

L'assimilation de la référence dans l'esquisse
Réinventer « le faire » pour formuler le « dire »

The assimilation of the reference in the sketch
Reinventing "doing" to formulate "saying"

Trichili Nizar* ¹

¹ Institut supérieur des arts et métiers à Sfax, e-mail : trichilinizar@gmail.com

Reçu le: 15/01/2023

Accepté le: 27/01/2023

Publié le: 28/03/2023

Résumé :

Si l'esquisse coupe l'esprit du bien-fini et l'achevé c'est par ce qu'elle oriente sa pratique vers une expérience esthétique qui s'identifie dans une plage de liberté incontournable. Cette étape préparatoire profite de son détachement de toute contrainte ou modèle référentiel hérité pour faire la cuisine interne de l'œuvre d'art. Ainsi, entre le « faire » et le « dire » de l'esquisse se dissimule de la norme par suite la référence afin de produire une démarche préparatoire qui prône une création spécifique ébloui par une jouissance exclusive. Le parcours poïétique de l'esquisse rend le faux et l'étrange saisissable sous l'influence du flux des idées et des propositions en état de naissance (

Mots-clés: esquisse, référence, étape préparatoire, parcours poïétique.

ABSTRACT:

In case the sketch cuts the spirit of the well-finished, then directs its practice towards an aesthetic experience which is identified in the range of unavoidable freedom. This preparatory step takes advantage of its detachment from any constraint or inherited referential model to do the internal matters of the artwork, therefore between "doing" and "saying" the sketch there is a hidden from the norm as a result of the reference, in order to produce a preparatory approach, that advocates a specific creation dazzled by an exclusive enjoyment. The poietic course of the sketch makes the false and the strange graspable under the influence of the flux of ideas and proposals in a state of birth.

Keywords: sketch, reference, preparatory step, poietic course.

1. Introduction :

Dans l'histoire de l'art, l'artiste n'a jamais cessé de se procurer plus d'espace de liberté. D'abord, il essaie d'isoler l'œuvre d'art de toute instruction prédéfinie, par la suite, il exige la rupture et la soumission des normes esthétiques héritées. Ainsi, « la génialité » de l'œuvre s'inscrit dans une position divergente puisqu'elle est désobéissante envers tout modèle référentiel qui dicte un style ou une manière de faire, ou encore incite à penser l'œuvre d'art. À cause de cet acte d'excision de toute notion de référence qui se glorifie en consonance avec la sensibilité post-moderne, accablée à l'idée des destructions irréversibles, l'artiste abolit tout type de pouvoir exercé sur le contenu pictural de l'œuvre.

Soucieuse d'établir une expression esthétique adaptée à la différence, chaque expression artistique est devenue, désormais, en état d'autoréférence pour ses inspirations. Elle ne renvoie qu'à elle-même dans son réduit instantané. Sauf que cette perspective perd toute sa logique lorsqu'il s'agit du cas de l'esquisse. Avec ce genre artistique, déclaré comme étape préparatoire morbide de tous les sens de liberté, on parle d'une pratique passionnée d'indifférence envers tout type d'instruction. Cette étape, consacrée pour la délectation de la version la plus convaincante de l'œuvre finale, est caractérisée par l'intensification du personnel sur la surface préparatoire, où s'effondrent toutes les normes considérées référentielles en proposant de nouvelles manières de conception du projet (Qu'il s'agit d'un tableau ou d'une sculpture, etc.).

Faire abstraction à l'esquisse et au bien-fini de l'esprit de l'artiste ne mène qu'à frôler l'énergie d'étude et sa démarche pratique rapporte le désengagement de la référence envers l'œuvre finale où s'enracine le style de l'artiste, sa démarche, sa problématique et sa propre empreinte. Quant à la surface préparatoire dépourvue d'aspiration à atteindre « la perfection » de l'achevé, c'est l'esprit créatif de l'étape préparatoire qui la dirige. Ce dernier n'est pas obligé de délivrer une proposition finale, ni de s'attacher fidèlement à une typologie picturale bien identifiée, ou encore de coupergarder les liens avec toute référence (scientifique, historique, esthétique, etc.) nécessaire pour établir les procédures pédagogiques et les recherches basiques qui lui permettent de construire les différentes composantes de la scène du tableau.

Alors, tiraillée entre le tableau qui se veut être indépendant, révélant le processus de l'indifférence pure des valeurs exigées par la référence, et le cursus préparatoire qui absorbe tout dans son orbite, y compris les normes et les savoirs transcendants, l'esquisse devient un espace résorbant tout type de références afin de les investir dans la démarche de la naissance de l'œuvre d'art. Autrement dit, la notion de référence est digérée par l'esquisse dont l'objectif majeur est de bien réformer ce que l'artiste veut « dire », en cohérence avec le narcissisme des esthétiques correspondantes à chaque époque. Par la suite, cet article essaye de détecter l'interaction de l'esquisse avec la référence dans de diverses situations où l'objectif varie entre la recherche expérimentale dont l'œuvre a besoin, et pour répondre aux exigences idéologiques exercés sur l'artiste et finir avec l'exaltation du moi dans cette pratique qualifiée par la liberté totale d'exécution. Alors, comment l'esquisse investit l'héritage de la référence dans la production du projet final ? Cette pratique conçue pour l'expérimental a-t-elle aussi une résistance envers les valeurs apportées à la référence ? Est-ce que l'aspect inachevé de l'esquisse devient le résultat d'un acte transitoire du comment « faire » qui converge par la suite vers le contenu du « dire » ?

Le référentiel des normes face à l'expérimental de l'esquisse :

Sans être encadrée et loin des enjeux de la monotonie et l'uniformité, l'esquisse réagit d'une manière libre et spontanée. Elle bouscule la sagesse de l'esprit pour donner valeur à la création de la main, qui pense d'une manière divergente. Même le faux devient saisissable par la modernité esthétique, d'ailleurs, dans ce contexte, Rouault ne cache pas son admiration de certains « faux », qu'on lui a soumis par ses élèves. Il avoue qu'il s'est permis parfois de les signer et les réclamer comme étant les siens¹. Par la suite, on comprend que l'emploi de la référence a pour objectif de forger l'habileté de l'artiste. Ce sont les papiers d'études qui sont agencés pour « réviser » les cours de l'anatomie dans le but de les réemployer dans un contexte intense de propositions où l'artiste prône l'expérimental face à un flux d'idées flottantes.

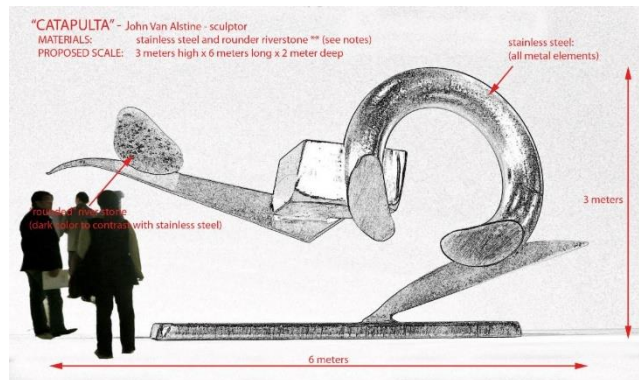
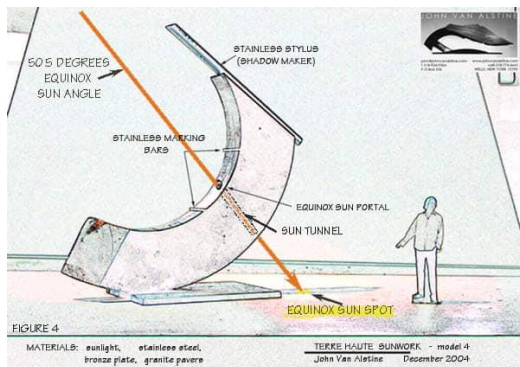
Le retour aux normes dans l'esquisse ne peut qu'assainir les proportions et les approches scientifiques dans l'œuvre définitive. Mais il existe d'autres situations où l'engouement de la géométrie et du calcul se transforme en un lieu de transit qui ne cesse d'adoucir la rigidité scientifique et pulvériser sa rationalité afin de créer des zones de risque. Ce risque se familiarise avec l'esprit créatif et oublie l'extériorité de l'inachevé et le mal fait, autrement dit le « faux ».

En revenant à la première fonction de l'esquisse, qui ambitionne à parvenir à une représentation graphique ou à une petite maquette, elle sert à passer de la proposition imaginaire de l'idée, vers une traduction tactile proche de l'état voulu et définitif de l'œuvre d'art. Ce détachement d'un état qui traite l'œuvre sous forme d'idées abstraites nécessite la possessivité des techniques et du processus indispensable pour sa réalisation. Dans ce sens, l'esquisse dresse ardemment la faculté de l'artiste à concrétiser ses idées, elle joue un rôle d'élan qui procure la dominance totale des circonstances de l'acte de la « naissance » du projet, en signalant sa démarche en relation avec les solutions qui mènent à une réalisation appropriée à la typologie de l'œuvre en train de se faire. Cette pratique est adoptée par l'artiste de la figuration fidèle où l'esquisse s'étend comme un laboratoire personnalisé son rôle est de mettre le modèle ou l'objet à représenter sous le suivi scientifique à savoir les règles de perspectives, l'anatomie, la physique, etc. De ce fait, l'esquisse aide à bien soigner la présentation réelle du produit artistique, bien sûr en restant connecté à une référence scientifique prédéfinie.

Ainsi, on peut citer l'exemple de l'artiste américain « John Van Alstine » connu par ses sculptures en pierre et en acier, et qui travaille sur la problématique de l'équilibre. Dans son œuvre qui reflète beaucoup de précision, il essaye de présenter l'effet des formules physiques qui maintiennent le poids des objets composant la sculpture en situation d'équilibre. Cette approche esthétique nécessite une recherche

intense bien développée de la part du sculpteur où il étudie profondément la manière de placer la sculpture en rapport avec les matériaux dont elle est constituée. Il prend aussi en considération l'espace d'exposition, la distance de recul du récepteur, etc.

Par la suite, ses papiers de recherches paraissent comme des études techniques où les équations, les calculs, les chiffres et les signes dominent la surface. Du coup, l'intelligence de l'esquisse dans ce cas est de mettre en disposition la référence scientifique afin de bien « faire » le travail définitif.



John Van Alstine, deux esquisses d'étude pour des sculpture urbaine, techniques mixtes.

Mais dans d'autres situations, cette relation entre les besoins du tableau et son esquisse est interrogée d'une autre manière. C'est-à-dire l'étape préparatoire dirige les études en respectant la norme classique comme le dessin aux carreaux qui maintient les proportions réelles du modèle, tout en cherchant l'aspect créatif du tableau et en produisant une réalisation picturale qui répond aux besoins du sens voulu innovateur du peintre. Cette référence statique évolue dans un processus de dépassement dans le but de rejoindre un « dire » bien alourdi, la créativité de l'œuvre définitive.

On peut revenir dans ce contexte à la fameuse « grande Odalisque » d'Ingre connue par son dos long. Cette déformation volontaire, voulue par Ingre, est soit disant un signe particulier de beauté. Cela se confirme dans ses études où la migration du réel vers le fantastique est inscrite sur le même support préparatoire. Certainement Ingre a voulu partir du dessin du corps féminin conforme aux normes réelles, puis il le refait, tout juste à côté, mais en personnalisant la taille du dos, c'est la référence adaptée à une esthétique qui donne priorité à l'expression.

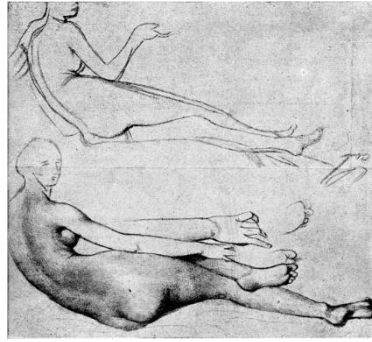
Dos à taille réelle



Dos à taille modifiée

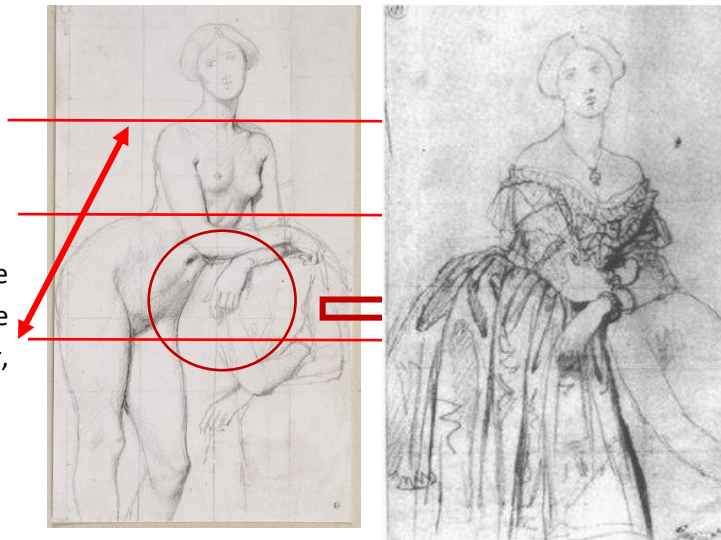


Dominique Ingre, étude pour « La grande Odalisque », encre sur papier.



C'est inversement le cas avec les esquisses conçues pour le tableau « La princesse de Borgolie » où Dominique Ingre débute ses recherches d'un corps modifié proportionnellement, il dilate le dos en cherchant une position de prestige convenable à ce personnage remarquable, mais sûrement il cherche d'avance une silhouette qui convient au vestimentaire marquant de la princesse.

Ingre, des esquisses pour le tableau « La princesse de Borgolie », encre sur papier, vers 1852 .



De cette manière, nous pouvons conclure que l'esquisse obéit la référence, des normes conventionnelles, à des situations de dérèglement où la priorité est à la charge créative que le tableau veut l'appropriier. L'esquisse trouve simultanément l'occasion de se révolter contre toutes normes, elle profite d'une marge illimitée de liberté pour cela « Ce qui fait la beauté de l'esquisse n'est pas, le plus souvent, l'originalité de la conception, c'est la liberté de son exécution.² » comme le déclare René Passeron en valorisant le processus préparatoire. Cette liberté permet à l'inachèvement de l'esquisse une caractéristique bénéfique qui élabore un référent précis. Alors comment fonctionne cet « inachevé » dans l'approche préparatoire pour accentuer un tel tampon esthétique ?

L'inachevé dans « le faire » pour réinventer le référent esthétique ; le drapé comme exemple :

La construction histographique des arts visuels repose sur des ruptures et des continuités. En excluant l'art contemporain qui a généralement rompu avec l'héritage artistique, tout le long de son histoire l'art a gardé une certaine continuité ou une liaison dirigée par des modèles ou des styles de peinture à suivre. Ce sont des modes esthétiques ou plutôt des valeurs qui ne peuvent pas être dissimulées surtout quand l'artiste vise à enraciner son tableau dans une référence distinguée.

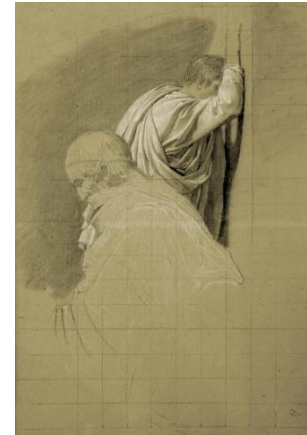
L'esquisse, concentrée sur l'accomplissement de l'allure de l'œuvre visuelle, réagit d'une manière libre et mène le tableau à une appartenance bien précise envers les exigences esthétiques de chaque époque. Si la tâche de l'esquisse est de susciter une diversité d'études qui englobe, dans sa majorité, le propre du tableau, qui a évidemment plusieurs contraintes à respecter, elle forge un référent esthétique par le biais des détails spécifiques teintant les sujets traités dont on peut citer : l'habillement des personnages, l'allure des corps musclés, le symbolique de l'espace et les couleurs...

L'étape préparatoire porte une conscience de son rôle en tant qu'une surface d'apprentissage pour bien assurer l'articulation avec un appui esthétique bien stylisé, en fait c'est le cas du « drapé », en terme de peinture la représentation des étoffes et des plis des habillements, le drapé est un symbole de l'académisme, son emploi dans la sculpture et la peinture... remonte à l'âge de la renaissance, mais son origine était, essentiellement avec la sculpture romaine quand les artistes décidaient de cacher partiellement le corps totalement nu à la manière grecque. De Vichy, Alberti, Michel Ange, Raphael... et d'autres artistes classiques réalisent des dessins et des études qui servent à obtenir la maîtrise de peindre les étoffes d'un tissu. L'esquisse ne laisse rien passer inaperçu, elle traite le projet de l'œuvre, en cours, comme une entité où se fait la cuisine du tableau ou la sculpture se développe en contournant tous les éléments symboliques, dont les essais et les répétitions englobant un état de conscience son attention est de loger l'œuvre dans sa convenable référence esthétique.

Avec le fameux tableau « La mort de Socrate » de Louis David, qui honore l'esprit philosophique grecque, l'artiste agence plusieurs ingrédients picturaux : le décor, le choix chromatique, la théâtralisation de l'espace, aussi le choix du personnage de Socrate qui s'est sacrifié pour le bonheur de l'humanité. Dans la mesure où l'intention principale du tableau est de manifester « la raison » dans la même période où l'Europe se fait reconstruire et la Révolution se dessine, les esquisses dévoilent d'une manière franche et directe l'arrière-pensée décelée sur les bouts de papiers de recherche à travers l'effort fourni pour étudier graphiquement le drapé. Et c'est l'inachevé qui va jouer un rôle très important dans le but d'approfondir cette recherche. On trouve dans plusieurs esquisses des parties du

corps des personnages légèrement dessinés, par contre l'artiste soigne parfaitement les étoffes du drapé en plaçant les ombres dans leurs places convenables.

Louis David, étude de drapé pour « La mort de Socrate », pastel et charbon sur papier



Les études de David pour ce tableau avouent une loyauté envers les normes esthétiques classiques, elles célèbrent des approches picturales qui conviaient à la thématique du tableau. Ainsi, le peintre charge son œuvre avec des repaires sémiologiques classiques afin d'orienter vers une lecture précise, comme en la voit à travers le corps de Socrate fait avec un « corps de jeunesse » ce qui fait rappel à l'héritage de l'ancienne sculpture du corps humain.

Bénéficier d'une marge illimitée de liberté et souveraineté, l'esquisse oriente ses études vers « la recherche » puis la maîtrise du comment « faire » pour dessiner l'identité esthétique de l'œuvre. Elle en bénéficie de la rapidité de l'exécution, sa complicité avec le ratage, l'inachevé, l'arbitraire et le faux pour développer plus des détails et des éléments symboliques dans le tableau, reste responsables d'un « dire » fécond et fructueux. En même temps, responsable de foisonnement d'idées et de propositions préliminaires, l'esquisse ouvre la voie pour l'autorité idéologique pour influencer le contenu du tableau. Alors, comment cet infiltrat fusionne le « faire » et le « dire » pour le même objectif ?

L'idéologie dans l'œuvre et la dualité fonctionnelle « du faire » et « du dire » :

Si l'œuvre d'art engagé montre une haute prudence en traitant des sujets d'ordre politique, sociologique, théologique... La focalisation excessive sur la manière de gouvernance, et évidemment ses acteurs, place l'œuvre d'art au cœur du clivage idéologique qui oriente l'expressivité des éléments picturaux du tableau. Souvent toute autorité exerce son pouvoir sur l'action culturelle et oriente la pratique créative en amortissant l'intensité du message critique. Rappelons que la plupart des fresques et des tableaux engagés sont des commandes, ce qui fait sortir l'artiste de son héroïsme.

Mais pour l'artiste, l'esquisse qui refoule dans une totale liberté d'interprétation, devient un super-citoyen. Ce dernier développe un discours plus audacieux, sincère et direct. Tout le monde savait que la fameuse « demoiselle d'Avignon » de Picasso était constituée de sept personnages dans son esquisse. Il y avait deux jeunes garçons avec les filles. Le message était plus gênant et même épouvantant en aboutissant à une honte éthique de mêler les deux sexes dans le même espace.

La phase d'étude s'approprie le droit de se guider elle-même son modèle décrété, en extériorisant son dépouillement de l'autorité sociale ou du contrôle idéologique. On parle donc d'un produit, fait dans les coulisses, orienté vers « L'art d'attitude »³ qui se constitue dans une espèce d'écart, de désobéissance et d'insoumission. De nombreux travaux sont poursuivis et sanctionnés à cause de leurs dérapages du référent de valeurs. Reste que cette action subversive perd sa légitimité d'intervenir quand il s'agit d'une proposition préparatoire immunisée par un classement qui n'hésite pas de le dénuer de la nomination : « œuvre d'art ».

La réussite d'un artiste est attestée par la générosité de son œuvre qui détermine sa pertinence à travers la nature des sujets traités ou l'évènement politique dont il s'occupe. Par contre les esquisses du même chef d'œuvre peuvent jouer un rôle paradoxal surtout avec les sujets sensibles en relation avec le circonstanciel idéologique formalisé.

Ainsi, on comprend pourquoi les papiers d'études étaient toujours rejetés et laissés en cachette, ils avouent une autre perception du référent en développant son discours affectif, à l'abri du contrôle, sous-entendu « Tout ce qui est produit d'un seul jet, par exemple l'esquisse que trace le peintre dans le feu de la conception première et comme inconsciemment » a « le regard avantage d'être l'œuvre pure de l'enthousiasme du moment, de l'inspiration, du libre élan du génie, sans mélange aucun de réflexion ni l'intention »⁴. Isolément de son berceau idéologique l'esquisse fonctionne avec une autre logique instituant un ordre personnalisé. A titre d'exemple, on peut revenir, à Delacroix pour étudier sa fresque qui décore le plafond du Salon du roi de l'Assemblée nationale au Palais Bourbon demandée par le ministre Adolphe Thiers. Cette peinture est composée de quatre frises dans lesquelles Delacroix représente des figures allégoriques symbolisant la force vive de l'Etat : La justice, l'agriculture, l'industrie et le commerce.

En faisant une simple comparaison entre la fresque de « la Justice » et la proposition préliminaire apparue dans son esquisse on distingue une rupture radicale dans la conception de l'idée de la justice. L'aspect révolutionnaire a influencé l'intelligible du concept ce qui explique l'exagération de Delacroix délivrant au Roi des masses de muscles avec une petite arme dans la main gauche, pour lutter les

ennemies. Tentant en même temps d'avoir l'allure d'un soldat ou un peu comme un héros fantastique comme l'indiquent les propositions superposées au niveau de la tête. Dans l'autre côté de l'esquisse un lion apprivoisé accompagne le roi afin de satisfaire sa mission d'assurer la valeur de la justice pour son peuple, comme l'indique le mot au-dessous de la fresque esquissée.

Mais, apparemment, l'emploi de la sémiologie de la force et ses symboles atroces ne plaisait pas à l'artiste, il s'est rendu compte à l'ambiance générale, si délicate, de cette époque lorsque la France proclamait un nouveau régime de royaume entre 1830 et 1848 avec la « Monarchie de Juillet » après une révolution dite des « Trois Glorieuses ». L'artiste se trouve redevable face à cette commande qui doit porter le référent politique. Pour cette raison il abandonne ses premières recherches en instaurant des figures inspirées de la théologie grecque où règne la douceur, l'apaisement et la féminité. Dans ce chef-d'œuvre c'est « Thémis » la déesse grecque qui se charge de la justice.

Delacroix place l'illustration de la déesse, dans un premier plan, couverte partiellement d'un drapé blanc. Le lion reste encore dans le tableau mais en occupant un petit coin au-dessous et d'autres figures divines (Jésus, la Vierge et Moïse) s'installent dans la partie symétrique à la déesse. En somme, toute la production de la phase préparatoire enfermée dans l'atelier à cause de son inachèvement et son insuffisance de qualité pour être déclarer « œuvre d'art », elle reste un espace de désir et d'errance des idées qui surgissent d'une manière libre et se liquéfient rapidement sur le papier grâce à des médiums faciles à manipuler. C'est pourquoi l'esquisse reste toujours un abri idéal pour « faire », seule l'œuvre finale entame le « dire » en assimilant, avec extrême délicatesse, les consignes du référent idéologique.



Delacroix, partie du Salon de Roi de l'assemblée nationale, fresque, 1838



Delacroix, esquisse du Salon de Roi de l'assemblée nationale, crayon sur papier, vers 1835.

L'esquisse souvent trouve la nécessité de « faire », plus pour éviter l'incohérence et l'absence de la corrélation, par laquelle l'artiste multiplie ses propositions et les varie sur le même support afin de résorber toutes les teintures que peut avoir le sens dans une pensée préparatoire ouverte sur une communication sans public. Finalement l'artiste choisit une proposition acceptée esthétiquement, par l'idéologie qui contourne la scène peinte. C'est le cas de la jambe de Socrate dessinée dans plusieurs positions sur le même papier d'étude du tableau « Mort de Socrate », mais finalement Louis David choisit la position semi-posée à bord de son lit. Certainement cette la position symbolise la dynamique du corps et témoigne un signe de vie dont parle encore Socrate, en maintenant sa main tendue vers le ciel.

L'esquisse à l'au-delà de la référence :

Il n'est pas étrange que plusieurs critiques d'art affirment que les esquisses, artistiquement parlant, sont supérieures au tableau considéré comme achevé et



aux besoins picturaux du tableau. Mais l'artiste pour faire et dire en même temps.



Louis David, étude pour « La mort de Socrate », crayon et fusain sur papier, vers 1786. Le discours monôme définit par un traitement graphique libre et spontané. Le peintre traduit ses idées sans impératif totalitaire, il aménage la surface par le biais des étoffes de lignes et des formes chargées d'assimiler les scénarios possibles dont peut apparaître l'œuvre finale, qui doit répondre aux exigences des commanditaires ou, plutôt, aux normes éthiques prédéfinies par l'autorité influençant sur les valeurs esthétiques. Cet instant de vraie création pousse l'esquisse à adopter une expérience qui ne passe pas à travers le référent. Elle privilège, paradoxalement, de fondre « le dire » dans « le faire », c'est-à-dire synchroniser l'acte créatif avec son instant, son support et surtout avec la pureté de la trace graphique. C'est la fantaisie de l'abstraction où le sens doit être détecté d'une autre manière et avec de nouveaux outils.

Basculé dans la logique de la personnalisation, la référence s'éteint et se dissimule dans l'univers propre à l'esquisse qui n'hésite pas à effectuer l'indépendance de l'expression artistique. Dans ce sens il suffit de retourner, par

exemple, à quelques esquisses faites par Delacroix qui étudient ses tableaux les plus fameux, pour constater que la phase préparatoire peut mener au-delà du référent, du style et des normes. Elle réside dans l'afflux du sentiment et des idées en état de naissance. Ce sont les hachures, les lignes gestuelles et les tache de couleurs qui créent, visuellement, le sens de la liberté, dans le papier d'étude du tableau « Liberté guidant le peuple ». Aussi concernant la « Mort de Sardanapale » c'est le chevauchement des touches et les corps inachevés, dessinés avec un traitement graphique excessif dans ses croisements furieux, qui illustre le massacre dont parle Delacroix dans ce tableau. Ici, c'est l'expression libre et pulsée de l'intérieur qui est présente contre en s'éloignant de la poursuite du référent.

Conclusion :

Entre l'esquisse et la référence, il y a une relation dialectique, chacune veut dominer l'autre malgré le besoin réciproque qui les joint. Le référent a toujours besoin d'une phase d'étude afin de bien développer la picturalité de l'œuvre et la soumettre à sa disposition. Quant à l'esquisse, elle est aujourd'hui considérée innovante, parce qu'elle a su échapper de tout maniérisme.

Raison pour laquelle la recherche dans la relation de l'esquisse avec le référent reste toujours une tâche difficile à faire. D'une part, le produit préparatoire ne garde pas forcément une perception fidèle, picturale, envers l'œuvre dite « finale ». Et d'autre part, puisqu'elle ne peut être considérée en tant qu'une « œuvre » en soi, à cause de son inachèvement, cette phase d'étude garde une marge illimitée pour assimiler les propositions folles, fausses et même défaillantes.

En tant que pratique de recherche ou de réflexion préliminaire étrange et différente, elle ressemble à un tiroir d'idées entassées d'une manière rapide et spontanée qui renvoie à un nouveau style se révoltant, silencieusement, envers les instructions qui viennent en dehors du tableau. Ce sont les valeurs esthétiques de chaque époque qui ne cessent de s'imposer dans les différentes composantes visuelles de l'œuvre. Ainsi, l'esquisse accomplit son rôle en cherchant à réconcilier les différents facteurs qui reconstituent le tableau.

En se détachant de toutes contraintes, l'esquisse s'occupe de la cuisine interne de l'œuvre, règle les doses, développe les propositions et forge les facultés de l'artiste. Entre le « faire » et le « dire », l'esquisse manipule le référent, elle le provoque afin de le reproduire dans la démarche de la création en gardant, à aussi bien l'artiste, qu'à son récepteur, une jouissance exclusive.

Bibliographie :

- André Stanguenne, Peinture et Philosophie, Ed. Presse universelle de Renne, 2011.
- Claude Amey, Le devenir autre de l'art, Ed. L'Harmattan, Paris, 2013.
- Claude Lorin, L'inachevé peinture, sculpture, littérature, Ed. Bernard Grasset, Paris.
- Dominique château, l'Héritage de l'Art imitation, tradition et modernité, Ed. L'Harmattan.
- Gilles Lipovetsky, L'ère du vide, Ed. Gallimard, Paris, 1993.
- Margit Rowell, La peinture le geste l'action, Ed. Klincksieck, Paris, 1985.
- René Passeron, L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence, Ed. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 4^e édition, 1992.
- Roger Pouviet, qu'est-ce qu'une œuvre d'art, Ed. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2012.

6. Références:

¹- « Rouault avoue avoir fort admiré certains faux qu'on lui a soumis, mais ce n'est pas sans les retoucher un peu qu'il s'est permis de les signer... » René PASSERON, l'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence, Ed. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 3^e édition, P. 81.

²- René PASSERON, Op. cit, P. 82.

³- Le terme est évoqué par CathérineSouladié (Université Michel –de-Montaigne-Bordeaux) dans son article intitulé : Tatouage et piercings dans l'art contemporain publié dans : Ecriture et inscriptionsde l'œuvre d'art, sous la direction Francesca Caruana, Ed. L'Harmattan, Paris, 2014, P. 155.

⁴- Dominique château, l'Héritage de l'Art imitation, tradition et modernité, Ed. L'Harmattan, P. 285.

⁵- Ibid, P. 288.