

ARTS



PLASTIQUES

DESSIN

Le choix qui a été fait de consacrer le dossier n°2 au DESSIN, répond à une préoccupation qui guide cette collection : s'ouvrir aux événements artistiques et culturels et au patrimoine de proximité pour enrichir notre enseignement.

C'est ici l'exposition des Dessins du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon qui, en révélant l'ampleur et la qualité de ses collections, a suscité un intérêt renouvelé pour ce moyen d'expression. On trouvera dans cet ouvrage des références, des repères, des citations propres à vous accompagner dans l'approche pédagogique d'une technique intemporelle. Issu d'une réflexion académique sur la place du croquis, du schéma, de l'esquisse ou du dessin abouti dans les programmes d'arts plastiques, nous sommes heureux de pouvoir vous offrir ici, le résultat d'un travail qui s'appuie sur un partenariat avec les musées de Franche-Comté et le FRAC.

Le dessin, qui sert tout autant l'expression personnelle que la visualisation d'une idée naissante ou l'élaboration scrupuleuse d'un projet, est un domaine qui concerne évidemment l'élève tout au long de son cursus scolaire mais aussi l'adulte créateur ou spectateur averti qu'il deviendra ■

Michèle Mazalto
IA-IPR arts plastiques

Éditorial

Définition du dessin

Vocabulaire du dessin

Inventaire des éléments graphiques

Matériaux, instruments, supports

- Des données matérielles, des expressions graphiques
- De nouvelles pratiques, de nouveaux enjeux

Gestes de l'artiste, traces de l'outil
Dessin /couleur

Les desseins du dessin

- Constituer un répertoire de formes
- Copier pour apprendre
- Élaborer une œuvre

Le dessin, œuvre autonome

**Le dessin dans les programmes
d'arts plastiques du collège**

Responsable de l'édition :

Michèle Mazalto, IA-IPR d'arts plastiques

Conception et rédaction :

Viviane Lalire- Terreaux, professeur d'arts plastiques,
détaché au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon

Crédits photographiques :

Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Donation Jardot,
Musée d'Art et d'Histoire de Belfort, Frac Franche-Comté.

Conception graphique, mise en page :

Denis Jacquin, CRDP de Franche-Comté
ISSN en cours. **Septembre 2006**

1
2
3

4
6

6
6

8
8
8
8/9

10

12



DÉFINITION DU DESSIN

Le mot dessin est l'un de ceux dont le sens ne semble pas devoir être précisé, tant son usage est commun. Mais dès que l'on cherche à en établir la définition, il s'avère qu'il offre une richesse terminologique suffisante pour que son acception ne soit pas absolument identique pour tous.

Pour certains, il s'agit d'un type de production artistique non achevé, destiné soit à préparer l'exécution d'une œuvre finie, soit à garder le souvenir d'une chose vue ou imaginée ; dans ces deux cas, il est perçu d'abord comme la traduction d'une idée dont il garde la rapidité, la spontanéité, avant une mise en forme éventuelle. L'ancienne orthographe dessein- jusqu'au XVII^e siècle- ne leur donne-t-elle pas raison ? Et l'usage, certes un peu vieilli de l'expression première pensée pour désigner un projet dessiné ne va-t-il pas dans le même sens ? Le dessin serait alors, par rapport à la peinture ou à la sculpture, une expression plus directe de l'esprit et de la sensibilité de son auteur ; il aurait ainsi un caractère d'authenticité plus marqué.

Pour d'autres cependant, le dessin se définit par le fait qu'il utilise des moyens spécifiquement graphiques où la couleur ne peut avoir qu'une place limitée par opposition à la peinture. Dans ce cas, il faudrait en écarter la gouache, l'aquarelle, le pastel, et l'on pourrait s'interroger aussi sur l'utilisation plus ou moins importante des effets colorés. Au XVIII^e siècle, le pastel était considéré comme une peinture sèche, les pastellistes étaient reconnus comme peintres et non comme dessinateurs. La spécificité principale du dessin serait alors la distance particulière qu'il crée avec la réalité qu'il représente ou invente : la sculpture serait la plus proche du réel, en raison de l'utilisation des trois dimensions, la peinture s'en éloignerait davantage, et le dessin aurait le caractère d'abstraction le plus marqué. (...) Quoiqu'il en soit, prétendre fixer une limite précise entre dessin et peinture serait aller à l'encontre des capacités d'invention des artistes et de leur liberté : dans ce domaine, la réalité mouvante ne se laisse pas enfermer dans une nomenclature rigide.

Françoise Soulier François,
Conservateur du Patrimoine

*Les dessins du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
de Besançon - Éditions Somogy - 2003*

>> Vocabulaire du

➤ Points

Le point correspond à l'impact d'un instrument graphique sur un support. Isolé ou associé à d'autres points, il peut jalonner un tracé linéaire potentiel. Par le jeu de la répétition, de la densité et de l'échelle, les points deviennent lignes, taches, valeurs.

➤ Lignes

« *Les lignes sont des forces, et dans le jeu de ces forces, dans leur équilibre, réside le secret de la création.* »

Henri Matisse

Élément de base du dessin, la ligne correspond à *tout tracé continu en longueur et se caractérise par sa forme et sa direction* (Étienne Souriau). **Les variations dans son tracé** permettent d'évoquer une ombre, un accent de lumière, la consistance d'une matière.

La ligne de contour circonscrit et définit les formes. Elle compartimente l'espace, distribue les pleins et les vides, donne à la forme et au fond leurs frontières. Oscar de Witt rappelle qu'il n'y a ni lignes, ni contours dans la nature. Le contour d'un objet est pure visée de l'esprit.

Profil de femme (1942)

Henri Matisse

Plume et encre de Chine

52 x 40,5 cm

Musée des Beaux-Arts

et d'Archéologie de Besançon

La ligne est fine, souple, parfaitement maîtrisée. Simplifiée, intensifiée, elle délimite le profil et dégage « la vérité essentielle » du modèle.



« *Mon dessin au trait est la traduction directe et la plus pure de mon émotion. La simplification du moyen permet cela. Cependant ces dessins sont plus complets qu'ils peuvent paraître à certains qui les assimileraient à une sorte de croquis. Ils sont générateurs de lumière.* »

Henri Matisse

dessin : inventaire des éléments graphiques

➤ Taches

Traditionnellement la ligne est associée au dessin, la tache à la couleur. Des techniques comme le lavis ou l'aquarelle démentent cette classification. La manière de tenir un instrument influence à elle seule le traitement obtenu. La trace d'un fusain utilisé sur sa tranche est une surface.



La servante en course (non daté)

Albert Marquet

Encre de Chine au pinceau

15,8 x 8,9 cm

Musée des Beaux-Arts
et d'Archéologie de Besançon

Pas de tracé préalable. Ni hésitations, ni repentirs. Lignes et taches synthétisent la forme du corps, son attitude et son mouvement.

➤ Signes graphiques

Le champ de blé (1933)

Raoul Dufy

Plume, Encre de Chine

49 x 65,4 cm

Musée des Beaux – Arts
et d'Archéologie de Besançon



Tiges, épis, train, fumée, nuage trouvent leurs équivalents plastiques dans les jeux d'écriture. Le tracé est rapide. La ligne plus ou moins appuyée transcrit des formes, des rythmes, des jeux de lumière. La répétition des signes graphiques évoque la texture du champ de blé balayé par le vent. Répétés, de plus en plus petits, de moins en moins précis, les signes des épis marquent l'étagement de trois plans successifs.

➤ Valeurs

Tracer des hachures plus ou moins resserrées, estomper, gommer, laver, moduler ou charger le trait, effleurer le grain du papier sont autant de moyens graphiques créant une gradation de valeurs.

La suggestion du volume par les valeurs appartient à la tradition du dessin depuis la période classique. Le modelé est obtenu au moyen d'un jeu d'ombres et de lumières. Dans des effets d'éclairage plus ou moins prononcés, l'éclat de lumière peut correspondre au support du papier laissé en réserve, au rehaut de craie blanche, au tracé moins appuyé ou interrompu.

Le clair obscur est obtenu au moyen de hachures parallèles plus ou moins appuyées. La distribution des ombres et des lumières soude les formes, noie les contours, crée des passages entre les personnages. L'éclairage permet de traiter le groupe dans son ensemble et par la même renforce l'expression des liens familiaux.

Jeune mère (non daté)

Gustave Courbet

Fusain ou crayon et estompe

29 x 23 cm

Musée des Beaux-Arts
et d'Archéologie de Besançon



Go ahead... ask (1999)

Raymond Pettibon

Encre sur papier

25,4 x 34 cm

© FRAC de Franche-Comté

Tant par leurs thèmes que par leur graphisme, les images de l'illustrateur américain se réfèrent à l'univers de la bande dessinée. Les contrastes plastiques sont multiples : le noir répond au blanc, le plein au vide. Fines et incisives, les lignes cernent ou, par le jeu des hachures, signalent de légères ombres. Large, fluide, le trait donne sa forme aux mèches de cheveux et marque les zones d'ombres profondes. De larges tracés suggèrent le mouvement et la vitesse du véhicule.



>> Matériaux, instruments, supports

Des matériaux, des instruments :

Fusain, pierre noire, sanguine, craie, pastel, graphite, encre, aquarelle...

Plume (plume de roseau, plume d'oiseau, plume de métal), pinceau, pointe d'argent, mine de plomb, estompe, crayon graphite, feutre, stylo, crayon de couleur, gomme, ciseaux, cutter, aérographe, souris, faisceau lumineux...

Des supports :

Papiers, cartons, parchemins (peaux de chèvre ou de mouton), vélins (peaux de veau), toiles, tissus, bois, plastiques... Sol, mur, sable, espace...

Instruments, matériaux et supports interfèrent sur le tracé et l'expression graphique.

Ils donnent au trait sa dimension physique.

Une ligne née d'une entaille n'a pas la même matérialité qu'une ligne tracée dans le sable!

Si chaque technique se prête plus particulièrement à un ensemble de jeux graphiques, la dynamique de recherche et de création renouvelle sans cesse leur pouvoir d'expression.



L'Annonciation (vers 1635)

Rembrandt

Encre brune à la plume et gouache blanche diluée

14,4 x 12,4 cm

Au milieu d'un écheveau de traits apparaissent les figures de l'ange et de Marie. Le traitement se concentre sur des fragments. Ailleurs, les formes à peine suggérées semblent se désagréger. Le trait est énergique. Son épaisseur varie suivant l'orientation donnée à la plume de roseau. Large, foncé, appuyé il corrige, accentue ou ponctue le dessin. Plus fin, plus clair et léger il précise une forme. Tracées avec fougue, des zébrures définissent des zones d'ombre. Sur la jupe de la Vierge, une tache de gouache blanche éclaircit le tracé. **Expressif et virtuose ce dessin évoque l'intensité d'une émotion.**

Tête de femme

(1568)

Le Baroque

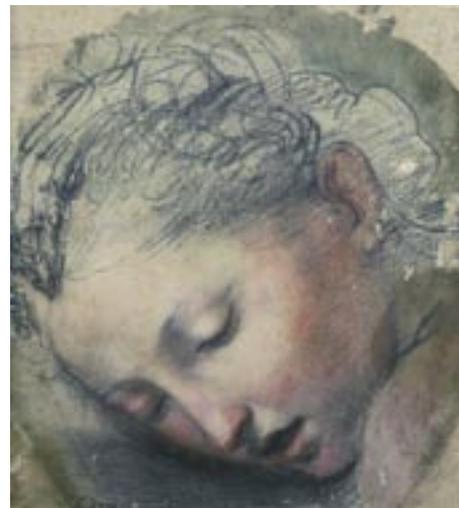
Pierre noire,

sanguine

et rehauts

de pastel

31,6 x 28 cm



La pierre noire est utilisée de plusieurs manières : tracé de lignes tumultueuses (chevelure désordonnée et expressive), hachures légères (plages d'ombre), estompe (modelé du visage). Les **rehauts de pastel** marquent les éclats de lumière. **La sanguine** traduit le coloris et la luminosité de la carnation. Le traitement est libre et vigoureux. La **diversité des effets graphiques** et chromatiques préfigure la sensibilité baroque.

Les constituants de
l'œuvre graphique :
parcours
dans les collections
du cabinet des
dessins du Musée
des Beaux-Arts
et d'Archéologie
de Besançon



Jeune fille assise dans un paysage (1825)

Richard Parkes Bonington

Lavis d'encre brune et crayon

39,2 x 30,6 cm

Le lavis d'encre brune du paysage contraste fortement avec le traitement au crayon de la jeune fille. Traitée en réserve, la silhouette blanche se détache sur le fond. Le tracé au crayon cerne ou précise les formes du corps. Une légère modulation du trait et des valeurs suggère le volume. Dans sa partie inférieure, le dessin plus rapide tient d'avantage de l'esquisse. Le lavis définit les grandes masses du paysage. **L'opposition des deux traitements concourt à renforcer l'aspect énigmatique et romantique de la représentation.**



Sieste champêtre (vers 1844)

Gustave Courbet

Fusain, crayon et estompe sur carton

26 x 31 cm

Dans un jeu du clair-obscur, contrastes puissants et gradations de valeurs coexistent. Tour à tour, les formes se détachent ou semblent se dissoudre. **Le fusain estompé contribue à exprimer la douceur du sentiment amoureux unissant le couple**



Jardin du Luxembourg (non daté)

Albert Marquet

Crayon et pastel

12,5 x 16,2 cm

La technique du pastel permet la superposition de nuances voisines. Suivant la pression du geste, le ton sous-jacent affleure. Si la succession de bandes colorées marque l'étagement des plans, le dessin au crayon précise les contours des éléments représentés. Formes et volumes sont simplifiés. **Synthétique, l'écriture condense les sensations.**

>> Gestes de l'artiste, traces de l'outil

Le dessin rend compte du déplacement d'un outil sur un support. La vitesse et la direction du déplacement, l'ampleur et la durée du mouvement donnent à la trace ses qualités physiques. Les caractéristiques matérielles du support, des matériaux et des instruments induisent des gestes et des tracés différents.



Dessin automatique (1925)

André Masson

Encre sur papier 42 x 32 cm

Donation Maurice Jardot (Belfort)

Prôné par le surréalisme, l'automatisme libère l'inconscient et par là même la vitalité et le mouvement de la main créatrice.

De nouvelles pratiques, de nouveaux enjeux

Dans la tradition, le dessin se définit selon des données matérielles spécifiques. Son support est le papier, ses moyens sont essentiellement graphiques. L'art moderne outrepassé ces limites et s'ouvre aux matériaux les plus divers. Aux supports traditionnels viennent s'ajouter le mur, le sol, le sable, l'espace, la peau... De nouveaux outils (faisceau lumineux, souris, caméra...) engendrent de nouveaux gestes dessinateurs. Élargi, le champ des pratiques questionne les frontières traditionnellement attribuées au dessin.

>> Dessin, couleur

➤ Opposition

« La couleur détruit le dessin. » Alain

Michel-Ange contre Titien, Poussin contre Rubens, Ingres contre Delacroix... La querelle opposant défenseurs de la ligne et partisans de la couleur est ancienne. **Les tenants de la prééminence de la ligne** affirment son rôle déterminant dans la structuration d'ensemble de l'œuvre. Enfermée dans les contours, la couleur est subordonnée au dessin. **Leurs rivaux donnent aux couleurs et aux effets picturaux le primat.** La composition chromatique l'emporte sur l'organisation linéaire. Non assujettie au dessin, la couleur domine par sa force expressive.

➤ Dialogue

« Tel que l'on peint, on dessine : plus il y a d'harmonie dans les couleurs, plus précis devient le dessin. »

Cézanne

L'art du xx^e multiplie les interactions entre les disciplines artistiques. Les frontières délimitant peinture et dessin sont questionnées par l'émergence de nouvelles pratiques Pour exemple, les collages de Matisse : en découpant directement dans des papiers gouachés, l'artiste réunit couleur et dessin. La taille à vif dans la couleur lui permet d'atteindre une forme décantée jusqu'à l'essentiel.



Le Pré au Pouget (1988)

Henri Cueco

Mine de plomb et acrylique sur papier Vézère

190 x 190 x 190 cm

© FRAC de Franche-Comté

« J'ai eu subitement envie de me retirer, de m'asseoir devant le pré qui vient aux rives de mon atelier et de regarder pousser l'herbe. Le monde courait vers l'horizon en prenant ses marques à partir de là. »

Henri Cueco, *Cercle de l'art*.

Personnages (1951)

Le Corbusier

Encre et collage 27x 33 cm

Donation Maurice Jardot (Belfort)

Dans ce dessin, les moyens plastiques sont utilisés à part égale comme une sonate à quatre instruments, chacun jouant la partition qui lui est impartie. Sur un fond de collage qui donne matérialité à l'une des silhouettes féminines comme au corps des instruments, le trait vient jouer en contrepoint pour préciser ces personnages. La couleur ajoute à l'effet de spatialité instauré déjà dans le jeu des poutres en perspective; les bruns et verts sourds à droite fuient vers l'arrière alors que le bleu et rouge, couleurs vives et contrastées à gauche, viennent vers l'avant. Un large trait noir est découpé puis collé en tout dernier lieu, opposant l'ombre à l'éclat musical du papier doré.

Yves Bouvier

200 œuvres en Franche Comté (2005)

SCEREN CRDP Franche-Comté



>> Les desseins du dessin

Nouveau parcours
dans les collections du cabinet
des Dessins du Musée des Beaux-Arts
et d'Archéologie de Besançon



➤ Constituer un répertoire de formes

Étude d'homme au grand chapeau
(non daté)

Jan Joseph Horemans
Sanguine 23,7 x 13,8 cm

Soigneusement observée, l'attitude de l'homme est reprise dans plusieurs tableaux. Horemans accumulait les études d'après nature pour disposer d'un répertoire de figures utilisables dans ses œuvres. Des modifications plus ou moins importantes étaient apportées selon les compositions et les sujets.

➤ Élaborer une œuvre

*La peinture est le but ultime,
le dessin est son fondement.*
Roger de Piles

Dans une tradition académique issue de la Renaissance italienne, le dessin est subordonné à l'élaboration d'un tableau ou d'une sculpture. Esquisses, études de détails, mise au carreau, modello sont les principales phases d'un processus de création où le dessin est fondement et préparation d'une œuvre ultérieure. Les dessins préparatoires mettent en évidence un questionnement, des choix, des repentirs. Ils révèlent le cheminement d'une pensée conduisant à l'œuvre définitive.

➤ Copier pour apprendre

Feuille de modèles (non daté)
Benvenuto Cellini
Pierre noire 34 x 19,1cm

Cette planche est un modèle mis à la disposition des élèves. La méthode d'enseignement mise au point à Florence au début du XVI^e consistait à faire travailler les différentes parties du corps avant de restituer les attitudes et mouvements de l'ensemble. À la copie des dessins du maître succédaient la copie des moulages et l'étude du modèle vivant.



Différentes phases des recherches dans une progression vers l'œuvre :

● Noter une idée

L'esquisse (schizzo, « jaillissement », « giclure », « éclaboussure ») est « *un premier genre de dessin qui se fait pour trouver le mode des attitudes, et la première mise en place de l'œuvre.* »

Vasari

● Rechercher l'organisation générale



Un enterrement à Ornans (1849)

Gustave Courbet

Fusain sur feuille bleutée 37x 95cm

L'organisation de l'étude diffère de celle du tableau. La tombe, à l'extrême gauche du dessin, est dans l'œuvre définitive placée au centre. Au premier plan, quelques traits de fusain indiquent son futur emplacement. Exécutée sur un morceau de papier collé à droite, la partie où figurent les femmes a un graphisme légèrement différent. Fut-elle ajoutée pour **équilibrer une composition déstabilisée** par le déplacement de la tombe? Selon Françoise Soulier François, il semble que Courbet « *soit venu, au fur et à mesure de son travail, à cette idée de déplacer le lieu de convergence des regards vers un nouvel emplacement de la tombe, modifiant ainsi l'équilibre de la frise des personnages qui pouvait alors intégrer un groupe supplémentaire sur la droite.* »

● Étudier les détails



Feuille d'étude pour

Le Radeau de la Méduse (vers 1818)

Théodore Géricault

Crayon noir et estompe 28,4 x 19,4 cm

Le bras esquissé est celui du marin qui se redresse à l'extrême droite de la composition. Géricault étudie le jeu des muscles saillants sous la peau. Le travail à l'estompe et les hachures en restituent le modelé de manière sculpturale. L'ossature est étudiée avec soin. Géricault veut saisir la forme, la serrer « *comme par un fil de fer* ».

Étude pour une Adoration des Mages (1633)
Pierre Paul Rubens
Pierre noire et sanguine avec annotations à la sanguine 28 x 43,1cm



Rubens détermine les aspects principaux de la composition. Des annotations précisent les couleurs. L'exécution est rapide, l'écriture souple et nerveuse. Le dessin de la Vierge laisse apparaître des hésitations quant au choix de son attitude. Les différentes solutions envisagées se superposent. Cette proposition initiale sera modifiée pour répondre aux exigences du format vertical finalement adopté dans le tableau.

● Arrêter des choix



Les Adieux d'Hector et d'Andromaque (vers 1758)

Pompeo Batoni

Pierre noire avec rehauts de craie blanche 24,8 x 38 cm

La feuille est un modello (projet complet de dimensions réduites). Il comporte la mise au carreau destinée à **préparer le transfert dans la taille définitive**. Contrairement au pensiero (première idée), le modello est un dessin achevé. L'étape suivante est l'exécution de la peinture.

Le dessin reste un moyen d'investigation et de recherche privilégié. Notation, projection, il continue à exister à titre de projet, à participer au travail de conception et de maturation d'une œuvre.

Études préparatoires pour le mur peint à Belfort, 1988

Ernest Pignon Ernest

Musée d'Art et d'Histoire - Belfort

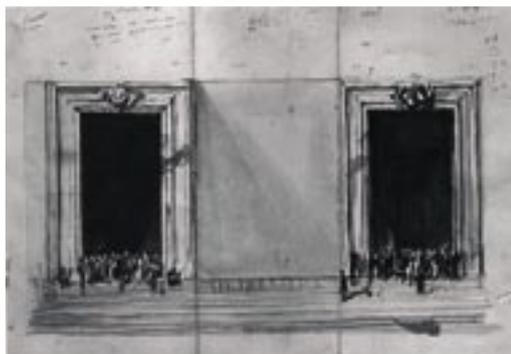
Portrait de Friedrich von Schiller
Stylo-bille et lavis sur papier journal

30,5 x 48,5 cm

Lavis d'encre de Chine et fusain - 96 x 70 cm

« Il y a un travail de dessins, de croquis qui ne sert pas directement à l'élaboration, des images. C'est plutôt un procédé d'assimilation des choses que l'on souhaite saisir - que ce soit des gens ou des lieux - afin d'en comprendre les dynamiques, les structures, les potentialités suggestives. »

Ernest Pignon Ernest



>> Le dessin, œuvre autonome

Les dessins à la pierre noire, illustrant des thèmes mythologiques exécutés par Michel-Ange pour Tommaso Cavalieri, les portraits dessinés par Ingres, les fusains d'Odilon Redon intitulés Noirs, les pastels de Chardin, de Latour et de Degas sont autant d'exemples de dessins non subordonnés à l'élaboration d'une œuvre. Ces œuvres graphiques portent en elles leur propre finalité.

Au xx^e siècle, le dessin acquiert une totale autonomie en tant qu'art. Les dessins sortent de l'atelier et s'exposent.

Les dessins noirs sur blanc de Silvia Bächli procèdent davantage de la transcription que de l'imitation: la ligne, épure ou galbe d'une forme, est son sujet. Le tracé de lignes brisées ou courbes, agglomérats ou entrelacs en réseaux et volutes, permet l'approche physique de l'espace du support: des feuilles de papier blanc - dont la teinte est choisie en fonction d'un contraste à amoindrir entre le fond et la forme - sont fixées au mur sans cadre, avec un verre de protection aux attaches minimales. Dans cette série intitulée Floréal, l'ampleur du geste, le choix de l'outil et du format, exaltent des petites formes fragmentaires en suspens comme une suite d'annotations ponctuelles. Cela permet au spectateur d'entrer dans une confrontation particulière, de combler par l'imaginaire la totalité absente. L'économie de moyens est une manière de mettre en avant la notion de distance. Le blanc du papier et celui du mur, lors de l'accrochage de plusieurs pièces d'une série, sont des vides rendus actifs tel que peut l'exprimer le silence en musique ou la pause dans un texte poétique.

Marie-Agnès Chalumeau Professeur d'arts plastiques détachée au FRAC Franche Comté



Le Drame de la vie (5 et 6 juillet 1983)

Valère Novarina
2587 feuilles. 21 x 15 cm chacune,
Crayon et encre de chine sur papier

Valère Novarina est un auteur et un metteur en scène de Théâtre, il a également incarné sur scène certains de ses personnages. Il peint les décors de ses mises en scène, dessine les personnages de ses livres du lever au coucher du soleil pour reprendre le temps de l'action.

Le *Drame de la vie* est un ensemble de 2587 portraits des personnages de la pièce Le Drame de la vie (Ed. P.O.L, 1984), un portrait pour chaque personnage. Ce sont des gestes « jetés » sur le papier lors d'une performance dans la Tour Saint-Nicolas à la Rochelle.

Tous les dessins du *Drame de la vie* sont rouges (couleur du sang, de la viande) et noirs (couleur de la terre, or l'Adam biblique est fait de terre et de souffle). Novarina utilise également ces deux couleurs en peinture.

Pour Novarina: « Le dessin serait comme le vif de la peinture: le plus fugace, le plus mouvementé, le plus furtif, le plus mortel de la peinture. » Les personnages des dessins de Novarina sont de passage sur le papier, comme nous le sommes tous en ce monde, ils apparaissent et disparaissent laissant seulement une empreinte derrière eux.

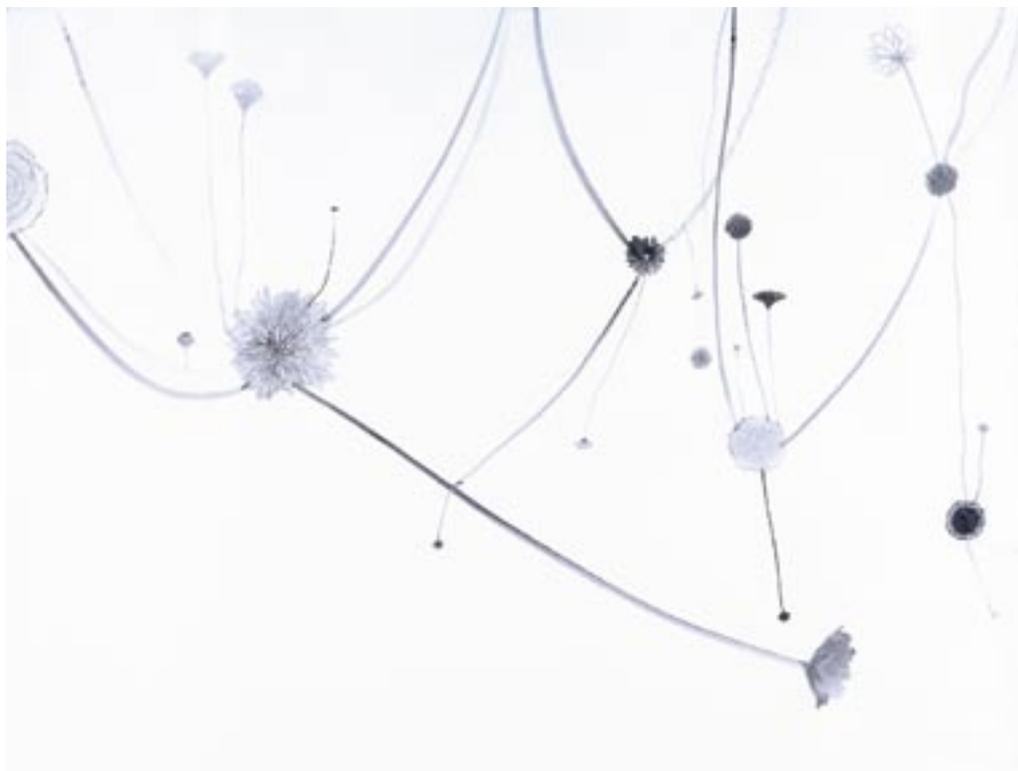
Laura Haaf assistante de l'exposition Novarina (Musée de Besançon, 2004)

Floréal XV (2000)

Silvia Bächli

Gouache sur papier 152,2 x 202 cm

Fonds Régional d'Art Contemporain de Franche-Comté



LE DESSIN DANS LES PROGRAMMES D'ARTS PLASTIQUES DU COLLÈGE

Extraits des *Documents d'Accompagnement du programme de 3^e* (1999)

Les programmes des trois cycles du collège envisagent l'appropriation des gestes, des savoir-faire et des opérations techniques à l'occasion de situations où ces gestes et ces opérations sont expérimentés puis réinvestis et peu à peu maîtrisés. On ne consacrera pas de séance à leur apprentissage exclusif hors de toute pratique. **Il importe de ne pas considérer l'acquisition des moyens comme une fin en soi dans un sens techniciste.**

Il s'agit en effet d'accroître la liberté des élèves dans le choix des moyens dans le sens d'une plus grande autonomie, d'une plus grande latitude dans leurs intentions, et pour permettre ainsi au projet d'exister. L'objectif est de les amener à prendre conscience de la mise en tension qui existe entre tradition et modernité. Cette mise en tension se caractérise particulièrement par la transformation d'opérations techniques en lieux de questionnements.

Des objectifs

Savoir reconnaître et savoir utiliser des opérations - en dessin : schématiser, esquisser, réaliser un croquis.

Le dessin est tout autant une pensée, une mémoire, une projection, une notation, une abstraction, une démonstration que la trace du corps qui s'inscrit (dessin autonome, gribouillis, dessin automatique, etc.). Les trois opérations : schématiser, esquisser et réaliser un croquis constituent des modalités spécifiques du dessin et se distinguent autant par le contexte dans lequel elles s'inscrivent que par les procédures de mise en œuvre qu'elles appellent.

- **Schématiser** : si l'on se réfère aux définitions qu'en donnent les dictionnaires, c'est figurer en donnant une représentation simplifiée et fonctionnelle, c'est décrire et représenter en réduisant aux traits essentiels.
- **Esquisser** : c'est donner forme à la « première pensée », à ce qui est en devenir. L'esquisse (terme issu de l'italien *schizzare* qui signifie jaillir), qu'elle soit peinte ou dessinée, correspond à un premier jet, à l'expression spontanée d'une première pensée qui pourra fonctionner comme forme autonome ou constituer la phase première d'une forme en devenir. L'esquisse comme phase initiale du processus de création fut un des modes imposés dans l'enseignement académique du XIX^e siècle. Travail préparatoire ou œuvre autonome, l'esquisse se caractérise par une technique rapide et spontanée, et une grande liberté de geste.
- **Réaliser un croquis** : cela relève d'une intention différente. Le croquis est une esquisse rapide, prise sur le vif en quelques coups de crayon ou de pinceau. Le dessin fonctionne alors comme instrument de l'observation, noté, relevé devant le motif. Il est la matérialisation d'une perception ou d'une impression.

S'il a besoin de faire percevoir ce que serait son projet de construction, l'élève peut choisir d'en esquisser les formes et d'en schématiser le fonctionnement.

Par la réalisation sur place d'un croquis d'architecture, on rend compte des formes, de leur organisation, des matériaux et de quelques détails significatifs. Un schéma en donnera une vision réduite à des éléments graphiques ou plastiques qui visualisent la distribution générale des formes ainsi que les circulations. Ces trois opérations relevant du dessin ont une valeur formative générale dont l'intérêt va au-delà des enseignements artistiques. (...)

En arts plastiques, on veille à donner le goût de la notation plastique, sur feuille volante ou sur carnet, dans le cadre de recherches individuelles, à tout moment d'un projet, ou lors de visites. Cette notation a toujours fait partie intégrante des démarches d'artistes. Elle peut constituer la phase d'une recherche ou être un travail autonome. Pour en faire percevoir la diversité, on se référera par exemple aux dessins de Léonard de Vinci, de Nicolas Poussin, d'Henri Matisse, de Wassily Kandinsky, d'Ernest Pignon-Ernest, de Pierre Buraglio.

Savoir rendre compte du volume en modulant le trait et les valeurs.

Tout au long de sa formation, l'élève développe des capacités à représenter et à figurer. Il apprend à en choisir les modalités en fonction de ses intentions, sachant qu'en la matière il n'existe pas de modèle qui prévaut. La suggestion du volume, de la profondeur et de la lumière par la modulation du trait et des valeurs appartient à la tradition du dessin depuis la période classique. L'étude d'œuvres graphiques de Vincent Van Gogh (*La Crau, vue de Montmajour*, 1885), de Georges Seurat (*Le Couple*, vers 1884 - 1885) peut venir en appui de productions travaillant espace et lumière.

Dans les œuvres de Juan Gris (*Corbeille à fruits et bouteille*, 1917) et de Richard Serra (*Heir*, 1970), la modulation du trait et le jeu des valeurs répond à des intentions différentes. Il ne s'agit plus de suggérer un espace profond mais de travailler la matérialité de la surface, une des questions dont s'est emparée la modernité. On ne saurait cependant limiter la modulation du trait à ces seules destinations. Dans l'œuvre de Cy Twombly, et notamment dans la série comprenant *Untitled (Triumph of Galatea)*, 1961), c'est au plaisir du geste et de la matière qu'elle renvoie, alors que, dans les dessins de Willem De Kooning (*Two Women IV*, 1952), l'affermissement du trait participe de l'émergence de la figure et du soulignement de ses caractéristiques. (...)