

pascal vallet

Le dessin de nu, le «bon» dessin et la «volonté d'art» graphique

Bien que le genre soit devenu désuet, on trouve encore des individus qui se réunissent pour dessiner une figure humaine nue, quelques fois dans un but pédagogique ou professionnel, dans des écoles préparatoires aux écoles d'art, des écoles d'art, de métier d'art ou de mode - et quelques fois par divertissement, en amateurs dans des associations ou des établissements tels que des ateliers municipaux. Dans ces ateliers, les dessins sont toujours évalués, explicitement lorsqu'il s'agit de cours ou de manière plus indirecte lorsque les évaluateurs sont des participants sans autorité pédagogique. Mais face à la variété des interprétations graphiques, comment est désigné un «bon dessin» ? A cette question, les enquêtés répondaient différemment ou ne répondaient pas. Mais tous disaient aussi : «Quand c'est n'importe quoi, ça se voit !» Il y a là un hiatus qu'on propose d'aborder dans cet article qui s'appuie sur une enquête menée entre les années 1996 et 2000 dans des établissements où on pratique encore le dessin de nu. Lors de cette enquête, des observations directes ont été réalisées dans onze ateliers de sept établissements publics, privés et associatifs pour saisir les dessinateurs dans leurs postures, leurs gestes et leurs commentaires. Elles ont été complétées par des entretiens réalisés auprès d'enseignants, de modèles, de directeurs d'écoles d'art et de dessinateurs étudiants, artistes ou amateurs qu'on a mis en relation avec les théories pédagogiques et esthétiques dans les arts graphiques pour analyser les ressorts de cette activité (Vallet, 2000).

Tout au long de nos descriptions, on a mobilisé une notion que l'historien Alois Riegl, en son temps et pour d'autres œuvres, appelait une *Kunstwollen* (Riegl, 1978). Selon les auteurs de l'enquête sur la réception des œuvres peintes qui fut réalisée au Musée Granet, *Le temps donné aux tableaux*, le «manque à la communication» du discours sur l'image «impose aux récepteurs d'un message iconique...», ici les dessins, «un travail raisonnant, affectif et sensoriel de réception, corollaire du désir intense de formuler du sens ou de faire surgir de la structure qui, lorsqu'il se fait *Kunstwollen* du récepteur, ouvre le champ de l'expérience esthétique à la perception de la peinture» (Passeron, Pedler, 1991 :

XXXVI). On précisera donc que cette «volonté d'art» qui, chez Riegl, caractérisait l'intention des producteurs, peut caractériser aussi celle des spectateurs. Bref, dans ces ateliers elle concernait l'ensemble des «regardeurs» (aurait dit Duchamp) participant à cette expérience.

En adoptant ce point de vue et en examinant l'équipement perceptif» (Baxandall, 1985) des dessinateurs à travers la mise en œuvre des techniques graphiques, cet article tente de faire émerger les moyens qui permettent la qualification et la disqualification des dessins réalisés dans ces cours.

Les formes de la représentation

Pour un spectateur, les éléments d'un dessin apparaissent différemment arrangés et composent ainsi des formes toujours singulières. Mais ce spectateur peut aussi trouver à ces formes un air de famille qui sera dû, par exemple, à un sujet commun, ici, le «nu» ou à des schèmes propres à l'époque où ils sont produits et qui correspondent à un style d'œuvres. Parmi ces éléments qui définissent un style, les historiens de l'art nous l'ont appris, on trouve des schémas et des formules conventionnelles qui déterminent comment inscrire les formes du modèle visé (Panofsky, 1969 : 54-99; Gombrich, 1971 : 192-230). Ce sont là des conventions qui sont utilisées par les dessinateurs pour désigner l'allure d'un objet, ses volumes, les valeurs lumineuses, son modelé, les matières qui le composent et l'espace dans lequel il se trouve. Ces conventions peuvent avoir pour origine des connaissances empruntées à la science (l'anatomie) : être le résultat de spéculations théoriques et esthétiques (comme les canons de proportions ou la perspective) ou provenir de modèles empruntés à l'histoire de l'art (diffusés, par exemple, sous la forme de modèles graphiques : gravures, photographies, diapositives, ouvrages illustrés). Leurs formes et leurs usages peuvent être codifiés strictement par des programmes d'enseignement, des méthodes ou des manuels destinés à l'apprentissage du dessin (comme c'était le cas dans les anciennes académies d'art). Mais ces formes et usages dépendent aussi d'approches autodidactes ou non scolaires, par exemple d'emprunts à des modèles familiaux, bande dessinée, etc., qui, aurait dit Malraux, composent le «musée imaginaire» (Malraux, 1996) du dessinateur. Grâce à ces schémas qui peuvent être considérés par les philosophes (Kant, 1976 : 187; Lalande, 1999 : 921)

comme des moyens de penser des matières concrètes en les organisant sous des catégories, les dessinateurs interprètent les objets qu'ils observent et dont ils veulent rendre compte graphiquement. Ces formules constituent ainsi une partie de leur «œil» au sens que Baxandall donne à ce terme lorsqu'il écrit : «Chacun traduit le donné transmis par l'œil avec un équipement différent» (Baxandall, 1985 : 48) qui détermine un style cognitif lié à un contexte ou, plus largement, à une culture et construit sa visée - ce qui correspond, ici, à ce que le dessinateur et le regardeur veulent voir exprimé graphiquement du modèle. Mais un certain mode d'appréhension et d'expression des formes est nécessairement lié à une conception de cette forme qui varie historiquement et sociologiquement. On ne dessine donc plus et on n'apprécie plus un nu au XIX^e siècle comme on l'aurait dessiné à la fin du XVI^e. On ne dessine pas et on n'apprécie pas un dessin dans une école de mode à la fin du XX^e siècle comme on le fait dans une école d'art ou dans un atelier d'amateurs. Par conséquent, si depuis la Renaissance la représentation dessinée a souvent été prise comme le fondement de toutes les images des styles picturaux qu'elle supposait réguler, conformément à l'esprit de l'Académie, au fil d'une supposée rigoureuse imitation de la réalité, elle fut toujours différemment travaillée par les styles et les courants de l'histoire de l'art ou de l'ornementation, de l'illustration ou de narrations imagées comme la Bande Dessinée - et différemment travaillée aussi par des individus (les artistes, les artisans, les designers, etc.) dont le style individuel a pu être socialement doté d'une valeur esthétique (comme ce peut être le cas, par exemple, des dessins de Michel-Ange, de Picasso ou de Starck). Tantôt niée, tantôt réaffirmée, la volonté de réalisme n'a donc pas cessé de s'infléchir et de se transformer. D'une part, les formes de l'imitation de la réalité ont toujours été multiples et variées et, d'autre part, elles ne visent pas nécessairement une reproduction littérale de cette même réalité - ce que les dessinateurs de ces ateliers exprimaient en disant qu'il faut «représenter» le modèle, «s'en servir, pas l'imiter», «pas le copier», bien que tous aient pratiqué le dessin d'observation. Leur appréciation dépend donc toujours d'un «pacte iconique» qui réunit, fait se rencontrer ou sépare les participants à une même expérience esthétique autour de modèles et de représentations qui organisent la réception de l'image.

Le dessin dit «classique»

Lors des entretiens, la technique graphique la plus fréquemment citée, pour caractériser le dessin d'observation, fut celle du dessin *mesuré*. Selon les enquêtés, elle était «la base» qui permettait d'apprendre à représenter la réalité «telle qu'elle se présente à la vision», en conformité avec l'aspect visuel du modèle. Selon Gombrich cette imitation de l'aspect visuel pourrait être définie comme «...une ressemblance qui pût abuser l'œil» (Gombrich, 1983 : 81). Décrite par Alberti dans le *De Pictura* (Alberti, 1993), la technique du dessin mesuré rationalise donc l'observation et son compte rendu graphique en préconisant une recherche méthodique de l'exactitude par la mesure. Parce qu'elle est aisément exprimable à l'oral ou par écrit, elle fut largement diffusée par les manuels d'apprentissage du dessin ou dans les enseignements (Junod, 1976 : 125-126; Gombrich, 1971). Elle fut qualifiée de «classique» ou de «traditionnelle» par tous les protagonistes de l'enquête, qu'ils aient été enseignants, professionnels, amateurs, directeurs d'écoles, étudiants, modèles ou artistes, participants à des cours ou encore à des séances sans fins pédagogiques.

Pour mettre en œuvre cette technique, les dessinateurs visent le modèle et utilisent le pouce ou un crayon tendu à bout de bras comme une pige pour en relever méthodiquement les mensurations. Ils s'installent suffisamment loin du modèle pour en saisir les formes d'un seul coup d'œil. Ils organisent la représentation à partir d'un point de vue unique et tracent un aplomb qui leur sert de repère. La recherche de ces mesures est en effet associée à la mise en place d'un repère en partie orthonormé - matérialisé par l'inscription de verticales, d'horizontales et d'obliques¹. Les quantités qui découlent des mesures sont ensuite reportées proportionnellement sur le papier pour délimiter des surfaces qui s'articulent entre elles et définissent ainsi les contours de la figure. Après cette circonscription des surfaces, les dessinateurs inscrivent les conventions qui expriment les valeurs lumineuses (noir, blanc pour exprimer la lumière et l'ombre), ainsi que les autres formants graphiques qui déterminent le modelé.

On remarquera que si la technique du dessin mesuré

¹ En 1435, Alberti matérialisait ce plan imaginaire par un voile intersecteur (*velum*) tendu entre l'œil du dessinateur et le modèle qu'il vise.

suppose du dessinateur qu'il relève toujours les proportions du modèle, de là où il se trouve (de suffisamment loin, on l'a dit, et en tendant le bras), elle impose aussi à ce dernier qu'il utilise son corps comme un instrument de mesure puisque le résultat graphique, indissociable de la visée, dépend de la distance qui le sépare du modèle. Cette technique fait donc partie de l'appareil visuel d'un dessinateur, mais elle engage aussi, et plus largement, son corps tout entier (sa retenue, son contrôle), ce qui en favorise les appropriations singulières. Comme pour d'autres gestes techniques, il s'agit là, en effet, d'un «montage», ici entre l'œil et la main, au sens que Mauss donne à ce terme, soit une série d'actes adaptés à un but et «montés chez l'individu non pas simplement par lui-même, mais par toute son éducation, par toute la société dont il fait partie, à la place qu'il y occupe» et qui s'acquiert par un entraînement (Mauss, 2001 : 372).

La pratique

L'observation montre que si cette convention technique qui constitue une partie de «l'œil» des dessinateurs fut bien citée par l'ensemble des enquêtés, elle était aussi largement infléchie au moment de sa mise en œuvre.

On a ainsi rencontré des dessinateurs qui se consacraient de façon exclusive et traditionnelle au dessin mesuré. Pour ceux-là, la «justesse» d'un dessin relevait de la précision mathématique appliquée au relevé des proportions (pour inscrire les surfaces et le contour); de la «rigueur» (de la retenue) dans l'usage des instruments (ne pas trop appuyer sur les crayons pour pouvoir gommer et travailler longtemps sans «fatiguer le papier») et dans la définition progressive des valeurs (l'inscription des noirs, des gris, des blancs). Pour être efficace, cette mise en œuvre imposait donc des séances longues de plusieurs heures, parfois même de plusieurs jours. Astreints à l'immobilité, les modèles et les dessinateurs se fatiguaient, se crispaient et bougeaient. L'aspect linéaire (presque standard) du processus technique en était alors bouleversé ainsi que la stricte assignation du dessin au point de vue du dessinateur. Ainsi, dès qu'ils ressentaient un écart (de «justesse») entre le modèle et leur dessin, entre le modèle et leur visée ou, par exemple, lorsque les conditions d'éclairage changeaient, les dessinateurs reconsidéraient leurs travaux et rectifiaient les proportions et les autres formants graphiques en revenant sur les formes déjà

inscrites. Cet affinage de la représentation par d'incessants allers-retours entre observateurs et correcteurs, évitait «les remplissages» et les «trucs académiques» ou encore «pas observés» disaient les enquêtés.

On a rencontré aussi des dessinateurs qui utilisaient des formules géométriques sans rechercher l'exactitude des proportions par la mesure. Dans le discours des enquêtés, on relevait des phrases du type : «Tu vois, cette forme-là [montrant un pied], c'est une sorte de triangle» ou encore, «là [montrant une tête], c'est presque un rond». Le modèle était dessiné «comme si c'était un robot», grâce à des constructions «purement géométriques», par exemple, composées de «carrés, de rectangles, de cylindres». Il devait être «imaginé comme un robocop, une armure» - «Regardez et imaginez-le en dessin. Allez de ce que vous voyez à ce que vous imaginez en le voyant.» Il devait être vu «comme dans un carcan». Ce type de dessin qui inscrivait intuitivement le géométriquement perceptible, était qualifié de «construit», de «charpenté» et présenté comme «solide». Il était utilisé, disaient les dessinateurs, pour «comprendre» les formes du modèle.

Enfin, lorsque les temps de pose du modèle étaient réduits, le peu de temps consacré à chaque dessin forçait les dessinateurs à tirer parti des «accidents» qui ne manquaient pas de se produire, par exemple, des taches ou des traits malencontreusement inscrits. Cet opportunisme graphique était systématique chez les dessinateurs qui recherchaient «l'expression», «l'innovation» ou «l'écriture»². L'usage des «accidents» devenait alors un principe d'élaboration des dessins. Les dessinateurs installaient des taches ou des couleurs (ils donnaient des coups de

² Ce type d'attitude rejoint ce qu'écrit P. Veyne dans *L'élégie érotique romaine à propos de l'art de notre époque et de son «style intense»* : «Car cette poésie dit ce qu'elle voit ou croit voir, sans se plier à une rhétorique insincère. L'esthétique de l'intensité, nous le savons, s'accompagne d'une pragmatique de la sincérité. Or l'une et l'autre récusent la rhétorique et les lois des genres, qui faussent la sincérité et délaient l'intensité. De l'une et de l'autre est issue la conceptualisation moderne du talent comme originalité; un écrivain moderne n'exécute plus à la perfection les règles de l'art élégiaque ou lyrique : il se dit lui-même sincèrement et le dit fortement, ce qui ne peut que briser les entraves et les artifices de la rhétorique. On ne peut être fortement soi-même que contre les lois traditionnelles des genres qui ligotent la puissance et font mentir la véracité.» (Veyne, 1983 : 203)

pinceau ou maculaient leurs feuilles de fusain ou de tout autre produit couvrant) et organisaient leurs formes sans rechercher l'exactitude mesurée. Les dessins ainsi produits présentaient des allures très spontanées et des déformations que l'on pourrait qualifier d'expressionnistes.

Ces inflexions de la technique dite «classique» étaient dues aux circonstances de la mise en œuvre qui pouvaient varier pendant une même séance. Selon ces circonstances, les dessinateurs mobilisaient donc des tournures graphiques ou des solutions qu'ils avaient déjà éprouvées et s'affranchissaient des étapes réglées du processus. Ce qu'ils faisaient aussi en fonction de leurs orientations esthétiques (recherche de l'expression ou de l'imitation réaliste) ou de fins qu'ils assignaient au dessin (croquis, recherche de la précision, études diverses) - un «mauvais» dessin (mal) mesuré pouvait donc s'avérer être un «bon» croquis ou un «excellent» dessin expressif. Et parce que le dessinateur ne contrôlait pas totalement les conditions de la mise en œuvre, son adresse (acquise par un entraînement) consistait alors à savoir s'ajuster aux conditions et aux fins de la réalisation des dessins dans l'atelier.

Des manières de voir

Pour mieux saisir les ressorts de cette expérience, on doit savoir que la transposition graphique d'un objet perçu en trois dimensions implique une constante mobilité de l'attention qui ne cesse pas d'induire des phénomènes projectifs. Pour la psychologie, la projection est le mécanisme par lequel l'être humain transpose dans ses activités sa personnalité propre. Pour la psychanalyse, c'est un mécanisme de défense par lequel le sujet perçoit dans le monde extérieur et en particulier sur autrui des caractéristiques qui lui sont propres (Piéron, 1994 : 356). Ainsi nous pouvons reconnaître, inventer dans les motifs d'un papier peint, les frondaisons qui bordent un chemin, la mouvance des nuages, des images plus précises que celles que nous aurions inventées sans support. Ces projections sont fréquentes dans les moments de nouveauté perceptive et elles sont favorisées par la peur ou la fatigue alors qu'elles diminuent avec la routine, l'habitude et la répétition.

Devant un modèle vivant nu, même mis à distance sur la sellette, les phénomènes de projections et les réactions de défense sont favorisées - dans les ateliers, on voyait des dessinateurs débutants trembler

ou rougir, avoir des réactions de rire et même pleurer. Ces réactions étaient accentuées par la difficulté à maîtriser les outils. Leurs gestes provoquaient des «accidents» (imprécisions, coulures, taches, tracés non contrôlés) qui donnaient au dessin des aspects que les dessinateurs n'avaient pas imaginés (ou qu'ils ne souhaitaient pas) : ils étaient alors, comme «regardeurs», surpris par leurs propres dessins. Ils pouvaient considérer les formes ainsi produites comme des biais, et se décourager. Ils froissaient alors leur feuille de papier ou lançaient, ne sachant quoi penser : «C'est n'importe quoi !» Mais ces formes pouvaient aussi stimuler leur imaginaire en réactivant, par exemple, un souvenir graphique. Lorsqu'ils possédaient l'expérience nécessaire, ils cherchaient alors à exploiter ces «accidents» - voire à en produire intentionnellement pour provoquer des découvertes graphiques et inventer de nouveaux agencements graphiques.

Les principales difficultés ressenties par les dessinateurs étaient dues aux tentatives d'adaptations des formes graphiques à la perception imprécise des formes des modèles; au manque de confort et à la fatigue; aux temps de pose trop longs ou trop courts (entre plusieurs jours et quelques secondes); au maniement des outils; aux injonctions des enseignants (dans le cadre de séances pédagogiques) et aux regards que les dessinateurs portaient les uns sur les productions des autres. Bref, elles étaient dues pour l'essentielle aux conditions d'une mise en œuvre que les enseignants modifiaient continuellement en faisant se succéder les exercices du type : changer de pose; dessiner lentement, rapidement; avec la main gauche pour les droitiers et la main droite pour les gauchers; dessiner le modèle par les «vides» ou encore dessiner «l'intérieur du modèle». Mais on a observé aussi que dans les séances sans enseignants, les dessinateurs multipliaient intentionnellement les disruptions perceptives (musiques fortes, discussions entre dessinateurs, transformation de l'éclairage, changement de poses, changement d'outils, de support ou de place) pour tenter d'échapper à la routine, à l'ennui et pour provoquer des phénomènes projectifs qui relanceraient l'imaginaire graphique en accentuant les possibilités de richesse interprétative. Encouragés par ces stimulations perceptives, les dessinateurs allaient à la rencontre des intentions allusives qui se présentaient à leurs yeux. En s'appuyant sur les phénomènes projectifs (leur «sensibilité») les dessinateurs désignaient alors le dessin en disant : «Cette tache, là,

elle fait penser à la tête du modèle, tu trouves pas ?» - rejoignant en cela le Gombrich de *L'art et l'illusion* affirmant que «Dès qu'une forme quelconque, susceptible de ressembler en quoi que ce soit à un visage, se présente dans notre champ de vision, notre attention aussitôt alertée réagit vivement» (Gombrich, 1971 : 138) - avant d'en préciser les détails à leur manière.

La projection est donc à la fois un mécanisme de défense et de transformation. Cette double caractéristique pose les phénomènes projectifs comme des éléments de perturbation dans l'obtention de formes d'imitations réalistes d'un modèle vivant et comme des moyens moteurs de la création. Ces phénomènes permettent donc au dessinateur de reconnaître dans une forme ou un *complexus* formel donné qui sert de support, une image, l'allure d'une figure ou d'une autre forme qu'il transpose selon sa personnalité. Cet imprécis visuel concomitant de l'interprétation des formes graphiques et de la multiplication des interprétations graphiques du modèle favorisait ainsi l'expression de manières de voir fort diverses - tous les dessins produits dans ces ateliers étaient donc toujours uniques. Mais cet aspect singulier, tout particulièrement lorsqu'il s'agissait de dessins «innovateurs», surprenait les «regardeurs» qui n'y reconnaissaient plus les formes du modèle, n'ayant, en quelque sorte, pas «l'œil» pour les voir.

Une «volonté d'art» d'atelier

Qu'elles aient donc été déclarées (ou qu'elles se soient voulues) «classiques», «intuitives», qu'elles aient été le résultat de recherches «expressives» ou d'une volonté «d'innovation», les formes graphiques étaient toujours singulières. Désigner le «bon dessin» c'était donc sélectionner une forme singulière parmi d'autres qui ne l'étaient pas moins, en ayant acquis «l'œil» qu'il faut pour la distinguer, ce qu'une rapide description de l'espace de ces ateliers permet de comprendre.

Pendant l'enquête, dans tous les établissements visités, les ateliers de dessin étaient clos (portes fermées, fenêtres voilées) ce qui favorisait l'installation d'une familiarité entre les participants. Le modèle vivant posait sur une sellette ou sur une estrade qui le surélevait et permettait aux dessinateurs les plus éloignés de le percevoir sans être gênés par d'autres dessinateurs. Ceux-ci travaillaient assis ou utilisaient des chevalets. Les temps de dessin étaient toujours réglés par les

temps de pose du modèle vivant, soit par décision de l'enseignant, soit par un accord établi entre les différents dessinateurs présents dans la salle. Dans cet espace clos et réglé, les dessins représentaient le nu sous des angles de vue qui dépendaient toujours de la place occupée par le dessinateur. Mais dans ces ateliers, le dessin (comme activité) était aussi une expérience collective. Ainsi, une école de mode de Lyon, observée pendant les années scolaires 1999-2000 et 2000-2001, répartissait ses 126 étudiants dans quatre ateliers; le cours d'un enseignant de la Villa Arson (observé en 1996) réunissait 75 étudiants et les deux cours observés à l'ENSAD³ regroupaient 20 dessinateurs par cours. De 1992 à 1997, l'Atelier Magenta à Lyon distribuait les étudiants en deux classes de 30 étudiants. Enfin, dans les établissements associatifs de l'enquête, on a pu observer des dessinateurs amateurs répartis dans des ateliers de 15 à 25 personnes. Associant de nombreux dessinateurs, ce dispositif favorisait ainsi la production d'importantes quantités de dessin.

Dans ce contexte, chaque dessinateur était libre de réaliser les formes qu'il voulait (et pouvait), ce qui le distinguait, nous l'avons vu, des autres dessinateurs. Mais il fallait toujours que ses productions soient indexées sur le modèle vivant pour être en conformité avec le dispositif académique. Bien sûr, on l'a dit, les dessins réalisés dans ces conditions exprimaient des manières de voir très diverses qui pouvaient aussi bien rechercher «une ressemblance qui pût abuser l'œil» que l'innovation graphique ou l'expression mais ils étaient aussi différents les uns des autres parce que, au sein de ce dispositif, ils étaient toujours associés au point de vue spatial de leur auteur. A la singularité de la mise en œuvre technique, le dispositif associait donc par la mise en scène du modèle vivant, celle des points de vue physiques, accentuant ainsi les différences entre les dessins. Ce faisant, il les rendait incomparables les uns aux autres, sinon par la comparaison de la manière des auteurs. Comment, en effet, comparer la face et le dos d'un même nu, sinon en comparant leurs styles respectifs ?

On était là, face à une «volonté d'art» d'atelier (collective et singulière) qui accentuait l'unicité des styles individuels en les associant toujours à la figure de dessinateurs. On remarquera que cette *Kunstwollen*, historiquement marquée par

³ Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

l'Académie, est en conformité avec le «régime de singularité» défini par N. Heinich, c'est-à-dire avec «...un mode de qualification - au double sens de définition et de valorisation - qui privilégie l'unicité, l'originalité voire l'anormalité, et en fait la condition de la grandeur en art» et qui «...s'oppose au «régime de communauté» qui, à l'inverse, privilégie ce qui est commun, standard, partagé, et qui tend à voir dans toute singularité une déviance, un stigmaté» (Heinich, 2001 : 107). Partant de ce constat, on doit retenir que dans ces ateliers, désigner un dessin, c'était aussi désigner un dessinateur.

Dessins et dessinateurs

Dans ce dispositif, l'appréciation de ses dessins pouvait être infléchie par un dessinateur, par exemple, s'il réalisait des quantités de productions suffisantes pour rendre visibles son «écriture», son style individuel. La répétition des poses et la longue durée assurant aux participants «classiques» comme aux «innovateurs», «de s'imposer» ou «d'imposer leur travail», c'est-à-dire de produire les conditions d'une familiarité avec les formes toujours uniques qu'ils proposaient à la réception - ce que l'épreuve sèche (sans préparation) d'un concours d'entrée dans une école d'art interdisait ou laissait au hasard de la «rencontre». Dans ces conditions, le dessinateur qui produisait de grandes quantités de dessins construisait favorablement le regard que les autres participants portaient sur sa production. En rendant celle-ci visible, il la rendait, en effet, peu à peu familière et permettait ainsi la reconnaissance des caractéristiques de son style individuel et ce d'autant plus que s'entraînant, il s'ajustait aussi et de lui-même à l'«horizon d'attente» (Jauss : 1978) de l'atelier. Au contraire, le dessinateur qui, «timide», éprouvait fortement la contrainte du dispositif (qui, par exemple, confrontant ses œuvres au modèle, rejetait sa propre manière d'en interpréter les formes) et cessait de dessiner ou dessinait peu, ne se produisait pas comme dessinateur et augmentait ainsi le risque de voir ses œuvres disqualifiées. C'était par conséquent, dans les ateliers observés, par la mise en visibilité de sa production et par son engagement dans l'expérience, que le dessinateur construisait la manière de recevoir sa manière de voir en donnant les moyens aux autres participants («regardeurs») d'en identifier les spécificités. La régularité de la production, c'est-à-dire l'installation

d'une affinité entre les productions graphiques et l'«horizon d'attente» des évaluateurs, favorisait la distinction du «bon dessin» en neutralisant le hasard de l'appréciation sèche. L'expérience de chaque dessinateur était peu à peu socialement construite en relation avec l'expérience esthétique collective et familière et orientée par le dispositif plus général, lui-même pris dans l'historicité imprécise d'un système de valeurs «académiques» le plus souvent reformulées selon les attendus des participants. La désignation du «bon dessin» dépendait donc d'expériences multiples, variables et imprécises qui modulaient différemment des attendus techniques mais qui supposait toujours de la part du dessinateur une visée d'originalité, de distinction, pour être en conformité avec le «régime de singularité».

Un compromis familial

Dans ce contexte, les dessinateurs devaient alors «montrer les choses comme on les voit» - «être rigoureux», - «construire». Mais ils devaient aussi se «lâcher», «être libres», tout en sachant «gérer les accidents». Parce que le dessin «ça vient ou ça vient pas», «c'est lui qui se fait» et «c'est comme ça qu'il est juste !» - parce que «De toute manière, c'est une rencontre !» Mais lors des séances pédagogiques, des mésententes sur le sens de termes comme «construire» ou encore «se lâcher» ou «être libre» introduisaient des biais entre ce que voulait dire et voir l'enseignant et ce que voulait voir l'étudiant, bref, entre des visées individuelles parfois suffisamment éloignées l'une de l'autre pour que de réels affrontements se produisent - «Je fais comme je sens !» - parce que, «C'est comme ça que je vois les choses !»

La force de l'imprécis visuel s'ajoutant à celle de la langue, la réception du discours d'un enseignant (ou d'un autre participant) qui parlait de «technique», de «dessiner le modèle comme on le voit», de la «liberté du geste» ou du «trait» au moment même où il désignait une ligne ou une tache sur un dessin ou lorsqu'il montrait le modèle, était donc toujours soumise à des biais projectifs. Cette double imprécision qui sollicitait l'imaginaire du dessinateur (en favorisant, par exemple, des remémorations iconographiques ou, au contraire, en provoquant des inhibitions) pouvait l'amener à de toutes autres lectures de ces «lignes de forces», «masses», «volumes», «accidents» que celles proposées par l'enseignant.

Le terme «construire» (parmi d'autres termes) pouvait ainsi signifier, relever point par point les proportions du modèle vivant aussi bien que rechercher, pour l'inscrire, le géométriquement perceptible sur le modèle ou encore faire émerger les formes de la figure humaine en la reconnaissant dans une tache. A chacun son option esthétique. A chacun aussi son «musée imaginaire», son histoire graphique et intime qui fait reconnaître une «Tête de Taureau» dans la selle et le guidon d'un vélo (on pensera à l'œuvre de Picasso, réalisée sur ce principe) ou construire des dessins «comme Michel-Ange» plutôt que «comme Ingres», «Walt Disney» ou «Hergé». Et même quand l'attention se voulait plus idéalement scolaire (par exemple dans le cas d'un dessin dit «classique»), le geste qui l'accompagnait, lui, restait autodidacte. Le corps à corps entre les outils, le modèle et l'œil, accentué par les biais interprétatifs de l'écoute du commentaire interprétatif du modèle et des dessins par l'enseignant, associés à l'écoute interprétative du commentaire et à la production des dessins, étant, en quelque sorte, ensauvagés par la présence des corps du modèle et du dessinateur. A force de stipulations différemment précises, un pacte pouvait s'installer entre les participants. Par le jeu d'approximations successives et par la force de la routine - par la proximité physique; par la pratique des mêmes exercices; par la répétition des mêmes phrases dans la même situation; par la comparaison et le commentaire des dessins; par des échanges et des dons de dessins. Un compromis iconique et sémantique, vite familier s'édifiait alors sur la base d'un programme commun minimum que l'on pourrait qualifier d'esthétique de proximité et qui construisait une qualification perceptive partagée («l'œil» de Baxandall, le «pacte iconique» de Passeron), même faiblement, parce qu'elle était liée au partage de l'expérience du dessin dans l'atelier autour d'un même modèle.

Dessins, «bon dessin» et impensé graphique

A partir de là, on a pu distinguer deux moyens concrets de qualifier les productions : (1) le modèle, (2) les mises en séries. On examinera aussi (3), l'argument de disqualification.

1) Pour évaluer les dessins, les dessinateurs comparaient les mesures inscrites sur le papier avec celles qu'ils relevaient en visant le modèle. Ils vérifiaient ainsi l'indexation des formants graphiques qui dési-

gnent les valeurs lumineuses, l'anatomie et le modelé, etc., sur les formes qu'ils percevaient. Les questions posées étaient : le dessin évalué «ressemble-t-il» au modèle ? L'attitude dessinée est-elle en conformité avec celle du modèle ? Les ombres sont-elles correctement situées ? Toutefois, d'une part, ce type d'évaluation était difficile à pratiquer dans le cas d'un dessin géométrique et plus encore pour un dessin d'expression. Et, d'autre part, elle restait soumise aux mêmes biais projectifs que la réalisation du dessin dont elle reprenait l'essentiel des termes. Dans les cours observés cette confrontation avec le modèle était un travail de correction qui prenait comme parti la technique «classique». Il s'agissait bien d'un travail «raisonnant» (mesuré) qui permettait d'argumenter de la qualité technique du dessin mais qui était associé, souvent, à une histoire incomplète du genre «nu» - de Michel-Ange, de Ingres, de Giacometti, etc. - abordée, par exemple, à travers la présentation hétéroclite d'ouvrages illustrés ou de diapositives. Bref, l'imaginaire graphique du «regardeur» et sa connaissance des conditions de la production du dessin modulaient cette appréciation qui, bien que «raisonnante», restait «affective et sensorielle».

2) On a observé aussi que les dessins étaient regroupés et mis en séries. Disposés, par exemple, à même le sol ou affichés au mur des salles, ils étaient comparés, classés et commentés par les participants pendant ou à la fin des séances. La juxtaposition des dessins de chaque participant avec celui des autres participants distribuait alors, par comparaison des différences, les dessinateurs et les dessins sur l'échelle des valeurs en vigueur dans l'atelier. Mais les œuvres d'un même dessinateur pouvaient aussi être associées dans un même corpus (carnets de croquis, feuillets regroupés ou dessins réalisés sur une même feuille). Dans ce cas, l'évaluation prenait en compte la cohérence (ou l'absence de cohérence) des productions; le traitement des matières; la régularité de l'invention et celle de la recherche d'une manière spécifique et singulière de traiter le sujet. Bien évidemment, les options pratiques (le temps, la fin recherchée mais aussi le choix des outils) et esthétiques (dessin «classique» ou «expressif») orientaient le regard que les participants portaient sur les dessins et modelaient leurs horizons d'attente. De la même manière que le dispositif, les séries orientaient le regard des évaluateurs sur la carrière (l'histoire, l'engagement dans l'expérience) gra-

phique des auteurs. Elles leur permettaient de se familiariser et de distinguer les manières graphiques et de qualifier ainsi ce qu'ils appelaient une «écriture», c'est-à-dire une manière singulière socialement située et classée et reconnue.

3) C'est donc en associant modèles et séries que les «regardeurs» qualifiaient les dessins. Mais on le comprend, dans tous les cas, c'est l'«horizon d'attente» de l'évaluateur qui orientait la définition de ce que serait le «bon dessin». Un dessin «mal» mesuré ou un dessin expressif pouvaient ainsi être qualifiés de «prometteurs» de «bons» ou de «mauvais» en fonction de l'idée de l'art du «regardeur», de sa connaissance des circonstances de leur réalisation et, dans ces ateliers, du dessinateur ! Il n'est donc pas étonnant que les enquêtés n'aient pas pu répondre à la question - «Qu'est-ce qu'un bon dessin ?» Pour être évalué un dessin devait être situé dans un contexte, un atelier, lui-même pris dans un contexte académique plus large et dans les contraintes d'un genre : le «nu». Dans l'atelier, disqualifier un dessin c'était considérer qu'il avait été réalisé par un dessinateur qui n'acceptait pas ou n'avait pas accepté les conditions de l'expérience proposée (ici dessiner un nu) ou qu'il s'y conformait de façon irrégulière, c'est-à-dire incompétente - ou inattendue, c'est-à-dire nouvelle pour les «regardeurs». Un tel argument renvoyait bien sûr à une volonté de disqualification, concomitante d'un impensé graphique, c'est-à-dire à une absence de catégories ou de possibilité de catégorisation du dessin. Mais dans l'atelier, comme hors de l'atelier, si l'expression «c'est n'importe quoi» signifiait une absence de références comparatives qui aurait permis un classement, même négatif du dessin - elle signifiait aussi la disqualification de l'auteur qui, suspect de n'avoir pas «observé» le modèle vivant et suspect de ne pas posséder la manière capable d'en rendre compte, se voyait alors privé de «volonté d'art», c'est-à-dire, aujourd'hui, privé de visée d'originalité.

Conclusion

Dans les ateliers de l'enquête, désigner un «bon dessin», c'était donc reconnaître à travers une expérience collective et individuelle, à la fois la maîtrise d'une technique qui permettait de rendre compte graphiquement de l'observation du modèle et celle de son ajustement aux conditions de la mise en œuvre qui, associées à une visée d'originalité consécutive d'un régime de singularité plus général, exprimaient une *Kunstwollen* spécifique. Il faudrait donc retenir que c'est grâce à la spécificité de ces espaces qui ont servi à la formation et à la sélection de dessinateurs appelés à pratiquer dans des genres et des styles de production différents, qui vont de l'amateur au professionnel, de l'artisan à l'artiste, qu'on a pu dégager les moyens concrets de l'appréciation des dessins. Parce que, d'une part, dans ce contexte, les dessins font toujours l'objet d'une appréciation esthétique, même minimale. Parce que, d'autre part, les participants à cette expérience, associés à des productions, pouvaient être considérés comme des «regardeurs» ce qui permettait de décrire les conditions de la qualification et de la disqualification des œuvres en considérant les techniques du dessin comme un équipement perceptif partagé. Mais il faudrait retenir aussi que c'est en s'intéressant à la mise en œuvre de ces techniques graphiques qu'on a pu conduire la description de ce que l'on pourrait appeler un «art du dessin» - en insistant sur le fait que c'est par une approche ethnographique qu'il a été possible de saisir les dessinateurs dans leurs gestes et leurs regards pour introduire ainsi dans l'analyse ce qui fait la spécificité de ces activités, à savoir l'unicité des productions. Bien évidemment, les interprétations que nous donnons des pratiques observées ne peuvent pas être déconnectées d'une idée de l'art qui, aujourd'hui, privilégie, au maxima, la recherche d'un «style intense» et qui se déploie, a minima, en «régime de singularité». Mais l'étude de ces ateliers, dont le dispositif existe depuis la Renaissance, permet de bien comprendre que la singularité d'une œuvre graphique ou d'un dessinateur est indissociable des conditions sociales de son apparition.

Pascal Vallet
batigne.vallet@mom.fr

Références

- Alberti, L. B. (1993), *De la peinture (1435)*, Paris, Macula.
- Baxandall, M. (1985), *L'œil du Quattrocento*, [1972], Paris, Gallimard.
- Becker, H. S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Gombrich, E. H. (1971), *L'art et l'illusion*, [1960], Paris, Gallimard.
- Gombrich, E. H. (1983), *L'écologie des images*, Paris, Flammarion.
- Heinich, N. (2001), *Sociologie de l'art*, Paris, La découverte.
- Jauss, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Junod, P. (1976), *Transparence et opacité*, Montreux, L'Age d'Homme.
- Kant, E. (1976), *Critique de la raison pure*, [1790], Paris, Flammarion.
- Lalande, A. (1999), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, [1926], Paris, PUF.
- Malraux, A. (1996), *Le musée imaginaire*, [1965], Paris, Gallimard.
- Mauss, M. (2001), *Sociologie et anthropologie*, [1950], Paris, Paris, PUF.
- Panofsky, E. (1969), *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, [1921], Paris, Gallimard.
- Passeron, J.-C. (1991), *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan.
- Passeron, J.-C., Pedler, E. (1991), *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, CERCOM, IMEREC.
- Piéron, H. (1994), *Vocabulaire de la psychologie*, Paris, PUF.
- Riegl, A. (1978), *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck.
- Vallet, P. (2000), *Les formes et les usages de l'enseignement du dessin de nu, aujourd'hui et à travers son histoire, une genèse du regard de l'artiste*, thèse de doctorat, dir. J.-C. Passeron, Marseille, EHESS.
- Veyne, P. (1983), *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil.