
équerre & compas

amiens

fonds régional d'art

contemporain de picardie

22 septembre 2017 - 16 février 2018

**Stephen Antonakos, Patrick Caillière, Helmut Federle
Hubert Kiecol, Julije Knifer, Stanislav Kolibal, Marie Lepetit
Sol LeWitt, Najia Mehadji, François Morellet, Robert Morris
Georges Noël, Gabriel Orozco, David Rabinowitch
Jean-Pierre Raynaud, François Ristori, Joel Shapiro
David Tremlett**

dessins et œuvres du fracpicardie | des mondes dessinés
et du centre national des arts plastiques - fonds national d'art
contemporain

cartels développés

Les cartels développés proposent d'appréhender la démarche d'un artiste et les enjeux de son œuvre. Dans l'exposition pour les visiteurs ou disponibles sur demande pour les responsables de groupes constitués, ces notices réunissent les premiers éléments d'approche et de compréhension d'une œuvre et des pratiques artistiques contemporaines.

Des **dossiers de médiation** consacrés à des thématiques spécifiques en lien avec l'histoire de l'art et d'autres disciplines, ainsi que des propositions d'**ateliers de pratique artistique** autour d'un thème précis sont également disponibles sur demande. Ils constituent la base documentaire ou pédagogique à tout projet. Au centre de documentation du fracpicardie, accessible à tous, des ressources complémentaires sont consultables.

L'intégralité des œuvres du fonds sont consultables en ligne sur :

www.frac-picardie.org

onglet œuvres et expositions.

fonds régional d'art contemporain de picardie

45 rue Pointin - 80000 Amiens - tél. 03 22 91 66 00

public@frac-picardie.org

www.frac-picardie.org

service des publics : Chloé Ducroq, Laure Marcou, Sophie Malivoir

centre de documentation : Christophe Le Guennec

www.frac-picardie.org

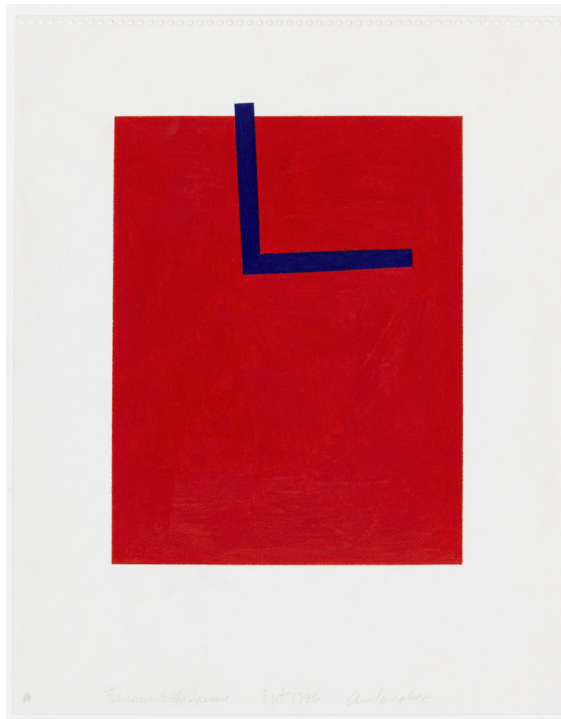
Stephen Antonakos

Né en 1926 à Agio Nikolaos (Grèce),
décédé en 2013 à New-York (États-Unis).

Propos sur l'artiste

Pour Stephen Antonakos, c'est en échappant ainsi à la fonction symbolique ou à l'ordre de la représentation, que les formes atteignent leur plus haut degré d'expressivité.

ROSENBERG, David. « Cercles et carrés ». In *Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours*. Paris : Archibooks + Sautereau Editeur et La maison rouge, 2012, p. 65.



Illustration

Fragment of a Square #8 (Fragment d'un carré #8), septembre 1976
Crayon gras rouge et violet sur papier à dessin vélin (page de carnet à spirale)
35,5 x 28,1 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 2014.

Après des études à la New York State Institute des Arts et des Sciences Appliqués de Brooklyn, Stephen Antonakos débute sa carrière en tant qu'illustrateur commercial et se familiarise conjointement avec la scène artistique new yorkaise des années 1950. Avant de s'installer à Soho dès 1963, son atelier est implanté dans un quartier riche en objets trouvés et matériaux divers. Ceux-ci prendront place dans ses premiers assemblages et ses *Sewlages*, collages où la machine à coudre établit la jonction entre des chutes de tissus et la toile.

Fasciné par les enseignes lumineuses, Stephen Antonakos observe leur implantation : échelle, teinte et intensité au rythme de l'espace urbain. Il sera l'un des pionniers de l'utilisation du néon au côté de Lucio Fontana, François Morellet et Keith Sonnier. Au tournant des années 1960, le tube lumineux occupe une place centrale au sein de ses installations et sculptures. Proche d'une tradition constructiviste et adoptant un vocabulaire minimaliste, l'artiste sollicite sa linéarité, construit des formes géométriques et sinueuses. Intervenant au sol, sur le mur ou au plafond, dans les encoignures ou sur des volumes suspendus, il questionne le cadre architectural. Les environnements qui en découlent sont souvent dotés d'une dimension poétique et spirituelle, pour devenir dès les années 1980 des lieux où la lumière révèle des espaces de méditation et de paix.

Fil de la couture, tube du néon, arêtes de l'architecture, la ligne est au cœur des travaux de Stephen Antonakos. Dans sa pratique journalière du dessin, elle accompagne une réflexion au service d'œuvres en trois dimensions ou décline sa pleine autonomie. A chaque fois, l'artiste exploite le potentiel graphique d'un tracé mis en couleur dans une esthétique épurée proche de l'abstraction géométrique.

Dans les dessins des séries *Fragments of a Circle* et *Fragments of a Square* datant de 1976, un aplat rectangulaire de couleur vive reçoit des formes entières ou partielles résultants de la géométrie : un rectangle bleu nuit auquel deux coins sont soustraits, un segment bleu marine à angle droit et un carré vert serti de blanc sur une surface rouge délimitée, plusieurs arcs de cercle blancs épars, puis un isolé sur fond indigo. Le répertoire formel est restreint aux attributs de la géométrie et les couleurs sont complémentaires.

Le dessin fait de lignes mises en tension dévoile, par des variations d'orientation et de densité toute sa spatialité.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, août 2017

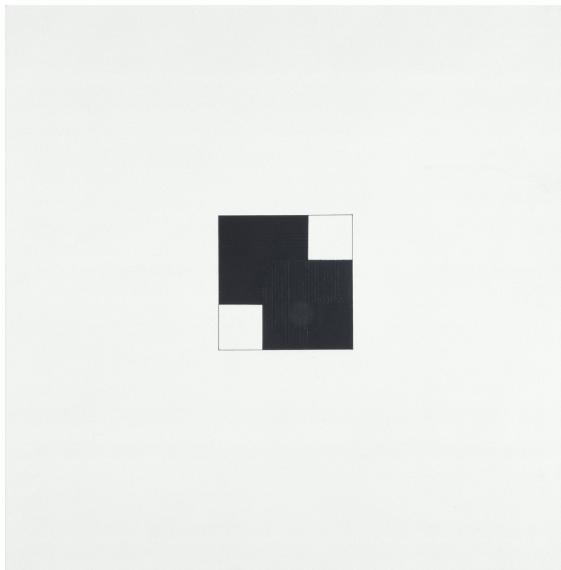
Patrick Caillière

Né en 1947 à Genêts (Manche), vit et travaille à Paris (France).

Propos de l'artiste

J'ai toujours travaillé en série, avec une certaine idée d'analyse répétitive que l'on perçoit tout à fait clairement d'une toile à l'autre. Mon travail consiste avant tout à ce que dans la série chaque tableau garde sa propre autonomie.

CAILLIERE, Patrick. *Les paraboles du petit boulevard* : Christian Bonnefoi, Patrick Caillière, Jean-Louis Gerbaud, Bernard Joubert, Charles-Henri Monvert, Denis Serre, Florence Valay. Saint-Priest : Galerie municipale Centre d'art contemporain, 1988, p.15.



Illustration

070, 1976
Ensemble de six dessins indissociables
Encre de Chine sur papier Arches satiné
40,6 x 40,6 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1987.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, septembre 2017

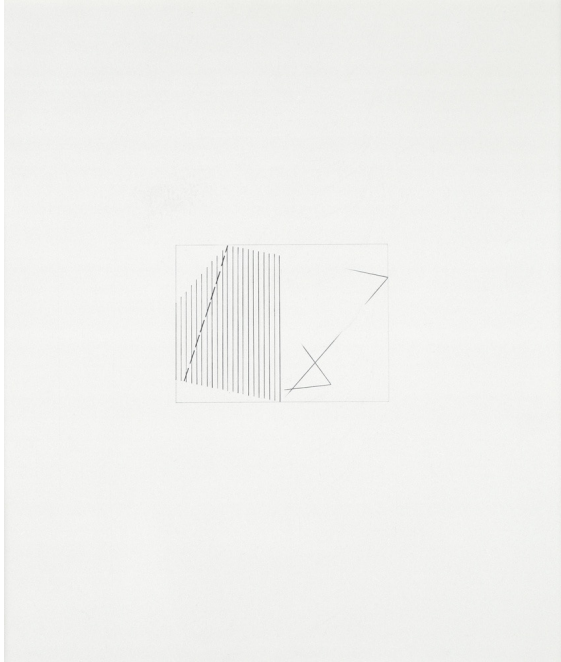
Patrick Caillière utilise géométrie et sérialité comme moyens d'exploration de la peinture et révélateurs de l'infinie richesse du plan du tableau. Ses œuvres sérielles, prédéterminées par une règle, sont marquées par un souci de neutralité. Le noir dissimule partiellement la trace de l'acte artistique et les titres constitués de chiffre évitent de projeter sur l'œuvre quoi que ce soit d'autre que son propre caractère sériel. Ses compositions géométriques usent de formes simples agencées de manière rigoureuse. La combinatoire s'insinue dans les différentes présences d'une figure au sein d'une trame, d'un cadre, d'un espace normé. Patrick Caillière joue aussi de la matité et de la brillance de l'encre. A cette fin, il use d'infimes différences formelles, de la pigmentation du noir, de l'alternance de traits, de contour/aplats, de la répartition noir/blanc.

Telles des sculptures bidimensionnelles, les dessins de l'artiste manient de concert le vide et le plein avec rigueur. L'encre y perd toute fluidité, devient matière. Plus qu'une surface inerte canalisée grâce aux superpositions du médium, à l'ajout d'encre pendant le temps du séchage, la surface est modulée dans son épaisseur par des stries, des densités et intensités différentes qui influent sur l'opacité du noir.

Les six dessins de la série 070 de 1976 proposent une déclinaison à partir de la division d'un grand carré en neuf plus petits, distincts les uns des autres par la différence de traitement : le blanc du papier laissé en réserve, les variations du noir par des stries parallèles horizontales ou verticales. Chaque élément de la série présente une structure formelle identique, modulée en six combinaisons fonctionnant en paire. La logique de l'une sera reprise à l'inverse sur l'autre. La première paire s'appuie sur la diagonale, la deuxième affirme la verticalité puis l'horizontalité de la composition et la dernière croise les deux premières propositions. Le regardeur découvre peu à peu les structures et les dynamismes internes qui reprennent la structure géométrique d'une équerre, du rectangle ou du carré.

Dans la série 070 de sept dessins indissociables de 1978 - 1979, la matrice, dessinée intégralement au graphite, se distingue d'emblée. Dépourvue de plage noire d'encre de Chine, elle énonce l'ossature des six autres éléments. Centré dans la page, un rectangle scindé en deux parties égales comporte deux types de réseaux géométriques. A gauche : de fines hachures verticales réparties sur une forme trapézoïdale couvrent presque l'intégralité du rectangle, marquée de plus par une diagonale en pointillés. A droite : quatre traits esquissent deux plans comme en suspension. Le tout est une mise en perspective, un basculement du grand rectangle qui les encadre. Dans les six autres dessins





Illustration

Un titre différent par dessin de la série

070 1D 080 1/1 071 1D 082 1/1 083 1/1 064 1D 081 1/1, 1978 - 1979

Ensemble de sept dessins indissociables

Graphite et encre de Chine sur papier Arches satiné

39,8 x 34,8 cm

Œuvre acquise par le fracpicardie en 1987.

Patrick Caillière

qui déclinent le premier, la division bipartite se répète. La partie droite reste inchangée tandis que la zone gauche connaît des modifications d'un dessin à l'autre. Dans les trois premiers dessins, le trapèze de la partie gauche est traité en noir sur blanc, en noir brillant sur un noir mat et inversement. Les trois dernières propositions reprennent, quant à elles, le grand polygone de gauche et lui applique les mêmes variations. Patrick Caillière exploite les différentes possibilités de combinaison en fonction des découpes qu'offre la trame de départ.

La série *Sans Titre* de 1983-1984 se déploie également en sept temps. La composition générale est similaire sur chacun des feuillets. Deux triangles en aplat noir en bas à gauche et en haut à droite glissent, se retournent ou s'allongent sur les côtés inférieurs et supérieurs du rectangle. Au centre, un tracé régulier au crayon s'aligne aux prolongements des côtés des triangles ou à leurs parallèles suggérant les perspectives naissantes de volumes indéterminés. La ligne brisée, en un ou deux points, souligne l'équilibre et la fragilité d'une liaison entre les pleins et les vides, et la légèreté du graphite, en retrait, s'oppose à l'intensité de l'encre noire.

Dans l'unité de la trame une évolution s'opère, le motif ne prend sens que dans son rapport à l'autre, à l'intérieur d'une série et de ses différentes différences. C'est par de multiples variations que Patrick Caillière analyse les formes, rend compte d'un rythme, d'une géographie de la surface blanche, crée l'illusion d'une profondeur, d'un volume.

Helmut Federle

Né en 1944 à Soleure (Suisse),
vit et travaille à Vienne (Autriche) et Saint-Margrethen (Suisse).

Propos de l'artiste

Le dessin, plus que toute autre technique, peut être comparé à l'écriture en tant qu'assemblage de traces. Des traces ayant un caractère de notes. Il relie et croise des champs d'énergie du « dehors » dans un espace plus étroit, ceci de manière immédiate, souvent peu contrôlée et sans égards pour le support et sa valeur intrasèque.

FEDERLE, Helmut, cité in *Helmut Federle*. Paris : éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1995, p. 61.



Illustration

Zirkel 28.10.2010, 2010
Crayon sur papier
21 x 29,5 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 2017.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.
© fracpicardie | des mondes dessinés, septembre 2017

Dans la lignée de Kasimir Malévitch, Piet Mondrian, Barnett Newman ou Mark Rothko, Helmut Federle propose depuis la fin des années 1970, une expression abstraite austère dont les principes de la composition correspondent à ceux définis par Vassily Kandinsky, soit l'organisation précise et logique d'éléments entrant en tension.

Par une épuration des formes, Helmut Federle propose des peintures et des dessins, qui se dérobent au discours et déroutent les habitudes perceptives car « austère, structurée avec rigueur et déterminée par une "ascèse de moyens". »¹ Ce travail de réduction vers des formes simples, géométriques et scripturales est servi dans les dessins par un trait qui organise, règle et structure l'espace. Les tracés participent tour à tour à l'élaboration de trames, grilles, maillages, à la construction d'espaces dont peuvent affleurer des volumes. Les proportions entre les vides et les pleins instaurent un rythme visuel et une force intérieure ; les grandes lignes directrices de la composition sont échafaudées à l'aide d'horizontales et de verticales, de diagonales et d'obliques.

Au-delà d'une régularité qui n'est qu'apparente, les espaces dessinés avec sensibilité échappent au pur formalisme par l'imprécision, le redoublement ou le décalage. La profondeur de champ ainsi générée incite le regard à donner une épaisseur à l'espace dessiné.

Zirkel 28.10.2010 [Cercle] de 2010 s'inscrit dans la continuité de dessins plus anciens dont le fracpicardie avait déjà réuni en 2003 un ensemble significatif de huit dessins (créés entre 1978 et 1994) auquel est venu s'ajouter celui-ci, par don de l'artiste en 2017. Helmut Federle y convoque droites et courbes pour former un réseau de lignes dans un équilibre précaire.

D'abord, deux cercles, un premier au trait affirmé contient en retrait un second de moindre diamètre. Ils s'appuient sur une droite tracée à distance du bord supérieur. Les lignes brisées parcourent l'entièreté du support, leurs segments (à l'exception d'un) sont tous des tangentes qui glissent alternativement sur le périmètre des deux premières figures circulaires. Elles se tendent et rebondissent sur les deux horizontales tracées en haut et en bas qui délimitent l'amplitude du dessin. Les cercles sont au cœur de la composition et l'ordre qui en émane n'est qu'apparent. Portés sur le papier par une forme d'empirisme, les tracés marqués ou légers structurent le blanc du papier dans une multitude d'espaces géométriques dynamiques.

¹ CEYSSON, Bernard. « Peindre après Barnett Newman. » In *Helmut Federle*. Paris : éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1995, p. 18.



Helmut Federle

La régularité et le sens de la proportion d'Helmut Federle servent une quête de forme pure et d'énergie plastique qui se soustrait à toute séduction première. Ses dessins retiennent singulièrement l'attention par leur caractère immuable. La recherche de l'infini que l'artiste entreprend passe par le vide, le manque et le silence ; les formes géométriques se veulent le reflet de l'essentiel.

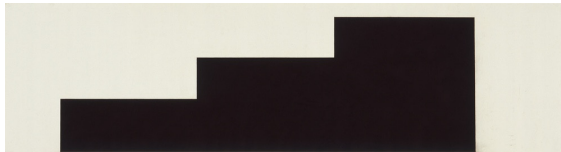
Hubert Kiecol

Né en 1950 à Brennen-Blumenthal (Allemagne), vit et travaille à Cologne (Allemagne).

Propos sur l'artiste

A l'instar de la figure du Voyageur-au-dessus d'une mer de nuages (célèbre tableau de Caspar David Friedrich) et de la contemplation du spectacle bouleversant de la nature depuis le sommet d'une montagne, Hubert Kiecol dépasse la réalité physique des objets pour élaborer une esthétique et un espace construits sur la distanciation et la séparation. Cet univers double et duel, du terrestre et du céleste, du physique et du spirituel, du visible et de l'invisible, s'ouvre au sublime et à la méditation, se joue du plein et du vide, du désir et de l'interdit.

LECOINTRE, Yves (sous la dir.). 1990-2003 : *Prototypes, œuvres et expositions du Fonds régional d'art contemporain de Picardie*. Paris : éd. Frac Picardie, 2004, p. 158.



Illustration

Sans titre, 1988
Titre attribué : *Treppe* [Escalier]
Fusain sur papier
64,6 x 246,4 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1990.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.
© fracpicardie | des mondes dessinés, septembre 2017

Sculpteur allemand de la génération d'artistes nés après-guerre, Hubert Kiecol se pose inévitablement la question de la reconstruction. Apparentées à la sculpture constructive de Düsseldorf, ses œuvres sollicitent des matériaux de construction comme le béton, le bois, le fer.

Hubert Kiecol souligne les liens entre sculpture et architecture, entre art et volonté de (re-)construire, entre objet réel et objet esthétique ou fonction et forme. Effectivement, mobiliers, habitations, architectures intérieures, grilles rapprochent ses sculptures d'unités fonctionnelles, leur conférant une certaine ambivalence. Pourtant, même si ses œuvres s'imposent comme des évidences, elles transportent au-delà de la réalité physique des objets.

Fort de l'héritage de l'abstraction des années 1920 et des recherches formalistes des années 1960, Hubert Kiecol allie rigueur et poésie. S'il convoque le dessin et la gravure autour d'un même registre de formes simples ou archaïques, évoquant radiations, rouages, alvéoles, étoiles et escaliers, c'est pour renforcer leur présence formelle auprès des éléments volumétriques habitent l'espace tridimensionnel. Un tel registre formel procure une sensation brute et un sentiment d'immuabilité qui confine au sublime. C'est sans doute là que les œuvres d'Hubert Kiecol puisent leur capacité à se distancer du réel. En réseau, les unes font écho aux autres, se confrontent, rythment et recomposent l'espace de manière différente. Elles sont changeantes, affirmant leur caractère tantôt terrestre, tantôt céleste.

De façon récurrente, l'approche binaire se retrouve formulée dans les dessins de l'artiste, dans l'intention comme dans les moyens employés : blanc/noir, positif/négatif, fond/forme, matrice/multiple.

Pour *Treppe* [Escalier], la succession de trois formes simples, que sont les rectangles, dessine un escalier isolé de tout contexte architectural. Motif et sujet récurrent chez Hubert Kiecol depuis les années 1980, l'artiste le développe aussi bien dans ses dessins, qu'au sein de ses gravures et sculptures. C'est ici le fusain qui plombe l'espace central de la feuille pour donner forme et poids au motif, en faire un socle, un piédestal. Les trois marches noires font bloc, énoncent un mouvement, ascendant. L'espace vierge de la feuille malgré son horizontalité affirmée crée la distanciation dont le but pour Siegfried Gohr : « n'est pas de dé-sacraliser le quotidien, mais de le métamorphoser afin qu'il acquiert une dimension poétique ; il ne s'agit pas de s'élever à la manière romantique au dessus du monde des objets, mais de rendre à ceux qui peuplent notre univers une part de leur dignité »¹.

¹ GOHR, Siegfried. « L'autre côté de la quotidienneté ». In *Hubert Kiecol Paradies*. Amiens : Fonds régional d'art contemporain de Picardie, 1997, np.

Julije Knifer

Né en 1924 à Osijek (Croatie), décédé en 2004 à Paris (France)

Propos de l'artiste

On est allé du plus compliqué au plus simple. Les couches de matière picturale de mes tableaux ont progressivement perdu leurs couleurs. Les peintures se sont plus ou moins uniformisées dans leur gris, à la fin, il ne restait que le noir. Au bout de quelques mois, je suis pratiquement arrivé à la fin, à savoir au tableau noir et blanc (que je nommais anti-peinture), et jusqu'au méandre après lequel on ne peut aller plus loin dans la simplification. C'est le début du processus qui dure encore aujourd'hui.

KNIFER, Julije. Cité par PIERRE, Arnaud. *Julije Knifer : méandres*. Paris : Adam Biro, 2001, p. 68.



Illustration

Sans titre, 2000

Peinture murale à réaliser in situ suivant les principes établis par un dessin original de l'artiste

Acrylique sur mur

Dimensions variables

FNAC 02-528

Dépôt du Centre national des arts plastiques - ministère de la Culture et de la Communication au fracpicardie, octobre 2010.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

Obstinée et rigoureuse, l'entreprise inclassable de Julije Knifer est avant tout une quête de liberté, un questionnement sur les conditions d'existence et le rapport au temps.

De 1949 à 1952, il s'attelle à réaliser une série d'autoportraits, dont l'enjeu est l'expérience du temps : elle est prégnante dans cet exercice quasi-quotidien. Chaque dessin est soigneusement daté, pour indexer chaque instant qui passe. Membre et fondateur du groupe Gorgona dans les années 1950 (artistes et critiques contestataires et nihilistes de Zagreb) dont le précepte essentiel est l'affirmation absolue de la liberté de création et la disparition du tableau de chevalet, sa pratique s'engage sur la voie de l'abstraction géométrique, dans une filiation au constructivisme russe des années 1920.

A partir de 1960, il concentre son énergie à la réalisation et aux répétitions d'un même motif : le méandre. La structuration de l'espace et les variations de rythmes dont il recèle font de lui un vecteur d'infini et de recommencement perpétuel. Chaque dessin pris individuellement est un état contenu dans un mouvement plus vaste qui le supplante. Les intentions de l'artiste sont plurielles : parvenir à une « non peinture » comme il l'explique en excluant tout effet illusionniste, tout sujet et toute présence du geste. La forme doit être la plus neutre possible et les couleurs se réduire au noir et au blanc. « Le méandre n'élimine pas seulement une fois pour toute la question du sujet, et de la composition. C'est le déni de la forme aussi bien que celui de la ligne, c'est l'anti-forme par excellence. »¹ Il apparaît comme une ligne temporelle qui se recroqueville ou se dilate, accélérant ou s'élançant sagement. Le caractère monotone recherché, lié à cette répétition qui se nourrit d'elle-même, confine à l'absurde, au rejet de toute séduction et de sens. Le motif est visible pour lui-même, dans l'étonnante diversité qu'il permet tout en étant le révélateur de l'expérience de la durée. Sur le mur, le méandre acquiert une ampleur peu commune. Verticales et horizontales noires s'imposent sur le mur blanc. Appelant à la fois au hiératisme des formes et à la fluidité de la trajectoire, un rythme puissant se dégage de la composition incitant l'œil à se mouvoir et cheminer.

Une notice technique préside à sa réalisation. La hauteur du dessin est égale à celle du mur qui l'accueille et devient l'étalon des divers tracés, dans un rapport d'échelle déterminé par Julije Knifer (l'épaisseur du noir est égale à la hauteur du mur divisée par 3,6 ; l'espace entre les "jambes" est égal à la largeur du noir divisée par 3,4). Le tracé conserve ainsi toujours les mêmes proportions et repose sur les relations d'équilibre et d'harmonie entre le plein et le vide.

¹ BESACIER, Hubert. *Julije Knifer*. Bourges : Ecole nationale des beaux-arts, 1996.

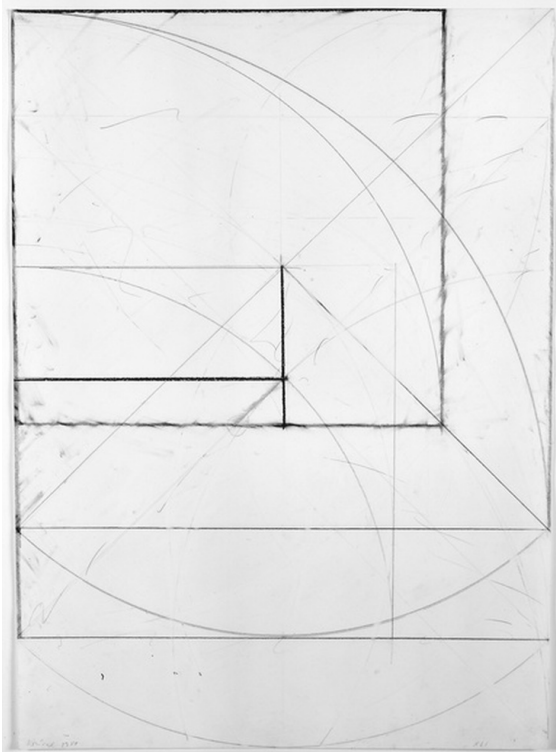
Stanislav Kolíbal

Né en 1925 à Orlova (Tchécoslovaquie),
vit et travaille à Prague (République Tchèque).

Propos de l'artiste

Et c'est cette pensée qui m'occupe, depuis des années, sous les formes les plus diverses : la réalité telle qu'elle nous apparaît, et telle qu'« en réalité » elle est.

KOLÍBAL, Stanislav. *40 artistes tchèques et slovaques 1960-1990*. Paris : Flammarion, 1990, p. 88.



Illustration

Sans titre (XLI), 1988

de la série Dessins de Berlin
Crayon et pastel noir, sur papier
86 x 60,9 cm
FNAC 980538

Dépôt du Centre national des arts plastiques - ministère de la Culture et de la Communication au fracpicardie, septembre 2016.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

Stanislav Kolíbal étudie à Prague le graphisme et la scénographie. Sa formation ainsi qu'une grande partie de sa carrière se déroulent pendant la séparation de l'Europe en deux blocs, de part et d'autre du Rideau de fer érigé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il ne se satisfait pas d'un art officiel soviétique et refuse également toute filiation avec le constructivisme russe. Le Printemps de Prague de 1968 permet à Stanislav Kolíbal une ouverture vers l'Occident. Malgré l'intervention de l'URSS qui referme le pays pendant vingt ans, il parvient à exposer ses œuvres à l'Ouest et participe après la Chute du Mur à des résidences telle qu'à l'Atelier Calder à Saché en France en 1992.

Sa pratique, proche d'un art conceptuel et minimal, oscille entre dessin et sculpture où l'influence de sa formation transparait dans ce qui évoque des formes architecturales. Une correspondance s'établit entre les deux médiums : les traits sur le papier deviennent les arêtes de cloisons légères. Les formes géométriques prédominent, dynamiques ou instables. Elles affirment leur planéité dans les dessins, quand ce sont les points de fuite de la perspective qui sont travaillés dans les œuvres en volume. Elles existent alors dans le rapport au point de vue mobile du visiteur.

Un cycle de cent dessins est réalisé à Berlin en 1988, base d'un travail de sculpture qui se développe jusqu'à sa résidence à l'Atelier Calder. Aucune réalisation en volume ne sera l'exact prolongement de l'un de ces dessins. L'artiste les considère comme des épures, en opposition au croquis, ils acquièrent une forme d'autonomie et d'aboutissement.

Les deux dessins *Sans titre (XLI)* et *Sans titre (XLVIII)* de 1988 convoquent un répertoire de tracés volontairement réduit et se concentrent sur des partitions géométriques précises qui s'enchaînent les unes les autres dans le tracé. Stanislav Kolíbal fait de la feuille, dans ses dimensions et proportions, un espace où il étudie les conditions formelles d'un équilibre qui témoigne d'un renouveau dans sa pratique : « Si j'ai passé 25 ans à m'intéresser à l'altération de l'ordre, au fugace et à l'instable, je m'efforce maintenant de bâtir cet ordre »¹.

Sans titre (XLI) s'appuie sur la construction d'un premier arc de cercle qui donne sa mesure à un grand carré. A sa suite l'intersection de ses diagonales marque un point de repère pour un réseau intermédiaire de nouvelles figures tracées pour recouvrir tout le support. Les nombreuses biffures, les traits estompés ou affirmés, sont les témoins des étapes de recherche de l'artiste.

¹ KOLÍBAL, Stanislav. « Saché, Septembre 1992 ». In *Stanislav Kolíbal*. Orléans : Atelier Calder, 1992, p.83.



Stanislav Kolíbal



Illustration

Sans titre (XLVIII), 1988

Fusain et pastel noir, sur papier

86 x 61 cm

FNAC 980539

Dépôt du Centre national des arts plastiques - ministère de la Culture et de la Communication au fracpicardie, septembre 2016.

Avec le même point de départ, *Sans Titre (XLVIII)* est une composition plus claire et au premier abord plus maîtrisée. A nouveau, d'un arc de cercle est déduit un carré, qui n'est pas dessiné dans l'entièreté de sa forme fermée. L'artiste joue des bords de la feuille et du format rectangulaire divisé en figures qui se contiennent l'une l'autre. Les droites servent de médiatrices, de tangentes, de rayons ou de cotés à plusieurs figures ; certaines rehaussées résultent d'une stratification des différents segments qui structurent visuellement l'ensemble.

Chaque trait se construit et se mesure par rapport à un autre. Les figures sont précisément calculées et les formes géométriques remplissent l'intégralité du support. Stanislav Kolíbal utilise les concepts et les outils du mathématicien en un simulacre qui procède plus d'une improvisation que d'un calcul rigoureux, dont le papier garde parfois les traces du cheminement de la pensée dans un espace déterminé, de ses hésitations, de ses repentirs.

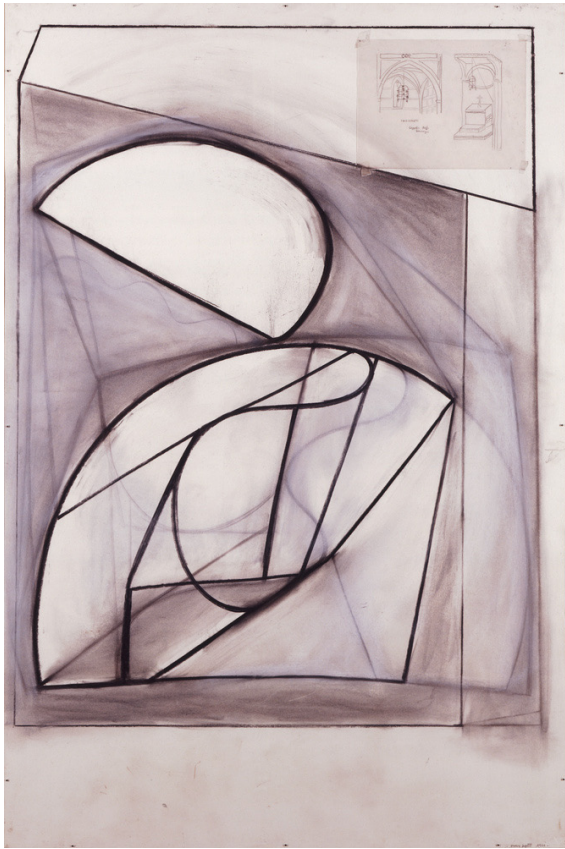
Marie Lepetit

Né en 1959 à Amiens (France), vit et travaille à Paris (France).

Propos de l'artiste

Je pense souvent à cette phrase de Rilke [...]. Je ne m'en souviens pas très bien : on organise... puis on organise de nouveau... et tout tombe en morceau... Espèce de fragilité des choses qui s'organise et qui après, tombe.

LEPETIT, Marie. Entretien avec FERRINI, Jean-Pierre. *Marie Lepetit. Extrait d'un carnet de dessins*. Beauvais : Ville de Beauvais, 2003, np.



Marie Lepetit s'écarte au début des années 1980, des voies de la figuration, et sollicite la technique du papier collé. Elle fait du carré son motif de prédilection, puis utilise l'équerre comme outil d'inlassables variations. Par ces formes qui mettent en exergue le rapport orthogonal à l'espace, l'artiste recourt aux moyens d'une abstraction géométrique pour construire, délimiter et organiser son espace pictural. Il en découle une dynamique interne, une mise en tension des formes et des surfaces, des éléments linéaires qui s'inscrivent sur de grands aplats colorés. Acrylique, mine de plomb, crayon de couleur, calque, scotch sont les médiums aussi utilisés au sein de compositions qui retiennent l'attention par des jeux de matière, transparence et superposition. Une rythmique poétique impose le silence. Depuis les années 2000, le point - intersection réduite à son essence - se propage et se déploie sur tout support, toile libre, feuille ou mur, pour créer un étoilement duquel se dégage de mystérieuses figures et constellations.

Au début des années 1990, Marie Lepetit analyse notamment les peintures des primitifs siennois, cherche le pivot, le point de jonction qui les structurent. Ces études servent à la construction de dessins ou de peintures qui reflètent l'équilibre des compositions observées.

Dans *Sans Titre*, en haut à droite, un papier-calque livre deux croquis de la chapelle des Scrovegni à Padoue (dont l'un de l'autel) où Giotto y peint un ensemble unique de fresques entre 1303 et 1306. Du dessin en perspective du cœur d'un édifice religieux, seules les lignes de construction sont conservées. Le tracé à main levée joue de la transformation, de l'ellipse et de la transparence pour restituer un espace sensible. Au-delà de la schématisation, de la copie ou du transfert, la composition par lignes, courbes, droites, affirme un plan où la représentation s'émancipe.

Cette première approche du lieu est déclinée à plus grande échelle sur tout le reste du support. C'est une réinterprétation de cette architecture en deux étapes : l'une estompée, l'autre plus précise. A l'expérimentation initiale de l'espace, perceptive et physique, font écho l'effacement et la stratification du fusain et du pastel sur le fond blanc. L'angle droit apparaît, la courbe sinue, la profondeur se révèle à la fois spatiale et temporelle.

Illustration

Sans titre, 1990
Fusain et pastel sec sur papier Vinci, et graphite sur papier calque monté au ruban
120,1 x 79,8 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1991.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, septembre 2017

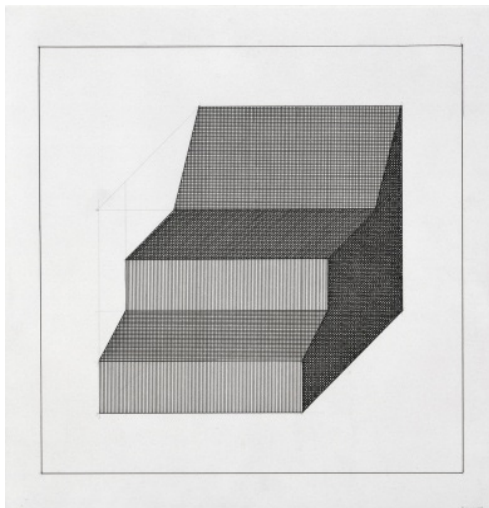
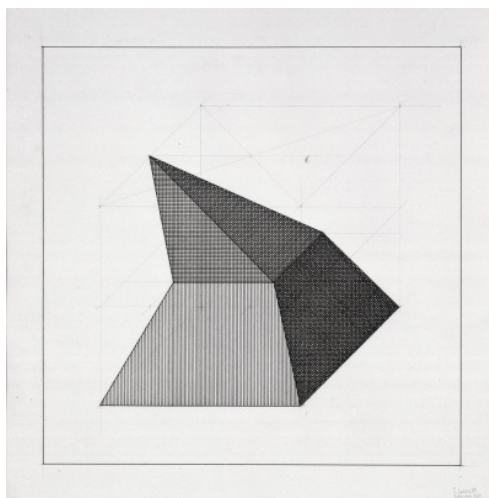
Sol LeWitt

Né en 1928 à Hartford (États-Unis),
décédé en 2007 à New York (États-Unis).

Propos de l'artiste

Les artistes conceptuels sont des mystiques plutôt que des rationalistes dans la mesure où ils arrivent à des conclusions que la logique seule ne peut atteindre.

LEWITT, Sol. Cité par BOUISSET, Maïten. « Sol LeWitt au pied du mur ». In *Le Matin*, 20 mars 1987.



Illustrations

Sans titre, mars 1983
de la série : *Isometric Figure Drawing*
Graphite et encre de Chine sur papier
35,5 x 35,5 cm
Œuvres acquises par le fracpicardie en 1985.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.
© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

Sol LeWitt, acteur de l'Art minimal, développe un vocabulaire plastique simple et contenu. Ses diverses combinaisons et déclinaisons possibles de figures géométriques génériques (par exemple le carré, le cercle, le triangle ou polygones équilatéraux) sont présentés sous forme de séries et de structures modulaires. Le carré est l'une des figures de base qui permet à l'artiste d'inclure le moins de paramètres décisionnels et à partir duquel de multiples combinaisons définissent son apparente simplicité.

Dès 1968, l'artiste conçoit des *Wall Drawings* (dessins muraux) exécutés par des assistants sur des murs. De caractère éphémère, la pérennité des dessins muraux est assurée par leurs certificats et diagrammes, indépendamment du lieu qui temporairement les reçoit. Un an auparavant, il énonçait les bases de l'Art Conceptuel qui donne la primauté à l'idée, au concept qui font œuvre. En déléguant l'exécution matérielle, toute la subjectivité de l'artiste s'en trouve tenue à distance. Rejetant aussi fermement l'expressionnisme abstrait, il opte alors pour une formulation de prime abord austère qui comprend notamment des variations à partir de volumes simples. Le dessin lui permet de développer des systèmes sériels sans pesanteur ou contrainte matérielle.

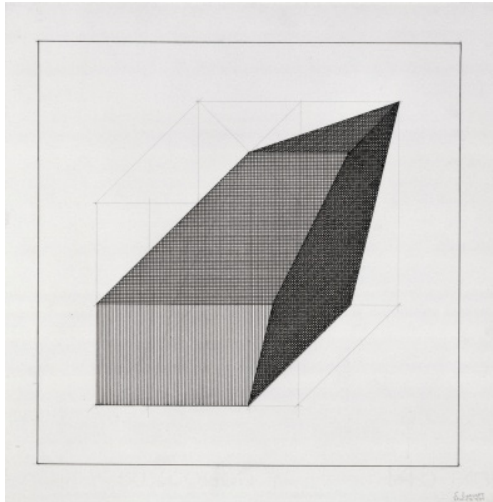
Au début des années 1980, Sol LeWitt ouvre son registre formel épuré à des figures isométriques et à des formes plus complexes. Les *Isometric Figure Drawing*, 1983 [Dessins de figures isométriques] acquis par le fracpicardie en 1985, présentent, parmi de multiples autres propositions, huit manières différentes de dessiner un volume dans un cube. Chaque cube dont seules les arêtes sont tracées au graphite comporte un polyèdre à forte présence dessinée à l'encre de Chine. Le cube qui situe l'espace de l'expérience se présente comme une enveloppe ouverte qui accueille une figure volumétrique compacte.

Chaque cube dessiné recourt à une perspective cavalière. Les formes ne possédant pas de point de fuite, il n'y a pas de réelle illusion de profondeur mais alliance entre la tridimensionnalité conceptuelle et la bidimensionnalité du dessin. « Les figures isométriques – le cube et ses variations, le parallélogramme, la pyramide etc. – sont un défi apparent à la planéité affirmée car à la limite de l'illusionnisme. Or, ainsi qu'il l'exprime lui-même, Sol LeWitt ne fait "que passer de la forme plane à la forme tridimensionnelle aplanie" »¹.

¹ LEWITT, Sol. Entretien avec GINTZ, Claude. « La logique irrationnelle de Sol LeWitt ». In *Art press*, n° 195, Paris, octobre 1994, p. 24.



Sol LeWitt



Illustration

Sans titre, mars 1983
de la série : Isometric Figure Drawing
Graphite et encre de Chine sur papier
35,5 x 35,5 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1985.

A partir des arêtes et de partitions régulières du cube, le spectateur reconstruit mentalement l'intégrité du cube qui contient une multitude de variations et déclinaisons de volumes. Même si le plus souvent le bord du cube s'affirme comme une limite franche, les découpes de la figure tridimensionnelle à son intérieur trouble les repères de la perception. D'un dessin à l'autre, la forme et son volume changent, le nombre de faces varie de façon non systématique.

Les diverses faces des figures sont tramées régulièrement selon des valeurs fixes de gris produite par la superposition constante de traits verticaux, horizontaux et diagonaux. Une trame qui, contrairement à la construction du polyèdre, ne tient pas compte de la perspective cavalière et se veut un aplat parfait. Franz Kaiser précise que « la superposition de hachures horizontales et verticales produit, lorsque les lignes sont précisément tracées, une valeur de gris préméditée. Si l'on ajoute deux hachures diagonales, ces « vocables » peuvent être combinés pour former quatre valeurs différentes de gris, ou quinze combinaisons différentes de hachures »². Ordonnées invariablement sur les divers plans des figures, les trames restituent une réflexion plus ou moins forte de la lumière qui correspond à une source qui ferait face. La finesse et les combinaisons de traits accompagnent la rigueur d'un dessin de facture technique tout en introduisant une texture vibrante et illusionniste.

Avec la série comme principe de déploiement d'un système conceptuel, l'artiste stimule une construction qui éprouve espace cubique et figures volumétriques enchassées par un jeu d'opposition vide/plein, plan/volume associant trait au graphite et trame à l'encre.

² KAISER, Franz W. « Le dessin en tant que notation – ou en tant que dessin ». In *Sol LeWitt Drawings 1958-1992*, The Hague : Haags Gemeentemuseum, 1992, np.

Najia Mehadji

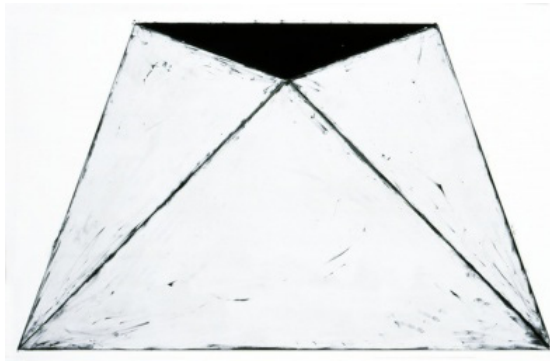
Née en 1950 à Paris (France),
vit et travaille à Paris (France) et Essaouira (Maroc).

Propos sur l'artiste

L'œuvre de Najia Mehadji expérimente l'organisation morphologique de tensions, de rythmes, de forces (d'attraction ou de répulsion), d'équilibrages, ayant pour origine l'adéquation de l'énergie gestuelle et de la qualité des matériaux.

Mais par son abstraction morphologique et son énergétique cette expérimentation picturale se relie, aussi parfois, à l'univers des formes naturelles.

PETITOT, Jean. *Najia Mehadji, gravures et dessins*. Centre culturel Français de Bamako, Imprim color, 2001, np.



Illustrations

de la série « *Tem* » (cinq dessins indissociables)

Tem 1, 1990

Série de cinq dessins indissociables
Collage, papier d'imprimerie et encre typographique sur papier
80 x 120 cm
FNAC 90223 (1)

Tem 3, 1990

Série de cinq dessins indissociables
Collage, papier d'imprimerie et encre typographique sur papier
80 x 120 cm
FNAC 90224 (1)

Dépôt du Centre national des arts plastiques - ministère de la Culture et de la Communication au fracpicardie, novembre 2015.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

A la fois peintre et dessinatrice, l'artiste franco-marocaine a suivi une formation en arts plastiques et esthétique à la Sorbonne de Paris. Ouverte à d'autres disciplines, Najia Mehadji s'intéresse aussi dans les années soixante-dix au « théâtre pauvre », où les rencontres entre de rares sujets et l'espace dans lequel ils évoluent génèrent des flux d'énergie. Une dynamique qui marque toute sa création : les tensions, les rythmes et les forces sont au cœur de ses préoccupations. Par le biais de formes rudimentaires traitées avec une palette restreinte, elle évoque l'essence des éléments qui composent le cosmos dans un espace qui paraît sans limites.

Dès les années quatre-vingt, sous la forme d'empreintes, de traits droits et anguleux, elle modèle dans l'ombre et la lumière des motifs géométriques ou architectoniques pour donner naissance à des plans cristallins comme dans le triptyque *Ma, Les traces d'Empédocle* ou les séries *Coupoles* et *Tem*. Depuis les années deux mille, la ligne s'assouplit et le plan devient plus malléable traitant de matières organiques et florales pour se déployer autour de séries comme *Arborescences* et *Floral*. De l'arête à la courbe, du noir à la couleur, de la géométrie au végétal, Najia Mehadji propose, à chaque fois, une abstraction sensible et spirituelle sur la gestation de ces formes.

Dans les séries *Tem* (1990) et *Coupole* (1993-1995) l'artiste sollicite à dessein le motif de la pyramide puis celui de la coupole. Les bases quadrangulaire ou octogonale convergent vers un point unique ou un cercle pour évoquer délibérément le passage de la terre vers le ciel. « J'ai toujours été attirée par le dessin des lignes dans l'espace, le rapport entre les volumes, la structure des formes dans la nature ou l'architecture, en particulier celles qui symbolisent les éléments de l'univers tels que les pyramides, les coupoles, les chapiteaux, etc. »¹ affirme-t-elle.

La série *Tem* est une suite de cinq dessins représentant le motif unique d'une pyramide que le regard surplombe. A l'encre typographique sur papier d'imprimerie, les facettes et les arêtes du volume s'effacent ou s'affirment, parfois fusionnent. Par le jeu qui s'opère entre pleins et vides, d'un dessin à l'autre, le temps s'écoule et le volume s'esquisse jusqu'à, finalement, se découvrir dans son entièreté pour révéler sa pure essence, sublimée.

De ces séries émanent un univers spirituel de création et de contemplation. Najia Mehadji cherche à représenter à partir du noir et du blanc, l'équilibre et l'énergie des interfaces entre le céleste et le terrestre, l'Orient et l'Occident, le corps et l'esprit, l'opacité et la transparence, le concret et l'abstrait.

¹ MEHADJI Najia, *Peintures - Dessins - Aquarelles*, 2000 - 2006, Galerie Liberal Bruant, Paris, 2006, np.

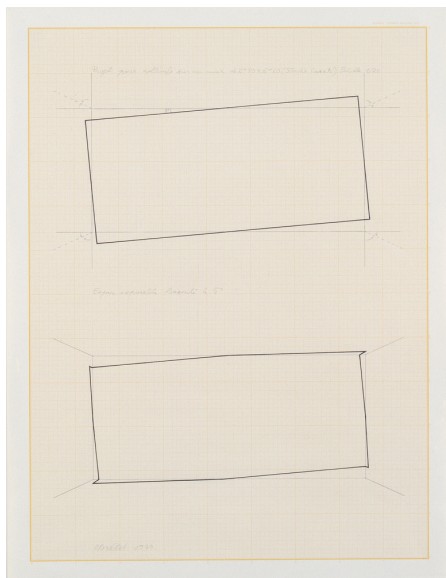
François Morellet

Né en 1926 à Cholet (France), décédé en 2016 à Cholet (France).

Propos sur l'artiste

Morellet, fils monstrueux de Mondrian et de Picabia, a développé depuis 1952 tout un programme de systèmes aussi rigoureux qu'absurdes, utilisant les figures les plus simples de la géométrie (droites, angles, plans...) avec les matériaux les plus divers (toiles, grillages, néons, acier, adhésif, branches...) sur toute sorte de support (toiles, murs, statues, architectures, « paysages »...).

MORELLET, François. *François Morellet Mais comment taire mes commentaires*. Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1999, p. 142.



Illustrations

Espace exposable basculé à 5°, 1977

de la série Projets pour adhésifs sur mur de 2m80 x 6m20
Graphite et encre noire sur papier millimétré
65 x 50 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1987.

Seule droite traversant deux plans inclinés à 75° et 105°, 1978 / 1988

Acrylique sur toiles (2)
135 x 280 x 38 cm
Chaque toile : 140 x 140 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1988.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, août 2017

Dès le début des années 1950, François Morellet développe des propositions dépouillées qui recourent à des systèmes simples afin d'évacuer toute subjectivité. Il adopte alors la géométrie pour neutraliser les formes et l'exécution. Visant l'objectivité maximale, ses compositions formelles et agencements minimalistes découlent de cinq principes génératifs : juxtaposition, superposition, interférence, fragmentation, hasard. Ses œuvres s'articulent autour d'un système qui les neutralise, applications matérielles à partir de règles du jeu non dénuées d'humour.

Pour répondre à son souci d'objectivité et de simplicité, François Morellet prend ses décisions lors de la programmation de l'œuvre, procédure propre à l'art conceptuel. La matérialisation et la visualisation du dispositif élaboré sont des moyens physiques de vérification à disposition du regardeur. Investissant le champ tridimensionnel l'artiste conçoit des œuvres éphémères qui consistent à recouvrir d'adhésifs divers supports à l'échelle d'architectures, parfois monumentales. Se crée alors une tension entre la rigueur du système de recouvrement et l'irrégularité des surfaces recouvertes. L'espace en relief est ainsi transformé et l'architecture « désintégré ».

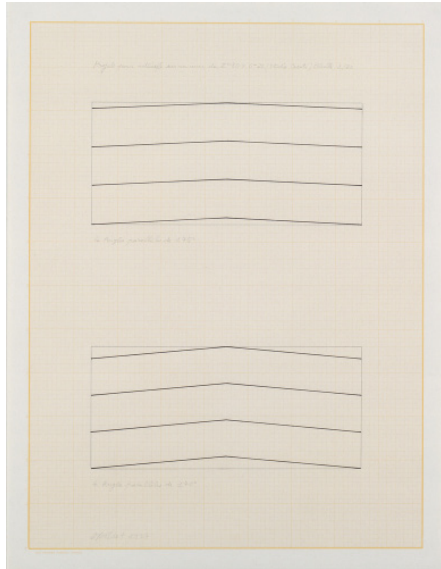
Soucieux de rendre compte du croisement et de l'instabilité entre le support et l'espace qui l'accueille, François Morellet réalise à partir de 1973 des œuvres inclinées sur et par rapport au mur. *Seule droite traversant deux plans inclinés à 75° et 105°*, présente deux châssis de même format carré posés au sol en appui contre le mur selon deux angles différents. Une médiane noire traverse à l'horizontale et de manière continue ces deux éléments. L'appui au mur est distinct pour chaque panneau, l'un ouvert sur l'espace est posé au sol, l'autre clos sur la jonction au sol et au mur. Se jouant du positionnement comme de l'usage habituel de la toile, l'artiste génère des interférences entre le support et l'espace qui rapprochent l'œuvre de la sculpture ou d'une installation. En jouxtant deux surfaces carrées sur deux plans différents, l'œuvre vit résolument dans l'espace qu'elle occupe, modifie et fragmente, en demeurant à la fois support d'un dessin.

Les *Projets pour adhésifs sur mur de 2m80 x 6m20* échelle 1/20, trois dessins sur papier millimétré, énoncent cinq hypothèses de réalisation pour le mur d'une galerie où l'artiste doit exposer. Ils sont organisés selon trois principes de construction : le basculement, les angles parallèles et le hasard.

Espace exposable basculé à 5° présente le rectangle formé par les quatre côtés du mur, puis une rotation de 5° sur lui-même s'opère. Dépassant en hors-champ, la forme s'affranchit de son support originel.



François Morellet



4 angles parallèles de 175°, *4 angles parallèles de 170°* propose deux projets de quatre lignes parallèles dont la rectitude et l'horizontalité sont perturbées au centre par l'application d'angles différents, comme le titre en donne l'indication. Les lignes tracées à l'intérieur du rectangle excitent autant l'acuité visuelle que la possible expérience physique face au mur. Un jeu perceptif qui fait écho aux premières recherches de l'artiste au sein de groupe G.R.A.V (Groupe de Recherche d'Arts Visuel), dont le but est d'élaborer des œuvres visuelles à partir de structures formelles simples.

Le troisième projet lié pour une part au hasard comprend deux rectangles gradués des lettres de A à Z sur les côtés haut et droit, et de leurs pendants de A' à Z' sur l'ordonné et l'abscisse. Des lignes tracées à l'encre noire vont d'une lettre à l'autre pour écrire les noms et prénoms du galeriste Giorgio Casati et de l'artiste. Dans cette composition alphabétique, deux réseaux de lignes font dessin. Jeu de lettres et mise en œuvre d'une procédure forment une vision abstraite de deux portraits pourtant nominaux.



Géométree N°80 est l'assemblage d'une branche d'arbre sur une plaque de contreplaqué peinte en blanc dans laquelle l'une des diagonales a été entaillée et fait réapparaître le bois. Elle fait partie d'une série composée de 101 œuvres qui a pour objet de déstabiliser de manière ludique deux principes antagonistes : la nature (brindille, herbe, bambou, branche) et la géométrie. Le titre *Géométree* rend compte de cette association improbable : un jeu de mot associe le terme grec « Geōmetrês » au mot anglais « tree » [arbre]. Ici, une branche croise la bande parfaitement rectiligne aménagée en creux pour tracer les deux diagonales d'un rectangle. Une plaque de bois industriel entaillée confrontée à une branche affirme l'exercice dialectique. François Morellet déjoue un espace-plan normé et se joue des règles géométriques pour ouvrir un espace tridimensionnel par le surgissement de la nature.

Illustrations

4 angles parallèles de 175° 4 angles parallèles de 170°, 1977

de la série Projets pour adhésifs sur mur de 2m80 x 6m20
Graphite et encre noire sur papier millimétré

65,1 x 50 cm

Œuvre acquise par le fracpicardie en 1987.

Géométree N°80, 1984

Assemblage

Branche, contreplaqué marine entaillé et peint en blanc
153 x 81,5 x 8,2 cm

Œuvre acquise par le fracpicardie en 1994.

Robert Morris

Né en 1931 à Kansas City (États-Unis),
vit et travaille à New York (États-Unis).

Propos de l'artiste

(A propos des dessins réalisés dans les années 1990)

Je ne fais pas de « brouillon » préliminaire, je démarre au hasard sur la page, fatalement cette méthode de travail amène des coupures dans les dessins, et cela ne me dérange pas. Cet état de « tout non fini » joue contre le sentiment du tout. Il est également un écho au sens de l'expérience, celui qui traverse le labyrinthe n'a pas le sentiment du tout. Donc c'est avec ce « tout non fini » que le dessin coupé arbitrairement joue.

MORRIS, Robert. Correspondance avec MARTIN, Mariannick. « Robert Morris à Chagny ». In *Hors d'œuvre : le journal de l'art contemporain en Bourgogne*, printemps 1998, n°2, p. 6.



Illustration

Labyrinth, 1973
Graphite et encre de Chine sur papier
106,4x 152,3 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1991.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

Associé au Minimal Art, Robert Morris en est un représentant atypique de par la variété de son Œuvre. Il suit des études d'ingénieur, fréquente des écoles d'art, avant d'entreprendre un cursus d'histoire de l'art qui témoigne de son intérêt pour la sculpture avec un mémoire sur l'œuvre de Constantin Brancusi.

Ses premières réalisations se situent dans le domaine du théâtre, du cinéma, de la danse. Aussi, dès sa première sculpture de 1961, intitulée *Passageway* [Couloir], qui se présente comme un tunnel, il est évident que son propos n'est pas tant l'œuvre elle-même que le rapport de celle-ci avec l'artiste ou le spectateur. En effet, il est proposé à ce dernier d'entretenir un rapport physique avec certaines pièces sculptées. L'œuvre peut être touchée, pénétrée, parfois traversée.

Robert Morris renouvelle sans cesse son vocabulaire plastique, refusant tout formalisme et toute répétition. En 1974, l'artiste réalise *Maze* [Labyrinthe], simulacre de labyrinthe qui ne laisse aucune alternative, aucune liberté de décision à celui qui s'y engage, si ce n'est de suivre la voie tracée entre deux parois étroites. La forme labyrinthe suggère qu'il n'y a que peu d'occasions de manifester un choix personnel dans un espace social entièrement contrôlé. Cette idée apparaît comme un simple constat de la part de l'artiste concernant son propre statut : celui de disposer d'une plus grande liberté de manœuvre et d'expression au sein du corps social.

Au début des années soixante-dix, l'expérience artistique proposée par Robert Morris se poursuit dans une série sur les labyrinthes, dont fait partie le dessin de 1973, qui se décline notamment à partir des formes génériques du carré, du triangle et du cercle. Son travail se déploie surtout dans une organisation temporelle de l'espace qui ne serait ni sculpturale, ni architecturale, mais plutôt un « complexe para-architectural » selon ses propres termes. Son parcours artistique atteste d'une large ouverture d'esprit face à des préoccupations de formes et de matières. A ce titre, le labyrinthe se situe entre graphisme et tridimensionnalité et apparaît sous la forme d'une étude axonométrique. L'ordonnance apparemment symétrique des couloirs dissimule un anachronisme. Si deux entrées mènent bien au cœur du dédale pour en ressortir (en haut ou en bas), celles situées sur la diagonale (de gauche à droite) sont des impasses, ramenant le visiteur à son point de départ.

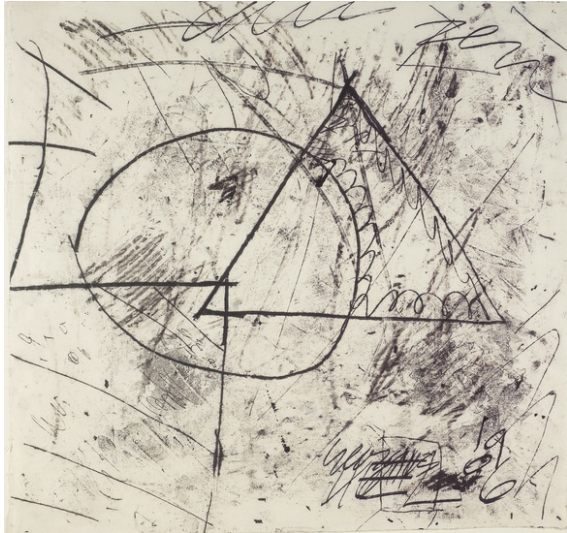
Georges Noël

Né en 1924 à Béziers (France), décédé en 2010 à Paris (France).

Propos de l'artiste

Je manipule des espaces psychologiques beaucoup plus que des espaces physiques.

NOËL, Georges. « Evasion en bleu - 1985 de Georges Noël ». In *Galleries magazine*, février 1986, n°9, p. 29.



Georges Noël est proche des artistes informels ayant rejeté la figuration pour une esthétique abstraite gestuelle à même de traduire affects et sentiments. Comme d'autres artistes ayant subi les traumatismes de la guerre, il s'engage dans un travail où geste et matière servent une écriture archaïque aux couleurs sourdes et naturelles. Il recourt aux traits, aux signes laissant place aux surgissements, à la spontanéité ainsi qu'aux aléas d'une gestuelle qui se refuse à la maîtrise. Les formes chaotiques qu'il trace dans les strates d'un médium à base de colle, de pigments et de silex, appliqué pour ses panneaux picturaux à l'aide de larges spatules, se construisent au fur et à mesure dans un esprit de liberté.

Dans son œuvre, il introduit un système de classification des signes et formes. Durant la période où il vit aux Etats-Unis (1968-1983), il abandonne l'écriture griffée qui caractérisait les palimpsestes, pour se concentrer sur la construction d'espaces géométriques. Soucieux de peindre « avec la rapidité du dessin », l'artiste se lance dans une écriture sismique née d'un accord entre la pensée, le mouvement et l'intuition, posture qu'il qualifie de manipulation « d'espaces psychologiques beaucoup plus que d'espaces physiques » (*Galleries magazine*, février 1986, n°9). En 1984, lors d'un premier voyage au Japon, il visite des jardins Zen. Il tente à cette époque de faire la synthèse des polarités de son travail, entre dessins abstraits, gestuels et géométriques.

Zen est réalisé à partir de transferts de carbone sur papier. Le titre, griffonné hâtivement et de manière ample dans le réseau graphique du dessin, mentionne explicitement le lien de l'artiste avec l'esprit méditatif. Les inscriptions rythmant l'espace du dessin proposent un cheminement entre des graphismes, des signes, des écritures et des figures géométriques. Le cercle, le carré et le triangle équilatéral, peuvent tous se contenir l'un l'autre sans altération de leur forme, gardant tous des proportions identiques quelle que soit la dimension qui puisse être conférée à leurs côtés ou rayon.

Illustration

Zen, 1986
Transfert de carbone sur papier japonais épais
71 x 75 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 2009.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

Gabriel Orozco

Né en 1962 à Jalapa (Mexique),
vit et travaille à Mexico (Mexique) et à New York (États-Unis).

Propos de l'artiste

Je n'ai pas d'atelier ; je travaille là où je vis, et cela m'intéresse de regarder ce qui se passe, d'établir un contact avec la situation. On pense toujours à des notions générales. Mais tous ces phénomènes culturels sont des choses qui vous arrivent ; il est fascinant de les affronter et de voir ce qu'ils peuvent vous apprendre.

OROZCO, Gabriel, cité par STORR, Robert. « Gabriel Orozco, technique de l'énergie ». In *Art press*, n° 225. p. 21.



En « piéton planétaire », Gabriel Orozco explore le répertoire formel de sites, de situations ou d'objets, par lequel il élabore « une reconnaissance physique, émotionnelle et mentale du monde ». Traces de l'éphémère et de fragments de réalité, ses œuvres recherchent toujours le médium le plus approprié (photographie, vidéo, dessin, sculpture, modelage, relevé, etc.) pour divulguer la perception d'un moment, la qualité d'une présence et de relations en un lieu.

Chez Gabriel Orozco, le dessin tient une place particulièrement importante. Dans et hors l'atelier, il est vecteur d'énoncé, d'exploration, d'investigation à partir de quelques formes génériques (la main et le cercle notamment), d'outils ou de supports communément utilisés par l'artiste, de techniques continuellement expérimentées comme le frottage, l'empreinte, le détournement, le découpage. L'artiste les associe et recherche leurs interférences, complémentarités ou mises en abîme.

Hand Pressing Five Balls into a Mass, After a Drawing s'impose, dans le champ de la sculpture et de ses modalités les plus rudimentaires, comme une synthèse des ressources de la main prolongées dans la pratique du dessin. Les cinq doigts d'une main, plantés dans des sphères de polystyrène enserrant une motte de terre sous laquelle s'imprime la paume. Chaque boule deviendra ensuite un globe évidé. A la surface dessinée au graphite une multitude de cercles dont les quartiers s'interpénètrent pour improviser un damier irrégulier.

Pour Gabriel Orozco, le réel est un espace toujours transformable et à transformer, riche d'innombrables potentialités. A défaut de référent extérieur, son propre corps, par son énergie, ses gestes ou la valeur iconique de la main (en l'occurrence les siennes), désigne la nécessité de remaniement qui est en jeu dans toute activité artistique. La main, paradigme de l'art pariétal, opère le passage entre pensée et représentation, entre dessein et dessin. A elle seule, elle incarne l'action, l'activité artisanale et l'ouvrage.

Illustrations

Hand Pressing Five Balls into a Mass, After a Drawing

[Main pressant cinq boules dans un amas, puis un dessin], 2002
Dessin au crayon de graphite sur une motte de terre blanche pressée
8,9 x 16,5 x 13,3 cm
Œuvre acquise par le frac picardie en 2006.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du frac picardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© frac picardie | des mondes dessinés, juin 2017

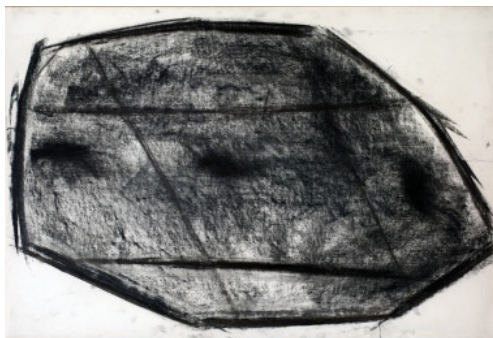
David Rabinowitch

Né en 1943 à Toronto (Canada),
vit et travaille à New-York (États-Unis).

Propos sur l'artiste

Sans doute Rabinowitch n'est-il pas au fait de la métaphysique ancienne, mais dans son art, il s'adresse à ce que l'on ressent devant l'immensité de l'espace et la profondeur du temps et, consciemment ou pas, il renvoie à ces doctrines enterrées – au moins pour les regardeurs dont je suis.

RYAN, Jeffrey. « David Rabinowitch ». In *Galerie Magazine*, juin-juillet 1990, n°37, p.93.



Illustrations

Sans titre, 1971
Fusain sur papier
76,8 x 112 cm
FNAC 91108

Sans titre, 1972
Encre et fusain sur papier
103,5 x 68,5 cm
FNAC 91109

Dépôt du Centre national des arts plastiques - ministère de la Culture et de la Communication au fracpicardie, octobre 2016.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, août 2017

Dans les années 1960, David Rabinowitch étudie la science et la littérature à l'université Western Ontario au Canada avant de s'installer à New York en 1972. En parallèle, il développe une pratique graphique et sculpturale. Ces premières peintures sont influencées par le cubisme et l'expressionnisme abstrait (Hans Hofmann, Franz Kline, Jackson Pollock, Barnett Newman). Il récupère des plaques d'acier dans une tôle pour concevoir des sculptures proches de l'esthétique de David Smith et de l'épuration formelle des minimalistes.

A ces influences artistiques, s'ajoute un intérêt considérable pour les théories de la philosophie, des mathématiques et de la physique de l'Antiquité jusqu'au XX^{ème} siècle. Platon, Baruch Spinoza, Galilée, Isaac Newton, Johannes Kepler, Gottlob Frege, *La critique de la raison pure* (1781) d'Emmanuel Kant ou encore *La théorie de la relativité générale* (1915) d'Albert Einstein, sont cités dans la plupart de ses œuvres.

La série *Véhicules gravitationnels* débutée en 1965, donne à voir des volumes géométriques suspendus dans le vide intérieur de tours métalliques. Ces sculptures illustrent l'impression de chute et de trajectoire sans être une démonstration exacte des lois de l'accélération : l'artiste métaphorise les théories de la gravité. Dans le cycle *Constructions*, entamé en 1971, des plaques d'acier posées au sol construisent une horizontalité massive. Subdivisée par des droites ou courbes et perforée par endroit, la sculpture ne possède pas de perspective focale, mais bien une multitude de points de vue à appréhender par le déplacement.

A l'égal des reliefs de la série *Constructions*, c'est une expression formelle, à la fois pure et pesante, qui émerge des dessins au fusain de l'artiste datant des années 1970. Le *Sans titre* de 1971 donne à voir un polygone traversé par deux horizontales et deux obliques ; tandis que le *Sans titre* de 1972 se compose d'un ovale dont le croisement des médianes est accentué par un cercle et une courbe. A chaque fois, une première forme dessinée structure et délimite le tout. Puis d'autres, multiples, apparaissent grâce au réseau interne tracé.

Les œuvres de David Rabinowitch sont une représentation visuelle des concepts auxquels il fait référence. En deux ou trois dimensions, elles appellent aux mesures, calculs et connaissances scientifiques.

Jean-Pierre Raynaud

Né en 1939 à Courbevoie (France),
vit et travaille à Garenne-Colombes (France).

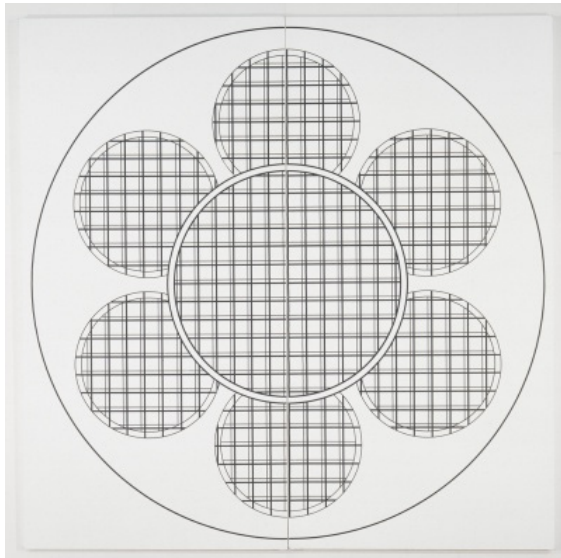
Propos de l'artiste

J'ai tout de suite été sensible à l'aspect humain de l'architecture : les fenêtres ne sont jamais identiques en dimensions, leurs différences sur une même travée peuvent être très importantes, c'est dire le risque que prenaient les bâtisseurs de cette époque qui s'avéraient très intelligents, évitant ainsi la monotonie, liant l'instinct et la primitivité de chaque artisan dans un même acte de foi, pour construire un lieu où la sensibilité avait une place majeure.

Le vitrail pour un artiste ne peut être abordé avec qualité, que dans la mesure où il accepte de son plein gré d'être à la disposition et en accord avec l'édifice, sa relation étant amour, modestie et fermeté.

Mes premières préoccupations furent d'intervenir avec assez de discrétion pour ne pas heurter la pierre, celle-ci était austère, mais sa tendresse n'arrêtait pas de passer du blanc à l'ocre, je voulais m'approcher d'elle, mais si doucement et poser morceaux après morceaux les petits carré de verre, vivre l'aventure d'un vitrail.

RAYNAUD, Jean-Pierre. *Noirlac Abbaye Cistercienne : vitraux de Jean-Pierre Raynaud*. Editions Modernes d'Art, 1977, p. 29.



Illustration

Transept Nord, 1978
de la série : Abbaye de Noirlac
Peinture vinylique et encre de Chine sur toile
309,5 x 309 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1987.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.
© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

Diplômé à l'âge de 19 ans d'un collège d'horticulture, Jean-Pierre Raynaud explique : « En ce temps, on m'avait appris à soigner les fleurs, mais pas à les empêcher de mourir. Je décidais d'éviter de nouvelles victimes en remplissant les pots avec du ciment. »¹ Dès les années 1960, l'artiste dote le pot de fleur d'un statut particulier, devenant le *leitmotiv* de nombreuses de ses œuvres. Repeints en rouge dans les premières années, puis affublés d'autres couleurs, ces pots emblématiques, présentés de façon sérielle, empilés ou agrandis de façon monumentale, tel celui recouvert d'une feuille d'or visible sur le parvis du Centre Georges Pompidou de 1998 à 2009, martèlent ce constat implacable que la vie et la mort sont inextricablement liées.

Les objets qu'il utilise rappellent les notions d'entraves et d'éphémère, comme dans les séries de panneaux de sens interdits (1962) ou les *Psycho-objets* (1964-1968), qui dénotent d'une sensibilité exacerbée à des signaux d'urgence ou d'empêchement, le tout dans des mises en scène à la violence latente. Se côtoient ainsi des appareils médicaux et domestiques, des photographies sur l'aliénation, du mobilier d'enfant, des tessons de bouteille, etc. Un carrelage blanc, froid et aseptisé, y est souvent associé, le même qui envahit son domicile du sol au plafond à partir de 1970. Sorte de bunker, *La Maison* est un lieu où l'artiste traque ses angoisses du monde extérieur. Ouverte au public à partir de 1974, elle est finalement détruite en 1993 et exposée en fragments au CAPC de Bordeaux.

En 1975, la réunion des monuments historiques commandent à Jean-Pierre Raynaud en collaboration avec deux maîtres verriers, Jacques Juteau et Jean Mauret, l'ensemble des vitraux qui compléteront la restauration de l'abbaye cistercienne de Noirlac (Cher) construite au XII^{ème} siècle et composée de cinquante-six fenêtres et sept rosaces. *Transept Nord* (1978) fait écho à la rosace de cette partie du bâtiment. Ni travail préparatoire ou tracé d'exécution, ce dessin est réalisé une fois le travail achevé dans l'abbaye. Jean-Pierre Raynaud pose une double « grille », comme une trame décalée. Le trait se dédouble, introduisant une profondeur, tandis que sans limites, sinon celles de l'architecture elle-même, verticales et horizontales filent à l'infini.

¹ RAYNAUD, Jean-Pierre. Cité par CHALUMEAU, Jean-Luc. « La vie, la mort sont des catastrophes tranquilles ». In *Ninety*, n°14, p. 12.



Jean-Pierre Raynaud

Œuvre en soi, elle témoigne de l'évolution de l'artiste lorsqu'il est confronté à l'architecture monumentale.
« Prendre en compte le lieu, le poids de son histoire, la force de son passé, sa fonction religieuse, changer d'échelle par rapport à l'expérience que j'avais des ouvertures de la maison, visionner globalement un édifice et non plus seulement mon propre travail, et ajouter à cela la volonté que j'avais d'apporter quelque chose qui soit de l'ordre de l'intensité émotive, de la sensibilité pure... »² affirme l'artiste.

Le travail sur les vitraux de Noirlac marque une ouverture dans l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud dont le parcours est souvent considéré comme une expression sublimée de l'enfermement. Confronté à l'édifice cistercien, son travail doit alors traduire lumière et transparence dans la continuité de l'appareillage de pierre. Georges Duby a situé le travail de l'artiste dans l'histoire de la pensée cistercienne, refusant toute représentation et ornementation superflue :
« la présence de l'indicible se manifestait assez dans les rapports équilibrés de l'opaque au translucide » écrit-il dans sa préface, et plus loin : « l'art cistercien atteint au plus complexe par le simple, à l'irrationnel par la raison, à la douceur par la puissance. Il en est de même de l'art de Jean-Pierre Raynaud. »³

Tension, rigueur, dépouillement caractérisent le dessin de Jean-Pierre Raynaud qui s'est mis en quête de « la pure clarté », avec un vocabulaire plastique simple et élaboré de lignes, rythmes et espacement. Il s'agit bien d'un dessin-métaphore : tracé de la raison, aux confins de la « métaphysique », d'où l'importance essentielle de la justesse ou de la mesure d'un écart.

² RAYNAUD, Jean-Pierre. Cité par SANCHEZ, Marc. *Jean-Pierre Raynaud*. Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 148.

³ DUBY, Georges. *Noirlac Abbaye Cistercienne : vitraux de Jean-Pierre Raynaud*. Editions Modernes d'Art, 1977, p. 19.

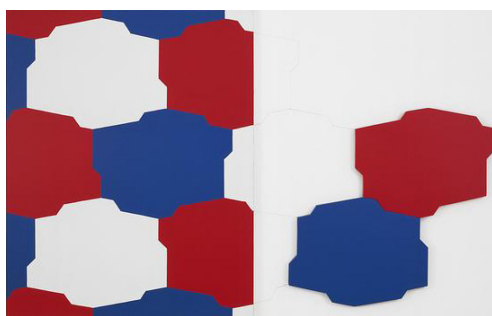
François Ristori

Né en 1936 à Eu (France), décédé en 2015 à Paris (France).

Propos de l'artiste

Quoi faire sur la neutralité – un travail réducteur était déjà fait – comment trouver une nouvelle possibilité d'ouverture de la critique picturale ? Et la question que je me suis posé alors, pouvait se résumer ainsi : est-il encore possible de déterminer des formes sur une surface ? Est-ce encore « compréhensible ». Si oui, comment et pourquoi ?

RISTORI, François. « Repérage 1968/86 ». In *Kanal Magazine*, septembre 1986.



Illustrations

Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres, alternativement en bleu, en rouge, en blanc, 1994
Graphite et aquarelle sur papier, cadre bois
115,7 x 92 x 3,2 cm

Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres, 1994
Graphite sur papier
119,9 x 101 cm

Œuvres acquises par le fracpicardie en 1994.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.

© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

François Ristori étudie à l'école des Beaux-Arts d'Amiens, puis de Paris jusqu'en 1962 et c'est en 1967 que sa pratique est marquée par une rupture qui amorce un travail de déconstruction des acquis picturaux. Proche de BMPT (groupe d'artistes constitué de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni), ses recherches se tournent vers une neutralité radicale de l'acte pictural. Depuis, le même processus de création est sans cesse réitéré. Celui-ci minimise l'emprise de l'artiste sur la réalisation finale, un retrait caractérisé par une méthode et une forme finie.

Il met au point un protocole de travail dépersonnalisé qui consiste à construire une *trace-forme* d'un seul et unique format. Partant d'un hexagone, il suit scrupuleusement les règles qu'il a préétablies à la fin des années 1960. Un point déporté, à une distance déterminée de chaque sommet est relié par deux parallèles aux côtés de l'hexagone, entrecoupées par une sécante. La forme pleine obtenue s'étendra sur chacun de ses bords en réitérant ce dessin. Son expansion s'arrête une fois qu'une surface déterminée est totalement recouverte. S'ajoute à cette méthode, l'utilisation systématique du blanc, bleu, rouge, couleurs à l'impact visuel fort, que l'artiste ne fait varier que dans leur disposition. La fidélité à ces couleurs écarte dans chaque œuvre toute possibilité d'affect ou de symbolisme.

Sa production alterne travail graphique et pictural. Pour les *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres*, seul le tracé est présent sur la feuille. C'est une application directe de sa méthode. La trace-forme apparaît dans sa pureté, recouvrant complètement le support de sa trame proliférante.

Alors que dans *Traces-Formes hexagonales s'engendrant les unes les autres, alternativement en bleu, en rouge, en blanc*, le titre explicite implique le recours à la couleur et une mise en espace. Les *traces-formes* s'affranchissent du rebord de la toile et parcourent le mur par des tracés au graphite, qui restent fidèles à la trame, pour réapparaître en épaisseur sur des panneaux de bois découpés selon la forme générique. Ici le travail pictural qui s'autogénère ne se restreint pas à un support.

La neutralité n'exclut pas la multitude de variations permises par le processus. Sa flexibilité intervient dans le choix du support et son amplitude, et dans l'ordonnancement des couleurs. La répétition et chaque « réplique différentielle » intensifient l'entièreté du processus prédéfini d'une œuvre à l'autre.

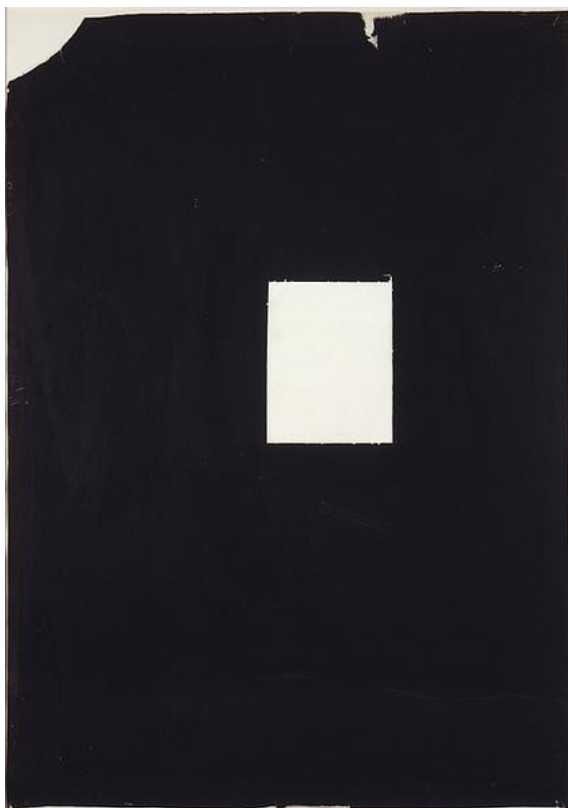
Joel Shapiro

Né en 1941 à New York (Etats-Unis),
vit et travaille à New York (Etats-Unis).

Propos de l'artiste

Je m'arrange pour transposer mon expérience personnelle, afin que l'œuvre devienne autre chose qu'un objet fabriqué. Si elle est réussie, elle fait intervenir la mémoire.

SHAPIRO, Joel. *Joel Shapiro*. Calais : Musée des Beaux arts et de la dentelle, 1990, p. 14.



Illustration

Sans titre, 1976
Encre et caséine sur papier
150,5 x 107 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1996.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi, de 14h00 à 18h00.
© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

Joel Shapiro est avant tout sculpteur. Il revendique une appartenance à une tradition moderne de la sculpture par l'utilisation du bronze, entre autres, et la filiation avec des artistes comme Alberto Giacometti, Pablo Picasso ou encore Barnett Newman. Il construit, articule des volumes géométriques inspirés d'objets réels (pont, chaise), de constructions architecturales (maison) et, plus tardivement, de formes anthropomorphiques qui lui permettent de poursuivre sa réflexion sur l'équilibre entre les volumes, d'une part, et les couleurs, d'autre part. Son langage principalement abstrait propose des intrusions dans le champ figuratif, car, selon lui « l'abstraction ne condamne pas au refus de la figuration [...] il s'agit d'espace, d'expression [...] ; c'est cela le vrai problème de la sculpture, la manifestation des formes ».¹

Le dessin est considéré par l'artiste non pas comme une esquisse de sculpture mais comme des formes, des gestes qui lui permettent d'exprimer un état d'esprit. Pourtant, en dessinant, il pense sculpture, à l'organisation sur le papier de formes qui seront ensuite réalisées tridimensionnellement et posées dans l'espace. Pour Joel Shapiro, ces deux médiums sont à la fois parfaitement complémentaires et autonomes. Ils développent une relation opposée au temps : « le dessin va vite, la sculpture va lentement. Ainsi ils se complètent, ils diffèrent. Et je tiens à cette répartition des moyens ».²

Les dessins de l'artiste sont réalisés sur papier à l'encre, au fusain, à la caséine, à la craie, au pastel ou à la gouache. Ils affirment des qualités à la fois picturales et graphiques, jouent des plans accompagnés parfois de traits. Pour Joel Shapiro, ils sont la frontière entre l'espace interne et l'espace externe, à l'instar de la surface de la sculpture.

Dans les *Sans titre* (1976), une forme basique rectangulaire, se place pour l'un sur le fond blanc du papier et pour l'autre sur un fond noir peint sur lequel une masse blanche est apposée. Les visions en « négatif » ou « positif » répondent aux pleins et vides associés généralement à la sculpture. L'emploi de plusieurs procédés aux propriétés différentes pour restituer cette dualité entre blanc et noir (la caséine, l'aplat d'encre, le découpage et le collage) renforce l'effet de matérialité, d'épaisseur, de présence dans l'espace avec avant-plan et arrière-plan, sans que ni l'un ni l'autre ne prédomine.

1. SHAPIRO, Joel. Entretien avec DAGEN, Philippe. « Joel Shapiro, exercices de sculpture ». In *Art Press*, n°109, décembre 1989, p. 40.
2. *Ibid.*

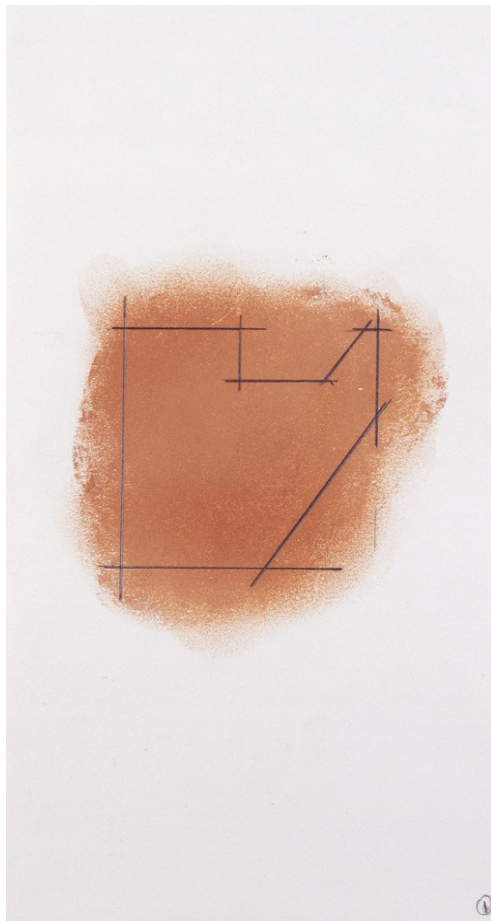
David Tremlett

Né en 1945 à Saint-Austell (Royaume-Uni),
vit et travaille à Bovington (Royaume-Uni).

Propos de l'artiste

Je suis un sculpteur. J'utilise les mains pour faire mon travail, dans lequel il n'y a pas d'illusion, pas de couleur. Je modèle le pastel qui est comme de la terre, seulement le résultat est plat et il ne ressemble pas à une sculpture ? C'est bien la question que pose mon travail. [...] J'ai besoin de prendre la dimension de l'espace avec mes propres mains, le dessin doit communier avec lui, et moi seulement peut établir ce rapport avec l'architecture du lieu.

TREMLETT, David. Cité par ALBERTAZZI, Liliana. « Old Falling Arch – Creel Mexico, 1986-1987. » In *Galleries Magazine*, avril-mai 1987, n°18, pp. 62-63.



Illustration

Abandoned Drawings (détail), avril 1993
Dessin original constitutif du livre d'artiste « Abandoned Drawings »
édité à l'occasion de l'exposition « Picardie - Tanzanie »
au fracpicardie du 14 juin 1993 au 2 octobre 1993.
Pastel sec et graphite sur papier
23,8 x 12,1 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 1993.

Les ouvrages sur l'artiste sont consultables au centre de
documentation du fracpicardie, ouvert du lundi au vendredi,
de 14h00 à 18h00.
© fracpicardie | des mondes dessinés, juin 2017

David Tremlett appartient à la génération des marcheurs anglais (Richard Long, Hamish Fulton), qui, dans les années 1960 - 1970, explorent le monde pour repousser les limites des pratiques artistiques. Ses œuvres constituent souvent l'étape finale d'un processus qui commence par le voyage. Sculpteur de l'espace sensitif et matériel, David Tremlett transcrit sur des carnets ses impressions de voyage autant que les signes qui le jalonnent en un langage plastique rudimentaire. Autant d'éléments et de références qu'il investit de retour à l'atelier. Dans ses dessins au pastel sur papier ou directement sur les murs (*Wall Drawings*), une trace ténue saisit son écoute et sa notation graphique du monde. Qu'il s'agisse de la topographie, des présences ou des survivances architecturales des lieux qu'il a parcourus, ou bien d'éléments ordinaires comme la ligne d'un toit ou d'un corps qui danse. La nature pulvérulente du pastel rend compte de l'instabilité de la trace ou de la mémoire. C'est ainsi que le temps poursuit son œuvre d'effritement à l'intérieur de réalisations qui allient la puissance formelle et la fragilité matériologique.

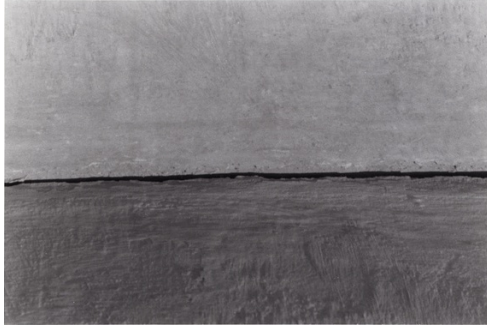
La découverte, au sud de Dar EsSalam en Tanzanie, des ruines d'une villégiature construite au bord de l'Océan Indien par de riches commerçants grecs et arabes a permis à David Tremlett de collecter des traces et des signes comme il le fait de manière régulière en tout lieu qu'il visite. Ces petites constructions n'avaient plus ni toit, ni porte, ni fenêtre. Ces ruines ont intéressé l'artiste pour leur caractère modeste et sans prétention.

Les plans schématiques qu'il en a produits ont donné lieu, d'une part, à un dessin mural *Ruines / Plans / Décombres / Chien 30 plans au sol, Mjimwema Tanzanie*, commandé et acquis en 1993 par le fracpicardie, et, d'autre part, à la publication la même année - à l'occasion de l'exposition (*Picardie/Tanzanie*) divulguant le dessin mural - d'un livre d'artiste intitulé *Abandoned Drawings* [Dessins abandonnés] constitué de dessins et de photographies dont les originaux furent acquis par don de l'artiste au fracpicardie. Ce modeste livre d'artiste prolonge à sa façon la tradition du carnet de voyage, tout en rappelant l'attrait pour les ruines perceptible dans les jardins, peintures et gravures des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

Dans deux formats distincts, un livre et une œuvre murale éphémère de trente-deux mètres de long (l'un et l'autre reproduisant trente plans au sol), David Tremlett relève sommairement les ruines et les décombres dans plusieurs pièces de chaque maison. En tenant compte des accidents de surface ou d'obstacles (poutre effondrée, gravats, que le dessin ne franchit pas mais suit fidèlement) les tracés relevés s'inscrivent tous, sans respect d'échelle, dans un carré de



David Tremlett



même dimension. Les formes sont multiples : polygones très irréguliers composés de segments de droite et parfois de courbes. Il y a contraste entre la forme nettement délimitée par des lignes au graphite et la surface informelle du pastel ocre brun qui s'en affranchit par le geste et évoque terre et poussière.

Pour leur part, les photographies proposent une autre perspective sur la réalité du site, au voisinage immédiat de l'abstraction des plans. Ces vues témoignent de ce que retient le regard de l'artiste, des détails qu'il privilégie. Les qualités architectoniques et matériologiques retenues transparaissent tant dans les photographies que dans les pastels.

Ces dessins épurés ne présentent ni rigidité, ni austérité. L'ensemble conserve une vibration par la circulation des figures, des vides, des couleurs et de la matière. Le pastel possède une sensualité intrinsèque qu'affirment les modalités de son application, doigts tendus ou paume ouverte.



Illustrations

Abandoned Drawings (détail), avril 1993
Photographie originale constitutive du livre d'artiste
« *Abandoned Drawings* » édité à l'occasion de l'exposition
« Picardie - Tanzanie » au fracpicardie
du 14 juin 1993 au 2 octobre 1993
Tirage argentique noir et blanc sur papier plastifié
20,2 x 25,3 cm

**Ruines/Plans/Décombres/Chien 30 plans au sol - Mjimwema
Tanzanie**, 19 mai 2007 - 31 décembre 2009
Soissons - Arsenal de Saint-Jean-des-Vignes
Exposition « Au pied du mur »

Œuvres acquises par le fracpicardie en 1993.