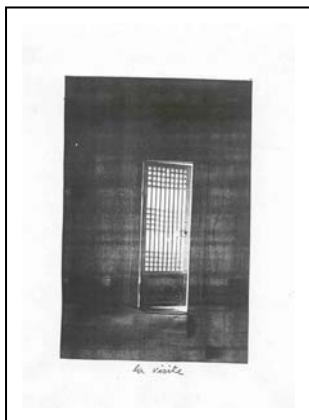




En dessinant

par John Berger
(1953)

Pour l'artiste, dessiner, c'est découvrir. Et il ne s'agit pas ici d'une phrase astucieuse, c'est tout ce qu'il y a de plus littéralement vrai. C'est l'acte concret de dessiner qui force l'artiste à regarder l'objet en face de lui, à le disséquer avec l'œil de son esprit et à le reconstruire ; ou, s'il dessine de mémoire, qui le force à draguer le fond de son cerveau pour découvrir le contenu de sa propre réserve d'observations passées. C'est un lieu commun, quand on enseigne le dessin, de dire que tout est dans le processus spécifique du regard. Une ligne, une zone de ton, n'est pas vraiment importante en tant que trace de ce que vous avez vu, mais dans ce qu'elle vous conduira à voir ensuite. En suivant sa logique pour vérifier son exactitude, vous trouverez la confirmation ou le démenti dans l'objet lui-même ou dans le souvenir que vous en avez. Toute confirmation ou infirmation vous rapproche de l'objet, jusqu'à ce que finalement, pour ainsi dire, vous soyez en lui : les traits que vous avez dessinés ne marquent plus le contour de ce que vous avez vu, mais le contour de ce que vous êtes devenu. Peut-être tout cela sonne-t-il inutilement métaphysique. En d'autres termes, on pourrait dire que chaque signe que vous avez tracé sur le papier est une pierre plate sur laquelle vous marchez pour en

atteindre une autre, jusqu'à ce que vous ayez traversé votre sujet, comme si c'était une rivière, jusqu'à ce que vous l'ayez laissé derrière vous.

Ceci est très différent du processus ultérieur qui consiste à peindre une toile « finie » ou à sculpter une statue. Là, vous ne traversez pas votre sujet, mais vous cherchez à le recréer et à vous y loger. Chaque coup de pinceau ou de ciseau n'est plus une pierre sur laquelle marcher mais une pierre qui a sa place dans une construction planifiée. Un dessin, c'est l'enregistrement autobiographique de la découverte d'un événement — vu, retrouvé ou imaginé. Un travail « fini », c'est une tentative de construire un événement en tant que tel. En ce sens, il est significatif de comprendre que c'est seulement quand l'artiste a atteint un niveau relativement élevé de liberté individuelle autobiographique que les dessins, comme nous les comprenons désormais, commencent à exister. Dans une tradition hiératique, anonyme, ils sont non nécessaires. (Je devrais peut-être souligner ici que je parle des dessins de *travail*, des études — bien qu'un dessin de travail ne soit pas forcément réalisé dans le cadre d'un projet particulier. Je ne parle pas des dessins au trait, des illustrations, des caricatures, de certains portraits ou travaux graphiques qui peuvent à bon droit prétendre à être des travaux « finis ».)

Un certain nombre de facteurs techniques élargissent souvent cette distinction entre une esquisse et un travail « fini » : le temps plus long qui est nécessaire pour peindre une toile ou sculpter un bloc de pierre ; l'échelle plus grande du travail ; le problème d'avoir à s'occuper simultanément de couleur, de qualité de pigment, de nuance, de texture, de grain, *etc.* — la sténographie propre au dessin est relativement simple et directe. Mais, néanmoins, la distinction fondamentale est dans le fonctionnement de la tête de l'artiste. Un dessin est essentiellement un travail privé, lié aux besoins propres de l'artiste, une statue ou une toile « finie » est essentiellement

un travail public, un travail *présenté* — lié bien davantage aux exigences de la communication.

Il en découle une distinction semblable du point de vue du spectateur. Devant une peinture ou une statue, il a tendance à s'identifier au sujet, à interpréter les images pour elles-mêmes ; devant un dessin, il s'identifie avec l'artiste, se servant des images pour acquérir l'expérience consciente de voir comme s'il voyait à travers les yeux de l'artiste.

Comme je regardais la feuille blanche de mon carnet de croquis, j'étais plus conscient de sa hauteur que de sa largeur. C'étaient les bords du haut et du bas qui étaient névralgiques, car, entre les deux, j'avais à reconstruire la façon qu'il avait de s'élever du sol ou, si l'on pense à l'inverse, la manière dont il se maintenait au sol. L'énergie de la pose était principalement verticale. Tous les petits mouvements latéraux des bras, le cou tourné, la jambe qui ne soutenait pas son poids, étaient reliés à la force verticale, comme les branches pendantes et traînantes d'un arbre sont liées à la hampe verticale du tronc. Mes premiers traits devaient exprimer cela ; devaient le faire tenir debout comme une quille mais, en même temps, devaient impliquer que, contrairement à une quille, il était capable de mouvement, capable de réajuster son équilibre si le sol venait à pencher, capable pour quelques secondes de bondir en l'air contre la force verticale de la gravité. Cette capacité de mouvement, cette tension de son corps, irrégulière et temporaire plutôt qu'uniforme et permanente, devaient être exprimées en relation avec les bords du papier, avec les variations des deux côtés d'une ligne droite allant du creux du cou au talon de la jambe soutenant son poids.

Je cherchais les variations. Sa jambe gauche supportait son poids et donc le côté gauche de son corps, le côté à l'arrière-plan, était tendu, soit droit, soit anguleux ; le côté le plus proche, le droit, était en comparaison détendu et fluide. Des li-

gnes arbitraires latérales couraient au travers de son corps, allant de tracés courbes à des points aigus — comme les torrents qui ruissellent des collines vers les ravins abrupts et étroits de la façade des falaises. Mais, bien sûr, ce n'était pas si simple. Sur son côté relâché, le plus proche, son poignet était tendu et la dureté de ses articulations rappelait la ligne ferme de ses côtes de l'autre côté — comme les cairns sur les collines rappellent les falaises.

Je commençai maintenant à voir de façon différente la surface blanche du papier sur laquelle je m'apprêtais à dessiner. De page propre et lisse, elle devint espace vide. Sa blancheur devint une zone de lumière opaque et infinie au travers de laquelle il était possible de se mouvoir mais pas de voir. Je sus que, quand je tracerais une ligne sur elle — ou à *travers* elle —, j'aurais à contrôler la ligne, pas comme le conducteur d'une voiture, sur un seul plan : mais comme le pilote dans l'air, le mouvement étant possible dans les trois dimensions.

Cependant, quand je marquai un point, quelque part entre les côtes les plus proches, la nature de la page changea encore une fois. La zone de lumière opaque cessa tout à coup d'être sans limite. Toute la page était changée par ce que j'avais dessiné, comme l'eau d'un récipient en verre change dès que vous y mettez un poisson. C'est alors le poisson seul que vous regardez. L'eau devient simplement la condition de sa vie et l'endroit où il peut nager.

Puis, comme j'allai de l'autre côté du corps pour esquisser le contour de l'épaule la plus éloignée, un autre changement se produisit encore. Ce n'était pas juste comme si on mettait un autre poisson dans le récipient. La deuxième ligne altéra la nature de la première. Alors qu'auparavant la première ligne n'avait pas de but, maintenant sa signification était fixée et confirmée par la deuxième. Ensemble, elles maintenaient en place les côtés de la zone qui se trouvait entre elles, et cette zone, tendue par la force qui avait d'abord donné à toute la

page la possibilité de la profondeur, se détacha en suggérant une forme compacte. Le dessin avait commencé.

La troisième dimension, la compacité de la chaise, du corps, de l'arbre, est, au moins en ce qui concerne nos sens, la preuve même de notre existence. Comme je regardais le modèle, je m'émerveillai du simple fait qu'il *fût* compact, qu'il occupât l'espace, qu'il fût bien davantage que le résultat de dix mille visions de lui considérées de dix mille points de vue différents. Dans mon dessin, qui était forcément une seule vision, d'un seul point de vue, j'espérais peut-être laisser entrevoir ce nombre illimité d'autres facettes. Mais pour l'instant, il s'agissait seulement de construire et de raffiner des formes jusqu'à ce que leurs tensions commencent à ressembler à celles que je voyais sur le modèle. Il aurait été bien sûr facile, par quelque erreur d'exagération, de faire éclater le tout comme un ballon ; ou tout aurait pu s'effondrer comme de l'argile trop fine sur le tour du potier ; ou se déformer irrémédiablement et perdre son centre de gravité. Néanmoins, la chose était là. Les possibilités infinies et opaques de la feuille blanche étaient devenues singulières et claires. Ma tâche maintenant consistait à coordonner et à mesurer ; pas à mesurer en pouces comme quelqu'un pourrait mesurer une once de raisins secs en les comptant, mais à mesurer selon le rythme, la masse et le déplacement : évaluer les distances et les angles comme un oiseau volant à travers un treillis de branches ; visualiser le plan du sol comme un architecte ; sentir la pression de mes lignes et de mes griffonnages par rapport à la surface du papier, comme un marin sent sa voile qui faseye ou se tend pour tirer un bord plus ou moins près de la surface du vent.

J'évaluai la hauteur de l'oreille par rapport aux yeux, les angles du triangle gauchi formé par les deux mamelons et le nombril, les lignes latérales des épaules et des hanches — penchant l'une vers l'autre pour éventuellement se rencontrer, la position relative des phalanges de la main la plus

éloignée, directement au-dessus des orteils du pied en arrière-plan. Je ne cherchai cependant pas seulement ces proportions linéaires, les angles et les longueurs de ces bouts de corde imaginaires tendus d'un point à un autre, mais aussi le rapport entre les plans, entre les surfaces qui avancent et s'éloignent.

Si l'on regarde l'anarchie des toits d'une ville sans plan d'urbanisme, on trouve les mêmes angles d'éloignement dans les pignons et les lucarnes de maisons tout à fait différentes — de sorte que si l'on étirait un plan particulier quelconque au travers de tous les plans intermédiaires, il coïnciderait sans doute parfaitement avec un autre ; exactement de la même manière, on trouve des extensions de plans identiques dans différentes parties du corps. Le plan qui descendait en pente depuis le haut de l'estomac jusqu'à l'aine coïncidait avec celui qui, vers l'arrière, allait du genou le plus proche au bord extérieur tranchant du mollet. L'un des plans intérieurs, doux, tout en haut de la cuisse de la même jambe, coïncidait avec un petit plan qui s'éloignait en contournant le tracé du muscle pectoral en arrière-plan.

Et ainsi, comme une sorte d'unité prenait forme et que les lignes s'accumulaient sur le papier, je pris conscience une fois de plus des tensions réelles de la pose. Mais cette fois avec plus de subtilité. Il ne s'agissait plus seulement de réaliser cette tension verticale prédominante. J'étais devenu plus intimement lié à la silhouette. Même les plus petits phénomènes avaient acquis une urgence et je devais résister à la tentation d'exagérer toutes les lignes. J'entrais dans les espaces estompés et cédaux aux formes qui émergeaient. Je me mis aussi à corriger : en dessinant par-dessus et en travers des premiers traits pour rétablir les proportions ou pour trouver une façon d'exprimer certaines découvertes moins évidentes. Je vis que la ligne qui tombait du centre du torse depuis le creux du cou, entre les mamelons, sur le nombril et entre les jambes, était comme la quille d'un bateau, que les côtes for-

maient une coque et que la jambe au premier plan, détendue, traînait dans son mouvement vers l'arrière comme une rame à la dérive. Je vis que les bras, pendant de chaque côté, étaient comme les brancards d'une charrette, et que la courbe extérieure de la cuisse qui portait le poids du corps était comme le pourtour rigidifié de la silhouette d'un crucifix. Et pourtant, ces images, bien que je les aie choisies avec soin, déforment ce que je cherche à décrire. J'ai vu et reconnu quelques faits anatomiques tout à fait ordinaires ; mais je les ai aussi ressentis physiquement — comme si, en un sens, *mon* système nerveux avait habité *son* corps.

Je peux décrire plus directement quelques-unes des choses que j'ai reconnues. Je remarquai comment, sous le pied de la jambe dure, plantée, qui supportait le poids du corps, il y avait un espace dégagé sous l'arche du cou-de-pied. Je remarquai comment, subtilement, la paroi abdominale raide s'élidait dans les plans atténués et soudés de la cuisse et de la hanche. Je remarquai le contraste entre la dureté du coude et la douceur vulnérable de l'intérieur du bras au même niveau.

Alors, très vite, le dessin a atteint son moment de crise. Ce qui revient à dire que ce que j'étais en train de dessiner a commencé à m'intéresser autant que ce que j'aurais pu encore découvrir. Il y a un moment, dans chaque dessin, où c'est ce qui arrive. Et j'appelle cela un moment de crise parce qu'à ce moment-là, le succès ou l'échec du dessin est vraiment décidé. On commence désormais à dessiner selon les exigences, les besoins du dessin. Si le dessin est déjà un tout petit peu vrai, alors ces exigences vont sans doute correspondre à ce que l'on peut encore découvrir par une recherche en règle. Si le dessin, au fond, est faux, elles accentueront l'erreur.

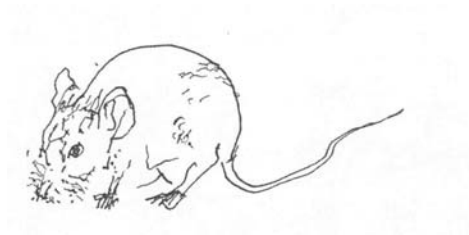
Je considérerai mon dessin en cherchant à voir ce qui avait été déformé : quelles lignes ou quels ombrages avaient perdu leur nécessaire importance d'origine au milieu des autres ;

quels gestes spontanés étaient passés à côté d'un problème, quels autres avaient été instinctivement justes. Cependant, même ce processus n'était qu'en partie conscient. À certains endroits, je pouvais clairement voir qu'un passage était maladroit et exigeait qu'on vérifie ; à d'autres, je permettais à mon crayon de voltiger – un peu à la manière d'une baguette de sourcier. Une forme se ferait jour, entraînant le crayon à faire un ombrage qui pourrait accentuer à nouveau sa distance ; une autre pousserait le crayon à appuyer une ligne, ce qui pourrait la projeter plus en avant.

Maintenant, quand je regardais le modèle pour vérifier une forme, je le regardais différemment. Je le regardais, pour ainsi dire, avec plus de connivence : pour trouver uniquement ce que je voulais trouver.

Alors, la fin. À la fois ambition et déception. Alors même qu'à mes yeux mon dessin et l'homme en chair et en os coïncidaient – de sorte que, pour un moment, il n'était plus un homme qui posait mais un habitant du monde que j'avais à moitié créé, une expression unique de mon expérience – alors même que je voyais cela avec l'œil de mon esprit, je voyais en fait à quel point mon petit dessin était inadéquat, fragmentaire, maladroit.

Je tournai la page et entrepris un autre dessin qui commençait là où le précédent s'était arrêté. Un homme debout, son poids plutôt sur une jambe que sur l'autre...



Traduction
Véronique Dassas
et Jean-Michel Sivry