisé d'après photo, le dessin perd l'épaisseur du réel qui habite son modèle. Mais l'artiste lui applique sa propre empreinte. Il révèle aussi par cet acte que s'il a sauvé quelques images du flux médiatique, la part d'images perdues qui ne seront pas sélectionnées, n'intéresseront plus personne, est immense.

Alain Biet dessine depuis plus de quinze ans tous les objets qui l'entourent à l'échelle 1. La représentation est naturaliste, objective, l'objet est coloré à l'aquarelle. Le moindre rebus de la société de consommation est traité avec la même minutie que tout autre, il devient précieux, prend place dans son immense inventaire. Car effectivement dans l'art contemporain, tout est sujet. Si le système des beaux-arts favorisait jusqu'au XIXe siècle scènes pieuses, tableaux d'histoire ou nobles allégories, à partir du XXe siècle le plus vil sujet intéresse les artistes. Nous ne cherchons plus par l'art la transcendance, le dépassement. L'intime est un des sujets les plus abordés par les plasticiens. Progressivement, la notion même de chef-d'œuvre semble délaissée par l'art contemporain. Nous ne cherchons plus à construire quelque Odyssée contemporaine pour marquer des potentielles générations futures, mais passons du temps à une fouille archéologique à l'échelle de nos vies, car peut-être ces innombrables vestiges qui intéressent nos artistes, n'auront-ils par le loisir de devenir sujets de l'attention de nos descendants incertains.

Les dessins de l'exposition jouent le surnombre, fonctionnent en séries q à l'instar de la correspondance mots de la presse/images de Valérie Du Chéné. Ou des collections de dessins prolifiques de Sylvie Sauvageon et Laurie-Anne Estaque. Grégory Cuquel de son côté, recombine incessamment ses volumes et dessins en de nouvelles scènes.

Le dessin révèle des caractères, que l'exposition permet d'explorer plus finement donnant accès aux carnets des plasticiens. Ceux-ci révèlent à quel point cette pratique est régulière, solitaire aussi.

### ***Extraction***

Le dessin consiste souvent en le fait d'extraire du réel des fragments, de les copier avec les outils du dessin, de les réorganiser pour composer une nouvelle image. La réserve y tient une place importante. En dessin comme en peinture, la réserve est la partie non couverte du support. Le dessin est une pratique du non recouvrement, du plein et du vide, la réserve ne nous apparaît pas toujours. Pourtant parfois, quelque chose d'essentiel à la compréhension de l'image semble manquer. C'est le cas dans l'œuvre de Céline Marin : aucun décor ne permet de situer ses étranges scènes carnavalesques. Réunions claniques ? Cérémonies absurdes ? L'artiste archive des images disparates à partir desquelles elle compose des photomontages, comme le révèlent ses carnets. Qu'importe la source des images, le dessin les uniformise sans hiérarchie. La réserve dans le dessin masque autant qu'elle révèle : tous les artistes de Dessins Extimes parlent ainsi du contemporain mais en nient les traces, les effacent par omission ou recadrage, fragmentation, gros plan assimilant les sujets à des compositions abstraites.

Melanophila II (2003-2008) de Dove Allouche est exposé à la Maison Salvan en 2015. Cent quarante dessins d'après photos, réalisés sur cinq ans, représentent une forêt calcinée qu'a photographiée l'artiste juste après l'incendie. Petites images noires, proche de monochromes. Réalisés à l'encre et à la mine de plomb, leur réalisme pour qui s'en rapproche est saisissant, comme le serait un négatif de photographie. L'application portée à chaque dessin est fascinante. Les artistes nous encouragent à un

effort de projection : imaginer la version positive des dessins en négatif de Dove Allouche, ou transformer en fond vert les réserves blanches des dessins de Céline Marin.

En extrayant les dessins de leurs ateliers, l'exposition nous plonge dans un temps parallèle où rien n'est vraiment figé, définitif : absence de paysages, séries en cours, graals en train de fondre, dessins en train d'apparaître : ce chantier intemporel semble à l'image de notre époque, sans grandiloquence, mixant les sources comme on mixe les modes vestimentaires ou les décors de maisons, où chaque avis définitif est sans cesse contredit, où les gloires ne sont jamais éternelles.

En extrayant du flux quelques images anonymes, les artistes se les réapproprient intimement. Mais aussi et surtout, ils opèrent des choix dans le corpus infini de modèles qui s'offre à eux. Et cet acte est la caractéristique d'un autre métier de l'art, le commissariat d'exposition.

## LE COMMISSARIAT

Comme le font les artistes en sortant des images de leur contexte, les commissaires d'exposition extraient des démarches artistiques, des œuvres sur lesquelles ils vont porter un éclairage nouveau, traduisant des préoccupations rassemblant différents plasticiens.

### *Extraction*

L'atelier d'artiste se situe souvent à mi-chemin entre le lieu de la fabrication et celui de l'exposition. Déjà dans l'atelier les artistes proposent des combinaisons de leurs œuvres, exposent.

Une exposition d'œuvre dans un lieu n'est pas un choix neutre. Il s'agit d'une extraction dans les démarches plus générales des artistes. Particulièrement quand il s'agit d'une exposition collective où le fragment est une condition. Quelques œuvres sont choisies pour être exposées auprès d'autres œuvres, afin qu'ensemble elles constituent un récit cohérent. A l'instar de Dessins Extimes, exposition conçue par Stefania Meazza et Paul de Sorbier, l'exposition collective invente, compose un univers, là où l'exposition monographique est le reflet d'un univers.

Ex-poser, du latin *exponere*, signifie étymologiquement poser en dehors, sous-entendu, de l'atelier. Mettre à la vue du public. *Exhibition* en anglais, comme si on exhibait l'œuvre toute nue, dépouillée du contexte rassurant qui lui a donné jour, séparée de son artiste. L'œuvre est une matière vivante et poreuse, qui se nourrira du nouveau contexte dans lequel elle s'exhibera. Et à condition que cela soit fait avec respect, cette exposition la nourrira, comme la nourriront les regards des visiteurs.

Les expositions collectives sont moins des expositions que des compositions, du latin *componere*, action de mettre ensemble. La part créative et la capacité de choix des commissaires d'exposition devient d'autant plus importante, qu'ils sont les garants de la cohérence de cet ensemble.

### *Un métier peu définissable*<sup>5</sup>

Même s'il cherche à l'être, un espace d'exposition n'est jamais neutre. La réception des visiteurs est influencée par le dispositif : éclairage, dimension des salles, présence ou pas d'écrits, de cartels... La Maison Salvan est un type de lieu d'exposition à un instant T de l'Histoire. De même, le statut du commissaire d'exposition a évolué. Du XVIIIe siècle au XXe, celui qui organise la mise en scène des œuvres dans les musées n'est pas encore commissaire, mais plutôt conservateur. Il cherche alors davantage à satisfaire les autorités politiques au pouvoir, en répondant à leur conception de l'art.

Au début du XXe siècle, la figure du scénographe d'exposition qui s'affirme. Celui-ci travaille souvent hors des institutions muséales. Il s'intéresse aux relations entre œuvres et public, aux mécanismes de la visite, à l'organisation des œuvres. Peu d'archives existent de ces événements.

Le commissaire d'exposition quant à lui, demeure longtemps dans l'ombre et au service des artistes. Son rôle est alors proche de celui du décorateur, qui organise des œuvres que d'autres instances lui

---

<sup>5</sup> Pour ce paragraphe : Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, 2009

demandent de présenter. Le métier cependant évolue dans les années 1970. L'exposition est progressivement perçue comme un acte de création, une œuvre de l'esprit. La tâche du commissaire devient plus ambiguë, son statut d'auteur s'affirme car il s'implique progressivement dans les choix d'œuvres et dans leur production. Encore floues, les frontières de sa fonction dérangent parfois les artistes, qui craignent que leur œuvre soit instrumentalisée par son projet.

Harald Szeemann, alors directeur de la Kunsthalle de Berne, marque en 1969 un changement net dans le rôle du commissaire. Intéressé par l'activité de l'être humain, il conçoit une exposition accordant plus d'importance à l'élaboration de l'œuvre qu'au résultat final. « Quand les attitudes deviennent formes » est aujourd'hui perçue comme un moment fondamental de l'art contemporain, mais elle soulève en son temps beaucoup de reproches. L'autorité de tutelle de Szeemann apprécie peu la détérioration du trottoir devant le musée, ou l'étalement de graisse sur le sol par Joseph Beuys. Les artistes non exposés, de leur côté, oscillent entre enthousiasme et agacement, considérant que le commissaire s'est permis de redéfinir les priorités de l'art, et de provoquer la production d'œuvres. Szeemann se considérera suite à cette expérience comme un outsider et deviendra commissaire indépendant. Invité à organiser la documenta 5 de Kassel en 1972, il se verra également accusé d'instrumentaliser les œuvres par certains artistes, dont Robert Morris qui retira son œuvre de l'exposition.

Harald Szeemann a pourtant contribué à ouvrir les frontières de l'art. A sa suite, certains commissaires-auteurs indépendants attireront les visiteurs dans les expositions par leur seule signature. De nombreux lieux à l'instar de la Maison Salvan, bénéficient de leur côté de commissaires plus discrets, mais dont la programmation artistique – les choix en somme – portent la marque.

L'ouverture à d'autres regards est essentielle à l'accompagnement de l'art contemporain. La création est un acte partagé, les œuvres s'enrichissent de la confrontation avec de nouvelles pensées, de nouveaux territoires. Certains actes forts, tel « Le Mur » (2014) d'Antoine de Galbert <sup>6</sup>, interrogent : faut-il laisser une machine décider d'un accrochage ? Oui, si cet acte permet de réaliser que les œuvres se nourrissent toujours des proximités mêmes inattendues, qui les éclairent sous un jour nouveau.

Il existe différents types de présentation d'œuvres : monographies, duos, ouvertures d'ateliers ou restitutions de résidence... Le visiteur ne va pas chercher la même chose dans ces différentes présentations. Chacune est le fruit de choix. Celui des artistes et des commissaires de faire émerger certaines œuvres d'une pratique plus vaste. Puis celui des visiteurs, que nul ne peut anticiper : le temps accordé aux œuvres, le parcours de l'une à l'autre, la lecture ou pas des cartels, l'attention au détail ou aux connexions de l'ensemble... Si dans l'art vivant, une partie de nos choix est contrôlée par le fait que le spectateur est assis et soumis à la temporalité propre de l'œuvre, les arts visuels ne lui imposent qu'occasionnellement ce temps linéaire et programmé. Il peut revenir sur ses pas, ne pas regarder l'intégralité de l'œuvre... Cela contribue à la co-construction d'une relation sans hiérarchie. L'œuvre ne domine pas. Elle est fragile, fraîchement sortie de l'atelier. Cette fragilité, les commissaires et les médiateurs du lieu la protègent en posant des balises favorisant la réception. Mais ce dispositif nous aide tout autant qu'il nous incite à prendre soin des œuvres, afin que nous leur accordions davantage qu'un coup d'œil réclamant une satisfaction immédiate.

Jérôme Glicenstein le demande : « *Pourquoi avoir peur des commissaires d'exposition ?* » Car en effet la mise en scène est aussi indispensable que le public. Ajoutons que l'exposition est une médiation, que c'est par la finesse de l'agencement des œuvres que l'on perçoit une cohérence d'ensemble.

### ***Habiter la même maison***

Les lieux de l'art ne sont plus de grands temples dans lesquels l'œuvre exposée seule sur un grand mur, serait nue, délaissée. Plus que des lieux de l'art il est des lieux d'exposition, dans lesquelles l'œuvre ne se dévoile que de manière transitoire. Elle est ensuite déplacée et se nourrit de la proximité de nouvelles œuvres, intéresse de nouveaux regards. Qu'importe finalement le lieu : l'important est de mettre en place les conditions de la réception.

---

<sup>6</sup> Antoine de Galbert confie à un logiciel le soin d'organiser rationnellement les œuvres de sa collection sur les murs de la Maison Rouge, afin qu'un maximum d'entre elles soient exposées.

Le commissaire est le premier regardeur extérieur de l'œuvre. Il propose, par ses compositions dans l'espace, une lecture des œuvres enrichie de ce qu'il perçoit dans la diversité des travaux d'artistes dont il visite les ateliers. Les œuvres s'envisagent dans un ensemble, un contexte de partage, plutôt que comme des entités isolées. Des tendances se dessinent. Des atmosphères émergent. Trop impliqués dans leur production, les artistes ne pourraient concevoir une exposition collective du type de Dessins Extimes. Cette manière de présenter l'art n'est pas la seule, mais elle est importante. Particulièrement pour valoriser la diversité de pratiques artistiques de qualité, mais parfois modestes, qui pourraient dans de mauvaises conditions d'exposition passer inaperçues. Ainsi, certaines œuvres conceptuelles seraient probablement demeurées à l'état immatériel si un échange avec un commissaire ou un directeur artistique, n'avait permis de les exposer.

En intitulant l'exposition Dessins Extimes, la désignation même par le dessin apparaît comme une affirmation. L'artiste assumant que sa pratique est du dessin, intègre l'immense liberté que sous-entend ce médium, les formes multiples qu'il peut épouser. Le dessin ne le contraindra ni à un geste, ni à un support, ni à un outil, ni aux deux dimensions.

Plus qu'un questionnement sur le médium, Dessins Extimes révèle également le positionnement en creux des artistes par rapport à des caractéristiques inhérentes à notre époque : la technologie, les médias, la rapidité, le flux... L'exposition est une pause réflexive, légère parfois, douce et bienveillante. Des qualités qui après bientôt deux ans de pandémie, semble tout à fait bienvenues.