Université de Lorraine
Université Paul Verlaine – Metz
Sciences Humaines et Arts
Master Arts et culture

Sol LeWitt, le dessin et la machine

Le *wall drawing :* de l'idée à l'action de dessiner

Isabelle Cridlig
Mémoire de Master 1
Session 2010-2012
Sous la direction de Claire LAHUERTA

Je remercie tout particulièrement ma directrice de recherche, Claire Lahuerta, pour ses conseils et remarques avisés, pour sa patience et la confiance accordée, et pour l'ouverture qu'elle a su montrer malgré mes difficultés.

Je tiens également à remercier Laurent Le Bon, directeur du Centre Pompidou-Metz, ainsi que Béatrice Gross, commissaire de l'exposition « Sol LeWitt. Dessins muraux de 1968 à 2007 » au Centre Pompidou-Metz, pour leur aide précieuse et leur grande disponibilité.

Merci à ma famille et aux amis qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de cette recherche.

Sommaire

INTRODUCTION 4

1. L'idée, ou la machine à fabriquer (de) l'art 11

1.1 De l'idée au concept de *wall drawing* : l'émancipation du dessin 13

1.1.1 Le contexte des années 1960-1970 14
1.1.2 Dessin conceptuel et *disegno* 15
1.1.3 De la série au livre d'artiste 20
1.1.4 Le dessin mural, installation *in situ* 25

1.2 Le *wall drawing*, un véhicule pour l'idée 31

1.2.1 Le *wall drawing* et les mots 31
1.2.2 Le vocabulaire visuel du *wall drawing* : lignes et figures 38
1.2.3 Le mur et la matérialité du *wall drawing* 45

2. *Doing Wall Drawings* : la pratique du dessin mural 51

2.1 Faire dessiner : Sol LeWitt le *designer* 52

2.1.1 Une structure synergique : la machine qui fabrique le *wall drawing* 53
2.1.2 Une pratique monumentale : l'activation *in situ* 55
2.1.3 De la transmission à l'interprétation : le *making of* de l'exposition 59

2.2 Le dessinateur Sol LeWitt : de la grille au gribouillage 65

2.2.1 Dessiner pour dessiner, ou « le degré zéro du dessin » 68
2.2.2 De l'humain à la *machine dessinante* 74

CONCLUSION 81

Bibliographie 84

Table des illustrations 89

Annexes 91

INTRODUCTION

« The idea becomes a machine that makes the art.”

Sol LeWitt[1]

L’idée devient une machine qui *fabrique* de l’art.

Il n’y a pas de *fabrication* sans matérialisation. Sol LeWitt aurait pu écrire : « The idea becomes a machine that does the art[2] » ; il aurait pu ne jamais inventer le *wall drawing*.

Le Centre Pompidou-Metz présente du 7 mars 2012 au 29 juillet 2013 une rétrospective sans précédent en Europe des *wall drawings* de l’artiste américain Sol LeWitt (1928-2007), complétée par une exposition-partenaire, *Sol LeWitt. Colors*, organisée par le M-Museum de Louvain (Belgique) du 21 juin au 14 octobre 2012. Parmi un corpus de 1300 dessins muraux créés par l’artiste, sont exposées plus de cinquante œuvres au total, dont trente-trois *wall drawings* exclusivement en noir et blanc pour *Sol LeWitt. Dessins muraux de 1968 à 2007* au Centre Pompidou-Metz, selon le choix de la commissaire d’exposition, Béatrice Gross.

Cet évènement extraordinaire par son ampleur, ne l’est pas moins par son contenu si l’on considère que l’œuvre de Sol LeWitt a marqué une véritable rupture dans l’histoire de l’art contemporain. Associé dans ses débuts à la tendance minimaliste qui naît aux Etats-Unis dans les années 1960 en réaction au débordement subjectif de l’expressionnisme abstrait et à la figuration du *Pop art*, Sol LeWitt s’en éloignera rapidement pour construire sa propre théorie, fondée sur la prédominance de l’idée sur l’objet, qu’il énonce tour à tour en 1967 et 1969 dans ses deux textes fondateurs, *Paragraphs on Conceptual Art*[3] et *Sentences on Conceptual Art*[4].

Le premier *wall drawing* est installé en 1968 dans une galerie new-yorkaise et marque le début de la pratique du dessin mural que l’artiste poursuivra tout au long de sa carrière, avec

[1] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art,* in Artforum 5, no. 10 New York,Juin1967
[2] « L’idée devient une machine qui fait del’art »
[3] Sol LeWitt*, Paragraphs on Conceptual Art, ibid.*
[4] Sol Lewitt, *Sentences on Conceptual Art,* in Art-Language (England), May 1969

une production particulièrement féconde. L'exposition qui lui est consacrée au Centre Pompidou s'étend d'ailleurs sur toute cette période, puisque l'on peut y voir aussi bien l'un des tout premiers *wall drawing* que le dernier, conçu par Sol LeWitt peu de temps avant sa mort.

Si la médiation autour de cette rétrospective exceptionnelle a tendance à présenter l'œuvre de l'artiste sous l'angle de l'art conceptuel, et plus largement de l'art contemporain, proposant des outils didactiques et pédagogiques conçus pour favoriser la compréhension par le plus large public des enjeux et contenus de l'œuvre de Sol LeWitt, notre intérêt pour celle-ci s'étend au domaine spécifique du dessin, et plus particulièrement à la pratique du dessin dans le concept de *wall drawing*.

C'est en effet une coïncidence des plus heureuses qui donnera à notre recherche son orientation définitive : une double exposition, d'ampleur européenne, consacrée à l'inventeur du *wall drawing* a lieu alors même que notre sujet d'étude interroge l'intérêt actuel et croissant du monde de l'art pour le dessin (contemporain). En effet depuis plus de dix ans maintenant nous assistons à une multiplication des évènements qui lui sont dédiés, en France comme ailleurs dans le monde : foires et salons, expositions, colloques et séminaires, publications...

La raison de notre recherche sur le dessin *contemporain* tient à une double interrogation : celle, en premier lieu - et des plus légitimes si l'on considère la manière dont le dessin a été occulté, voire méprisé, pendant des décennies – de comprendre le pourquoi de cet engouement pour un médium longtemps déconsidéré ; et la question qui en découle, celle de l'intérêt actuel pour un médium spécifique, alors que l'art *contemporain* se caractérise justement par la fin des catégories spécifiées par le médium, par leur décloisonnement et le glissement du dispositif créateur vers des spécialités voisines[5] ; cette interrogation soulignant le paradoxe d'un mouvement du monde de l'art se penchant spécifiquement sur une catégorie - le dessin -, en même temps que cette dernière tend à se fondre avec ses voisines - vidéo, performance, danse, photo, installation…

> « Alors même que les amorces transdisciplinaires ont pu laisser penser à une mort des spécialités […], il apparaît pourtant, dans cette promiscuité prolifique, que chaque

[5] Claire Lahuerta, « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », in *L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie*, coll. Figures de l'art 18, PUPPA, Pau, 2010, p.15

terrain n'est en réalité que renforcé par ses propres angles morts, comme dilaté et accru par ces porosités dans son champ de compétence[6]. »

Autrefois dédaignée, considérée comme une affaire périmée et incontestablement moderniste, la « question du médium » semble être de retour dans le focus de l'histoire de l'art de la décennie passée[7]. Le dessin est donc devenu « contemporain » : à la fois actuel et « tendance ». Mais aussi : décloisonné et hybride. Car, sinon actuel, que signifie *contemporain*, si ce n'est « repousser les limites de l'art » ? les limites du dessin ? Deux évolutions récentes sont soulignées dans les pratiques contemporaines : « les formes globalisantes que peut prendre le dessin […] et la place déterminante qu'il occupe dans le processus de décloisonnement des disciplines rattachées à la production d'images fixes ou animées[8]. »

Ainsi, le dessin favoriserait les entrées et sorties de territoire, les passages ; il serait particulièrement doué pour les croisements hybrides, ou particulièrement poreux. Il suffit de pratiquer les expositions de « dessin contemporain », pour constater l'étendue du phénomène. Et mesurer à quel point la ligne est aujourd'hui la signature du dessin. *On Line, Drawing Through the Twentieth Century* (New York, 2010-2011), *The End of the Line : Attitudes in Drawing* (Londres, 2009), *Beyond the Line* (Braunschweig, 2005-2007)*, Freeing the Line* (New York, 2006), *Questioning the Line* (Houston, 2003)…; autant d'évènements consacrés à la ligne, fil rouge du dessin contemporain, fil conducteur et lien, trait d'union entre catégories.

On Line, Drawing Through the Twentieth Century, une exposition qui eut lieu au MoMA de New York en 2010-2011, présenta « le dessin à travers le 20e siècle » sous le signe de la ligne justement ; plus de 300 œuvres, créées par une centaine d'artistes, déroulent le fil d'une histoire où la ligne du dessin se mêle à la peinture ou à la sculpture, à la danse, ou encore à l'art de l'installation ou de la performance, de la photographie ou de la vidéo. Dans son essai pour le catalogue de l'exposition, Catherine de Zegher[9] cite Bernice Rose,

---

[6] Claire Lahuerta, « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », op. cit.

[7] Anna Lovatt, *Ideas in Transmission : LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium* in http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/ideas-transmission-lewitts-wall-drawings-and-question-medium

[8] Caroline Coll-Seror, « Ouverture » in *Le dessin hors papier,* sous la direction de Richard Conte*,* Publications de la Sorbonne, Paris, 2009, p.10

[9] Catherine de Zegher, « A Century under the Sign of Line : Drawing an dits Extension (1910-2010) » in *On Line, Drawing Through the Twentieth Century*, Butler Cornelia, De Zegher Catherine, MOMA New York, 2010

commissaire de l'exposition *Drawing Now*[10] au Museum of Modern Art de New York en 1976, qui déclarait dans le catalogue éponyme[11] :

> « Le dessin s'étant distancié de la description du contour, il se définit lui-même dans les termes de son unité primaire, la ligne non descriptive. […] Dans le dessin contemporain, la génération d'une ligne autonome, l'usage de lignes non descriptives comme unités modulaires, et la compression du geste sont tous des moyens formels inhérents aux précédentes utilisations du geste et de la ligne. »

Ainsi, la pratique du dessin (contemporain) impliquerait également le geste ; mais le geste compressé, réduit à sa plus faible expression, au « degré zéro » du dessin, comme chez Sol LeWitt, un peu parce qu'il intervient à zéro pourcent dans l'exécution physique du *wall drawing*, mais surtout parce qu'il remet à zéro les curseurs de l'expression subjective ou style, de la technicité ou virtuosité.

Le geste donc, intrinsèquement lié au dessin lorsqu'il est tracé-tracer, mouvement sur une surface ou dans l'espace. Cornelia Butler, commissaire avec Catherine de Zegher de l'exposition *On Line* précédemment citée, lui consacre dans le catalogue éponyme un essai intitulé *Walkaround Time : Dance and Drawing in the Twentieth Century* ; elle y développe une étude du dessin au 20e siècle sous l'angle de la danse, et plus généralement du corps de l'artiste impliqué dans un mouvement déployant une ligne, de la simple action de marcher au dessin approchant la performance. Le processus d'hybridation de ce dernier avec des pratiques artistiques voisines s'étend alors aussi vers les nouveaux supports d'enregistrement de l'image, sous la forme par exemple d'une séquence photographique ou d'une vidéo.

L'action, le déplacement, s'ils se traduisent par l'inscription graphique – la ligne, encore - à la surface du sol, dans l'espace tridimensionnel ou même directement dans le paysage avec certains artistes du *land art*, ouvrent à une dimension qui n'est plus seulement spatiale : car le mouvement s'inscrit également dans le temps. Plus avant, nous pourrions dire que le temps se dessine dès lors qu'un mouvement laisse une trace ; ainsi en est-il d'un arbre en croissance qui pousse (dans) l'espace, d'une branche ou d'un brin d'herbe dessinés par le temps qui passe. Des performances graphiques de Rebecca Horn et Carolee Schneemann dans les années 1970, aux *Penwald Drawings* (2009-2012) de l'artiste-chorégraphe Tony

[10] *Drawing Now* est une exposition organisée par Bernice Rose, proposant une étude des évolutions et tendances à l'œuvre dans le dessin « contemporain », c'est-à-dire sur une période comprise entre 1955 et 1976

[11] Bernice Rose, *Drawing Now*, The Museum of Modern Art, New York, 1976, p14, cit. de Catherine de Zegher in *On Line, Drawing Through the Twentieth Century*, p68, op. cit.

Orrico, le dessin performé, ou performatif, se présente sous l'angle de l'endurance et de la prouesse physique : une idée et des décisions prises au départ, l'action répétitive de la main au corps tout entier, l'être humain comme « machine à fabriquer l'art ».

Le *wall drawing* de Sol LeWitt, en tant que pratique du dessin, est situé au plus loin de la performance, si l'on se réfère aux écrits de l'artiste dépouillant la création artistique de tout intérêt pour la réalisation matérielle, et donc physique. Et pourtant. Ses dessins muraux ont beau ne représenter que la matérialisation d'une idée ou processus mental, dès lors que l'on s'attarde à leur contemplation, l'expérience de leur réception fait inévitablement intervenir la dimension active et pragmatique de la matérialisation, de la réalisation en soi, celle du « fait main » propre au dessiner.

Force est de constater – Béatrice Gross, commissaire de l'exposition, ne saurait le démentir[12] - le fort intérêt du public découvrant, en fin du parcours de visite de l'exposition Sol LeWitt au centre Pompidou-Metz, le film documentaire réalisé au cours du chantier d'installation des dessins muraux. Outre son objectif pédagogique, visant à une meilleure compréhension de la démarche de l'artiste, ce document permet aux visiteurs de prendre conscience - souvent avec surprise - de la dimension humaine de l'œuvre : ceux-ci repartent alors pour un second tour de l'exposition avec un regard neuf, une approche différente des *wall drawings*, plus rapprochée physiquement, débarrassée d'une forme de timidité première induite par la monumentalité des images et la froideur des formes géométrisées, encore accentuée par le noir et blanc global de la galerie. Béatrice Gross, qui s'explique sur son choix de montrer le film documentaire dans une salle dédiée, mais intégrée au parcours de visite, insiste sur son caractère didactique, tout en ajoutant avoir voulu « donner une attention toute particulière à la médiation, mais vivante, parce que ce sont des œuvres qui sont faites *à la main*, des œuvres foncièrement humaines. L'homme est partout, il n'apparaît nulle part de manière figurative mais il est partout […]. C'est important, et même fondamental pour l'artiste[13]. »

Notre intérêt pour ce choix de montrer, dans le parcours de l'exposition, le *wall drawing* dans sa dimension pragmatique, rejoint notre questionnement quant à l'émergence actuelle du dessin « contemporain » dans le monde de l'art. Et active l'hypothèse que la pratique du dessin (mural) chez Sol LeWitt n'est pas qu'une affaire de concept et de processus mental. Que l'artiste, tout en montrant comment le médium dessin peut faire de sa spécificité elle-même une formidable disposition à la transdisciplinarité, chercherait à travers le dessin une

[12] Béatrice Gross, commissaire de l'exposition *Sol LeWitt, Dessins muraux de 1968 à 2007* au Centre Pompidou-Metz, propos recueillis par Isabelle Cridlig, août 2012
[13] Béatrice Gross, ibid.

pratique capable de réunir et de contenir à la fois l'activité mentale de la conceptualisation et l'activité physique de sa réalisation.

Plutôt qu'une disjonction entre l'idée-projet et sa matérialisation - disjonction d'ordre transcendantale lorsque l'on se réfère au disegno de la Renaissance -, Sol LeWitt, dans sa pratique du dessin, instaure entre ces deux univers d'activité un nouveau rapport, horizontal et synergique[14]. « L'idée devient une machine[15] » constitue un tout ; c'est la conjonction, la synergie du projet et de sa mise en œuvre qui « fabrique » l'art. Le projet consiste alors en une pensée ouverte et en mouvement – processus mental -, un « appel à l'espace plastique et architectural[16] » revendiquant son actualisation et son interprétation.

Etudié sous l'angle de la transmission d'idée par Anna Lovatt[17], le *wall drawing* pose la question du médium dessin. Les essais de Lucy R. Lippard, *The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books* [18](1978) et de Rosalind Krauss, *The LeWitt Matrix*[19] (1993), apportent un éclairage élargi à son œuvre entière ; le texte de Franz W. Kaiser pour le catalogue de l'exposition *Sol LeWitt, Drawings, 1958-1992*[20]*,* au Gemeentemuseum de La Haye (Pays-Bas) en 1992, traite du dessin chez Sol LeWitt sous l'angle de ses working drawings exposés, alors que celui d'Ann Hindry, *L'amplitude de l'idée*[21] (1995), écrit à l'occasion de l'activation d'un *wall drawing* acquis dans le cadre de la commande publique, se rapporte plus précisément au dessin mural. Enfin, dans l'ouvrage *Sol LeWitt. Artist's Books*[22] (2011), plusieurs contributions d'auteurs traitent de l'œuvre de LeWitt rapportée à sa production de livres d'artiste. Quant au catalogue commun aux expositions *Sol LeWitt. Dessins muraux* au Centre Pompidou-Metz et *Sol LeWitt. Colors* au M-Museum de Louvain, il ne paraîtra malheureusement qu'en octobre prochain.

A partir de cette revue de la littérature consacrée à l'artiste, abondée par des ouvrages traitant plus généralement du dessin, voire du dessin contemporain, nous nous efforcerons de développer notre recherche sur Sol LeWitt et le *wall drawing* ; sans oublier les sources précieuses que constituent les propres écrits de l'artiste, *Paragraphs on Conceptual Art*

---

[14] Luc Lang, « Ecrire l'espace » in *Dessiner une collection d'art contemporain*, Réunion des Musées nationaux et Centre national des arts plastiques, Paris, 1994, p.123
[15] « The idea becomes a machine that makes the art », Sol LeWitt in *Paragraphs on Conceptual*, op. cit.
[16] Luc Lang, op. cit., p.123
[17] Anna Lovatt, *Ideas in Transmission : LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium*, op. cit.
[18] Lucy R. Lippard, "*The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books"* in *Sol LeWitt, Critical texts*, Sous la direction de Adachiara Zevi, Libri de AEIUO, Rome, 1995
[19] Rosalind Krauss, « *The LeWitt Matrix » in Sol LeWitt, Critical texts*, ibid.
[20] *Sol LeWitt, Drawings 1958-1992*, Collectif, Editions Haags Gemeentemuseum, La Haye, 1992
[21] Ann Hindry, « L'amplitude de l'idée » in *Sol LeWitt*, Collection Les carnets de la commande publique, Editions du Regard / Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1995
[22] Giorgio Maffei et Emanuele de Donno, *Sol LeWitt. Artist's books*, Editions Maurizio Corraini, Mantova, 2010, 144 pages

(1967) et *Sentences on Conceptual Art* (1969)*, On Wall Drawings* (1970) *et Doing Wall Drawings* (1971).

Avec le *wall drawing*, Sol LeWitt semble avoir posé les bases d'un nouveau départ pour le dessin, ayant remis à zéro les compteurs des figuration, narration, expression, geste, matérialité. En nous appuyant sur l'analyse plastique et critique de dessins muraux exposés au Centre Pompidou-Metz, que nous croiserons avec des dessins ou des *working drawings* de l'artiste reproduits dans le catalogue *Sol LeWitt, Drawings, 1958-1992*[23]*,* nous étudierons comment l'artiste, avec le concept de *wall drawing,* semble définir le médium dessin par ses qualités de médiateur, valables autant pour la transmission de l'idée que pour le processus de décloisonnement entre catégories artistiques. Plus encore, nous chercherons à étudier dans quelle mesure la pratique du dessin, machinique et anonyme, monumentale et éphémère, s'impose à la réception des *wall drawings* et installe le spectateur dans une expérience physique de l'œuvre, en résonance avec sa dimension intellectuelle.

Car les dessins muraux de Sol LeWitt, au-delà de sa pratique de l'art conceptuel à travers un médium graphique, donnent finalement peut-être à voir ce qu'ils cachent si ostentatoirement : l'action de dessiner, le *drawing*.

[23] *Sol LeWitt, Drawings 1958-1992*, op. cit.

1. L'idée, ou la machine à fabriquer (de) l'art

« On a écrit que vous étiez l'initiateur des dessins muraux. Pensez-vous que c'est exact ?

– Les hommes des cavernes sont arrivés avant. »

Sol LeWitt[24]

En 1953, Robert Rauschenberg obtint du peintre expressionniste américain Willem de Kooning, qu'il admirait sincèrement, un dessin de sa main qu'il puisse effacer. Dans une vidéo produite par le San Francisco Museum of Modern Art[25], l'artiste raconte comment De Kooning, quelque peu réticent, accepta cependant - parce qu'il comprenait l'idée - et choisit délibérément un dessin difficile à effacer. Après un travail acharné de gommage, Rauschenberg encadra le dessin et l'intitula *Erased de Kooning Drawing*, « dessin effacé de De Kooning ».

L'artiste, alors âgé de 28 ans, s'était attelé depuis deux ans à l'exploration des limites et de la définition même de l'art, ses oeuvres précédentes renvoyant, voire prolongeant, la notion de l'artiste créateur d'idées abordée au début du siècle par Marcel Duchamp avec ses *readymades*[26]. Travaillant sans image, et avec le dessin - pratique qu'il affectionnait particulièrement - il cherchait à découvrir comment produire une oeuvre d'art uniquement par effacement, soit par la soustraction plutôt que par l'addition de marques graphiques sur du papier. Effacer ses propres dessins, dans un premier temps, ne lui permit pas d'atteindre son but, mais de comprendre que le dessin à effacer devait être nécessairement une oeuvre d'art significative et indiscutable – en l'occurrence un dessin de Willem de Kooning, de vingt ans son aîné et reconnu aux Etats-Unis comme un artiste majeur.

Il eut été intéressant de joindre ici une reproduction de ce fameux *Erased de Kooning Drawing ;* d'observer à quel point « la mémoire des faits est bien là, le dessin de De Kooning résiste[27] », comment « la gomme ne rend pas le papier vierge, les traces sont indélébiles et leur présence signale le processus de re-création » ; ou encore de ressentir l'émotion liée à

[24] Correspondance entre Andrea Miller-Keller et Sol LeWitt, *Sol LeWitt – Wall Drawings*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984. Miller-Keller cite Alicia Legg dans son introduction au catalogue de la rétrospective de Sol LeWitt au Museum of Modern Art en 1978, cit. Ann Hindry, *Sol LeWitt*, op. cit.

[25] In *Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing*, video, 1998, San Francisco Museum of Modern Art http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/24
Willem de Kooning : "I don't like it, but I'm going to go along with it because I understand the idea."

[26] SF MoMA http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846

[27] Claire Stoullig, in *Invention et transgression, le dessin au XXe siècle*, Sous la direction de Claude Schweisguth, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2007

la contemplation de l'effacement d'un dessin unique, renvoyant non seulement à la sacralité de l'œuvre mais aussi à la fragilité de ce médium, aux « questions sur l'art, sur l'héritage, sur le deuil, sur l'objet[28] ». Lorsque le critique d'art Leo Steinberg demanda à Rauschenberg, quelques années après la création de *Erased de Kooning Drawing,* s'il était utile, à son avis, qu'il se déplace pour la voir, l'artiste répondit : « Je crois que non ». Il n'y a donc littéralement rien *à voir* dans cette œuvre, et nous ne la reproduirons pas. Rien à voir, mais une idée à comprendre, transmise par le titre qui vaut description à la fois de l'objet-œuvre et de l'idée.

ERASED DE KOONING DRAWING

ROBERT RAUSCHENBERG

1953

L'inscription du titre, elle-même encadrée, comme enchâssée dans le passe-partout enserrant le dessin, fait partie intégrante de l'œuvre de Rauschenberg, et la rend compréhensible. Au-delà du processus de production par effacement et de l'acte d'appropriation mis en lumière par cette œuvre, devenue célèbre pour son rôle fondateur pour le dessin à partir de la seconde moitié du 20e siècle[29], c'est l'idée qu'elle incarne qui nous intéresse ici. « Ce n'est pas une négation, c'est une célébration. C'est juste l'idée » dira d'ailleurs Robert Rauschenberg pour clore la présentation *a posteriori* de son oeuvre[30], comme en écho à la réponse initiale de Willem de Kooning.

Dans ce cas, Robert Rauschenberg aurait-il pu s'épargner l'effort physique du laborieux processus d'effaçage en n'utilisant que les mots de l'idée pour faire œuvre ? Tel n'était pas son propos semble-t-il, l'objet dans sa matérialité intéressant l'artiste plus que l'idée de « l'idée comme œuvre d'art ». Ce qui, en soi, relève du concept.

Il peut sembler curieux, voire paradoxal, d'introduire une recherche sur les wall drawings de Sol LeWitt, pionnier de l'art conceptuel également associé aux artistes du minimalisme, en faisant référence à Rauschenberg et De Kooning, associés pour le premier au mouvement Néo-Dada et précurseur du pop art, initiateur de l'expressionnisme abstrait pour le second. Car c'est sans doute en réaction au débordement subjectif de l'expressionnisme abstrait et à la figuration du pop art, dominant la scène artistique américaine dans les années 1960, que naît le minimalisme ou *Minimal art*, suivi par le *Conceptual art*, duquel Sol LeWitt sera un des premiers à se revendiquer en publiant en 1967, dans le numéro d'été de *Art*

[28] Patrice Maniglier, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier », in Fresh Théorie II, dir. M. Alizart et C. Kihm, Léo Scheer, 2006, pp. 495-515 http://cirphles.ens.fr/ciepfc/publications/patrice-maniglier/article/du-conceptuel-dans-l-art-et-dans
[29] Claire Stoullig, in *Invention et transgression, le dessin au XXe siècle*, op. cit.
[30] In "*Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing*", video op. cit.

Forum, avec les "Paragraphs on Conceptual Art", suivis en 1969 des "Sentences on Conceptual Art" dans *0-9,* revue éditée à New York par l'artiste Vito Acconci**.** Sol LeWitt y définit comme *art conceptuel* tout travail artistique entièrement conçu avant sa matérialisation. Ainsi, "l'idée devient une machine qui fait de l'art[31]", un art pour lequel « l'exécution est chose superficielle ».

Regardée à travers ce nouveau prisme esthétique, l'œuvre de Rauschenberg pourrait se suffire à son titre, à l'idée même qui y est exprimée - l'idée d'effacer l'œuvre d'un artiste reconnu – telle qu'elle est présentée ici, uniquement par des mots. C'est à ce titre que nous osons le rapprochement avec les wall drawings de Sol LeWitt, pour lesquels le titre justement, comme médiateur de l'idée, trouve une importance et raison d'être essentielles. Or ce dernier, alors qu'il pourrait se contenter de son expression verbale, sans être en désaccord avec ses théories sur l'art conceptuel, choisit de matérialiser l'idée. A une époque où la pratique du dessin est fortement rejetée par ses pairs du *Minimal art*, à une époque également où les thèses greenbergiennes sur la spécificité du médium rencontrent l'opposition d'artistes prônant l'interdisciplinarité, comment un artiste de l'avant-garde comme Sol LeWitt en vient-il à inventer un concept qui, non seulement met en jeu la pratique du dessin, mais qui plus est, impose le médium, suranné, par son nom même - *drawing* ?

C'est un choix chronologique qui s'impose lorsqu'il s'agit de comprendre de quelle manière - par les tenants et les aboutissants – l'artiste a pu construire un système aussi simple et élaboré que le *wall drawing*.

1.1 De l'idée au concept de *wall drawing* : l'émancipation du dessin

> « Le concept et l'idée sont différents. Le premier implique une direction générale tandis que la seconde en est la composante. Les idées mettent en application le concept. »
>
> Sol LeWitt[32]

[31] Sol LeWitt*, Paragraphs on Conceptual Art,* op. cit.
[32] Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art,* op. cit.

1.1.1 Le contexte des années 1960-1970

Les wall drawings de Sol LeWitt, s'ils relèvent de l'art de l'installation, n'en représentent pas moins une pratique du dessin, précisément affirmée par la dénomination de « dessin mural », au moment même où furent attaquées les catégories conventionnelles basées sur le médium, à la fin des années 1960. A partir de cette période, qualifiée de postmodernisme, l'art de l'installation et l'expérience artistique, basés sur de nouveaux médiums et une multitude de matériaux non conventionnels, se déploieront dans le champ artistique ; autant de pratiques nouvelles qui chercheront à interroger et mettre à nu les systèmes de distribution et de consommation du monde de l'art. Rapidement assimilées par ces mêmes systèmes qui, dès lors, les utilisent à leur service jusqu'à en faire une énième forme de « marketing global », ces pratiques sont aujourd'hui devenues la norme, proposant une surenchère d'environnements aux effets immersifs et spectaculaires[33].

Cette tendance actuelle n'est toutefois pas la préoccupation première des artistes entre la fin des années 60 et les débuts des années 70, époque charnière dans l'histoire récente de l'art. En effet, de nombreuses pratiques conceptuelles et *in situ* impliquent alors l'inscription graphique sur les surfaces intérieures des galeries, plutôt que des installations jouant du spectaculaire. Dans son article *Ideas in Transmission : LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium*[34]*,* Anna Lovatt suggère que le dessin représente une stratégie-clé face à la question de la matérialité interrogée par l'art conceptuel naissant : ce médium, par la discrétion de sa présence physique, ses qualités économiques comme son caractère provisoire, convient particulièrement bien à des installations temporaires.
Alors que le dessin était traditionnellement considéré comme une pratique préparatoire et subsidiaire, Anna Lovatt étudie la position centrale occupée par ce médium dans le développement de l'art conceptuel et la dissolution de la forme sculpturale qui se produisit simultanément, et souligne sa capacité à mettre en avant les questions de processus, de participation et de localisation (in situ), qui restent fondamentales dans les pratiques artistiques contemporaines. Des artistes recherchant à mettre l'accent sur le contenu conceptuel plutôt que la forme matérielle, comme Sol LeWitt, Mel Bochner, Dorothea Rockburne, créent ainsi « des installations in situ, basées sur le dessin, dans le but de libérer l'expérience esthétique de l'objet autonome[35]».

---

[33] Anna Lovatt, *Ideas in Transmission : LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium, op. cit.*
[34] Lovatt, ibid.
Anna Lovatt, maître de conférence en histoire de l'art à l'université de Nottingham, spécialisée dans la pratique du dessin dans les contextes de l'art minimal, post-minimal et l'art conceptuel, travaille actuellement à la rédaction d'un ouvrage provisoirement appelé *Drawing Degree Zero : the Line from Minimal to Conceptual Art* dans lequel elle explore la reconfiguration radicale du médium dessin qui prit place entre la fin des années 1960 et le début des années 1970.
[35] Lovatt, ibid.

Le dessin n'a pourtant pas la faveur des artistes du *Minimal art*, qui considèrent avec scepticisme la pratique de ce médium : identifié comme une forme démodée d'éducation artistique scolaire par Frank Stella en 1966, ignoré lorsque Donald Judd répond qu'il ne pratiquait pas le dessin à l'invitation de Mel Bolcher pour son exposition *Working Drawings...* la même année. Robert Morris, quant à lui, exprime la frustration ressentie face à la « littérature d'une compagnie de connaisseurs enchantés[36] » dans les notes *On Drawing*[37] publiées en 1969*,* fustigeant une forme de fétichisation du dessin, due à ses aspects préparatoire et privé qui feraient de lui le médium de l'intimité, révélateur de la sensibilité de l'artiste. Notons que Morris -comme Sol LeWitt d'ailleurs - est invité à participer à l'exposition de Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent formes* (Berne, 1969), manifestation au cours de laquelle se cristalliseront les différentes procédures de « défétichisation » de l'objet d'art axées sur le processus créatif aux dépens de l'objet fini[38].

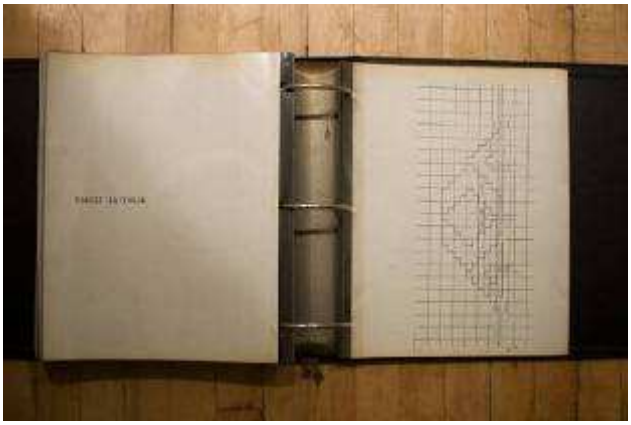
1.1.2 Dessin conceptuel et *disegno*

Longtemps montrés comme la part inconnue d'une production artistique, en complément d'un parcours ou pour documenter la réalisation de telle ou telle œuvre, les dessins demeurent dans ce contexte associés à une forme de « plaisir de l'érudition[39]», réduits à la confidentialité, réservés à l'amateur éclairé, au *connaisseur* introduit dans les coulisses de la création. Un caractère confidentiel, voire sacralisé, encore amplifié par des conditions d'exposition appelant à l'intimité, du fait de la fragilité du support papier et du problème de sa conservation. Ainsi fétichisé, le dessin est à cette époque doté d'une forte aura.

L'exposition organisée par Mel Bochner en 1966, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessary Meant to be Viewed as Art,* de son nom complet et comme il l'indique, offre aux artistes la possibilité de passer de la haute image du dessin à la documentation superficielle de processus et d'idées. Il est bon de savoir que le projet initial, demandé par la directrice de la galerie SVA de New York, était une exposition de dessins pour Noël ! Bochner collecte des notes, croquis, diagrammes auprès de ses amis artistes

[36] Anna Lovatt, *Ideas in Transmission*, op. cit.
[37] Robert Morris, « On Drawing », in Suzi Gablik et John Russel , Pop Art Redefined, Londres, 1969
[38] Ann Hindry, « L'amplitude de l'idée » in *Sol LeWitt*, Collection Les carnets de la commande publique, Editions du Regard / Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1995
[39] Daniel Hugo, « E*xpositions de dessins, desseins d'expositions »*, n°7 / printemps-été 2012, Roven éditions, Paris, 2012, p10

(autant que mathématiciens, biologistes, chorégraphes et ingénieurs)[40]. Il photocopie les *working drawings*, les place dans quatre classeurs identiques qu'il installe sur quatre piédestals dans la galerie. En effaçant ainsi tout potentiel auratique latent aux œuvres sur papier, Mel Bochner dirige le regardeur vers les processus documentés par les dessins plutôt que vers leur forme matérielle[41].



Mel Bochner en 1966, pour l'exposition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessary Meant to be Viewed as Art*

Quatre pages du *Xerox book* de Mel Bochner sont dédiées aux *working drawings* de LeWitt, qui avait lui-même auparavant commencé à exposer des croquis et calculs préparatoires à côté de ses structures cubiques.

L'année suivante, LeWitt écrira dans ses *Paragraphs on Conceptual Art* :

> « Toutes les étapes intermédiaires – crayonnages, croquis, dessins, travaux loupés, modèles, études, pensées, conversations – ont de l'intérêt. Celles qui montrent le processus mental sont parfois plus intéressantes que le produit final.[42] »

Alors que, comme nous l'avons vu précédemment, le dessin est traditionnellement associé à un rôle préliminaire dans le processus de production, subsidiaire et donc souvent soustrait à la vue du public en faveur de l'objet fini, peinture ou sculpture, LeWitt retire de l'exposition de Mel Bochner la conviction que le dessin, précisément dans cette fonction préparatoire et fondamentale, doit obtenir le statut d'œuvre à part entière.

---

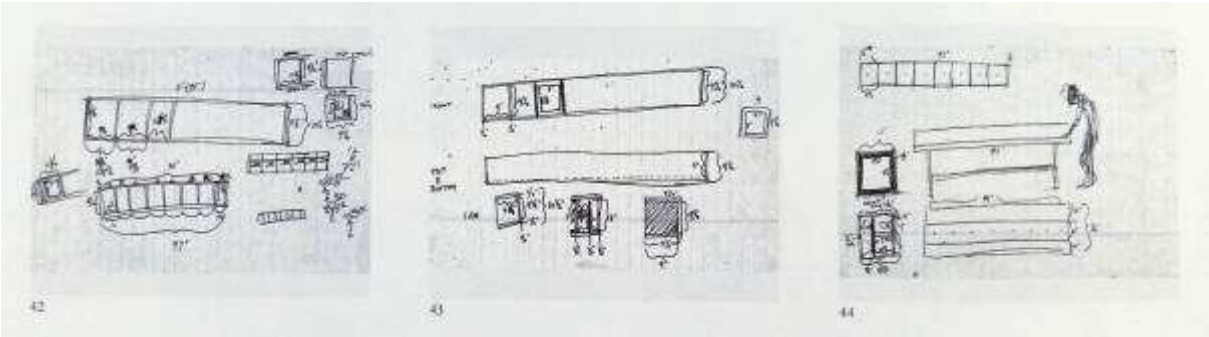
[40] Participèrent à cette exposition : Carl Andre, A. Babakhanian, Jo Baer, Mel Bochner, John Cage, M. Carsiodes, Tom Clancy, Dan Flavin, Jim Freed, Milton Glaser, Dan Graham, Eva Hesse, Alfred Jensen, Don Judd, Michael Kirby, William Kolakoski, Robert Lepper, Sol LeWitt, Robert Mangold, Robert Moskovitz, Tom Russell, Scientific American, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Karlheinz Stockhausen, Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton (Engineers and Architects), and Xerox. In www.containerlist.glaserarchives.org

[41] Lovatt, op. cit.
[42] Sol LeWitt, op. cit.

Situé au plus près du surgissement créatif, le travail graphique qui accompagne l'exploration d'un projet n'est rien d'autre que l'idée à la recherche d'une forme visible. Si le dessin, le croquis ou le schéma obtenu permet de clarifier la pensée en mouvement, prise dans le bouillonnement de l'idée en train de se créer, de faire le point - tout en gardant une trace, en enregistrant une étape du cheminement – c'est le mouvement continu et réciproque entre l'idée et le dessin produit qui crée la véritable dynamique du processus de création, entremêlant activité mentale et action physique. L'idée et le tracé-tracer mutuellement s'essaient, se réorientent, se (re)précisent, l'un faisant rebondir l'autre sur une forme nouvellement dessinée (la forme n'étant pas forcément figurative) qui à son tour ouvre à l'idée des pistes insoupçonnées, et ainsi de suite jusqu'à l'épuisement de l'idée… ou du crayon !

Cet intérêt pour le processus de création transforme le statut accordé aux traces graphiques enregistrées pendant le cheminement de l'idée à la recherche d'elle-même ; telle était l'intention de Mel Bochner dans son exposition : du statut de document - éventuellement complément de l'œuvre matérialisée dans sa forme aboutie comme le concevait Sol LeWitt en exposant des dessins de travail aux côtés de ses structures -, le *working drawing* est désormais considéré comme œuvre à part entière.

Le catalogue de l'exposition *Sol LeWitt, Drawings, 1958-1992*[43] rassemble une sélection de plus de 400 œuvres sur papier dessinées par l'artiste lui-même, essentiellement des *working drawings*, dont de nombreux dessins d'étude pour des *wall drawings*. Cet épais catalogue donne une idée de la production dessinée extrêmement prolifique de l'artiste.



42-44_Drawings for Muybridge piece 1 and 2 (1964), encre sur papier (toutes les reproductions de dessins de travail, *working drawings*, et autres dessins sont extraits du catalogue de l'exposition *Sol LeWitt, Drawings, 1958-1992,* au Gemeentemuseum de La Haye - Pays-Bas)

[43] *Sol LeWitt, Drawings 1958-1992*, Collectif, Editions Haags Gemeentemuseum, La Haye, 1992

Cette considération nouvelle pour le dessin de travail - le dessin intrinsèquement lié à l'idée - nous renvoie à la notion de *disegno*, qui a été l'objet de nombreuses études depuis plusieurs années, et qui se trouve fréquemment associée à la pratique du dessin des artistes conceptuels, et à plus forte raison à celle de Sol LeWitt.

> « *Disegno* est un des concepts majeurs de la théorie de l'art de la Renaissance; il signifie à la fois dessin et projet, tracé du contour et intention, l'idée au sens spéculatif et l'idée au sens d'*invention.* Il désigne donc une activité éminemment intellectuelle[44]. »

Le mot italien *disegno* est à l'origine étymologique du mot français « dessin ». Cette équivalence de sens, qui vaut pour la traduction actuelle entre deux langues, n'existe plus lorsque l'on s'intéresse au *disegno* en tant que concept, tel que défini par les théoriciens de la Renaissance, et à l'époque traduit en français par le mot « dessein » qui en conserva le double sens. En effet, ce concept « implique une certaine manière de penser le dessin comme étant toujours la réalisation d'un dessein, c'est-à-dire d'un projet intellectuel. Le mot *dessin* qu'on allait lui substituer un siècle plus tard a une signification beaucoup plus étroite […]. Il ne dit plus qu'il existe une relation nécessaire entre le dessin et la pensée.[45]. »
Cette rupture fondamentale avec la tradition italienne, qui se traduit par la distinction entre *dessein* et *dessin* à partir des années 1750, trouve son origine dans les querelles entre les partisans de « la grande manière » du dessin - au noble dessein - et les coloristes qui, sous l'égide de Rubens, revendiquent la supériorité de la couleur. Roger de Piles, le théoricien de la doctrine coloriste, parviendra à renverser la hiérarchie traditionnelle pour réduire le *dessin* à sa dimension purement pratique, à l'expression d'une habileté manuelle reposant sur un savoir d'ordre technique (l'académisme) et désormais dépourvu des caractéristiques intellectuelles, voire métaphysiques, propres au *disegno.*

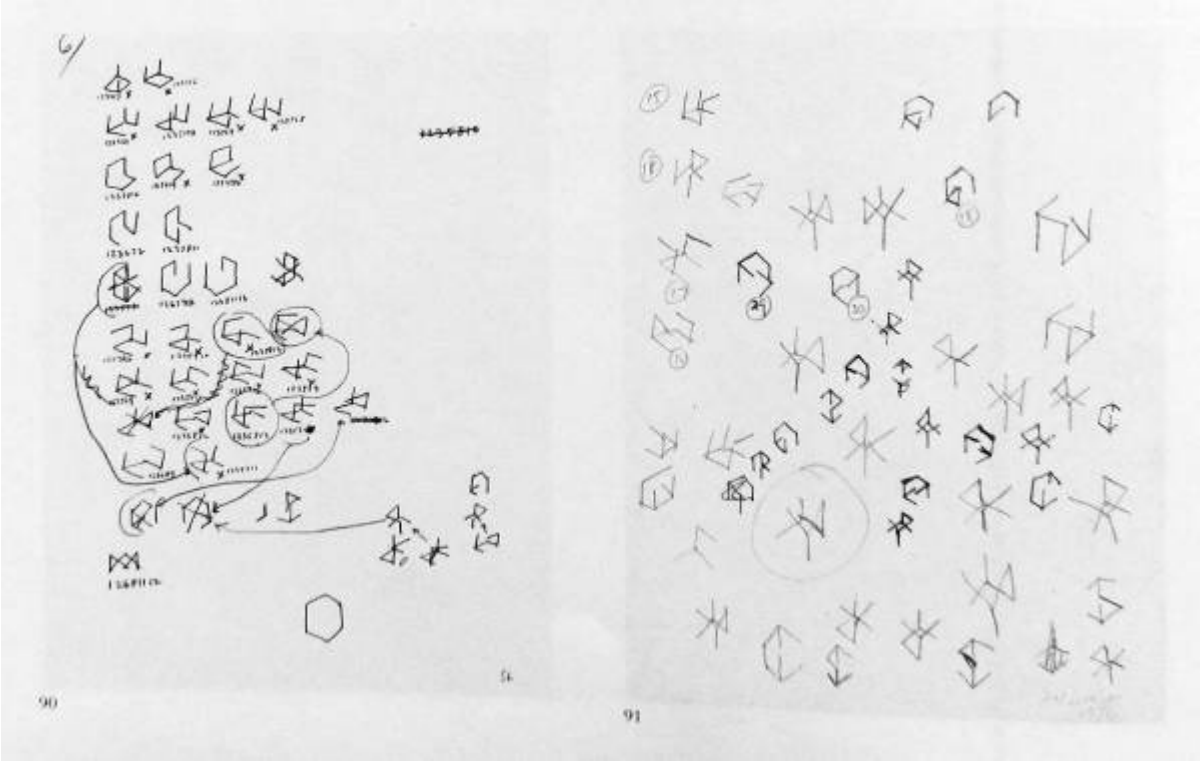
Dans la langue anglaise, les deux champs sémantiques du terme *disegno* sont également disjoints.

> « L'anglais distingue ainsi *drawing***,** le dessin en tant que tracé du contour, de *design***,** qui correspond au français *dessein* […] Le double sens de conception et de mise en forme réapparaît toutefois dans l'usage moderne et planétaire qui est fait aujourd'hui de *design*[46]*. »*

Notons ici que, selon Lucy R. Lippard, Sol LeWitt entretient avec l'art qu'il produit une relation de *designer,* dans le sens où il « dessine » des expériences, crée des hypothèses,

[44] Jacqueline Lichtenstein, (dir.), *La Peinture,* " Textes essentiels ", Larousse, 1995
[45] Jacqueline Lichtenstein, ibid.
[46] Jacqueline Lichtenstein, ibid.

qu'il soumet ensuite à d'autres - mathématiciens, assistants, éditeurs - qui se chargeront de l'exécution du projet[47]. Les *Working Drawings for Incomplete Open Cube* (dessins n°90 et 91) illustrent cette relation au dessin préparatoire et exploratoire : la structure *Incomplete Open Cube* ne sera d'aucune façon réalisée par l'artiste lui-même, mais pas des procédés relevant plus de l'industrie que de l'artisanat.



90-91 Working Drawing for Incomplete Open Cube (1974), encre sur papier

Nul ne s'étonnera dès lors que le concepteur de l'idée comme œuvre d'art, Sol LeWitt, soit associé au concept de *disegno* lorsqu'il s'agit de qualifier sa pratique du dessin. Car, outre son intérêt affirmé pour les dessins préparatoires esquissant l'idée, son concept de *wall drawing* en appelle au *disegno*, faisant doublement référence aux fresques de la Renaissance : référence au mur sur lequel s'inscrit directement l'œuvre, référence au mode de travail par lequel le maître faisait tracer par ses assistants le dessin de l'œuvre. L'idée de l'œuvre préalablement dessinée sur papier par le maître, son *disegno*, n'est pas si éloignée de l'idée comme œuvre de Sol LeWitt.

Selon l'historienne d'art Jacqueline Lichtenstein,

[47] Lucy R. Lippard, *The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books*, 1975, in Sol LeWitt, Critical Texts, Libri de AEIUO, 1995 (Adachiara Zevi, dir.), p250

> « […] comme *disegnare,* qui signifie à la fois dessiner et projeter un plan, *disegno* inscrit le dessin dans une configuration particulière constituée par un double réseau de significations qui s'entrecroisent. *Disegno* est en quelque sorte un terme topique qui nomme le lieu de cet enchevêtrement. […] Il signifie le dessin en tant qu'expression d'une *représentation mentale***,** d'une *forme* présente à l'*esprit* ou à l'*imagination* de l'artiste, comme le définit Vasari[48] […] en rattachant *disegno* à *forma***,** à *concetto* et surtout à *idea*[49]*.»*

L'idée, le concept, le lieu, autant de termes qui renvoient à la pratique du dessin mural de Sol LeWitt, qui n'ignorait sans doute rien de l'aspect conceptuel du *disegno* lorsqu'il travaillait à l'invention du *wall drawing*, à la fin des années 1960. Nous noterons qu'il a séjourné en Italie une première fois en 1950, avant de retourner s'y installer en 1978.

> « L'art du Quattrocento m'a réellement impressionné [en Italie]. J'ai commencé à penser combien l'art n'est pas un jeu d'avant-garde. Ce doit être quelque chose de plus universel, de plus important[50]. »

1.1.3 De la série au livre d'artiste

En 1968, LeWitt participe au projet *The Xerox Book* de Seth Siegelaub qui propose à chacun des sept artistes invités de développer une œuvre reproductible sur 25 pages par le système Xerography (photocopie), qu'il choisit précisément pour le côté « dégueulasse » de la reproduction, valable « juste pour l'échange d'information[51] ». La technologie employée nécessite une œuvre la plus graphique possible.

---

[48] VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, 1568; Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, trad. fr. A. Chastel (dir.), Berger-Levrault, 1981-1989, 12 vol.
[49] Jacqueline Lichtenstein, (dir.), *La Peinture,* " Textes essentiels ", op. cit.
[50] Sol LeWitt, interview par S. Ostrow in "Bomb Magazine" n°85, 2003, cité par Didi Bozzini in *Sol LeWitt, Artist's Books*, op. cit.
[51] Siegelaub cité par Alexander Alberro in "The Xerox Degrée of Art, Conceptual Art and the Politics of Publicity", Cambridge MA 2004, p. 135 Anna Lovatt

Sol LeWitt décrit son projet pour *The Xerox Book* de la manière suivante :

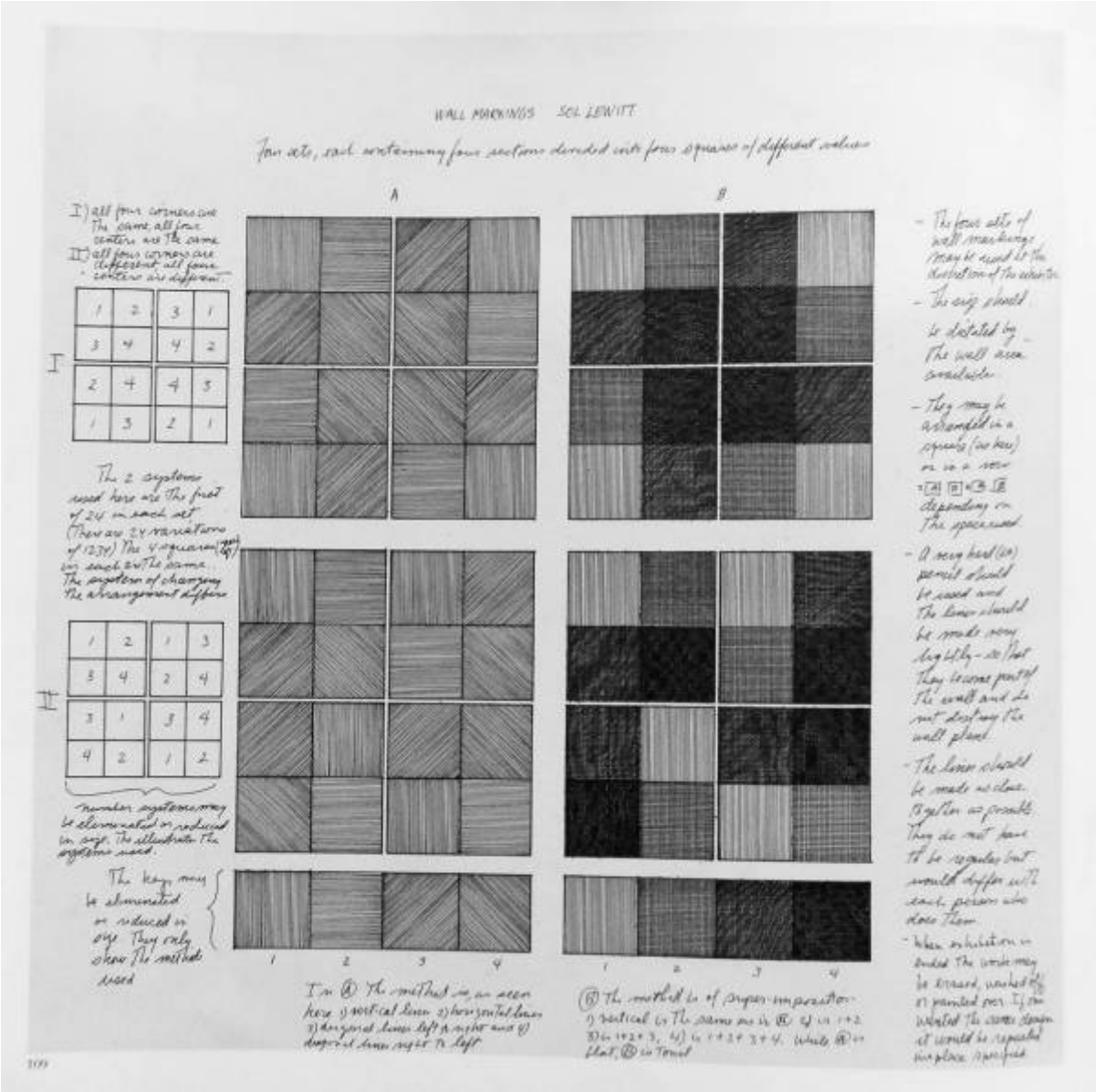
> « J'ai conçu un système de 24 permutations des lignes 1, 2, 3, 4. Les changements se font par la rotation des éléments 1, 2, 3, 4 à l'intérieur de quatre sections de quatre[52]. »

Plus tard, il concevra un développement plus complet de ce système en utilisant quatre méthodes différentes de changement : I Rotation, II Miroir, III Croisement et Miroir inversé, IV Croisement inversé. Chaque groupe de 24 sera réalisé de deux façons, simple ou superposée, ce qui fera un total de 192 variations.

Cette description par le détail est loin d'être superflue, car elle pose les bases, les clés de compréhension pour un grand nombre de *wall drawings* ultérieurs ; elle donne aussi un exemple de système basé sur la permutation d'éléments carrés, qui s'opère à plusieurs niveaux différents.

Reproduit ici, le dessin préparatoire *Wall Marking* (1968), réalisé par l'artiste la même année, donne à voir le développement de l'idée selon deux permutations différentes I et II, et de façon simple (A) ou superposée (B)

[52]Sol LeWitt in *Sol LeWitt, Artist's Books*, op. cit.



109 – *Wall Marking* (1968), encre sur papier (extrait du catalogue de l'exposition *Sol LeWitt, Drawings, 1958-1992)*

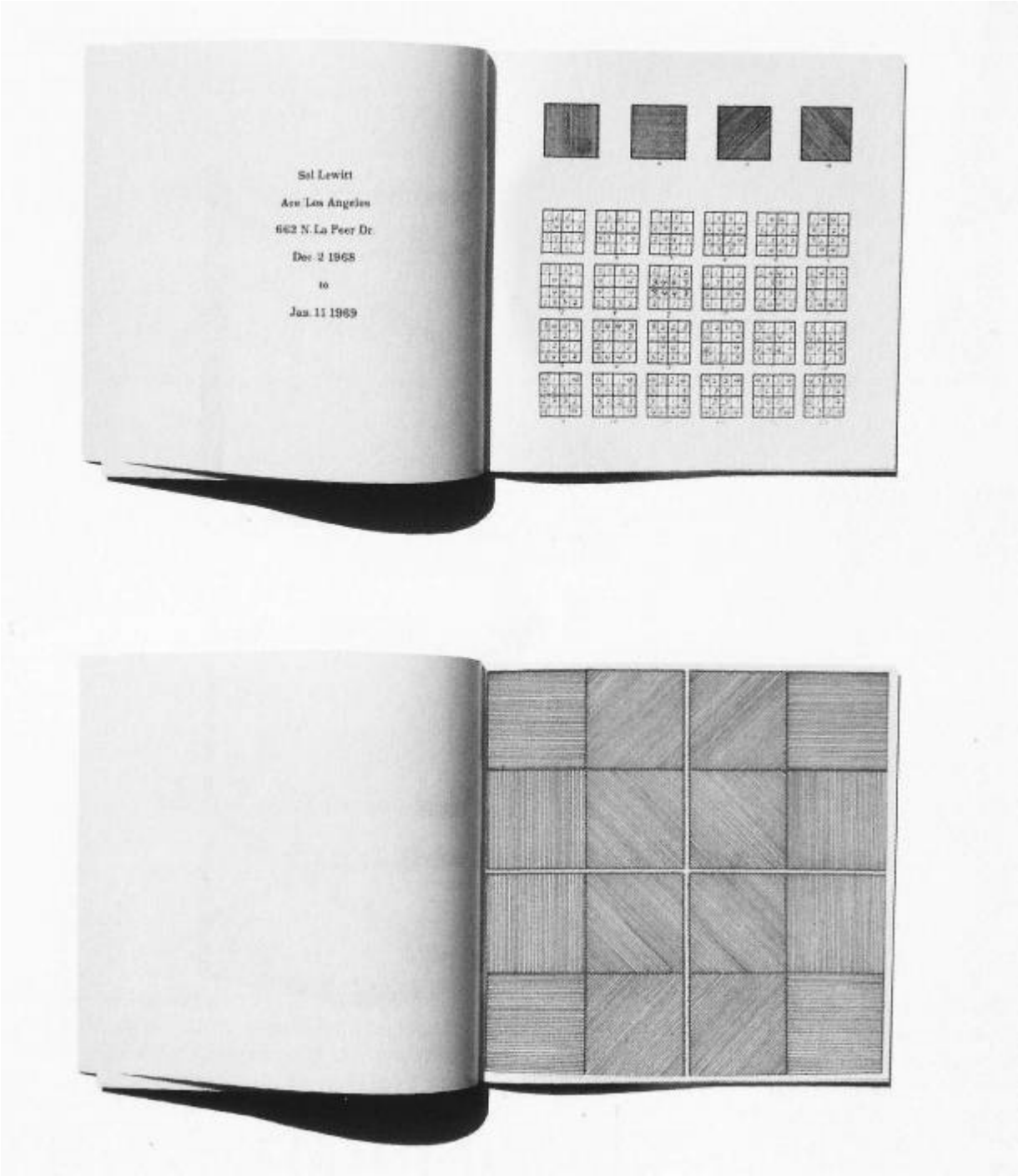
Les contraintes du format livre, supposant une œuvre bidimensionnelle, reproductible et indépendante, conduisent ainsi LeWitt à transformer fondamentalement sa pratique artistique en utilisant pour la première fois « le dessin pour le dessin » plutôt qu'en complément à ses structures tridimensionnelles.

L'idée de la page structurée par une grille est une issue à ces contraintes. Le format carré en est une autre. Nous pouvons considérer que la réponse de l'artiste au défi du livre relève ainsi de la pratique de la structure – référence est faite à son travail en volume, pour lequel il n'emploiera jamais le terme de sculpture. La cellule cubique de LeWitt, module de base pour ses structures, se déplie et s'aplatit sur les pages du livre. La succession des pages donne à la série un mouvement de narration, impliquant le temps dans la réception de l'œuvre, même si un sens de lecture ne s'impose jamais. L'histoire racontée est celle d'une idée dans son développement, du mouvement d'un processus mental d'ordre logique, voire mathématique.

La sérialité, qui consiste sur ce dessin à répéter un élément – la ligne droite – dans des positions et combinaisons différentes, sera dès lors adoptée par Sol LeWitt et deviendra absolument essentielle à son travail. Cette notion lui a été inspirée par les séquences photographiques d'Eadweard Muybridge[53] qui, dans son ouvrage de 1887 *Animal Locomotion,* décompose avec précision le mouvement d'hommes, de femmes et d'animaux. LeWitt voit dans ces séries d'images le déploiement d'un récit ; appliquée à sa pensée de l'art, la sérialité lui permettra de mettre au point une méthode de création aussi neutre et objective que possible ; il y trouvera également le moyen de se retirer de la production de l'œuvre après avoir pris une décision de départ. Avec l'art conceptuel, l'esthétique du multiple, de la répétition, de la quantité, se réfère aux schémas de l'investigation scientifique, du traitement de l'information, de la collection.

Devant un dessin sériel, le regard est invité à glisser ou rebondir sur l'œuvre, au hasard, en fonction d'un récit qu'elle développerait, de l'espace qu'elle découpe. Ann Hindry, dans son essai, souligne qu'« il est essentiel et suffisant que le lien logique des deux ou trois premiers termes [de la série] soit assez fort pour suggérer le reste[54]». Et de citer Rosalind Krauss qui appelle cela : « user de la notion d'et cetera »[55].

[53] Rosalind Krauss, "The LeWitt Matrix" in *Sol LeWitt, Critical texts*, Libri de AEIUO, Rome, 1995, p.451
[54] Ann Hindry, « L'amplitude de l'idée », op. cit.
[55] Rosalind Krauss, "The LeWitt Matrix", ibid.



1968. Sol LeWitt. [Série IIA, 1-24], Los Angeles, Ace Gallery. 28 pages

Nous noterons que l'idée de série trouvera chez LeWitt une forme d'expression privilégiée à travers les livres d'artiste qu'il conçoit. La pratique de l'*artist's book* sera parallèle à celle du wall drawing tout au long de la carrière de l'artiste ; le catalogue de l'exposition *Sol LeWitt artist's books*[56] à Spoleto (2009) reproduit plus de soixante-quinze livres de l'artiste, produits entre 1967 et 2002 à l'occasion d'expositions ou de publications autonomes. Chacun de ces livrets structure le développement d'une série ; ils sont en noir et blanc ou en couleurs. A noter que LeWitt publiera également plusieurs livres d'artiste reproduisant des séries de photos, insérées selon le principe de la grille dans des pages de quatre ou neuf cases : il y applique la logique double du récit et de la classification, comme dans *Photogrids* (1977) ou *Autobiography* (1980) par exemple.

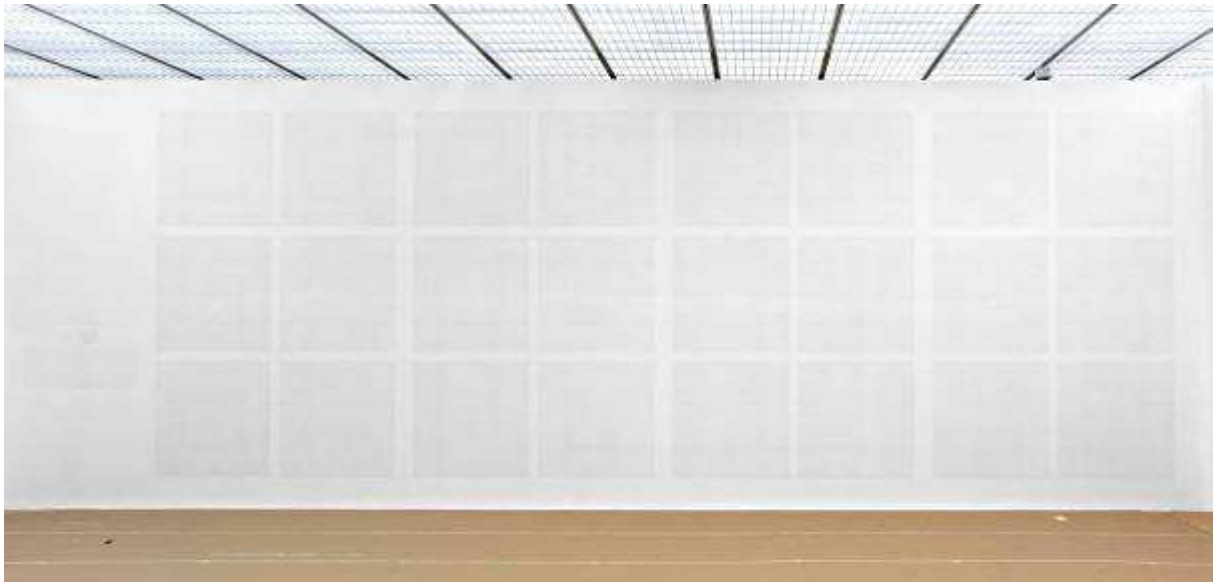
Peu après *The Xerox Book* de Seth Siegelaub de 1968, il concevra un *artist's book* de vingt-huit pages en guise de catalogue (voir …) lorsqu'il exposera à Los Angeles le *Wall Drawing #2A,* première réalisation du même dessin mural activé au Centre Pompidou-Metz (voir ….). Dès lors, le livre d'artiste ou *artist's book* constituera pour Sol LeWitt, au même titre que les *wall drawings* - et sans hiérarchie - un autre véhicule, autonome, pour la transmission de ses idées.

1.1.4 Le dessin mural, installation *in situ*

En juin 1968, peu de temps après le projet de Seth Siegelaub, *The Xerox Book*, Sol LeWitt est invité par Lucy Lippard à participer à une exposition au bénéfice du *Student Mobilization Committee to End the War* in Vietnam, exposition consacrée à un « non-objective art », un « art sans objet » pourrait-on traduire. Peut-être influencé par le contexte créé par l'évènement, et plus largement par le contexte historique de mai 68 en France - dont les images des murs de Paris graffités de slogans firent le tour du monde[57] - LeWitt décide de dessiner directement sur le mur de la galerie Paula Cooper, inscrivant *in situ* son premier *wall drawing*, soit deux grilles de seize carreaux chacun, développées selon le schéma de base produit pour *The Xerox Book.*

Le dessin mural n°2, *Drawing Series II,* réactivé au Centre Pompidou-Metz, est une variation de ce tout premier *wall drawing* de 1968.

[56] *Sol LeWitt, Artist's Books*, op. cit.
[57] Mel Bochner, « Why Would Anyone Want to Draw on the Wall ? » octobre, n°130, Fall 2009, p137

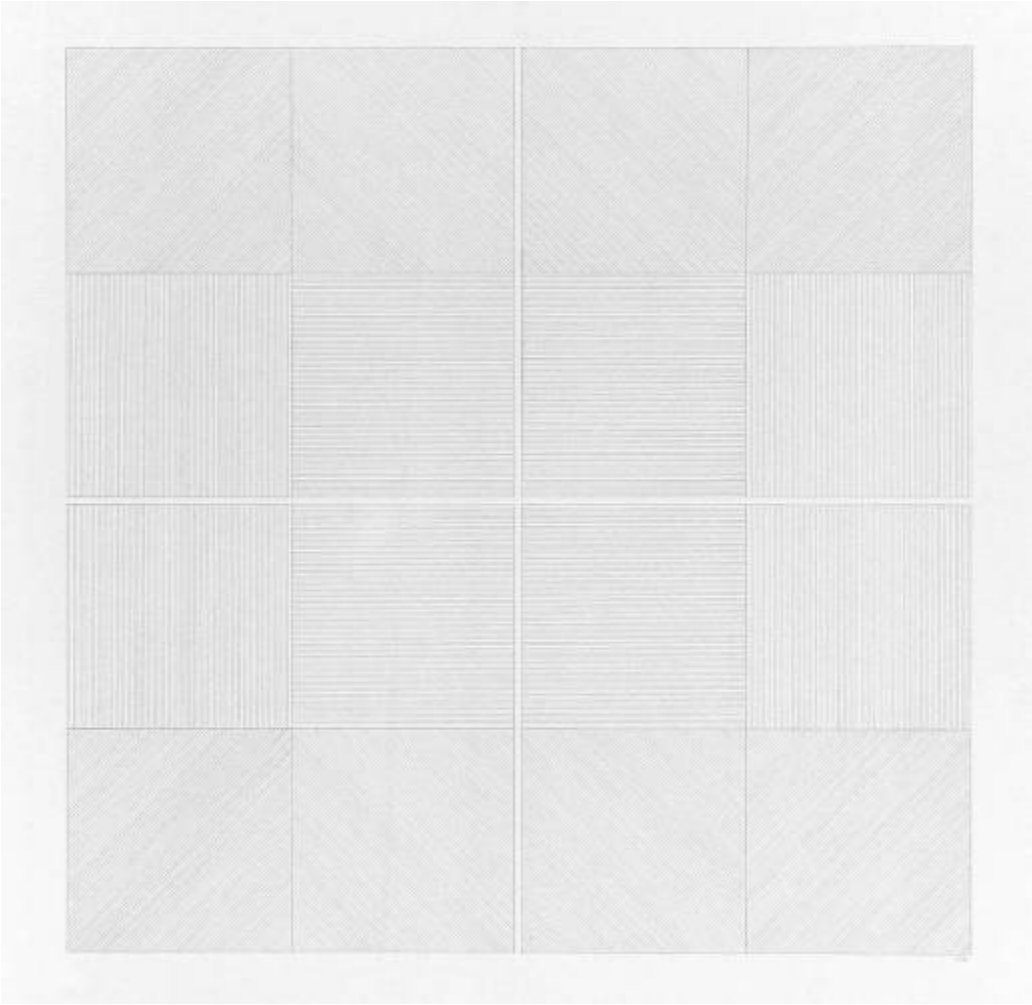


*Drawing Series II (A) (24 drawings), c*rayon à mine noire (1968) – vue globale

Sur cette reproduction de *Drawing Series II* présentée au Centre Pompidou-Metz, nous pouvons voir ce que le visiteur de l'exposition perçoit à son entrée dans la galerie : une série de 24 carrés gris clair sur fond blanc, rigoureusement ordonnés selon les principes d'une grille qui suppose une organisation intrinsèque en quatre parties égales, chacune constituée de six carrés.

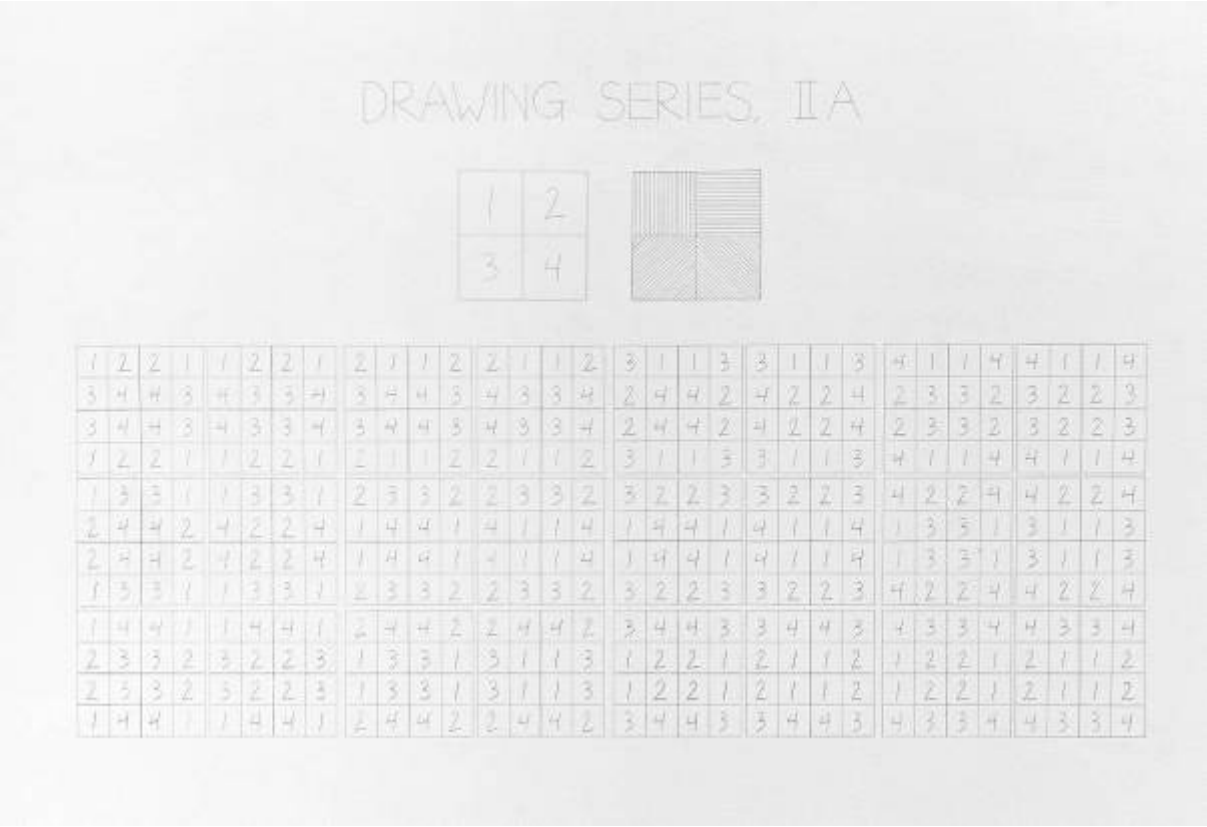
La démesure de l'œuvre, épousant les dimensions du mur, haut et large, la froideur qui s'en dégage par l'absence de couleurs, par la parfaite « géo-maîtrise », par la rigidité propre au quadrillage, provoquent d'emblée une forme d'intimidation qui force à la distance, à la prudence. Qu'y a-t-il à voir ? à comprendre ?

D'infimes vibrations optiques dans le gris des carreaux, perceptibles lorsque le regard s'attarde et se met à scruter, éveillent la curiosité, invitent à se rapprocher. La vue se brouille et l'autofocus panique, jusqu'à la mise au point, enfin. Tout s'éclaire : le grésillement du gris provient de lignes noires, droites et fines, striant densément la surface blanche de carrés à l'intérieur même de chaque grand carreau. Le phénomène vibratoire est accentué par la juxtaposition des striations et par leurs directions différentes : horizontale, verticale, oblique.



Drawing Series II (A) (24 drawings), crayon à mine noire (1968) – détail d'un *drawing* (sur 24)

Ainsi, tel un pavage, des petits carreaux régulièrement hachurés de noir sont assemblés par quatre en carreaux moyens, eux-mêmes assemblés par quatre dans les grands carreaux que nous voyions à distance uniformément gris. La disposition en carré reproduit la structure de la grille dans les niveaux successifs, et il est maintenant possible de comprendre qu'il s'agit là d'une démonstration d'ordre logique, mathématique. La clé du système, dessinée sous forme d'un diagramme explicite juste à côté de l'œuvre - comme en faisant partie - confirme cette intuition : sans autres mots que ceux du nom de l'œuvre, *Drawing Series, IIA,* l'artiste nous invite à décoder son dessin en suivant le processus qui a contribué à la fois à son élaboration mentale et à sa réalisation matérielle. Les quatre carrés de quatre carrés sont ainsi agencés suivant le mode du miroir (Mirror, II).



Drawing Series II (A) (24 drawings), crayon à mine noire (1968) – détail du diagramme

D'une simplicité désarmante, l'opération qui consiste à permuter les quatre éléments de base - 1, 2, 3, 4 -, selon une loi de permutations qui vaut pour toute la série, semble tout autant déconcertante par son inutilité – sauf pour un mathématicien. Désarmés, nous ne pouvons que capituler face à l'évidence de cette pensée qui se déploie en série, obéissant à une logique qui fait règle d'un jeu auquel chacun peut jouer. Il suffisait d'y penser.

Muni des clés, il est maintenant possible de vérifier l'application du système dans la série proprement dite, déployée sur la soixantaine de mètres carrés du mur, en approchant l'œuvre au plus près.
C'est là que LeWitt nous propose une nouvelle surprise : ces dizaines de milliers de fines lignes noires, couvrant très densément la surface du mur, ont été tracées à la main ! A l'aide d'une règle sans aucun doute, mais par une main humaine, tirant obstinément des traits de crayon, impeccablement parallèles, parfaitement inexpressifs. Car l'énormité du labeur qui surgit soudain à la conscience se trouve amplifiée par la faible intensité du trait qui semble frôler la surface, cet affleurement volontaire exigeant une maîtrise de soi absolue.

Il y a maintenant de quoi sourire largement à la bonne blague que nous propose l'artiste. Le contraste, ou plutôt l'association entre la monumentalité du dessin - image et travail – et la simplicité du principe de la série conduit de l'amusement absurde à l'absurdité amusante. Sol LeWitt, le conceptuel, que nous connaissions pour ses structures « minimalistes », froides et sérieuses, nous convie non pas à une fête des sens, mais à une fête du sens, du sens de l'humour. Rien, sinon le système logique de permutation et combinaison, le fait de développer une idée donc, ne fait sens dans l'œuvre.
Cherchons du côté du cartel :

> *Wall drawing #2 Drawing Series II (A) (24 drawings), c*rayon à mine noire (1968)
> Première realisation : Tony Day, Guy Dill, Jim Ganzer, Michael Maglich, Jerry Kamitaki, Sol LeWitt
> Première installation : Ace Gallery, Los Angeles
> Novembre 1968
> CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux

Nous apprenons que l'œuvre a été dessinée pour la première fois en 1968 - cinq mois après le tout premier *wall drawing* - par Sol LeWitt lui-même, aidé de cinq assistants.

Deux mois après l'installation du dessin mural *Wall drawing #2 Drawing Series II (A) (24 drawings)* que nous venons d'étudier, en janvier 1969 donc, Sol LeWitt publiera ses *Sentences on Conceptual Art*[58], trente-cinq phrases dont la première est sans doute la plus célèbre : « Les artistes conceptuels sont des mystiques plutôt que des rationalistes. Ils sautent à des conclusions que la logique ne peut atteindre. »

[58] Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual art*, op. cit.

Un an plus tard, il écrira *On Wall Drawings*[59].

> « Je voulais faire une œuvre d'art qui soit aussi bidimensionnelle que possible. […] Le dessin mural est une installation permanente, jusqu'à sa destruction. Quand quelque chose est fait, il ne peut être défait[60].»

Ces deux alinéas encadrent le texte *On Wall Drawings* qui consiste en une série de phrases, sur le modèle des *Sentences on Conceptual Art.* Sol LeWitt y développe, d'une manière très pragmatique et descriptive, les différents aspects du *wall drawing* : le mur et la ligne dans leur dimension matérielle, le processus de réalisation, et même sa réception. Y est formulée l'idée du croisement entre le dessin et l'art de l'installation, éphémère mais durable.
Un an plus tard, il complètera ce premier article avec un second : *Doing Wall Drawings*[61], dans lequel principalement il précise les rôles et fonctions de l'artiste et du dessinateur[62]. (voir chapitre 2).

Le millier de dessins muraux qu'il produira jusqu'à sa mort suivront les principes énoncés dans ces deux textes. Le système de la série et des permutations sera appliqué dans de nombreuses œuvres.
Dans beaucoup d'autres, Sol LeWitt explorera plutôt son idée de collaboration avec l'équipe d'assistants, et la question de la transmission de l'idée, par l'intermédiaire des mots, mais aussi par l'intermédiaire du dessin que réceptionne le public.

---

[59] Sol LeWitt, "On Wall drawings ", in *Arts Magazine*, vol 44, n°6 , New York, avril 1970
(voir texte original, accompagné de sa traduction, en annexe)
[60] Sol LeWitt, "On Wall Drawings", ibid.
[61] Sol LeWitt, "Doing Wall Drawings" in *ArtNow: New York*, vol. 3, no 2, New York, juin1971
Première publication en français in *Mise en pieces, mise en place, mise au point*, cat. Exp., Chalon-sur-Saône, Maison de la culture / Dijon, Le Coin du miroir, 1981, p. 54
[62]Ibid. Sol LeWitt, "Doing Wall Drawings" (voir texte original, accompagné de sa traduction, en annexe)

1.2 Le *wall drawing*, un véhicule pour l'idée

« Ni les lignes ni les mots ne sont des idées, ce sont les moyens par lesquels les idées sont transmises. »

Sol LeWitt[63]

Pour Sol LeWitt, le dessin mural fait fonction de véhicule pour l'idée, cette fonction de médiation justifiant sa matérialisation graphique, pourtant contradictoire avec un art conceptuel flirtant avec la dématérialisation. Nous étudierons de quelle manière l'artiste emploie le dessin comme « médium », dans son sens et pouvoir de transmission et communication, alors même que l'époque signe la fin de la spécificité du médium par la multiplication des pratiques artistiques transdisciplinaires.

1.2.1 Le *wall drawing* et les mots

Wall Drawing #46
Des lignes verticales, non droites, ne se touchant pas, uniformément dispersées avec le maximum de densité, couvrant toute la surface du mur.
Crayon à mine noire

Imaginons une première visite de l'exposition *Sol LeWitt,* en aveugle. Ou plutôt, imaginons que le cartel du *Wall Drawing* #46 nous soit donné à lire préalablement, avant l'entrée dans la galerie. Nous pourrions alors chercher à visualiser l'œuvre, à créer notre propre image du *wall drawing.* L'exercice paraît simple et ludique, la réalisation semble à notre portée, même si, à s'imaginer soi-même tracer le plus densément possible, et sur toute la surface du mur, le jeu apparaît soudain fastidieux. Après avoir pris le temps de projeter mentalement le dessin, nous pourrions entrer dans la galerie de l'exposition, en faire le tour, examiner par le détail chaque œuvre ; sans difficulté, et sans aucun doute, nous serions capable d'identifier le dessin mural en question.

[63] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings*, op. cit.

La transmission de l'idée du *wall drawing #46* semble être sans faille, et nous pourrions même nous passer de sa réalisation. La découverte de l'image de l'œuvre de Sol LeWitt obtenue par les dessinateurs au Centre Pompidou-Metz, même si elle ne correspond pas tout à fait à ce que nous avions imaginé « en aveugle », ne provoque pas de surprise. Le même dessin mural activé lors d'une autre exposition serait également aussitôt reconnu et admis par nous comme étant le *Wall Drawing #46*, alors qu'il en est encore une représentation différente.

Cet exercice illustre le concept de *wall drawing* inventé par Sol LeWitt ; le *wall drawing* est un tout : un ensemble constitué d'une part d'un message verbal contenu dans le titre de l'œuvre, une description aux allures d'instructions, et d'autre part d'un dessin réalisé sur un mur. Le dessin qui correspond à la description de l'idée ne fonctionne ni comme un décalcomanie ni comme le transfert d'une image d'un mur à un autre, mais bien exactement comme l'idée même du dessin, d'un système d'inscription graphique qui prendrait forme en fonction du lieu, de la surface sur laquelle il est installé.
Il ne s'agit pas d'une projection d'une image mentale toute faite sur un écran, quel qu'il soit, mais bien d'une construction obéissant à un système. Le dessin est une image de l'idée, parmi une infinité d'autres, toutes semblables mais chacune différente.

Les dessinateurs reçoivent l'idée sous forme d'instructions-description, de « plan[64] », et leur rôle est de l'interpréter au plus juste, d'en organiser la réalisation selon leur expérience et leur compréhension propre ; comme les musiciens d'un orchestre le feraient d'une partition musicale[65]. Sol LeWitt autorise diverses interprétations de son plan, voire l'encourage lorsqu'il amène le dessinateur à prendre des décisions au cours de la réalisation, tout en suivant le plan (comme par exemple dans les *location drawings*). De même les erreurs d'interprétation « font partie de l'œuvre[66] ». Ainsi, « l'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art[67]. »

En ce point, la pratique du dessin mural par Sol LeWitt diffère du *disegno* de la Renaissance, appliqué à la réalisation d'une fresque : il s'agissait alors pour les exécutants de reproduire, fidèlement et *in situ,* un dessin préalablement réalisé par l'artiste en en respectant les proportions ; d'où l'usage de la grille d'agrandissement.

---

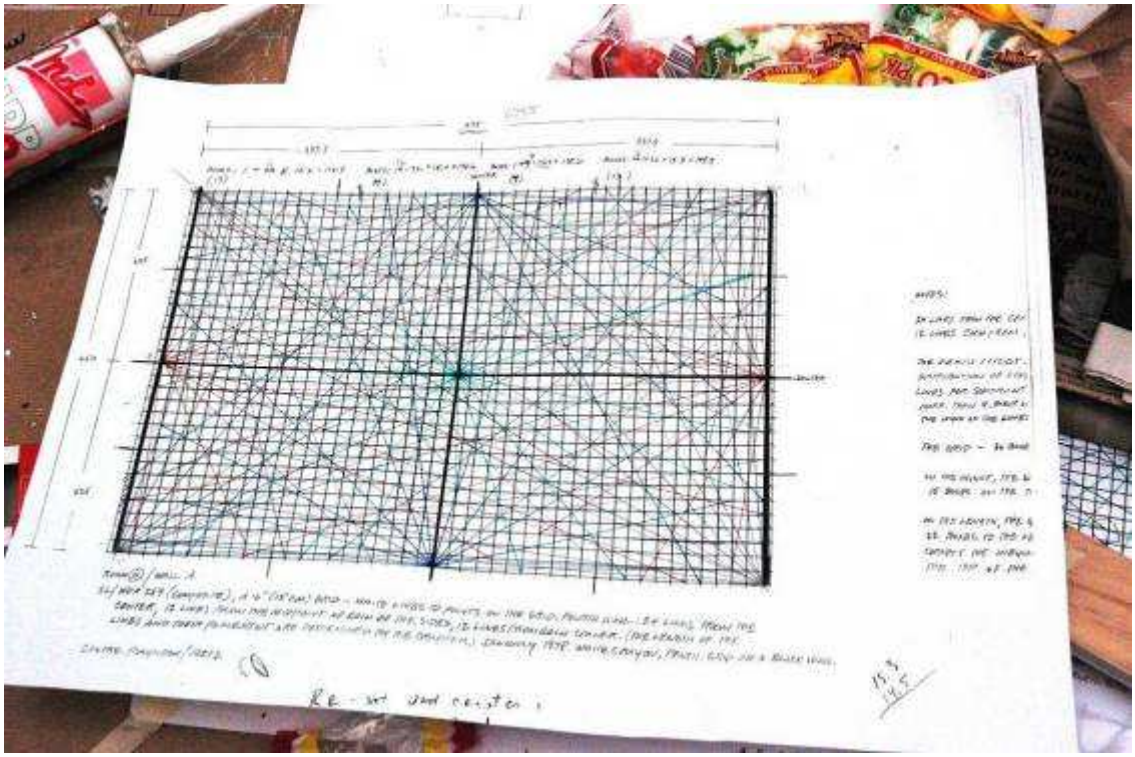
[64] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings, op. cit.*
[65] Erik Verhagen, « Sol LeWitt, entre ordre et désordre » in *Artpress*, n°392, septembre 2012, p.47
[66] Sol LeWitt, *ibid.*
[67] Sol LeWitt, *ibid.*

Sol LeWitt est également un fervent utilisateur de la grille, nous l'avons vu lorsqu'il s'agit d'organiser spatialement une série, dans un livre ou sur un mur. D'un point de vue pragmatique, le quadrillage d'une surface reste une méthode des plus efficaces lorsqu'il s'agit de changement d'échelle, comme pour l'installation *in situ* des dessins muraux.

> *Wall Drawing #289*
> *Une grille de 6 pouces (15 cm) couvrant chacun des quatre murs noirs. Des lignes blanches jusqu'à des points sur les grilles. Premier mur : 24 lignes partant du centre. Second mur : 12 lignes partant du milieu de chacun des côtés. Troisième mur : 12 lignes partant de chaque coin. Quatrième mur : 24 lignes partant du centre, 12 lignes partant du milieu de chacun des côtés, 12 lignes partant de chaque coin. (La longueur des lignes et leur position sont déterminées par le dessinateur.)*
> Lignes au pastel blanc, grille au crayon à mine noire, murs noirs

Le *Wall Drawing #289* nous montre l'autre usage que l'artiste fait de la grille, plus traditionnel dans le sens où celle-ci est employée comme outil de construction, de structuration de l'espace. Le fait que la grille soit explicitement mentionnée dans l'intitulé du dessin implique celle-ci dans le système graphique de l'œuvre : le quadrillage – échafaudage – qui a permis de bâtir le dessin, ne sera pas gommé, il fait partie du *wall drawing*. Une façon de bousculer les codes et hiérarchies, de mêler esquisse, diagramme, dessin, comme autant d'étapes d'un processus mental.

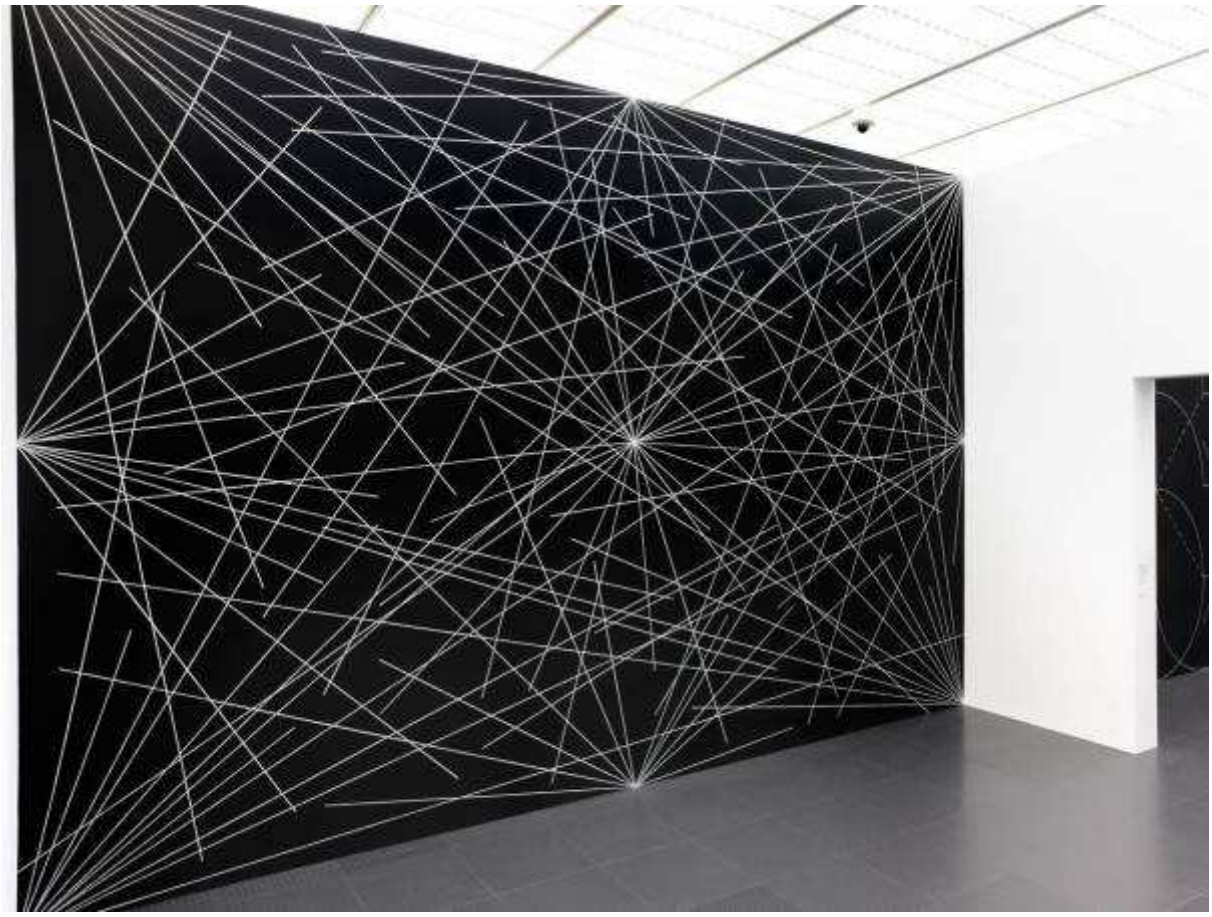
L'œuvre présentée au Centre Pompidou-Metz concerne uniquement le quatrième mur, composite. Cette fois encore, nous pourrions visiter ce *wall drawing* en aveugle, tant le message est formulé de manière concise et claire. En sachant toutefois que, même si les mots ne le précisent pas, les lignes sont parfaitement droites - dès lors que l'artiste ne précise pas qu'elles sont non droites.



Wall Drawing #289 – schema préalable _Centre Pompidou-Metz

La réalisation matérielle du *Wall Drawing #289* est bien plus aisée lorsque l'on passe par l'étape intermédiaire du croquis ou plan, et la grille imposée par l'artiste lui-même dans le titre de l'œuvre sous-entend cet intermédiaire. Lors de notre visite du chantier de l'exposition en mars 2012, nous avons pu photographier le *working drawing* conçu par l'équipe de dessinateurs. Celui-ci nous informe non seulement sur la mise en œuvre du projet, mais également sur l'utilisation concrète de la grille et des points de repère qu'elle propose. Il est intéressant de noter que, malgré l'extrême précision de ce document de travail, le *wall drawing* définitivement installé sur le mur de la galerie en diffère sensiblement. Comme si le schéma préalable n'avait été qu'un exercice d'entraînement à la logique de l'œuvre.

Le dessin que nous découvrons au Centre Pompidou-Metz peut correspondre à l'idée que nous nous en faisions, si nous avions pris le temps de le réaliser mentalement, compte tenu des zones de latitude laissées par le message verbal : longueur et direction des lignes, épaisseur du trait. Toutefois, plus que pour le *wall drawing* « à l'aveugle » précédent, un effet de surprise s'interpose entre notre « dessin mental » et celui qui est donné à voir : effet de rayonnement, contraste du blanc sur noir intense, autant de qualités graphiques et optiques qui, par nature, doivent être « vues », par l'œil, avant de pouvoir être imaginées.



Wall Drawing #289 – Centre Pompidou-Metz

Ce dessin mural fut réalisé pour la première fois en 1978 pour le quatrième mur, en 1976 pour les trois premiers. Sur un document photographique montrant une vue de l'exposition *Drawing Now* au MoMA de New York en 1976[68], on peut observer une variante de ce *wall drawing* composé exactement de la même manière mais comportant un nombre réduit de lignes au départ de chaque point.

L'exposition *Drawing Now,* organisée par Bernice Rose et centrée sur le passage du pop art aux arts minimal et conceptuel, proposait une étude des évolutions et tendances à l'œuvre dans le dessin des vingt dernières années, interrogeant pour la première fois le dessin en tant que pratique.
Dans son article *Expositions de dessins, desseins d'exposition*[69], Hugo Daniel identifie en *Drawing Now* un évènement majeur, participant d'un tournant dans la conception des expositions de dessins, situé dans les années 1970, lorsqu'une tendance du monde de l'art porte à étudier le médium pour lui-même.

> « Le glissement du pluriel *dessins* au singulier *dessin* (cela vaut dans toutes les langues) […] traduit lui-même le changement de perspective : le dessin n'est plus conçu comme un corpus d'œuvres illustrant une tendance de l'art, mais comme une pratique en soi[70] ».

L'exposition voyagea en Suisse, en Allemagne et en Autriche, et contribua à développer la tendance naissante à redéfinir le dessin et à l'exposer différemment, à le donner à voir autrement.

Sol LeWitt est sans nul doute un des artistes qui ont le plus influencé cette évolution dans la perception du dessin, par l'appropriation personnelle qu'il fait du médium comme de la pratique. Dans ses notes *Doing Wall Drawings*[71], il affirme :

> « L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs (l'artiste peut être son propre dessinateur) ; le plan (écrit, oral ou dessiné) est interprété par le dessinateur.
>
> […] Le plan existe en tant qu'idée mais il a besoin d'être traduit dans sa forme optimale. Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural.
>
> Le plan explicite devra accompagner le dessin mural achevé. Ils sont d'une égale importance. »

[68] Hugo Daniel, « Expositions de dessins, desseins d'expositions » in *ROVEN*, n°7, 2012, p.8
[69] Hugo Daniel, *ibid.*, p. 9-11
[70] Hugo Daniel, *ibid.*, p.10
[71] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings*, op. cit.

Sol LeWitt expose ainsi clairement les bases du *wall drawing*, conçu comme un véhicule pour l'idée. Il s'empare du dessin comme médium, dans son acception de médiateur, pour son potentiel relationnel et communicatif[72].

. Considéré sous cet angle, il devient clair que la recherche de Sol LeWitt porte sur la transmission des idées, et les formes de communication que celle-ci peut prendre : de l'artiste au regardeur, de l'artiste au dessinateur, que la médiation se fasse sous forme d'un croquis, diagramme, message verbal (écrit ou oral), ou d'un dessin mural.

L'œuvre d'art pour Sol LeWitt est « un véhicule entre la pensée de l'artiste et celle du regardeur » ; dans l'art conceptuel, le contenu de l'œuvre peut être très complexe, mais sa forme reste simple. C'est bien cette extrême simplicité qui se dégage des *wall drawings*, quant à leur forme matérialisée, mais aussi verbalisée. L'artiste, en remettant en cause le dessin et son autonomie, s'oppose à la fétichisation de l'objet, particulièrement présente lorsqu'il s'agit du dessin et de sa préciosité. Avec le concept de *wall drawing*, de dessin sous forme d'idée – ou d'idée sous forme de dessin -, nulle possibilité de s'attacher matériellement à l'œuvre d'art.

Une fois détruit, le *wall drawing* subsiste grâce aux mots, au plan.

> « Ce qui est fait ne peut être défait[73]. »

Pour l'art conceptuel, l'écriture et le dessin jouent un rôle primordial : ils sont des outils dont les dimensions à la fois instrumentales et intellectuelles, matérielles et mentales conviennent parfaitement au fondement conceptuel, qui veut que les processus de connaissance et de pensée de la production artistique comptent plus que l'objet fini[74].

En étudiant un à un les intitulés des wall drawings présentés au Centre-Pompidou, nous pouvons imaginer le soin pris par Sol LeWitt dans leur élaboration, chacun d'eux étant la description à la fois de l'image du dessin et de sa réalisation pratique.

Parmi ses trente-deux *Sentences on Conceptual Art*[75], il y en a deux qui expliquent le rôle joué par l'expression verbale :

> « Etant donné qu'aucune forme n'est intrinsèquement supérieure à une autre, l'artiste peut utiliser n'importe quelle forme, de manière équivalente, de l'expression par des mots (écrits ou parlés) à la réalité physique.
>
> Si des mots sont utilisés, et qu'ils procèdent d'idées sur l'art, alors ils sont de l'art et non de la littérature ; les nombres ne sont pas les mathématiques. »

---

[72] Anna Lovatt, *Ideas in transmission*, op. cit.
[73] Sol LeWitt, *On Wall Drawings*, op. cit.
[74] Catherine de Zegher, *On Line*, op. cit. , p102
[75] Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art,* op. cit.

Ainsi les intitulés des *wall drawings* : de ces phrases qui font titres, d'aucuns diront qu'elles représentent

> « une forme de poésie, parfois concise, parfois redondante. Ces phrases décrivent dans certains cas un emplacement géographique précis, utilisant par exemple quelques 150 mots pour une simple diagonale dans l'espace[76]. »

Sol LeWitt lui-même déclarera lors d'un entretien :

> « I think of them as my poetry[77]. »

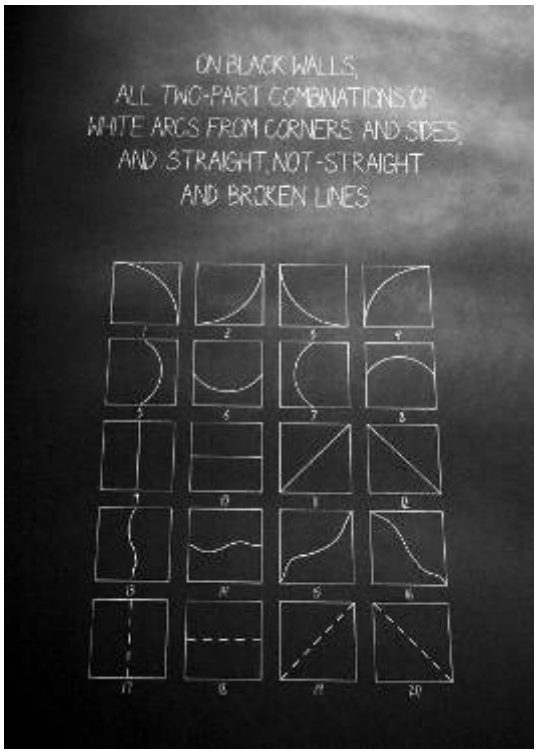
1.2.2 Le vocabulaire visuel du *wall drawing* : lignes et figures

La ligne droite constitue pour Sol LeWitt l'élément de base. Déclinée dans ses quatre directions fondamentales, répétée densément pour strier, hachurer, quadriller une surface, brisée, mesurée, courbe libre ou arc de cercle, non droite, et enfin griffonnante et machinale, la ligne est présente dans la majorité des *wall drawings*, et supporte même la couleur dans des séries organisées autour de la superposition.

Le *Wall Drawing #260* (1975) donne un aperçu du vocabulaire graphique retenu par l'artiste, en même temps qu'il exemplifie une autre forme de série, basée sur un système de combinatoire. Son titre, *Toutes les combinaisons en deux parties d'arcs blancs partant des coins et des côtés, et de lignes blanches droites, non droites et brisées*, énumère le vocabulaire de l'œuvre en même temps qu'il en décrit la syntaxe. Ainsi, en fonction de l'espace, le dessin occupe un ou plusieurs murs afin de faire figurer les 190 modules de sa combinatoire ; car il s'agit ici d'un système fini, d'une série close.

[76] Cecilia Metelli, "A personal View of Sol LeWitt's Geography" in *Sol LeWitt. Artist's books*, Corraini Edizioni, Mantova, 2010

[77] Correspondance entre Andrea Miller-Keller et Sol LeWitt, *Sol LeWitt – Wall Drawings*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984. Miller-Keller citée par Cecilia Metelli, "A personal View of Sol LeWitt's Geography" in *Sol LeWitt. Artist's books*, Corraini Edizioni, Mantova, 2010, p.22



Wall Drawing #260 (1975), diagramme _ Centre Pompidou-Metz, 2012

L'œuvre est accompagnée de son diagramme explicatif qui détaille le mode de répartition des cinq éléments dans leurs quatre directions respectives. Un deuxième diagramme présente l'organisation des combinaisons sur les murs, rigoureusement mathématique et basée ici aussi sur une grille.
La grille de construction, tracée au crayon à mine noire, est laissée apparente sur les murs d'un noir mat et profond. Les lignes au pastel blanc qui se combinent sur les quatre murs de l'espace d'exposition laissent une impression à la fois d'ordre et de désordre, si l'on ne lit pas le diagramme ou si l'on ne perçoit pas la grille qui structure la surface. La « ligne non droite » semble être l'élément perturbateur d'ordre, de par son aspect aléatoire.

Remarquons l'efficacité de la scénographie qui introduit le visiteur, pour cette œuvre et les deux précédentes suivant le sens du parcours, dans une enfilade de pièces étroites. Ce dernier se trouve ainsi contraint à la proximité des murs et des dessins, alors qu'il avait le choix de rester à distance des oeuvres dans la première partie du parcours.
L'effet sur la réception est immédiat, notamment pour ce *Wall Drawing #260* : le premier sentiment d'oppression ou de menace, imposé par les surfaces noires environnantes et l'étroitesse de la pièce encore accentuée par la hauteur des murs, fait place à une impression contradictoire de libération, sans doute dégagée par l'aspect déconstruit d'une organisation qui laisse deviner une structure plus rigide sous des fragments de lignes blanches, épaisses, mais ouvertes.

Wall Drawing #260, détails _ Centre Pompidou-Metz

A Century under the Sign of Line, Drawing and its Extension (1910-2010)[78], « un siècle sous le signe de la ligne, le dessin et son extension » : tel est le titre choisi par la commissaire Catherine de Zegher pour un passionnant essai dans le catalogue de l'exposition , *On Line, Drawing Through the Twentieth Century* qui eut lieu au MoMA *de* New York en 2010-2011 et qui présenta « le dessin à travers le 20e siècle » avec plus de 300 œuvres créées par une centaine d'artistes. Catherine de Zegher développe dans son essai une réflexion sur les relations entre le plan, l'espace et la ligne, montrant comment le dessin, ayant pris ses distances avec la description du contour, se définit lui-même dans les termes de son unité primaire, la ligne non descriptive[79].

Elle souligne à quel point, dans les années 1960-1970, un certain nombre d'artistes nord et sud-américains, comme Robert Ryman (né en 1930) par exemple, Gego (1912-1994), ou encore Eva Hesse (1936-1970), définissent leurs travaux comme des dessins dès lors qu'il y a présence de la ligne[80]. Leur recherche plastique porte sur l'amalgame du dessin avec la peinture, mais aussi avec la sculpture, à l'exemple notamment des séries *Wire pieces* de Richard Tuttle (né en 1941). En Europe également, la ligne se libère de son support papier, de la bidimensionnalité, et élargit son champ de signification grâce à son rapport à l'espace et au temps ; les italiens Giovanni Anselmo (né en 1934), Luciano Fabro (1936-2007), sur les pas de Piero Manzoni (1933-1963) et ses kilomètres de lignes sur rouleaux de papier, explorent la fusion entre la ligne du dessin et le volume, comme le tchèque Karel Malich (né en 1924) qui traduit par la ligne dans l'espace des évènements de pure énergie, en écho aux dessins de Frantisek Kupka (1871-1957).

Catherine de Zegher explique :

> « Les artistes renvoyèrent la ligne à son essence, en la relâchant dans l'espace et en la libérant réellement de la pensée elle-même. Cette génération, bien que caractérisée par la recherche de la dématérialisation de l'objet d'art, produisit, peut-être paradoxalement, des œuvres basées sur le processus qui peuvent être vues comme la matérialisation de la ligne. Alors que le rejet du savoir-faire artistique […] conduisait à la désincarnation de la trace gestuelle et linéaire, par exemple dans l'usage de la grille par les

[78] Catherine de Zegher, « A Century under the Sign of Line, Drawing and its Extension (1910-2010) » in *On Line*, op. cit., p21
[79] Catherine de Zegher, ibid., p78
[80] Catherine de Zegher, ibid., p70, p63, p68-78

minimalistes, cette désincarnation a été simultanément contrebalancée par la matérialisation intensifiée de structures linéaires[81]. »

Pour les artistes conceptuels, la notion de ligne est entendue comme « conceptualisation intellectuelle *a prime,* qui ne décrit rien en soi[82] ». la ligne conceptuelle suivra deux tendances : d'une part, quitter le plan de la feuille de papier pour s'inscrire, élément physique, sur un autre support ; et d'autre part, échapper au geste d'auteur, à la personnalisation de l'œuvre. Ainsi, les artistes du *land art* seront nombreux à promener la ligne dans le paysage et à concevoir des œuvres d'extérieur, pour lesquelles l'instrument traceur sur papier devient le corps en mouvement sur le sol - *A Line Made by Walking* de l'anglais Richard Long en est un exemple célèbre. Parallèlement, la notion d'auteur est fortement remise en cause dans le monde de l'art, et l'acte graphique est repensé comme une pratique plus impersonnelle, vidée de toute notion de qualification, ouvrant à un changement radical de la définition du dessin, à l'époque de la fin de la « spécificité du médium » et de l'ouverture au décloisonnement des traditionnelles catégories.

Le dessin est maintenant caractérisé par des œuvres basées sur le processus, et la ligne est devenue le résidu matériel de sa propre production[83]. Elle parcourt l'espace et le temps présent. Ligne de déterritorialisation? Celle-ci a entraîné le dessin vers le renouvellement de son support - mur, peau, paysage… -, comme en témoigne l'ouvrage *Le dessin hors papier[84],* et tout particulièrement vers la forme globalisante du dessin-installation. Cette forme de dessin est adoptée comme pratique par de nombreux artistes, dont la pensée ouverte sur l'espace architectural trouve ainsi les moyens « d'être accueillie dans chacun des lieux, qui, selon sa configuration, ses matériaux, textures, lumières, son sol, son échelle, pourra ainsi proposer l'actualisation simultanée d'une idée et d'une architecture[85] ».
Quant à la « dépersonnalisation » du dessin, elle se trouve être particulièrement effective avec l'usage de la grille, pratiquée par de nombreux artistes, dont les américaines Eva Hesse (1936-1970) et Agnès Martin (1912-2004). Sol LeWitt appréciait leurs œuvres, qu'il comptait parmi ses références[86] ; dans ses dessins comme dans ses structures, la grille sert au système, ou même fait le système.

[81] Catherine de Zegher, « A Century under the Sign of Line, Drawing and its Extension (1910-2010) » in *On Line*, op. cit., p78
[82] Bernice Rose in « Drawing Now », cit. Catherine de Zegher, *On Line*, op. cit.
[83] Catherine de Zegher, *On Line* p102, ibid.
[84] *Le dessin hors papier,* Sous la direction de Richard Conte, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009
[85] Luc Lang, « Ecrire l'espace » in *Dessiner une collection d'art contemporain,* p120
[86] Anna Lovatt, op. cit.

Si la ligne est pour Sol LeWitt un élément de base, anonyme et inexpressif, qui se trouve répété machinalement et densément sur les murs ou à l'intérieur d'une figure, elle reste toutefois descriptive lorsqu'elle forme le contour de figures. La géométrie caractérise fortement les *wall drawings*. Composé au départ de lignes dans les quatre directions, le vocabulaire visuel de l'artiste adopte simultanément le carré, qui fait figure d'élément structurant idéal pour le développement sériel de systèmes mathématiques, le carré à la fois constitutif et consécutif à la grille. Il sera ensuite enrichi d'un ensemble de formes géométriques simples, classées en figures primaires (carré, cercle, triangle) et figures secondaires (rectangle, trapèze, parallélogramme), auquel viendra s'ajouter plus tard le triangle rectangle isocèle.

Wall Drawing #346
Sept figures géométriques (dont le triangle rectangle) tracées à l'encre de Chine.
Les figures sont pleines

Installé pour la première fois en 1981, ce *wall drawing* présente sous forme d'une série les figures constituant le lexique visuel de base de Sol LeWitt. Le dessin – et non les dessins – est une énumération qui se regarde de gauche à droite, et qui se laisse lire comme une véritable histoire. Le commencement est le carré, la fin est le triangle rectangle isocèle, soit un demi-carré. Nous retrouvons ici la logique de la série dans son développement le plus simple : en ligne. Comme pour Drawing Series IIA (voir précédemment) l'histoire ne raconte rien d'autre que son mode opératoire, et d'ailleurs l'ordre des figures n'a pas été précisé par l'artiste, laissé au libre choix des dessinateurs.

Si elle est ici inscrite sur trois murs, dont deux se font face, cette série pourrait aussi être présentée sur toute la longueur d'un même mur ; LeWitt recommandait que ce dessin soit réalisé sur les quatre murs d'une salle distincte afin de plonger le visiteur dans une séquence englobante[87], mais le *wall drawing*, par son concept d'installation *in situ*, trouve sa réactivation en fonction des surfaces proposées par l'architecture des lieux, qu'elle réactive en retour.

Les figures sont d'une extrême simplicité, accentuée par leur démesure (près de quatre mètres de hauteur) et l'à-plat noir sur mur blanc qui les fait advenir. Situé au début du « couloir » prévu par la scénographie, de part et d'autres des murs, ce *wall drawing* provoque un effet de surprise en enveloppant le visiteur, placé nez à nez avec des formes monumentales et denses, monolithiques et plates.

[87] Sol LeWitt, dessins muraux de 1968 à 2007, commentaires audio-guidé, Centre Pompidou-Metz (transcription en annexe)

Wall Drawing #346, Sept figures géométriques (dont le triangle rectangle) tracées à l'encre de Chine. Les figures sont pleines. (1981) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

Les techniques employées dans la pratique du *wall drawing*, et moins encore la technicité, ne sont jamais le propos de Sol LeWitt. Cependant il est intéressant de noter ici l'emploi de l'encre de Chine qui, comme l'usage du crayon à mine noire ou graphite, des pastels blancs ou noirs, fait d'emblée référence au domaine traditionnel du dessin. Cette technique, qui plus encore que le crayon, renvoie le dessin au graphisme, à ce lieu commun entre écriture et peinture – comme le suggère son emploi dans l'art de la calligraphie chinoise, les idéogrammes étant par nature signe et forme[88] - est employée ici par Sol LeWitt d'une manière bien singulière : la densité et la profondeur du noir de chaque figure ont été obtenues par l'application de l'encre au chiffon en près de dix couches successives, après que les contours des sept formes géométriques ont été délimités et que les parties du mur laissées en réserves ont été entièrement protégées. Ce *wall drawing* au dessin infiniment simple – d'apparence – a donc nécessité une somme considérable de travail, rendue invisible au visiteur par la facile lecture de l'œuvre. Le noir profondément intense et mat, parfaitement homogène du fait de la méthode d'application, ne révèle rien de son secret, même en scrutant les murs de près ; il faut se rapprocher du cartel pour apprendre qu'il ne s'agit pas d'une vulgaire peinture acrylique, mais d'encre de Chine. L'association mentale qui s'opère alors avec le pinceau de calligraphie ouvre à la conscience de l'ampleur du labeur. Clin d'œil de LeWitt ?

1.2.3 Le mur et la matérialité du *wall drawing*

« De différentes sortes de murs résultent différentes sortes de dessins.

[…] Les imperfections de la surface du mur sont parfois apparentes après l'achèvement du dessin. Celles-ci devront être considérées comme une partie du dessin mural. »

Sol LeWitt[89]

C'est en 1968 que Sol LeWitt décide d'inscrire ses dessins directement sur les murs (voir 1.1.4) ; deux années plus tard il décrira dans ses notes *On Wall Drawings*[90] de manière

[88] Voir à ce propos le chapitre consacré par Hubert Damisch dans *Traité du trait*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1995
[89] Sol LeWitt, *On Wall Drawings*, op.cit.

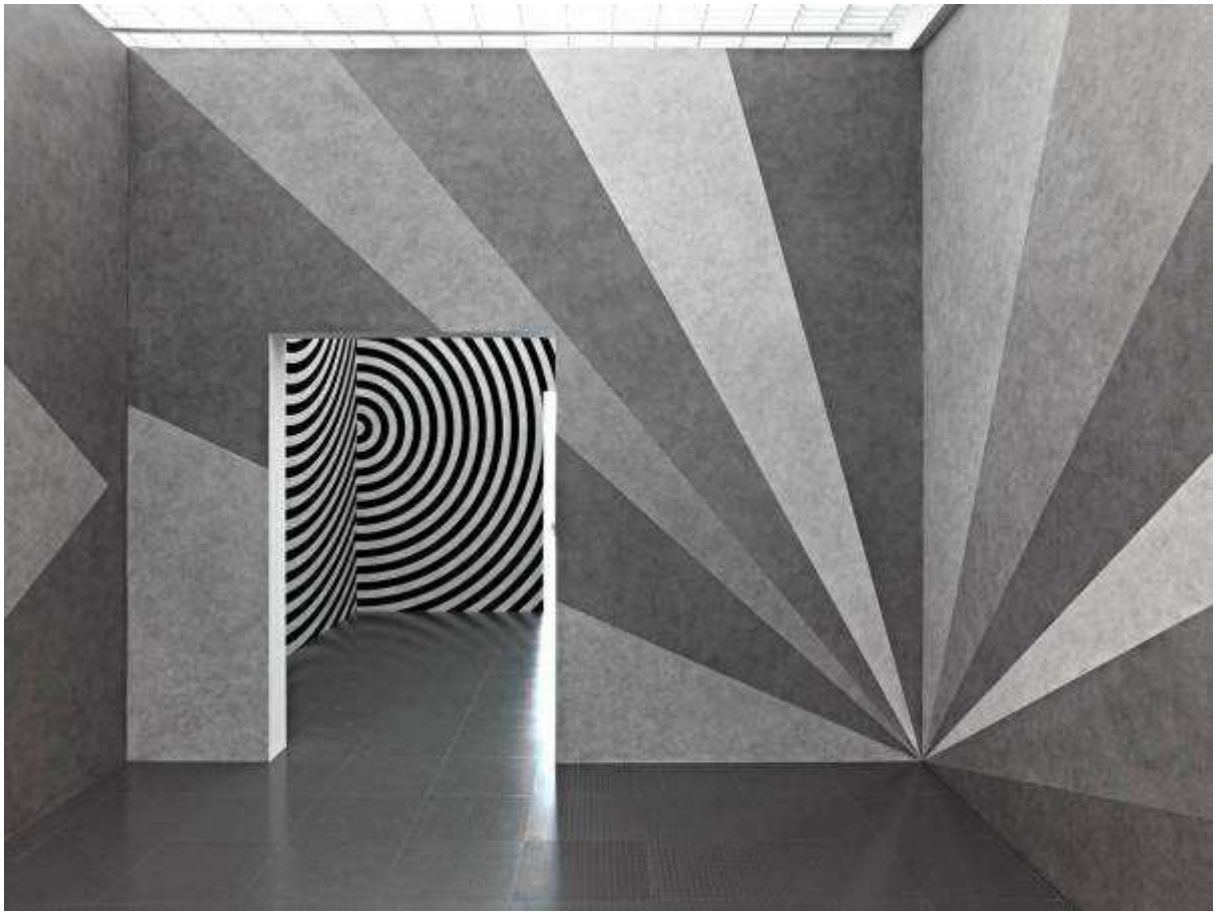
précise et détaillée le rapport qu'il entend établir entre le mur et le dessin mural. Son objectif étant de se passer de l'objet transitoire et intermédiaire de la feuille de papier ou de la toile, il se détache ainsi d'une certaine tradition et de la notion même de peinture, et permet au dessin de franchir les limites de son support conventionnel, la feuille de papier. En explorant les possibilités offertes par l'espace public et architectural, les *wall drawings* en installation ne parlent plus d'écriture personnelle, mais traduisent une relation spécifique avec le mur, son format, sa surface et sa composition (fenêtres, portes…) et au-delà avec l'architecture du lieu d'exposition. Plutôt que perturbés et transformés par les conditions architecturales d'un lieu, les dessins muraux se nourrissent du site en l'incorporant dans leur structure globale. Ils établissent ainsi avec le spectateur les conditions d'une rencontre à l'échelle du lieu qui les accueille.

> « Le mur est utilisé soit entièrement soit partiellement, mais les dimensions du mur et sa surface ont un effet considérable sur le résultat.
>
> Quand les murs utilisés sont grands, le regardeur verra les dessins par sections successives, et non le mur en tant que tout[91]. »

Wall Drawing #542
Sur deux murs, des lignes partant du coin inférieur jusqu'aux milieux du haut et des côtés des murs. Les espaces entre les lignes sont remplis au lavis d'encre de Chine.

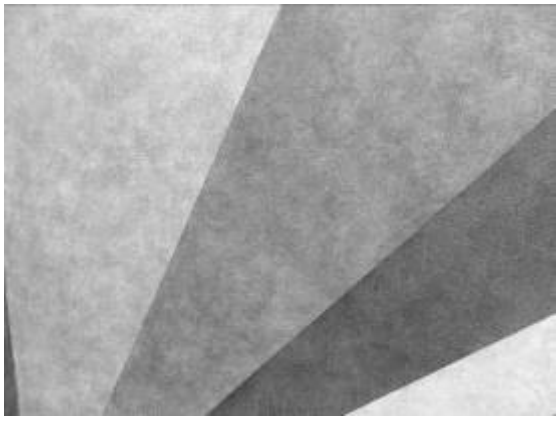
Le *Wall Drawing #542* est installé au Centre Pompidou-Metz sur deux murs contigus de la galerie d'exposition, l'un d'eux étant en partie occupé par une large ouverture ; celle-ci ne perturbe pas le tracé des lignes composant le dessin, qui se poursuit de l'autre côté de l'ouverture, contribuant à intégrer cet élément architectural dans l'oeuvre. De même le coin formé par les deux murs adjacents et marqué par une ligne, n'est ni effacé ni renforcé par le dessin ; il participe de l'œuvre qui se développe de part et d'autre tout en créant l'illusion d'une planéité lorsque le spectateur se place face à lui.

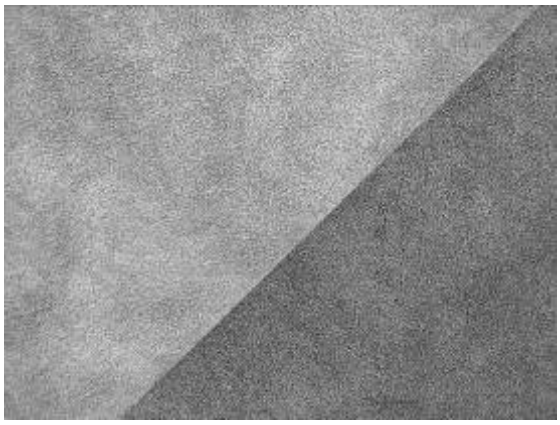
[90] Sol LeWitt, *On Wall Drawings*, op.cit.
[91] Sol LeWitt, ibid.



Wall Drawing #542 (1987), encre de Chine. Centre Pompidou-Metz

Sol LeWitt n'est pas à la recherche de l'illusion dans ses dessins, même si l'on ne peut ignorer les effets optiques provoqués par certaines œuvres (notamment le Wall Drawing #462 composé d'une alternance de bandes en arc de cercle) ; ce rendu, qui peut évoquer l'art optique, n'a jamais été l'intention première de l'artiste qui applique dans ces deux dessins un système de répartition logique de l'espace mural. Avec le *Wall Drawing #542*, le faisceau de lignes centré dans le coin inférieur induit dans les premiers temps de la réception un effet de rayonnement, mais le regard se laisse rapidement promener à la surface des murs, expérimentant par les sens la profondeur des tons et la vibration des valeurs de gris juxtaposées.





Wall Drawing #542 (1987), encre de Chine (détails). Centre Pompidou-Metz

Lorsque nous approchons la surface, le velouté presque poreux laisse place à la matérialité du mur, rendue visible par la technique du lavis d'encre de Chine. Appliquée au chiffon en couches superposées selon le degré d'intensité recherché, l'encre révèle la texture du mur sans jamais laisser voir ni modulation ni trace d'un geste pictural. Le dessin devient ainsi indivisible de son support.

> « Le dessin est réalisé d'une main assez légère au graphite dur, de sorte que les lignes fassent autant que possible partie – visuellement – de la surface du mur[92]. »

En effet, les lignes tracées au crayon à mine (voir *Wall Drawing #2* ci-devant) donnent à voir un matériau, le graphite, à peine perceptible et peu réflectif : celui-ci ne couvre pas le mur, c'est plutôt la surface de celui-ci qui érode la mine du crayon et arrache des particules de graphite, laissant une trace de son passage semblable à un frôlement. Si Sol LeWitt produit une œuvre d'art qui n'est pas un objet en soi, nous ne pouvons pour autant dire qu'il s'agit d'une œuvre dématérialisée, dès lors que nous avons fait l'expérience des *wall drawings*, de la présence des matériaux - graphite, pastel, encre de Chine – et de la texture du mur.

[92] Sol LeWitt, *On Wall Drawings*, op. cit.

Sol LeWitt, selon Rosalind Krauss, pensait de ses dessins muraux qu'ils avaient « les propriétés du matériau et de la surface, qui ne sont pas transformés par l'intermédiaire de la ligne, ou d'une sorte de ligne qui aurait été dépouillée du pouvoir de la métaphore. Les lignes sont simplement des éléments qui coexistent avec la surface sur laquelle elles sont tracées[93]. »

Les interférences entre l'œuvre, son support et le lieu de son installation, participent donc de la réception d'un *wall drawing*. Plus encore, elles semblent en être une force constitutive si l'on considère l'intérêt de Sol LeWitt pour les altérations successives subies par un message conceptuel, pour le phénomène de distorsion entre les instructions et le dessin mural réalisé.

> « Le dessinateur peut commettre des erreurs en suivant le plan sans compromettre celui-ci. Tous les dessins muraux contiennent des erreurs ; elles font partie de l'œuvre[94]. »

Anna Lovatt[95] émet l'hypothèse que l'artiste, en affirmant que les caractéristiques architecturales du site et les « accidents » du mur font partie du dessin, cherche à rendre impossible à distinguer les conditions matérielles de l'œuvre de celles de son lieu d'inscription. Elle effectue le rapprochement entre les interférences mentionnées plus haut et la notion de « bruit » ou « parasite » utilisée dans le domaine de la communication. Et de citer notamment les idées du philosophe Michel Serres, selon lequel le parasite interfère avec l'ordre d'un système et génère du désordre, ou produit un ordre nouveau ; plutôt que d'être considéré comme un phénomène purement négatif, le parasite est doté d'un potentiel productif[96].

> « En soustrayant du dessin même son fond « portable » pour dessiner directement sur le mur, Sol LeWitt a moins isolé l'essence du dessin qu'il ne l'a ouvert au « bruit » du monde. […] En effet, cette inséparabilité de l'œuvre et du site, cette irrésoluble friction entre « figure » et « forme », est au cœur des efforts de Sol LeWitt. Les wall drawings de Sol LeWitt mettent en scène une relation figure/fond caractéristique du dessin – non au nom de la spécificité du médium -, mais comme moyen de générer une relation productive, « parasitaire », entre un système conceptuel et son exécution matérielle[97]. »

---

[93] Rosalind Krauss, « Lines as Langage : Six Artists Draw » (Princeton : The Art Museum, Princeton University, 1974) in Catherine de Zegher, *On Line*, p.104, op. cit.
[94] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings,* op. cit.
[95] Anna Lovatt, *Ideas in Transmission*, op. cit.
[96] Anna Lovatt, ibid.
[97] Anna Lovatt, op. cit.

LeWitt met ainsi à profit les conditions matérielles de l'existence du *wall drawing* pour compromettre le statut d'entité autonome du dessin, l'expérience esthétique étant dès lors désengagée de l'objet. Son exploration de la pratique du dessin le conduit à mettre en avant le potentiel relationnel et communicatif du médium, tandis que la reproductibilité inhérente au dessin mural, comme son système de production basé sur des instructions, ôtent au dessin tout caractère d'immédiateté, de franchise, d'intimité qui lui étaient traditionnellement attribués.

Pour résumer cette première partie axée sur le concept de *wall drawing*, nous dégagerons deux tendances : la première s'articule autour du médium et de ses capacités à la transversalité, à la déterritorialisation vers des champs artistiques voisins, dès lors qu'il se trouve émancipé de sa position conventionnelle et des notions qui lui sont traditionnellement acquises ; la seconde se fonde sur le potentiel de transmission de l'idée par le dessin, médium médiateur, que celui-ci prenne la forme d'un wall drawing ou encore d'un livre d'artiste, les deux étant des véhicules d'importance égale pour LeWitt.

Imaginons maintenant que l'artiste ait pu concevoir – avec l'aide d'ingénieurs et informaticiens, comme il savait s'y référer – une machine réelle qui pourrait activer seule les *wall drawings* : un robot articulé et informatisé capable d'intégrer et de s'adapter à toutes les caractéristiques du mur, muni des diverses fonctions d'inscription préconisées par Sol LeWitt – crayon, pastel, encre de Chine, peinture acrylique. Imaginons que cette machine puisse appliquer avec exactitude les instructions de l'artiste, traduites en programmations informatiques que son intelligence artificielle, dotée d'une fonction aléatoire, convertirait en actions graphiques précisément calculées selon les données de l'espace à dessiner. La grande majorité des *wall drawings* pourrait ainsi être réalisée, tout en conservant le caractère propre au mur, la latitude et la dimension interprétative préconisées par l'artiste, ainsi qu'une marge d'erreur.
Face à ces oeuvres matérialisées par un procédé mécanique, quelle en serait la réception du public, dès lors que le dessin n'est plus « fait main »?
Cette question, sous forme de clin d'œil à l'art du concept, nous conduit à l'étude de la « machine qui fabrique l'art », et introduit la seconde partie de notre recherche, axée sur la pratique du *wall drawing*, dans sa dimension pragmatique.

2 *Doing Wall Drawings* : la pratique du dessin mural

> « L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs (l'artiste peut être son propre dessinateur) ; le plan (écrit, oral ou dessiné) est interprété par le dessinateur. »
>
> Sol LeWitt[98]

Sol LeWitt, comme tous les artistes se revendiquant de l'art conceptuel, situe la création résolument du côté du projet et de sa formulation (sous forme d'un texte, plan ou diagramme). Pour lui, la place de l'artiste est dans le monde de l'idée exclusivement, et sa pratique du dessin, du *working drawing*, le donne à voir dans une situation de créateur proche de l'écrivain à sa table de travail. Nul besoin d'un vaste atelier en effet : c'est le lieu même de l'activation du *wall drawing* qui se transforme en atelier-chantier, le temps de la réalisation du dessin. L'artiste lui-même n'y est pas convié ; et lorsque Sol LeWitt a participé à l'exécution de certains de ses dessins muraux lors de leur première activation, ce fut en qualité de dessinateur, au même titre que ses assistants.

> Les contributions du dessinateur ne sont pas anticipées par l'artiste, même quand lui, l'artiste, est le dessinateur. Même si un dessinateur suivait deux fois le même plan, cela donnerait des œuvres d'art différentes. Personne ne peut faire deux fois la même chose[99].»

Cette phrase est extraite de l'article *Doing Wall Drawings*[100], que Sol LeWitt publie en 1971 et dans lequel il précise les rôles et fonctions de l'artiste et du dessinateur.

En traduisant en français le titre de son article par « Faire des dessins muraux », nous n'avons pas la possibilité de traduire une nuance qui a toute son importance pour l'étude que nous développerons ci-après. En effet, l'emploi du terme « doing » plutôt que « making » tend à spécifier qu'il s'agit dans le texte de présenter la réalisation du *wall drawing* moins en terme d'action concrète, de fabrication – *to make* en anglais signifie « faire » dans une dimension pragmatique – qu'en terme de conception d'ordre plus global.

[98] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings*, op. cit. Voir texte original, accompagné de sa traduction, en annexe
[99] Sol LeWitt, ibid.
[100] Sol LeWitt, ibid.

L'artiste, dessinateur assidu comme en témoigne l'imposant corpus de dessins et *working drawings* qu'il a laissé, ne pouvait ignorer la démesure de la mise en œuvre du *wall drawing*, pour l'avoir lui-même expérimentée. Comme il ne pouvait ignorer la réception du public face cette pratique « monumentale » du dessin. Plutôt que d'adhérer à l'idée d'une forme de mépris pour l'aspect manuel et matériel de l'œuvre, nous chercherons à montrer comment Sol Lewitt, en disjoignant si ostensiblement les domaines de la création et de la réalisation, renouvelle la pratique du dessin.

2.1 Faire dessiner : Sol LeWitt le *designer*

« L'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art. »

Sol LeWitt[101]

Nous avons évoqué précédemment, à propos de la notion de *disegno* associée à la pratique de l'art conceptuel, le fait que Sol LeWitt entretient avec l'art qu'il produit une relation de *designer,* concevant et mettant en œuvre des projets qui seront réalisés par des collaborateurs.

> « Assis au centre d'un réseau d'activité, à imaginer des travaux que d'autres exécuteront, il produit par ce processus des objets et des idées sur lesquels d'autres réfléchiront[102].»

Lucy Lippard, qui l'a côtoyé, dit de LeWitt qu'il n'a jamais été intéressé par l'aspect manuel ou artisanal de l'art, même s'il a lui-même installé ses premiers *wall drawings*. Et bien qu'il ait produit un nombre important de dessins sur papier, il parle de ses recherches et découvertes en terme de « doing » plutôt que « making », une nuance qui distingue le « faire » manuel et concret du « faire » plus intellectuel. D'où la comparaison qu'il établit lui-même entre son activité d'artiste et celle du compositeur de musique, plutôt que celle du musicien interprète[103]. Or toute partition, si elle existe pour elle-même, n'en est pas moins un appel à l'espace sonore ; de même, les projets de Sol LeWitt – sous forme d'écrits ou de

[101] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings*, op. cit.
[102] Lucy R. Lippard, *The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books*, 1975, in Sol LeWitt, Critical Texts, Libri de AEIUO, 1995 (Adachiara Zevi, dir.), p250
[103] Lucy R. Lippard, *The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books*, op. cit.

diagrammes – contiennent dans la tension de leur élaboration, un appel à l'espace plastique et architectural[104].

> « Le plan existe en tant qu'idée mais il a besoin d'être traduit dans sa forme optimale. Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural[105]. »

La forme optimale de l'idée se situe donc dans la matérialisation du *wall drawing*. Pour les artistes du minimalisme et de l'art conceptuel, il est essentiel de soustraire l'œuvre à toute influence émotionnelle. Sol LeWitt poussera à l'extrême cette composante, en séparant la main de l'artiste du produit de l'œuvre, alors même qu'il fait le choix d'un médium - le dessin - traditionnellement accepté comme étant la trace la plus intime et directe du processus créatif de l'artiste. Ainsi, en déléguant la réalisation du *wall drawing*, il libère l'acte graphique de toute dimension subjective et exclue les notions de paternité et de propriété. Le dessin produit fonctionne dans son autonomie propre, aussi bien pour le regardeur que pour l'artiste.

Nous avons vu dans la première partie combien LeWitt est attaché à la question de la transmission de l'idée, de l'interprétation du plan et des interférences qui parasitent la communication. Observons maintenant la machine qui fabrique l'œuvre sous l'angle de la praxis.

2.1.1 Une structure synergique : la machine qui fabrique le *wall drawing*

Placée en exergue à l'introduction générale de cette recherche, la célèbre phrase de LeWitt « The idea becomes a machine that makes the art[106] » nous avait permis de souligner l'emploi du verbe *to make* par l'artiste – « fabriquer, construire » -, donnant ainsi à son propos une dimension inattendue dans un texte fondateur de l'art conceptuel, où l'idée en tant qu'œuvre d'art prévaut sur la réalisation matérielle. Une étude plus approfondie de cette phrase nous conduit à penser que « l'idée devient une machine » constitue un tout indissociable, réuni par le *devenir* : ce tout, c'est le processus mental se développant jusqu'à être machine. Dès lors, il n'est pas question de séparer le processus mental - qui fait œuvre - de sa matérialisation. Et inversement.

[104] Luc Lang, "Ecrire l'espace" in Dessiner une collection d'art contemporain, p. 119, op. cit.
[105] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings*, op. cit.
[106] Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, op. cit.

Quelle est donc la machine qui fabrique les *wall drawings* de Sol LeWitt ? Il est tentant de répondre aussitôt qu'il s'agit de l'équipe des dessinateurs qui réalisent le dessin, qui interprètent et matérialisent l'idée. Toutefois ce serait oublier le compositeur et sa partition, l'artiste et son plan.

> « Le dessin mural est l'art de l'artiste aussi longtemps que le plan n'est pas transgressé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et le dessin sera son œuvre d'art, mais cet art sera une parodie du concept original.
> […] Le plan explicite devra accompagner le dessin mural achevé. Ils sont d'une égale importance[107]. »

La délégation et l'interprétation sont les processus qui intéressent LeWitt dans le *wall drawing*. Son rôle d'artiste est de collaborer avec le dessinateur, dans un rapport horizontal dès lors que ce dernier exécute les instructions avec la latitude permise par le plan. Béatrice Gross, commissaire de l'exposition Sol LeWitt au Centre Pompidou-Metz, dira :

> « Dans le cas des dessins muraux de Sol LeWitt, la délégation a une vraie justification conceptuelle. Il ne s'agit pas seulement d'en déléguer sa réalisation pour des raisons pratiques, il s'agit également de faire une sorte de déclaration, de prendre une position sur le rôle ou la fonction de l'artiste contemporain. C'est un artiste qui travaille sur la notion d'objectivité, sur une certaine notion de neutralité[108].»

Intéressons-nous à l'aspect de l'interprétation, dans sa dimension pragmatique. Car la machine qui fabrique l'art, si elle est un processus mental de conception, un système de formulation de l'idée, elle est aussi une synergie, un ensemble de femmes et d'hommes agissant, une organisation et des protocoles, des contraintes matérielles, des instructions à suivre, des compétences et savoir-faire, respectifs et mutualisés. Cette synergie est « la machine qui *fabrique* l'art ». Le *wall drawing* en lui-même, dans son éphémère matérialité, fait partie de cette machine. Les dessinateurs et autres assistants en font également partie.

Au Centre Pompidou-Metz, la réalisation des trente-trois *wall drawings* pour l'exposition Sol LeWitt a mobilisé pendant deux mois plus de 80 dessinateurs, pour la plus grande part jeunes artistes diplômés ou étudiants des écoles d'art des Région Lorraine et Champagne-Ardenne. Pour chaque dessin mural, des équipes ont été constituées autour d'un assistant professionnel habilité par l'Atelier LeWitt - sept assistants professionnels au total – qui a encadré l'équipe d'étudiants et d'artistes pendant la durée totale d'exécution du dessin.

[107] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings*, op. cit.
[108] Béatrice Gross, dans le film documentaire de Patrick Chiha, Making of de l'exposition *Sol LeWitt, Dessins muraux de 1968 à 2007* au Centre Pompidou-Metz

Lorsque le degré de difficulté de l'œuvre le permettait, le dessinateur professionnel a cherché à laisser l'équipe la réaliser de manière autonome[109]. Et à l'interpréter.

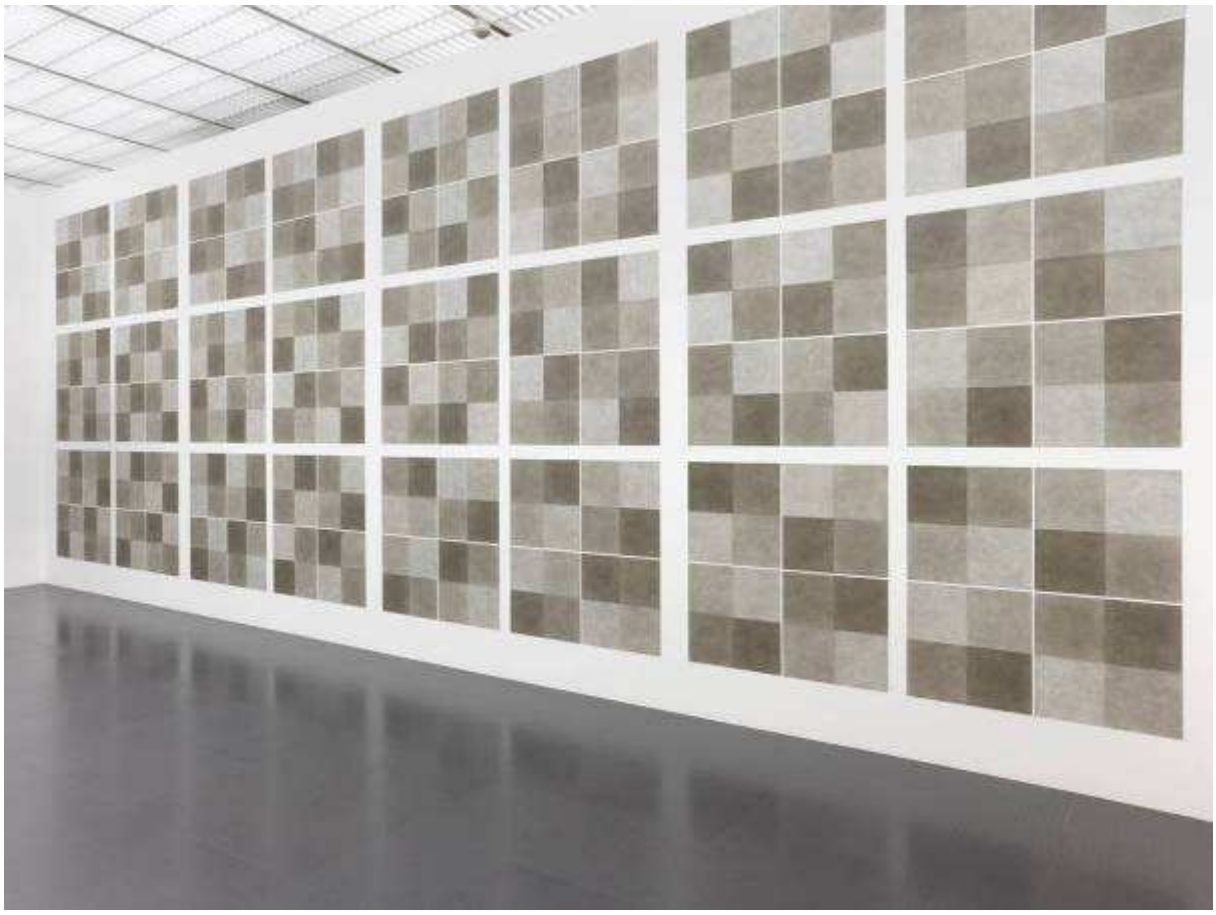
2.1.2 Une pratique monumentale : l'activation *in situ*

Wall Drawing #414,
Série de dessins IV(A) au lavis d'encre de Chine (24 dessins)

Le Wall Drawing #414 a été activé pour la première fois en 1984. Il présente une autre des quatre sections du système de permutations développé dans le *Wall Drawing #2* (voir en 1.1.4), la méthode d'agencement des permutations à l'intérieur d'un dessin étant celle du « croisement inversé » (*Cross reverse* IV). Les quatre directions de la ligne droite sont ici remplacées par quatre tonalités de gris, obtenues par différentes superpositions de lavis d'encre de Chine appliquée au chiffon. Le camaïeu de gris, malgré l'aspect monumental du dessin et la rigidité logique de la grille, offre au regard une forme de douceur et d'apaisement qui invite à la contemplation, voire à la méditation. La perception nette des 384 carreaux grisés s'estompe peu à peu, la structure s'assouplit, finit par se déliter, libérant les tonalités de gris qui se mettent à résonner entre elles, composant une forme de musique répétitive et enveloppante, à peine audible mais bien présente, vibrante.

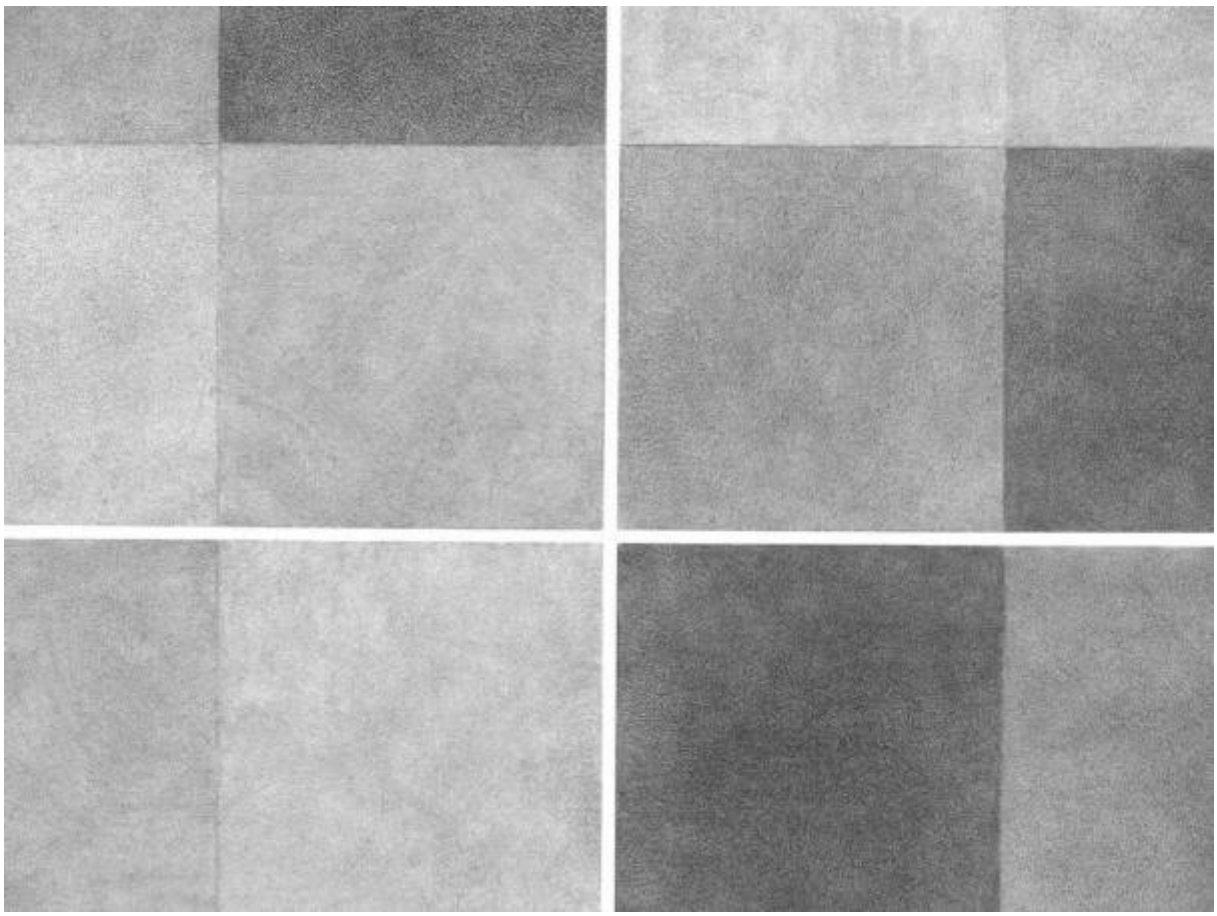
> « Le spectateur des œuvres de Sol LeWitt […] est happé dans la démultiplication toujours reconductible jusqu'à un possible état de transe visuelle, qui n'est pas très éloigné de la transe auditive qu'induit la musique sérielle[110]. »

[109] Dossier de presse de l'exposition *Sol LeWitt, Dessins muraux de 1968 à 2007* au Centre Pompidou-Metz
[110] Ann Hindry, « L'amplitude de l'idée » in *Sol LeWitt*, Collection Les carnets de la commande publique, Editions du Regard / Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1995



Wall Drawing #414 (1984), Encre de Chine_ Centre Pompidou-Metz, 2012

Lorsque l'on s'approche du mur, il n'est plus possible de percevoir le dessin dans son ensemble, mais une nouvelle expérience se présente, d'ordre tactile ; le velouté des différentes valeurs de gris, confondues avec le mur, donnent à voir leur subtile matérialité, révélée par les imperfections de la surface, qu'elles révèlent réciproquement. Le désir de toucher, de sentir du bout des doigts les infimes irrégularités du mur, renvoie à la volonté de Sol LeWitt d'intégrer au *wall drawing* les propriétés physiques de la paroi, comme « une partie nécessaire[111] » au dessin ; sans pour autant en faire un effet de matière.



Wall Drawing #414 (1984), Encre de Chine (détail) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

L'expérience du dessin mural dans l'espace de son activation est donc sensorielle, voir physique ; le déchiffrage du concept sous-jacent à l'œuvre n'est pas nécessaire, et la réception de celle-ci par le spectateur échappe à la préméditation de l'artiste[112]. La matérialisation de l'idée, la réalisation, dont Sol LeWitt se retire, enrichit l'œuvre par l'interprétation de l'exécutant ; elle complète l'idée lisible et affirme l'importance du dessinateur, son rôle de collaborateur. La question de la collaboration est centrale pour

[111] Sol LeWitt, *On Wall Drawings*, op. cit.
[112] Franz W. Kaiser, *Sol LeWitt, Drawings 1958-1992*, Collectif, Editions Haags Gemeentemuseum, La Haye, 1992

l'artiste ; le fait de donner à autrui le pouvoir de faire advenir le *wall drawing* dans sa totalité n'est pas qu'une position conceptuelle ou une question d'ordre pratique, la délégation dévoile la part de générosité et d'ouverture aux autres et au monde qui nourrit l'oeuvre de LeWitt. Dans la vidéo *Sol LeWitt on Working with Assistants* (1999) mise en ligne par le San Francisco Museum of Modern Art, l'artiste explique comment l'échelle des œuvres et le manque de temps ont rapidement imposé la nécessité de faire appel à des assistants, tout en ajoutant que ceux-ci sont capables d'exécuter le travail bien mieux que lui[113] !

C'est désormais le LeWitt Estate qui supervise la production des *wall drawings* : douze dessinateurs professionnels, spécialement formés à l'exécution des dessins muraux, qui voyagent à travers le monde pour réaliser *in situ* les œuvres et qui, en fonction de la nature du projet, s'adjoignent les services d'un certain nombre de dessinateurs locaux. Béatrice Gross explique comment le processus de réalisation s'est sophistiqué avec le temps et comment l'artiste, à la fin des années 1980, s'est constitué une équipe de dessinateurs experts, qui ont adopté un point de vue extrêmement méticuleux, non seulement pour la préparation des murs, mais aussi pour l'usage des matériaux, devenu très précis[114].

> « Quand l'artiste était impliqué lui-même dans la réalisation de ses propres dessins, il agissait en tant que *draftman* [dessinateur, traceur], pas en tant qu'artiste. C'est vraiment une distinction de fonction, qu'on retrouve finalement dans le distinction entre art et artisanat d'art à la Renaissance. Il n'y a là absolument rien de méprisant, mais un profond respect des fonctions de chacun[115]. »

Le *wall drawing* est donc l'œuvre d'un artiste dont le protocole fait intervenir, dans un rapport de délégation, une collaboration qui fait fondamentalement partie de son idée de l'art. Si la première réalisation d'un dessin mural est traitée de manière spécifique, en mentionnant sur le cartel le nom de tous les dessinateurs, Sol LeWitt tenait absolument, lors des réactivations ultérieures, à ce que soit rendu hommage au travail de chacun des collaborateurs ; ainsi, au Centre Pompidou-Metz, nous pouvons voir un panneau dédié aux noms de tous les dessinateurs, dans le générique à l'entrée de l'exposition[116].

Pour l'activation du *Wall Drawing #414* devant lequel nous nous étions arrêtés, l'observation attentive de la surface du mur, comme la contemplation du dessin à distance, laisse deviner l'ampleur du chantier et l'organisation millimétrée qu'a nécessité la technique employée. Les

---

[113] "*Sol LeWitt on Working with Assistants*", http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/91
[114] Béatrice Gross, commissaire de l'exposition *Sol LeWitt*, *Dessins muraux de 1968 à 2007,* **Centre Pompidou-Metz,** propos recueillis par Isabelle Cridlig, août 2012 (documents annexes)
[115] Béatrice Gross, ibid.
[116] Béatrice Gross, ibid.

quatre tonalités de gris, de la plus claire nommé « G » à la plus foncée, « GGGG », ont ainsi été obtenues par une méthode très précise d'application du lavis d'encre qui consiste à tamponner les surfaces carrées soigneusement délimitées, puis essuyer, tamponner à nouveau, essuyer, et ainsi de suite, jusqu'à douze passages pour les carreaux les plus foncés. De plus, tous les carrés de la même teinte a été réalisée simultanément, afin d'obtenir une nuance de gris identique dans l'ensemble du dessin, en appliquant des caches sur les autres parties[117]. Qui a déjà pratiqué la technique du pochoir, du batik ou de la sérigraphie artisanale, pourra imaginer le travail laborieux et ingrat qui consiste à délimiter et masquer les zones qui ne seront pas teintées ou colorées.

2.1.3 De la transmission à l'interprétation : le *making of* de l'exposition

Cette dimension cachée de la mise en œuvre prend avec les *wall drawings* une ampleur monumentale, révélée aux visiteurs du centre Pompidou-Metz dans le film documentaire de Patrick Chiha, diffusé en fin du parcours de visite. Ce court *making of* réalisé pendant le chantier de l'exposition donne à voir les différentes étapes et contraintes inhérentes à la réalisation des *wall drawings*[118]. De la préparation préalable des murs, repérage et prise de mesures, installation de la grille ou du dessin préparatoire, préparation des outils et matériaux graphiques, au masquage, traçage, tamponnage, essuyage,… sans oublier les croquis et schémas nécessaires à l'interprétation du plan de l'artiste et à la prise de décisions, la collaboration entre les dessinateurs professionnels et les assistants novices illustre l'idée de transmission essentielle à l'œuvre de Sol LeWitt.

> « C'est une question d'équilibre, d'inflexion, entre le respect extrêmement fidèle d'instructions ou descriptions, et l'intervention des dessinateurs[119]. »

Sol LeWitt disait que l'interprétation commence dès le tracer d'une ligne droite. Elle est implicite lorsqu'il s'agit de faire intervenir l'aléatoire comme dans le Wall Drawing #46, *Des lignes verticales, non droites, ne se touchant pas, uniformément dispersées avec le maximum de densité, couvrant toute la surface du mur* (voir en 1.2.1) ; elle devient manifeste dans les dessins d'emplacement, les *location drawings,* où l'interprétation fait partie de l'idée, le dessinateur étant alors impliqué de manière active, quasi créative[120].

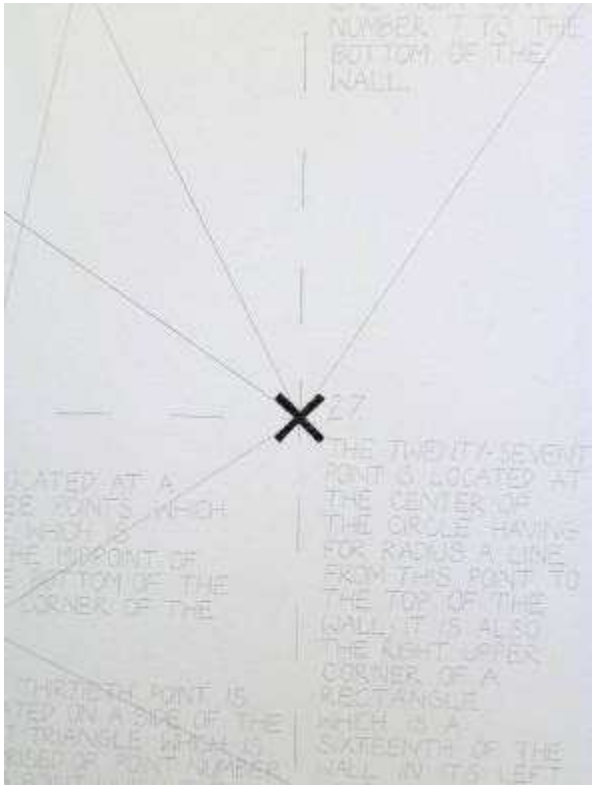
---

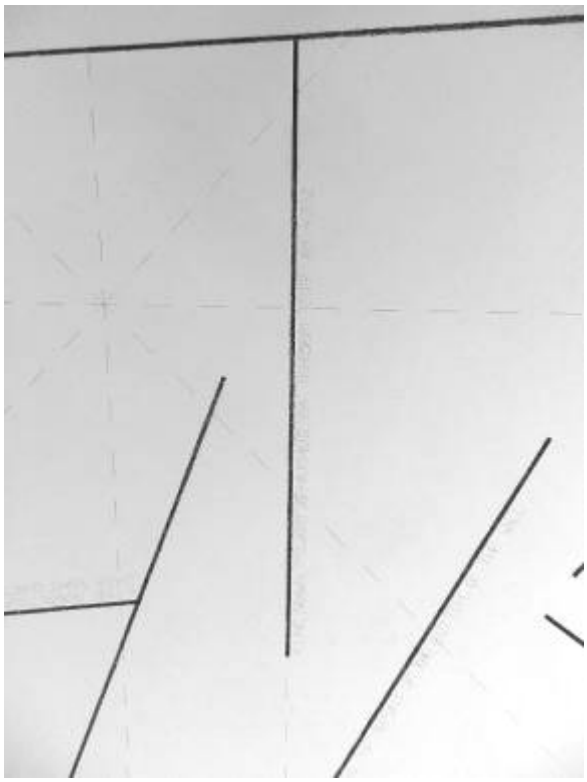
[117] Audio guide, Centre Pompidou-Metz, exposition *Sol LeWitt, Dessins muraux de 1968 à 2007*
[118] Patrick Chiha, making of de l'exposition *Sol LeWitt, Dessins muraux de 1968 à 2007* au Centre Pompidou-Metz
[119] Béatrice Gross, entretien, propos recueillis par Isabelle Cridlig, août 2012, (documents annexes)
[120] Béatrice Gross, ibid.

Wall Drawing #242 (1975) à gauche*, Wall Drawing #274 (1975)* à droite*, Wall Drawing #305 (1977)* au centre*.*
Description au crayon à mine noire, pastel noir (1977) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

Trois *location drawings* sont présentés au Centre Pompidou-Metz, dans le même espace.

Wall Drawing #242, Des lignes de 40 pouces (100 cm) de long partant du milieu de lignes droites dirigées vers des points précis situés aléatoirement sur le mur. (L'emplacement précis des points est déterminé par le dessinateur). Description au crayon à mine noire, pastel noir (1975)
Wall Drawing #274, *L'emplacement de six figures géométriques. (Les emplacements précis sont déterminés par le dessinateur.)* Description au crayon à mine noire, pastel noir (1975)
Wall Drawing #305, L'emplacement de cent points précis situés aléatoirement. (Les emplacements sont déterminés par le dessinateur.) Description au crayon à mine noire, pastel noir (1977)





Wall Drawing #305 (1977) à gauche et *Wall Drawing #242 (1975)* à droite (détails)
Description au crayon à mine noire, pastel noir _ Centre Pompidou-Metz, 2012

Le mode d'inscription est commun aux trois dessins, pastel noir pour les lignes, crayon à mine noire pour la description. Ce qui caractérise en effet ces *location drawings*, c'est la juxtaposition d'éléments graphiques – on retrouve ici les éléments de base du vocabulaire de LeWitt : la ligne et les figures géométriques, auquel est ajouté le point « précis », figuré par une croix – avec des phrases ou textes plus ou moins courts, rédigés en anglais, qui définissent avec exactitude la position des éléments sur le mur.

Nous pouvons ainsi lire sur le *Wall Drawing #305* l'emplacement du point n°37 tel qu'il est littéralement écrit (nous en proposons une traduction) :
Le trente-septième point est situé à soixante-quinze virgule cinq centimètres du point numéro 2, sur la ligne qui croise ce point avec le milieu du côté droit du quart inférieur du mur

Ainsi donc le dessinateur, après avoir interprété le plan, est amené à un exercice d'écriture peu ordinaire, qui rappelle fortement le phrasé employé par Sol LeWitt dans ses descriptions-instructions pour les *wall drawings* ; une forme de poésie minimaliste en somme. Nous ne pouvons que remarquer, une fois encore, la pointe d'humour cachée derrière la rigueur géométrique de l'idée. Et considérer à quel point la démarche de l'artiste tend au partage de son art.

> « Des décisions sont prises par le dessinateur, à l'intérieur du plan, en tant que parties du plan. Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises différemment et mises en œuvres différemment.
> L'artiste doit autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis le réorganise selon son expérience et sa compréhension propres[121].»

Wall Drawing #242 (1975), en cours de réalisation. Description au crayon à mine noire, pastel noir _ Centre Pompidou-Metz

[121] Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings*, op. cit.

Si la réception de ces œuvres peut laisser dubitatif, tant la simplicité de l'idée touche à l'absurde, elle mobilise toutefois les forces de l'imaginaire lorsqu'il s'agit de se représenter leur processus d'inscription. Les tracés de construction, qui partagent rationnellement l'espace du mur, sont laissés apparents et donnent, ici encore, la clé de compréhension de l'idée, en même temps que la méthode de construction du dessin. L'expérience de cette perception pour le regardeur, si elle est d'abord mentale, se double d'une sensation physique oscillant entre plaisir et sidération. Le plaisir, enfantin et ludique, qui résulte souvent de l'élaboration méticuleuse d'instructions simples ; la sidération face à une pratique « monumentale », de type obsessionnel, obstinément itérative, accentuée par le parti-pris de froideur et de vide émotionnel[122].

Ayant eu la chance de visiter le chantier de l'exposition avant son ouverture, nous n'avons pu que nous féliciter que cette monstrueuse entreprise soit montrée au public en même temps que les *wall drawings*. Toutefois, ce choix scénographique nous paraissait paradoxal compte tenu de la position conceptuelle de Sol LeWitt se détachant de tout intérêt pour la matérialisation de l'œuvre. Il nous a paru dès lors important d'interroger à ce sujet la commissaire de l'exposition *Sol LeWitt* au Centre Pompidou, Béatrice Gross, et par la même occasion de connaître le sentiment de l'artiste quant à la présence de documents témoignant de la réalisation des dessins muraux par les dessinateurs.

Lorsqu'elle s'explique sur son choix d'inclure, dans le parcours de visite, un film documentaire sur la réalisation des *wall drawings*, Béatrice Gross cite l'importance pédagogique de cette vidéo, outil didactique destinée à faire comprendre au plus large public la démarche conceptuelle de l'artiste. Elle insiste également sur l'intérêt de montrer comment se traduit la collaboration chère à l'artiste, et de dévoiler le « processus fascinant » de la réalisation, non comme une preuve de virtuosité, même s'il y a là quelque chose de spectaculaire, mais pour montrer « à quel point ce processus est physique », à quel point « tout le corps du dessinateur est engagé, impliqué ». Le visiteur est ainsi amené à prendre conscience de la matérialité de l'œuvre[123].

Par ailleurs, la vidéo du *making of* de l'exposition semble s'être imposée comme nécessaire à la médiation de l'œuvre de Sol LeWitt, comme par exemple au Massachusetts Museum of Contemporary Art qui diffuse, à l'écart de l'exposition permanente (de 2008 à 2033) ou sur son site internet, des *timelaps* – animation d'images photographiques - relatifs à la réalisation de certains *wall drawings*. Cette rétrospective exceptionnelle, sur une durée de 25 ans, portant sur une centaine de dessins muraux, a été conçue en collaboration avec l'artiste

[122] Ann Hindry, « L'amplitude de l'idée », op. cit.
[123] Béatrice Gross, entretien, op. cit.

avant sa mort en avril 2007[124]. Celui-ci ne s'est à aucun moment opposé à l'idée de diffuser ces courts films documentaires montrant la part de l'œuvre dans laquelle il n'est pas impliqué ; au contraire, il s'en montrait ravi, et leur proximité avec les *wall drawings* lui convenait tout à fait[125]. L'usage du *timelaps* accompagnant le *wall drawing* semble avoir commencé en 1999, au San Francisco Museum of Modern Art – on peut d'ailleurs consulter sur le site du SFMoMA un *timelaps* de la désinstallation d'un dessin mural, beaucoup moins impressionnante que son inverse – où se tiendra d'octobre 2012 à janvier 2013 l'exposition *Sol LeWitt : Wall Drawings*.

Concernant l'exposition au Centre Pompidou-Metz, Béatrice Gross avoue être allée « un peu plus loin » en incluant le film documentaire *dans* le parcours de visite ; cependant l'exposition a été conçue en étroite collaboration avec la Collection Sol LeWitt (Chester, Connecticut) au cours d'un dialogue constant mené avec la succession de l'artiste afin de déterminer la sélection des œuvres, mais aussi les modalités de l'exposition. Le film documentaire de vingt-cinq minutes projeté au Centre Pompidou-Metz, donne ainsi à voir des extraits de la mise en œuvre des *wall drawings*, tout en étant ponctué de courts entretiens – avec la commissaire et avec deux des dessinateurs professionnels du LeWitt Estate - destinés à éclairer le processus de réalisation pour mieux faire comprendre l'idée ; sans jamais parler de la technique pour la technique, selon la position de l'artiste[126].

La salle de vingt mètres carrés dédiée à la projection permanente du documentaire a été volontairement placée sur la fin du parcours de visite. Prévue pour une douzaine de personnes, elle ne désemplit pas, et nombreux sont les visiteurs qui après avoir visionné la vidéo, repartent pour un deuxième tour de l'exposition, retournent dans les salles et s'engagent dans une visite bien plus active – et moins intimidée – que la première fois. C'est alors une nouvelle découverte des *wall drawings*, plus rapprochée, et les exclamations les plus souvent entendues se rapportent au « fait main » et à la performance du « faire ». A notre époque où l'image à grande échelle a envahi l'espace public sous diverses formes grâce aux technologies de reproduction, ce que certains ont pu prendre pour un papier peint, un sticker, une image produite par une machine, surprend à (n')être (qu')un dessin « dessiné », dans son acception la plus élémentaire. La machine était donc humaine…

[124] *Sol LeWitt : A Wall Drawing Retrospective* http://www.massmoca.org/lewitt/about.php
[125] Béatrice Gross, Entretien, op. cit.
[126] Béatrice Gross, ibid.

2.2 Le dessinateur Sol LeWitt : de la grille au gribouillage

« L'artiste ne comprend pas nécessairement son propre art. Sa perception n'est ni meilleure ni pire que celle d'autrui. »

Sol LeWitt[127]

L'exposition *Sol LeWitt. Dessins muraux de 1968 à 2007* au Centre Pompidou-Metz propose une rétrospective des *wall drawings* de Sol LeWitt. Depuis plus de dix ans maintenant, les évènements consacrés au dessin, et plus particulièrement au dessin contemporain, se multiplient, en France comme ailleurs. Nous évoquions en introduction le paradoxe que l'on peut trouver dans l'intérêt actuel du monde de l'art pour un médium spécifique, en l'occurrence le dessin, alors que celui-ci, à travers les multiples pratiques explorées par les artistes pour remettre en cause la doctrine de la « medium-specificity » chère à Clement Greenberg, est devenu aussi « contemporain » que l'art ; c'est-à-dire hybride et transdisciplinaire. Mais c'est sans doute cette « déterritorialisation » du dessin, oeuvrant dans un champ désormais élargi aux catégories artistiques voisines, qui sous-tend cet intérêt et les questionnements qui l'agitent.

Citons pour exemple quelques artistes et leurs œuvres, exposés sous l' étiquette de « dessin contemporain » : Robin Rhode (sud-africain, né en 1976) et son dessin performatif urbain présenté sous forme de séquences photographiques ; Monika Grzymala (allemande, née en 1970) et ses Raumzeichnungen, « dessins d'espace » tridimensionnels réalisés *in situ* avec des kilomètres de ruban adhésif ; Francis Alÿs (belge, né en 1959) qui marche en « déroulant » ses lignes comme, entre Israël et la Palestine, *La ligne verte : parfois, faire quelque chose de poétique peut devenir politique et parfois faire quelque chose de politique peut devenir poétique* (2007) ; Edith Dekyndt (belge, née en 1960) et sa vidéo *Dead sea drawings* (2010) dans laquelle l'artiste fait « dessiner » la Mer Morte sur une feuille de papier ; Giuseppe Penone (italien, né en 1947) et ses dessins à l'épine d'acacia, agrandissements gigantesques de l'empreinte d'un minuscule fragment de sa peau – démarche qu'il adopta dès les années 1970 pour la série des *Pressions,* dessins muraux au graphite, ou dans son œuvre monumentale *Paupières* (1978) réalisée au fusain sur papier marouflé ; ou encore Pierrette Bloch (française, née en 1928) et ses « sculptures de crin »,

[127] Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, op. cit.

boucles ou boules de crin répétées autour d'un fil de nylon horizontal, tendu sur un mur : les *Fil de crin*, initiés en 1984.

La pratique du dessin a quitté son traditionnel support papier pour s'associer à d'autres médiums, par l'intermédiaire de la ligne et des matériaux conventionnels du dessin - encre, graphite, pigments… Par l'intermédiaire du geste aussi, du geste qui fait trace, trait.

Et plus que le geste, qui, comme l'acte, suppose un rapport à l'expression autographique, c'est l'action de dessiner, le geste compressé de Bernice Rose[128], ramené au point zéro, qui intéresse certains artistes contemporains. *L'action de dessiner* comme traduction française de « drawing », lorsqu'il s'agit du verbe *to draw* au gérondif ou au participe présent ; « drawing » serait alors littéralement traduit par « (le fait de) dessiner » ou « dessinant, en train de dessiner ».

Les salons annuels du dessin contemporain *Drawing Now* et *Drawing Room*, respectivement à Paris et à Montpellier, l'exposition *Drawing Time, le temps du dessin* à Nancy (2010), … sont autant d'exemples d'évènements qui utilisent l'anglais *drawing* dès lors que le dessin est contemporain. C'est sans doute par goût de la langue anglaise, ou pour être « tendance ». A moins que ce ne soit pour la dimension active intrinsèque au mot « drawing », dimension que le substantif français de « dessin » ne donne pas à percevoir.

Nous noterons que Catherine de Zegher s'avance à un parallèle entre linguistique et sémiotique à propos des multiples significations du mot « dessin » et de la diversité des interprétations et des méthodes du dessin dans les dernières décennies, suggérant qu'il existe sans doute « une connexion en tant qu'échange souterrain, peut-être fortuit, peut-être intuitif » entre les sciences du langage et la multiplication des pratiques dans le dessin actuel[129].

Sol LeWitt. Wall Drawings. 1968-2007. dans le titre de l'exposition au Centre Pompidou-Metz, « drawing » est un nom, puisqu'il accepte la marque du pluriel. Les dessins muraux qui sont donnés *à voir* sont les images formées *in situ*, par le mur confondu avec le tracé. Cependant, chaque dessin n'existe qu'accompagné du plan de l'artiste, qui lui est d'égale importance. Nous le savons, le *wall drawing* est cet ensemble, dessin mural et plan, il est une *idée qui devient une machine qui fabrique de l'art*. Dans ce sens, « drawing » pourrait alors prendre le sens de « dessiner » ; dessiner sur mur, voire dessiner le mur. Et le *wall drawing* serait une pratique du dessin, dont Sol LeWitt utilise la ligne et autre vocabulaire

[128] Bernice Rose*, Drawing Now*, The Museum of Modern Art, New York, 1976, p14
[129] Catherine de Zegher, « Un siècle sous le signe de la ligne, le dessin et son extension » in *On Line*, p.102, op. cit.

graphique, les matériaux conventionnels du dessin - encre, crayon, pastel -, mais aussi le geste, l'action de dessiner.

Ce dernier aspect, *l'action de dessiner*, serait-il celui que l'artiste tente de dissimuler lorsque, dans les intitulés de ses dessins muraux, il place l'accent sur le vocabulaire graphique et le médium employé ? En examinant les énoncés, nous pouvons remarquer que leur formulation purement descriptive consiste à ne jamais évoquer les actions en jeu ; pour le visiteur comme pour le dessinateur, ces dernières sont à imaginer à partir de chaque intitulé - excepté dans le cas des *location drawings* (« Les emplacements précis sont déterminés par le dessinateur »).

Or, nous l'avons vu précédemment, l'expérience physique des *wall drawings* matérialisés sur les murs conduit inévitablement à appréhender la dimension du « faire », du « dessiner ».

De la pratique de la grille, considérée ici comme un exercice graphique autonome basé sur la ligne et sa répétition, à la pratique du « gribouillage » - sans connotation péjorative - que Sol LeWitt explore plus systématiquement dans ses dernières années, nous chercherons à étudier le geste, l'action propre de dessiner, que l'artiste met sous silence dans son œuvre et ses écrits, mais qui s'impose, presque de façon assourdissante, à la réception des *wall drawings.*

2.2.1 Dessiner pour dessiner, ou « le degré zéro du dessin »

« Le processus est mécanique et ne doit pas être altéré. Il doit suivre son cours. »

Sol LeWitt[130]

Le « processus mécanique » mentionné par Sol LeWitt dans la phrase n°29 des *Sentences on Conceptual Art* qu'il publie en janvier 1969, nous renvoie à « l'idée qui devient une *machine* qui fabrique de l'art ». Dans la phrase précédente n°28, il affirme que le processus doit être exécuté aveuglément une fois que l'idée de la pièce est établie dans l'esprit de l'artiste et que la forme finale est décidée ; et il ajoute : « il y a beaucoup d'effets secondaires que l'artiste ne peut imaginer. Ceux-ci peuvent être utilisés comme des idées pour de nouvelles œuvres[131]. »

Sol LeWitt vient d'inventer le *wall drawing* à peine quelques mois auparavant ; il réalise lui-même ses dessins muraux, aidés d'assistants occasionnels. Sans doute tire-t-il de ces expériences la conclusion qu'il ajoute à la phrase n°28, le bénéfice de la pratique physique du *wall drawing* pour alimenter sa production d'idées. Nous l'avons écrit précédemment, il lui fut ensuite de plus en plus compliqué de continuer à s'investir personnellement dans la réalisation des dessins muraux. La pratique du dessin en elle-même est toutefois demeurée réelle tout au long de sa carrière, sous forme de croquis, diagrammes, dessins préparatoires ou *working drawings*, ceux-ci étant nécessaires au processus d'élaboration des *wall drawings*. Cette pratique représente d'ailleurs la seule forme d'art qu'il ait réalisée « de ses propres mains » ; il laissait en effet produire ses structures, à partir de projets dûment explicités.

Notons qu'aucun de ces dessins préparatoires n'est présenté au Centre Pompidou-Metz dans l'exposition Sol LeWitt ; les *working drawings* qui ont permis d'élaborer un *wall drawing* ne font pas partie du *wall drawing* en question, étant donné que chacun d'eux, selon la théorie de l'art conceptuel, constitue une œuvre en soi. En 1992, le Gemeentemuseum de La Haye (Pays-Bas) a organisé *Sol LeWitt Drawings 1958-1992*, une exposition de plus de 400 dessins de l'artiste, qui tourna en Europe et aux Etats-Unis au cours des trois années suivantes. Le catalogue publié à cette occasion nous permet d'avoir un large aperçu de la

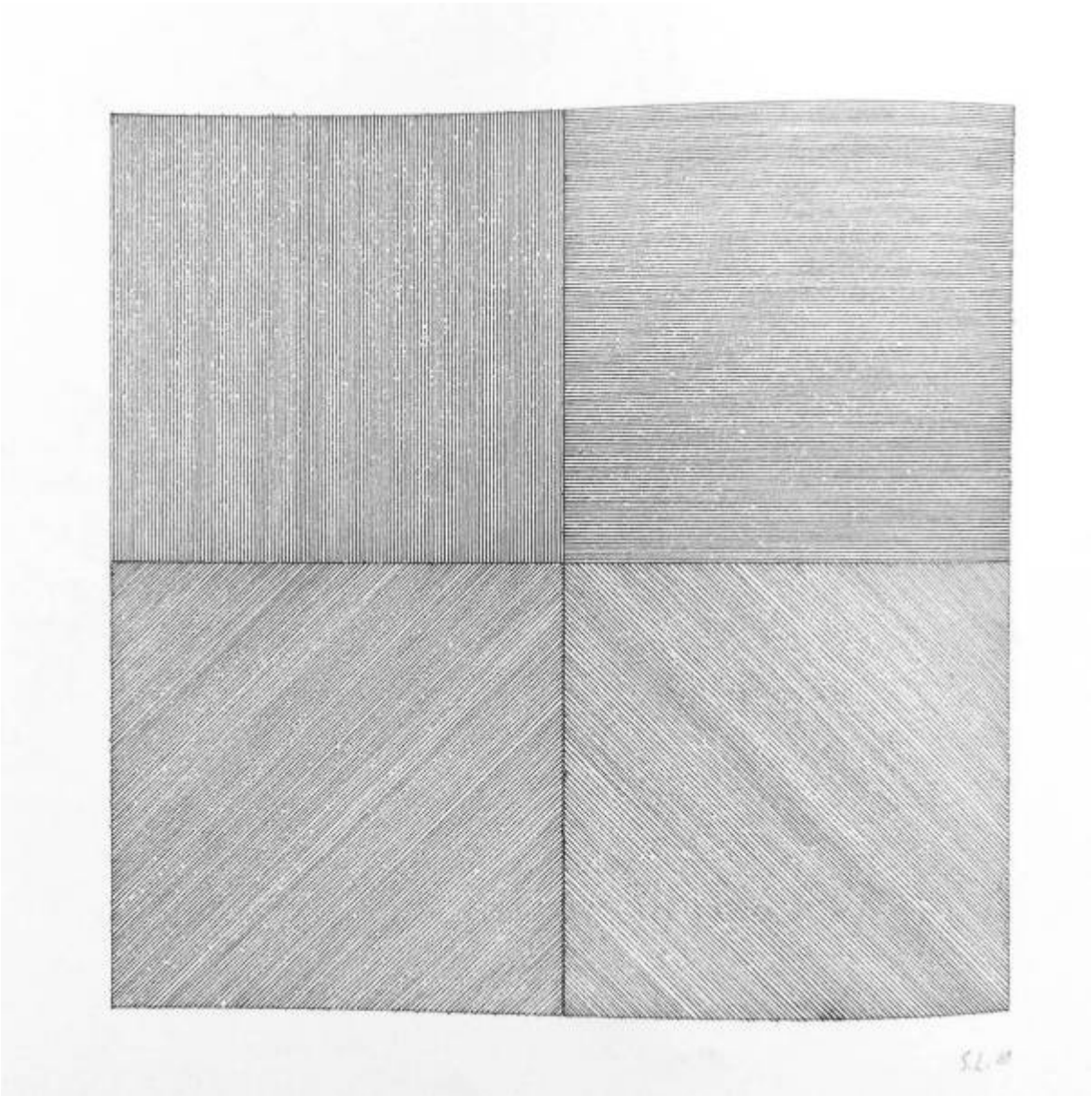
[130] Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, op. cit.
[131] Sol LeWitt, ibid.

production dessinée de l'artiste ; il nous donne aussi la possibilité d'appréhender la pratique du dessin par Sol LeWitt lui-même, cette même pratique qui se devine dans les *wall drawings*.

Sol LeWitt, avant de se réclamer de l'art conceptuel, était associé au groupe d'artistes réunis sous le vocable d'art minimal qui se sont notamment appuyés sur les enseignements du constructivisme russe au début du 20e siècle. Aleksander Rodchenko (1891-1956), Lyubov Popova (1889-1924) ou encore El Lissitzky (1890-1941), contribuèrent à changer le dessin dans son acception traditionnelle en ouvrant la voie à un dessin de type technique ou industriel : utilisant des outils de traçage uniformes, tels que la règle, le compas, l'équerre, ils cherchèrent à créer une grammaire esthétique qui soit le reflet du collectif plutôt que l'expression artistique d'un individu. Ainsi les lignes sur le papier ne représentaient plus la trace de la main d'un artiste, mais celle d'instruments de construction, le constructeur étant un élément d'une vaste dynamique sociale[132]. A l'instar de leur collègue suprématiste Kazimir Malévitch (1878-1935), et à la suite des Cubistes et Futuristes, ils explorèrent le plan et son extension dans l'espace et le temps, à la recherche d'une ligne non plus descriptive mais cognitive, ne conduisant pas à l'objet mais plutôt à ce qui s'étend à l'intérieur de l'objet : « les forces qui lui donnent structure et mouvement[133] ».

Le dessin n°105 reproduit ci-dessous, *Lignes in four direction, each in a quarter of a square,* réalisé en 1969, illustre bien cet héritage : rejetant toute velléité figurative ou symbolique, les lignes droites de Sol LeWitt sont tracées à la règle et à l'équerre, d'un geste précis et répétitif, vidé de toute charge d'auteur. L'image prend des allures d'échantillon, d'exercice systématisé de la hachure. Le format carré qui se répète et le découpage doublement symétrique de l'espace accusent la simplicité de la technique, et s'il y a savoir-faire, il est de l'ordre de l'élémentaire et du basique ; nulle virtuosité dans le geste, ni style ni émotion. Le dessin figure un carré composé de quatre carrés hachurés dans quatre directions différentes. Il y a bien figuration, et même narration, mais au tout premier degré – voire juste au-dessous –, avec une figure, mais géométrique et élémentaire, et une histoire certes, mais d'échantillonnage.

[132] Catherine de Zegher, in *On Line*, p.47, op. cit.
[133] Kazimir Malevitch, cit. de Catherine de Zegher, in *On Line*, p.48 et p.34, op. cit



105 - *Lignes in four direction, each in a quarter of a square* (1969), encre sur papier (20,3 x20,3cm)

Malgré l'uniformité globale des zones striées, avec précision et densité, nous pouvons remarquer des irrégularités - zones plus claires ou plus foncées, erreurs de parallélisme, lignes rompues – qui, plutôt que nuire au dessin, enrichissent celui-ci par d'infimes perturbations, comme un léger bruit, qui le détournent de la perfection. Bref, elles l'humanisent. Certes, nous pourrions parler ici d'une forme d'expressivité, mais elle se situe alors à son point zéro.

> « Différents dessinateurs produisent des lignes plus ou moins sombres ou claires, plus ou moins proches ou éloignées les unes des autres[134]. »

Dans le catalogue de l'exposition Drawing Now au MoMA de New York en 1976, la commissaire Bernice Rose résume l'histoire du dessin depuis les années 1950 par le « désengagement graduel du dessin de la confession autographe ou graphologique » et le refroidissement progressif de la dimension émotionnelle de la ligne[135]. Celle-ci devient indépendante, et réciproquement le dessin gagne en autonomie. Catherine de Zegher y voit le signe d'un couplage inextricable, qui fait de l'histoire de la ligne l'histoire même du dessin. Les artistes, comme Sol LeWitt par exemple, en dépersonnalisant le dessin, voire en se dégageant de la notion de paternité, cherchent à défier la technologie dans ses aspects anonyme, systématique et mécanique[136].

La célèbre ligne d'Apelle[137], à la fois signature d'artiste et signe de l'excellence d'un savoir-faire, est désormais de l'histoire très ancienne. Et la virtuosité artistique au dessin, attaquée dès le début du 20e siècle par notamment la pratique du « dessin d'enfant» - dont découlera l'expressionnisme abstrait, incontournable aux Etats-Unis jusqu'à la fin des années 1950 et

---

[134] Sol LeWitt, On Wall Drawings, op. cit.

[135] Bernice Rose*, Drawing Now*, The Museum of Modern Art, New York, 1976, cit. de Catherine de Zegher in *On Line* p.68, op. cit

[136] Catherine de Zegher, ibid.

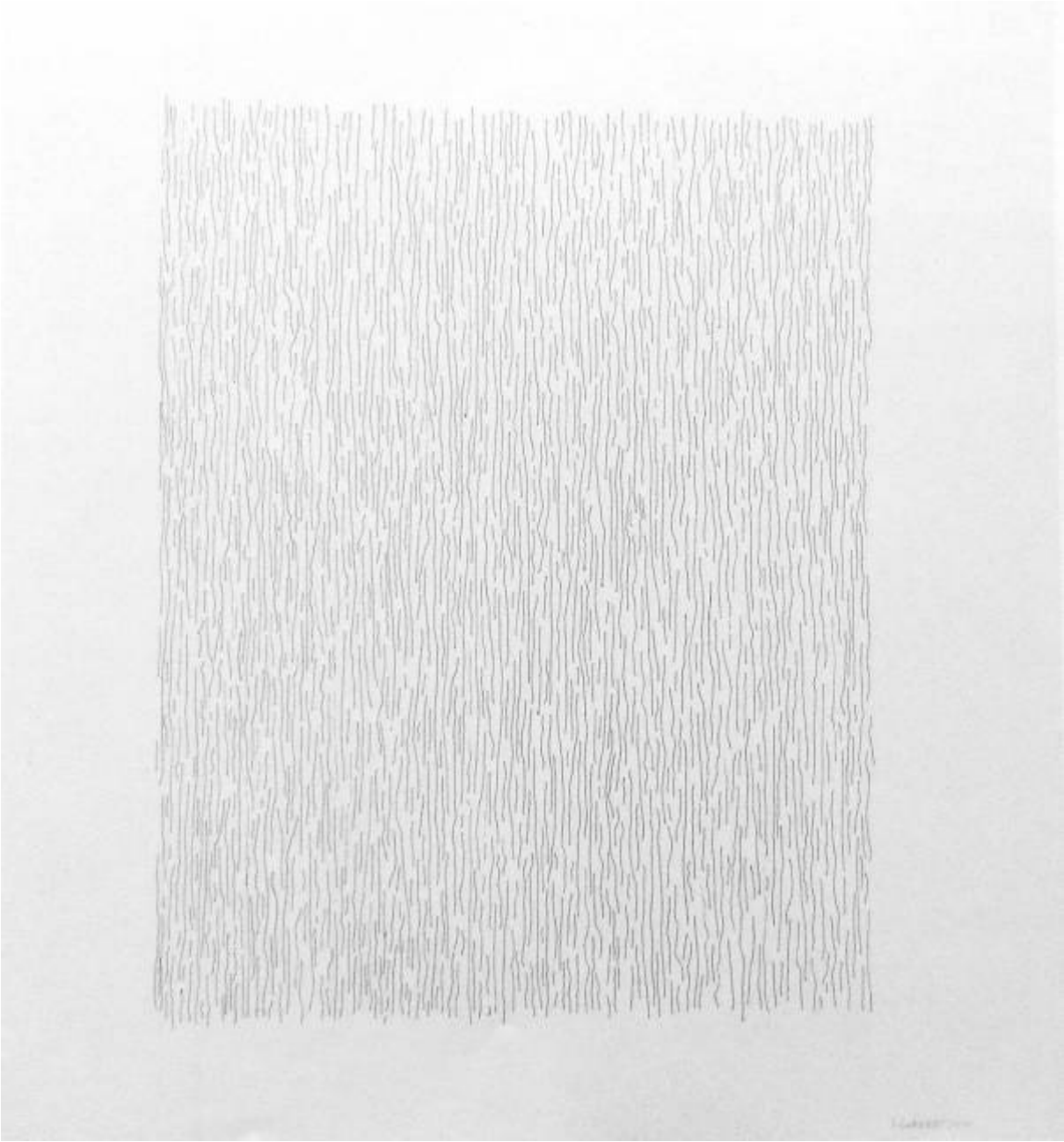
[137] « On sait ce qui se passa entre Protogène et Apelle. Protogène habitait Rhodes ; Apelle, ayant débarqué dans cette ville, fut avide de connaître les œuvres d'un homme qui ne lui était connu que de réputation. Incontinent, il se rendit à son atelier ; Protogène était absent, mais une planche de grande dimension était préparée sur un chevalet, et il n'y avait là d'autre gardien qu'une vieille femme. Celle-ci répondit que Protogène était sorti et, pour le lui redire, demanda le nom du visiteur. « Le voici », dit Apelle, et, saisissant un pinceau, il traça avec de la couleur en travers de la planche une ligne d'une extrême finesse. Protogène de retour, la vieille lui raconta ce qui s'était passé. L'artiste, dit-on, ayant contemplé la délicatesse du trait déclara que c'était Apelle qui avait dû venir ; nul autre n'était capable d'un travail aussi parfait. Lui-même alors, avec une autre couleur, traça un filet plus mince encore et sortit en recommandant à la vieille, si l'étranger revenait, de le lui faire voir et de lui dire : « voilà celui que vous demandez ». C'est ce qui arriva, Apelle revint et, rougissant d'être surpassé, avec une troisième couleur, il refendit encore les deux lignes par une autre qui ne laissait place à rien de plus fin. Protogène, s'avouant vaincu, vola au port à la recherche de son hôte. Il voulut que l'on conservât telle quelle à la postérité cette planche destinée à faire l'admiration de tous, et surtout des artistes. J'entends dire qu'elle a péri dans le premier incendie qui consuma le palais des Césars sur le Palatin. J'ai vu jadis cette planche ; elle ne contenait rien sur sa vaste surface que des lignes qui échappaient à la vue au milieu de beaucoup d'ouvrages remarquables. Elle paraissait vide, mais par cela même, elle attirait le regard et devint plus célèbre que tout autre morceau. » in Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, §79 à 83, traduction d'A. Reinach, *La Peinture ancienne*, 1921; Macula 1985,
in http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie1/antho_m2_p1_02.htm

rejeté par les minimalistes – ne cessera d'être dégradée, jusqu'à être une pratique graphique désincarnée.

Les *wall drawings* de Sol LeWitt semblent être l'exemple extrême de cette désincarnation de la pratique du dessin, dans laquelle le corps même de l'artiste est désengagé ; et il est vrai que la réception première, à distance, d'un dessin mural installe un froid entre l'œuvre et le regardeur, un vide d'émotions. Plus près, lorsqu'apparaît l'idée – série, répétition d'un élément, localisation de points… - c'est le sens de l'humour du visiteur qui est sollicité, un demi-sourire peut-être – restons sérieux – pour une idée « ridiculement simple ».
A proximité du dessin, le spectateur réalise l'ampleur du labeur ; alors il peut – franchement – rire. Ou être pris de vertige à l'idée du travail réalisé. A ce moment, il semble donc que le dessin soit pleinement incarné ; le ou les dessinateurs sont présents à l'esprit du visiteur, et l'action de dessiner, concentrée et répétitive, laborieuse, envahit la pensée et invite le regardeur à collaborer. Qui sait, peut-être reproduira-t-il un jour l'idée du *wall drawing* sur une feuille de papier ? S'il a du temps à perdre… Dessiner pour dessiner ; un jeu d'enfant !
Dans *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*[138] , Emmanuel Pernoud souligne la « dimension machinale, automatique » du dessin comme jeu chez le jeune enfant, qui se traduit par des « tracés sériels », des répétitions ou récurrences de motifs, le simple « désir de faire des traits ».

Des lignes verticales, non droites, ne se touchant pas, uniformément dispersées avec le maximum de densité, couvrant toute la surface du mur, c'est l'intitulé du *Wall Drawing #46* de 1970 que nous avons visité en aveugle dans la première partie de l'ouvrage. Le dessin n°144 développe la même idée, mais sur papier (40 x 36,2cm).

[138] PERNOUD Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2003



144 - Des lignes verticales, non droites, ne se touchant pas. (1978) Encre sur papier (40x36,2cm)

Aucune compétence, aucun talent particulier n'est requis pour l'exécution de ce dessin ; il suffit de respecter les instructions et les contraintes du format. Nous remarquerons que LeWitt n'a pas pratiqué ici le *all over*, comme c'est le cas avec le *Wall Drawing #46* qui lui correspond. Cependant, même si ce petit format ne représente qu'un fragment par rapport à la dizaine de mètres carrés dessinés au Centre Pompidou-Metz, il constitue une somme de travail important en temps, et laisse imaginer, par la densité des lignes – ne se touchant pas -, un labeur fastidieux. « *Encre sur papier* » : il n'est pas précisé, dans la notice du dessin n°144, de quel type d'outil graphique s'est servi Sol LeWitt, peut-être un stylo-bille ; en effet la ligne ne présente pas de variation d'épaisseur comme c'eût été le cas avec un stylo-plume par exemple – plume qui par ses pleins et déliés tend à une inscription plus expressive, une pression plus appuyée de la main.

> « Le dessin est réalisé d'une main assez légère au graphite dur, de sorte que les lignes fassent autant que possible partie du mur[139]. »

Le crayon à mine préconisé pour la réalisation du dessin mural produira des lignes au moins aussi fines que celles tracées à l'encre sur papier ; surtout si le dessinateur respecte la volonté de l'artiste et contrôle la pression de sa main.
Du dessin n°144 au Wall Drawing #46, de la feuille de papier à la surface du mur, il ne s'agira pas d'un processus d'agrandissement de ce même dessin, mais de la répétition du même geste à l'échelle du mur, dans un rapport de un à soixante en terme de surface à recouvrir, et donc de quantité – monumentale – de travail.

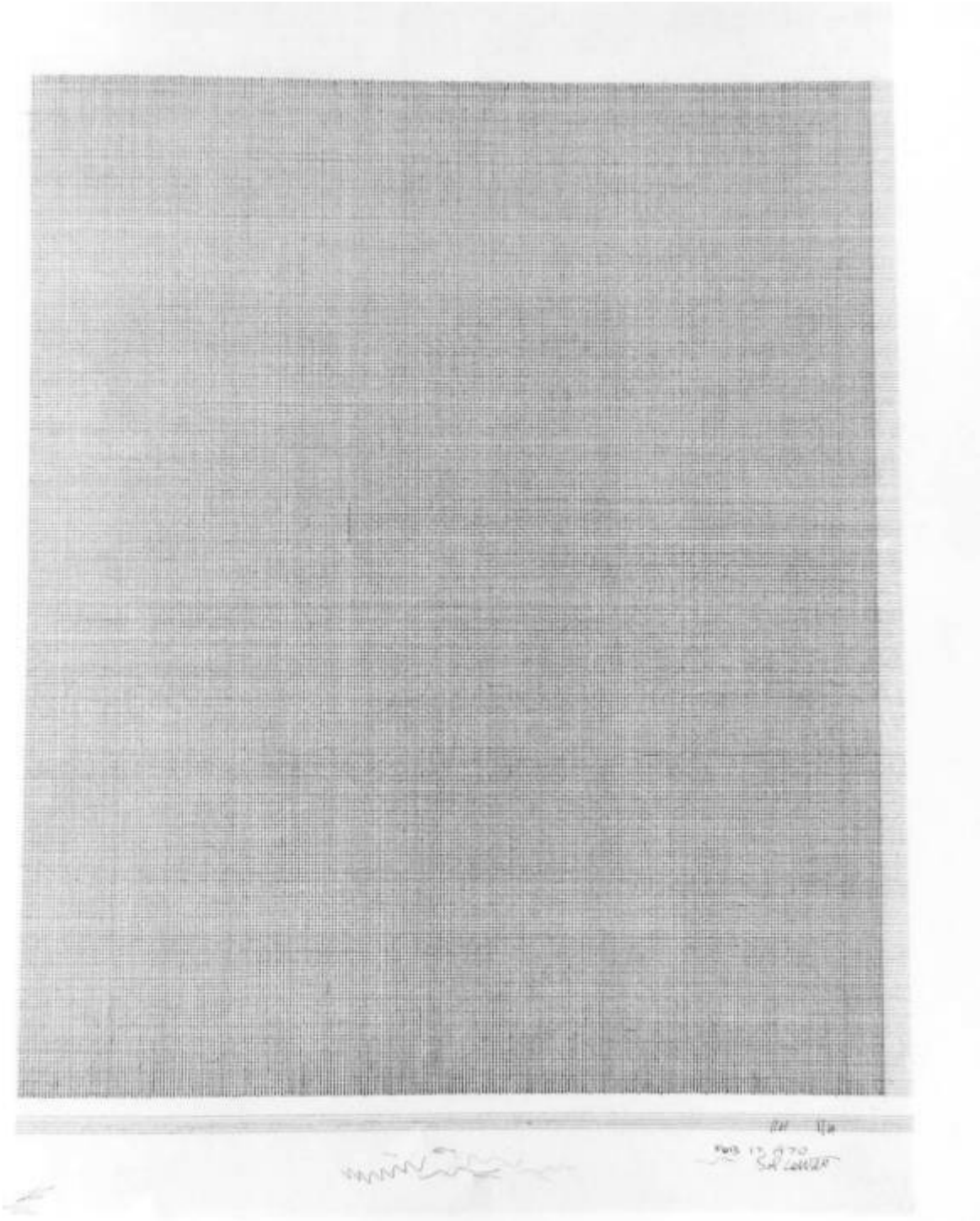
> « Le dessin à l'encre est un plan, et non une reproduction du dessin mural ; le dessin mural n'est pas une reproduction du dessin à l'encre. Chacun est également important[140]. »

2.2.2 De l'humain à la *machine dessinante*

Produire une grille composée de verticales et d'horizontales ne demande pas de compétence extraordinaire, si ce n'est celle de l'usage d'une règle, une grande concentration, et beaucoup de patience, voire de l'obstination. L'action machinale ou mécanique de répéter un tracer, sans émotion, n'a rien à voir avec le dessin automatique des Surréalistes, ou les lignes au *dripping* de Jackson Pollock (1912-1956) ; il ne s'agit pas

[139] Sol LeWitt, On Wall Drawings, op. cit.
[140] Sol LeWitt, ibid.

d'exprimer une forme de liberté ou une pensée subconsciente, mais plutôt *d'imprimer*, tel une machine ; il ne s'agit pas non plus d'une compulsion qui s'abandonne aux émotions et pulsions, comme cela peut être le cas avec des dessins qualifiés d'art brut. L'action machinale et répétitive qui œuvre les *wall drawings* de Sol Lewitt aurait plutôt une dimension performative, même si l'exécution se fait en équipe. Ses dessins sur papier également, mais dans une moindre mesure, ont à voir avec l'endurance, la performance physique.



139 – *Lignes verticales et horizontales* (1970). Encre sur papier (35 x 26cm)

Dans les années 1960-1970, le dessin, ou plutôt le « dessiner », le *drawing*, rencontre la performance, avec des actions comme *Up To and Including Her Limits* (1973-1976) de Carolee Schneemann (née en1939) ou *Drawing a Line As Far As I Can Reach* (1972) de Tom Marioni (né en 1937) , ou encore *La ligne sans fin* tracée pendant trois nuits et deux jours sur les murs d'une salle de l'école des Beaux-Arts de Hambourg (Allemagne) en 1959 par Friedensreich Hundertwasser (1928-2000) et ses étudiants[141]. La ligne ainsi performée reste conceptuelle, mais incarnée, s'inscrivant dans l'espace physique du monde, trace de l'externalisation de l'espace du moi et d'un mouvement du corps confronté à ses limites[142].

La performance n'est toutefois pas le propos de Sol LeWitt. Le « processus mécanique qui doit suivre son cours » et la « machine qui fabrique de l'art » ne se réfèrent pas au corps ; ils utilisent le corps comme machine à dessiner, dont le programme – l'idée – a été totalement décidé au préalable, et provoque une expérience du corps qui redistribue la pensée. « Couleurs et lignes, […] tous ces procédés convergent vers la compositions de consolidés de sensations : blocs de percepts […] tordant la force sur elle-même, la faisant vibrer dans l'image[143]». Anne Sauvegnargues, dans son ouvrage « Deleuze et l'art », montre comment l'art, selon Gilles Deleuze, devient une machine à détecter et rendre sensibles les forces sociales, produisant des effets réels et non seulement imaginaires, et de l'image qui n'est pas à prendre comme donnée mentale, mais bien comme réalité existante.

> « Il ne s'agit plus d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses.[144] »

Dans leur dixième plateau intitulé « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible[145] », Deleuze et Guettari formalisent trois modes de devenir pour lutter contre les trois strates de l'organisme, de la signifiance, et de la subjectivité ; mission dévolue à l'art, et qui fait écho aux préoccupations des artistes depuis les années 1960-1970 tel que nous l'avons développé précédemment avec LeWitt et l'art conceptuel. Pour eux, l'art consiste à faire devenir, et l'impersonnalité du créateur lui permet de passer de l'anorganique à l'imperceptible, de l'asignifiant à l'indiscernable, de l'asubjectif à l'impersonnel[146].

---

[141] Katrin Gattinger, « Dessiner la performance » in *Le dessin hors papier,* op. cit.
[142] Catherine de Zegher, *On Line*, op. cit.
[143] Anne Sauvegnargues, *Deleuze et l'art*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p 222
[144] Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980, p.406
[145] Gilles Deleuze et Felix Guattari, p.284, ibid.
[146] Anne Sauvegnargues, *Deleuze et l'art*, ibid.

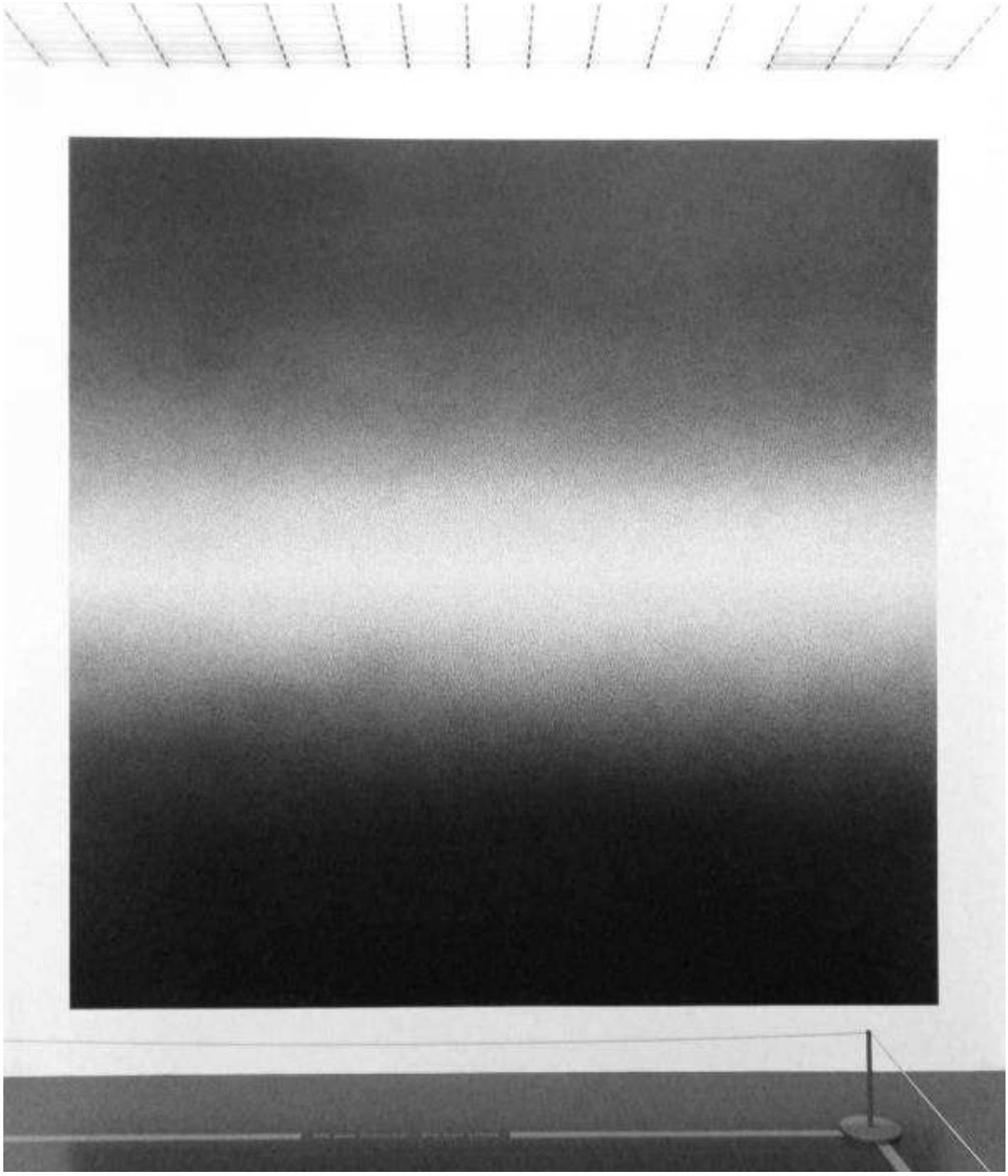
La « machine dessinante » conçue par Sol LeWitt, tel un *corps sans organe*, un corps parcouru par des puissances vitales inorganiques, capture les forces et capte les énergies qu'elle met elle-même en jeu par le processus de répétition, elle s'auto-alimente du rythme généré, de la scansion du temps avalé en flux continu. L'itération du geste - banalement ordinaire – fait intervenir des variations, des erreurs, comme l'envisageait avec indulgence Sol LeWitt ; elle crée également une accumulation de traces propice à un phénomène d'expansion dans l'espace. Finalement, dessiner comme LeWitt, c'est devenir l'ouvrier de son propre corps, tout en en restant le contremaître.

> « Sol LeWitt aurait dit « artworker », travailleur, ouvrier de l'art en un sens, ou « draftman », dessinateur dans le sens de l'aspect physique du dessin […], sans aspect créatif[147]. »

A travers cette étude de la pratique du *wall drawing*, de l'acte et l'action de dessiner pour et par Sol LeWitt, nous pouvons constater que, si le corps humain n'est pas représenté *dans* les dessins muraux, il est représenté *par* eux, « figuré » par l'action de dessiner, par la démesure ostentatoire de cette action. Ainsi l'Homme qui « pense », qui produit des idées et des plans, est au centre de l'œuvre ; mais tout autour, ce qui l'environne, qui est offert au regard - le dessin sur le mur dans un site – propose l'expérience du corps humain, démultiplié mais réuni en un corps de collaborateurs, dans une dimension physique et active mais aussi sociale et relationnelle. L'être humain au travail, l'être humain et le travail.

Il est à ce propos intéressant de noter que Sol LeWitt, lorsqu'il exposa son premier *wall drawing* à la galerie Paula Cooper de New York en 1968, proposa son dessin à la vente en fonction du temps de travail nécessité pour sa réalisation – quatre dollars par heure. « Il se faisait dès lors le porte-parole d'un art à l'ère du capitalisme tardif se traduisant non plus par la fabrication d'objets et la vente de marchandises, mais par la mise en place de services[148] […] ». Nul doute qu'il fut plutôt visionnaire sur ce point, si l'on considère le monde de l'art actuel, et le monde de l'entreprise, dont la tendance à « louer » les services d'artistes devient un phénomène réel.

[147] Béatrice Gross, Entretien, op. cit.
[148] Erik Verhagen, « Sol LeWitt, entre ordre et désordre » in ArtPress n°392, Paris, septembre 2012, p. 47



Wall Drawing #1244, Scribble 3 (PW). Graphite (2007) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

Le *Wall Drawing #1244, Crayonnage 3 (PW)* est le tout dernier dessin mural conçu par Sol LeWitt, en 2007, quelque temps avant sa disparition. Comme le *Wall Drawing #1185, Scribbles : courbe inversée (2005),* reproduit ici et présenté dans le même espace de la galerie, il représente peut-être, parmi tous les dessins muraux exposés au Centre Pompidou-Metz, celui dont l'expérience marque le plus le visiteur. Il s'agit dans ce dessin de pratiquer le geste de *scribble* ou crayonnage, avec une double gradation tonale, en variant la densité de graphite déposée sur le mur, à l'intérieur d'un carré. Cette œuvre paradoxale allie la maîtrise conceptuelle à l'une des formes les plus primitives du dessin, le gribouillage. Ce mode d'application, d'apparence aléatoire, permet de produire des variations tonales précises et réparties avec régularité de bas en haut du dessin : suivant le plan de l'artiste, les dessinateurs usent de fils tendus à la surface pour délimiter les zones de gradation, du niveau un (le ton le plus clair) au niveau six.

Ce dessin – et ceux qui développent le même principe, entre 2005 et 2007 - semble être un « pas de côté » dans l'ensemble de l'œuvre de LeWitt, si l'on considère que l'artiste a toujours recherché à mettre en avant la planéité du mur. En effet, la profondeur créée par la parfaite gradation des tonalités confère à l'œuvre un aspect quasi tridimensionnel ; les qualités de brillance du graphite tendent à lui donner un effet métallique et renforcent la sensation de volume. Une impression d'infini et d'indéfini s'en dégage, et l'œuvre en devient presque émouvante lorsque l'on apprend que l'artiste se savait condamné par la maladie quand il créa cette œuvre. A proximité du dessin, alors que les zones les plus sombres paraissent uniformément recouvertes d'un noir aux reflets gris, les parties du dessin les plus claires laissent voir l'entremêlement des lignes crayonnées avec le fond blanc du mur. Encore une fois, LeWitt donne au regardeur les clés de compréhension de l'idée de l'œuvre. Et rappelle son intérêt de toujours pour la répétition – monumentale - de la marque graphique.

> « le corps du dessin réside précisément […] dans la trace, le geste physique, la masse musculaire qui le produit[149]. »

Pour Sol LeWitt, c'est certain, le *wall drawing* est un moyen de vider la marque graphique de tout ornement autographique et de toute démonstration de technique. Le geste n'est révélateur ni d'un talent ni d'une sensibilité, mais de l'action de dessiner. La pratique du dessin se décline dans ses bases, se limite à « faire ses gammes » : hachurer, tirer des traits à la règle, tracer des lignes, des figures géométriques, échantillonner les nuances… Avec le

[149] Luis Peres-Oramas, « Leon Ferrari and Mira Schendel : Tangled Alphabets (NewYork, MoMA, 2009), cit. de Catherine de Zegher in *On Line* p.103, op. cit.

wall drawing, l'action de dessiner est vidée de son plaisir, en exténuant le corps par la répétition à outrance du même « faire », un faire insignifiant. Le plaisir - du geste - est au point zéro ; on parlerait plutôt d'une forme de devoir, de l'ordre de la recherche, dans sa dimension pragmatique, fastidieuse mais constructrice.

Pour reprendre les mots d'Anna Lovatt, le *wall drawing* de Sol LeWitt est une sorte de « drawing degree zero », en référence au « degré zéro de l'écriture » de Roland Barthes, un « style de l'absence qui est presque une idéale absence du style[150] ». L'artiste dépouille le dessin artistique des qualités humaines qui lui étaient traditionnellement attribuées - fragilité, modestie, spontanéité, expressivité, virtuosité… Le dessin de Sol LeWitt, plutôt que mécanique – qui serait une manière de qualifier l'expression du geste – est donc machinique : non pas produit *comme* une machine, mais produit *par* une machine, capable de concevoir l'idée et de programmer le geste.

Une machine dessinante, une machine humaine.

[150] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), cit. Anna Lovatt in "Ideas in Transmission : LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium", oct. 2010

CONCLUSION

Pour les artistes conceptuels comme Sol LeWitt, l'idée prime sur la réalisation, l'exécution physique ou manuelle. La création réside dans l'idée, dans le processus mental, la conceptualisation. Les conséquences pour le dessin de cette idée de l'art sont essentielles : croquis, schémas, diagrammes et autres dessins préparatoires sont dès lors considérés comme des œuvres d'art à part entière, autonomes, et non plus comme des productions subsidiaires et complémentaires à une œuvre. Le dessin se trouve affranchi des disciplines artistiques qu'il servait traditionnellement, et peut désormais élargir son champ d'action, repousser les frontières – poreuses – de la catégorie, pour croiser et se mêler aux pratiques artistiques voisines, par l'intermédiaire de la ligne notamment.

Sol LeWitt, s'il a été un des pionniers de l'art conceptuel, n'a toutefois jamais cherché une réelle dématérialisation de l'œuvre d'art. A l'instar de nombreux artistes de l'époque, il explore plutôt le questionnement autour de l'objet d'art que les ready-made de Marcel Duchamp avaient initié, luttant contre la fétichisation et la dimension d'auteur par une recherche de dépersonnalisation, qui trouve notamment une réponse dans la dimension de reproductibilité propre à ses œuvres, en écho aux écrits de Walter Benjamin sur la fin de l'aura de l'image. Une autre de ces réponses sera les principes de délégation et d'interprétation qui sont au cœur du concept de *wall drawing*.

Ainsi, dans le *wall drawing*, le dessin joue le rôle de médium médiateur, de milieu – concret - intermédiaire, il est le lieu de la transmission de l'idée du dessin mural. Ou encore, il est un langage, constitué d'un vocabulaire et d'un support de langage – le mur -, en parallèle avec le langage verbal ou codé de l'intitulé ou du plan ; c'est ce langage qu'utiliseront les dessinateurs pour interpréter l'idée véhiculée par le dessin mural lors de son activation.

Davantage que la seule idée, c'est la *transmission de l'idée* qui intéresse Sol LeWitt, la question de la communication, celle du bruit ou des parasites qui interfèrent dans le message et en transforment sa réception. Avec le concept de *wall drawing*, LeWitt met précisément le doigt sur le phénomène de l'interprétation, des forces en jeu dans la tension entre contraintes et liberté, notamment dès lors qu'une œuvre fait appel à des prises de décision au cours de sa réalisation.

Le dessin est un médium particulièrement apte à donner une visibilité, une matérialité à ces interférences, à ce « bruit du monde » que sont à la fois le lieu (environnement architectonique du dessin mural), le support (le mur, ses qualités et ses défauts), et les latitudes et erreurs d'interprétation du dessinateur.
Avec les *wall drawings*, l'interprétation est mise en avant en tant que phénomène, mais le *processus* d'interprétation, quant à lui, n'est pas sensé être visible pour le spectateur ; il est suggéré dans les mots de l'intitulé et par le plan, mais il n'est pas documenté par l'artiste. Car le processus ne représente pas l'objet de l'art pour Sol LeWitt, comme c'est le cas pour les artistes du *process art* ou de l'*arte povera*. Seul le processus mental est pour lui une forme d'art : « l'idée qui devient une machine », formidable synergie entre l'artiste et l'équipe de collaborateurs.
Cet ensemble, ce tout qui forme le concept de *wall drawing* n'est rien d'autre qu'un véhicule pour transmettre l'idée développée dans chaque dessin mural.

Le wall drawing est une idée de dessin - permutation en série, ou répétition d'un élément par exemple ; mais plutôt qu'une idée *à dessiner*, à transférer d'un support à un autre, à reproduire fidèlement, telle une image mentale, précise et arrêtée dans l'esprit de l'artiste, c'est une idée *de dessiner*, l'idée d'une action à réaliser par le dessin. Cette action n'a rien de virtuose, elle n'a pas de charge émotionnelle, elle est simple et ordinaire ; en aucun cas elle ne renvoie à une quelconque dimension d'auteur ou de style. Le geste graphique y est compressé, dépersonnalisé, et l'idée en est d'autant plus plaisante par le côté enfantin du « dessiner pour dessiner », pour le plaisir de jouir d'une idée gratuite. LeWitt propose donc une définition du dessin pour lequel tous les caractères qui lui sont traditionnellement attribués sont au « degré zéro ».

Le geste, simple et banal, est toutefois répété et démultiplié, si bien que la pratique du *wall drawing* peut être assimilée à une pratique du dessin machinale et monumentale, réellement perceptible dès lors que l'œuvre est installée dans son lieu d'activation. L'action de dessiner démesurément répétitive qui sous-tend l'existence matérielle du *wall drawing*, est alors visible pour le spectateur, par son déploiement dans l'espace qui renvoie à l'idée de travail en équipe, de coopération et de collaboration, et qui suggère également un temps de travail d'une grande amplitude.

Le rapport au temps est doublement présent dans les dessins muraux de Sol LeWitt : la durée est en effet rendue visible par le phénomène de répétition - répétition des éléments graphiques, mais aussi répétition comme principe de base de la sérialité ; mais il s'agit d'une

durée éphémère, limitée par la destruction programmée du dessin mural, qui joue du constraste avec la monumentalité de l'œuvre.
Cette notion de durée-durer – le rapport à la pérennité – est à la base de la pratique de l'installation *in situ.* L'existence au long cours d'un *wall drawing* est garantie par sa dimension conceptuelle : en effet, nous pouvons imaginer que celui-ci perdurera au moins tant que subsistera le certificat – sur papier – accompagné du plan qui fait office d'œuvre ; et lorsque le document aura disparu, peut-être l'idée lui survivra-t-elle encore, enregistrée dans la mémoire de ceux qui en auront fait l'expérience, au Centre Pompidou-Metz par exemple, et qui auront à leur tour pu la transmettre autour d'eux. Car ce qui est fait ne peut être défait, concluait l'artiste dans ses notes *On Wall Drawings.*

Cette étude du dessin tel que « pratiqué » par Sol LeWitt avec les *wall drawings* nous a permis de cerner précisément et à quel point la période des années 1960-1970 a été féconde pour l'art, et tout particulièrement pour la pratique graphique. L'opération de *tabula rasa* qui eut lieu dans le champ du dessin conventionnel a ouvert la voie au dessin contemporain et à ses pratiques hybrides. Notre étude dans ce domaine pourra désormais se construire à partir de ces fondements renouvelés, pour en explorer les conséquences sur la création actuelle, et plus particulièrement sur l'objet qui intéresse et motive notre recherche : le *drawing* - l'action de dessiner – dans son rapport au corps et au temps, ou la pratique « machinique » du dessin.

Bibliographie

BRUSATIN Manlio, *Histoire de la ligne*, Turin, 1993, 2001, Trad. Anne Guglielmetti, Flammarion, Paris, 2002, 242 pages

CIARAVINO Joselita, *Un art paradoxal, la notion de* disegno *en Italie (XVe-XVIe siècles)*, L'Harmattan, Paris, 2004, 280 pages

DAMISCH Hubert, *Traité du trait*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1995, 216 pages

DANCHIN Laurent, *Le dessin à l'ère des nouveaux médias*, Lelivredart, Paris, 2009, 219 pages

DELEUZE Gilles, *Mille plateaux,* Les Editions de Minuit, Paris, 1980, 645 pages

DERRIDA Jacques, *Mémoirs d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, 142 pages

DEWEY John, *L'art comme expérience, Art as experience*, extrait de The collected works of John Dewey, The later works, vol. 10, 1934, trad. J-P Cometti, 2005, éditions Tractatus & co, Gallimard

DORIAC Franck, *Le land art… et après*, L'Harmattan, Paris, 2005, 110 pages

PANOFSKY Erwin, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, 1924, trad. Fr. H. Joly, Gallimard, 1983

ROWELL Margit, *La peinture le geste l'action*, Editions Klincksieck, Paris, 1972, 162 pages

MERLEAU-PONTY, Maurice, Phénoménologie de la perception, collection Tel, Gallimard, 1945

PERNOUD Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2003, 237 pages

PILES Roger de, Cours de peinture par principes, J. Estienne, 1708, Gallimard, « Tel », 1989

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005

VASARI Giorgio, *Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori e architettori,* Florence, 1568 ; *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes,* trad. Fr. A. Chastel (dir.), Berger-Levrault, 1981-1989, 12 vol.

Catalogues d'exposition

Sol LeWitt, HINDRY Ann, Collection Les carnets de la commande publique, Editions du Regard / Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1995, 77 pages

Sol LeWitt. Artist's books, sous la direction de Giorgio Maffei et Emanuele de Donno, Editions Maurizio Corraini, Mantova, 2010, 144 pages

Sol LeWitt, Drawings 1958-1992, Collectif, Editions Haags Gemeentemuseum, La Haye, 1992

Sol LeWitt, Wall Drawings, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984

Comme le rêve le dessin, Sous la direction de Philippe-Alain Michaud, Editions du Centre Pompidou / Editions du Louvre, Paris, 2005, 183 pages

Dessiner une collection d'art contemporain, œuvres du Fonds régional d'art contemporain de Picardie, Collectif, Réunion des Musées nationaux et Centre national des arts plastiques, Paris, 1994, 171 pages

Drawing Time / Le temps du dessin, Collectif, Editions Yves Torres, Paris, 2010, 138 pages

Invention et transgression, le dessin au XXe siècle, Sous la direction de Claude Schweisguth, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2007, 143 pages

Le plaisir au dessin, carte blanche à Jean-Luc NANCY, Editions Hazan, Paris, 2007, 239 pages

On Line, Drawing Through the Twentieth Century, BUTLER Cornelia, DE ZEGHER Catherine, MOMA New York, 2010, 228 pages

Ouvrages collectifs

Activité artistique et spatialité, Sous la direction d'Anne Boissière, Véronique Fabbri, Anne Voley, L'Harmattan, Paris, 2010, 270 pages

Du dessein au dessin, Sous la direction de Marc Streker, Editions de la Lettre Volée, Bruxelles, 2007, 60 pages

Du dess(e)in, entre projet et procès, Sous la direction d'Anaël Lejeune, Raphaël Pirenne, Editions SIC, Louvain, 2009, 94 pages

Fresh Théorie II, sous la direction de M. Alizart et C. Kihm, Léo Scheer, 2006, pp. 495-515.

La Peinture, « Textes essentiels », Sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, Larousse, 1995

L'art comme expérience, Sous la direction de Camille Saint-Jacques, Eric Suchère, Shirley Jaffe & pratiques contemporaines, LIENART éditions, Montreuil-sous-Bois, 2010

Le dessin hors papier, Sous la direction de Richard Conte, Publications de la Sorbonne, Paris, 2009, 235 pages

L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie, Sous la direction de Claire Lahuerta, collection « Figures de l'art » 18, PUPPA, Pau, 2010, 218 pages

Sol LeWitt, Critical texts, Sous la direction de Adachiara Zevi, Libri de AEIUO, Rome, 1995

Revues

HUGO Daniel, « E*xpositions de dessins, desseins d'expositions »,* ROVEN Revue critique sur le dessin contemporain, n°7 / printemps-été 201 2, Roven éditions, Paris, 2012

VERHAGEN Erik, « *Sol LeWitt, entre ordre et désordre »,* Artpress, n°392, Paris, septembre 2012

VIGNARD Michel, « *John Dewey. Nature, art : expérience »,* Artpress, n°392, Paris, septembre 2012

LEWITT Sol*, "Paragraphs on Conceptual Art",* Artforum 5, no. 10 *New York,* Jiun1967

LEWITT Sol*, "Sentences on Conceptual Art",* Art-Language*,* (England), May 1969

LEWITT Sol*, "On Wall drawings* ", Arts Magazine, vol 44, n°6 *,* New York, , avril 1970

LEWITT Sol*, "Doing Wall Drawings",* ArtNow: New York, vol. 3, no 2, New York, juin1971

Sites internet

San Francisco Museum of Modern Art http://www.sfmoma.org I
Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing, video 1998
Sol LeWitt on Working with Assistants http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/91

Massachussetts Museum of Modern Art http://www.massmoca.org
Sol LeWitt : a Wall Drawing Retrospective http://www.massmoca.org/lewitt/grid.php

CIEFC - Centre International d'Etude de la Philosophie Française Contemporaine - Département de philosophie de l'Ecole normale supérieure http://cirphles.ens.fr/
Patrice Maniglier, « Du conceptuel dans l'art et dans la philosophie en particulier », in Fresh Théorie II, dir. M. Alizart et C. Kihm, Léo Scheer, 2006, pp. 495-515
http://cirphles.ens.fr/ciepfc/publications/patrice-maniglier/article/du-conceptuel-dans-l-art-et-dans

Ecole normale supérieure Lettres et Sciences humaines http://arts.ens-lsh.fr/
Peinture et couleur dans le monde antique grec , Anecdotes
http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/antho/menu2/partie1/antho_m2_p1_02.htm

TATE http://www.tate.org.uk/
Anna Lovatt, *Ideas in Transmission : LeWitt's Wall Drawings and the Question of Medium* in
http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/ideas-transmission-lewitts-wall-drawings-and-question-medium

Table des illustrations

p.16 – Mel Bochner en 1966, pour l'exposition *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessary Meant to be Viewed as Art*

p.17 – n°42-44 _*Drawings for Muybridge piece 1 and 2* (1964), encre sur papier

p.19 – n°90-91 *Working Drawing for Incomplete Open Cube* (1974), encre sur papier

p.22 – n°109 – *Wall Marking* (1968), encre sur papier 1968

p.24 – 1968. Sol LeWitt. [Série IIA, 1-24], Los Angeles, Ace Gallery. 28 pages

p.26 – *Drawing Series II (A) (24 drawings), c*rayon à mine noire (1968) – vue globale

p.27 – *Drawing Series II (A) (24 drawings), c*rayon à mine noire (1968) – détail d'un *drawing*

p.28 – *Drawing Series II (A) (24 drawings), c*rayon à mine noire (1968) – détail du diagramme

p.34 – *Wall Drawing #289* – schema préalable _Centre Pompidou-Metz

p.35 – *Wall Drawing #289* – Centre Pompidou-Metz

p. 39 – *Wall Drawing #260* (1975), diagramme _ Centre Pompidou-Metz, 2012

p.40 – *Wall Drawing #260*, détails _ Centre Pompidou-Metz

p.44 – *Wall Drawing #346, Sept figures géométriques (dont le triangle rectangle) tracées à l'encre de Chine. Les figures sont pleines.* (1981) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

p.47 – Wall Drawing #542 (1987), encre de Chine. Centre Pompidou-Metz

p.48 – Wall Drawing #542 (1987), encre de Chine (détails). Centre Pompidou-Metz

p.56 – Wall Drawing #414 (1984), Encre de Chine_ Centre Pompidou-Metz, 2012

p.57 – Wall Drawing #414 (1984), Encre de Chine (détail) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

p.60 – *Wall Drawing #242 (1975)* à gauche*, Wall Drawing #274 (1975)* à droite*, Wall Drawing #305 (1977)* au centre
Description au crayon à mine noire, pastel noir (1977) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

p.61 – *Wall Drawing #305 (1977)* à gauche et *Wall Drawing #242 (1975)* à droite (détails)
Description au crayon à mine noire, pastel noir _ Centre Pompidou-Metz, 2012

p.62 – *Wall Drawing #242* (1975), en cours de réalisation*.* Description au crayon à mine noire, pastel noir _ Centre Pompidou-Metz

p.70 – n°105 - *Lignes in four direction, each in a quarter of a square* (1969), encre sur papier (20,3 x20,3cm)

p.73 – n°*144 - Des lignes verticales, non droites, ne se touchant pas.* (1978) Encre sur papier (40x36,2cm)

p.75 – n°139 – *Lignes verticales et horizontales* (1970). Encre sur papier (35 x 26cm)

p.78 – *Wall Drawing #1244, Scribble 3 (PW).* Graphite (2007) _ Centre Pompidou-Metz, 2012

Annexes

Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art* 92

Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art* 95

Sol LeWitt, *On Wall Drawings* 97
Les dessins muraux (trad. Française) 98

Sol LeWitt, *Doing Wall Drawings* 100
Faire des dessins muraux (trad. Française) 101

Béatrice Gross, Entretien 103

Béatrice Gross in *Sol LeWitt, Wall Drawings* (vidéo de Patick Chiha) 111

Paragraphs on Conceptual Art

by Sol LeWitt
in **Artforum** 5, no. 10 (June **1967**), pp. 79–83,

The editor has written me that he is in favor of avoiding “the notion that the artist is a kind of ape that has to be explained by the civilized critic”. This should be good news to both artists and apes. With this assurance I hope to justify his confidence. To use a baseball metaphor (one artist wanted to hit the ball out of the park, another to stay loose at the plate and hit the ball where it was pitched), I am grateful for the opportunity to strike out for myself.

I will refer to the kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman. It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry. There is no reason to suppose, however, that the conceptual artist is out to bore the viewer. It is only the expectation of an emotional kick, to which one conditioned to expressionist art is accustomed, that would deter the viewer from perceiving this art.

Conceptual art is not necessarily logical. The logic of a piece or series of pieces is a device that is used at times, only to be ruined. Logic may be used to camouflage the real intent of the artist, to lull the viewer into the belief that he understands the work, or to infer a paradoxical situation (such as logic vs. illogic). Some ideas are logical in conception and illogical perceptually. The ideas need not be complex. Most ideas that are successful are ludicrously simple. Successful ideas generally have the appearance of simplicity because they seem inevitable. In terms of ideas the artist is free even to surprise himself. Ideas are discovered by intuition. What the work of art looks like isn't too important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned. Once given physical reality by the artist the work is open to the perception of al, including the artist. (I use the word perception

to mean the apprehension of the sense data, the objective understanding of the idea, and simultaneously a subjective interpretation of both). The work of art can be perceived only after it is completed.

Art that is meant for the sensation of the eye primarily would be called perceptual rather than conceptual. This would include most optical, kinetic, light, and color art.

Since the function of conception and perception are contradictory (one pre-, the other postfact) the artist would mitigate his idea by applying subjective judgment to it. If the artist wishes to explore his idea thoroughly, then arbitrary or chance decisions would be kept to a minimum, while caprice, taste and others whimsies would be eliminated from the making of the art. The work does not necessarily have to be rejected if it does not look well. Sometimes what is initially thought to be awkward will eventually be visually pleasing.

To work with a plan that is preset is one way of avoiding subjectivity. It also obviates the necessity of designing each work in turn. The plan would design the work. Some plans would require millions of variations, and some a limited number, but both are finite. Other plans imply infinity. In each case, however, the artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible. This is the reason for using this method.

When an artist uses a multiple modular method he usually chooses a simple and readily available form. The form itself is of very limited importance; it becomes the grammar for the total work. In fact, it is best that the basic unit be deliberately uninteresting so that it may more easily become an intrinsic part of the entire work. Using complex basic forms only disrupts the unity of the whole. Using a simple form repeatedly narrows the field of the work and concentrates the intensity to the arrangement of the form. This arrangement becomes the end while the form becomes the means.

Conceptual art doesn't really have much to do with mathematics, philosophy, or nay other mental discipline. The mathematics used by most artists is simple arithmetic or simple number systems. The philosophy of the work is implicit in the work and it is not an illustration of any system of philosophy.

It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the

art. Once it is out of his hand the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way.

If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps –scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations– are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.

New materials are one of the great afflictions of contemporary art. Some artists confuse new materials with new ideas. There is nothing worse than seeing art that wallows in gaudy baubles. By and large most artists who are attracted to these materials are the ones who lack the stringency of mind that would enable them to use the materials well. It takes a good artist to use new materials and make them into a work of art. The danger is, I think, in making the physicality of the materials so important that it becomes the idea of the work (another kind of expressionism).

Color, surface, texture, and shape only emphasize the physical aspects of the work. Anything that calls attention to and interests the viewer in this physicality is a deterrent to our understanding of the idea and is used as an expressive device. The conceptual artist would want to ameliorate this emphasis on materiality as much as possible or to use it in a paradoxical way (to convert it into an idea). This kind of art, then, should be stated with the greatest economy of means. Any idea that is better stated in two dimensions should not be in three dimensions. Ideas may also be stated with numbers, photographs, or words or any way the artist chooses, the form being unimportant.

Sentences on Conceptual Art

by Sol Lewitt

First published in 0-9 (New York), 1969, and Art-Language (England), May 1969

1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.
2. Rational judgements repeat rational judgements.
3. Irrational judgements lead to new experience.
4. Formal art is essentially rational.
5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.
7. The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.
8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.
9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept.
10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.
11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.
12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.
14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.
15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.
16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics.

17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
18. One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past.
19. The conventions of art are altered by works of art.
20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.
21. Perception of ideas leads to new ideas.
22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.
23. The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual.
24. Perception is subjective.
25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.
26. An artist may perceive the art of others better than his own.
27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.
28. Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many side effects that the artist cannot imagine. These may be used as ideas for new works.
29. The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.
30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.
31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's concept involved the material.
32. Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution.
33. It is difficult to bungle a good idea.
34. When an artist learns his craft too well he makes slick art.
35. These sentences comment on art, but are not art.

On Wall Drawings

Première publication en anglais sous le titre "On Wall drawings", in Arts Magazine, New York, vol 44, n°6, avril 1970, p.45
Texte original de Sol LeWitt
LeWitt Collection, Chester, Connecticut (Etats-Unis)

I wanted to do a work of art that was as two-dimensional as possible.
It seems more natural to work directly on walls than to make a construction, to work on that, and then put the construction on the wall.
The physical properties of the wall: height, length, color, material, and architectural conditions and intrusions, are a necessary part of the wall drawings.
Different kinds of walls make for different kinds of drawings.
Imperfections on the wall surface are occasionally apparent after the drawing is completed. These should be considered a part of the wall drawing.
The best surface to draw on is plaster, the worst is brick, but both have been used.
Most walls have holes, cracks, bumps, grease marks, are not level or square, and have various architectural eccentricities.
The handicap in using walls is that the artist is at the mercy of the architect.
The drawing is done rather lightly, using hard graphite so that the lines become, as much as possible, a part of the wall surface, visually.
Either the entire wall or a portion is used, but the dimensions of the wall and its surface have a considerable effect on the outcome.
When large walls are used the viewer would see the drawings in sections sequentially, and not the wall as a whole.
Different draftsmen produce lines darker or lighter and closer or farther apart. As long as they are consistent there is no preference.
Various combinations of black lines produce different tonalities; combinations of colored lines produce different colors.
The four basic kinds of straight lines used are vertical, horizontal, 45° diagonal left to right, and 45° diagonal right to left.
When color drawings are done, a flat white wall is preferable. The colors are yellow, red, blue, and black, the colors used in printing.
When a drawing is done using only black lines, the same tonality should be maintained throughout the plane in order to maintain the integrity of the wall surface.
An ink drawing on paper accompanies the wall drawing. It is rendered by the artist while the wall drawing is rendered by assistants.
The ink drawing is a plan for but not a reproduction of the wall drawing; the wall drawing is not a reproduction of the ink drawing. Each is equally important.

It is possible to think of the sides of simple three-dimensional objects as walls and draw on them.
The wall drawing is a permanent installation, until destroyed. Once something is done, it cannot be undone.

Les dessins muraux

Première publication en français in *Mise en pièces, mise en place, mise au point*, cat. Exp., Chalon-sur-Saône, Maison de la culture / Dijon, Le Coin du miroir, 1981, p. 53
Texte original de Sol LeWitt, traduit de l'anglais par Catherine Vasseur
LeWitt Collection, Chester, Connecticut (Etats-Unis)

« Je voulais faire une œuvre d'art qui soit aussi bidimensionnelle que possible.

Il semble plus naturel de travailler directement sur des murs que de fabriquer une construction, de travailler dessus, et de mettre ensuite cette construction sur le mur.

Les propriétés physiques du mur – hauteur, longueur, couleur, matériau, conditions et intrusions architecturales – constituent une partie nécessaire des dessins muraux.

De différentes sortes de murs résultent différentes sortes de dessins.

Les imperfections de la surface du mur sont parfois apparentes après l'achèvement du dessin. Celles-ci devront être considérées comme une partie du dessin mural.

La meilleure surface sur laquelle dessiner est le plâtre, la pire est la brique – mais les deux ont été utilisées.

La plupart des murs comportent des trous, des fissures, des bosses, des taches graisseuses, ne sont pas droits ou d'équerre, et présentent diverses bizarreries architecturales.

L'utilisation des murs présente le désavantage de mettre l'artiste à la merci de l'architecte.

Le dessin est réalisé d'une main assez légère au graphite dur, de sorte que les lignes fassent autant que possible partie – visuellement – de la surface du mur.

Le mur est utilisé soit entièrement soit partiellement, mais les dimensions du mur et sa surface ont un effet considérable sur le résultat.

Quand les murs utilisés sont grands, le regardeur verra les dessins par sections successives, et non le mur en tant que tout.

Différents dessinateurs produisent des lignes plus ou moins sombres ou claires, plus ou moins proches ou éloignées les unes des autres. Dès lors qu'elles sont cohérentes, il n'y a pas de préférence.

Diverses combinaisons de lignes noires produisent différentes tonalités ; des combinaisons de lignes colorées produisent différentes couleurs.

Les quatre sortes de lignes droites élémentaires utilisées sont la verticale, l'horizontale, la diagonale à 45° de gauche à droite et la diagonale à 45° de droite à gauche.

Quand sont réalisés des dessins en couleur, un mur blanc et lisse est préférable. Les couleurs utilisées sont le jaune, le rouge, le bleu et le noir – les couleurs utilisées en imprimerie.
Quand est réalisé un dessin comportant seulement des lignes noires, la même tonalité sera conservée sur tout le plan afin de conserver l'intégrité de la surface du mur.

Un dessin à l'encre sur papier accompagne le dessin mural. Il est exécuté par l'artiste, alors que le dessin mural est exécuté par des assistants.

Le dessin à l'encre est un plan, et non une reproduction du dessin mural ; le dessin mural n'est pas une reproduction du dessin à l'encre. Chacun est également important.

Il est possible de considérer les côtés d'objets tridimensionnels simples comme des murs et de dessiner dessus.

Le dessin mural est une installation permanente, jusqu'à sa destruction
Quand quelque chose est fait (dans l'esprit) il ne peut être défait»

Doing wall drawings

Première publication en anglais sous le titre “Doing Wall Drawings” in ArtNow, vol. 3, no 2, New York, juin1971
Texte original de Sol LeWitt
LeWitt Collection, Chester, Connecticut (Etats-Unis)

The artist conceives and plans the wall drawing. It is realized by draftsmen, (the artist can act as his own draftsman), the plan (written, spoken or a drawing) is interpreted by the draftsman.

There are decisions which the draftsman makes, within the plan, as part of the plan. Each individual being unique, given the same instructions would carry them out differenctly. He would understand them differently.

The artist must allow various interpretations of his plan. The draftsman perceives the artist's plan, then reorders it to his own experience and understanding.

The draftsman's contributions are unforseen by the artist, even if he, the artist, is the draftsman. Even if the same draftsman followed the same plan twice, there would be two different works of art. No one can do the same thing twice.

The artist and the draftsman become collaborators in making the art.

Each person draws a line differently and each person understands words differently.

Neither lines nor words are ideas, they are the means by which ideas are conveyed.

The wall drawing is the artist's art, as long as the plan is not violated. If it is, then the draftsman becomes the artist and the drawing would be his work of art, but art that is a parody of the original concept.

The draftsman may make errors in following the plan without compromising the plan. All wall drawings contain errors, they are part of the work.

The plan exists as an idea but needs to be put into its optimum form. Ideas of wall drawings alone are contradictions of the idea of wall drawings.

The explicit plan should accompany the finished wall drawing. They are of equal importance.

Faire des dessins muraux

Première publication en français in *Mise en pièces, mise en place, mise au point*, cat. Exp., Chalon-sur-Saône, Maison de la culture / Dijon, Le Coin du miroir, 1981, p. 54

Texte original de Sol LeWitt traduit de l'anglais par Catherine Vasseur
LeWitt Collection, Chester, Connecticut (Etats-Unis)

L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs (l'artiste peut être son propre dessinateur) ; le plan (écrit, oral ou dessiné) est interprété par le dessinateur.

Des décisions sont prises par le dessinateur, à l'intérieur du plan, en tant que parties du plan. Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises différemment et mises en œuvres différemment.

L'artiste doit autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis le réorganise selon son expérience et sa compréhension propres.

Les contributions du dessinateur ne sont pas anticipées par l'artiste, même quand lui, l'artiste, est le dessinateur. Même si un dessinateur suivait deux fois le même plan, cela donnerait deux œuvres d'art différentes. Personne ne peut faire deux fois la même chose.

L'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art.

Chaque personne trace une ligne différemment et chaque personne comprend les mots différemment.

Ni les lignes ni les mots ne sont des idées, ce sont les moyens par lesquels les idées sont transmises.

Le dessin mural est l'art de l'artiste aussi longtemps que le plan n'est pas transgressé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et le dessin sera son œuvre d'art, mais cet art sera une parodie du concept original.

Le dessinateur peut commettre des erreurs en suivant le plan sans compromettre celui-ci. Tous les dessins muraux contiennent des erreurs ; elles font partie de l'œuvre.

Le plan existe en tant qu'idée mais il a besoin d'être traduit dans sa forme optimale. Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural.

Le plan explicite devra accompagner le dessin mural achevé. Ils sont d'une égale importance.

Entretien avec Béatrice Gross, commissaire de l'exposition *Sol LeWitt. Dessins muraux de 1968 à 2007*, Centre Pompidou-Metz

Août 2012
Propos recueillis par Isabelle Cridlig

Béatrice Gross – Il serait contraire à l'idée même de dessin mural d'en rester au concept. Finalement l'actualisation du dessin est en germe dans l'idée. Mais c'est une actualisation qui est nécessaire. Autrement dit une œuvre qui est simplement conçue, mais qui n'a pas été pensée pour être réalisée, n'existe pas en tant que telle.
C'est pour ça que les dessins muraux de LeWitt sont datés, non pas en fonction de leur conception, mais en fonction de leur première réalisation. Ce qui fait que dans un corpus extrêmement riche, il en existe simplement une poignée qui n'ont pas été réalisés.

Pour en revenir à la réalisation à travers le film documentaire, la première chose à noter c'est que comme vous pouvez le voir dans la topographie de l'exposition, la vidéo arrive très tard, puisqu'en effet il n'est pas question de faire passer le processus de réalisation devant l'œuvre.
L'œuvre, c'est vraiment donc l'actualisation de cette idée, et le processus de réalisation est toujours au service des processus de pensée. L'artiste dit « thought processes », processus mental.
Pour nous l'important c'était d'abord et avant tout de montrer, d'une manière articulée puisque c'est le sens d'une rétrospective, c'est d'essayer d'être le plus représentatif possible d'une œuvre, avec un choix, un parti pris. Le parti pris c'est ici bien sûr le N&B, mais c'est aussi un choix parmi un corpus très large, on en montre 33 sur 1200, la plus grande retrospective réalisée en europe, la première d'ailleurs qui couvre la carrière de l'artiste des premières œuvres à ses toutes dernières, du premier dessin qui est WD n2 (il y a un n1, mais il a été mis entre parenthèse par l'artiste qui n'en était pas tout à fait satisfait, il l'a pourtant conservé dans son index), mais le n2 est réellement le premier qui l'ait complètement satisfait dan son rapport à l'espace, à la séquence, à la série etc. et puis notre dernier dessin, le 1244, a été bien conçu par l'artiste pour un espace propre, un lieu donné, mais il est malheureusement décédé entre temps, et ce dessin a été réalisé pour la première fois de manière posthume.

Ce qui était important pour nous, c'était de donner à voir au visiteur un élément qui est pourtant crucial, à savoir la réalisation, que nous ne pouvons naturellement pas partager durant le processus de la réalisation, ce qui est trop complexe, c'est comme si un atelier

d'artiste avait investit un musée, c'est aussi un lieu de travail dont on doit préserver la sérénité, il a pu être montré de manière très ponctuelle à qqes personnes, mais il n'était pas question d'ouvrir la galerie aux quatre vents.

Pour autant, c'est un processus qui est absolument fascinant, et l'avidité de nos visiteurs à regarder ce film en est la preuve la plus évidente. Je crois que c'est un processus de réalisation qu'on ne doit pas considérer en tant que tel, mais toujours au service du processus de pensée, mais dans ces gestes, techniques, dans ce rapport de collaboration entre les professionnels et les jeunes artistes et étudiants de la région, je crois qu'on comprend mieux certains principes.

Donc l'intérêt c'était de le dévoiler, pas du tout comme une preuve de virtuosité, même s'il ya qqc de spectaculaire, mais je crois que c'est surtout intéressant de voir à quel point ce processus physique, très corporel finalement puisque tout le corps du dessinateur est engagé, impliqué, c'est une sorte de prise de conscience du visiteur de la matérialité de l'œuvre.

Parce que l'immatérialité n'a jamais tout à fait tenté LeWitt, même s'il a été tenté une année ou deux de penser qu'une expression immatérielle pouvait suffire, et puis très vite, la réalisation, la matérialisation, l'actualisation de l'œuvre s'est imposée à lui. Donc c'était une manière aussi de rappeler à quel point la matérialité était fondamentale, mais jamais en tant que telle. Il n'est pas question non plus de fétichiser, d'en faire un fétiche, ni en tant que processus, ni en tant qu'objet.

Il n'en demeure pas moins que c'est un point d'entrée extrêmement utile parce que c'est une manière de mieux comprendre les processus de pensée, on voit la série se faire par – on ne parle jamais de motif, ou alors c'est une exception- mais plutôt de système, de série, d'un certain nombre d'éléments géométriques.

Le film documentaire résume en 25mn ce qui s'est passé pendant deux mois.

Ce que je trouve assez fantastique, c'est de voir à quel point ce film intéresse, et surtout de voir un certain nombre de visiteurs, arrivés en fin de parcours, découvrent le film docu, et puis refont un tour de l'exposition, retournent dans les salles, se rapprochent, prennent à nouveau de la distance et disent « c'est incroyable, ça a donc été fait de cette manière parce que le système c'est ça ».

finalement il y a un côté très pragmatique, c'est une manière, très pédagogique, didactique, mais qui ne doit jamais prendre le pas sur l'œuvre en tant que telle.

C'est pour ça qu'il a été placé à la fin, mais qu'on a choisi tout de même de le montrer de manière absolument permanente.

Isabelle Cridlig – Est-ce que SL lui-même avait envisagé cette éventualité de filmer et de montrer l'exécution des WD ? en a-t-il parlé ? l'a-t-il permis ?

BG – Oui, absolument. Il y a d'ailleurs plusieurs documents vidéo qui existent sur ce point, sur les sites du SFMOMa et du MASSMOCA. On y voit des timelaps, enregistrement en stop motion, une animation d'images photographiques de la réalisation d'un dessin du début jusqu'à la fin, ça a été fait également pour le MASSMOCA, du vivant de l'artiste, dont il était absolument ravi, qui sont diffusées en ligne, et pour certaines dans des petites salles vidéo qui ne sont pas au sein de l'espace d'exposition mais y sont attenantes. Donc la proximité lui convenait tout à fait.
Il est vrai que nous sommes peiut-être allés un tout petit peu plus loin en incluant cette phase video dans l'espace d'exposition. Or moi je crois d'un point de vue du conceptuel très intéressant, et c'est pour ça aussi que ce film a été réalisé d'une manière assez subtile puisqu'il s'agissait de faire de petits entretiens de temps en temps pour permettre vraiment d'éclairer le processus de réalisation afin de mieux comprendre l'idée. On ne parle jamais de la technique pour la technique. C'était vraiment la position de l'artiste.
Après il y a aussi des facteurs relativement contingents, qui font que dans quelle mesure on peut montrer de manière permanente un film, un outil audiovisuel pour accentuer ou souligner certains aspects de l'exposition. Donc nous ce qui nous a paru le plus efficace et le plus juste ça a été de dédier cet espace, mais qui est modeste, c'est une salle de vidéo qui fait 20m², pour une douzaine de personnes, qui est peut-être victime de son succès puisque je vois régulièrement une foule amassée dehors, mais c'était aussi le choix, il ne s'agissait pas non plus d'en faire quelque chose de plus important qu'il ne l'est en tant que tel. C'est une question d'accent, d'inflexion.

L'artiste, avec le temps, a vraiment insisté sur la nécessité de produire ses œuvres de manière de plus en plus spécifique. C'est-à-dire que les premières années, il envisageait même, tout en reconnaissant que c'était des surfaces moins intéressantes, de faire des dessins sur des murs en briques, ça a eu lieu. Il était finalement bcp plus souple sur les conditions de réalisation.
Et puis avec le temps, je crois que c'est aussi là une conviction d'ordre conceptuel, mais qui a voulu se jouer un petit peu des dogmes ou des idéologies de l'avant-garde de se dire que même s'il demeurait absolument anti-formaliste dans son approche, il s'agissait de traduire au mieux ses pensées, cad de les produire au mieux.

Et encore pas parce qu'on veut faire une chose belle, ou impressionnante du fait de sa virtuosité technique, d'ailleurs les techniques souvent sont relativement simples, mais de les interpréter au mieux.
La notion d'interprétation est très importante, et c'est vraiment ce qui est au fondement de son rapport de collaboration avec les dessinateurs.

IC – Dans le « catalogue raisonné des livres d'artistes », il y a deux photos montrant des WD faits par l'artiste en Italie, a Spoleto, fait sur des murs qui n'ont pas été spécialement apprêtés.

BG – Si on ne le refait pas, au bout de qulques années un dessin mural qui est même pensé pour être pérenne doit être refait. Même si les murs étaitent préparés de manière relativement sophistiquée, un dessin qui reste plus de trois quatre ans doit être refait.
Le processus de réalisation s'est vraiment sophistiqué avec le temps, non seulement pour la préparation des murs, mais aussi l'usage de matériaux de plus en plus particuliers, maintenant ce sont d'ailleurs des marques très précises qu'il faut utiliser, autant pour les acryliques que pour les crayons à mine par ex, les pastels, etc..
Le point de vue extrêmement méticuleux qui adopté par les dessinateurs, je crois qu'il a toujours été, mais il s'est vraiment professionnalisé avec le temps. A la fin des années 80, SL s'est vraiment constitué une équipe de dessinateurs absolument experts, qui font partie de l'Atelier LeWitt, alors qu'au tout début –il a eu recours à des assistants dès 1968 – c'était plutôt des dessinateurs occasionnels.
Et aujourd'hui a fortiori cet Atelier LeWitt s'est étendu, il y a maintenant 12 dessinateurs professionnels dont c'est le métier, qui font ça toute l'année, qui voyagent à travers le monde pour réaliser tous ces dessins, et qui en fonction de la nature du projet s'adjoignent les service d'un certain nombre de dessinateurs locaux, ce qui montre aussi à quel point le concept de départ, à savoir d'une œuvre qui soit accessible le plus possible, sui puisse voyager, qui soit transportable, mais dont la nature technique est relativement rudimentaire, se vérifie à chaque fois, puisque même s'il sont guidés par des professionnnels, un certain nombre de dessinateurs initialement novices peut tout à fait contribuer de manière décisive à la réalisation de ces dessins.

IC – J'ai eu la chance de visiter le chantier de l'exposition en mars 2012, c'était impressionnant. On nous a expliqué les protocoles d'exécution. J'ai été soulagée du choix fait de montrer au public l'exécution

BG – C'est une manière aussi non seulement de faire l'état de cette collaboration qui est vraiment centrale pour parler de SL, et c'est une collaboration extremmeent riche et fertile, parce qu'au cours de la collaboration un certain nombre d'éléments peuvent apparaître, qui n'étaient pas nécessairement anticipés par l'artiste, même si l'œuvre n'existe que si les instructions initiales sont réellement respectées.
C'est là encore une question d'équilibre, d'inflexion, entre le respect extremement fidèle d'instructions ou descriptions, et puis l'intervention du dessinateur.
SL disait que l'interprétation commence dès le tracer d'une ligne droite. C'est l'apparition la plus subtile de cette interprétation. Ça devient bcp plus manifeste quand on se penche sur des dessins tels les location drawings où l'interprétation du dessinateur fait partie du concept, enfin de l'idée d'ailleurs, pour être plus exact.
Et on le retrouve de manière implicite qd il s'agit de faire intervenir l'aléatoire, à savoir par ex inscrire des lignes verticales non droites ; évidemment deux dessinateurs impliqués ne traceraient pas le même dessin, même si l'idée est respectée et que c'est au fond le même dessin.
Donc l'interprétation là est un peu plus manifeste, et elle est encore plus criante, si je puis dire, lorsqu'il s'agit de ces location drawings, où de manière explicite cette fois-ci, et on retrouve, entre parenthèse, les points, la localisation, etc, est déterminée par les dessinateurs, il est évident qu'ils sont là impliqués de manière extrêmement active.
Mais cette notion d'activité est présente dès le début, avant l'implication du dessinateur de manière quasi-créative si l'on peut dire, dans les location drawings. Montrer la vidéo, c'était aussi montrer que la collaboration, au m^me titre qu'un architecte et son équipe, ou un compositeur et son orchestre, la collaboration c'est vraiment une question de fonction.
Oui, l'auteur et l'artiste c'est SL, il n'y a aucun doute. Mais sans la collaboration avec des dessinateurs qui permettent de donner vie à ses concepts et ses idées, l'œuvre n'existerait pas. Pour autant les dessinateurs ne remplacent jamais l'artiste.

IC – J'ai visité plusieurs fois cette exposition accompagnée de visiteurs novices en art conceptuel, voire contemporain. La réception des œuvres m'a beaucoup intéressé : à distance d'abord, comme une image grand format, puis la surprise de découvrir le « fait

main », le dessin. La vidéo a aussi son importance à l'époque de la banalisation de l'image grand format et des impressions mécaniques ou informatisées (reproduction mécanique). Perception première de papiers peints, stickers collés au mur, puis après la vidéo, perception du dessiné. La vidéo a permis de défaire de la timidité première face à des images de grand format, froides par leur forme géométrisée, et ambiance glacée due aux murs. Ils se sont approchés après avoir vu la vidéo, même si la scénographie permet au fur et à mesure d'être confronté nez à nez avec les œuvres.
Côté rigide du protocole et de l'organisation rigoureuse de l'exécution surveillée par les gardiens du temple, et exténuant par la répétition de tâches très banales, ordinaires, voire peu gratifiantes (tailler les crayons). Artisans, exécutants

BG – SL aurait dit artworker, travailleur de l'art, ouvrier de l'art en un sens, ou draftman, dessinateur vraiment au sens de l'aspect physique du dessin, il trace, c'est un traceur, sans aspect créatif, c'est vraiment une question de fonction. Qd l'artiste était impliqué lui-même dans la création de ses propres dessins, il agissait en tant que draftman, pas en tant qu'artiste.
c'est vraiment une distinction de fonction, mais qu'on retrouve finalement dans la distinction entre art et artisanat d'art à la Renaissance. Et là encore, il n'y absolument rien de méprisant, c'est ça qui est important. Il y a un profond respect des fonctions de chacun, simplement tout le monde n'a pas les même fonctions. L'idée de dire qu'un dessinateur est moins important, intéressant qu'un artiste : non, l'œuvre que l'on voit est l'œuvre d'un artiste dont le protocole fait intervenir une collaboration, qui fait partie fondamentalement de l'idée de l'art. Et c'est vraiment un rapport de délégation.

La créativité artistique, quand on est face à une œuvre d'ordre géométrique et sériel, certains pourraient se dire « mais où est la créativité ? ». Ce n'est certainement pas l'expression nécessairement d'une subjectivité particulière, une innovation peut se faire de manières bien différentes, c'est un des grand points de départ de l'art conceptuel.
C'est une œuvre qui se revendique d'un anti-expressionnisme fondamental. En réaction assez directe contre certaines œuvres dites de l'expressionnisme abstrait américain des années 50-60. tout en ayant absorbé un certain nombre d'éléments, en particulier, la notion de all-over, de traitement d'une surface totale sans hiérarchie, par ex de plan et d'arrière-plan.
une notion que SL utilise énormément : la surface du mur est toujours traitée de manière égale, il n'y a absolument aucune hiérarchie, d'où une absence totale de la notion de composition chez SL. C'est une notion à dater de l'expressionnisme abstrait. La figure et la

fonction de l'artiste sont extrêmement différentes chez SL, on les retrouve chez la plupart des artistes conceptuels, et aussi chez ceux qu'on dit de l'art minimal.

IC – La vidéo a aussi un rôle important quant à la reconnaissance des rôles de chacun, l'explication de la distribution des rôles, notamment par rapport aux cartels qui ne mentionnent que le nom des personnes qui ont été les premières à activer le WD.

BG - L'artiste y tenait beaucoup lui-même. Evidemment il n'est question de mettre à chaque fois les noms de tous les réalisateurs. L'idée est de traiter la première réalisation de manière un peu spécifique.
L'artiste tenait absolument à ce que les noms des dessinateurs de l'exposition soient reconnus, qu'on rendre hommage au travail de chacun dans l'exposition. Il y a un panneau dédié spécialement aux noms des dessinateurs, dans le générique à l'entrée de l'exposition, dans le petit film aussi.
Surtout on a voulu donner une attention toute particulière à la médiation mais vivante, parce que ce sont des œuvres qui sont faites à la main, des œuvres foncièrement humaines. L'homme est partout, il n'apparaît nulle part de manière figurative mais il est partout, c'est fait à la main, c'est important et même fondamental pour l'artiste. Certains dessins d'ailleurs sont basés sur l'échelle humaine, on trace par ex des arcs de cercle en fonction de celui qui peut être accompli par la longueur d'un bras.

Pour en finir avec la médiation, on a passé beaucoup de temps avec les médiateurs, avec l'équipe.
Depuis 5 ans c'est en projet, à l'initiative de Laurent LeBon, trois que j'y travaille quasiment à temps plein, avec des échanges très fournis avec la succession de l'artiste. Dans le choix des œuvres, la répartition dans l'espace, la maquette du catalogue. Un travail de dialogue extrêmement fertile. Une mise en œuvre très complexe.

A propos personnel : Sol LeWitt, et le dessin

J'ai une formation de philosophe de l'art, et non d'historienne de l'art.
j'ai travaillé pendant trois au département de la photographie au MOMA à NY, je ne me suis jamais spécialisée dans un médium ou une technique. Le dessin m'intéresse, mais en général c'est plut^to une attitude artistique ou une certaine approche, qui peut s'exprimer à travers certains médiums.

Justement, quand vous parlez de cette notion d'activité dans le dessin, les dessins et la photo performatifs m'intéressent beaucoup (ce qui m'a fait écrire sur Robin Rhode dont l'œuvre finale est une série photographique qui rend compte d'une performance de l'artiste dessinée, ou dessinant, et le dessin en tant que trace qui fait ensuite partie comme ça d'une sorte d'activation d'un dispositif)

LeWitt et le dessin

La notion de dessin chez SL, c'est très lié à cette question de médium et de spécificité ou pas de médium. C'est que, au-delà de ce que peut un médium en tant que tel, je crois que ce qui est intéressant pour un artiste réellement radical c'est justement de re-définir un médium, mais pas seulement pour définir ce médium mais surtout pour trouver sa propre voie et s'inscrire dans une certaine vision de la création artistique et de son histoire.
La raison pour laquelle par ex SL continue d'appeler ses œuvres murales peintes (il utilise de la peinture acrylique en l'occurrence) des WD, c'est parce que pour lui,avec la terminologie mêm de l'histoire de l'art on se retrouve finalement à être potentiellement enfermé dans une tradition particulière, à savoir, la notion de peinture, ou de sculpture
– d'ailleurs il les appelle des structures, ou œuvres en 3 dimensions et jamais des sculptures –
Pour lui le dessin, c'était aussi une manière finalement modeste – tradition du dessin qui a été plus tard promu au rang de médium en tant que tel et qui jusque-là était au service d'autre chose.
C'est ça LEWITT, c'est avoir une appellation humble de sa technique, puisque là encore la réalisation est au service de ses idées, et c'est revenir aussi au sens le plus opératoire, le plus conceptuel de l'œuvre, au disegno de la Renaissance (où avant de faire une fresque, les grands maîtres conçoivent leurs œuvres àtravers un simple dessin, une sorte cartographie quasimetn de l'œuvre qui ensuite prend toute sa vie à travers le travail de collaborateurs).
Le rapport à l'histoire de l'art est très très fort chez SL, surtout dans les 15-20 premières années de sa carrière, parce qu'il s'agissait de poser, de manière très ambitieuse, en contraste avec son côté modeste
– à titre personnel, c'est très vrai en tant qu'homme- quelqu'un de très réservé mais avec des ambitions très fortes dans son travail, qui très tôt a eu conscience de l'importance de son œuvre murale, de ses WD ; et puis ses dessins, c'est peut-être aussi une approche un peu discrète de la réalisation de l'œuvre et de la fonction de l'artiste.

VIDEO *Sol LeWitt, Wall Drawings*

de Patrick CHIHA (2012)
Extraits

Béatrice GROSS, commissaire de l'exposition
[…] *Présentation de l'exposition*

John HOGAN, assistant en chef de l'atelier LeWitt
« dans le travail de Sol, plusieurs matériaux sont utilisés. Il y a d'abord les premiers dessins au crayon à mine, puis les dessins au pastel, puis ceux à l'encre, puis les dessins à l'acrylique, et enfin les dessins crayonnées au graphite. A chacune des techniques correspond une manière de préparer les murs, afin de transmettre au mieux les idées que ces techniques veulent communiquer. »

Sol LeWitt, *Dessins muraux*, 1970

- J'ai voulu faire une œuvre aussi bidimensionnelle……. Mais on peut employer les deux. »

John HOGAN
« Mes responsabilités ici sont très précises. Au fond, je sers d'intermédiaire entre le musée, son équipe de montage, les assistants de l'atelier LeWitt qui viennent des Etats-Unis et d'Europe, et enfin les étudiants et jeunes artistes qui ont été engagés pour travailler avec nous. Mes responsabilités consistent à m'assurer que le calendrier soit respecté, que nous ayons tout le matériel nécessaire, que l'équipe se comporte bien, et que les choses soient faites conformément aux attentes de Sol.

Sol LeWitt, *Dessins muraux*, 1970

- L'artiste dessinera légèrement avec du graphite dur…….. et la diagonale à 45° de droite à gauche.

Béatrice GROSS
« En 1968, Sol LeWitt décide d'inscrire ses dessins directement sur les murs. Il n'est pas question pour lui d'utiliser une sorte d'objet transitoire, que ce soit une toile ou un papier, même s'il utilise le papier pour faire des dessins sur papier. Le sens du dessin mural, c'est de se passer de cette étape intermédiaire, de cet objet intermédiaire, et

d'inscrire ses dessins directement sur le mur. Un des objectifs du dessin mural, du wall drawing, est, en un sens, de collaborer avec l'architecture des lieux.
L'autre élément du dessin mural, c'est aussi de se détacher d'une certaine tradition, de se détacher de la notion même de peinture.

Une autre caractéristique du dessin mural est la manière dont ses œuvres sont définies au préalable par l'artiste à travers des instructions, des diagrammes, puis d'en déléguer l'exécution, d'en déléguer la réalisation à des dessinateurs.
Dans le cas des dessins muraux de SL, la délégation a une vraie justification conceptuelle. Il ne s'agit pas seulement d'en déléguer sa réalisation pour des raisons pratiques, il s'agit ici également de faire une sorte de déclaration, de prendre une position sur le rôle ou la fonction de l'artiste contemporain.
C'est un artiste qui travaille sur la notion d'objectivité, sur une certaine notion de neutralité. L'artiste décide donc de se retirer en tant que personne de la réalisation de ses propres œuvres. »

Sol LeWitt, *Dessins muraux*, 1970

- un dessin à l'encre sur papier accompagne le …….. Ce qui a été fait ne doit pas être défait.

Gabriel HURIER, assistant de l'atelier LeWitt

« Derrière moi se trouve le wall drawing 879 « Loopy doopy », à l'acrylique. Ce sont des lignes blanches sur fond noir. Pour réussir l'exécution de cette œuvre, il faut projeter le motif sur le mur, et dessiner à l'aide d'une règle incurvée. Après avoir dessiné, il faut re-dessiner. Après ça il faut poser des caches. Après ça il faut peindre, puis recommencer tout le processus, encore une fois.
Ce dessin ressemble beaucoup à une gouache sur papier que Sol aurait faite de sa propre main. Le dessin a été adapté pour ce mur, pour ce lieu en particulier. Il nous a pris 18 à 20 jours.

John HOGAN

[…] Ils ont souvent une certaine connaissance de l'œuvre, ou une compréhension des idées. […] L'idée de Sol était d'inviter le dessinateur à prendre certaines décisions. Inutile de dire qu'au fil des ans, j'en ai pris des décisions. Donc pour moi, le plus important, c'est de communiquer avec les gens et de leur expliquer le processus mental et la manière dont

les décisions peuvent se prendre, et de leur permettre ainsi de prendre les décisions. Ça leur permet aussi de mieux comprendre l'œuvre, d'être plus dedans. C'est plus enthousiasmant, parce que ce sont eux qui la manière dont le dessin sera exécuté à la fin. C'est une manière d'impliquer les gens, et Sol comptait beaucoup là-dessus. C'était important pour lui que le dessinateur fasse partie du processus. Il a créé beaucoup d'œuvres qui invitent le dessinateur à réfléchir à l'idée.

Sol LeWitt, *Faire des dessins muraux*, 1971

- L'artiste conçoit et planifie le wall drawing. Il est réalisé par les dessinateurs. L'artiste peut dessiner lui-même……

Béatrice GROSS « Le processus de réalisation des dessins muraux est au service de systèmes, ou de ce que l'artiste appelait aussi processus mental. En fait un dessin mural se base toujours sur une idée, ou un concept, très souvent animé par la sérialité ou la modularité. La sérialité, l'idée de série, consiste à répéter un même élément dans des positions ou des combinaisons différentes. Un système modulaire quant à lui, est, autrement dit, une combinatoire, c'est-à-dire un ensemble de combinaisons finies, qui permettent d'établir toutes les possibilités d'un système donné. »

Sol LeWitt, *Faire des dessins muraux*, 1971

- l'artiste et les dessinateurs deviennent des partenaires faisant de l'art. Chacun a sa manière de dessiner une ligne et de comprendre les mots. Ni les mots ni les lignes ne constituent des idées, ils les véhiculent. Le wall drawing reste l'œuvre de l'artiste tant que le plan est respecté. Dans le cas contraire, c'est le dessinateur qui devient l'artiste. Son dessin sera son œuvre, une parodie du concept original.
- En suivant le plan, le dessinateur peut commettre des erreurs. Tous les wall drawings comportent des erreurs, elles font partie de l'œuvre.
- Le plan existe en tant qu'idée, mais il doit prendre une forme optimale. Les idées des wall drawings seules contredisent l'idée de wall drawing.
- Le plan explicite accompagnera le wall drawing fini. Ils sont d'une importance égale.

John HOGAN

« Une fois que l'exposition est finie, les murs sont détruits, ou repeints en blanc. C'est fini pour toujours. Tout ce travail, toute cette concentration, tous ces efforts, toutes ces décisions, et cette attention pour tout soit parfait, nous acceptons que tout ça soit seulement temporaire. En général nous ne sommes pas là pour cette partie du processus, mais nous acceptons que cela soit un aspect inhérent à l'œuvre. Parce qu'en fin de compte c'est ce qui nous permet de recommencer ailleurs. »