

Ronny Delrue, 70 dessins

- 1 *La main de l'auteur*
- 2 *Le dessin comme signe et pratique signifiante*
- 3 *De la ligne au contour – la vie des formes*
- 4 *Le corps comme enveloppe et ses attributs*
- 5 *Les voies de l'imagination*

*

1 La main de l'auteur

Le 17 octobre 1938, Paul Valéry prononce son généreux et sensible Discours aux chirurgiens dans l'amphithéâtre de la Faculté de Médecine de Paris, et ce texte sublime est une apologie de la main, la main du chirurgien, du graveur, du dessinateur¹. La merveilleuse machine qu'est la main est capable de beaucoup de choses : depuis l'acte banal de faire un nœud jusqu'à l'intervention créative dans des interactions communicatives, par exemple attirer l'attention sur un point en le montrant du doigt ou par un geste de la main, jusqu'à l'acte philosophique par excellence : appréhender, saisir le réel. « Saisir » le réel est toujours une victoire sur le scepticisme, une découverte exploratoire du possible, l'acquisition d'une certitude positive. La main fonctionne d'abord au départ de sa corporalité animale et de ses impulsions pour transcender celles-ci lors de l'invention de mots, de concepts et de raisons, qui sont ensuite partagés dans la communauté des sujets. La multifonctionnalité de la main est immense, et la taxinomie de ses « interventions »

¹ En 2005, Ronny Delrue a publié chez Ludion ses *Diary Notes*, un ensemble de deux cents dessins produits entre 1996 et 2004. L'artiste a ensuite poursuivi son activité de dessin presque quotidienne. Depuis 2005, l'artiste a produit sans discontinuer des centaines de nouveaux dessins. Ce livre présente une sélection de dessins issus de cette énorme production, et les trois contributions qui y figurent analysent et interprètent certains de ces dessins, dans leur continuité et leur diversité. Bon nombre d'études critiques ont été consacrées à l'œuvre de Delrue, et plus spécifiquement à ses tableaux et dessins, en général dans des catalogues parus à l'occasion d'expositions. Je cite ici les plus intéressantes sur le plan du contenu : Bernard Dewulf, « Kopzorgen van verf », 2001, V, 31 Van Laere Contemporary Art, 2001, 10-15 ; Eva Wittocx, « Ronny Delrue. Het portret in vraag gesteld », Malines, De Garage, 2002, 9-42 ; Peter De Graeve, « Gelaten trekken », *idem*, 67-74 ; John Thompson, « Paying Attention: the Drawings of Ronny Delrue », *Diary Notes*, Ludion, 2005, 9-12 ; Bernard Dewulf, « Chronicle of a Drawn Head », *idem*, 15-24 ; Rolf Quaghebeur, « Explorations (in Search of Cerebriraptor) », in Ronny Delrue, *Cerebriraptor*, Geel/Eupen, 2007, 33-63 ; Wolfgang Becker, « Travels to the Sixth Continent », in Ronny Delrue, *Touching the Earth and the Sky*, Hasselt, 2009 (2010), 7-60 ; Frits De Coninck, « Waarheen het tekenen kan voeren », in *J'essaye de me reconstruire*, Diepenheim, 2018, 7-9 ; Frits De Coninck, « Onder de huid », et Mark Sadler, « The Case of the Face », contributions au présent ouvrage. La publication qui a été de la plus haute importance pour ma contribution est la thèse de doctorat de Ronny Delrue, *Het onbewaakte moment. De gecontroleerde ongecontroleerdheid bij het tekenen. Ronny Delrue in gesprek met Luc Tuymans, Annie-Mie Van Kerckhoven, Roger Roveel, Katleen Vermeer, Kris Fierens, en Philippe Vandenberg*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2011.

dans et sur le monde est inépuisable : la main frappe et bénit, reçoit et offre, nourrit, jure, bat la mesure, lit pour l'aveugle, parle pour le muet, se tend vers l'ami et l'être aimé, s'oppose à l'intrus en le griffant et le blessant, cogne et caresse. Il en va ainsi de la main du chirurgien, qui s'insinue jusque dans les tissus vitaux sanglants du corps et, ce faisant, palpe la « vie » même de la chair. Cette main, experte en coupe et en couture, déploie ainsi un art. Le chirurgien, tout comme l'artiste, n'accomplit pas un acte impersonnel selon un programme prédéterminé. Le chirurgien est artisan parce que l'agir proprement dit est essentiel, et pas tant l'intentionnalité ou l'achèvement rigoureux d'un programme cognitif.

En ces temps de conceptualisme et de cognitivisme, la main est vue traîtreusement comme l'organe du cerveau – la main du chirurgien devient alors une sorte d'exécutant servile d'un input digital. Que la main de l'artiste ait au contraire un contact direct, fusionnel et indiciel avec le « réel » se confirme à mes yeux lorsque j'observe les dessins de Delrue. Je situe la main de l'artiste dans un vaste éventail de mains, les mains du chirurgien, du pianiste, du graveur, du céramiste, du sculpteur. Difficile de ne pas faire référence ici aux sculptures inachevées de Michel-Ange, où la matérialité brute du marbre porte les marques du travail obsessionnel de la main qui taille et de ses prothèses, le marteau et le ciseau. « Faire » de l'art est une manuopera, une manœuvre, une « œuvre » de la main, la « main qui agit/fait ». La main n'exécute pas ce que la pensée conçoit, elle n'est certainement pas l'esclave de l'esprit. La main ne produit pas le mécanisme de la représentation, mais est plutôt l'instrument de la mise en présence, et c'est du travail parce qu'il faut sans cesse vaincre la résistance de la matière. La sensation impulsive que l'être humain éprouve de la matérialité naturelle qui résiste autour de lui, le rocher, la souche, les feuilles, l'eau, est principalement une expérience de la main : le grain, la dureté, la froideur, l'immobilité aussi sont des propriétés que la main capte, et cet effet immédiat et radical ne passe pas par la cognition et la réflexion. Il repose sur l'impact sensoriel qu'il provoque en même temps. Le mouvement de la main n'est pas déclenché par l'une ou l'autre efficacité ou utilité, mais est plutôt une expérience musculaire qui culmine dans le toucher euphorique ou dysphorique. Dans la main, cette partie du corps privilégiée, la sensation continue à se diffuser, elle se répand sans autre contrôle de la conscience. Tel est le lyrisme plurisensoriel de la main : de la palpation à la

caresse, de la préhension à la perception tactile, des modes d'expérience esthétique, lyrique mais non délibérée, non intentionnelle. Une « anatomie physiologique » détaillée de la main est pourtant possible, laquelle sera notamment cultivée par le dessinateur. La main culminant dans les doigts en est un excellent exemple. C'est comme si le corps, les épaules et le torse s'organisaient autour de la main et que la main était construite à partir des doigts, des doigts énergétiques qui glissent, explorent, pressent et captent. La main « chante » avec ses doigts et déploie ainsi des forces de pression et de glissement. C'est ce que nous montrent les forces déchaînées des doigts du pianiste. L'envolée des doigts sur le clavier peut d'ailleurs être perçue comme la course précipitée d'un crabe. Ivresse, emportement de la main, avec ces doigts aventureux qui bougent à un rythme immodéré, ici pas de stratégie rationnelle ou de projet argumenté, la main lyrique se contente de suivre le parcours du crabe aventureux qui trace des figures poétiques dans l'espace, les figures d'un dessin comme signe et pratique signifiante.

Dans l'immense corpus de dessins réalisés par Delrue depuis 2005, je n'ai trouvé que cinq dessins de mains – la plupart des dessins sont des « portraits » d'un genre ou d'un autre –, exemplaires chacun de la production du dessinateur que j'ai évoquée ci-dessus à ma façon phénoménologique (**1 GF, 2, 3, 4, 5**). Je considère ce premier groupe de dessins comme le meilleur accès possible à la compréhension de l'œuvre dessinée de Ronny Delrue. L'intuition fondamentale qui guide Delrue lorsqu'il dessine une *main-crabe*, la « main faisant », est en effet à l'origine de toute la généalogie des thèmes que je développerai plus avant dans ce texte. Ce ne sont pas les mains d'un individu portraituré, identifiable en tant que poète ou dessinateur – tout au plus voit-on apparaître une paire d'yeux vides, une schématisation de la tête à travers une spirale, un masque décoratif avec d'élégants points bleus et rouges abstraits... Il s'agit pourtant ici de la « main faisant » du dessinateur, à laquelle il est d'ailleurs fait explicitement référence dans le coin inférieur droit de (**1**) : le papier, ou est-ce du parchemin, a été déroulé, et la main gauche, reliée par une ligne schématique à la main-crabe, est une main de dessinateur bien réelle qui tient le crayon. Un tel rapport explicite à un référent réel est rare chez Delrue, mais il est ici d'une importance herméneutique extrême. La main-crabe est en effet la main du dessinateur, la « main faisant » – pas une main euphorique qui caresse, mais plutôt une main dysphorique qui griffe, qui blesse.

Les ongles métalliques pointus qui s'étirent en longueur grattent, griffent, égratignent, ils sont déjà pour ainsi dire devenus des prothèses des doigts, comme le ciseau pour le sculpteur, le burin pour le graveur, la plume et le crayon taillé du dessinateur, coincé entre le pouce, l'index et le majeur (2). L'instrumentalisation de la main est accentuée là où les prothèses mécaniques s'ajoutent aux doigts de chair du dessinateur dans tout leur contraste. Le (3) noir et blanc évoque la production de lignes filamenteuses à partir des excroissances prothétiques de la main, des formes ressemblant à des calices floraux, de petits dessins en devenir. (5) montre quelque chose d'analogue : ici, des formules mathématiques sont générées à partir des bouts de doigts prothétiques – les doigts avec leurs ongles qui meurtrissent produisent de la « connaissance », aussi absurde cela puisse-t-il paraître. La « main faisant » du dessinateur offre certes de la beauté, mais toujours enveloppée de souffrance, d'imperfection et d'absurdité.

(4) est probablement la signature-crabe qui illustre avec le plus d'acuité le paradoxe de Delrue autour de la « main faisant ». Les yeux bleus pseudo-vivants semblent sympathiser avec le processus pseudo-créatif des doigts du dessinateur, auteurs d'une structure elliptique ressemblant à une mare. L'harmonie classique et l'équilibre académique sont justifiés dans un syntagme que Delrue note explicitement dans ce dessin du 23.10.2005 : « *Ogen pakken meer dan / handen kunnen grijpen* », « Les yeux *captent* plus que / ce que les mains peuvent *saisir* ». La main-crabe *saisit*, pince et fait mal, mais l'œil « *capte* », pas en contiguïté totale avec son corrélat matériel, mais à distance, et une « rationalité » semble ainsi être inscrite dans cette « capture » avec les yeux : pas la « préhension » du crabe, mais la « capture » du jaguar qui prend son temps en fonction de son calcul de la destruction radicale de la victime. XXX La « main faisant » que j'ai célébrée en introduction à l'esthétique du dessin de Delrue accentue le fait que l'activité artistique du dessinateur se définit au départ de la relation de tension entre la « capture avec l'œil » et la « préhension avec la main », entre le jaguar et le crabe. Il est particulièrement difficile de préciser quel est l'impact spécifique de la vue et du toucher dans l'expérience esthétique, tant chez le *felix aestheticus* ou amateur d'art/spectateur que chez l'artiste créateur lui-même. Il est prudent de dire que l'expérience esthétique reproductive du *felix aestheticus* et l'expérience esthétique productive de l'artiste s'appuient toutes deux sur une interaction *synesthésique* où convergent différentes potentialités sensorielles. La proximité du toucher doit

pouvoir être associée d'une manière ou d'une autre à la distanciation du regard par rapport à son corrélat matériel. Le regard et le toucher ne sont jamais radicalement autonomes – la vue et le toucher, implantés dans le corps, sont en interaction constante. Le sujet « voit » le mouvement parce qu'il le déduit du mouvement de la main. J'expliquerai encore plus loin comment la vue des mouvements spatiaux de lignes, formes et figures s'accompagne de mouvements réflexivement et anatomiquement réduits de la main. La main de l'artiste ne peut être « créatrice » que lorsque l'œil et la main s'entremêlent. L'« acte » plastique présuppose l'enchevêtrement de l'œil et de la main, de la vue et du toucher. Le « travail » de la vue peut dérailler dangereusement lorsque, allant au bout de l'abstraction, de la symbolisation et de l'idéalisation, il perd tout « sens » de la « présence des choses » et nie ainsi totalement l'apport de la main. La perte de l'aspect concret est la conséquence d'un court-circuit entre l'œil et la main. Une première série de dessins de Ronny Delrue concernant la « main faisant » (1-5) nous a ainsi conduits à la question centrale de son esthétique : qu'est-ce qu'un dessin en tant que « signe et pratique signifiante » ?

2. Le dessin comme signe et pratique signifiante

Qualifier la « main faisant/agissant » de « créatrice » ne mène qu'à l'inconsistance et à la mythification. L'« originalité » et la « créativité » sont des notions sœurs – l'originalité est un mythe de la modernité, tandis que la créativité est plutôt une idée d'origine romantique ou néoromantique. L'artiste est souvent porté aux nues pour son inventivité, son originalité, son authenticité, sa singularité, son unicité, il est le Protée créatif. L'octroi du statut d'originalité repose sur l'idée que l'art ne peut être que le produit d'une propension irrésistible à la pureté singulière, et ce faisant une révolte contre le conventionnel et le traditionnel, la reconnaissance d'une origine dans toute sa pureté, une nouvelle naissance. L'originalité devient alors la métaphore qui renvoie aux sources intactes de la vie. Le Moi comme origine absolue et unique suggère un potentiel qui se perpétue et se régénère dans une renaissance continuelle. Et la notion sœur qu'est la créativité a aussi un côté magique avec lequel il faut compter. Voir l'artiste comme un dieu qui crée ex nihilo est aberrant – d'ailleurs, creatus ne veut pas dire : « créé », mais « crû », du verbe croître. La critique de la « créativité artistique » faite par Marcel Duchamp est parfaitement pertinente – selon lui, une telle conception n'apporte que bredouillement mystique, confusions conceptuelles, jugements de valeur

faussés. La philosophie du readymade de Duchamp est une attaque directe contre le mythe de la créativité artistique. À la source du phénomène artistique, il n'y a pas l'inspiration, le don romancé des Muses, mais le travail du Démon, superbement personnifié par l'architecte-artiste, Eupalinos, le « constructeur », dans le Phèdre de Platon. Voilà pourquoi nous considérons les esquisses de l'architecte comme les prototypes du dessin « comme signe et pratique signifiante ». Le travail de l'architecte, la fabrication de la composition et de la maquette, le savoir-faire dans la mise en forme des matériaux, ceci nous rapproche bien plus de l'essence du dessin « comme signe et pratique signifiante » que n'importe quelle mystique de l'inspiration et de la créativité. Toutefois, faire est un prédicat qui est certes suggestif, mais pas vraiment précis. Il est pourtant le seul accès à une esthétique pertinente du dessin. La sémantique de faire et agir est quelque peu différente : agir est moins stratégique, moins procédurier, que faire ; l'agent de l'agir est moins structuré que l'agent du faire. Une théorie adéquate du dessin s'appuiera dès lors plutôt sur la compréhension du processus du faire que de l'agir. Le faire transforme le travail de l'artiste en une action, mais une action qui outrepassa la propre psychologie de l'artiste : l'artiste ne réussira jamais à justifier l'« action » qu'il exécute à partir de sa propre intentionnalité, et à la réduire à une réalisation de ses propres virtualités psychologiques (ce qu'il pense et veut, désire et projette). Il ne pourra jamais maîtriser pleinement ses « actions » parce que toutes les forces, toutes les tensions et tous les relâchements ont pour fondement sa corporalité vitale, dans toute son opacité, les forces vitales confuses qui sont impliquées dans le faire de l'art, dans les actions de la main faisant.

Une telle approche du dessin en tant que « faire » est très certainement la bonne voie d'accès à une compréhension adéquate du dessin, mais une telle formulation est encore trop générale. Je me fais aider ici par une phrase de Dessiner. La gomme et les crayons du dessinateur et peintre – au demeurant excellent – Valerio Adami : « Un dessin donne toutes les informations sur lui-même. La main suit son propre parcours qui se détache du dessinateur et est mue par une énergie qui se trouve dans le signe lui-même et se retourne, à la fin, contre l'auteur. La ligne d'arrivée ce sont des points de suspension » (Paris, Galilée, 2000, 30-31). À l'origine du processus de dessin, il y a la main qui est mue par une énergie, une impulsion, une force vitale – la main est implantée dans la « vivacité » du corps animal. Ici, pas d'intentionnalité limpide, pas de programme porté vers

un objectif, mais seulement une pulsion inexprimable qui assaille l'artiste lui-même et l'enchaîne inexorablement. Le parcours de la main qui dessine se détache de la psyché du dessinateur, de sa pensée et de sa volonté. Cette pulsion initiale sera toutefois supposée présente dans le dessin lui-même (« un dessin donne toutes les informations sur lui-même »), non pas visible dans sa plénitude, mais suggérée à la manière d'une aura. Le fonctionnement de la pulsion qui pousse à dessiner n'est qu'un premier moment (constitutif et nécessaire) dans une dialectique où l'identité du dessinateur, sa psyché, son ambition et son projet, regagnent leurs droits dans le processus permanent de la pratique signifiante qu'est le dessin – le dessinateur transforme son travail en un signe, un « objet » interprétable qui devient évocable par référence, comparaison et sens artistique, et dans lequel l'artiste spécifique retrouve sa propre identité. La dialectique entre le moment initial, la pulsion impersonnelle de la main implantée dans le corps, et le moment final, la récupération par l'artiste identitaire, la transformation de l'objet en un signe (sémiotique) dont on peut parler et débattre, une telle dialectique, comme l'exprime Adami, ne connaît pas de « ligne d'arrivée » – à la fin, il n'y a que des points de suspension. C'est précisément la raison pour laquelle les dessins de Delrue continuent de fasciner – la compétition entre la pulsion opaque et l'effort de signification, pour faire du dessin un signe doté d'une signification, n'est jamais arbitrée – la réconciliation finale est à chaque fois « suspendue ». Dans sa thèse Het onbewaakte moment, Ronny Delrue traduit cette douloureuse dialectique dans une autre terminologie. Le lien entre la pulsion de la main et la signification est ici qualifié de tension entre l'incontrôlable et le contrôlable, une tension qui est axée sur un moment de réconciliation dans le dessin.

Cette « suspension » incessante donne au dessin son ouverture, sa nécessaire incomplétude. Comparez le projet ou l'esquisse de l'architecte avec le dessin de l'artiste plastique. Pour l'architecte, l'esquisse du projet est dynamique mais elle n'est qu'introduction au principal, la construction proprement dite. Le régime et la valeur d'une telle esquisse tirent leur signification du point final visé. Toute l'énergie que l'esquisse de l'architecte utilise est axée sur la conclusion et la réconciliation finale entre énergie et signification (utile). Pour l'artiste plastique, le dessin est ouverture, suspension provisoire de la compétition entre pulsion et signification. Le dessin a quelque chose de dramatique – la suspension de l'attribution définitive d'une signification est la conséquence de l'impact accablant

de la main et de sa gestualité animale. Le dessin comme signe et pratique signifiante est par essence inachevé, il n'y a pas de signification ultime, l'univers signifiant du dessin est d'une ouverture angoissante, à chaque interprétation il est à nouveau « suspendu ».

« Signe » et « dessin » renvoient intrinsèquement l'un à l'autre, comme nous le constatons dans (6) : « Een gedachte is een *teken(ing)* in het geheugen », « Une pensée est un *signe/dessin* dans la mémoire ». Abstraction faite de la référence à la « mentalité » (idée) et à la temporalité (mémoire), ce qui frappe dans cette phrase de Delrue, c'est l'homologation du signe et du dessin. La dynamique de la transformation du signe en dessin se déploie comme un cheminement progressif, de l'opacité de la pulsion poussant à dessiner jusqu'à la transparence obsessionnelle d'une structure graphique explicite. La succession de huit dessins du corpus qui est considérée ici ne montre qu'une seule voie possible, que j'analyse sans doute de façon plutôt arbitraire. Du magma de l'écriture surgissent des lignes, des formes et des figures, toujours plus autonomes, plus reconnaissables et plus riches de contenu. Le dessin du 16.06.2017 (7) présente un jeu de lignes purement abstrait, un graffiti sur fond de récit transcrit calmement, tandis que la figure graphique plus élaborée du deuxième dessin, le (8), encore un récit, à propos de Philippe Van Cauteren et de la promenade Van Gogh cette fois, représente un homme avec un seul œil, placé dans un cadre ovale classique, à moitié rempli de petits carrés de mosaïque, une technique de dessin qui donnera de plus en plus explicitement un sens aux dessins d'une phase ultérieure de l'œuvre de Delrue. La plasticité surgit du scriptural, également dans le troisième dessin (9) qui représente un homme avec un porte-cigarettes, une flûte, un rouleau de parchemin, même si le dessin peut également être vu comme purement décoratif. Ces trois dessins ne peuvent pas encore être considérés pleinement comme « signifiants », puisqu'ils ne s'élèvent pas au-dessus de la mare scripturale pulsionnelle. Le dessin (10) est en revanche pleinement « signifiant », puisque la technique de la mosaïque a été appliquée systématiquement et arithmétiquement (voyez les petites barres de comptage) et que celle-ci, selon une stratégie typique de Delrue, est commandée depuis le cerveau (25.05.2009). Dans le (11 GF), récent (2017), Delrue combine les techniques des points et de la mosaïque pour construire une figure surréelle, un « signe d'absurdité », un visage qui est absorbé dans une constellation de colimaçons, tandis qu'en (12), l'« homme au chapeau », combinaison des

techniques des points et de la mosaïque, présente un aspect très humain avec son oreille découpée (Van Gogh) et son regard pénétrant. Plus les techniques de dessin (points, mosaïque) sont appliquées systématiquement et explicitement, plus le dessin devient « signifiant » : l'« homme au chapeau » est un signe éclatant d'une âme sérieuse mais sans doute tragique. La technique de la mosaïque fonctionne positivement dans cet apport de signification, mais la technique des points vient troubler l'euphorie et miner la contribution positive de la technique de la mosaïque.

Le **(13)** (30.07.2015) et le **(14)** (05/21.08.2011) sont des bijoux du corpus de dessins de Delrue. **(13)** Quel que soit le contexte anecdotique ayant produit cette paire de jambes contrastées, leur valeur graphique est maximale : l'intérieur de la jambe gauche est comme prothétisé par la main-crabe, exactement à la manière des doigts métalliques menaçants de la main-crabe, il n'y a là rien qu'artificialité anatomique, tout à fait à l'opposé de la jambe droite esthétisante, entièrement travaillée avec la technique de la mosaïque, les deux pieds étant de profil comme sur les bas-reliefs égyptiens. Signe de la tension entre artificialité et naturel, entre froideur mécanique et chaleur esthétique. La pulsion primaire de l'artiste a ici été douloureusement imbriquée dans le corps et acquiert une signification à travers le génial contraste avec la jambe-mosaïque, ce qui est une illustration particulièrement authentique de la manière dont la signifiante d'un dessin est mise en œuvre par un grand artiste. **(14)** Ceci trouve son couronnement dans une autre représentation du corps qui repose également sur un contraste fondamental : le corps naturel, dans son animalité brute -- la représentation des organes génitaux est ici tout à fait exceptionnelle chez Delrue -- et l'esthétisation de celui-ci à l'aide de la technique des petits traits. Un superbe exemple d'un croquis linéaire classique du corps féminin transformé par un amendement porteur de signification : l'artefact de la cote de mailles. C'est comme si le corps naturel était rongé par une métallisation qui engloutit la tête et les membres. La signification de cette figure n'est pas tellement à chercher du côté de l'étonnement et de l'admiration que suscite l'esthétisation du corps à l'aide de la technique des petits traits, mais plutôt dans la tension inquiétante entre naturel et artificialité qui mine d'avance l'expérience purement esthétique. Le dessin signifiant joue sur une anxiété fondamentale liée à de tels contrastes et de telles tensions, la peur que le naturel se fasse entièrement dévorer par l'artificialité qui progresse...

3 De la ligne au contour – la vie des formes

La pulsion de la main qui dessine, le désir de la ligne. Picasso, Klee, Matisse – « désir de la ligne », un syntagme de Matisse. La force du trait de la flèche, du « jet » du semen, le jaillissement du désir, Entwurf, le « premier jet » du « projet ». Le dessin a le rythme cahoteux d'une ligne qui, sans être orientée vers un but et un résultat, veut libérer son incroyable énergie dans une figure ou une forme. Les lignes aussi sont domptées : la ligne euclidienne abstraite devient, comme chez Matisse, une ligne qui danse ou, comme chez Picasso, une ligne libidinale. Pourtant, il y a dans l'origine mystérieuse du dessin le désir de la ligne, cette potentialité inépuisable où tout dessin commence, conjonction d'abstraction et de concret. Abstraction, algèbre, géométrie : Euclide définit la ligne comme une « longueur dépourvue de largeur », un trait qui ne peut qu'être « pensé » ; et pourtant, il y a interaction avec le concret, la main habile, le tourbillon incontrôlable du geste qui se bat contre les limitations empiriques comme la nature matérielle et les dimensions du substrat (papier, toile) et les particularités de l'instrument utilisé pour dessiner. Comment le désir de la ligne peut-il être dompté par des objets concrets comme une plume ou un crayon ? Le premier « temps » du dessin est très certainement la force du « jet » qui instaure le dessin et fixe également son intensité et sa tonalité, la qualité de sa supra-finitude – pas de début désignable comme le geste routinier du dessinateur qui est inscrit dans le temps, le processus temporaire qui consiste à entailler la plaque de cuivre avec le burin, à faire glisser la plume ballon sur le parchemin. Chaque ligne qui se matérialise de manière visible et tangible dans le dessin est l'impact, la trace du désir de la ligne, un éros qui échappe à l'observation et forme le sable mouvant dans lequel le malaise existentiel est pris chez le dessinateur. La ligne n'est pas une chose inerte et elle n'est pas non plus la projection du psychisme du dessinateur. La ligne est le jet qui, partant de l'opacité de forces incontrôlables, tend à sa réalisation dans des volumes, des contours, des mélodies, des pas chorégraphiques, des rythmes et des cadences, toujours le désir de la ligne sans lequel aucune artisticité ne serait possible, aucun plaisir esthétique, aucune énergie pour dessiner habilement.

La géométrie euclidienne calcule comment les lignes se prolongent et se relient les unes aux autres, se coupent et s'infléchissent, comment elles délimitent des plans géométriques (l'abstraction pure chez Malevitch). Mais face au corpus de dessins de Ronny Delrue, une telle praxis axiomatique de la ligne n'est guère

*pertinente. Chez Delrue, la ligne adopte la forme d'un contour, et ceci nous conduit à une nouvelle gamme de considérations sémio-esthétiques : quel rapport forme et matière entretiennent-elles dans ces dessins ? La ligne donne vie à la forme, mais la forme elle-même doit continuellement être conquise sur la matière. Un dessin n'est bien sûr pas aussi « matiériste » qu'un tableau – il n'y a pas de superposition de couches de peinture, il n'y a pas de dimension de profondeur de la matière brute, parfois de matériaux encollés très banals et ordinaires (Burri, Kiefer). La « matière » qui « remplit » les contours des dessins de Delrue, ce sont des plans de couleur dans leur liquidité et leur transparence. Concrètement, la tension entre forme et matière peut être homologuée avec la tension entre contour et plan de couleur. Il ne s'agit toutefois pas d'un rapport stable, et la dynamique dont témoignent ces dessins est précisément faite d'une fluctuation incessante de la tension entre contour et plan de couleur. Le plan de couleur nie tout contour et s'étend sans limite, et le contour rabaisse le plan de couleur à son statut de « remplissage » – c'est précisément ce qui se passe chez les abstraits géométriques (Mondrian). Le « monde des formes » ne connaît pas de stabilité absolue, et la « créativité » des formes offre une profusion d'affinités, de dissociations, de transformations, de reconstructions hybrides, chaotiques, labyrinthiques. L'œuvre de l'artiste, et singulièrement celle de Ronny Delrue, est un champ de métamorphoses, un flux de « déplacements » parfois radicaux de la tension entre forme et matière, contour et plan de couleur. Un axiome primaire de la théorie de l'art : la forme est la construction de la matière, mais en même temps : la forme n'existe que par et dans la matière. Ceci distingue notre point de vue d'une théorie platonicienne et idéaliste de l'art, mais aussi des formalismes en tous genres (la forme n'est qu'une surface, l'extérieur d'un creux, la peau d'un vide, en fait une peau qui n'enveloppe pas de chair). Comme la forme et la matière se limitent mutuellement, la pratique de l'art n'est pas un calcul topologique, au contraire : les formes sont liées au poids, à la densité, à la tonalité, à la qualité de la chair de la matière. Même l'art le plus ascétique (conceptuel ou numérique) est nourri par la matière. La forme est toujours « incarnation », mais il faut également dire que la matière « charnelle » a une vocation formelle. La praxis artistique ne fait rien d'autre qu'exploiter et cultiver la vie des formes dans la matière. La vie des formes est l'histoire des métamorphoses dans l'interaction espiègle entre la forme et la matière, et plus spécifiquement dans les dessins de **Delrue** entre le contour et le plan de couleur.*

(15), un dessin du 30.06.2016, nous emmène dans cette histoire sublime de métamorphoses sur la base d'une apologie de la *ligne*. Le jeu de lignes n'est pas motivé par la perfection anatomique, par l'identification précise d'un visage personnel – le visage est interchangeable, masques mobiles, femme et/ou homme – mais par le *désir* qui anime la main qui dessine, avec quelques courbes, arêtes et angles. Le plaisir de dessiner découle de la plume qui crisse ou du crayon bien taillé. Le début de tout dessin : le *désir de la ligne* (16) offre déjà davantage de signification, une sémantique épaissie plus difficilement interprétable : le crissement de la plume est tout aussi intense – ici et là, des taches d'encre se transforment en technique des points ou des petits traits, deux jambes, avec la fonction classique de la désidérialisation perverse et du dépérissement de la chair. La ligne confirme cette sémantique dysphorique. Cet accent sémantique présuppose dès lors la désubjectivation du corps : une cagoule dessinée à l'aide d'un schéma de petites lignes parfaitement parallèles cache toute expressivité personnelle. Dans (17), la ligne s'estompe et se dilue, grise et aqueuse – la ligne, contrairement à chez Euclide, a ici bel et bien une largeur, de petits traits sont composés horizontalement et verticalement, les fils de pensées verts et gris foncé au-dessus de la tête à peine suggérée contrastent de façon classiquement esthétique avec la pâle fragilité de la figure. Dilution de la couleur, dilution de la ligne, désir inversé, désir de disparaître, écoulement, évaporation de la ligne. La ligne peinte dans (18) nous montre de façon exemplaire la réduction de la fonction de la *ligne* au *contour* – le corps d'une figure en train de plonger est uniquement suggéré par le contour, avec un supplément marquant : une tête, tournée vers le bas, qui s'étend de façon surréaliste pour produire une jambe – confrontation étonnante de la jambe-contour avec le membre tacheté beaucoup plus précisément dessiné qui plonge à la suite de la tête. Ce contraste est une trouvaille remarquable qui marque la qualité plastique propre du *contour*. Qu'une étape suivante, la tension entre contour et plan de couleur, soit possible est déjà annoncé ici.

(19) et (20) montrent très directement l'apport de la couleur dans l'arsenal du dessin : le dessinateur importe sa palette de couleurs et teste celle-ci, exactement comme cela se fait à l'académie de dessin. Ces nuances de vert-bleu-rouge reviennent dans des formes fascinantes qui naissent de la tension entre contour et plan de couleur. (21 GF) est une pièce importante de la collection de dessins de Ronny Delrue, parce que le contour et le plan de couleur sont ici disjoints : à droite

du corps flotte une ligne de contour qui s'est apparemment détachée du plan de couleur, et cette ligne de contour indépendante revient dans le dessin des doigts et de portions de la structure schématique d'un visage. Le plan de couleur du corps étiré, avec cet unique sein rouge foncé et les taches de naissance déliquescentes sur la peau, génère un sens insaisissable (il s'agit ici à coup sûr d'un dessin en tant que pratique signifiante) de finitude tragique et de réelle imperfection. C'est principalement la dissociation du plan de couleur et du contour – une stratégie purement formelle du dessinateur – qui nous transmet cette émotion, la sensation d'évanescence d'où s'écoule le contour protecteur. J'y ajoute trois dessins (**22**, **23**, **24**) où les plans de couleur sont pareillement mobiles, jusqu'à avoir l'élégance de la danse, avec un contour qui fonctionne chaque fois d'une autre manière : (**22**) a un contour précisément dessiné, avec des bigarrures charmantes presque frivoles (la figure se tient sur les pointes, telle une danseuse de ballet, et a une fleur dans la main) ; (**23**) présente à nouveau un contour qui s'est partiellement dissocié du plan de couleur, lui-même dédoublé en deux couleurs superbement complémentaires et travaillé de surcroît avec la technique des petites boules, tandis que (**24**), à nouveau marqué par une dissociation du contour et du plan de couleur, fait naître la figure au bras tendu d'un calice en forme de cœur... J'ai voulu ajouter ici (**25**) et (**26**), parce que ces dessins apportent encore deux autres variantes figuratives, deux positions différentes du corps, la posture assise et la posture couchée, chaque fois avec cette même dissociation du contour et du plan de couleur. L'intensité de la ligne des deux dessins est très différente : d'insoutenablement précise dans le cas de la figure assise (assise dans le vide, avec une jambe qui pendille et un regard perçant), elle se fait insoutenablement vague dans le cas de la figure couchée (avec la tête éclatée, contrainte à adopter cette position couchée par la géométrisation des flèches de son supplice). Je vois ce troisième groupe de dessins réunis ici sous le dénominateur : « De la ligne au contour – la vie des formes » comme des exemples d'une stratégie formelle qui est appliquée très explicitement dans les dessins de Delrue, à savoir le traitement subtil de la tension entre contour et plan de couleur, entre forme et matière.

4 Le corps comme enveloppe et ses attributs

Dans l'immense corpus de dessins de Delrue – il y en a des centaines –, un seul et unique sujet figuratif domine : le corps, pas le paysage rural ou urbain, pas l'une ou l'autre situation culturelle ou sociale, pas un symbolisme religieux, pas de

reconstitutions historiques. La plupart des dessins de Delrue ont d'ailleurs été produits d'après modèle vivant au cours de séances publiques et régulières de dessin. Le corps est l'incarnation la plus adéquate et récurrente du jeu analysé plus haut de la forme et de la matière, du contour et du plan de couleur. Qu'est-ce que le « corps » ici, où et comment est ce « corps » qui apparaît toujours dans son isolement et son indifférence par rapport à n'importe quel contexte possible, physique, psychologique, historique, culturel, plastique également ? Comment et où la représentation du corps proposée par Delrue peut-elle être située dans le panorama qu'offre l'inépuisable histoire de l'art ? Dans notre imagination vivent les corps des Adam et Ève de Jan Van Eyck, de Cranach et de Dürer, les Vénus allongées de Velasquez, Titien et Manet, les centaines de dessins à la plume et de gravures de corps aux contours très précis de la Renaissance et du Baroque, les corps anatomiques et chirurgicaux de Vésale et Rembrandt... Le corps nu est omniprésent dans l'histoire des arts plastiques, et il l'est sous d'innombrables formes, depuis les reconstitutions médico-physiques les plus rigoureuses jusqu'aux métamorphoses les plus imaginaires. Il n'empêche que, dans ce très large éventail de figurations hétérogènes, il y a des éléments de caractérisation stables, qui peuvent être repérés à travers une « phénoménologie de la corporalité ». La détection de ces éléments vise uniquement à étudier dans quelle mesure les figurations du corps de Delrue relèvent d'une telle esthétique « classique » de la corporalité ou s'en détachent, voire la dépassent. Tout d'abord, le corps « classique » est un pôle d'interaction avec le monde (cosmique mais aussi humain sous toutes ses formes, de l'individu directement interpellant jusqu'à la communauté la plus éloignée). Dans cette interaction avec le monde, le corps a une relative permanence – les motifs qui déterminent cette tendance à la permanence sont toutefois en grande partie incontrôlables, en général purement réflexifs et inconscients. Ensuite, le corps crée sa propre spatialité, concentrée et en expansion, jamais abstraite et géométrique mais perspectiviste : le corps n'est pas dans l'espace mais il habite l'espace. Le corps « classique » est de surcroît vécu et représenté dans sa motricité, non pas comme une masse inerte mais plutôt comme une force cinétique créatrice de sens, une force d'attraction et de répulsion, qui établira divers modes de coexistence avec d'autres sujets. Le corps est aussi le siège de la sensibilité sensorielle – le corps voit, entend, perçoit par le toucher, l'odorat, et cette « sensibilité » peut s'élever jusqu'à des affects qui relient intimement les sujets et conduisent à l'épure culturel – le plaisir culinaire...

Les sens interagissent à l'intérieur d'un corps coordinateur, et une telle coordination aiguise l'intensité de la sensation corporelle. La sensibilité sensorielle ne donne pas seulement accès au monde, mais accède également à sa propre identité et à la culture de la joie intime de vivre. La coordination synesthétique et le sentiment d'une identité croissante transforment en outre la corporalité en une intériorité, ainsi vécue mais aussi ainsi perçue par l'Umwelt et représentée en tant que telle dans les arts. Cette intériorité est alors projetée comme un « espace » d'émotions, d'impulsions, de passions, mais aussi d'intérêts intellectuels et d'intentions plus ou moins planifiées. Enfin, le corps est perçu comme expressif – l'expressivité du corps (l'intériorité est « montrée ») a été un défi constant dans l'histoire des arts plastiques, et une très grande valeur a toujours été accordée à la représentation originale et pertinente de l'expressivité du corps, pas seulement dans la période artistique spécifique que l'on qualifie d'« expressionnisme ».

La phénoménologie du corps « classique » ébauchée ci-dessus comprend cinq éléments : le corps est le pôle d'interaction avec le monde extérieur, il possède sa propre spatialité, il est le siège de la sensibilité sensorielle, il contient une intériorité et il est marqué par l'expressivité. Cette phénoménologie du corps « classique » est-elle applicable aux représentations du corps dans les dessins de Ronny Delrue ? Aucunement. Chez Delrue, nous sommes en face du corps « post-classique » (« post-moderne »), où les cinq caractéristiques précitées du corps « classique » ont été suspendues. Les deux plus célèbres représentations du corps chez Marcel Duchamp donnent sans doute accès à une analyse schématique du corps « post-classique ». Dans La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, œuvre parfois appelée Grand Verre (1915-23), le corps féminin est présenté comme une machine mécanique dont les organes (un moulin, un cylindre de laminoir, un réverbère à gaz, une guêpe, une girouette et d'autres éléments artificiels) ont été impudemment programmés pour l'opération d'amour. Chez Duchamp, le corps féminin est une métaphore érotico-mécanique, une anatomie schématique, dénuée de psychologie et d'initiative, passive et compacte. Il éveille chez le spectateur-voyeur le désir d'analyser la machine cadavérique à la précision diagrammatique et, au cours de cette dissection des secrets intimes de la Femme artificielle, de découvrir cette intériorité organique, réseau de tuyaux et de cylindres. Étant donné (1946-66), la dernière installation de Duchamp, toujours demeurée cachée

de son vivant, propose une figuration totalement différente du corps hermaphrodite. Le corps, machine érotique, y est réduit à l'essentiel par une focalisation sur la vulve et par l'amputation des membres. Fragmentation, mécanisation, dépsychologisation sont les marques cérébrales et obsessionnelles du corps « post-classique ». On peut en effet voir Duchamp comme le fondateur du paradigme « post-classique »/« post-moderne », et il est évident que d'importantes sections de l'art contemporain affichent pareille schématisation de la corporalité – on trouve une telle corporalité « post-classique » dans toutes les avant-gardes, comme le futurisme et le surréalisme, chez Picasso et chez la plupart des modernistes, et jusque dans l'art informel et abject.

Une analyse des représentations du corps chez Delrue ne peut être pertinente que si l'on a pris note d'une série de réductions. L'analyste peut supposer qu'il ne s'agit pas ici de représentations de personnes, d'acteurs dans le monde, de porteurs d'énergies libidinales, de sources d'originalité. Ce ne sont pas des faisceaux de passions, des détenteurs de capacités cognitives ou émotionnelles qui sont représentés ici. Pas d'intériorité, donc, mais des enveloppes – le Moi est réduit au Moi-peau, à la Chair-peau, que l'on ne peut pas approfondir mais seulement étendre : le Moi-peau s'étend avec des prothèses, avec des attributs qui ne parviennent toutefois pas à installer l'interaction avec d'autres sujets et avec le monde. Le Moi-peau est une enveloppe sans intériorité, sans spatialité centrée, sans sensibilité sensorielle, sans expressivité.

Le corpus de dessins de Ronny Delrue contient des exemples frappants de telles représentations « post-classiques » du corps. Son style évite toute forme d'agressivité, de violence et de sexualité explicite dans le dessin des corps. (27) et (28) sont des exceptions extrêmement intéressantes. Ici, le regard est directement happé par les organes sexuels, le pénis en érection et la vulve, entourés dans les deux cas d'un cercle, et pourtant le langage du dessin présente des aspects sémiotiques qui dépassent cette accentuation : la minceur élancée du bras chez l'homme, la technique des petits traits avec laquelle le bras est dessiné chez la femme. Il est indéniable que les corps sont hautement sexualisés dans ces deux dessins, mais cette accentuation contraste avec les centaines d'exemples dans le corpus de dessins de Delrue où le focus est motivé autrement. J'esquisse en guise d'exemple cinq modes de mise en œuvre du « corps comme enveloppe et ses attributs » dans cet ensemble de dessins. (29), (30), (31) et (32) sont des corps dont

l'extériorité est soulignée par l'ajout de cercles, pleins ou vides, qui s'accrochent au corps, en général à hauteur des articulations des bras et des jambes. **(29)** met l'accent sur le dédoublement des seins, sans symbolique ou pathémique, rien que des excroissances de l'enveloppe. **(32)** combine déjà une double stratégie : d'une part l'accentuation de l'extériorité par les taches de couleur, et d'autre part l'ajout d'un attribut qui est primordial pour la représentation du corps chez Delrue : le barbelé qui isole, emprisonne le corps et empêche toute interaction avec l'Autre (le monde extérieur et les co-sujets). Cette stratégie est au cœur du deuxième groupe de dessins : **(33)**, **(34)** et **(35 GF)**. Ici, le barbelé et les barreaux ont une valeur dramatique maximale. Enfermé, supplicié, condamné à la cellule d'isolement, le corps est une enveloppe qui n'a ni intérieur ni extérieur. **(34)** est particulièrement poignant : le barbelé se transforme en un bijou, le collier couleur corail d'une figure presque invisible à l'arrière-plan, qui lève élégamment les mains en l'air. Nulle part ailleurs Delrue n'a couché de manière plus explicite sa vision dysphorique de l'être humain : l'attribut essentiel de l'enveloppe est sa propre douloureuse limitation, la frontière entre un vide intérieur et l'Extérieur inaccessible des co-sujets et d'un horizon temporel. **(36)**, **(37)** et **(38)** illustrent encore une autre marque du corps « post-classique » : sa fragmentation, sa friabilité, sa solubilité. C'est comme si le corps n'était pas maintenu assemblé par un principe unitaire qui l'anime – le manchot sème ses éléments constitutifs rouges et noirs qui s'échappent de son corps ; le corps en marche se décompose en blocs de construction rouge sang ; l'unijambiste accroupi perd sa tête qui se dissocie de son corps... Rien ne relie les fragments du corps, il n'y a pas de principe unitaire (une âme, une psyché, une volonté), il n'y a que la liquéfaction de la structure solide, l'éclatement de l'unité figurale. **(39)**, **(40)** et **(41 GF)** déploient une autre stratégie plastique où le corps est détruit dans sa réalité empirique et conceptuelle par l'obscurcissement radical – une tache noire en expansion neutralise la forme figurale du corps, partiellement en **(39)**, totalement en **(40)**. **(41 GF)** provoque une sensation particulièrement intense, parce que l'obscurcissement est certes compact, mais il ne neutralise pas l'extrême densité dramatique, le tragique de la position couchée du corps (tombé, abattu, rampant) à la longue chevelure aussi sauvage que celle des dryades.

La représentation de la co-subjectivité, avec des couples de corps, est une rareté dans le corpus de dessins de Delrue. **(42)**, **(43)**, **(44)** et **(45)** sont donc plutôt des exceptions. Les deux figures dans **(42)** n'ont pas d'identité (ni visage, ni

expressivité) et leur « réunion » n'a pas grand-chose d'humain. Ensemble, elles ressemblent à un tronc d'arbre fendu – les têtes ont été séparées l'une de l'autre mais sont reliées par une ligne circulaire au crayon. Il est difficile d'y voir la figuration de la co-subjectivité, tout comme d'ailleurs en (43) et (44). La pâleur de (43) accroît encore l'effet de vide, et toute forme de contact physique et affectif entre les deux protagonistes est absente. C'est aussi le cas de (44), où les deux figures flottent indépendamment l'une de l'autre à l'intérieur d'un cadre marqué par la technique typique des points noirs. Les corps, dans les dessins de Delrue, n'ont pas de spatialité contrôlée et ne s'organisent pas en fonction de leur position spatiale les uns par rapport aux autres. (45) s'inscrit totalement dans la même conception plastique de la corporalité – ici, trois corps sont attachés ensemble sans vraiment se « toucher », aucune interaction ou communication ne peut être décelée entre eux. Le corps « post-classique » est une enveloppe dépourvue d'Intérieur comme d'Extérieur, uniquement prolongée par des prothèses et des attributs de sa limitation (barbelé, barreaux, cercles).

5 Les voies de l'imagination

Dans leur interprétation des œuvres d'art, les critiques d'art ont souvent recours à des données biographiques sur l'artiste et son identité psychologique, voire psychanalytique, ou ils utilisent un schéma d'interprétation sociologique plus ou moins sérieux pour la contextualisation de l'objet d'art. Une autre approche consiste à ne se laisser guider que par les caractéristiques sémiotiques internes de l'œuvre d'art : quelle est la signification générée ici, comment peut-elle être dérivée de ce que l'on peut voir et sentir in vivo dans l'expérience esthétique de cette œuvre d'art, et quelles sont les stratégies rhétoriques que l'artiste déploie pour exprimer plastiquement cette signification ? C'est la voie que j'ai choisie dans mes considérations sur l'immense corpus de dessins de Ronny Delrue.

J'affirme que l'imagination est chez Delrue la faculté qui est à l'origine de sa passion du dessin. L'enfant, le scientifique, l'artiste sont des foyers de l'imagination. Une vaste taxinomie de définitions de l'imagination s'étale sur toute l'histoire de la philosophie, avec Aristote, Kant, Cassirer, Sartre, Bachelard, Ricœur comme temps forts. Par contre, notre histoire culturelle et civilisationnelle n'est qu'un hymne à la Raison, la Certitude, le Calcul. Les besoins incalculables de la corporalité, des passions de l'âme, sont certes admis, mais uniquement

lorsqu'ils sont endigués dans un Moi rationnel dominant. En outre, on se méfie des rêves, fictions, fantasmes, convictions non argumentées et autres « produits » de l'imagination. L'imagination est plutôt considérée comme la faculté qui suscite faux souvenirs, amour et haine sans fondement, préjugés et illusions, et qui nous rend angoissés devant l'avenir inconnu. L'imagination sans la raison accouche de monstres. Heureusement, cette méfiance par rapport à l'imagination est puissamment combattue par les arts (romantisme, surréalisme, entre autres). L'enthousiasme de l'imagination génère sans retenue un réseau poétique compact de mythes et de symboles, de mondes mystérieux, d'analogies et de métaphores. Les sciences humaines actuelles ont elles aussi retenu cette dimension et installent, pour expliquer l'être humain et la communauté humaine, des concepts de base comme le sacré, le mythique, l'inconscient, l'utopique, le rituel, le jeu, le spectaculaire, domaines qui ne peuvent pas être récupérés par le rationalisme abstrait. Ce faisant, les sciences humaines progressistes soutiennent les intuitions qui nourrissent d'importantes tendances des arts contemporains. La production artistique y est pratiquée en tant que processus d'imagination qui génère des mondes imprévisibles et des récits utopiques. Pourtant, on ne peut pas voir l'espace de l'imagination comme une taxonomie d'« images », de représentations visuelles qui peuvent être identifiées et, une fois qu'elles le sont, listées et reproduites. L'imaginaire n'est pas tant un « monde d'images », mais plutôt une procédure productive et vivante qui donne forme à la dynamique de nos émotions, idées et actions, à commencer par la production artistique.

Il reste néanmoins difficile de définir précisément la faculté d'imagination. Dans la littérature philosophique, il existe des dizaines d'approches. L'imagination peut être vue comme une fonction psychique qui éveille des « mondes possibles » (un monde de possibilités) et, ce faisant, provoque un renouveau dans tous les domaines de la productivité créative. Ceci revient à dire que l'imagination est considérée comme la faculté de penser quelque chose dont la présence n'est pas observée, mais aussi la faculté d'apprécier par les sens des œuvres d'art ou des objets naturellement beaux sans les conceptualiser directement ou sans les considérer uniquement comme utiles. Je m'en tiens à la définition suivante, passablement générale, applicable au corpus de dessins de Delrue : l'imagination est une « disposition de l'âme », la faculté psychique de dépasser, changer, transformer, déformer la réalité, et ce faisant de produire des « représentations »

de l'irréalité (l'inexistant, le « possible »). L'important ici est que l'imagination ne peut pas être séparée du souvenir (passé) et de l'attente (futur), et qu'elle est de surcroît chargée de nos valeurs éthiques et symboliques personnelles. L'imagination est très dépendante d'un double input : d'une part l'observation aiguë, intensifiée, et d'autre part la mémoire et l'attente, la récupération du passé et la projection de l'avenir. L'observation, input de l'imagination, repose sur la sensibilité sensorielle de toute la corporalité, et par conséquent toutes les esthésies, à commencer par la synesthésie (la sensation globale du corps) conduisent à l'imagination. L'imagination est espiègle – elle joue avec les multiples sens de l'expérience sensorielle, avec l'ambivalence des connotations, avec l'association entre signification du contenu et qualité sensorielle de la figure. L'imagination exploite les concordances analogiques, reconnaît la continuité entre concept intellectuel et apparence esthétique, favorise l'infinité de l'interprétation...

Chez un artiste plastique comme Ronny Delrue, la force espiègle de l'imagination se manifeste essentiellement dans la métamorphisation. La stratégie privilégiée de l'imagination est la métamorphose, la transfiguration qui se rapporte à un changement d'apparence, de caractère, de structure, de forme. Même si l'imagination est une disposition globale de l'âme d'artiste, son incidence chez un dessinateur est nécessairement plastique – la métamorphose est principalement un changement de la forme (morphè), une transformation, une déformation par l'application d'une touche légère à peine perceptible, et elle peut s'étendre jusqu'à devenir une intervention radicale produisant une figure complètement désarticulée et monstrueuse. Pendant tout le cours de l'histoire de l'art, la motivation profonde d'une telle métamorphisation a été d'exprimer ainsi la pulsion intérieure qui pousse l'artiste à figurer le plus adéquatement possible ses angoisses existentielles : la fascination pour la transcendance et le sacré, la mort et l'au-delà, l'altérité radicale (du divin jusqu'à l'animal), l'unité cosmique et l'union absolue, l'origine mystérieuse de la vie et de l'humanité, les utopies d'éternité et de bonheur absolu. Dans l'univers des dessins de Delrue, pareille motivation se manifeste principalement dans la métamorphisation du corps ou de fragments du corps (tête, bras, jambes), ce qui permet d'explorer les frontières du corps (sur le plan tant spatio-temporel que symbolico-iconique). Dans cette figuration principalement androgyne, il est frappant de constater combien le genre (masculin/féminin) est relatif et combien l'impact d'oppositions entre pur/impur,

authentique/trompeur, innocent/coupable, ... est peu pertinent. Presque tous les dessins de Delrue présentent des métamorphoses du corps, avec une richesse qui nous fait penser aux Métamorphoses d'Ovide – le sort de Daphné, Hersé, Europe, Coronis, Thisbé, Minos est aussi réservé aux corps de Delrue... La stylistique littéraire et la rhétorique philosophique ont conçu un éventail de stratégies qui définissent la métamorphose des formes (transformation, déformation). Dans l'analyse du corpus de dessins de Delrue, j'en ai retenu cinq : deux fois deux paires, la condensation et l'expansion, la métaphorisation et la métonymisation, et enfin l'hypotypose, une catégorie rhétorique qui caractérise la plastique spécifique de Delrue.

Pour illustrer la stratégie de la *condensation*, je regroupe une série de portraits (46 à 53) dont le rapprochement montre ce qu'il faut entendre par « condensation » : un centrage sur l'essentiel, une focalisation sur le noyau, une réduction de tous les accidents. Quand Delrue réduit le corps au visage (jamais de profil, toujours de face), celui-ci n'est bien sûr jamais une tête parfaitement dessinée avec tous ses attributs anatomico-physiologiques. La plupart du temps, le visage est rendu complètement méconnaissable, comme en (53), ou il est en partie couvert de traits qui le dissimulent (49 à 51) ou de taches rouges et noires (52). Toujours et partout, la bouche, les oreilles et le nez sont manquants – les « personnages » de Delrue ne parlent pas et n'entendent pas, ils sont sourds-muets et, puisqu'ils n'ont pas de lèvres, ils sont aussi privés de l'« organe » du goût et du toucher, sont incapables de donner un baiser, sont incapables de tout de contact co-subjectif telle une caresse. Dans les portraits de Delrue, la sensibilité sensorielle est réduite à la *vue* – quatre des cinq sens (l'ouïe, le goût, le toucher, l'odorat) ont été éliminés au profit de la *vue*. La condensation de la sensorialité conduit à l'hypostase des *yeux* – les yeux ne manquent dans aucun « portrait », même en (53) les yeux sont visibles à travers la couche presque impénétrable de peinture couvrante. (46 à 48) comptent parmi les dessins les plus signifiants de tout le corpus. (46) est un « visage qui se résume à la vue » (pas même de suggestion des autres parties du visage), rien que ces grands yeux fascinants, ce regard plein où les yeux fixent le vide comme les projecteurs d'un phare fixent l'obscurité. (47) est très proche de (46) : à nouveau un visage dénué de potentialité sensorielle, hormis ce regard oblique (un œil mort, un œil vivant), un regard pareil à une supplique désespérée. (48) est très inventif : ici, une main couvre la bouche et impose le

silence, et puis il y a ces petites lunettes qui encerclent les yeux. Car il s'agit ici uniquement des yeux, la sensorialité réduite à la vue, soit un exemple particulièrement adéquat de *condensation* de toute la signification pour arriver à l'essence, au cœur d'une figuration particulièrement cohérente du corps et de son âme.

À l'opposé de la *condensation*, l'*expansion* est une stratégie plastique qui consiste à *ajouter* des éléments au corps et, ce faisant, à créer par extension une signification supplémentaire. Une telle stratégie fonctionne de manière extrêmement productive chez Delrue, et les trois exemples qui sont cités me conduisent à une interprétation toute personnelle. Le dessin (54), contrairement aux dessins montrant la condensation autour de la vue, semble se référer à la fonction auditive du corps. C'est exceptionnel dans l'univers des dessins de Ronny Delrue, mais cela pourrait aussi prêter à confusion ou induire en erreur. Le champ auditif est ici représenté comme une figure acoustique se déployant en forme de papillon, très sensorielle et peu abstraite, faisant appel à notre faculté d'observation admirative. C'est une constellation acoustique *visible* – l'ouïe devient vue – et ce superbe dessin, loin de remettre en question la primauté de la vue, est au contraire une apologie de la vue, une illustration de la vue insistante, adéquatement figurée à l'aide de la stratégie de l'expansion. Le dessin (55) est tout aussi fascinant dans sa poéticité ovidienne. Aucun dessin ne nous fait davantage songer aux *Métamorphoses* d'Ovide : Daphné y est métamorphosée en arbre. Et à nouveau, l'expansion à l'aide de ramifications sur le crâne est en rapport direct avec les yeux de ce corps : un œil mort et un œil brisé, tout le visage est réduit à cela, lui qui est aussi mort et brisé que les pauvres branches plantées sur une boîte crânienne stérile. Accroissement, excroissance, *expansion* d'un corps qui s'en va peu à peu appartenir au monde végétatif. (56) compte parmi les dessins les plus mystérieux de tout le corpus. Ici, une tête banalement supportée par une main, mais une tête sans le moindre relief, uniquement marquée au milieu du front par une forme bizarre d'un rouge qui tranche, une *expansion* intériorisée, une chimère, non identifiable (foetus, personne salvant ?). Tout bien considéré, les trois exemples d'expansion dont il est question ici sont très variés : une expansion qui transpose l'ouïe en vue, une expansion qui suggère la végétalisation de l'humain, une expansion qui fait ressortir une mystérieuse intériorité.

Outre cette première paire, *condensation vs expansion*, une deuxième paire est très utile pour caractériser certaines métamorphoses dans le corpus des dessins de Delrué : *métaphorisation vs métonymisation*. Certaines métamorphoses peuvent être analysées comme des *métaphores* ou comme l'exploitation d'une ressemblance ou d'une analogie entre le corps humain et un être ou une forme d'un ordre de réalité totalement différent, animal, voire végétatif. Le corps humain est alors « transformé », « déformé » en un corps animal ou végétal, une métamorphose insoutenable, où l'expérience esthétique est dès lors teintée d'incompréhension, d'horreur et de dégoût. J'isole du corpus trois dessins qui se caractérisent par une telle métaphorisation, et qui sont très difficilement interprétables : (57), (58) et (59). (57) suggère-t-il une larve, ou la carapace d'un crabe à une patte ? Quelque chose d'analogique en tout cas, et pas seulement un corps penché en avant. Le bras qui pend le long de la jambe artificielle rend l'identification encore plus difficile, mais ceci nous paraît sans véritable importance. L'essentiel, c'est qu'une métamorphose est représentée ici, une métamorphose faisant apparaître la ressemblance ou l'analogie entre deux ordres (l'humain et l'animal par exemple). Dans (58), l'identification est tout aussi difficile, mais elle est en fait superflue. S'agit-il ici d'un insecte volant ayant sorti ses antennes ou d'une pieuvre avec des tentacules (un être à moitié humain, vu la présence des jambes) ? Ce qui est fondamental dans la métaphore, c'est que le rapport entre les deux pôles (être humain/animal) ne requiert pas nécessairement une identification, mais que ces deux pôles doivent simplement présenter une *ressemblance* ou une *analogie*, et celle-ci ne doit pas nécessairement être établie « objectivement » (c.-à-d. être physique, mesurable, vérifiable expérimentalement) mais peut découler d'une interprétation, d'une appréciation subjective comme il y en a dans toute expérience esthétique. La même remarque est valable pour (59), un autre dessin métaphorique très chargé. Le cercle rouge indique que le dessinateur attire l'attention sur le « domaine » qui est entouré. Ici aussi, on ne peut que conjecturer sur l'identité de l'animal qui est suggéré – vers quoi ces cornes nous mènent-elles ? Ces cornes sont-elles peut-être simplement une tête fendue en deux ? Et que signifie la dichotomie de la figure – un côté masculin à gauche et un côté féminin à droite, suggéré par une poitrine pendante ? La métaphorisation est précisément une stratégie ouverte. La métamorphose ne révèle jamais son secret.

Dans la *métonymisation*, la relation entre le pôle suggestif et le pôle suggéré du rapport n'est pas purement projective et interprétative, mais plutôt empiriquement réelle, c'est une relation de *contiguïté*. En dépit de cette contiguïté, toute échelle a disparu : *ce corps n'est rien que tête*. Quatre dessins du corpus traduisent de manière exemplaire une telle métonymie. Le corps est décharné, réduit à une forme de tube, de ver répugnant qui surgit du néant, une forme surmontée d'une tête, un visage qui n'est rien d'autre que des yeux, qui ne sont eux-mêmes que deux points noirs (la sensorialité est à nouveau réduite à la vue, qui est en fait aveugle). **(60 à 63)** ont la même structure et le même « message » : la nature humaine et la pratique corporelle sont réduites à ce qui se passe dans la tête, et de surcroît toute vue est aveugle. Le corps a dépéri – ce qui reste est l'enveloppe d'une vacuité cérébrale, d'une solitude subjective. C'est la réduction au végétatif, comme dans **(60)** où la tête est plantée dans une sorte de millepatte, mystérieusement rempli de chiffres griffonnés, mais aussi dans **(61)**, **(62)** et **(63)**, où des corps ressemblant à des serpents sont affublés d'une petite tête avec quelque part la suggestion de lunettes. Voyez comme le boa dans **(63)** étrangle ce qui reste d'humanité, une petite tête impuissante.

Dans l'étude des mécanismes de l'imagination qui sont en action dans le corpus de dessins de Ronny Delrue, il y aurait moyen d'identifier de nombreuses autres stratégies rhétoriques, mais je me limiterai à la stratégie très présente de l'*hypotypose*, déjà théorisée par Quintilien, laquelle est utile non seulement pour l'analyse des textes littéraires, mais aussi pour celle des arts plastiques. Classiquement, l'hypotypose se définit comme l'animation, la théâtralisation, la baroquisation, l'amplification dramatique et l'intensification des éléments de la représentation (l'hyperréalisme en est un exemple), avec comme conséquence que le sujet observant est extrêmement ému et touché. Il va sans dire que, dans l'hypotypose, tant la cause que l'effet sont relatifs (l'intensité de l'effet dépend de la sensibilité de l'âme qui l'interprète). Il y a également des points de recoupement entre l'hypotypose et les autres stratégies stylistiques et rhétoriques déjà mentionnées. Prenez **(64)**, où un corps nu en torsion se frotte ou se cache la tête dans une structure faisant penser à un coussin. L'attitude dramatique peu naturelle du corps témoigne d'une théâtralisation, d'une mise en scène qui vise à toucher l'âme. **(65)** et **(66)** aussi provoquent un même effet émotionnel, même si l'élément déclencheur de la théâtralisation a ici quelque chose de cosmiquement fatal. On

dirait que les corps sont en grande partie engloutis par des sortes de météorites effrayantes qui menacent toute l'humanité. Cette menace est « mise en scène » de manière fracassante pour provoquer chez l'observateur une peur presque métaphysique de la destruction totale.

Toutes les stratégies rhétoriques décrites ci-dessus (condensation, expansion, métaphorisation, métonymisation, hypotypose) donnent intensité et pouvoir de transposition à la *perception* chez l'artiste et mènent son *imagination* jusque dans des régions originales et fascinantes. Outre la perception aiguisée, il y a encore une autre faculté qui nourrit l'imagination de l'artiste : le *souvenir*. J'en ai trouvé une figuration dans le corpus de dessins de Ronny Delrue : le dessin (67) du 12.05.2004 montre une tête qui est remplie de dates des années écoulées – le cerveau est le lieu de stockage du passé et ce même cerveau est aussi l'atelier de l'imagination. (68) est une figuration particulièrement remarquable. La tête gauche (euphorique, la tête du passé) présente une dissection de la tête droite (dysphorique, la tête du présent) – c'est un puits de souvenirs de toutes sortes de personnes à l'identité floue, stockés ici, reliés entre eux et reliés à la tête d'aujourd'hui par un fil noir. Beaucoup moins d'interprétation est nécessaire pour évoquer les dessins (69) et (70) – une donnée anecdotique et biographique facile à identifier (Pepijn, le fils de l'artiste, avec sa couronne de roi) est un souvenir obsessionnel qui n'a de cesse de stimuler l'imagination de l'artiste.

Bibliographie

- Adami Valerio, *Dessiner. La gomme et les crayons*, Paris, Galilée, 2000.
 Focillon Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934 (nouvelle édition, 1939, 1964).
 Fontanille Jacques, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
 Ingold Tim, *The Life of the Lines*, Oxford, Routledge, 2015.
 Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
 Nancy Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009.
 Parret Herman, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018, principalement *Préambule. La pratique artistique comme œuvre de main. Lectures valéryennes*, 5-32.
 Wunenburger Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Herman Parret

Professeur émérite, Institut supérieur de Philosophie, KULeuven