

## Le Dessin par le milieu

Il y a, pour Delacroix, les dessins par les milieux ou par le contour<sup>1</sup>. Par « les milieux », il faut entendre une méthode graphique qui prend le sujet dans son ensemble, animé, conçu comme une forme en mouvement, dont le dynamisme est révélé par les lignes plurielles de contour plutôt que par le modelé. La multiplication des lignes active la mécanique d'apparition de la figure, du volume et de l'espace, la dynamique de l'action, de la sensualité du geste. En faisant un saut dans le temps, on peut examiner le travail de Benjamin Hochart sous cet angle du dessin par le milieu. Outre le fait, plutôt anecdotique, qu'il commence souvent par le milieu de la feuille<sup>2</sup>, ses dessins sont fondés sur la multiplication des lignes et leur ordonnancement sur le papier. Ces lignes organiques prennent toutes les formes et les épaisseurs possibles, elles subissent des torsions, sont répétées, hachées, projetées. À la suite des artistes conceptuels, la ligne chez Benjamin Hochart est révélée, vient au premier plan, c'est désormais un élément physique. On peut dire, avec Rosalind Krauss, qu'il la laisse « développer le plus fidèlement possible la logique de sa propre expérience<sup>3</sup> ». Benjamin Hochart ayant aussi intégré les leçons du surréalisme et de l'expressionnisme abstrait, ses lignes sont volatiles et ont des qualités expressives, elles dispersent le point focal et créent, avec la couleur, une atmosphère lumineuse. Elles sont tout à la fois concept et geste, mouvement, émotion et narration.

Le mode d'apparition de ces lignes est lié à un processus que l'artiste appelle *dodécaphonique*, selon la musique mise au point par Arnold Schönberg et dont le système de composition repose sur les douze sons de la gamme chromatique – plutôt que sur l'ordre tonal –, qui doivent se succéder sans se répéter. Benjamin Hochart choisit un certain nombre d'outils de dessin pour lesquels il décide d'un ordre d'utilisation, chacun devant être employé une fois avant de pouvoir l'être à nouveau ; de surcroît, un geste particulier est assigné par outil – comme toute règle qui se respecte, il l'enfreint au besoin. La méthode dodécaphonique qui ouvre à l'artiste un répertoire infini de formes est toutefois une contrainte. Le paradoxe veut que, par l'objectivation du processus et l'abandon du choix de l'outil à la règle, cette contrainte lui permette d'acquérir une liberté : libéré de la sélection à faire entre une panoplie de crayons, de feutres, d'encres, etc., il focalise sur le geste et son immédiateté, avec une spontanéité qu'il

---

<sup>1</sup> Eugène Delacroix, *Journal, 1822-1863*, Paris, Plon, 1996.

<sup>2</sup> Lors d'une discussion en mai 2011 à ce sujet, l'artiste a mis en valeur qu'il ne s'agissait pas systématiquement du milieu de son support à proprement parler, mais toujours du « milieu de ce qui commence », le dessin et parfois même la configuration et la dimension de la feuille s'élaborant au fur et à mesure.

<sup>3</sup> Rosalind Krauss, « La ligne comme langage », *La Part de l'œil*, n° 6, 1990, p. 91.

qualifie d'automatique<sup>4</sup>. En outre, les outils déterminent, dans une certaine mesure, le dessin. Les traits seront plus ou moins fins si le stylo utilisé a une pointe fine, les aplats seront réalisés plutôt avec des feutres à pointe large, avec toute la gamme des épaisseurs entre. Sans cesse renouvelées, il n'y a pas de limite aux combinaisons d'outils, de formes et de gestes. On les découvre sur les œuvres bien nommées *Répertoires*, qui répertorient les couleurs et les formes accompagnant la réalisation de chaque dessin dodécaphonique. Les *Répertoires* représentent à la fois le processus, le mode d'emploi et, pourquoi pas, le mode de lecture des dessins. Explorant le potentiel de chaque outil, le travail de Benjamin Hochart s'inscrit dans la tradition tautologique du dessin conceptuel, avec des dessins qui parlent de dessin, qui exposent les choix précédant leur réalisation, les outils utilisés et les formes qui leur sont attribuées.

Le point en mouvement forme une ligne et engendre un volume<sup>5</sup>

En partant du milieu, Benjamin Hochart propose un cheminement sur la feuille. Parcourant l'espace au gré des rencontres de lignes, le regard est aspiré. L'observateur peut se promener dans les dessins, qui l'emmènent à la découverte de leurs formes, de leurs ruptures et de leurs croisements, et des gestes qui les ont constitués. Le premier, marquant, est justement celui du déplacement physique de l'artiste qui, dessinant debout, tourne autour de la feuille au fur et à mesure que la main parcourt le papier. Ce déplacement engage tout le corps ; il est le premier indice d'une dimension sculpturale du travail de dessin de Benjamin Hochart. Les changements de points de vue, de distance par rapport au support, d'approche dans l'espace même de la feuille, confèrent aux dessins des entrées multiples. Sans perspective, sans point de fuite et au travers des couches successives, les rapports entre arrière- et premier plan sont remis en question. La perception de la profondeur change selon l'endroit où se pose le regard et des œuvres réalisées sur une surface plane acquièrent ainsi du volume. Cet aspect est accentué dans certaines pièces par l'intervention à la peinture en bombe. Ce geste radical peut opérer par recouvrement quand la peinture est projetée sur les cadres (*Dodécaphonies [octobre]*, *La Perspective cavalière [dépliée]*, tous deux de 2009), et/ou par transparence dans le cas d'interventions sur le mur visible sous le dessin sur papier calque (*Cavalier*, *Les Histoires*, *Une perspective*, tous trois de 2009). La superposition des plans est patente, mais l'hétérogénéité des

---

<sup>4</sup> Il est intéressant de citer ici d'autres œuvres au processus à la fois maîtrisé et lâché, que la réalisation soit mécanique (*Exercices du silence*, 2008), à l'aveugle (*Les Lectures aveugles*, depuis 2009) ou, plus récemment, déléguée à d'autres (série *Synonymes*, 2011).

<sup>5</sup> Intertitre inspiré du titre de l'œuvre *Étendue (ligne dans l'espace) un point en mouvement engendre un volume* (1945) de Georges Vantergerloo.

gestes et des différents temps de leur réalisation a pour effet que les deux, voire les trois supports gardent leur indépendance. *Cavalier* par exemple existe à ce jour en quatre versions, en fonction des lieux où il a été présenté et où le trait de peinture en bombe est adapté à l'espace, le dessin sur calque restant le même. Le geste peut même être séparé du dessin (*Cavalier #0*, 2009-2011), il opère ainsi une sortie définitive du cadre, pour aller vers une troisième dimension tout en jouant de la planéité.

Le passage du plan au volume se fait sentir avec plus d'acuité quand le geste dédoublé intervient dans l'espace même de la feuille : c'est le cas des *Noise Drawings* (2009) ou des trois dessins de la série *Chute* (2009). Eux aussi font coexister plusieurs gestes, plusieurs outils, plusieurs temps de réalisation, mais là, directement sur le papier. Chaque opus des trois *Chutes* est composé d'un dessin dodécaphonique dont l'artiste n'était pas satisfait, sur un papier qui ne lui convenait pas et qu'il mit de côté. Le papier en atteste : il est grossièrement découpé, les bords ne sont pas droits, ils portent des traces de salissures. Sur ces chutes, donc, Benjamin Hochart s'entraîne ensuite à réaliser des mouvements calligraphiques à l'encre de Chine et d'autres à la peinture en bombe qu'il refera sur les *Noise Drawings*. La rencontre presque fortuite du dessin raté et de l'entraînement du geste donne lieu à l'apparition d'une forme nouvelle, satisfaisante. Les trois interventions représentent plusieurs strates dans l'apparition du dessin alors que les deux derniers gestes (encre de Chine et peinture en bombe) sont comme projetés à l'extérieur du papier. Cette sensation de volume manifeste est encore accentuée dans les *Noise Drawings* dont le papier, ayant reçu de la lessive de soude, est gondolé, acquérant une réelle épaisseur.

Dernièrement, c'est la superposition des plans colorés qui prolonge cette recherche du volume dans le plan avec la série *Blink* (2011), où des aplats de couleur constitués par des papiers découpés glissés sous le dessin sur calque sont « pris », littéralement, dans le cadre. Quant aux quatre dessins *La Grève (Études #1 à #4)*, 2011, ils réunissent à nouveau plusieurs études pour deux séries, en superposant les papiers calques préparatoires sur des feuilles blanches portant des traces de coups de pinceau, d'encre, de peinture en bombe, etc. Outre la rencontre de temporalités et de gestes distincts, Benjamin Hochart souligne ainsi que si le dessin est un outil, les œuvres préparatoires peuvent devenir autonomes et qu'elles ont aussi pour vertu de révéler le processus de création. Le dessin accompagne la pensée et l'expose, il rend le *dessein* accessible à l'observateur. Si dessin et dessein partagent aujourd'hui la même sonorité, leurs sens se confondaient en ancien français, mettant en valeur le dessein, c'est-à-dire la conception, le développement d'une idée et du projet dans le temps, la transcription des perceptions et des pensées, de la volonté et du désir de l'artiste.

Le travail de Benjamin Hochart repose notamment sur le geste<sup>6</sup> qui, avec les traits de peinture en bombe, dépasse presque l'échelle du corps, fait surprenant pour le dessin, média généralement à la mesure de la main et de l'amplitude du bras. Dans l'ensemble *La Grève #1 à #8* (2011), il pousse le jeu avec les notions d'arrière- et d'avant-plan, en dessinant à l'identique – ou du moins en le tentant – sur des feuilles de calque imprimées de ses dessins pour le livre *La Perspective cavalière – Im Blick der Herrenreiter*<sup>7</sup>, avant pliage et reliure. La mise en abyme est réinterprétation des formes graphiques, pour la troisième fois, issues d'un même dessin : celui qui est d'abord reproduit imprimé dans un livre, qui est ensuite utilisé comme fond et donc redessiné et réagencé pour la première œuvre *La Grève* (2011), opération à nouveau réalisée ici. Il est difficile de distinguer le dessin de l'impression, tant se confondent les formes, certaines inspirées de détails d'œuvres d'Hokusai ou d'Öyvind Fahlström que l'artiste emprunte et réinterprète – une quatrième strate possible ? Le rythme des dessins de *La Grève #1 à #8* est tourbillonnant, avec des continuités et des ruptures entre chaque feuille, ce qui est largement accentué par le mode de présentation : ces dessins sont dissociés et assemblés en huit groupes encadrés distinctement, de une à sept feuilles à la fois. Ce dispositif relève pour l'artiste d'une forme de « bande dessinée dans l'espace, dont le rythme n'est plus celui de la page tournée mais de la marche devant<sup>8</sup> ».

Mise à plat du volume et inscription physique de la ligne

La sortie du plan est finalement consommée – bien que relative – avec les récentes œuvres en volume<sup>9</sup>.

Installée au sol, chaque œuvre de la série *Place* (2010) est composée d'une couverture grossière, en laine grise laissant apparaître des fils de couleur, sur laquelle sont posés des objets en céramique restée blanche. Ces formes organiques, réminiscences d'ossements d'animaux inconnus ou d'obscur outils ancestraux, pourraient avoir été découvertes lors d'une fouille archéologique. Elles ont en fait pour but de mettre au jour les traces de leur fabrication. Benjamin Hochart a coupé, tranché et sectionné au couteau ou au fil à beurre le bloc de terre,

---

<sup>6</sup> Geste qui est parfois celui du saccage (recouvrement par la bombe ou quasi-destruction du papier par la lessive de soude), mais il serait sûrement hasardeux de surinterpréter cet aspect.

<sup>7</sup> Livre publié à l'occasion de l'exposition personnelle de l'artiste à l'institut français de Stuttgart en 2009, avec un texte de J. Emil Sennewald.

<sup>8</sup> B. Hochart, dans une discussion avec l'auteur, avril 2011.

<sup>9</sup> B. Hochart a essentiellement pratiqué la sculpture, aux côtés du dessin, lors de ses années de formation aux Beaux-Arts de Lyon. Pratique délaissée ensuite mais qui est revenue dans son travail depuis 2010.

qu'il a ensuite reformé, réemballé, réouvert et retravaillé, en plusieurs opérations successives jusqu'à épuisement de la matière. Les objets ainsi obtenus sont les résidus des gestes qu'il a fait subir, par manipulation volontaire et involontaire, à son matériau, révélant les diverses traces en mémoire sur le bloc de terre ; pour certaines, des dessins formés par le plastique servant à le garder frais, pour d'autres, des tubes métalliques du chariot utilisé pour son transport, ou les interstices de la surface sur laquelle l'artiste reformait le bloc. Comme avec les œuvres sur papier, il expose le matériau et le processus, sans aller au-delà des outils employés tant pour la conservation, la manipulation que le travail du bloc de terre. Les objets n'ont qu'une faible épaisseur, il s'agit presque de bas-relief, effet largement augmenté par le point de vue plongeant qui écrase toute sensation de volume. Le processus est ici renversé : Benjamin Hochart met à plat le volume, invitant d'autant plus à tourner autour de *Place*, comme il tourne lui-même autour de ses dessins lorsqu'il les réalise.

Avec *Pendule* (2010), c'est la ligne qui s'échappe de la feuille pour s'inscrire dans l'espace physique. On est désormais dans la tridimensionnalité de tubes métalliques agencés à la manière d'un jeu de mikado en suspension ; chacun porte des ruptures, avec des parties écrasées, comblées par des pièces de céramique attachées à l'aide de liens peints à la bombe. Dans *Section* (2010), réalisé au même moment, les formes de céramique à la géométrie irrégulière, colorées cette fois, sont accrochées aux tiges métalliques appuyées contre les murs. Elles ébauchent ainsi des triangles vides alors que le volume reste circonscrit à la légèreté d'une ligne. Benjamin Hochart ne montre en général que quelques-unes de ces tiges, au nombre total de cinquante et une. *Section*, à dimensions littéralement variables, doit être envisagé dans sa conception temporaire, changeante d'un espace à l'autre, d'une exposition à l'autre, voire possiblement d'un jour à l'autre, comme le faisait Robert Morris en 1967 lorsqu'il exposa pour la première fois la pièce en fibre de verre *Sans titre* dont il modifiait chaque jour l'agencement des neuf éléments. La réalité, et donc l'appréhension de cette œuvre, est toujours renouvelée. Elle guide le parcours – comme le fait le trait de bombe à même le mur –, le ponctue, peut surprendre le spectateur attentif, réveille son regard, dans cette danse d'une œuvre à l'autre, d'un mur à l'autre, à laquelle Benjamin Hochart nous convie.

Johana Carrier, juillet 2012