



Cet ouvrage est édité à l’occasion
de la présentation au public du musée
des beaux-arts de Brest Métropole
de l’exposition temporaire
« Dilasser, le dessin »
du 5 novembre 2016 au 9 avril 2017.
Commissariat : Pascal Aumasson
Muséographie : Alain L’Hostis, architecte
Fabrication : ateliers de Brest Métropole
Remerciements à Antoinette Dilasser,
Geneviève Demange, Marianne Dilasser,
Olivier Delavallade, les services de Brest
métropole, le personnel du musée des
beaux-arts de Brest, M^{me} Évelyne Schmitt,
conseiller pour les musées
à la Drac Bretagne.



[page précédente](#)

ill. 01 **Sans titre.**
Acrylique sur papier.
25 x 30 cm.

DILASSER DESSIN

Textes de
Pascal Aumasson
et Antoinette Dilasser



Les textes et illustrations de cet ouvrage sont protégés. Toute reproduction ou représentation, totale ou partielle, par quelque procédé sans autorisation expresse de l’éditeur est interdite et constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle.

Toutes les œuvres reproduites sont issues de la collection particulière de la famille Dilasser.

Photographies des œuvres réalisées par Quatcoul.

Texte p. 153 extrait de la revue *Art Absolument*, juin 2015, tous droits réservés.

Remerciements à M. Olivier Delavallade.

© Adagp, Paris, 2016 pour les œuvres de François Dilasser

Copyright Locus Solus, 2016

Copyright Musée des beaux-arts de Brest Métropole

ISBN 978-2-36833-139-2

Dépôt légal 4^e trimestre 2016

Maquette : Stéphane Hervé / Metagrafic

Photogravure : Quatcoul, Brest

Impression : Cloître Imprimeurs, Saint-Thonan



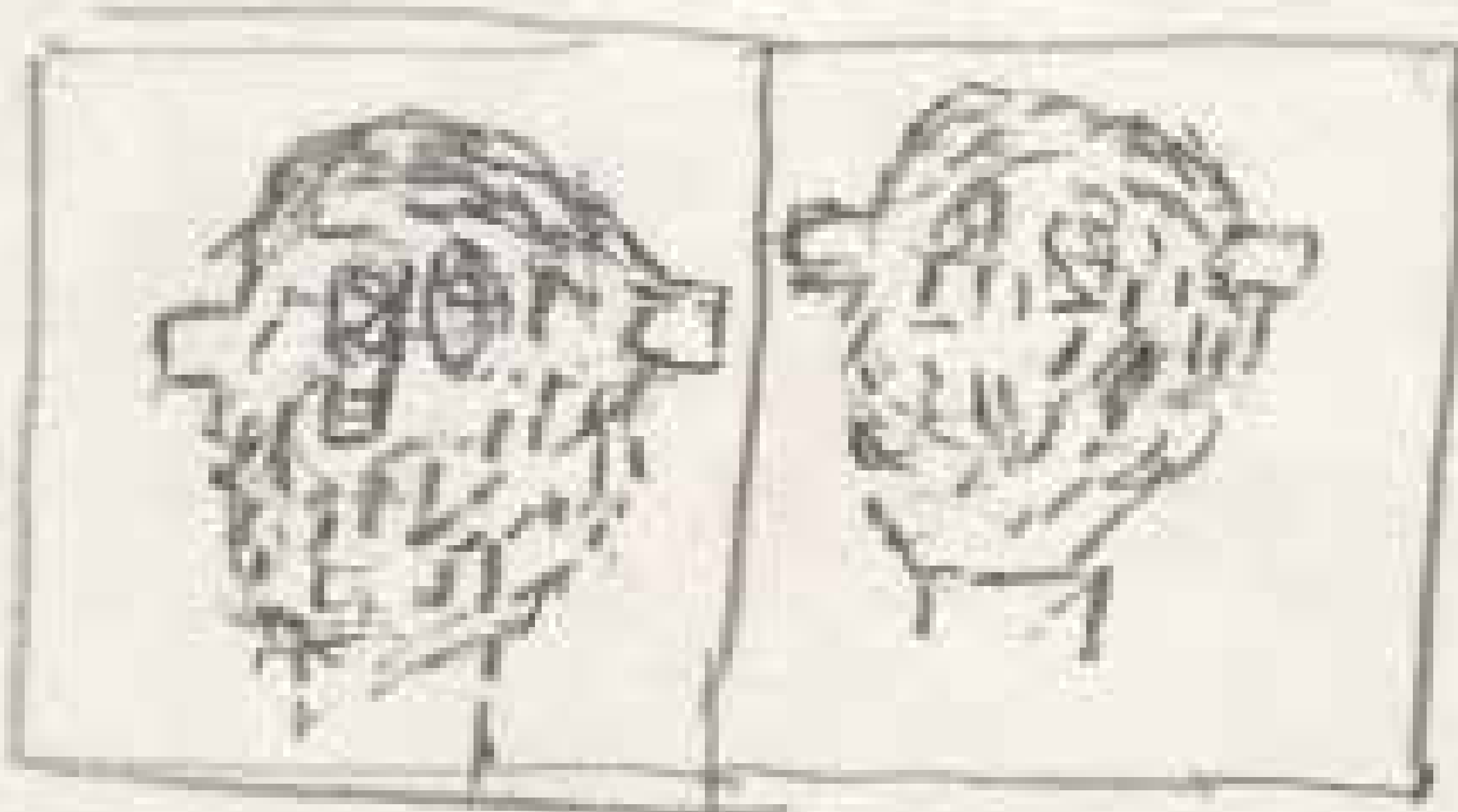
LOCUS-SOLUS.FR

Sommaire

L’AUTONOMIE SOUVERAINE DE LA MAIN	10
Pascal Aumasson	
RECUEIL SIMPLIFIÉ DES PRINCIPAUX SUJETS DE DESSIN	68
Pascal Aumasson	
L’art de la fragmentation.	70
La figure humaine : un trait libre	80
Les séries	88
Vitraux et faïences.	104
Dessins de fantaisie et grotesques.	114
Les croquis de nature	120
DESSINS	130
Antoinette Dilasser	
Biographie	153

[page suivante](#)

ill. 02 **Série Têtes (détail).**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1992



« Dessiner, dessiner,
jusqu'à l'envie de
passer plus loin,
à la peinture. »

François Dilasser,
février 1989.



L’AUTONOMIE SOUVERAINE DE LA MAIN

par Pascal Aumasson

« Dessiner, dessiner, jusqu’à l’envie de passer plus loin, à la peinture. »
François Dilasser, février 1989.

Fort de cette foi dans les vertus d’une pratique du dessin capable de prédisposer à un art total, François Dilasser a longtemps manifesté une authentique aspiration à l’unité de son travail.

Pourtant, son dessin est beaucoup moins connu que sa peinture. Elle présente néanmoins une personnalité qui a fait dire à Jean-Marc Huitorel que « le dessin s’affirme comme partie intégrante pour ne pas dire comme élément essentiel de [son] œuvre ¹ ». Jean-Pierre Le Dantec pense même que « dire que le dessin est premier chez Dilasser n’est en rien avancer qu’il serait moins peintre que dessinateur. C’est constater une évidence ² ». Et Benoît Decron, autre historien d’art grand connaisseur de l’artiste, apporte cette précision ultime en 1996 : « Cette constante activité graphique, libre d’esprit et de corps, fonde en soi un univers parallèle ³. »

DE QUOI EST FAIT L’ART DU DESSIN DE DILASSER ?

Le très grand soin avec lequel sa famille a conservé et indexé ses travaux permet aujourd’hui la consultation de l’ensemble. Si ses moyens graphiques se révèlent diversifiés, la substance se concentre sur des albums semblables pendant près de quarante ans. Sa préférence va aux papiers forts à grain fin. Leur format, 40 x 30 en général, lui offre une ampleur appropriée aux études, tandis qu’il réserve à des carnets à spirales, aux papiers plus fins, d’autres recherches et surtout les paysages. La texture, la surface et la tenue des feuilles de dessin lui conviennent si bien que, dans l’atelier, il fixe volontiers ses papiers au mur. Il en fait aussi un matériau courant de sa peinture, trouvant, comme il le dira à Charles Juliet : « Une toile quand elle est tendue, ça rebondit, le contact du pinceau n’est pas le même ⁴. » Quand il pratique la couleur, il fait un usage régulier de fonds préparés. Non seulement il éprouve ainsi les possibilités offertes par les entailles qu’il pratique dans l’épaisseur de la gouache ou de l’acrylique, mais il se plaît à aborder cette matière comme révélatrice de nuances et de tonalités ; un bleu, professe-t-il, n’est pas semblable quand il contraste avec le rouge, le jaune ou le noir d’un fond, aussi atténués soient-ils.



ill. 04

¹ *François Dilasser*, catalogue d'exposition. Artothèque de Caen/ Musée de Saint-Lô/Musée de Valenciennes/Musée de l'abbaye Sainte-Croix des Sables-d'Olonne, Cognac, éd. Le Temps qu'il fait, 1996, p. 29.

² Ibid., p. 89.

³ Ibid., p. 95.

⁴ *Chez François Dilasser*, Charles Juliet (Entretiens), Paris, L'échoppe Éditeur, 1999, p. 22.

[pages précédentes](#)

ill. 03 Dessinateur. Autoportrait.

Encre sur papier.
25 x 20 cm.

ill. 04 Sans titre.

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2002

ill. 05 **Personnage. Bord de mer.**
Crayon sur papier.
13 x 21 cm.



ill. 05

Pour qui veut comprendre le ressort de son art, les annotations écrites qu’il y a déposées sont aussi précieuses que rares. Nous leur accordons ici une place centrale.

« Pendant le travail c’est l’organisation, les rapports entre dessin et couleur qui m’importent, le reste, l’essentiel peut-être, vient sans réflexion ni intervention préalable. » écrit-il en 1991⁵. On ne peut mieux caractériser un dessinateur accompli incarnant la leçon que le peintre et théoricien de l’art André Lhote avait rappelée à ses pairs : « On n’apprend à peindre qu’en dessinant, car dessiner c’est réserver à l’avance sa place à la couleur⁶. »

À suivre pas à pas les étapes de l’art du dessin de François Dilasser, on se convainc vite que l’essence de son art, c’est l’autonomie souveraine de la main. « Il ne faut pas que le trait soit volontaire, affirme-t-il en 1984. S’il est volontaire, il coupe, tandis qu’autrement la lumière passe de chaque côté du trait⁷. »

De même, les feuilles et les carnets de l’atelier imposent à l’observateur de ne pas les restreindre à des études en vue de ses peintures. Peu enclin au procédé qui consiste à préparer un tableau par un dessin, Dilasser considère au contraire ses dessins comme des fins en soi. Ou bien comme des moyens d’étude, mais jamais comme des esquisses. Il a souvent dit, ainsi que le rapporte Antoinette Dilasser : « Je crayonne sans penser à rien, j’essaie de laisser ma main libre. Je ne veux rien, j’essaie de découvrir quelque chose que je ne connais pas... petit à petit une idée ou plutôt une forme se dégage... Je ne la nomme pas, je la sens vivante... il y a des moments où je le sais : elle est là⁸. »

Le territoire de François Dilasser dessinateur, c’est surtout l’atelier (ill. 04). D’abord pour comprendre l’œuvre de ses pairs ou des maîtres dont il se sent de la « lignée » et pour s’en faire l’écho. Il aura l’occasion de reconnaître l’influence de Picasso et de Braque mais, reconnaît-il, « sans beaucoup de discernement » pour les premières peintures entre 1966 et 1973. « Après Gauguin, j’ai regardé Cézanne... Puis il y a eu Klee, dans l’ordre et surtout Bissière qui a été un déclencheur⁹... »

L’atelier, c’est aussi le refuge calme où, de la fin des années 1960 jusqu’aux années 2010, il s’exerce au travail délicat d’harmonie de signes et de construction de graphismes inspirés. Les observations de plein air n’en sont pas moins actives, si bien que dans les ateliers de Lesneven et de Brignogan, alors que le réalisme est généralement absent de ses dessins, il ne se prive pas de les traduire par ce qu’il nomme lui-même des « impressions de nature ». Car, « c’est rare que je dessine sur place », répète-t-il à ceux qui le trouvent en harmonie avec la mer et la campagne qui l’entourent, et qui en recherchent les traces dans son répertoire (ill. 05). Celles-ci prennent surtout la forme de relevés simplifiés d’architectures vernaculaires (ill. 112), de phares ou de paysages (ill. 107 à 111). Quand des personnages figurent dans ses carnets à dessin, ils sont réduits à quelques postures fortement schématisées, aux limites de caricatures (ill. 110).

⁵ Lettre à Jean-Michel Boulaire, 1991.

⁶ *Traité du paysage*, André Lhote, Paris, Librairie Floury, 1939, p. 49.

⁷ Sens large.

⁸ D. Antoinette Dilasser, Cognac, éd. Le Temps qu’il fait, 2003, p. 45.

⁹ « Entretiens avec François Dilasser », Jean-Pierre Abraham, *ArMen*, mai 1991, p. 66.





ill. 07

ill. 07 **Sans titre.**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1997

Enfin, il excelle dans ce qu'il appelle les « comptages de mer » effectués sur la côte à Brignogan ou à Kerlouan, à l'île de Batz, à Ouessant, constitués d'une sorte d'énumération de mâts de bateaux au moyen de traits courts.

Par ailleurs, entre 1993 et 1995, et ensuite entre 1995 et 1996, il s'exerce à un « Journal de promenade » (ill. 06), fait d'annotations rapidement peintes de paysages. « C'est un exercice, une étude très simple et sans retour possible puisque ces notations sont toutes faites à la suite les unes des autres sur une grande feuille : pas de possibilité de détruire si c'est raté¹⁰. »

En vérité, à regarder les feuilles sur lesquelles sa main s'exerce aussi bien en plein air que dans son atelier, force est d'admettre que son art a finalement peu à voir avec le réel et beaucoup avec les forces « du dedans ». C'est d'ailleurs ainsi qu'il préférera qu'on accueille son dessin.

Sa présence, dès 1977, aux cimaises de la galerie Jacob que Denise Renard avait ouverte en 1966 fait image. Il s'y plaît ; il connaît le goût de Denise Renard pour le dessin contemporain, qu'elle expose alors en priorité. Il est en harmonie avec son intention de soutenir l'art très intériorisé « qui cherche à entraîner le spectateur dans "l'espace du dedans", par le langage allusif de la forme et de la couleur¹¹ ».

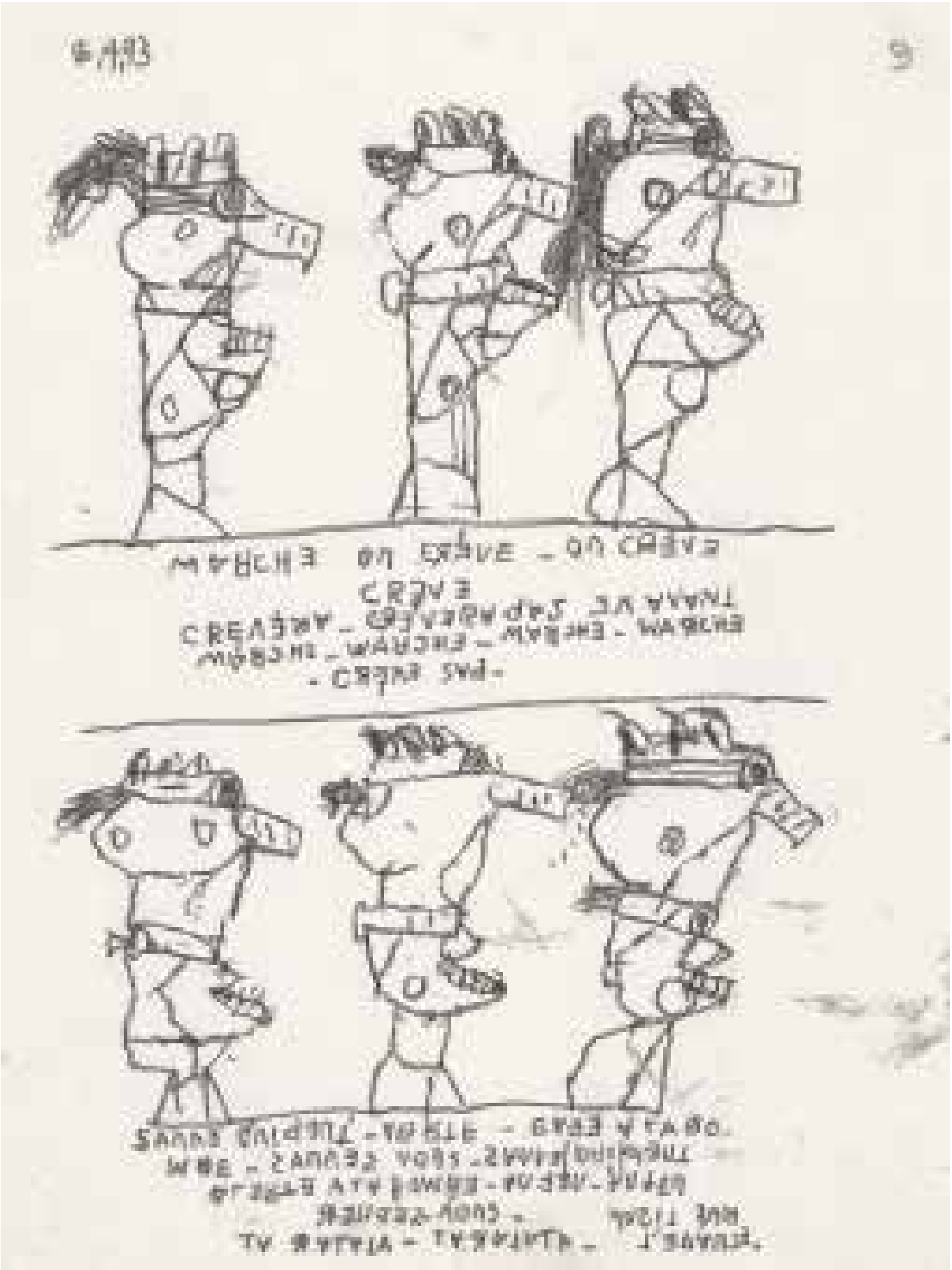
UN GRAPHISME ÉLABORÉ

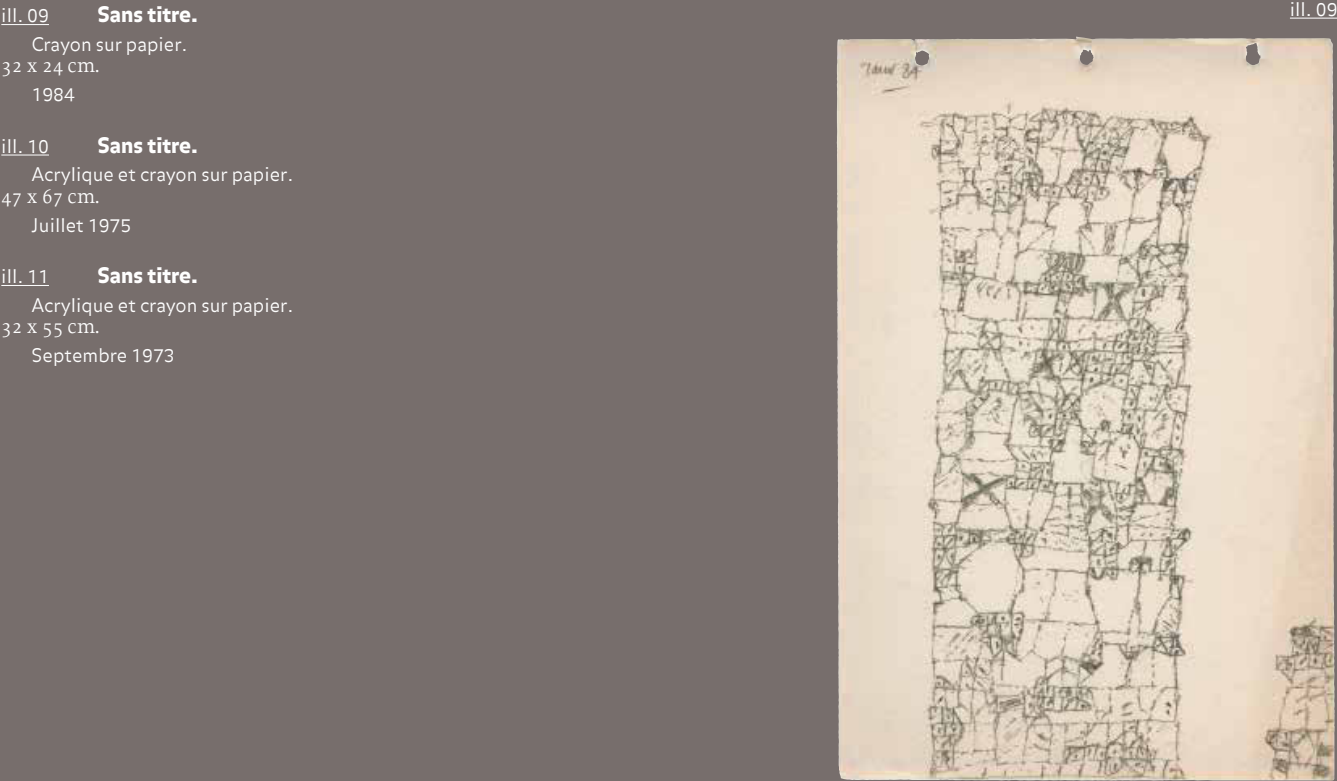
Les solutions plastiques qu'il adopte dès le début des années 1970 sont dominées par un graphisme qu'on pourrait qualifier de calligraphique, en ce sens qu'usant de traits courts, quelquefois saccadés et tremblants, il s'apparente aux tracés avec lesquels on forme les lettres. Aussi concises soient-elles, les lignes de Dilasser enregistrent le geste.

Son graphisme est calligraphique également, en ce qu'il combine formes et écritures, en particulier l'écriture inversée et le lâcher-prise (ill. 08). Si celui-ci s'apparente à une sorte de « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » comme l'a décrit André Breton, Dilasser n'en récusé pas moins toute séduction du dogme surréaliste. Il lui préfère la fécondité de la pensée de Paul Klee dont il lit le *Journal* avec ferveur. Dans le même esprit, il s'accomplit dans « les choses qui se dévoilent, apparaissent d'elles-mêmes au cours du travail », plutôt que dans une « gymnastique intellectuelle de raisonnement, d'analyses ».

¹⁰
Ibid., p. 67.

¹¹
Entretien avec Danièle Weiller, dans *Itinéraire d'une galerie*, catalogue du Centre des arts et loisirs du Vésinet, 1984.





Dès lors, on ne s’étonnera pas que le « surgissement » soit un ressort essentiel de son art. Il saura en tirer tout le potentiel et s'en nourrir durablement. « Il faut que les choses surgissent au cours du travail, note-t-il le 10 juin 1996. Il faut qu’il y ait découverte, apparition (pourquoi pas épiphanie – n’est-ce pas cela ?). Tout dans le dessin à la mine de plomb, après des tâtonnements plus ou moins longs, quelquefois une forme soudain prend vie et alors c’est beau. Cela peut nourrir tout un cycle de travail, une “suite”, de même avec le dessin à l’encre de Chine. » Constante est également son intuition que « c’est la forme en se construisant qui génère le sens¹² ». Comme il le répète à l’envi, une apparence dessinée n’est jamais le point de départ de sa recherche, « mais le fruit du travail ».

Aussi spontané qu’il soit, son graphisme offre néanmoins une portée géométrique. Ne consume-t-il pas quantité de formes issues de la mathématique appliquée aux formes et aux espaces ? Ne prodigue-t-il pas toute une série de variantes de parallépipèdes, de grilles dans les dessins de ses débuts ? Dans l’esprit des constructions fétiches de Roger Bissière qu’il admire, ne combine-t-il pas lui aussi des formes et des lignes ? Et ces tracés fermes ne constituent-ils pas aussi le réseau nerveux de ses dessins (ill. 09 et 10) ?

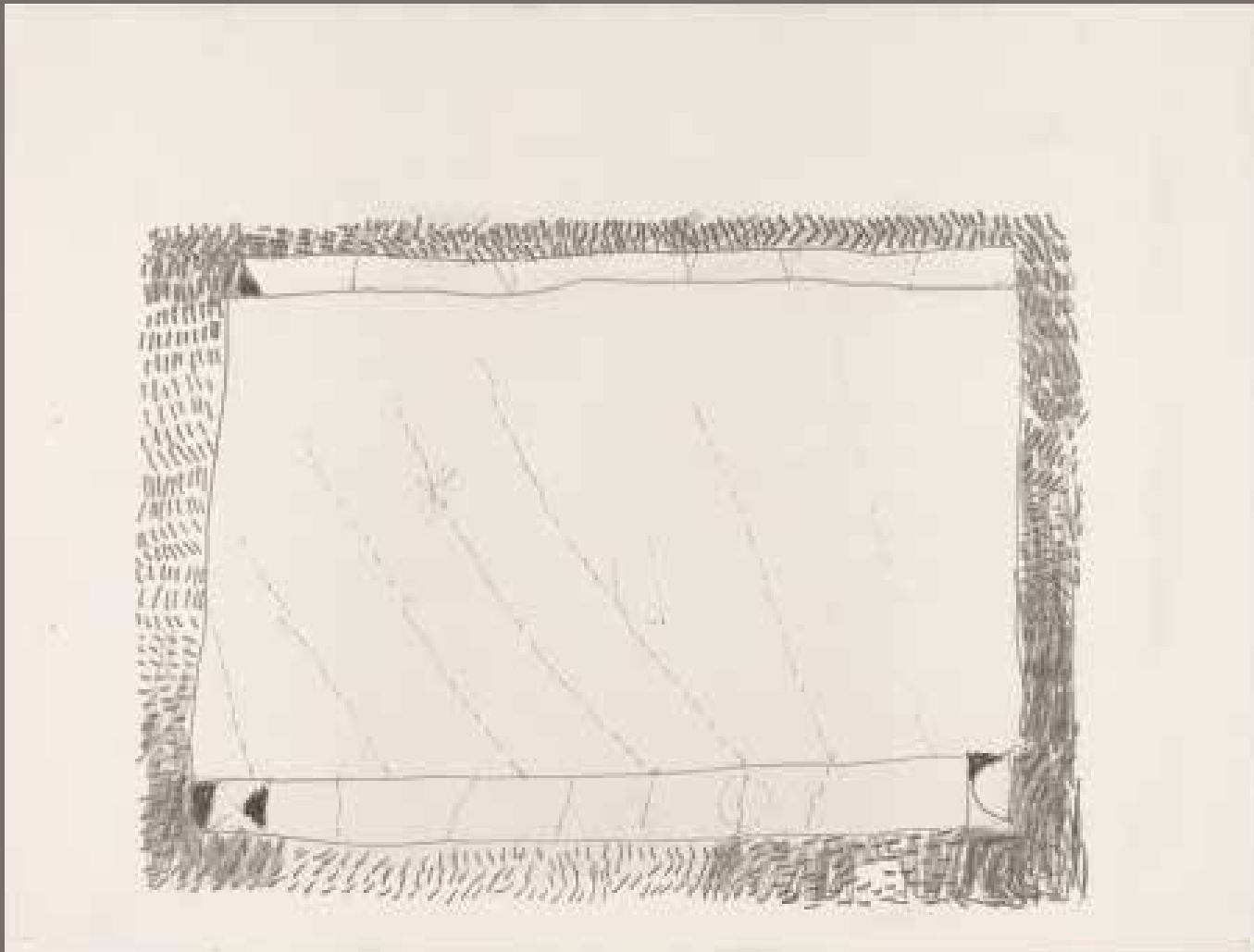
L’acceptation géométrique des corps figurant parmi ses relevés « sur le motif » en est une autre dimension. Dans cette géométrie règne une savante irrégularité. Les feuilles de 1973 en sont démonstratives. Sur l’une d’elles, la composition est circonscrite autour d’un vide parcouru de lignes fines. Une marge riche de composants graphiques tels que les hachures, les traits courts ou les chevrons en affirme le bord (ill. 12). Sur une autre, la même année, un autre arrangement se manifeste : le vide est enserré dans un contour rectangulaire souligné, dans les hauts et les bas, de traits courts de couleur (ill. 11). Ce semblant de parallépipède conçu lors de l’été 1973 fera date. Jean-Marc Huitorel le tient pour « la source de laquelle viendront puiser, directement ou indirectement, la plupart des développements ultérieurs de l’œuvre¹³ ».

¹² *Sculpter la lumière*, catalogue de l’exposition « Le Vitrail contemporain en Bretagne, 1945-2000 », Château de Kerjean, p. 46.

¹³ *Dilasser*, Jean-Marc Huitorel, éd. La Différence/Galerie Clivages/Galerie La Navire, 1990, p. 25.

pétouille !





ill. 13 **Sans titre.**
Encre et gouache sur papier.
65 x 50 cm.
1991

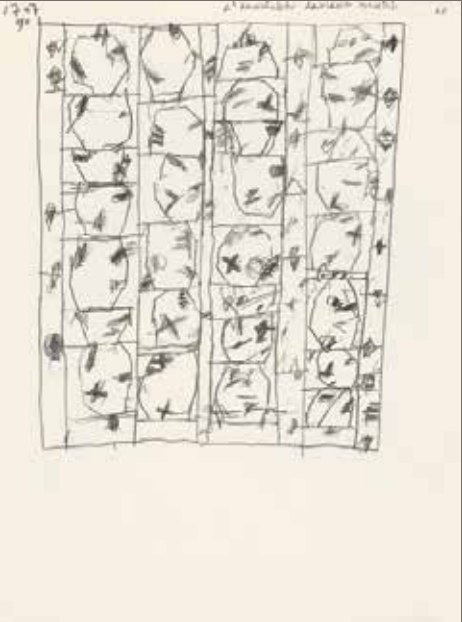


ill. 14 **Sans titre.**
Encre et gouache sur papier.
65 x 50 cm.
1991

ill. 15 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
juillet 1990



ill. 14



ill. 15

Il y a dans cette forme claire et ordonnée un entendement subtil aux rectangles à contours estompés de Rothko ou de Mondrian, non dans leur acception colorée, mais dans celle du dessin. Le trait jusqu'alors discret dans la peinture de Dilasser, faite principalement de masses colorées, va ainsi trouver sa place dans son œuvre. Destiné à établir un rythme, il offre des possibilités de combinaisons répétitives d'une simplicité tout aussi trompeuse. On en a la démonstration par exemple dans les années 1989-1990, au cours desquelles il crayonne avec passion des formes d'octogones irréguliers. À bien les regarder, on remarque que leurs angles, qui sont naturellement tronqués, sont agencés pour se heurter aux carrés du cadre, nous faisant comprendre que la véritable dynamique de ce dessin, c'est sa limite (ill. 15).

On peut imaginer que chez Dilasser, dont le répertoire est imprégné « d'essence chrétienne » (Huitorel, p. 53), cette association dans une forme d'octogone, du carré (symbole de la terre) et du cercle (symbole du ciel) matérialise le passage de la terre au ciel.

Mais ce sujet témoigne moins de l'adoption par l'artiste d'une figure incarnée et fixe, qu'une étape dans une recherche. En effet, rien n'intéresse Dilasser que l'exercice du dessin en tant que quête. On le mesure encore lorsqu'en 1991 il aborde le thème des *Têtes*. En mars, il élabore de grands profils offrant les apparences de visages de côté, dont la prééminence encéphalique introduit une interprétation anthropologique. En avril, il les ramène en plan et les inscrit dans la forme octogonale qui lui est chère (ill. 13 et 14). En parallèle à ces jeux de forme, les vides jouent un rôle dynamique. Il dira au sujet de sa peinture, se souvenant « d'une période où je peignais des tableaux vides au centre, comme ce ciel, [avec] au pourtour des motifs qui semblaient évoluer, non ancrés¹⁴ ». Dans le dessin, l'artiste reconnaît au vide son statut de forme à part entière. Mais qu'est-ce qui en fait sa véritable expressivité ? Le vide ou son contour ? Le centre ou la marge ?

Dilasser s'en est expliqué : « J'ai quelquefois tendance à dessiner la forme de l'extérieur, à la cerner par l'extérieur, alors que j'aime au contraire (cela correspond mieux à ma sensibilité) à la créer de l'intérieur, à repousser ses bords vers les limites du tableau, jusqu'à ce qu'elle soit pleine, satisfaisante, vivante¹⁵. » Cette exaltation du trait qui contourne et évade s'exprime d'une manière encore plus explicite en 1990. « L'enveloppe devient motif » déclare-t-il au bord d'une planche où les lignes verticales entre les formes renforcent la qualité constructive de motifs assemblés (ill. 15).

¹⁴ D., Antoinette Dilasser, op. cit., p. 33.

¹⁵ *Journal hors temps*, Antoinette et François Dilasser, Cognac, éd. Le Temps qu'il fait / éd. Pérégrines, 2004, p. 59.



ill. 16

Série Icare.
Acrylique et crayon sur papier.
32 x 32 cm.
1987

ill. 17 **Sans titre.**
Acrylique et crayon sur papier.
48 x 52 cm.
1987

ill. 18 **Série Icare.**
Acrylique et crayon sur papier.
23,5 x 33 cm.
1987



ill. 17

À partir de 1987, ce sont cette fois les marges des papiers qui deviennent des sujets à part entière, distincts de la figure centrale (ill. 16). Si elles présentent une certaine complicité avec les « remarques marginales » que Pierre Alechinsky avait introduites en 1965 dans sa peinture, elles se réfèrent plutôt, chez Dilasser, aux prédelles des peintures de la Renaissance. Il nourrit une faveur particulière pour les soubassements des retables de Paolo Uccello, dont les compartiments réussissent à rythmer l’œuvre. Il les incorpore dans ses propres dessins, où ils offrent des possibilités d’alterner, de répéter, de décliner et de varier (ill. 21).

En 1987, dans la série *Icare*, il prolonge les courts montants inférieurs de la tradition des prédelles par de grandes verticales qui cadencent fermement le dessin dans toute sa hauteur (ill. 17 à 20).

Il est une expression différente à laquelle Dilasser sera aussi longtemps fidèle : elle se manifeste pendant les années 1980 par le recouvrement entier de la surface du papier de traits épais et dynamiques (ill. 24 et 25). Sa main semble conduite par une autre force que celle de sa pensée, si bien que les linéaments qui en résultent concordent avec les « gribouillis » que le peintre américain Motherwell effectuait instinctivement quand il recherchait de nouvelles idées pour le « *great leap forward* », le « grand saut en avant »¹⁶. Lui aussi, Philip Guston, qu’il admirait, assignait à l’œuvre d’art le bénéfice d’une longue préparation « *for a few minutes of innocence* ».

On trouve ces traits libres emportés par la main sur de nombreuses feuilles indistinctement en 1983, 1984, 1987, plus rarement après. Pour cette dernière qui fait série, l’artiste a pris soin de travailler sur des papiers à grosse trame achetés à la boutique Papier Plus, rue du Pont Louis-Philippe à Paris, présentant aussi des qualités absorbantes, qu’il apprécie (ill. 21 à 23). Très présents, leurs fonds jouent en quelque sorte le rôle d’agent d’harmonie que les fonds d’or tenaient dans la peinture médiévale.



ill. 18

16
Documents of modern art,
Robert Motherwell, 15 volumes,
1944-1961. New-York, George
Wittenborn éditeur.

ill. 19



ill. 19 **Série Icare.**
Acrylique et crayon sur papier préparé.
55,5 x 50 cm.
1987

ill.20



ill. 20 **Série Icare.**
Acrylique et crayon sur papier préparé.
55,5 x 50 cm.
1987

ill. 21

Sans titre.

Encre sur papier.
38 x 52 cm.
1986

ill. 22

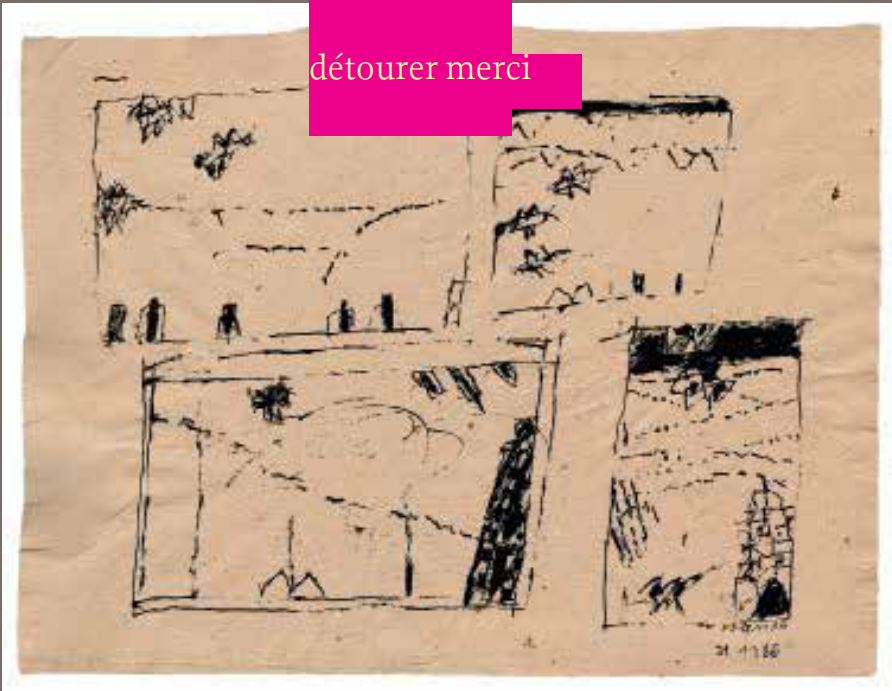
Sans titre.

Encre sur papier.
35 x 54 cm.
1987

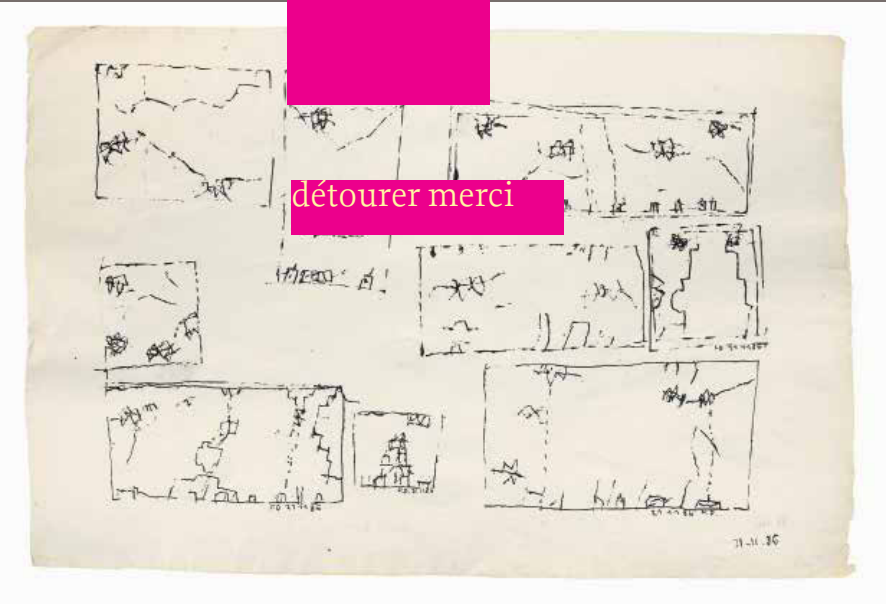
ill. 23

Sans titre.

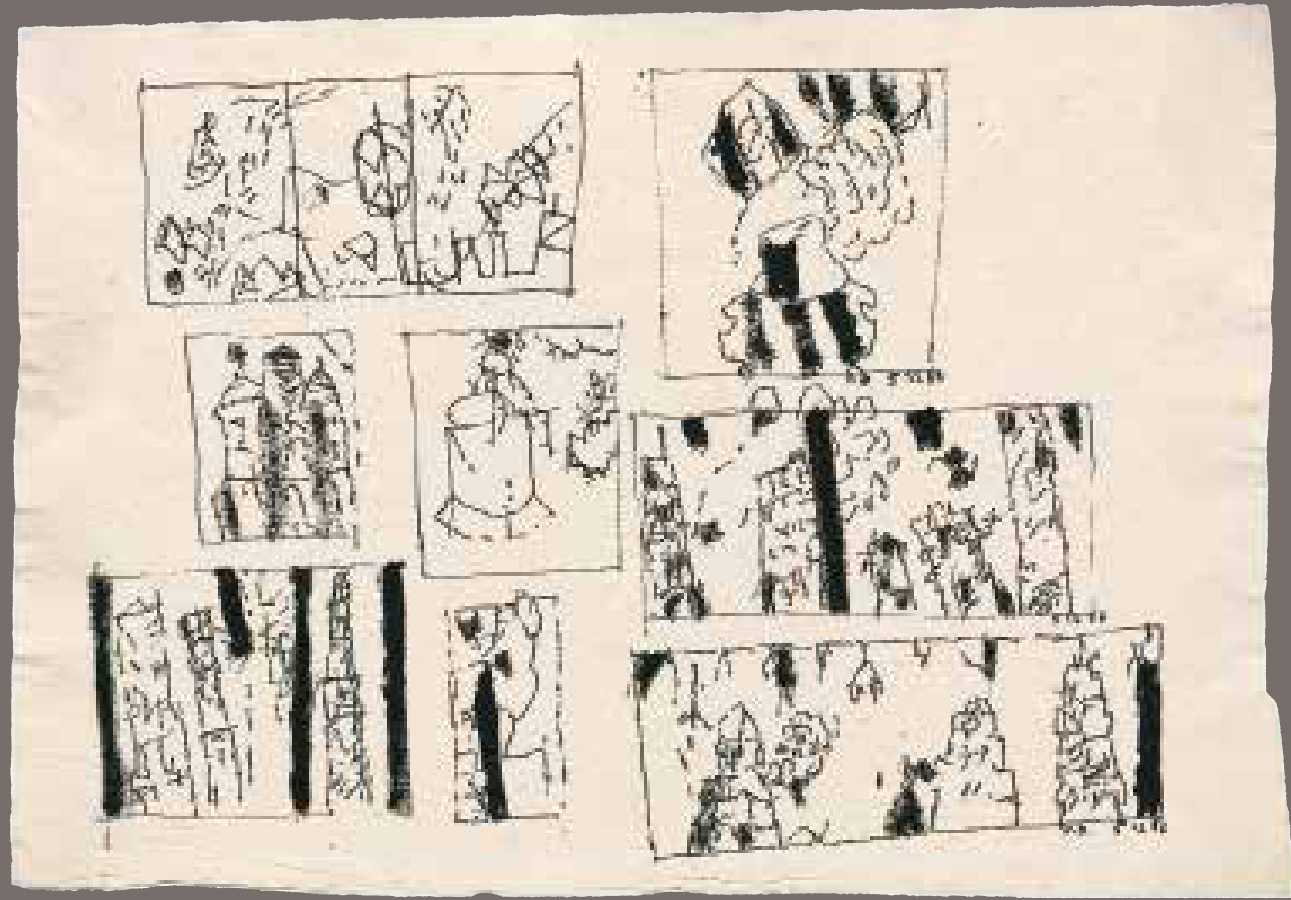
Encre sur papier.
52 x 77 cm.
1987



ill. 21



ill. 23



ill. 22

Sur des papiers plus classiques, il affectionne aussi l'incertitude que créent les procédés liquides de dessin, comme le montrent les deux figures saisissantes construites avec fermeté qu'il esquisse en 1982 par-dessus quelques traits à la mine de plomb que l'aquarelle recouvre en masse (ill. 26 et 27). Elles font néanmoins exception. Car jusqu'en 1991, l'agencement des formes résulte au contraire d'un long travail au cours duquel il élabore des agencements progressifs et patients. Au point de les réitérer sur des dizaines de feuilles sur lesquelles il les combine, les prolonge par des arrangements nouveaux. À cette date, avec *Les Veilleurs*, une plus grande rapidité anime sa main.

Incontestablement dans la décennie qui suit le voyage aux États-Unis en 1988, Dilasser marche d'un pas plus sûr. Au même moment, son exposition remarquée à la FIAC, son éloignement de la galerie Jacob et le bon accueil que lui réserve la galerie Clivages le sécurisent.

Une chose est certaine : jamais il ne déborda autant d'activité, devenant tour à tour dessinateur, peintre, mais aussi céramiste, concepteur de vitraux et graveur¹⁷.

Pour les planches d'un livre à deux voix, textes de Tristan Corbière d'une part, gravures de Dilasser de l'autre, il avait extrait les apparences des oiseaux de son bestiaire dessiné à l'île de Batz, où ses séjours sont faits de longues heures de travail « sur le motif ». Antoinette Dilasser les qualifie de « paysages ressassés¹⁸ ». En vérité, ces goélands écartelés et agités sont aussi une proclamation de l'indépendance du dessin dans un livre illustré. Car, quand bien même l'écrivain a-t-il parcouru lui aussi les routes entre Morlaix et Roscoff à la fin du XIX^e siècle, quand bien même aurait-il vu et entendu les oiseaux des grèves que Dilasser dessine près d'un siècle plus tard, « rien ne justifie *a priori* de vouloir les rassembler sur la page », note avec honnêteté Yves Prié, poète et éditeur du livre. Le rapprochement n'est rien d'autre qu'une affaire de rencontre. Car, souligne-t-il encore, « à l'ironie mordante de l'un répondent les goélands braillards de l'autre » (ill. 28). Mieux encore, « il y a dans ces dessins quelque chose de brut, de heurté (...) qui renvoie au caractère rugueux de l'écriture¹⁹ ».

17

Il s'est aussi essayé en 1998 à des étiquettes pour des bouteilles de vin, ainsi qu'à un graphisme pour une boîte de conserve de sardines à l'huile éditée par la conserverie Chancerelle en 2000.

18

Journal hors temps, op. cit., p. 69.

19

Note d'Yves Prié, éditeur et poète pour *Dessins pour Tristan Corbière, Poèmes par Yves Prié*, Bédée, éd. Folle avoine, 1995.

ill. 24



ill. 25

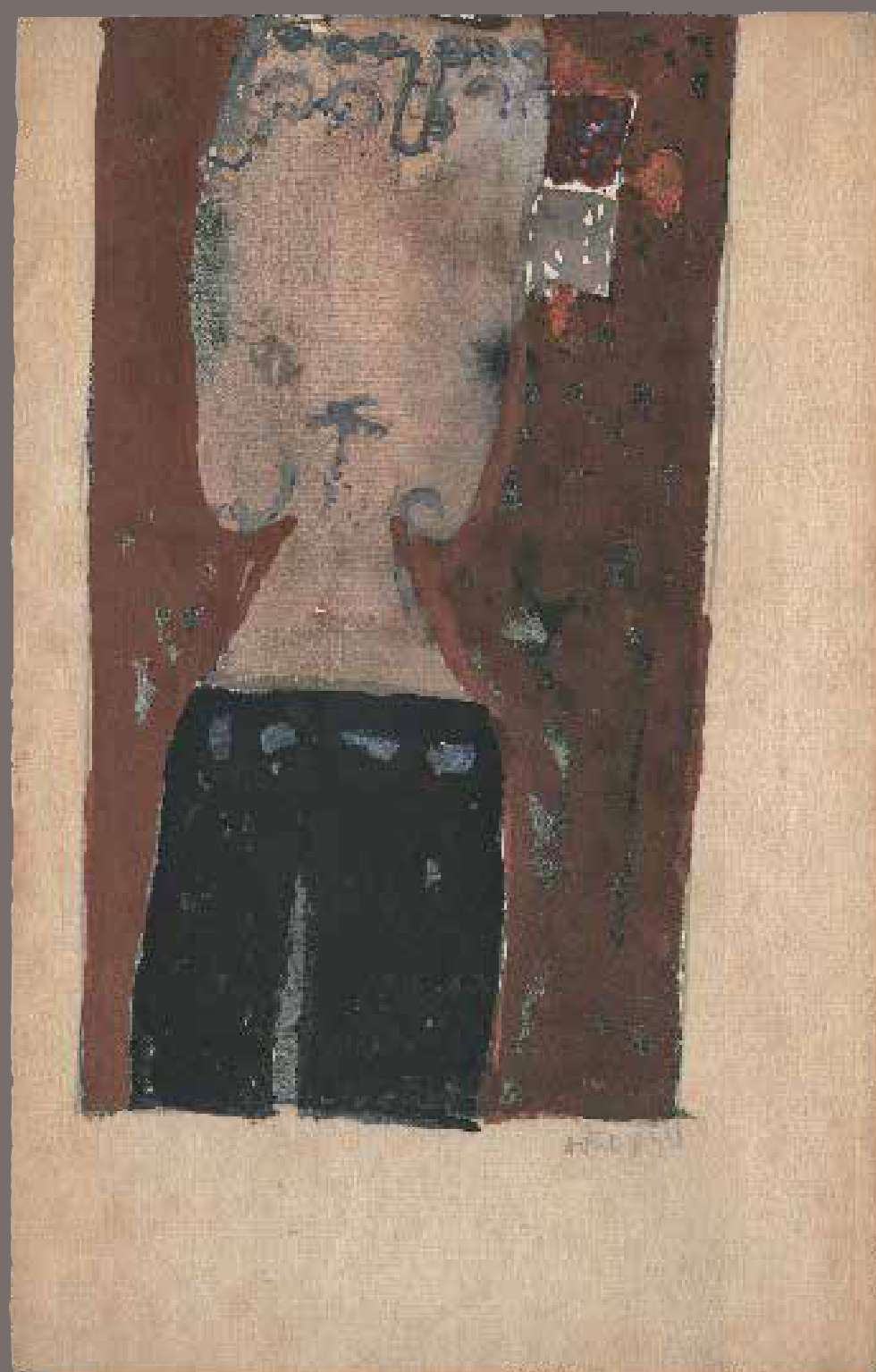


ill. 24 **Sans titre.**
Encre et acrylique sur papier.
29 x 12 cm.
1984

ill. 25 **Sans titre.**
Encre sur papier.
32 x 12 cm.
1985



ill. 26



ill. 27



Cette édition montre en outre que loin, de laisser croire à l'artiste qu'il n'avait plus rien à apprendre, son choix de dessiner les oiseaux avec un tournevis traduisait son goût pour une certaine mise en difficulté. Là où l'éditeur voit une facture singulière en ce que « l'usage du tournevis comme outil interdit les reprises et les polissages », l'artiste, lui, concède s'accorder de la liberté « le fait de travailler (dessiner) au tournevis, la difficulté, le fait qu'on ne maîtrise pas complètement le résultat me semble pour moi bénéfique... il y a une part d'imprévu qui empêche la routine » (10 juin 1996).

On le voit, Dilasser associe les contraires, « l'errance fébrile de la main²⁰ » et à l'opposé la ferme conscience de l'œuvre. Et même s'il rejette la sécurité d'un style unique, s'attachant avec ferveur, toute sa vie, à faire du dessin un art d'investigations, il ne s'en dégage pas moins quelques traductions plastiques très personnalisées.

UN ART DE LA FRAGMENTATION

Dès le début des années 1970, les dessins de Dilasser ont l'autorité que posséderont bientôt beaucoup de ses œuvres, tirée du maillage des feuilles. Le dessinateur s'y livre à des combinaisons répétitives rythmées par une savante irrégularité de signes et de formes qui offrent des transparences (ill. 29). Il renforce le cadencement de ces formes minimales au graphisme simple par un jeu accentué de l'asymétrie (ill. 33). Car c'est leur vibration rythmique dans l'espace qu'il cherche à restituer ; en 1988, s'aidant d'une métaphore musicale, comme il aime le faire, Dilasser en livrera le ressort en annotant une planche de ces mots suggestifs : « Divisions verticales avec des rythmes différents, comme les mouvements dans un morceau de musique. »

Dans un grand nombre de dessins, Dilasser déploie aussi des abréviations graphiques constituant un répertoire qui lui est si personnel que Daniel Dobbels ira jusqu'à évoquer les « topographies²¹ » quand ce n'est pas le « cadastre » que la pensée intime du dessinateur livre sur le papier (ill. 10 et 31).

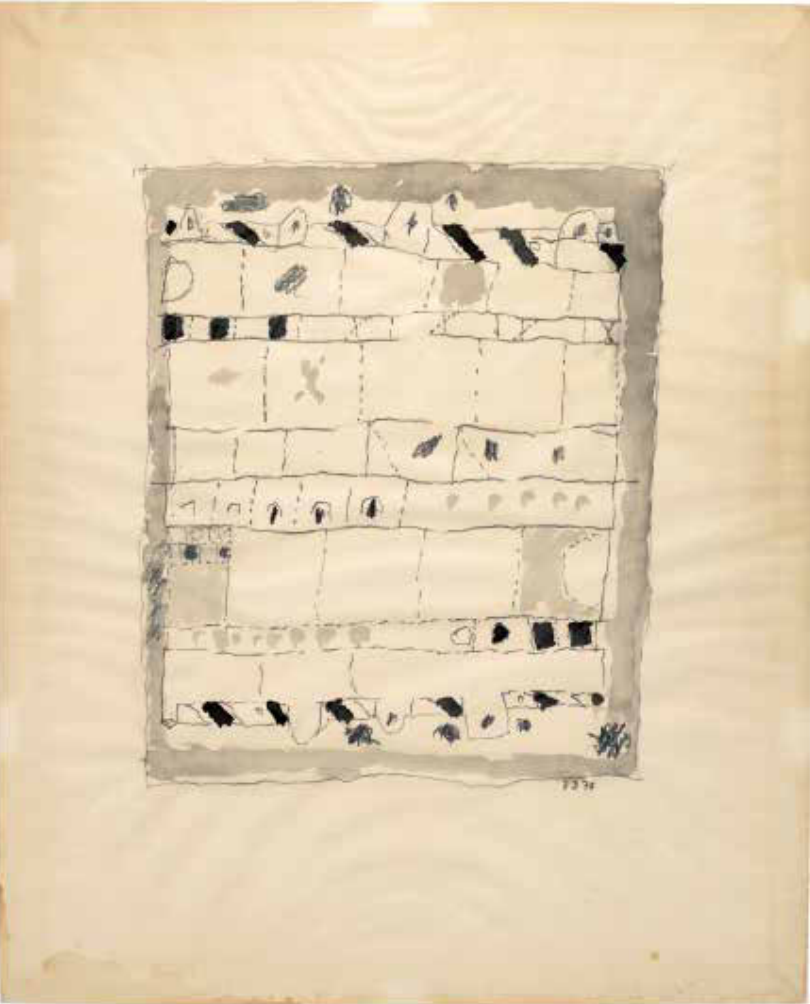
Densifiées et colorées, elles en viennent à constituer des figures abstraites qui répondent à un système de lacis complexes fusionnant avec le format de la feuille. Et comme il choisit pour cela de petites dimensions, leur pouvoir d'évocation en est d'autant plus vigoureux (ill. 35).

Parfois, cette densification compacte, sans début ni fin, fait place à des formes fermement amalgamées qui suggèrent des corps dotés d'une petite tête, bien que leur pouvoir d'évocation soit multiple (ill. 34). Cette facture est suffisamment établie pour que quatre petites planches (format 10 x 20 cm), composées en 1980 et formant une suite, soient exposées chez Denise Renard. Elles font penser à une œuvre de Jean Dubuffet, *Métaphisyx* (*Corps de dame*, 1950), mais s'apparentent plus nettement encore aux formes primitives de la peinture. Dilasser s'attache inlassablement à « retrouver sa route, retourner à l'origine, au premier jour, éliminer les scories, les écrans... » comme il l'écrira en 1990. Retrouver, écrit-il et non trouver. L'emploi du mot est caractéristique, car pour Dilasser, ce qu'il s'agit d'exprimer ce n'est pas une voie spirituelle ou religieuse qui satisferait l'individu, c'est reprendre contact avec l'essence des choses. Il parlera d'un « fonds commun de l'humanité ».

20
Benoît Decron dans *François Dilasser*, catalogue 1996, op. cit., p. 97.

21
Carnets de dessin de François Dilasser, texte de Daniel Dobbels, Quimper, éd. Calligrammes, 1991, p. 8.

ill.29 **Sans titre.**
Encre, acrylique et crayon sur papier.
58 x 47 cm.
1974



ill.31 **Sans titre.**
Gouache sur papier.
21 x 19 cm.
1977

ill.32 **Sans titre. Série Icare.**
Acrylique sur papier.
32,5 x 32 cm.
1983

ill. 29



ill. 30



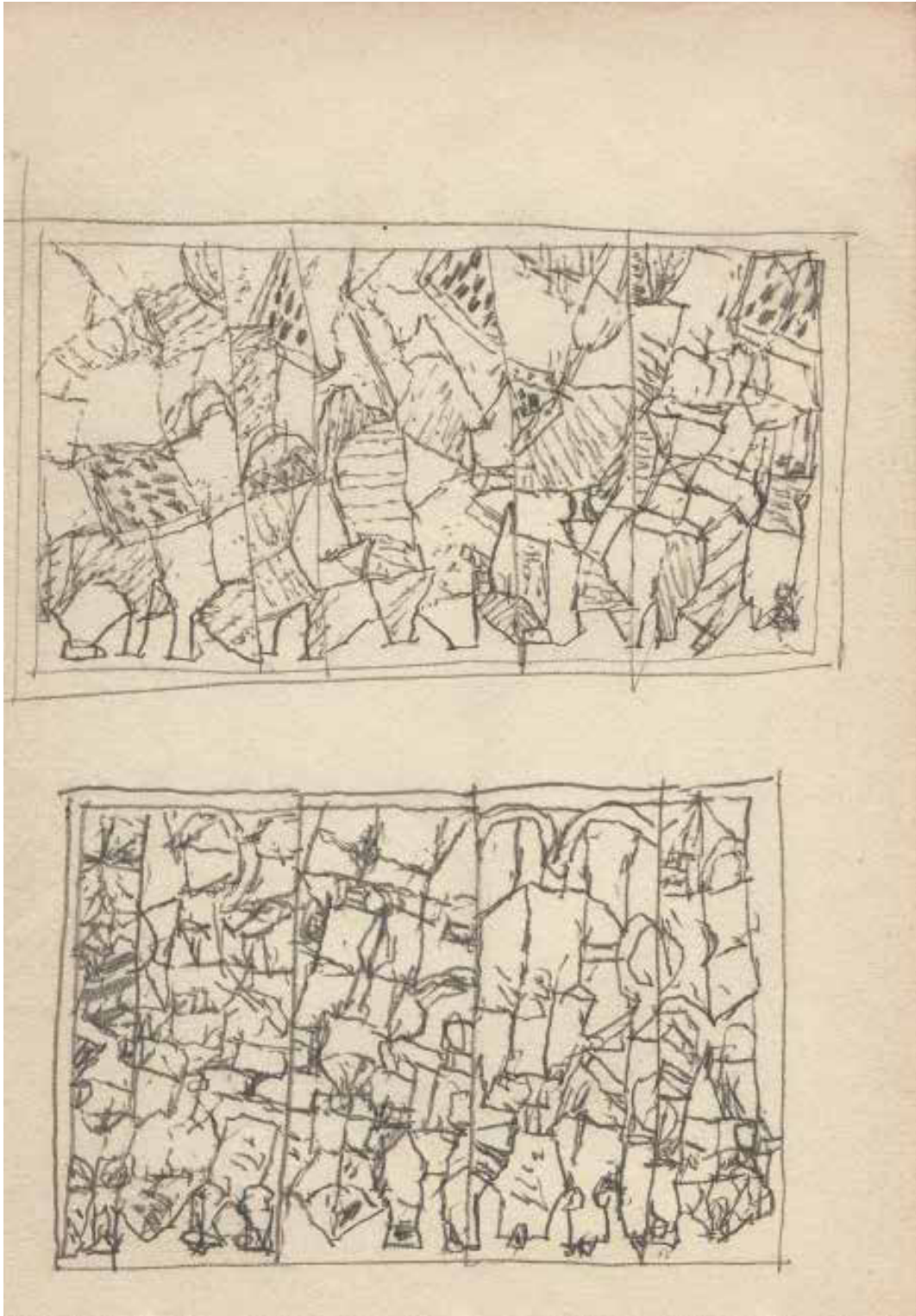
ill.31



ill. 32

ill. 33 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
32 x 24 cm.

ill. 34 **Sans titre.**
Acrylique sur papier.
15,5 x 11 cm.
1980



ill. 33



ill. 34

iii. 35 **Sans titre.**
Acrylique sur papier.
11 x 15 cm.
Novembre 1979

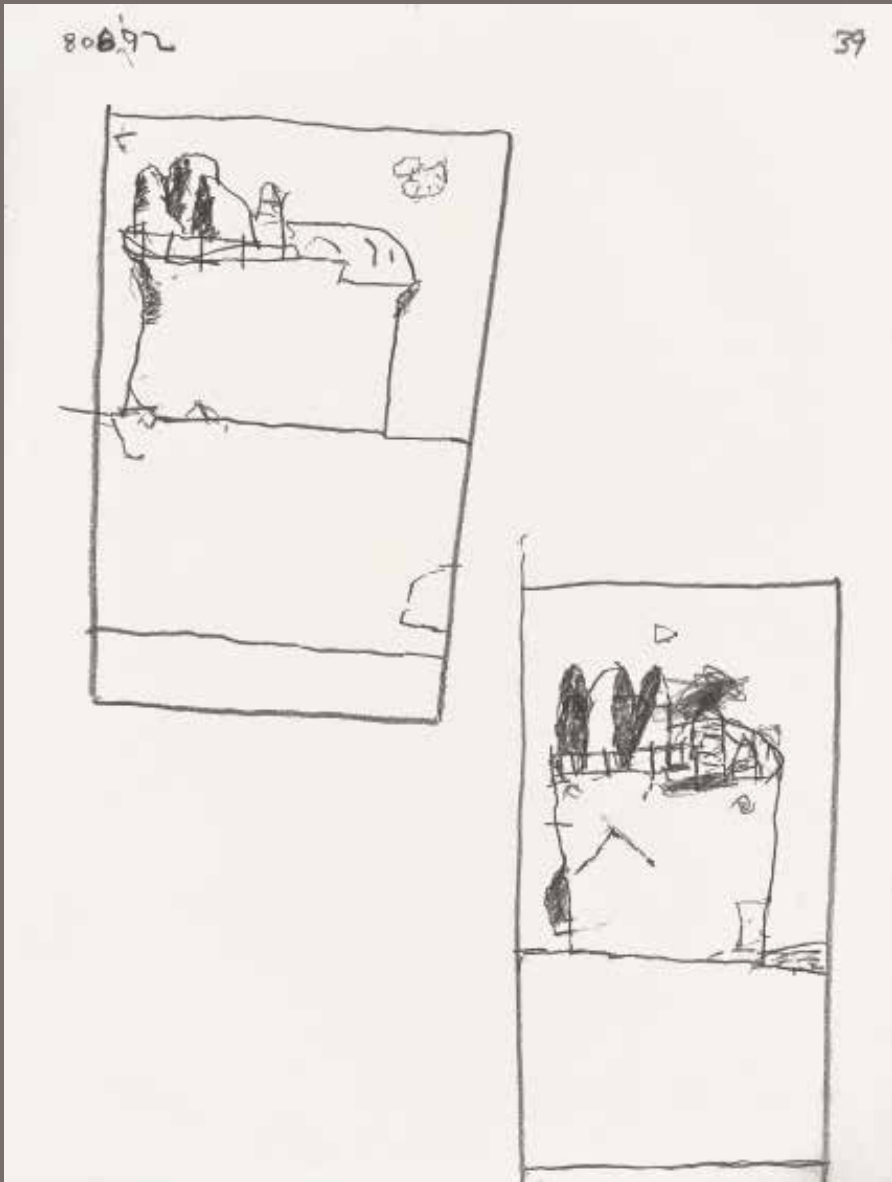


iii. 35

S’il n’est pas défendu de penser que c’est dans ses dessins que Dilasser a donné des chefs-d’œuvre, ces derniers ont cependant longtemps résisté aux commentaires de l’artiste. Et il faut en définitive se tourner vers la métaphore musicale pour espérer l’entendre au sujet de son art. Encore ne s’agit-il que d’allusions, ce qui rend d’autant plus précieuses les quelques apostilles figurant sur les feuilles.

Embarrassé à l’idée de devoir justifier son style, Dilasser invoquera à son ami Jean-Pierre Abraham, pêle-mêle, le souvenir attachant des illustrations de livres d’histoire sainte de l’école, les prédelles du Quattrocento, la découpe des champs côtiers, la vision de la campagne sous l’effet de la vitesse en voiture, voire une gestuelle personnelle qui ne serait « pas assez ample pour couvrir la toile d’un seul mouvement »... C’est qu’il faut avant tout y voir un style, un langage personnel incarné.

Il finira par invoquer des pièces de musique que dominerait un effet de contrepoint. De fait, toute sa pratique de la réflexion rythmique le conduit à rechercher un art fait de lignes ou de formes indépendantes en apparence, mais dont la perception simultanée laisse percevoir la beauté et la signification plastique de chacune d’elles. Leur combinaison avec les autres leur ajoute une dimension supplémentaire, tout comme dans le contrepoint de la musique baroque.



ill. 36

C'est ainsi qu'observant que dans les carnets à dessin graphismes et couleurs « se superposent, s'écartent puis se recroisent », on ne peut s'abstraire d'une parenté avec l'art de la fugue. L'artiste lui-même notait en 1997 à propos de Jean-Sébastien Bach qu'il admirait : « Il a résolu sa dissonance fondamentale. » Ces filiations ne sont pas rares dans sa bouche. Répondant toujours à Jean-Pierre Abraham, il ne dira pas autre chose lorsqu'invité à parler des fortes séparations verticales figurant dans ses œuvres, il fera appel à la métaphore musicale. À ses yeux, chacune offre « un rythme différent (adagio, largo, vivace ?) ou quelquefois une répétition un peu monotone, voulue, lancinante, comme dans la musique ²² ».

L'image est confirmée quand il déclare, à bon droit, que la peinture et la musique ont en commun d'exprimer « des états de pensée que les mots sont incapables de traduire ». Elle gagne en profondeur quand il suggère qu'au milieu des accords d'orchestre, les éclats d'une voix seraient en quelque sorte des « dessous de couleurs qui surgissent (à l'improviste) » sur ses dessins. Il n'est pas jusqu'à la description d'une composition qui ne mobilise l'analogie. Ainsi, pour le concours préalable à un projet de vitrail pour l'église Notre-Dame de Rosnoën à Saint-Jean-Trolimon en 1989, il écrit au jury : « ... Taches colorées avec en contrepoint un graphisme en mouvement... J'ai pensé à une musique monodique, une mélodie avec accompagnement de basse continue, un déchaînement intempestif romantique n'est pas de mise dans un tel lieu. »

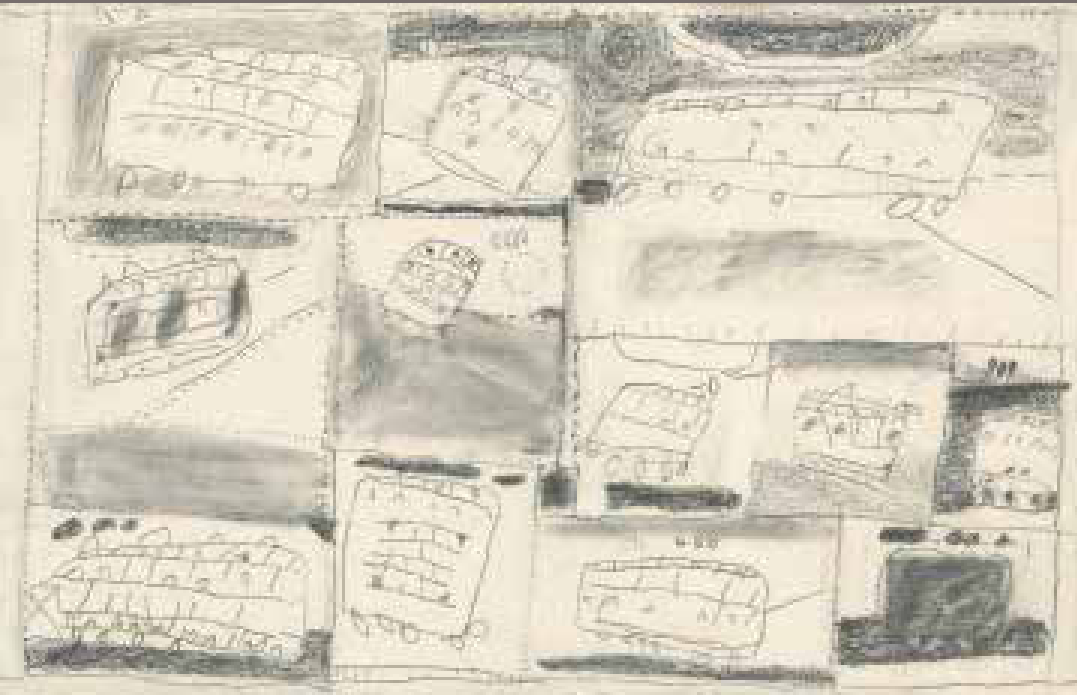
Antoinette Dilasser fera aussi état de cette capacité de la musique à traduire l'art de François Dilasser. Dans « la méditation dans le sombre et la couleur éclatante » de la série *Planètes*, elle retrouve l'allégresse du chant et déchant du *kan ha disk* de la tradition chantée en Bretagne ²³. Et, constatant que l'artiste parle constamment de musique à propos de sa peinture, Jean-Pierre Abraham formulera quant à lui un projet « d'écriture cinématographique », « film musical, une sorte de "Fugue sur Dilasser" ».

²²

« Entretiens avec François Dilasser », *ArMen*, op. cit., p. 70.

²³

Journal hors temps, op. cit., p. 89.



iii. 37



iii. 38

Il n’est pas étonnant que, pénétré de cette prédilection pour la musique, il ait entretenu une relation confiante avec le compositeur Jean-Yves Bosseur. Celui-ci a appréhendé avec justesse son vocabulaire plastique et pris le motif du damier figurant sur un de ses dessins pour une « suite de variations » pour orchestre intitulée *Variations Dilasser* (1986-1992). Dans cette composition intervenait « un jeu d’éléments non prévus au départ²⁴ ».

UN ART DE LA SÉRIE

On ne s’étonnera pas qu’un artiste professant que « la peinture nourrit l’exercice de la peinture » affectionne l’enchaînement. En vrai, celle-ci lui est organiquement liée. N’est-ce pas ce qu’il faut comprendre lorsqu’il déclare : « Lorsque je m’engage dans un travail, c’est une série qui se développe²⁵ » ?

Et les suites de ses dessins stimulent sa peinture : « Le début d’une série démarre d’abord par des dessins que je fais sur des blocs dessins que je peux faire des heures durant à partir de rien de tangible – un peu comme l’écriture automatique petit à petit une idée ou plutôt une forme se dégage et puis tournant autour de cette forme soudain quelque chose me parle, la forme s’est cristallisée et s’impose à moi, je ne la nomme pas – elle a simplement pour moi un certain rapport avec quelque chose de vivant, ou avec un paysage... À partir de là, je me mets à peindre (...). »

Il n’ignore pas que le principe sériel est à l’œuvre chez les artistes du minimalisme (Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Mangold...), mais il en fait une voie indépendante.

Néanmoins, toute forme multiple se rattache à un enracinement ; le parallélépipède des origines occupe sa pensée et son crayon dans les années 1970 pendant lesquelles il constitue une base ininterrompue (iii. 37). Les échelles et les damiers apparaissent ensuite à leur tour, comme autant de géométries agissantes, comme ultérieurement le schéma à base de triangle du thème des *Veilleurs* ou encore de celui des *Bateaux-feux* (iii. 36) ou des *Régentes* (iii. 38).

Il n’est pas jusqu’aux alignements de petits triangles posés sur une droite, incarnant ici un chapeau, là un horizon qui ne s’exposent sous sa main à des combinaisons variées (iii. 52).

²⁴ Site internet de Jean-Yves Bosseur.

²⁵ Chez François Dilasser, Charles Juliet, op. cit., p. 11.

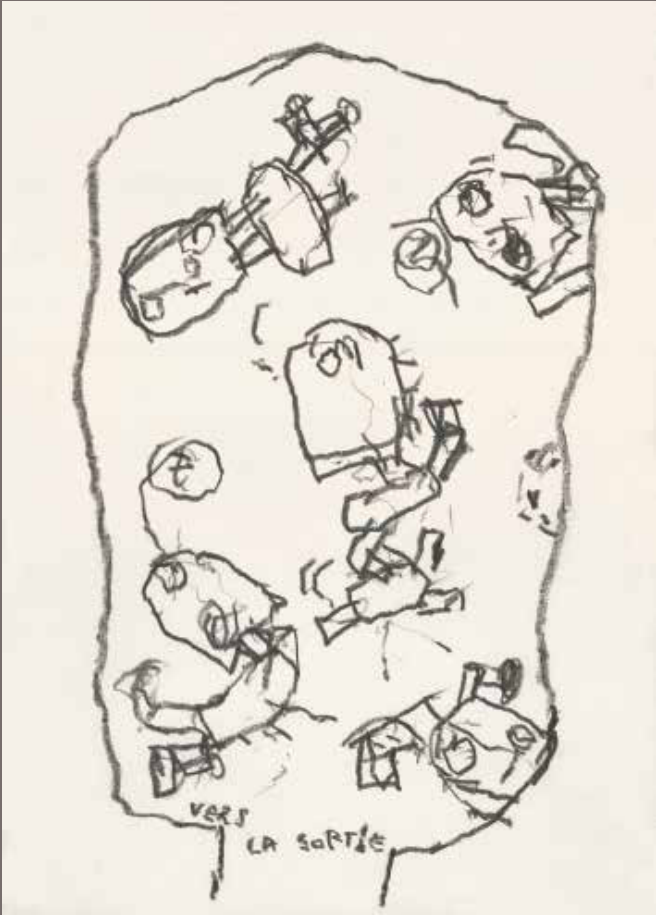
²⁶ Ibid., p. 16.

Le travail de séries féconde aussi la diversité (iii. 39 et 40). Et avec elle, les variantes des thèmes initiaux. Par exemple, au cours de l’année 1996, il prend conscience que contrairement à ses compositions précédentes « où la notion d’espace n’intervenait pas, tout était pratiquement sur le même plan (rapport plus avec le temps qu’avec l’espace », une évolution se manifeste : « Petit à petit cet intérêt pour l’espace me préoccupe. » L’aveu est d’importance ! Car il se complète d’une conception de son travail comme d’un art total incluant une pensée sur la sculpture et sur l’architecture²⁶.

À cette date ce sont les premiers plans, qui constituaient jusqu’alors des géométries verticales propres à mettre en valeur plastiquement l’isolement ou la solitude, qui basculent légèrement en arrière. Tant qu’ils figurent dans la série des *Bateaux-feux* ou des *Têtes Marines* élaborée en 1992, ils forment un socle. Dès qu’en 1995, dans la série *Les Régentes*, ils sont tracés avec des lignes obliques suggestives de la perspective, ils rejettent en arrière les figures des religieuses. Leur corps, lui-même, prend du volume, ce à quoi s’appliquent les crayonnés noirs qui suggèrent des dégradés (iii. 41).

Le travail sériel n’exonère pas l’artiste d’une certaine frénésie. Ainsi, l’omniprésence mentale de l’image des *Régentes* sur laquelle il travaille en 1995, le conduit instinctivement un jour de juin à dessiner une religieuse du xvii^e siècle à vélo. Il s’en explique ainsi auprès de Charles Juliet : « J’avais rencontré des cyclistes en tenues sportives ! Je ne sais pas pourquoi, je voyais des régentes partout. Je voyais même des rochers en forme de régente (iii. 42). » Cette suite a ceci de particulier dans l’ensemble de son répertoire, qu’elle est inspirée de l’œuvre du peintre hollandais Frans Hals (1580-1666) *Régentes de l’Hospice des vieillards* (1664), vue dans un livre.

ill. 39 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
35 x 25 cm.
1993



ill. 39

ill. 40 **Sans titre.**
Acrylique sur papier.
35 x 25 cm.
1993



ill. 40

ill. 41 **Série Les Régentes.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1995

ill. 42 **Série Les Régentes.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1995



ill. 41



ill. 42

ill. 43 **Duo.**
Crayon de couleur sur papier noir.
15 x 17 cm.



ill. 43

ill. 44 **Duo.**
Crayon de couleur sur papier noir.
15 x 17 cm.

ill. 45 **Série Mains.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1997



ill. 44

Une autre série révèle un enjeu distinct : en 1997, *Les Mains* l’occupe longuement. Si la *Main* de Fernand Léger (*Les Constructeurs*, 1951) est calleuse et déformée par le travail ouvrier, celle de Dilasser échappe à tout rattachement social. Quand bien même le thème serait-il né d’un crayonné de sa propre main, dans les séries auxquelles il s’applique elle existe en tant qu’objet purement plastique, un prétexte à l’interprétation artistique du vivant. Les représentations graphiques denses et variées qu’il accumule ont leur propre existence de dessin. Si les dessins n’ont pas l’éclat et la puissance des acryliques auxquelles il destine des couleurs aussi soutenues qu’indépendantes de la texture de la peau, ils tirent leur expressivité de traits appuyés, courts et courbes, souvent parallèles (ill. 43). La sûreté du trait, sa capacité à suggérer le modelé dans une composition qui isole la main du corps autant que des bords du papier confèrent au sujet une indéniable présence.

Il existe une autre dimension des enchaînements auxquels Dilasser se consacre : l’accentuation des effets sensibles. Il ressort particulièrement de deux représentations de figures humaines très différentes et exceptionnelles. Sur la première, elles surgissent d’une manière spectrale au prix d’un dessin résumant les formes à des contours ondoyants et subtilement colorés (ill. 43, 44, 46 et 47). Ces variantes occupent plus de dix petits formats de papiers noirs. Sur la seconde, en 1996, neuf planches consignent cette fois un dessin singulier et inédit. Ces portraits où l’on rechercherait en vain quelque physionomie que ce soit, sont en vérité des images universelles pour lesquelles l’artiste change radicalement de facture. Le noir enserre les visages (ill. 48). Avec une grande économie de moyens, il en fait ressortir les traits cadavéreux par l’application de matière noire au moyen d’un geste circulaire rapide et cumulatif de matière. La frontalité des figures et le plan serré forcent le regard qui est aussi très habilement conduit vers les vides aménagés pour les orbites et la bouche béante.



ill. 45





[ill. 46](#) **Duo (détail).**

[ill. 47](#) **Duo (détail).**

[ill. 48](#) **Sans titre.**

Encres et crayon.
25 x 16 cm.
1996

La série traitée en neuf planches distinctes n'est pas sans rappeler celle de juillet 1992, *Têtes*, qui elle aussi fait appel à l'accumulation ; elle est constituée de vingt gouaches marouflées sur toile. Elle n'est pas sans évoquer enfin les œuvres que Zoran Mušič a consacrées à travers son expérience de la Shoah sous le titre *Nous ne sommes pas les derniers* entre 1970 et 1976 à toutes les victimes de la folie des hommes et que Dilasser a pu voir à la Galerie de France.

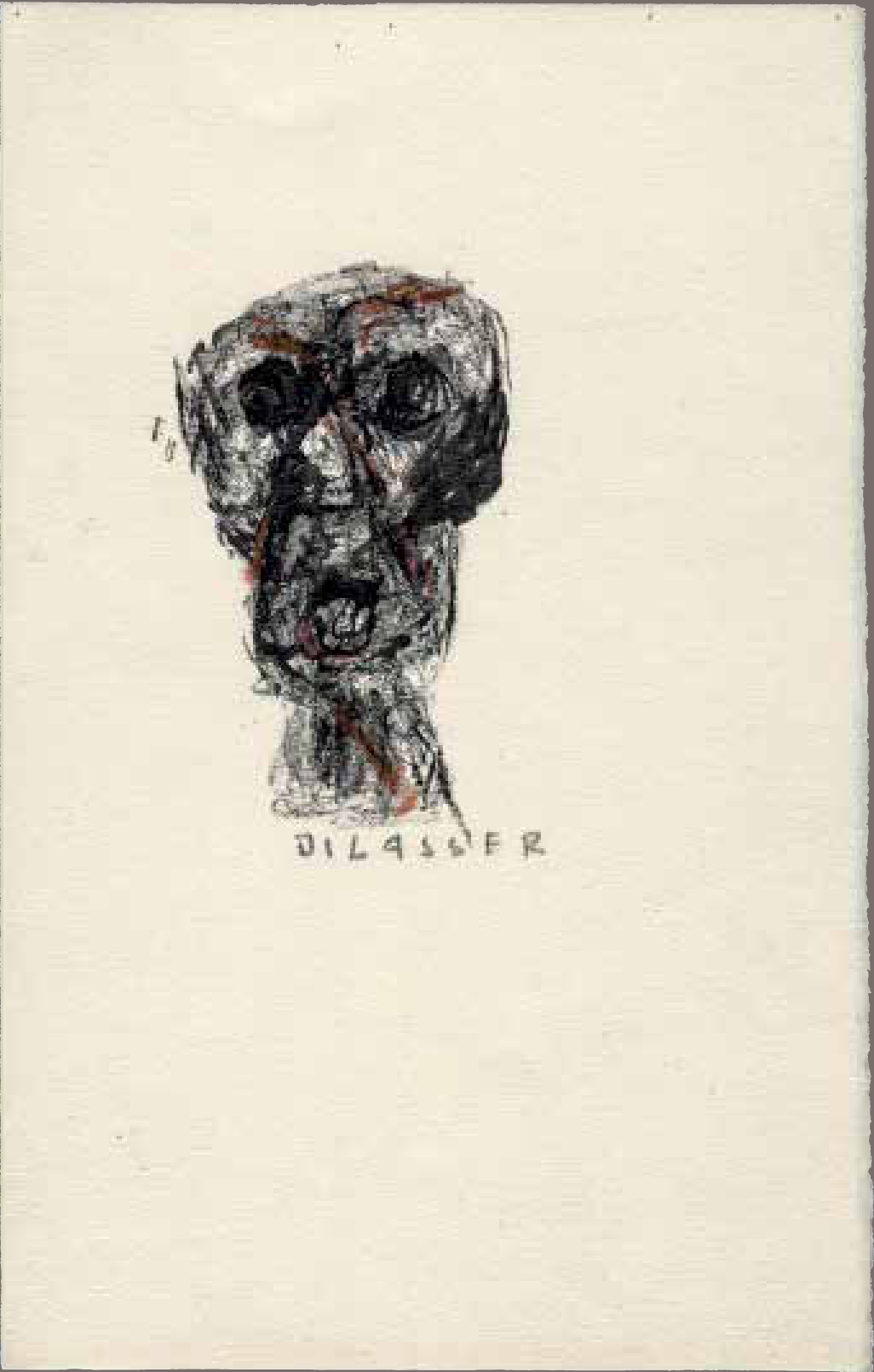
Ajoutée à la facture de chacune des planches, leur accumulation prend part à la compréhension sensible et consistante de leur sens.

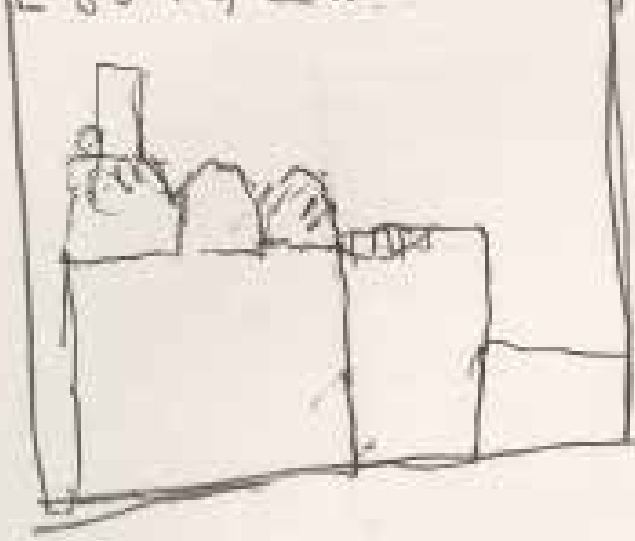
UN ART DU GLISSEMENT DES FORMES

La possibilité qu'offre Dilasser de percevoir l'évolution des formes dans les suites de planches dessinées convainc aisément d'une autre appétence : l'approche changeante des formes. Olivier Le Bihan l'a rapprochée du *morphing* : « Ainsi, chez lui, les architectures sont anthropomorphiques, les silhouettes qu'on dirait humaines évoquent le bâti et l'on passe de l'organique au minéral, du grouillant au statique, du paysage à l'objet dans une dynamique ininterrompue qui défie toute catégorisation ²⁷. »

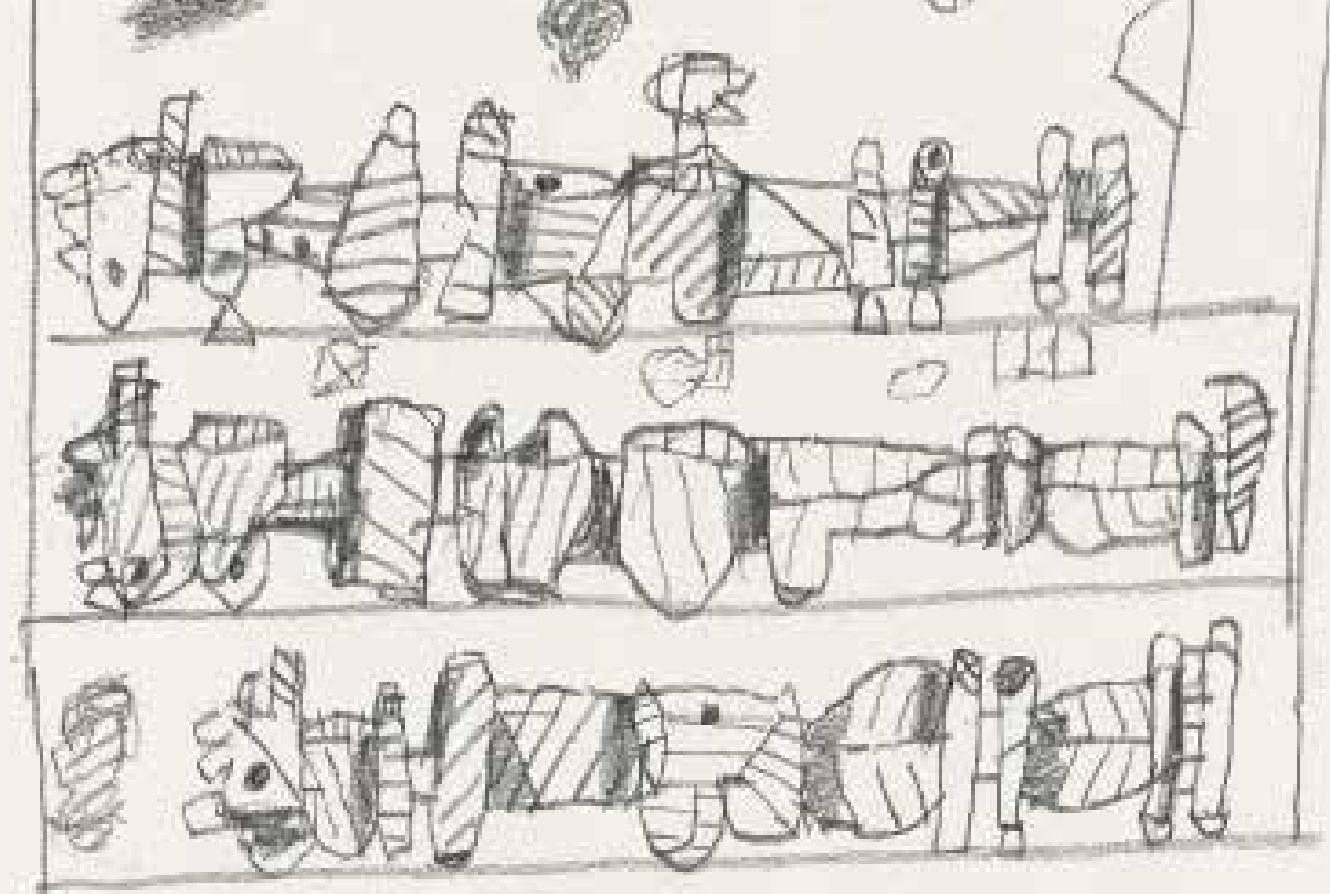
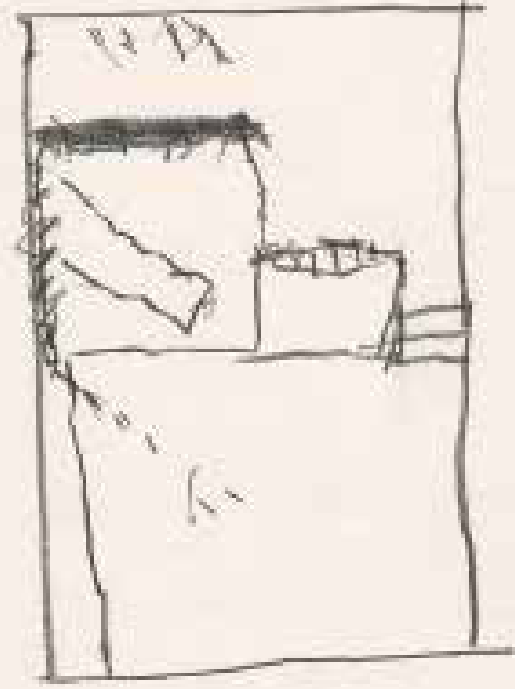
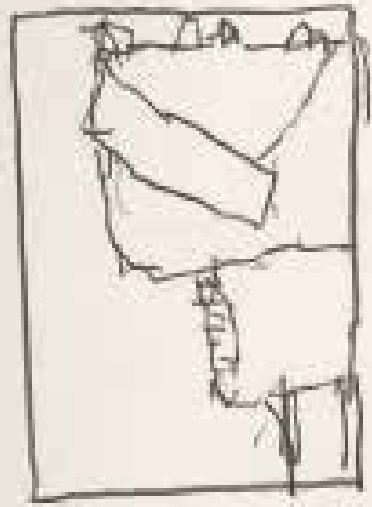
En effet, Dilasser aime plus que tout qu'une apparence ne soit pas établie définitivement. En la faisant glisser d'un profil à un autre, en substituant une signification à une autre, il donne corps avec une certaine jubilation à son goût pour le tracé sur le papier d'êtres animés, et pour l'autonomie de la main. Il déclarera : « C'est la forme en se construisant qui génère le sens. » Elle n'est jamais le point de départ de sa recherche mais « le fruit même du travail ».

²⁷
Dilasser, catalogue de l'exposition
des musées des beaux-arts de Brest
et de Bordeaux, 2008, p. 34.



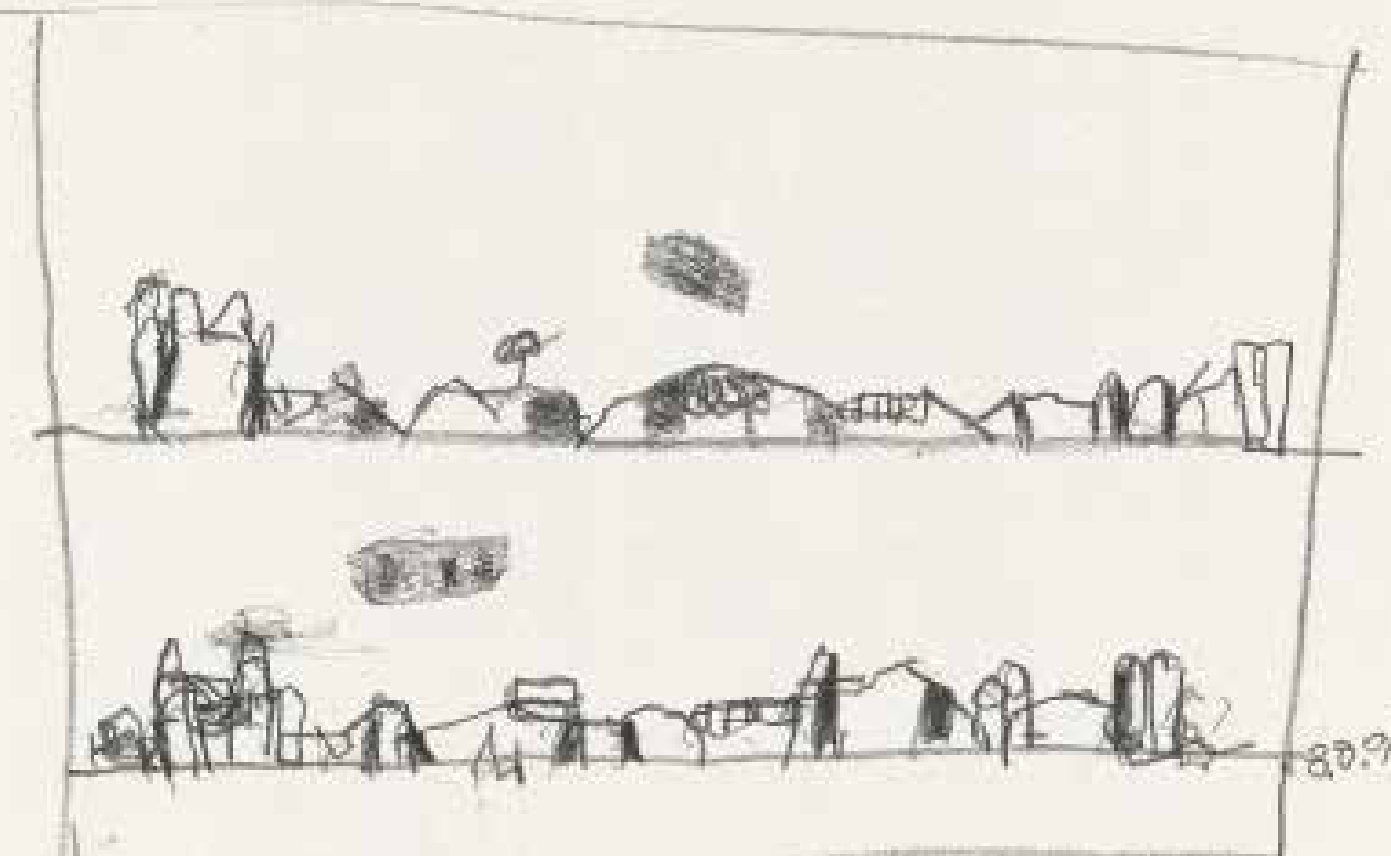


ill. 49



31 07 92

ill. 50



80.92

[ill. 49](#) **Série Pré bateau-feu.**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1992

[ill. 50](#) **Sans titre.**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1992

[ill. 51](#) **Série Arbres.**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1990

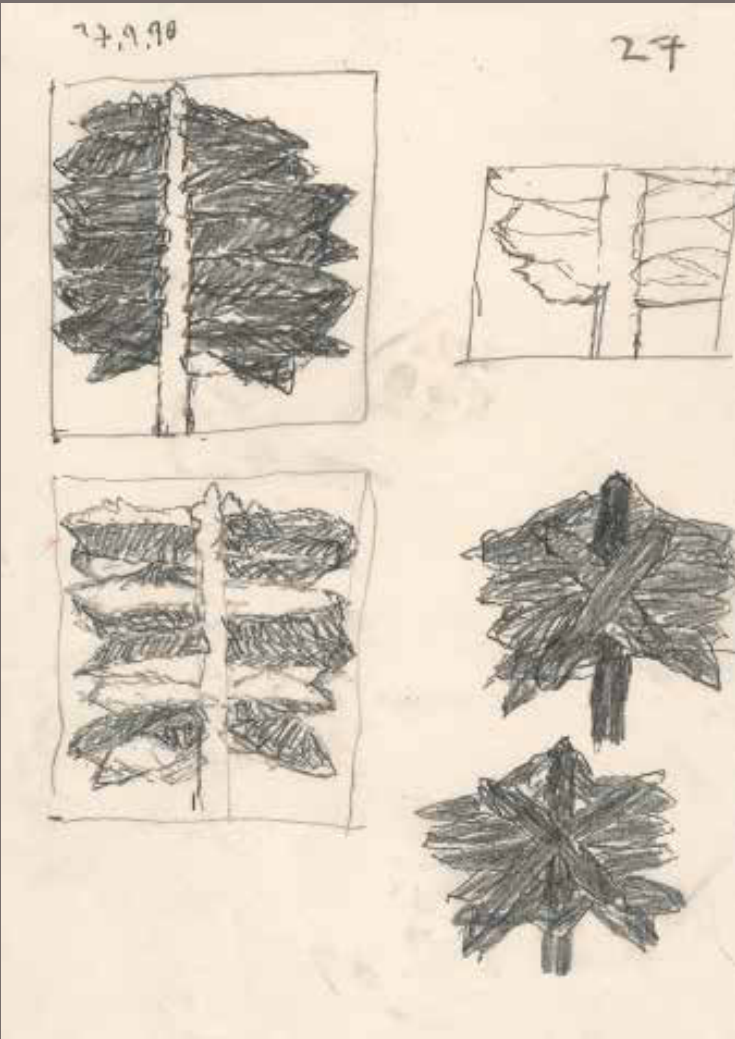
[ill. 52](#) **Sans titre.**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1992

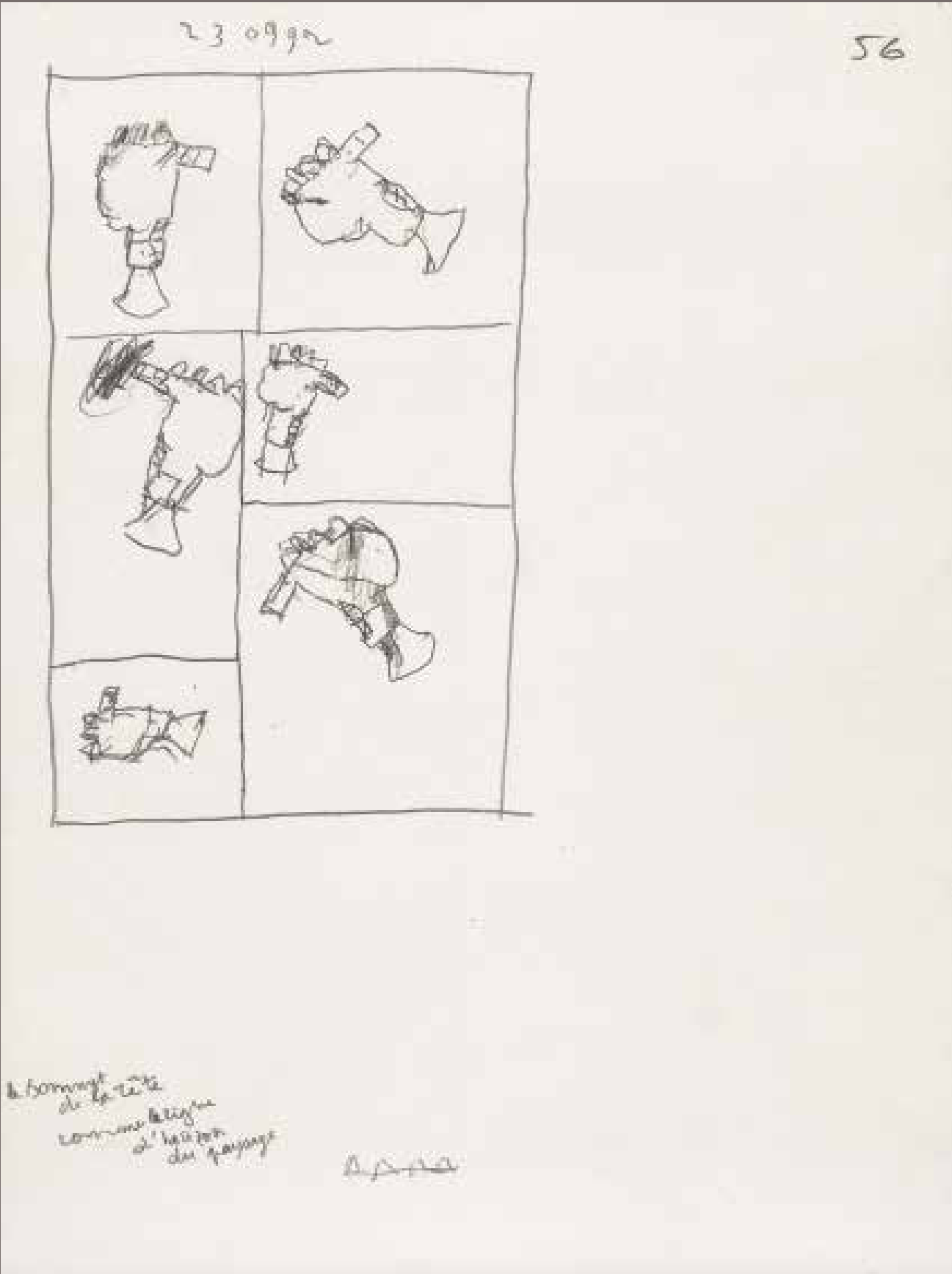
[page suivante](#)

[ill. 53](#) **Série Arbres (détail).**

1990



[ill. 51](#)



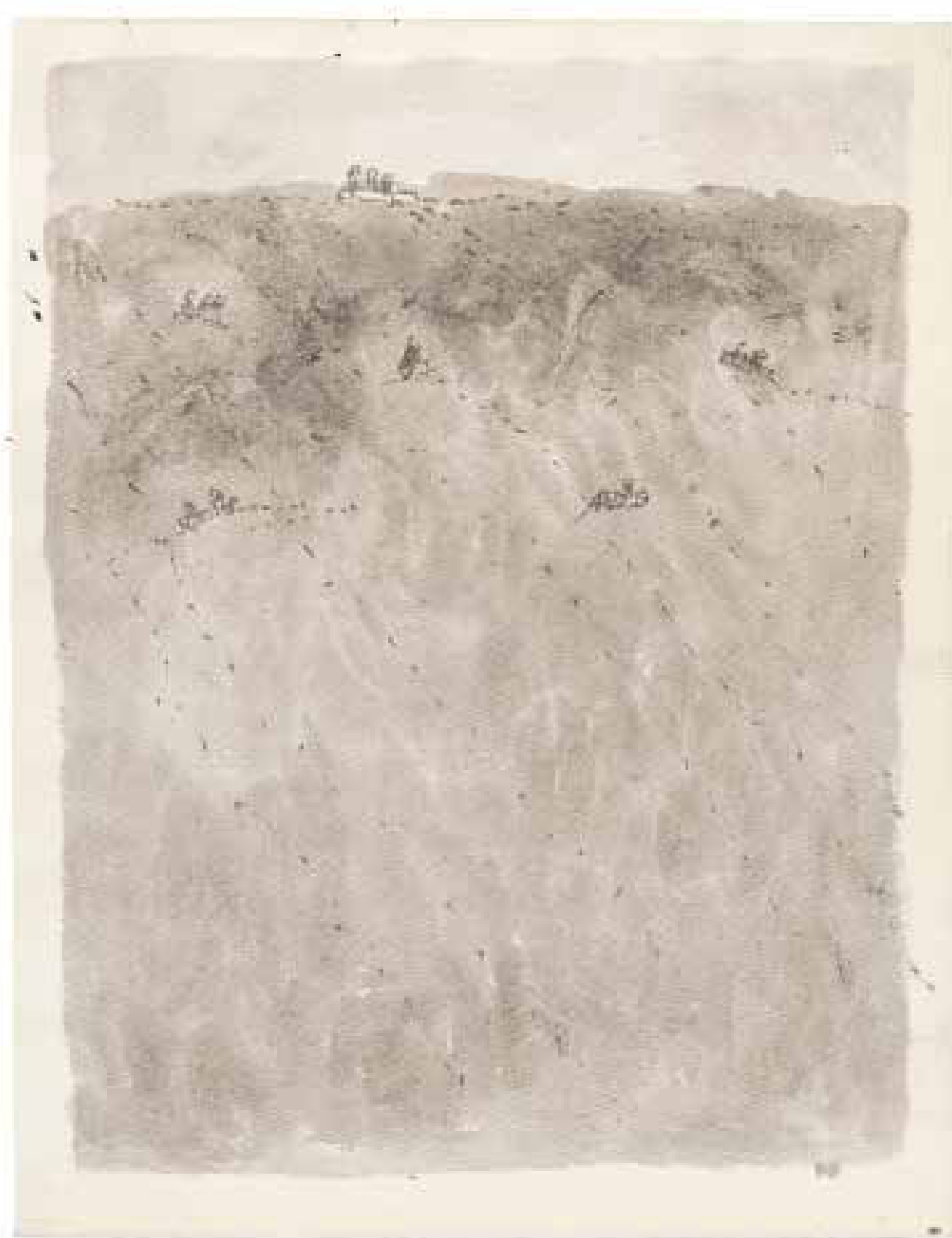
Aussi est-il naturel pour lui que les profils de la série *Les Gisants* se métamorphosent en paysages ([ill. 50](#)), que ceux de la série *Les Veilleurs* deviennent des architectures-personnages-rochers ou que les constructions de la suite *Têtes Marines* mutent peu à peu en *Bateaux-Feux* ([ill. 49](#)). Une planche dessinée montre en 1990 la manière dont Dilasser envisage le passage des ramures de la série *Arbres* en rayons pour *Les Étoiles* ([ill. 51](#)).

Les métamorphoses se jouent aussi à partir de détails. Ainsi, sur un *Icare* de septembre 1992, il écrit : « Le sommet de la tête, comme la ligne d'horizon d'un paysage ([ill. 52](#)). » De fait, les épis couronnant la tête donnent à la suite un panorama. Cette planche montre qu'il aime tracer des formes qui soient tout à la fois une image, un signe ou une étendue et qui n'ont pas l'ambition de représenter quelque chose. Intrépide, le dessin de Dilasser donne à voir un trait où le jeu règne en maître.



« C'est la forme
en se construisant
qui génère le sens. »

François Dilasser





ill. 55

ill. 55 Le Peintre et son paysage.
Acrylique et crayon sur papier.
65 x 100 cm.
1979

Plus irréel, plus simple et plus spontané que la couleur, le dessin satisfait la savante irrégularité et le rythme que Dilasser entend accorder à ses constructions ([ill. 29 à 35](#)).

Elles sont recouvertes de signes et de formes qui se répètent et que rythment des variantes imprévisibles au sein d’un maillage dans lequel règne une savante irrégularité ([ill. 58 et 59](#)).

C’est à partir de 1973 que ses dessins révèlent les fondamentaux de son style : des lignes horizontales structurent la composition. Bientôt, elles cèderont la place à de vigoureuses verticales ([ill. 19, 20 et 33](#)). L’horizon est placé haut dans la feuille et un double horizon scande parfois le sujet ([ill. 29 et 32](#)) comme on le trouve dans des peintures telles *L’écriture des vagues* (1974). Des marges aménagent les bords des formes autant que des pages (voir page 22). L’application de la couleur répond elle-même à une intention graphique. Quand l’une d’elles se superpose à un trait, son chromatisme appuie la ligne, il ne l’éteint pas ([ill. 35 et 58](#)). Et quand il lui préfère une rangée colorée, il professe que : « La juxtaposition de deux couleurs [l’]inspire. C’est la traduction de la lumière. »

Dans cet univers de combinaisons géométriques à la simplicité trompeuse, Dilasser s’attache particulièrement à la confrontation qui se joue à leur limite. Ainsi, souvent, le rythme de l’image polygonale qu’il affectionne dans les années 1990 résulte-t-il de sa confrontation aux carrés du cadre (voir pages 25 et 76).

Parfois, dans leur abstraction, ses sujets ont à voir avec le monde qui l’entoure. Que sont par exemple ses *Jardins*, si ce n’est des paraphrases des paysages du Léon ? Des espaces clos de murs, des chemins, des horizons... ([ill. 55](#)). Que sont les croix qui émaillent des pages entières et glissent dans le lacy graphique dans lequel l’artiste les inscrit, si ce n’est le souvenir de calvaires ? Mais, dans les dessins de Dilasser, ils ne sont ni dressés, ni immobiles, ni semblables aux croix de la crucifixion du Christ. Ils basculent, semblent abandonnés à leur pesanteur ([ill. 60 et 92](#)).

La préparation des fonds qu’il entreprend régulièrement avec la conviction qu’ils font ressortir les formes dessinées au noir et accentuent le lacy de ses compositions, l’occupe durablement. Ainsi par exemple, en 1987, on voit apparaître les *Icare* sur des papiers préparés par le même jus ; après avoir rassemblé sur un mur quinze feuilles, il en enduit la surface d’une préparation de couleur argentée, uniforme, laissant néanmoins apparaître légèrement des dessous de formes et de couleurs différentes.



ill. 56



ill. 57

ill. 56 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1995

ill. 57 **Sans titre.**
Acrylique sur papier.
10,5 x 21,5 cm.
1979



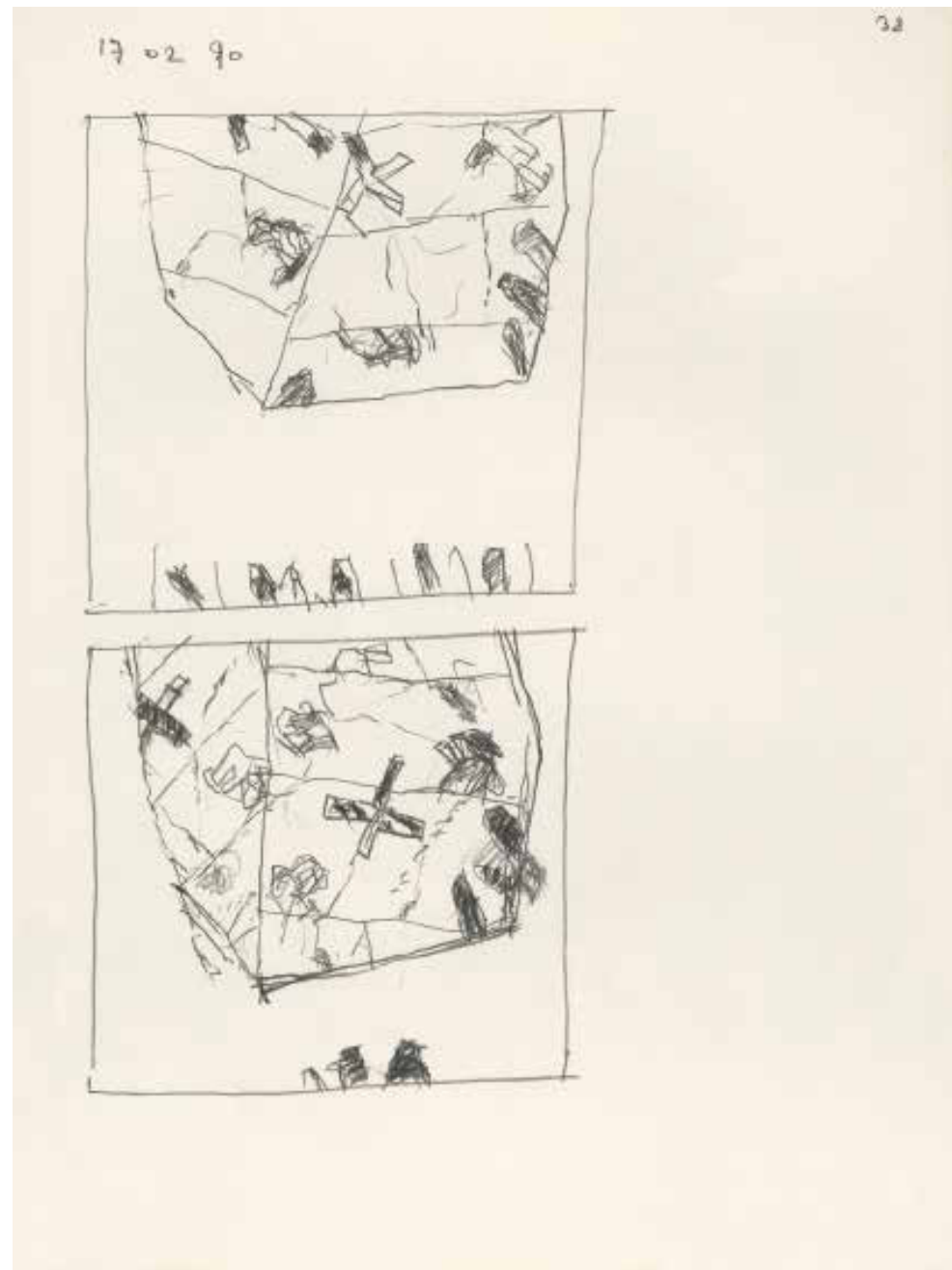
ill. 58

ill. 58 Sans titre.
 Tempéra sur papier.
 10,5 x 19,5 cm.
 1983

ill. 59 Le Peintre et son paysage.
 Acrylique et crayon sur papier.
 10,5 x 21,5 cm.
 1983



ill. 59



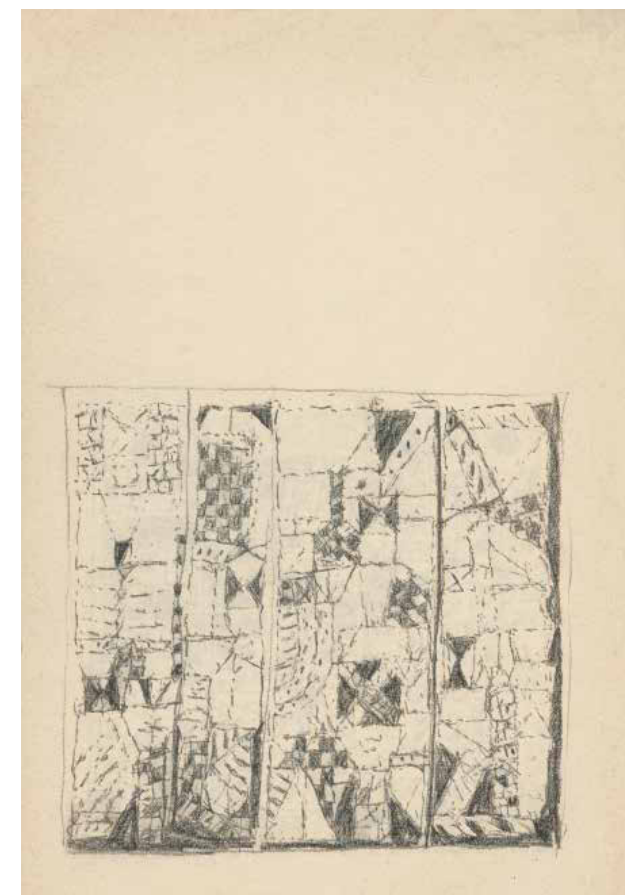
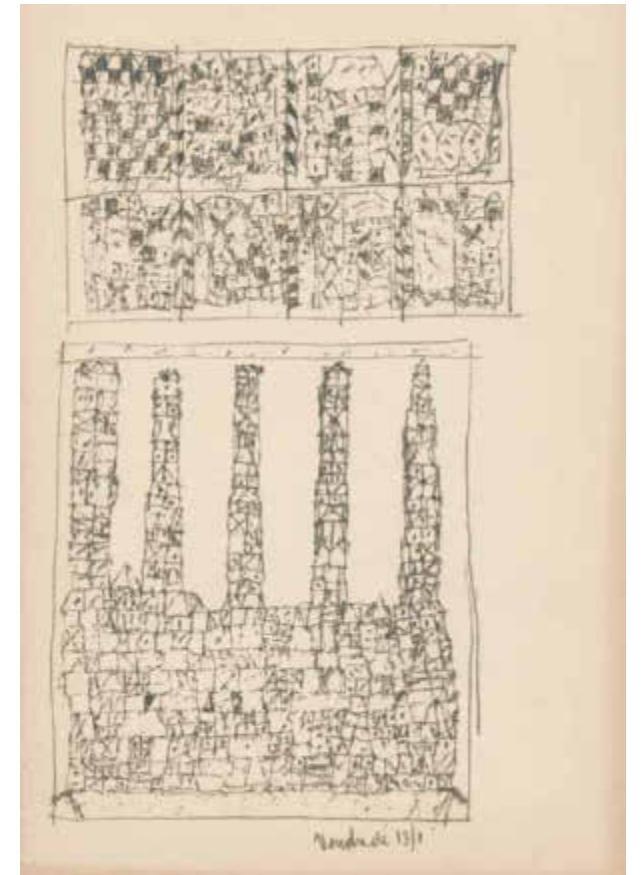
ill. 60 **Série Jardin.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1990

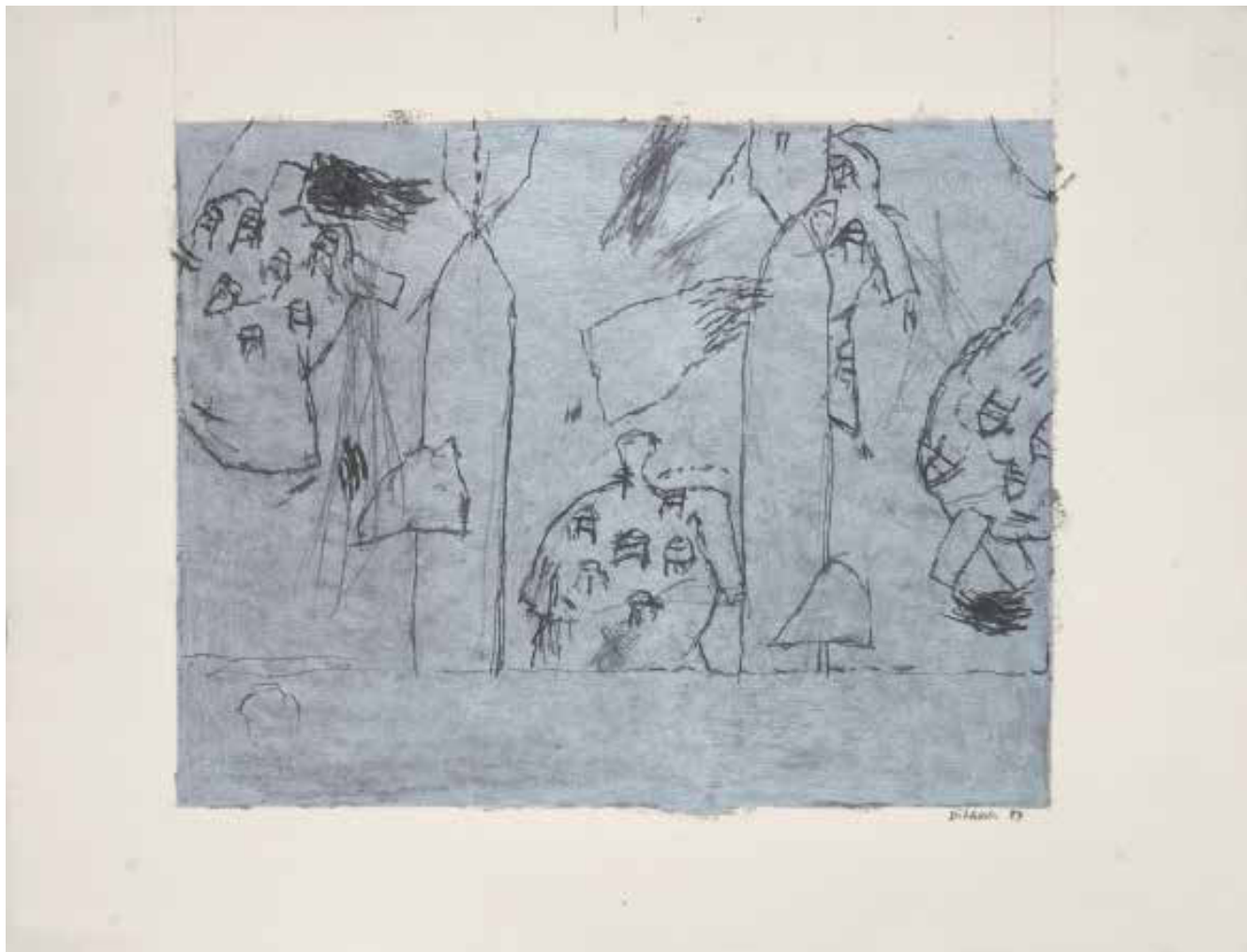
ill. 61 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
32 x 24 cm.
1984

ill. 62 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
32 x 24 cm.
1984

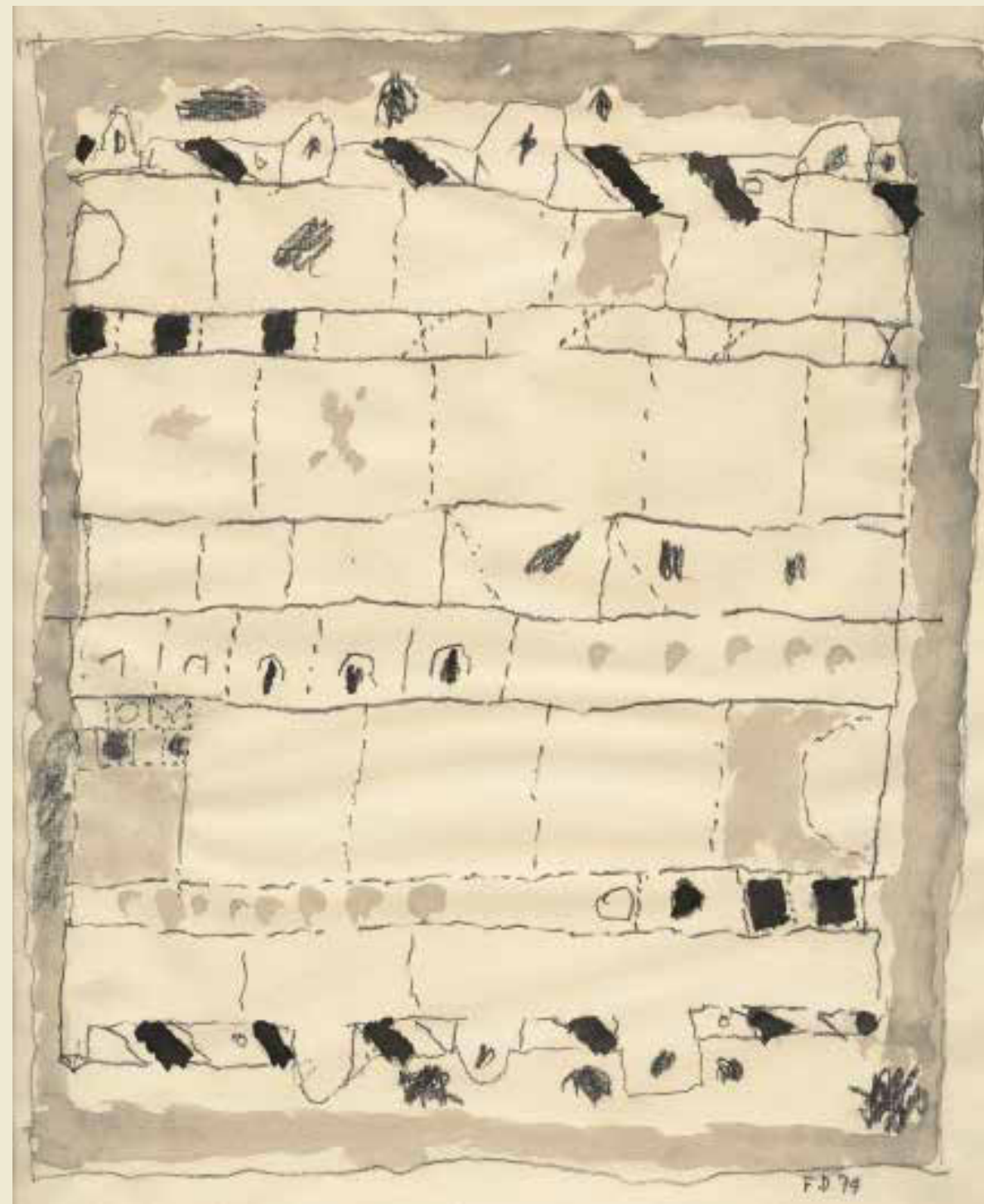
ill. 63 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
32 x 24 cm.
1984

ill. 64 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
32 x 24 cm.
1984





ill. 65 **Série Icare.**
Encre et crayon sur papier préparé.
56 x 73 cm.
1987



ill. 66 **Sans titre.**
Aquarelle, encre et crayon sur papier.
58 x 47 cm.
1974



ill. 70

ill. 70 **Personnage.**
Crayon sur papier.
21 x 13 cm.

28
Après s’être contenté d’un espace de travail de fortune dans son domicile, l’artiste a fait construire à Lesneven un atelier et une maison que l’architecte Claude Petton (1934-2003) achève en 1988. À Brignogan, son second atelier a été aménagé par Jacques Henry, architecte à Saint-Pol-de-Léon.

29
Dilasser a connu André du Bouchet avec lequel il devait publier un livre qui n’a pu voir le jour. Voir *La Triste sévérité*, J.-C. Caer. Bussy-le-Repos, éd. Obsidiane, 1994.

Ce n’est pas un des moindres mérites de Dilasser que d’avoir compris que le dessin, plus que tout autre moyen d’expression, convenait à la traduction plastique des physionomies humaines. Il leur consacra un trait libre, sans facture uniforme, avec la conscience claire que la figure c’est « ce qu’on n’atteint pas, qu’on côtoie (comme fait le dessin quand il tâtonne, efface, trouve ce trait enfin qui garde mémoire de tout), on essaie de coincer ce qui se dérobe – la figure par défaut ».

Pourtant, pendant longtemps et encore à plus de soixante-dix ans, il exerce ses tracés à l’un des motifs les plus audacieux : son propre visage (ill. 68). Ses nombreux autoportraits intenses et dépouillés, exécutés en quelques coups de crayon assurés, ont en commun d’être fragmentaires (ill. 70). La réflexion de sa physionomie sur un petit miroir qu’il s’était procuré l’explique, bien qu’il lui arrive de faire apparaître aussi l’empoutrellement de son atelier²⁸. Leur mise en page audacieuse suggère un effet cinétique et entre en résonance avec les recherches de Pierre Tal Coat (1905-1985), auteur d’autoportraits dessinés à partir d’un rétroviseur d’automobile (Dilasser lui-même s’est exercé en 2003 à des croquis dans le train). Saisissants par leur caractère fugitif et leur isolement dans la page, ils se rattachent à l’esprit des recherches du poète André Du Bouchet sur le sens provoqué par le vide dans l’écriture et ses prolongements dans l’art (ill. 69)²⁹.

L’art qui s’attache à l’expressivité demande un dessin irréprochable et subtil. Dilasser le montre avec la suite de neuf petits formats à fond noir (15 x 17 cm) où la figure humaine surgit de manière spectrale sur des fonds vides et au prix de contours ondoyants et subtilement colorés (ill. 43 et 44). Dans une autre série de neuf planches réalisées en 1996, l’artiste change radicalement de facture. Le noir de l’encre n’est plus le fond d’où se détachent des silhouettes, mais la matière même du dessin (ill. 46 et 47). Avec cette seule couleur associée parfois à des bruns, il dessine par accumulation. La monstruosité qui s’en dégage en est le sens vrai. Car si ces feuilles ne font pas référence directement à la Shoah, comme les œuvres que Zoran Mušič lui a consacrées entre 1970 et 1976 et que Dilasser a pu voir à la Galerie de France à Paris, elles incarnent l’épouvante dans sa dimension universelle.

C’est un trait aigu et court – plus fréquent chez Dilasser – qui donne aux formes leur caractère. On le voit dans la feuille de 1993 sur laquelle il traduit son impression de Malevitch (ill. 71). C’est aussi cette facture avec laquelle il s’exerce à la fin des année 1990 à l’interprétation d’un autoportrait de Rembrandt devant lequel il avait ressenti « quelque chose de proche et de vibrant » (ill. 74). Par des traits courts et rythmés, volontiers incurvés, il restreint son sujet au contour du visage et des oreilles qui ont muté en tourillons.



ill. 68 **Sans titre.**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2003

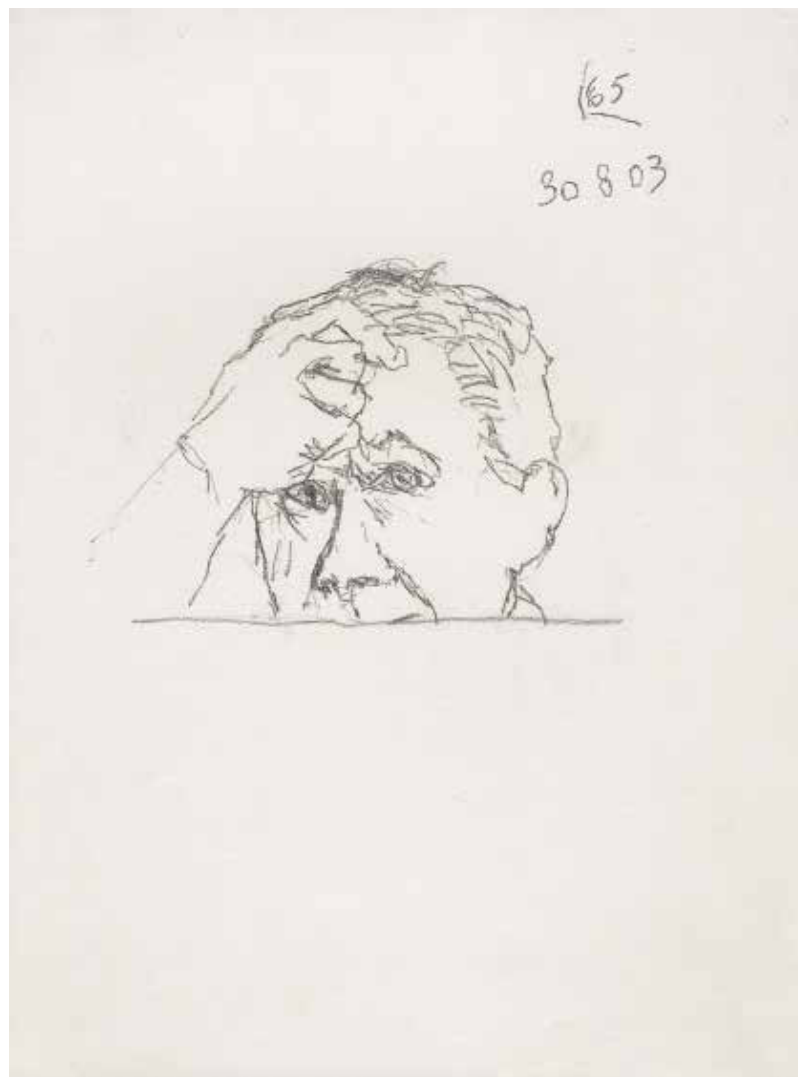
ill. 69 **Autoportrait.**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2003

ill. 70 **Autoportrait (détail).**

Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2003

ill. 69



ill. 70

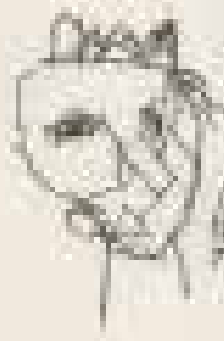


10 4 93

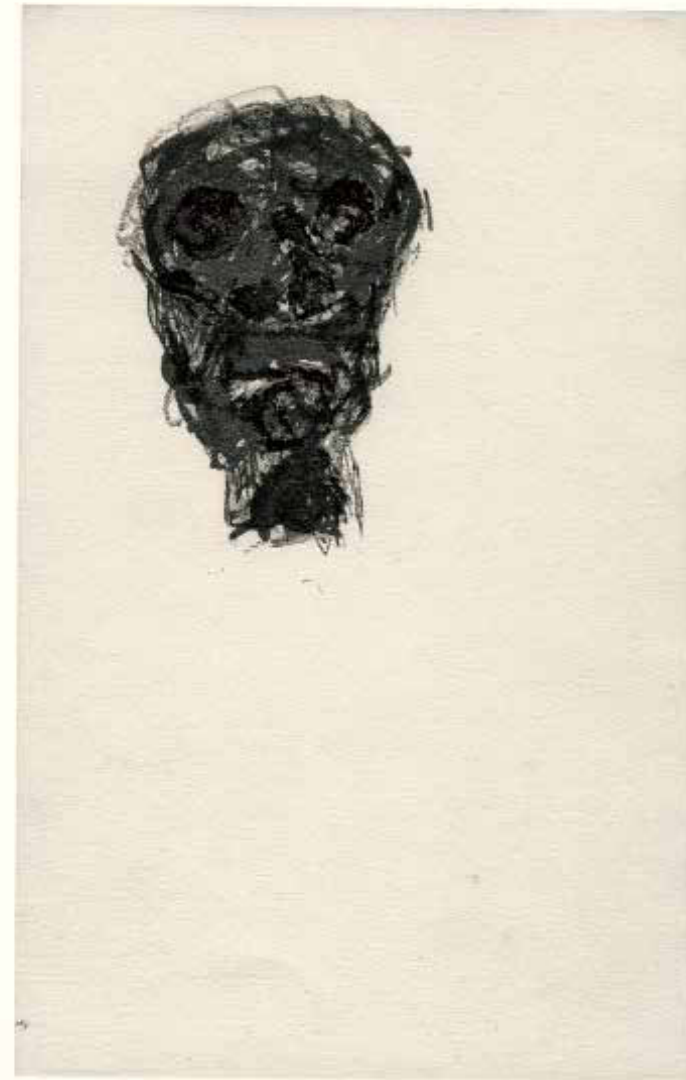
13
ill. 71



15 4 93



"PALETTE"



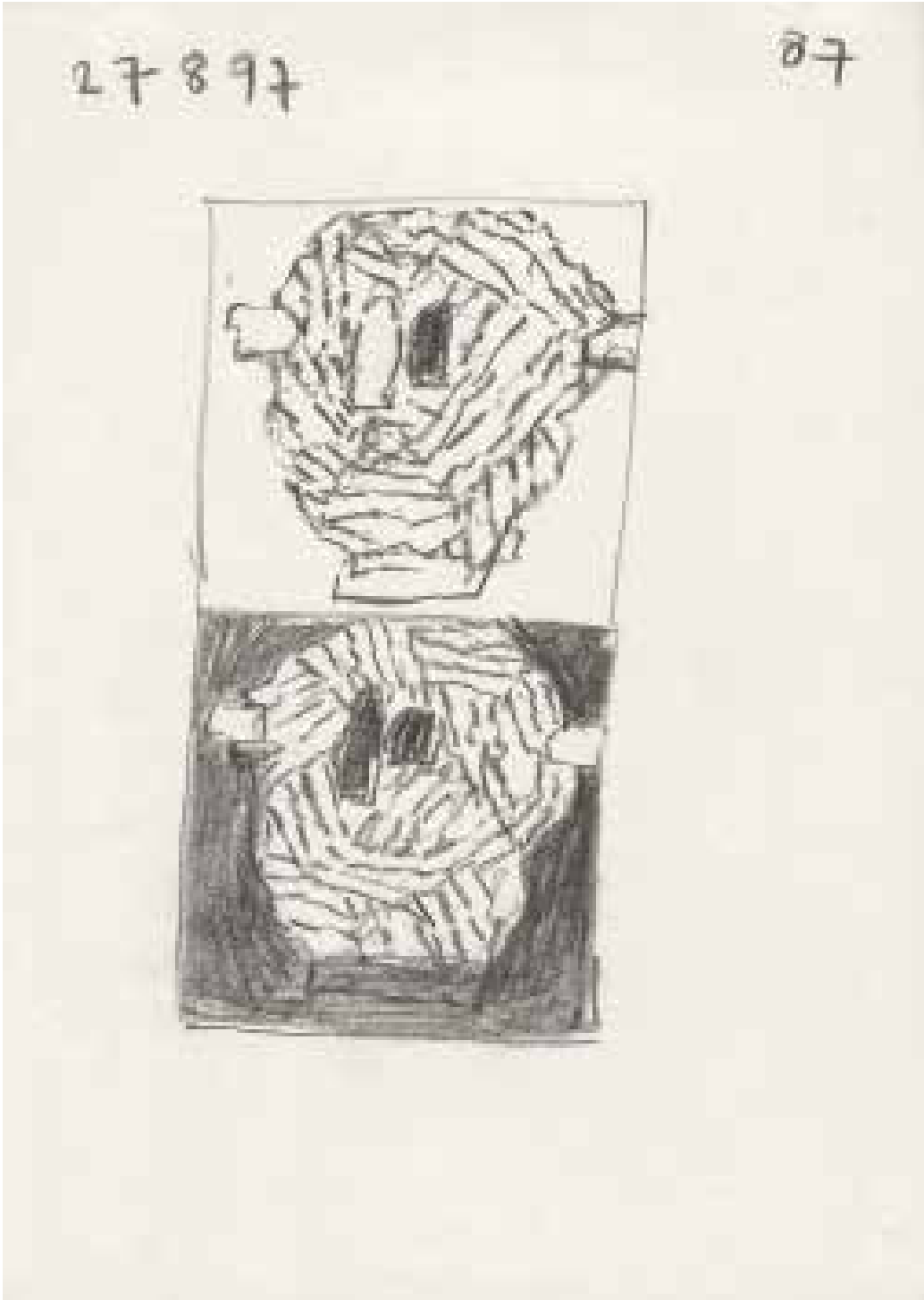
ill. 72

ill. 71 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
Annotation « Malevitch » en pied.
40 x 30 cm.
1993

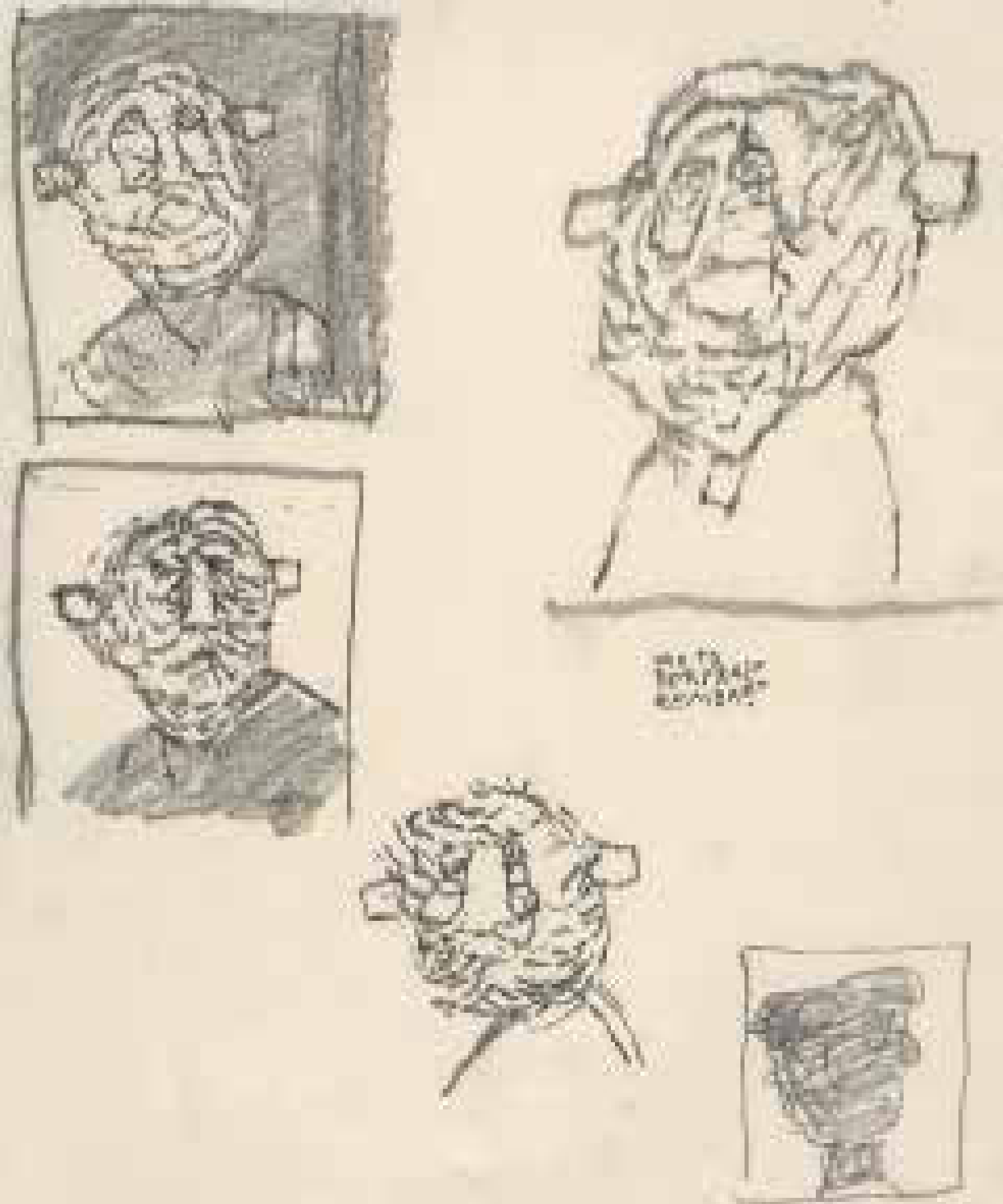
ill. 72 **Sans titre.**
Encre et crayon.
25 x 16 cm.
1996

ill. 73 **Série Têtes.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1997

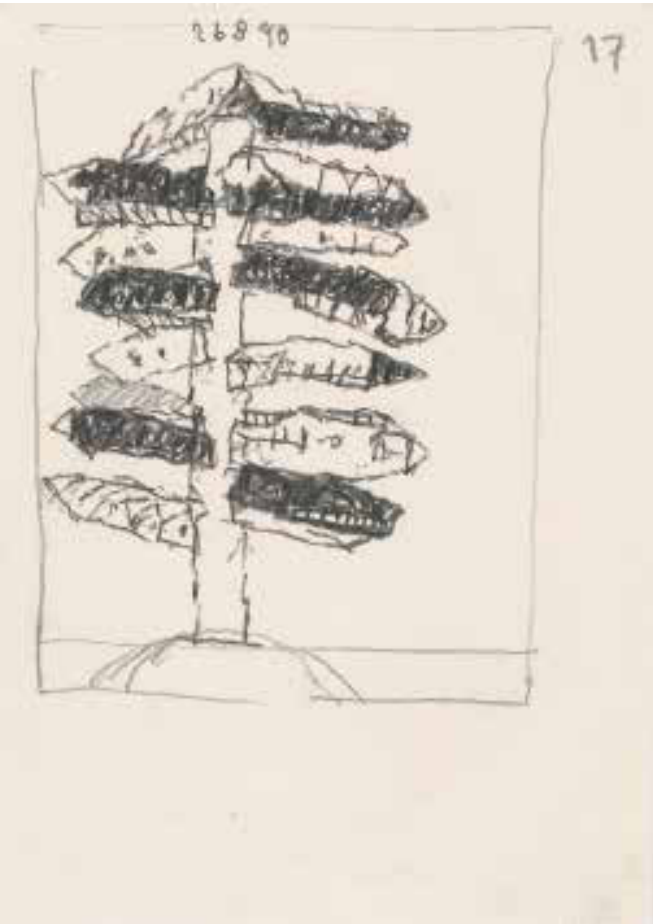
ill. 74 **Série Têtes.**
Crayon sur papier.
Annotation « Autoportrait Rembrandt ».
40 x 30 cm.
1990



ill. 73



ill. 74



ill. 75

ill. 75 **Série Arbres.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1990

Il n’est rien de plus typique de l’art de Dilasser que d’être fécondé du travail de séries. Elles s’enchaînent tout au long de sa carrière et relèvent toujours d’un besoin de décanter un sujet. « Je ne peux vraiment m’arrêter, dit-il, que... quand je ne peux plus rien. » Elles peuvent se chevaucher car, précise-t-il : « ... Souvent en démarrant une série je me raccroche à un travail précédent que je n’ai peut-être pas poussé assez loin ³⁰. » Et couramment c’est le dessin qui, à travers sa faculté à soutenir des tâtonnements, mais aussi à assurer la permanence des formes qu’ils peuvent être conduits à retoucher, génère en définitive l’alternance des séries. Il a pu témoigner de leur place dans son rythme de travail, en signalant à Charles Juliet la durée d’une d’entre elles : « Les *Mains* ont été commencées en juillet-août 1997 et terminées fin janvier 98, le jour où les tableaux sont partis pour l’exposition de Paris ³¹... »

Dans le répertoire dessiné, les principales séries sont : *Arbres* de 1993 à 1999 (ill. 75), *Têtes* de 1978 à 1998 (ill. 76 et 77).

Les nombreuses *Têtes* qu’il dessine ont une destinée aussi bien dessinée que peinte, à l’exception de la suite dans laquelle il s’adonne à une variation sur le portrait de Rembrandt ou celui de Malevitch qui est demeurée constituée des dessins.

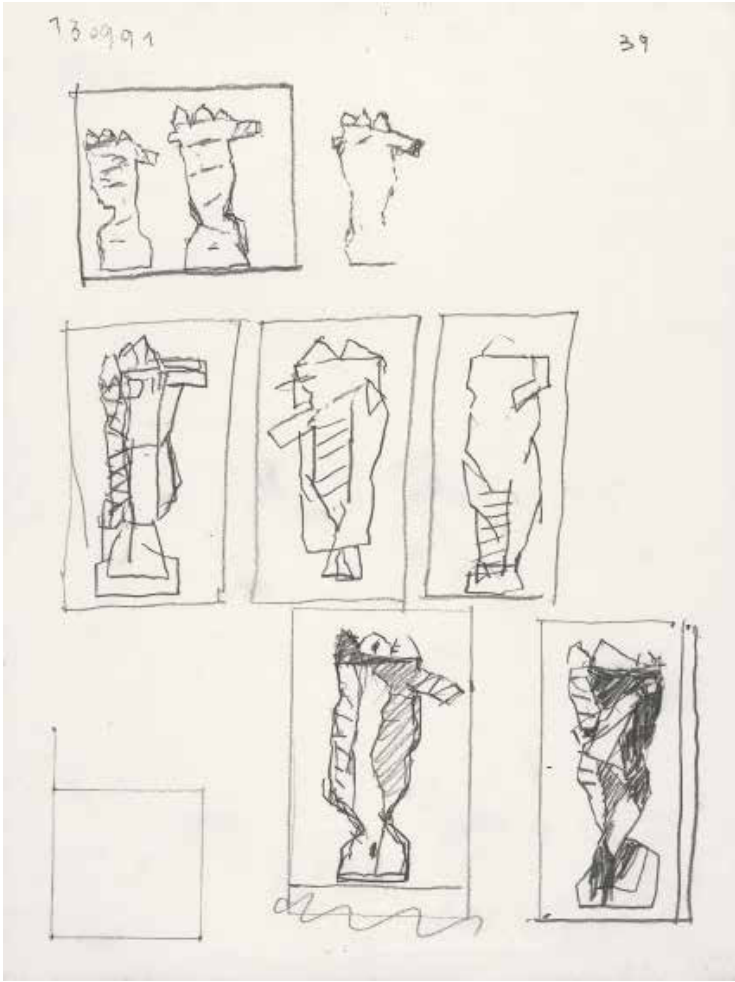
Les assemblages baptisés *Bateaux-feux* (ill. 78 et 79) sont initiés par une succession de *Têtes marines* (ill. 49) déployant des empilements de constructions qui prendront peu à peu l’allure durable que l’artiste nomme *Bateau-feu*, après sa rencontre avec son ami Jean-Pierre Abraham qui résidait, un temps, dans un navire de ce type que venait d’acquérir le port-musée de Douarnenez. Du *Scarweather*, ce bateau métallique construit en 1947 qui faisait office de phare flottant, en particulier au large du canal de Bristol, l’artiste et l’écrivain admirent moins les formes ou les fonctions que la couleur de sa coque et ses structures, un rouge prescrit par les usages maritimes pour les bateaux-phares européens. Dans ses peintures, Dilasser le traduira par un rouge de cadmium saturant toutes les lignes constructives de ses *Bateaux-feux*. Hormis le dessin du *Scarweather* dans le port de Douarnenez dont il reproduit l’élancement de la lanterne, ceux qu’il consacre à ce sujet favorisent la superposition de géométries singulières, sortes de sculptures parfois couronnées de coques incurvées. Les séries *Les Planètes* (ill. 80 et 81) et *Les Baigneuses* d’après Paul Cézanne (ill. 82 à 86) l’occupent sur une plus longue durée.

³⁰
Chez François Dilasser, Charles Juliet, op. cit., p. 9.

³¹
Ibid., p. 10.

ill. 76 **Série Têtes.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1991

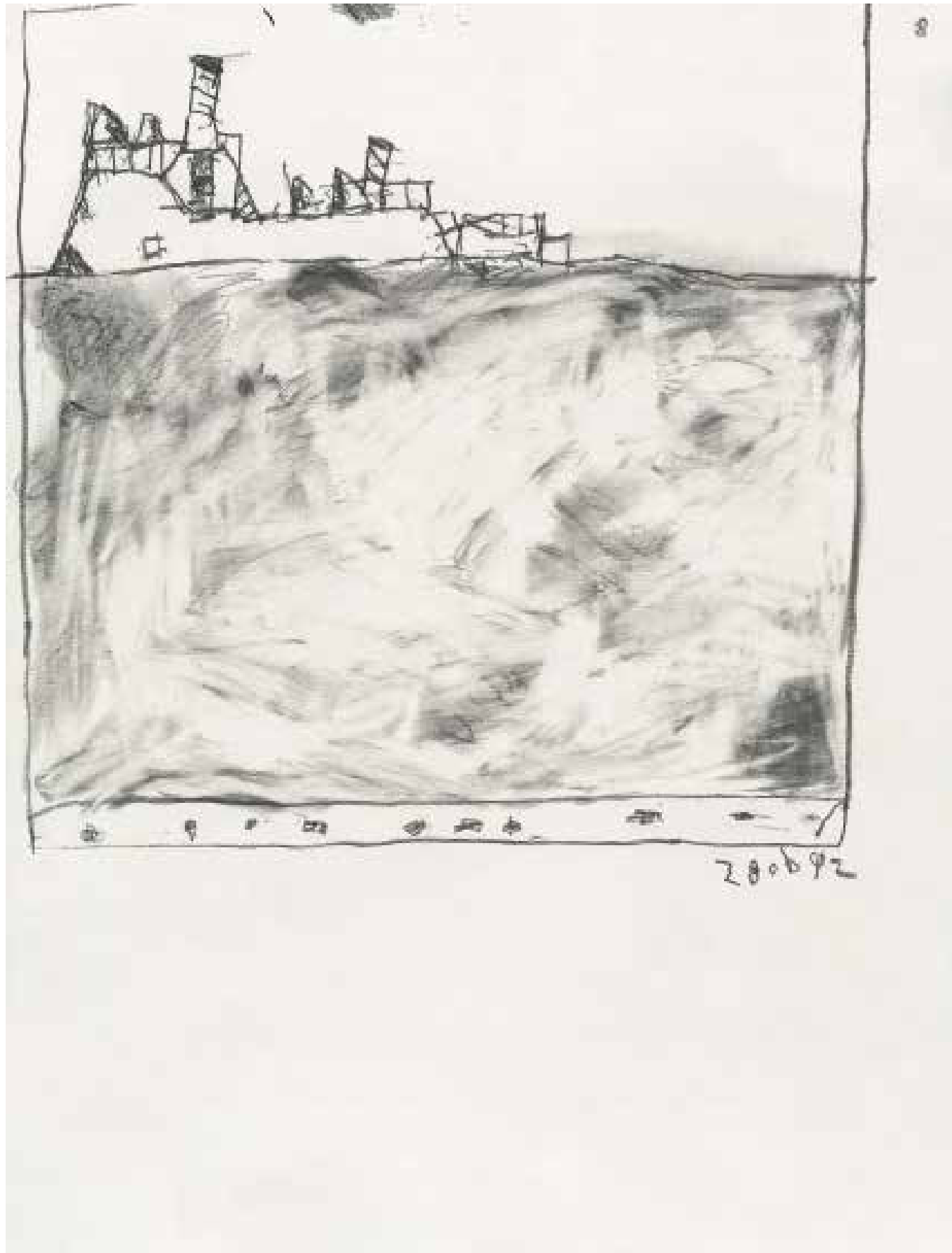
ill. 77 **Sans titre.**
Encre et acrylique sur papier.
25 x 18 cm.
1993



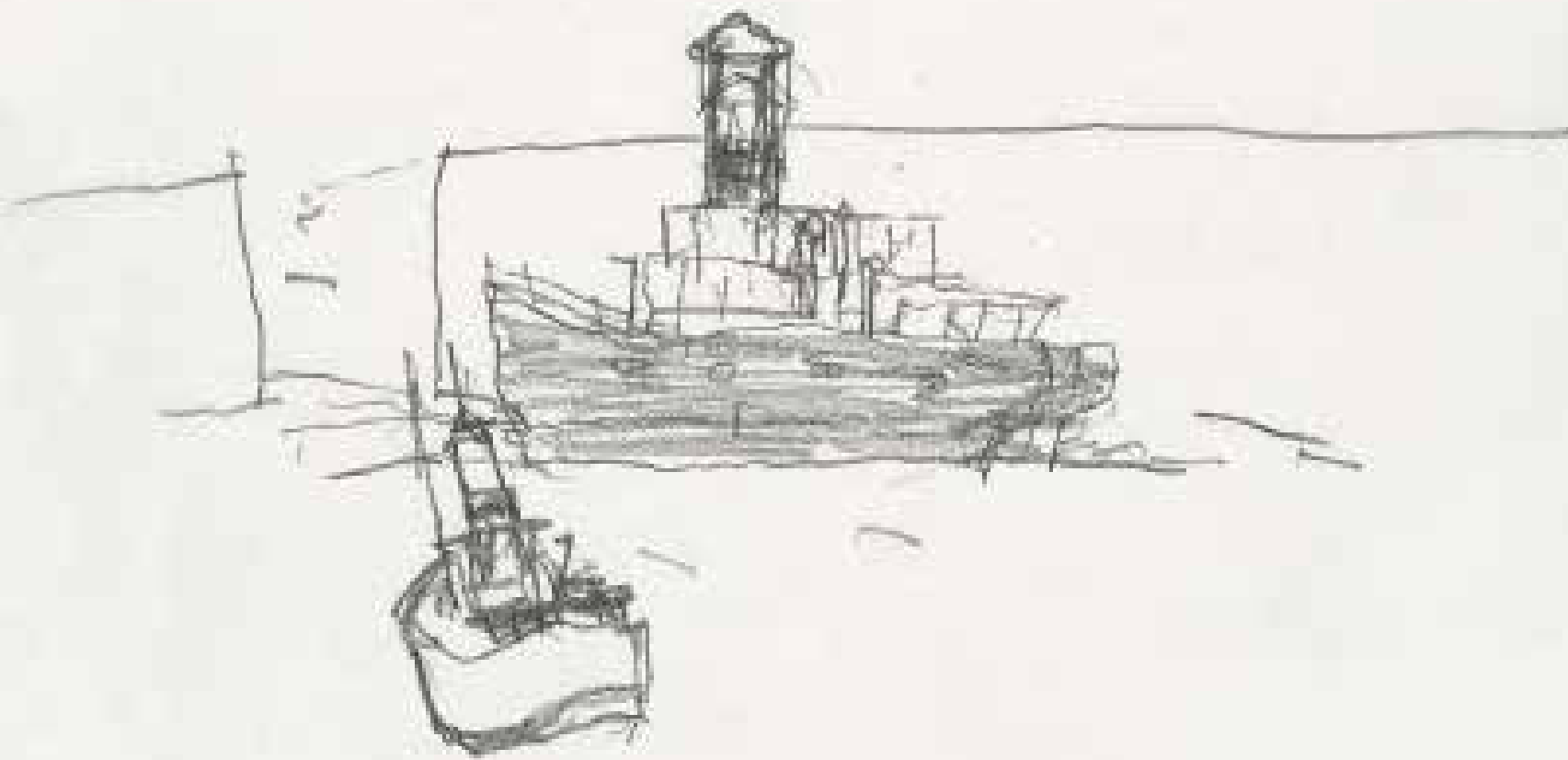
ill. 76



ill. 77



ill.78 **Série Bateau-feu.**
Encre et crayon sur papier.
Dessin incomplet, coupé
dans le haut de la feuille.
40 x 30 cm.
1992



ill. 79 Le bateau-feu.
Crayon sur papier.
Le *Scarweather* dans le bassin
du port de Douarnenez.
40 x 30 cm.
1992



ill. 80



ill. 81

ill. 81 **Série Planètes.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2001

ill. 82 **Série Planètes.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2001

ill. 82 **Série Les Baigneuses.**

Acrylique et crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2003

ill. 83 **Série Les Baigneuses.**

Gouache et encre sur papier.
40 x 30 cm.
2004

Pages suivantes

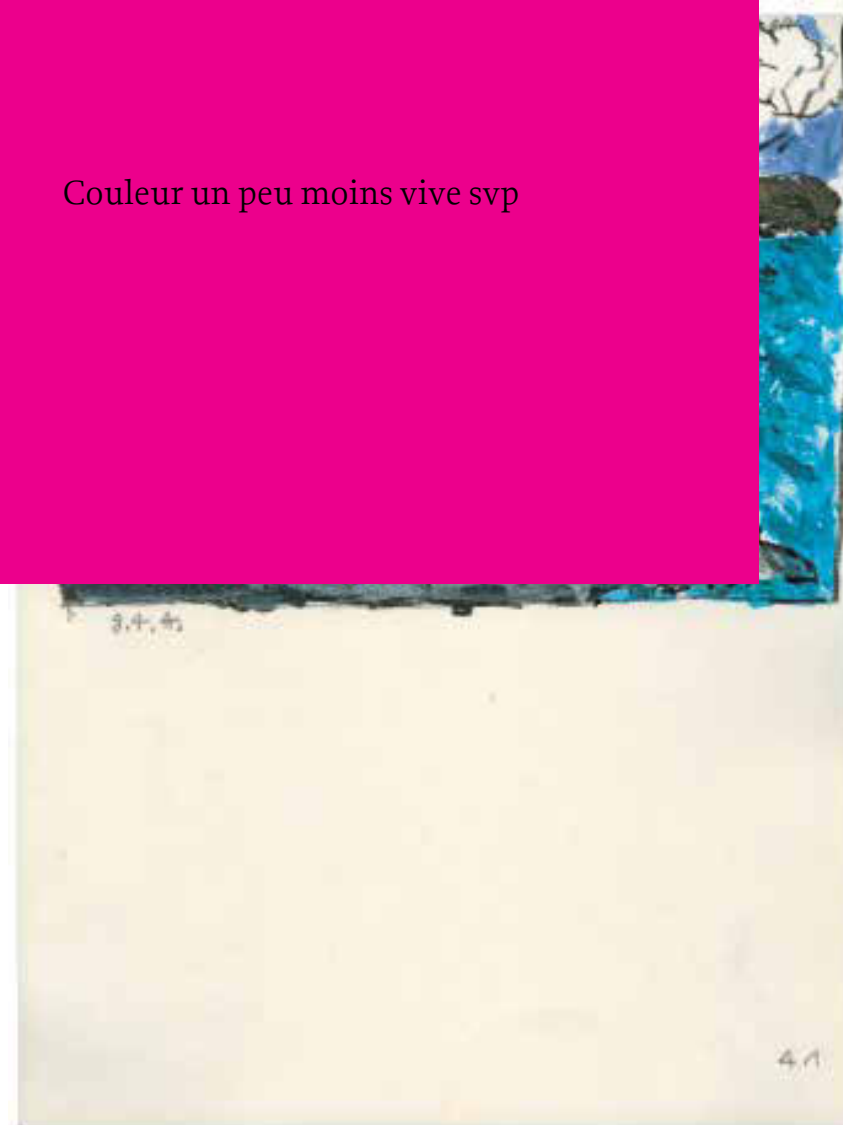
ill. 84 **Série Les Baigneuses (détail).**

ill. 82



Couleur un peu moins vive svp

ill. 83





Couleur un peu moins vive svp

ill. 85 **Série Les Baigneuses.**
Encre sur papier.
40 x 30 cm.
2004

ill. 86 **Série Les Baigneuses.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2001



ill. 85



ill. 86



ill. 87

ill. 87 **Série Les Étoiles.**
Acrylique sur papier.
22 x 17 cm.

Les « détours » que Dilasser s’accorde dans les années 1990, avec des créations de céramiques et de vitraux, n’en sont pas vraiment tant le graphisme y triomphe. Au point même qu’une certaine forme de figuration se dévoile dans les vitraux qu’il conçoit pour la chapelle Ty Mamm Doue à Quimper, le lieu rêvé du réenchantement de la lumière, où ils sont installés en 1995. Dans ce sanctuaire dédié à la Vierge, il conçoit deux verrières dominées par des formes d’étoiles auparavant longuement dessinées à l’atelier (ill. 87, 88 et 89). En dépit de la puissance du trait et de la géométrie avec lesquels il les fait triompher dans le verre du vitrail, il s’attache à ce que ces formes filtrent la lumière : « La lumière passe à travers les formes » se plaît-il à remarquer. En regrettant toutefois que dans son dessein de représenter « le firmament, le mouvement des astres, l’univers, l’infini, et à travers tout cela la création du monde³² », le maître-verrier Jean-Paul Le Bihan ait favorisé le rose des vitraux de Jean Bazaine à Penmarc’h plutôt que le rouge rompu qu’il avait envisagé pour faire ressortir le modelé des étoiles (photo p. 109)³³.

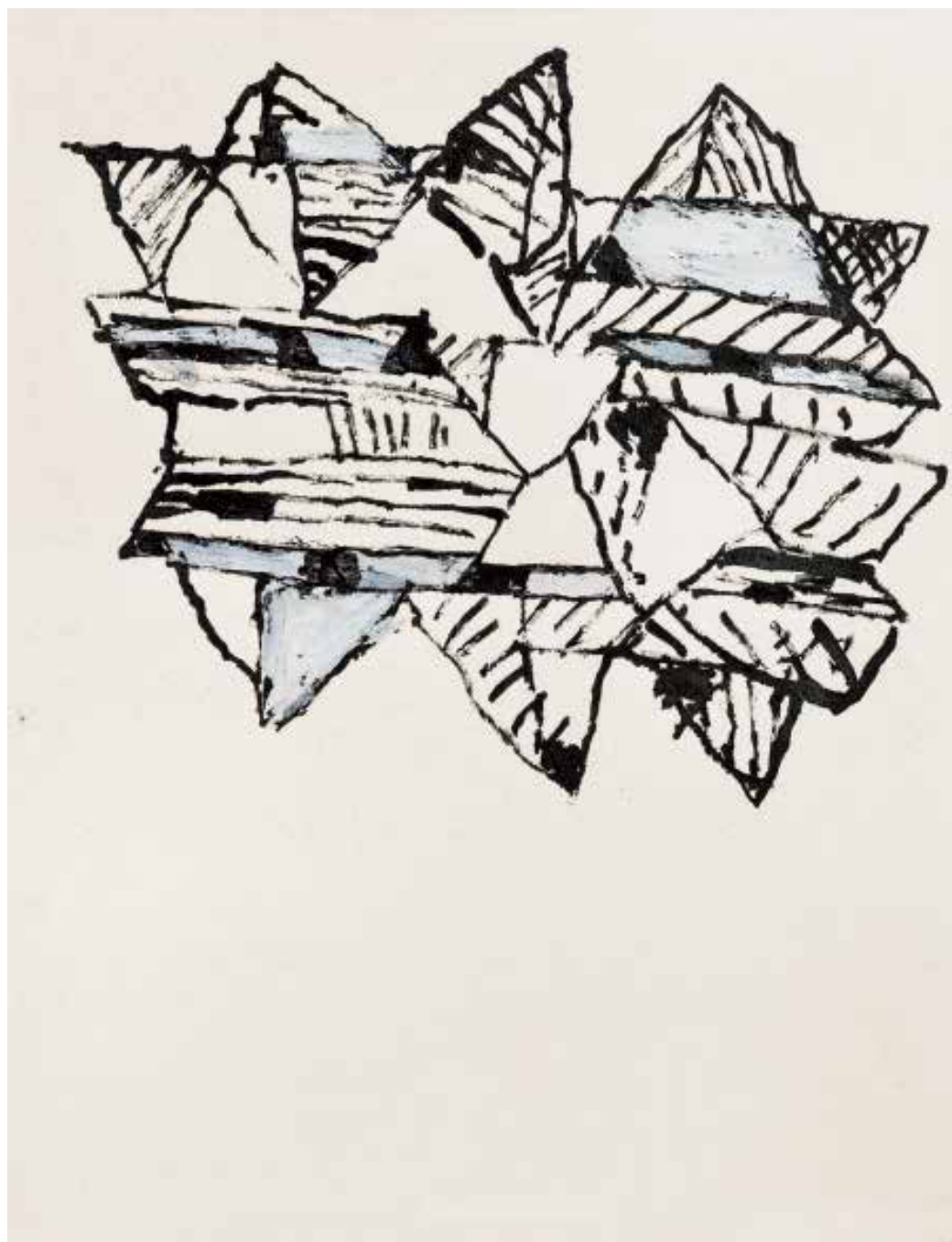
Dix ans plus tôt, en 1986, pour le concours organisé par le ministère de la Culture et les autorités locales, destiné à la conception des vitraux pour les dix baies de l’église Saint-Joseph de Pontivy, il s’était associé à Geneviève Asse, à Pierre Buraglio ainsi qu’aux maîtres-verriers Jacques Bony et Éric Bonte. Malgré l’enthousiasme né de cette rencontre et son goût pour le thème envisagé sur les 350 m² de verrière – la terre sortant des eaux il n’y eut pas de suite. À l’avenant, en 1990, les motifs qu’il imagine pour la chapelle de Tronoën en pays Bigouden se rattachent aux dessins des *Jardins I* et *II* (1989), à ceux des *Jardins de mon père* (1990) et à ceux des *Planètes I* (1990) (ill. 91).

Pour la réalisation de céramiques, et bien que cela soit rare dans l’ensemble de ses travaux, il intègre des graphismes dont il a déjà éprouvé la personnalité sur le papier. C’est une sécurité pour l’édition que lui propose Henriot à Quimper en mars 1991. L’entreprise est d’importance ! Dans le cadre du programme mis au point à Quimper pour célébrer le tricentenaire des faïences, M. Marest, le directeur de la manufacture, fait appel à lui en lui signifiant l’enjeu : relancer la production avec des créateurs contemporains « parmi les plus libres et les plus ouverts³⁴ ». L’acceptant avec curiosité, il entreprend l’étude de formes et de décor sur l’unique médium céramique, et propose à Henriot deux coupes à fruits (ill. 93 et 94) et sept chandeliers (ill. 96 à 100), dont trois ont une forme carrée et quatre une forme pyramidale. Pour ceux-ci, des aplats de couleurs vives encadrent le motif des têtes à chapeau. Pour les coupes, il adopte le thème des oiseaux aux corps charnus, semblable à celui qui accompagnera l’ouvrage que l’éditeur Folle Avoine consacre à Tristan Corbière un peu plus tard, en 1995 (ill. 28).

32
Sculpter la lumière, op. cit., p. 46.

33
Il avait déjà prospecté les tenants et aboutissants de cette figure pour un projet de vitrail à Châtelaudren. Au titre des projets pour des vitraux, il convient d’ajouter une verrière en 1995, une autre en 1998 la chapelle Saint-Maudez en Guiscriff.

34
Archives de l’atelier.



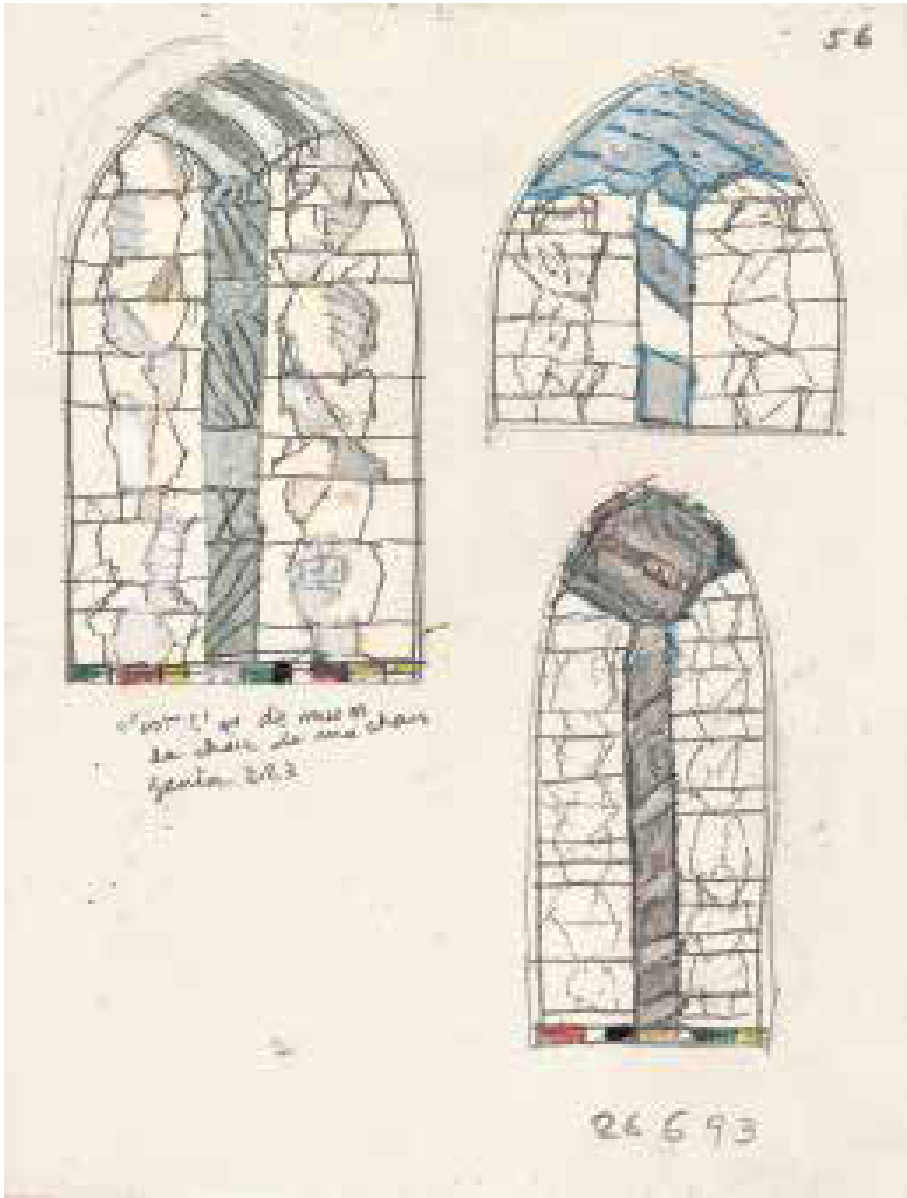
ill. 88

ill. 88 **Série Les Étoiles.**
Encre et acrylique sur papier.
22 x 17 cm.

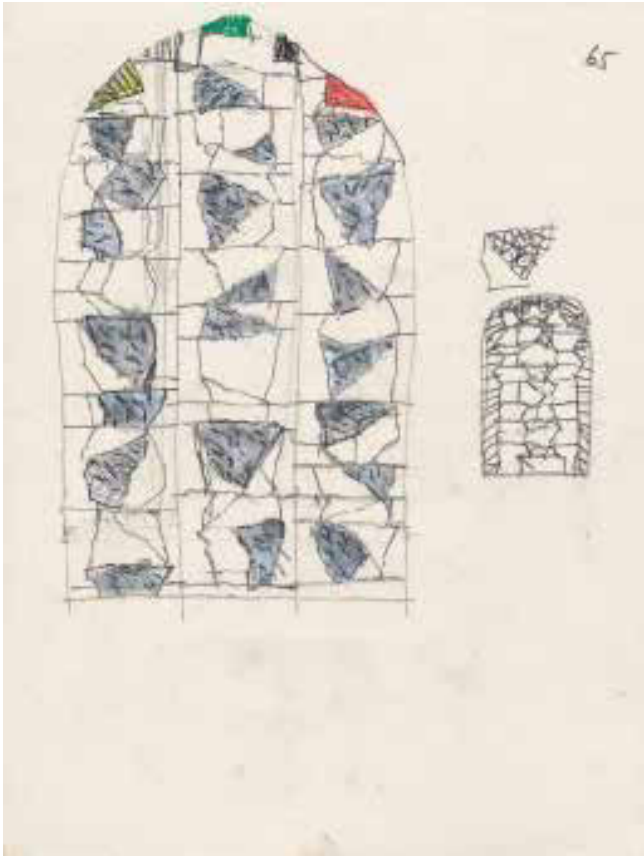


ill. 89

ill. 89 **Série Les Étoiles.**
Acrylique sur papier.
32 x 40 cm.



ill. 90



ill. 91



ill. 92



ill. 92 bis

ill. 90 **Projet de vitrail.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1993

ill. 91 **Projet de vitrail.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1993

ill. 92 **Projet de vitrail.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1993

ill. 92 bis **Vitrail.**
Chapelle Ty Mamm Doue, Quimper.
Atelier Le Bihan.
1995

ill. 93 **Coupe à fruits.**
Faïence Henriot.
Diamètre : 35 cm.
1991



ill. 93

ill. 94 **Coupe à fruits.**
Faïence Henriot.
Diamètre : 35 cm.
1991



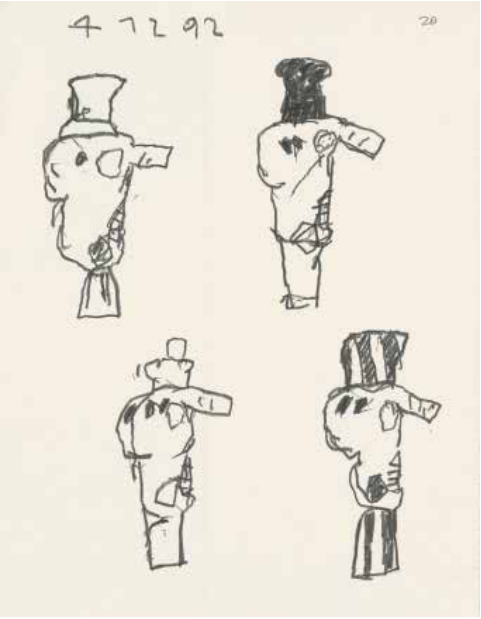
ill. 94



ill. 95 **Série Têtes de fantaisie.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1992

ill. 96 et 100 **Bougeoir.**
Faïence Henriot.
Hauteur : 18 cm.
1991

ill. 97 à 99 **Bougeoir.**
Faïence Henriot.
Hauteur : 22 cm.
1991



ill. 95

ill. 96



ill. 97



ill. 98



ill. 99



ill. 100





ill. 101

ill. 101 **Série Icare.**
Acrylique sur papier.
32,5 x 25 cm.
1983

Dans l’ensemble de son répertoire, Dilasser se réserve un programme de dessins cocasses qui ne constituent pas un burlesque forcé, indépendant de son art, mais se déclinent souvent au contraire sur un mode artistique travaillé.

C’est ainsi qu’à la fin des années 1980, pour la série *La Chute d’Icare* (ill. 101), la figure inénarrable qui s’effondre en agitant ses proéminences, avatars de bouche ouverte ou de bec béant, est autant un message sur l’arrogance d’Icare et au-delà le caractère effronté de l’homme, qu’un nouvel essai graphique autour des parallélépipèdes fétiches des années 1970.

Certes, l’humour pointe sur nombre de feuilles où formes et écritures dissimulent à peine son goût pour la légèreté conçue comme attitude morale, non comme désinvolture ou abandon. Mais ses sujets ne sont jamais féroces. Il s’exerce parfois à l’écriture inversée (voir page 19) et se plaît à la caricature, autant d’exercices graphiques (ill. 08).

Dans quelques pages, il invente des formes en les décalant dans leur marge. L’usage du vide qui lui est familier prend ici une autre dimension : ses figures ne sont pas absorbées par le nu de la feuille qui pourtant s’ouvre à elles ; le vide les révèle (ill. 102 et 103).

Ceux qui ont connu le peintre n’hésitent pas à rattacher son sens du burlesque à son caractère. Jean-Marc Huitorel indique par exemple que « l’accumulation drolatique et caricaturale, perceptible fin 87, trouve en fait ses racines plus tôt dans (sa) peinture... et au-delà d’elle, dans son caractère et dans sa vie ». À ses yeux, elle peut être interprétée comme une « approche paradoxale du tragique », aussi bien que comme une défiance vis-à-vis du romantisme et comme un indéniable « refus du pathétique, qui transforme le soleil noir de la mélancolie en éclat de rire sardonique ³⁵ » (ill. 104 et 105).

35
Dilasser, Jean-Marc Huitorel,
op. cit., p. 57.

ill. 102 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2001



ill. 102

ill. 103 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
2000



ill. 103

ill. 104 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1998

ill. 105 **Sans titre.**
Crayon sur papier.
Citation de P. Guston.
40 x 30 cm.
1997



ill. 104



ill. 105



ill. 106

ill. 106 **Paysage Guissény.**
Crayon et encre sur papier.
16 x 11 cm.
1992

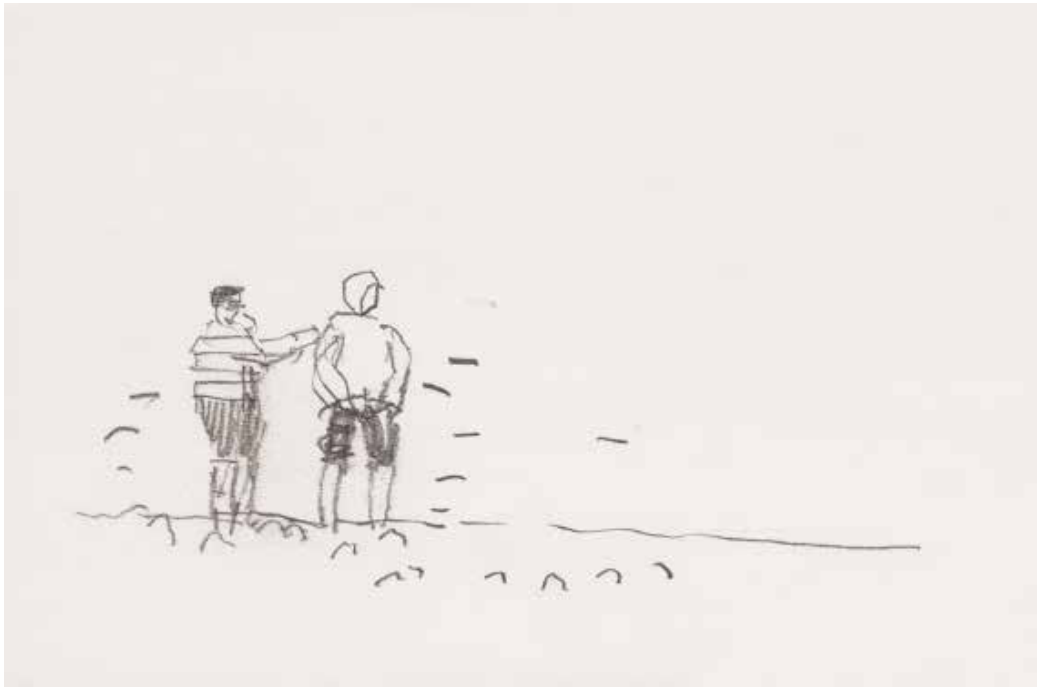
Tous ceux qui ont approché Dilasser ont relevé son attachement au « vieux pays » et sa prédilection pour le bord de mer qu’il s’attache à fréquenter presque quotidiennement. L’intuition de la continuité de la présence humaine au milieu de la nature qui l’environne l’émeut toute sa vie. À l’avenant, l’élargissement de conscience qu’elle lui procure le transporte poétiquement. N’écrit-il pas en 1993, en marge d’un dessin : « La mer dessine sur le sable ce qu’elle a rencontré d’un continent à l’autre. »

Des quais de Brignogan ou de Kerlouan, il tire des « comptages de mer », ces abondantes énumérations de mâts de bateaux à l’ancre, exécutées au moyen de traits courts que l’on retrouve parfois dans la peinture. Et quand bien même une référence au littoral serait-elle explicite, comme en juin 1990 lorsqu’il compose *Promenade sur la lagune*, celle-ci déroge au réel et fait appel à ses formes fétiches (ill. 122). Elle se prolonge par les annotations qu’il consigne dans son « Journal de promenade » entre 1993 et 1996 (voir page 15).

Antoinette Dilasser révèle qu’il est arrivé que son époux, à Batz, se sente « en dette de dessins » et qu’il y prodigue quantité de crayonnés car explique-t-elle, « il a besoin de cet appui que lui offrent le paysage, la mer, la côte, ici ³⁶ ».

De fait, ses carnets à dessin portent la trace de croquis effectués couramment à l’île de Batz, comme à l’île d’Ouessant, mais également dans les monts d’Arrée en 1985, à Kerlouan régulièrement, tout comme à Guissény et à Brignogan, à Quiberon, au cap de la Chèvre, aux Tas de Pois. L’ardeur qu’il met à en saisir les caractères s’incarne non par les détails ou le pittoresque des paysages, mais par leur structure (ill. 106, 113 et 114).

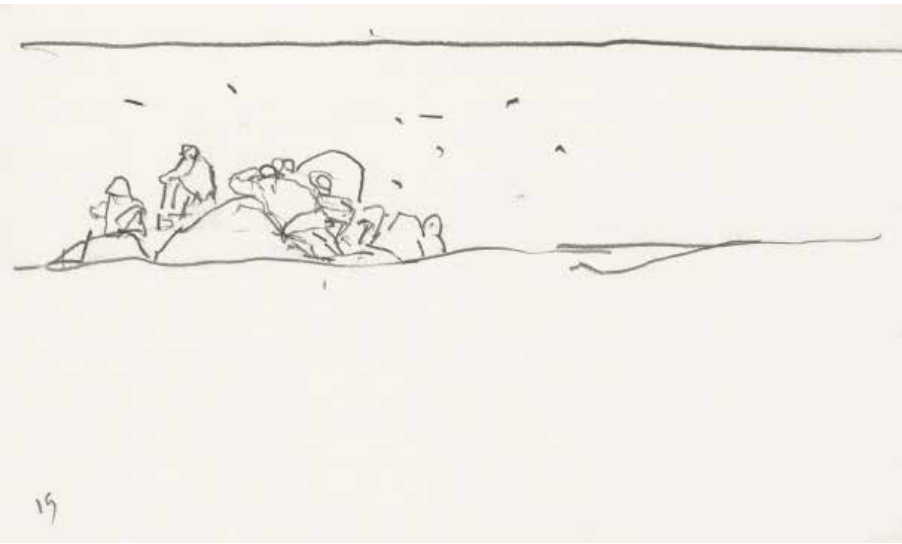
35
Dilasser, Jean-Marc Huitorel,
op. cit., p. 57.



ill. 107



ill. 108



ill. 109



ill. 107 **Personnages, bord de mer.**
Crayon sur papier.
13 x 21 cm.

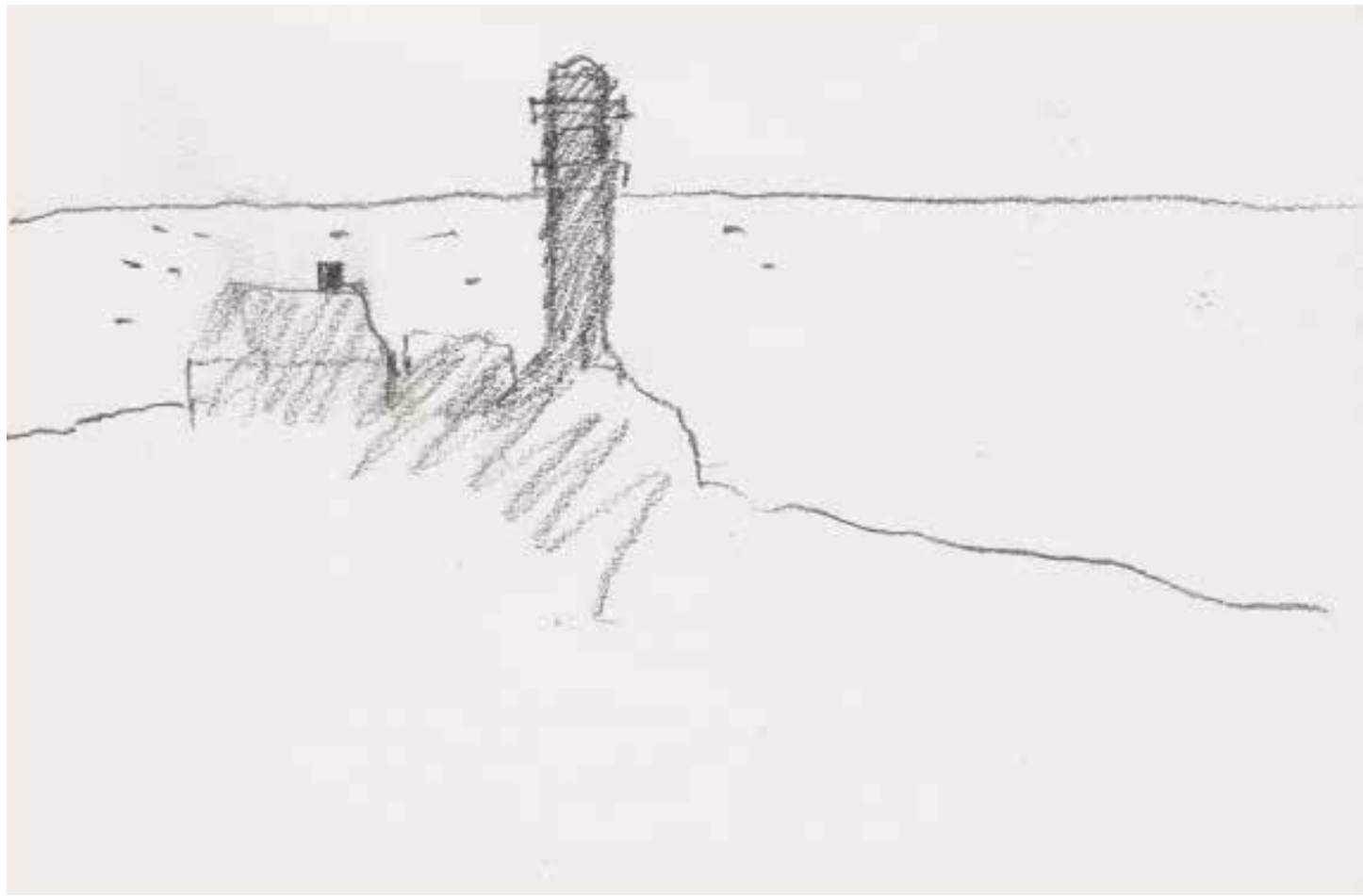
ill. 108 à 110 **Personnages sur la grève.**
Crayon sur papier.
13 x 21 cm.

ill. 111 **Phare de l'île de Batz.**
Crayon sur papier.
11 x 16 cm.
1991



ill. 111





ill. 113



ill. 114

ill. 113 **Paysage et phare.**

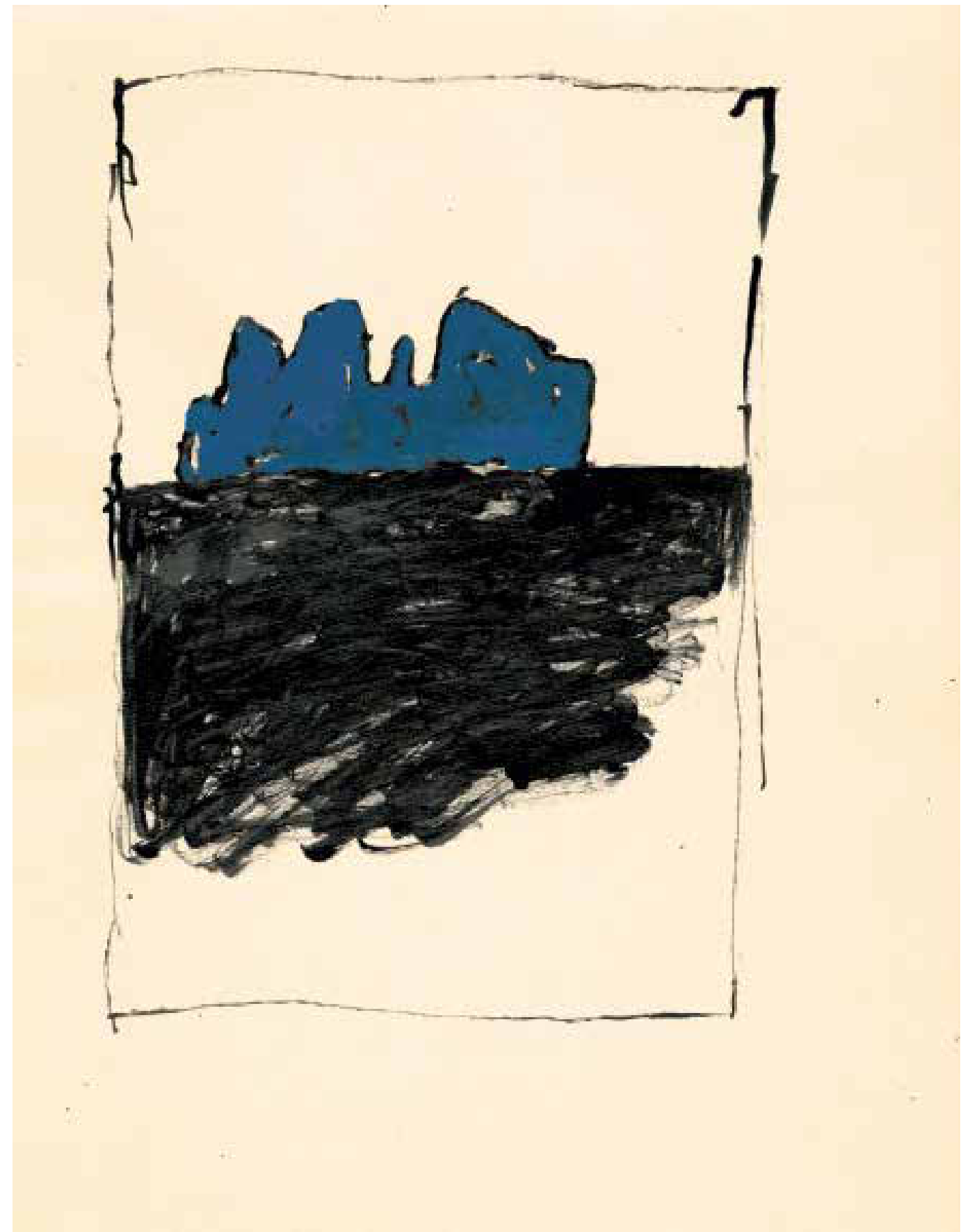
Crayon sur papier.
11 x 16 cm.

ill. 114 **Paysage.**

Encre sur papier.
11 x 16 cm.

« Tout commence en général par des dessins, des dessins que je peux faire des heures durant à partir de rien, simplement j'essaie de laisser ma main libre. Je ne veux rien. »

François Dilasser.



par Antoinette Dilasser

« *Tout commence en général par des dessins, des dessins que je peux faire des heures durant à partir de rien, simplement j’essaie de laisser ma main libre. Je ne veux rien. J’essaie de découvrir quelque chose que je ne connais pas. Petit à petit, une idée, ou plutôt une forme, se dégage. Je tourne autour de cette forme et quelque chose me parle. La forme se précise, s’impose. Je ne la nomme pas. Je la sens vivante. Il y a des moments où je le sais : elle est là.* »

Il y eut un commencement ?

Pourtant, le commencement, si l’on se réfère à l’œuvre, aux premières traces indiscutables, ce n’a pas été ça. Il y eut un temps, au début, où tu n’as connu que la peinture/couleur. Tu y étais « *porté par une telle force* » (c’est toi encore qui le dis), tu venais de comprendre qu’il fallait y aller, que tu pouvais y aller (c’était le sens de la question que tu m’as posée alors, est-ce que tu dis que je peux : que j’en suis capable...).

Y aller, se livrer à la nécessité si longtemps retenue, pinceau chargé de matière/couleur, on charge, on étale, on y va. Franche, à même le support (souvent de l’isorel à l’époque).

Ainsi *Talisman*, le *Tatou*, *Choral*, *Brume de soleil*. Belles peintures auxquelles l’or et l’argent, incorporés à la couleur, donnent une présence étonnante. Indiscutables réussites, dès le début.

Jean-Marc Huitorel raconte comment le dessin t’a, peu de temps après, saisi : d’étranges essais survenus tout à coup, sans complaisance, malgré toi ou presque, au hasard de papiers quelconques (il en reste une vingtaine) préparés ou non d’un jus, une forme toujours la même, presque hésitante : rectangle en largeur où prend place un bandeau marqué de quelques triangles. Corpuscules en dérive dans ce fond...

[page précédente](#)

[ill. 115](#) **Sans titre.**
Projet pour une lithographie.

[ill. 116](#) **Sans titre (détail).**
Acrylique sur papier.
10,5 x 19,5 cm.
1980



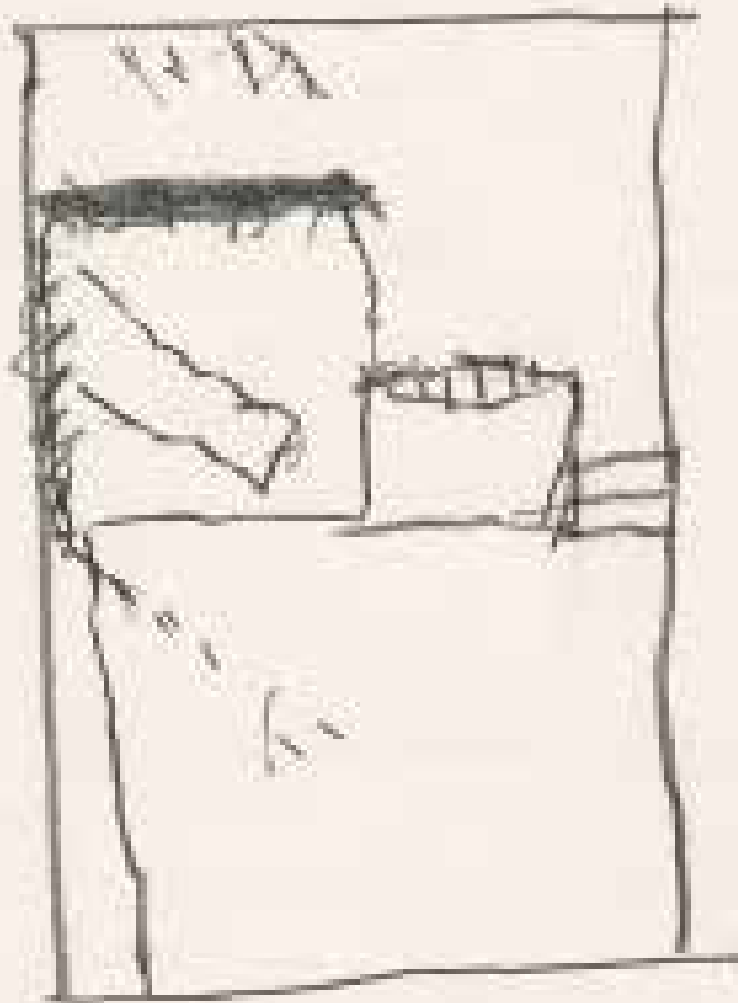
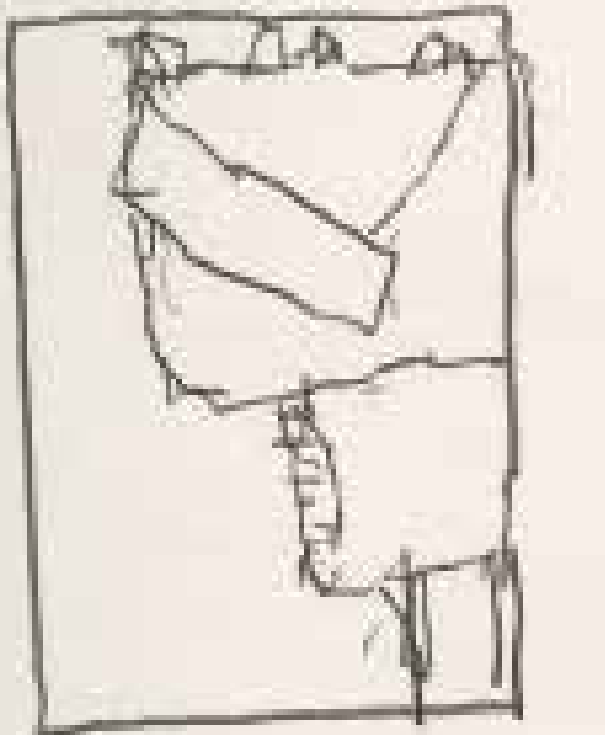
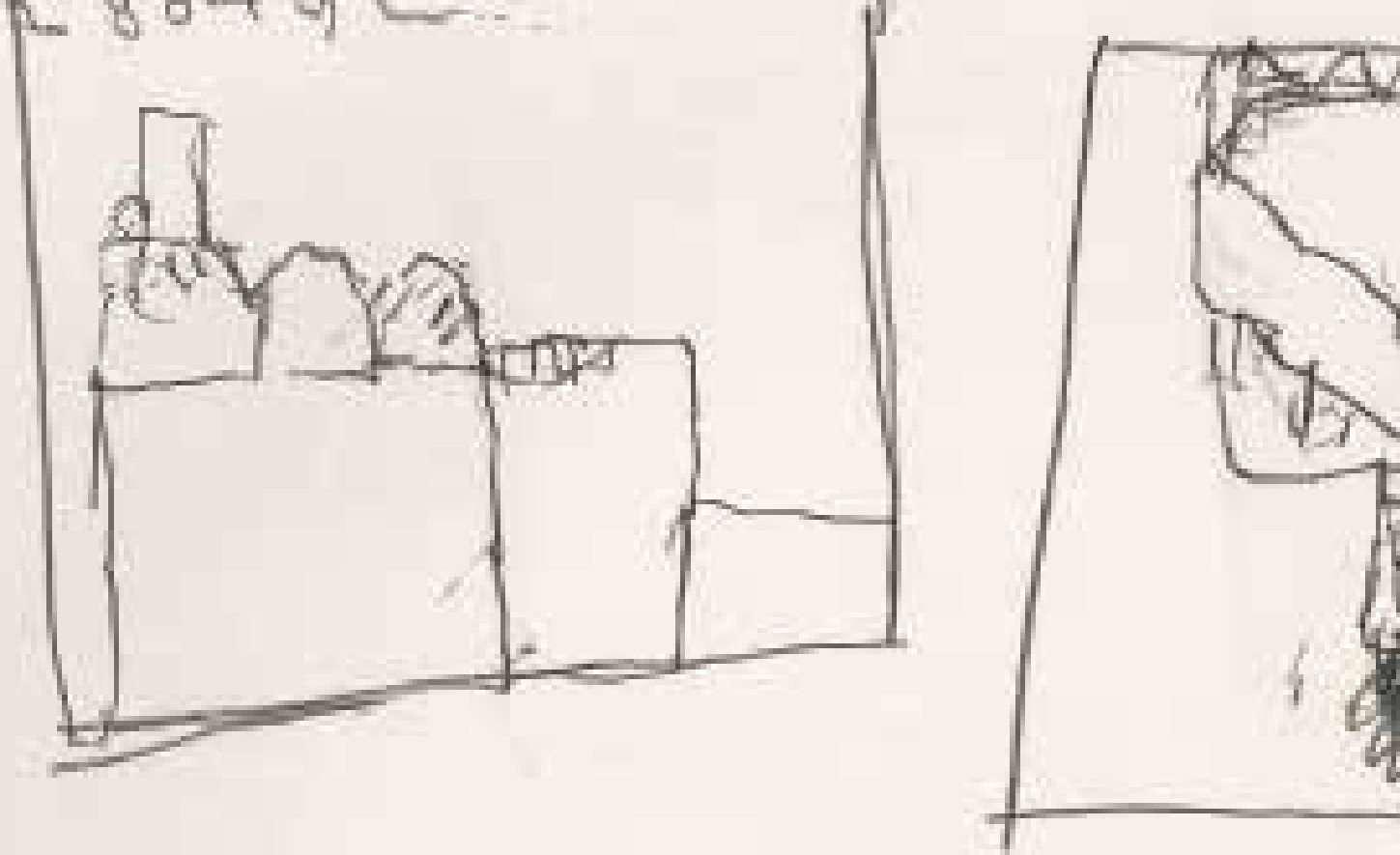
ill. 117 **Série Icare (détail).**
Gouache, encre et crayon sur papier préparé.
32 x 32 cm.
1987

Rien d’autre, au point que tu en venais à craindre l’abandon de la couleur, de la peinture elle-même... Autant les aplats de couleur de *Tatou* ou de *Choral* étaient affirmés, autant on se trouve là en face d’un réseau de tracés à la mine de plomb d’une infinie légèreté, flottant dans l’espace nu à peine marqué de nuances...

Avant ça encore. Il faut remonter au tout début (c’est toujours toi qui racontes) : ton invincible attirance pour l’image s’est révélée quand la bonne sœur en maternelle t’a montré ce qu’on appelle les *taolennoù*, autrement dit une sorte de catéchisme en BD – qu’on utilisait dans les écoles, ça racontait le petit humain sur le chemin tortueux de la grâce, pris entre le bien et le mal c’est-à-dire en finale entre le paradis et l’enfer, malgré les variantes c’était la même histoire qu’en peinture, le Jugement dernier, peut-être que j’en rajoute... mais tout ce qui était image te captivait, tu avais trois ou quatre ans. Même des années plus tard, le manuel d’histoire ne t’a servi qu’à afficher les scènes de bataille ou de couronnement, que tu recopiais derrière ton bras au lieu d’écouter ce que racontait le prof.

Dans la maison, rue des Doves, où tu es né, il y avait des livres. Ta mère lisait beaucoup. Un de tes aînés avait des livres d’art, il aimait la peinture, il aimait partager ce qu’il aimait. Quand je venais en vacances on me montrait, punaisées au mur de la salle, de grandes copies, pas si maladroites, un enfant blond joufflu, Rubens, une jeune femme appuyée contre un miroir, Titien. Tu n’arrêtais pas, tout t’était bon, même les cartes postales bretonnes signées Homualk. C’est là qu’on t’a confié à un capitaine de gendarmerie en retraite, Charles Corcuff, qui pratiquait un paysagisme du style « école de Fontainebleau ».





Plus tard encore : une reproduction de Gauguin, *Le Cheval blanc*, dans un bouquin de ton frère aîné, t'a sauté à la figure. Tu avais dix-sept ans. Années où tu t'ennuyais à reproduire les « paysages » vaporeux de ce Corcuff qui te soupçonnait d'avoir un défaut de vision... « *Le bleu de l'eau, l'écume orange, le cheval blanc...* Ce rapport du bleu et de l'orange... J'ai eu l'impression d'avoir les yeux dessillés, l'impression folle de comprendre ce que pouvait être la peinture... L'intérêt n'était pas de copier ce qu'on voit. Un déclic. Comme une porte qui s'ouvre... » Tu m'as raconté cette journée-là. Tu es sorti, tu as marché, tu étais hors de toi. C'est ça, les épiphanies. Regarde. Le bleu et l'orange. Il y avait tout dans le paquet. À trier. Un éblouissement, une autre forme de langage.

« Il y a... pour moi une part de mystère dans mon besoin de peindre. Je ne sais pas tout, et est-ce que je veux vraiment le savoir ? Tout ne s'explique pas rationnellement... Ce que j'ai vécu enfant a été important. » L'enfance, un monde autour, on en revient toujours là. « Avez-vous eu une enfance heureuse ? – Oui, trop. » Pas trop. Juste ce qu'il fallait. Ce monde était le tien. Tu étais l'enfant du *Jardin de mon père*, des allées paisibles au soleil. Tu étais l'enfant de cette chambre-mère où tu as peint plus tard les *Jardins*. Une paix, au-delà de tout récit. « J'ai le pressentiment que le passé, le présent, le futur ne se succèdent pas mais qu'ils coexistent. C'est ma conviction ou peut-être une espérance, mais si forte... »

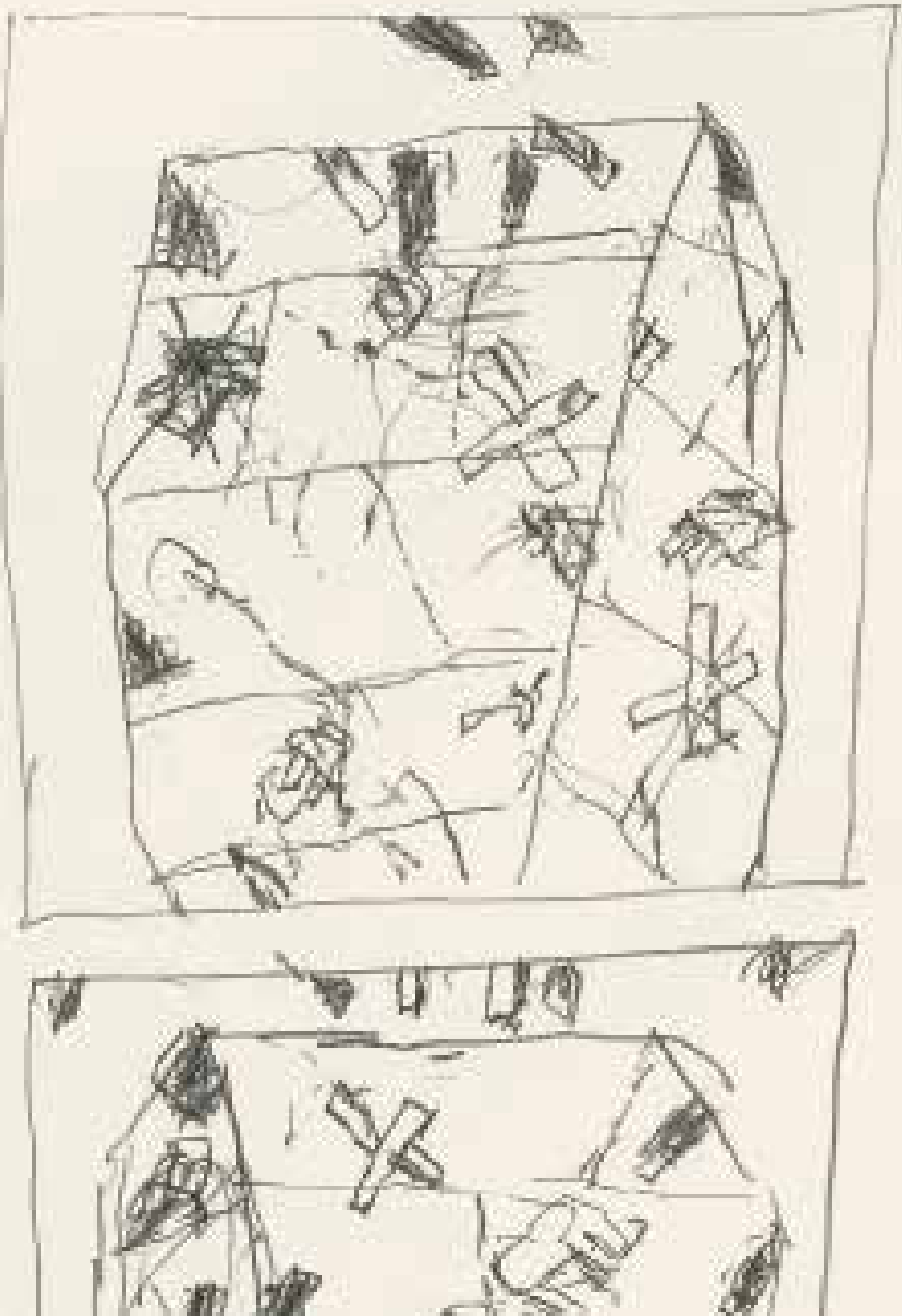
ill. 118 **Pré-bateau feu (détail).**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1992

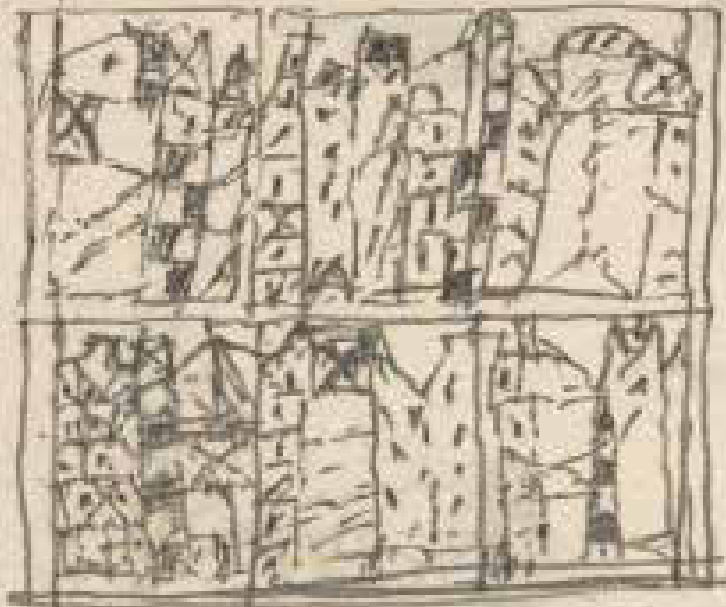
Armoire aux souvenirs. C’est toi qui l’as baptisée ainsi. Fond gris, bord hachuré de noir et rouge, l’œil veut y voir des figures esquissées, petites maisons, couples... L’homme que tu étais devenu a cru que tout allait s’intégrer à la chambre-mère, c’est là que ça s’est brisé. « *Peut-être faut-il d’abord couler* », tu l’as écrit au bas d’une page de dessins dans un carnet, la phrase arrive là comme une mouche qu’on chasse.

Le « dessin ». Étonnant médium à travers lequel tant de parties de ton œuvre déclarent ce qu’elles sont.

Tu notes, en marge d’un Carnet : « *Les mots ne diront jamais pour moi ce qui est l’essentiel, ce qui n’est pas dicible, et est l’essence de la peinture, la pensée/peinture : ... un travail du rapport du dessin et de la couleur, soit imbriqué soit séparé, chacun jouant sa partition, soit dessin isolé soit à dominante couleur* » – « *expliquer comment une forme et une couleur se marient tantôt c’est la forme qui dit la couleur tantôt la couleur crée la forme, et surtout comment dire que tout d’un coup tout cela prend vie, s’anime, comment, je ne sais pas.* »

Toute cette partie de ton travail est restée jusqu’ici très peu connue : alors que les « peintures » ont été montrées. Tu distingues dessin et peinture, sans trop t’en faire, s’il y a de la couleur c’est de la peinture, dis-tu. Travaux annexes ? Pas sûr. Satellites, ça n’est pas plus juste. Parallèles, pas mieux. Compagnonnage ? Il y a un dessin que j’ai décrit (et qui s’est ensuite retranché sous la peinture dans le cours du travail, bien sûr), celui que tu as tracé « avant » un des derniers *Nuages*, et que la couleur a, ensuite, non pas recouvert mais étroitement accompagné... Ta présence se sent là, oui, à un point rare.





Le tracé avance pas à pas, tremblé, un pas en recouvre un autre, confirmant l'avancée : c'est pour cette raison que tu as toujours refusé le trait « lancé », virtuosité/vanité... Tu essaies de « découvrir quelque chose », non pas de faire « un beau dessin » (« la belle affaire s'il n'est pas venu de l'intérieur », dit Tal Coat). Le crayon (la plume) en prise avec ce qui va suivre... Tu tâtes, tu laisses sa chance à l'humeur du jour, morose et gouailleuse. Pas grave que ça aille dans tous les sens : puisque la peinture peut tout dire.

« tantôt le rythme casse la forme – mort »

« pourquoi chercher à nommer les formes ?

il faut arriver à penser forme »

« vie mort

mélodie rythme Messiaen

tantôt la mélodie (dessin – forme) domine »

On m'a montré une pile de feuilles dont j'avais perdu le souvenir : un support que j'ai identifié comme du papier « artisanal », qui portait des essais, à l'encre ? au pastel gras ? La technique était peu évidente (honte à moi), mais l'accumulation me disait quelque chose : tu m'avais raconté que Motherwell, souffrant d'une « panne » et se sentant incapable de tracer quoi que ce soit, avait commandé un stock de cinq cents feuilles de papier Chine et s'était forcé à y dessiner... comme ça venait. Tu parles de « dessin automatique », ce devait être à peu près cela. Je ne sais combien de feuilles il lui a fallu pour que « ça » revienne – mais c'est revenu. Chez toi, l'uniformité du support, les dates à peu près identiques m'ont donné à penser qu'il pouvait s'agir du même procédé...

ill. 120 **Sans titre (détail).**

Crayon sur papier.

21 x 13 cm.

1984

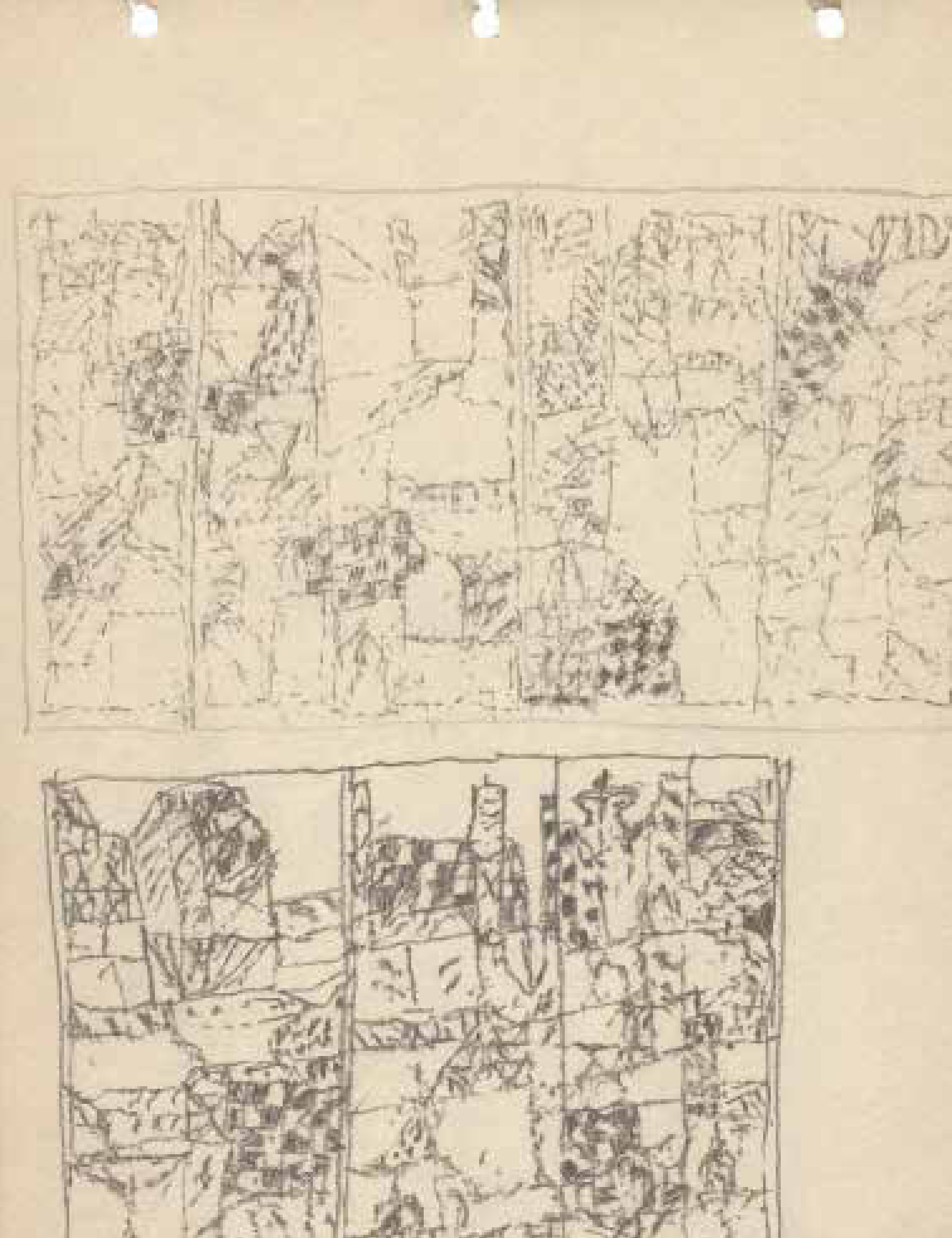
Crayon sur papier.
21 x 13 cm.
1984

« Ainsi Dilasser se livre-t-il au dessin... Installées dans des cloisons ténues, alignées comme à la parade ou dispersées, telles des électrons, sur une page, les figures témoignent de cette errance fébrile de la main. In fine, il arrive que celle-ci se pose littéralement sur la feuille comme un rappel physique de l'intervention de l'artiste, comme le signe d'une fragile souveraineté. Il s'agit là d'une image réflexive, au même titre que les petits rectangles d'autoportraits capturant les yeux et un morceau de nez, notations régulières et furtives ponctuant les carnets. » « Comme d'autres déroulent des pages d'écriture, il fait ses gammes... »

Ainsi, Benoît Decron (dans son texte pour les expositions muséales de 1996-97) analyse ce mode d'expression chez toi : « La prouesse technique n'est pas son propos, car de son propre aveu, l'acte de dessiner n'obéit pas à une recherche formelle impérative. Les formes, les figures se manifestent dans une sorte de passivité : "j'essaie de dessiner dans un état de demi-sommeil", transcrit-il. Navigation sans boussole, état natif de la création. Inlassablement, la main libérée cherche ses caps, page après page. »

(La rue qui descend. Je savais que tu étais là, ta voiture était garée devant la porte. Je frappais, j'entendais un mouvement, la clé tournait. Tu étais content de me voir. On regardait ton travail. Ton carnet ouvert sur la table, tu te « faisais » la main quand ça ne venait pas, des dessins, des pages de dessins. Tu avais juste noté dans ton agenda (ton livre de bord – comme tous les jours) le temps qu'il fait. Tu me disais, bon, fini pour aujourd'hui. Je voyais ce grand espace clair derrière toi, comme si un air d'une autre vie y avait circulé. On allait jusqu'au quai, la mer n'était pas loin, juste en bas de la rue. La plus belle baie du monde, disait un riverain (lyrique).

La mer pleine au ras du quai, lourde et lisse, les barques chahutées. Ou bien le sable vide, cailloutis, goémon, à l'horizon la bouée, rouge, les bateaux à sec sur leurs béquilles. Tu comptais les mâts, une manie, ça te faisait rire. Puis on rentrait).





Un observateur, Daniel Dobbels (dans *Carnets de dessins de F. D.*, éd. Calligrammes), a lui aussi gardé le terme de *Compagnie* (qui lui rappelle Beckett) pour ces épisodes : épars d’une page à l’autre des Carnets, ils semblent se « tenir les coudes ». Ils donnent, quand on feuillette sans trop réfléchir, et quels que soient les motifs rassemblés, le sentiment d’une « famille » : surpris, toujours, par la survenue de fragments qu’on ne peut que lier entre eux. La forme *Personnage* s’ouvre, les bras sont devenus oreilles d’une *Tête*, l’ovale est commun ? Bien entendu la rencontre est fugitive, rien chez toi d’étroitement formel, d’appuyé, tu ne théorises pas, simplement tu prélèves dans le fonds qui t’appartient, un jour, un autre.

Tu brasses, sasses, ressasses. On constate seulement à quel point tout est là, une compagnie en effet. Sensation étonnante d’un monde clos (une *Planète*, la tienne ?) dont les parcelles passent de l’un à l’autre des recueils cartonnés, sans que pour autant on sente la répétition, la lassitude, tant tout cela vit : troupeau qu’un berger mène paître.

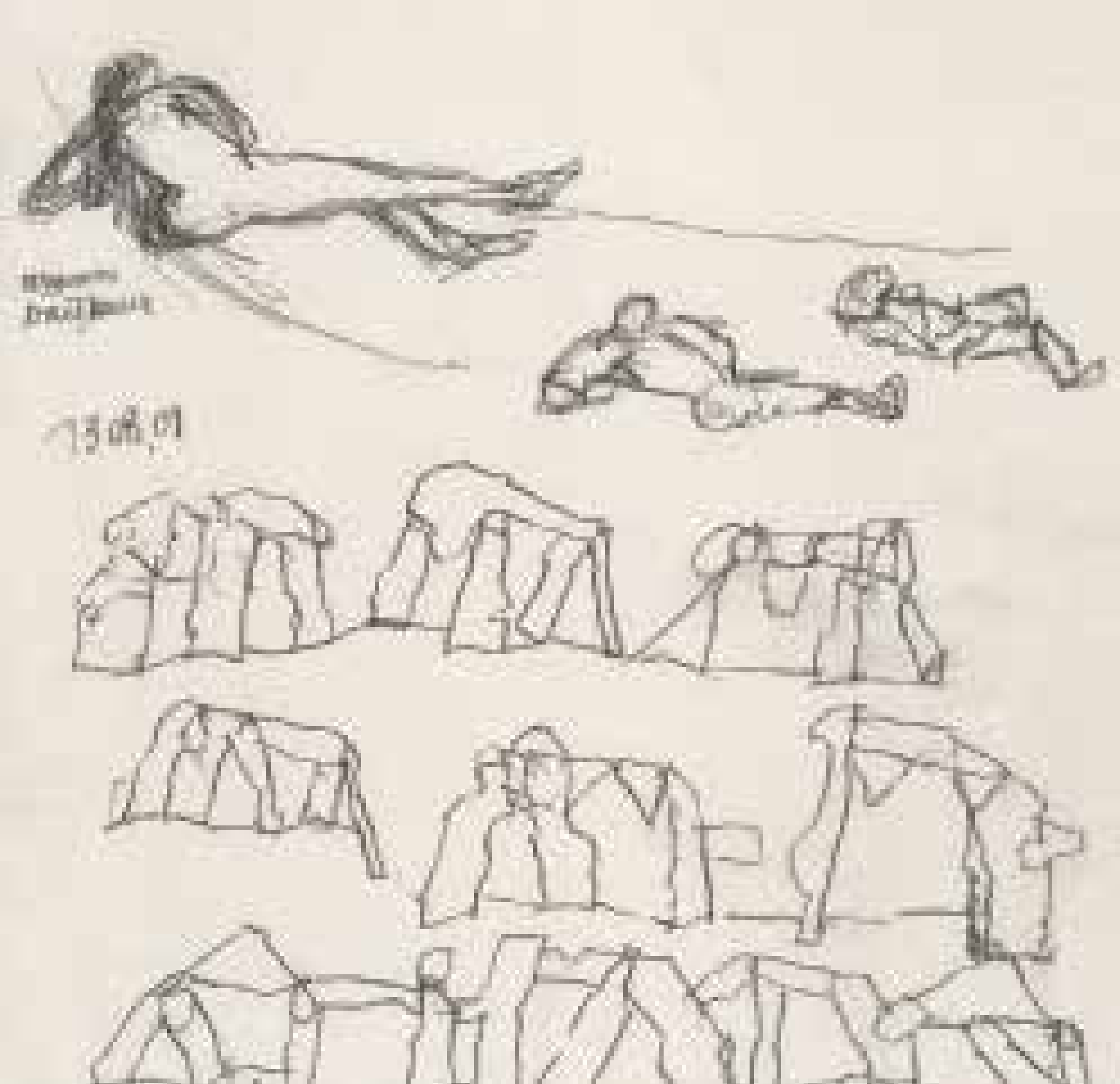
Ce texte, je lui ai donné le titre « Dessins ». Ce pluriel. Le singulier aurait été hérissé de majuscules. La langue est comme ça. « *Dessins* », je leur donne tout à coup ce qualificatif qui me vient : ce sont les « frères mineurs », drôle de vérité. Frères certes – mineurs. Et ce qui suit, direct, la bure brune, le frère François, où je vais, là. Je vais à ce détail de la fresque de Giotto, un frère mineur embrasse la main de François, comment le frère a-t-il réussi à attraper ce regard-là ?

Et quid de ces autoportraits en « pièces », évasifs comme si tu leur en voulais d’être là. « Autoportraits », dans ta pensée, peut faire discrètement allusion aux éponymes de Rembrandt avec lesquels tu te sentais en lien étroit ? Tu m’avais demandé un petit miroir à poser, tu ne t’y voyais qu’en morceaux donc tu découpais, front, yeux, nez, lèvres, humeurs diverses – et tu n’aimais pas trop ces sortes de confidences, tu aurais voulu refuser, pour D., le dessin à l’œil exorbité où tu confesses une peur.

Dans un paysage (*Île de Batz*, crayon, 93), voici une silhouette totalement remplie de gris, un type assis – toi ? on croit voir la tête, penchée, les deux bras tournés vers la gauche, une jambe appuyée sur une sorte de butte. Une petite vache aussi, noire et blanche, pelotonnée comme un chien la fesse en rond et la tête sur les pattes. Je sens ta main en train de dessiner, je la toucherais. Des galopades de nuages, légers. Sous l’horizon, un clapotis...

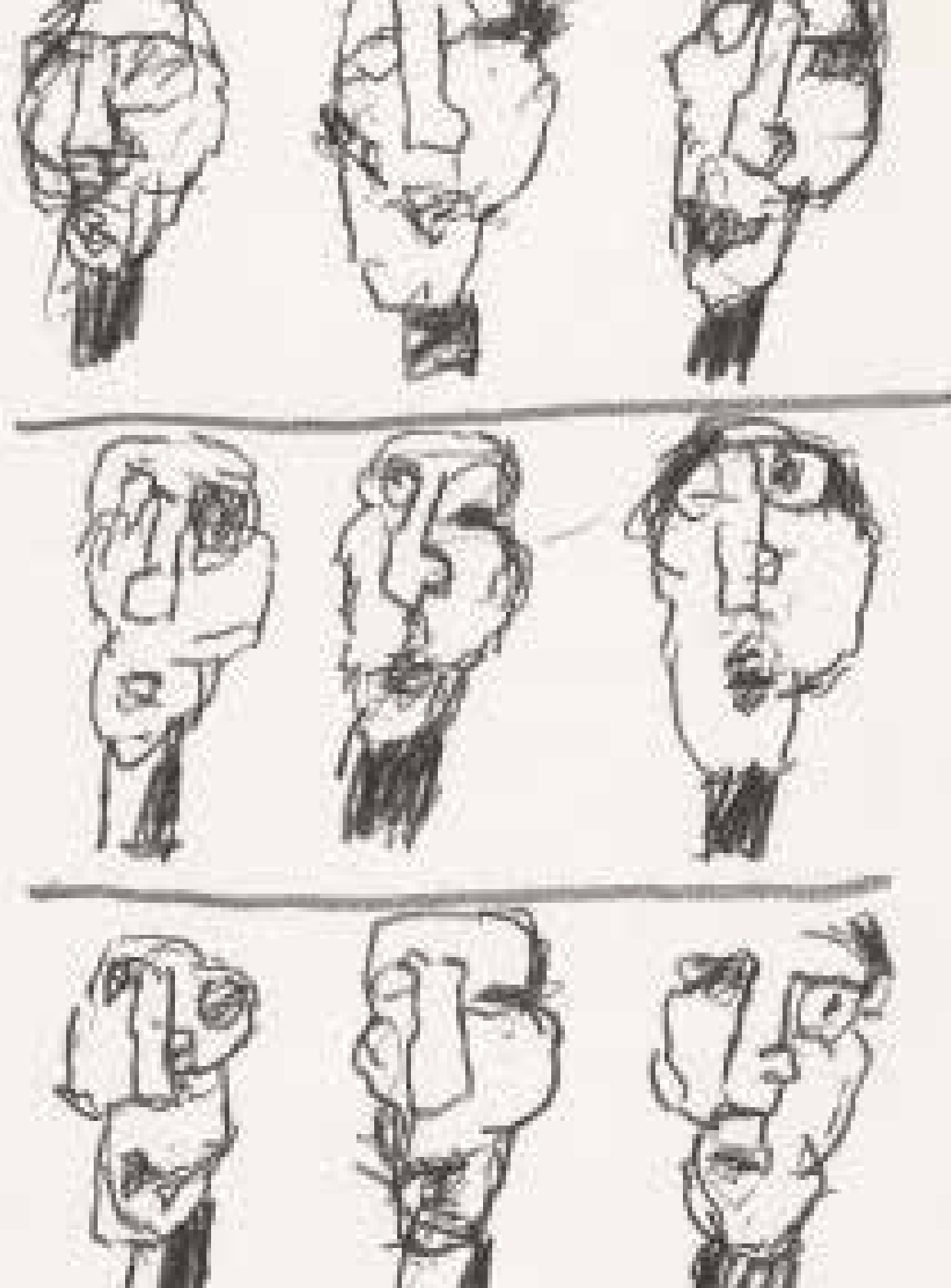
La ligne d’horizon : celle-là te tracassait. Dans une même page tu l’as suggérée sous forme de lignes, l’une au-dessus de l’autre, étagées, chacune garnie (au ras) de ses minuscules attributs paysagers, pierres, mâts de bateaux, silhouettes. L’œil avance : « *Que cache-t-elle au-delà – qu’est-ce qui va surgir ?* » Un autre horizon puis un autre, à son tour révélé.

La boule qui tourne. Celle-là et l’infini des boules. Planètes. Espace et temps mêlés. « *Quand je me promène sur la grève, sans doute parce que je regarde la mer, les rochers avec un fort sentiment d’éternité, je pense au temps, à son déroulement. Le passé, le présent, le futur ne se succèdent pas mais coexistent.* » Cette sensation, tu l’as souvent exprimée, je me rappelle que nous en parlions, parfois, tous deux, c’était la même sensation à Saint-Philbert, tu l’as retrouvée un autre soir, sur les bords de la baie de Guissény, proche à toucher, la présence immédiate de ceux qui ont été là, le « *vieux pays* »...



Feuilleter encore, au hasard. Un oiseau aux ailes braillardes balance un « cadeau » sur le cycliste en bas. Et le petit avion/jouet, à côté, de quoi ou qui se moque-t-il ? De rien ni personne si ce n’est de toi. Qui traînasses et t’amuses. La main, rien d’autre, ingouvernée. « *Dessiner assis sur un tabouret à vis, une heure, deux heures, des éclairs, peu...* »

Peu ? Il y a tout – et le reste. Bonshommes titubant sur d’improbables pics, braves bourgeois ébahis, chiens goguenards, moutons, cochons, rêveurs, nageurs... Histoires dites et redites, tu as du mal à échapper à leur logique interne (ainsi, ces têtes à oreilles devenues, au fil de quelques pages, des formes/croix). Autre aventure, parmi le débordement, les « *couples* » : ces duos où je ne suis pas flattée. Quand je suis au programme, et toi avec, chacun perché sur son menhir à lui, toi avec palette et pinceau, moi tenant sur mes genoux une machine à écrire, tu t’amuses, on peut le croire. Ça n’a rien à voir avec ta « peinture », tu t’amuses, tu t’ennuies ? ou simplement tu sors ce qui te passe par la tête – tu poursuis, dans ton langage/dessin, ta rumination jointe à la mienne. Il y a des « caricatures » que j’aime à retrouver dans les tiroirs, les rosiers crevés, la bonne femme couronnée de fleurs et fardée comme une star... (« Tais-toi je *KUIZINE* » – ai-je vraiment dit ça ? – même occupée à monter une de tes brandades...). Dernier carnet où je te « poursuis » en te proposant « un rouge »... À tes débuts le « couple » est pour toi une forme-type, dépouillée d’allusions personnelles (formulations codées pour l’apprenti-peintre, comme « *Mère et enfant* ») – qui devient une « forme jumelée » dont on sent cette fois qu’elle te concerne.





Par exemple cette suite sur papier sombre, minuscules bustes duels que tu accumules, soumis aux tons sourds ou aux fulgurances du pastel, gardés pour quelque fin ? à l’abri d’une enveloppe, découvertes que l’on fait, nous tes témoins, émus.

Est-ce que ça n’a pas d’importance, ces lectures après coup ? Les formes, tu leur demandes seulement d’être « vivantes » avant de passer du module premier des carnets à quelque suite imprévisible – de passer du plus élémentaire au plus organisé.

Comme si sans le savoir, au plus obscur, tu t’apercevais avec étonnement que tu es en train de refaire l’autre schéma, le premier – mais tu n’aimerais pas qu’on dise ça (« *Un artiste, le plus souvent, ne veut pas voir que l’art lui propose de créer un monde...* », dit Bataille). Et les regardeurs béats béants regardent ce qui n’a d’autre sens que celui-là, seul le peintre connaît cet état-là d’être où ça peut être...

« En peinture, j’aime quand un coup de pinceau (non prémédité, en tous cas pas dans le sens du travail), découvre, fait naître une forme que je n’avais pas prévue et qui soudain m’apparaît vraie, pas préméditée, comme un surgissement... quelque chose que je ne sais pas nommer, qui n’a pas de nom dans le langage courant. »

Tu es celui qui dessine ainsi, avec cette largesse d’accueil, cet insouciant de te montrer nu – tu as compris qu’on ne peut être qu’ainsi, complet, complexe. Il me semble que tu possèdes un point d’équilibre – pouvant supporter l’égale proposition de bonheur et de souffrance, de clarté et de déni : et le dessin qui sort de toi est ainsi, fait de chute et de rigolade voulue, de projet et d’absence de projet.

ill. 125 **Série Les Baigneuses (détail).**

Gouache sur papier.

40 x 30 cm.

2004

Et ces *Gisants* qui datent de la peinture de 1978 (départ de « *Dési* ») où le dessin, des *allongés* prenant les formes de paysages, est aussi présent que la couleur. Puis le *Voyage de saint Philbert*, morceaux épars d’un Carnet à l’autre, éléments de dessin déconstruits, têtes, pieds, portants, toits, dunes, mers et rives, pour en arriver aux « condamnés » de Fontevrault (dessins pour Paul Louis Rossi) : serait-ce ta propre « Ballade des pendus » dépendus, raides au sol ? La variété (et l’attrait) de ces ensembles tient au jeu maintenu entre forme et sens – entre caricature et amorces de l’œuvre. Tu dis toi-même à quel point ce tracé, ce premier dessin, irremplaçable, est présent dans l’aventure qui suit. « *Voyez ce dessin qui est là. C’est une Main qui est restée dans son premier état. Je l’ai laissée comme ça, je n’ai pas eu envie de la pousser plus loin... Presque toute la série des Mains – les trente-cinq peintures – est partie d’une forme d’ébauche comme celle-ci, un “dessin” rouge. Je travaille toujours avec des dessous, sur ce premier fond.* »

Là, ou pas là. Ainsi disait Bram van Velde. Ruser, ne rien vouloir, ne rien empêcher, trouver dans ce pêle-mêle le matériau d’où peut germer la chose : *a few minutes of innocence*, selon Phillip Guston. Dessin « innocent », c’est-à-dire en gestation de tant de possibles. Je ne peux m’empêcher de penser à la parabole chère à Claudel – *animus*, l’esprit, qui fait le malin pour nourrir le sujet, tandis qu’*anima*, l’esprit aussi, pensive, trouve comme elle peut le son juste. Le son : de temps à autre, en marge des Carnets, on trouve des mots lancés comme ça vient.

« *recherche du Paradis*
où le temps qui passe *n’existerait plus*
passé présent futur *succession de la vie* *toujours présent*
tout ensemble
plus de nostalgie du passé : il est là
plus de crainte d’appréhension du futur il est là... comme le présent
pareil à ces rochers *toujours là – à tout instant battus par la mer*
pareils à la mer montante descendante depuis toujours se
renouvelant *toujours pareille* »
« *Trouver – retrouver un état de grâce* *Ce matin où on est*
réceptif *à tout* *tout vous touche* »

Lesneven, août 2016

ill. 126 **Série Pré-bateau feu (détail).**
Crayon sur papier.
40 x 30 cm.
1992





Éléments biographiques

François Dilasser naît le 5 mars **1926** à Lesneven.

Il a toujours dessiné et les premières images dont il se souvient sont celles des tableaux d'histoire sainte, les *Taolennoù*. Passionné par la peinture, il prend ses premières leçons en copiant des reproductions de peintures de Fouquet, Rubens, Titien. Mais il dispose de peu de documents et copie même *Le Radeau de la Méduse* en noir et blanc.

Vers **1942**, commence l'apprentissage avec Charles Corcuff, un commandant de gendarmerie à la retraite renommé dans la région pour ses paysages vaporeux, inspirés de l'école de Fontainebleau. En **1943**, en feuilletant un livre sur Gauguin, le choc ressenti devant *Le Cheval blanc* lui dévoile que la peinture peut se libérer du réel pour devenir l'expression d'une pensée, à travers la couleur ou la composition. « Cette journée-là, dit-il, je m'en rappelle comme si j'y étais encore. » C'est l'époque des séances de caricatures avec son frère Jacques, de la lecture des livres de peinture que lui prête son frère Maurice.

Il écrit, en **1946**, à Desvallières et à Matisse, qui lui répond d'un conseil simple : « Suivre son chemin... » Il participe à un concours organisé par Jean Cassou, à la radio : peindre d'après la description (orale) d'une peinture de Matisse, *Figure décorative sur fond ornemental*. Ses peintures, un *Nu jaune* et un paysage dans le style de Georges Rouault, seront primées et exposées avec les différents lauréats au musée d'Art moderne.

En 1945-1946, il fait son service militaire en Allemagne et se fiance avec Thérèse. De leur mariage, l'été **1947**, naîtront cinq enfants, Paul, Jean, Geneviève, Dominique, François. Pour gagner sa vie, il pratique plusieurs métiers, mais la peinture occupe tout son temps de liberté.

Il peint en 1947 *Femme au miroir*, l'année suivante *Femme et enfant* ; l'influence de Picasso est manifeste. Thérèse meurt en juillet 1956, Jacques en juillet 1957, ils avaient 29 ans... François Dilasser se réfugie comme il peut dans la peinture et peint sa première toile « abstraite » faite d'éclatements et de bifures. Il lit des revues d'art contemporain, va à Paris visiter les galeries.

En **1958**, la découverte de la peinture de Bissière à travers un livre de Max-Pol Fouchet est le deuxième choc déterminant. Il est frappé par la poésie et l'harmonie de sa peinture

organisée autour de deux ou trois couleurs fortes et retrouve, par-delà ses tentures de tissus cousus et ses grands personnages peints à la *tempera*, la peinture de Paul Klee et les Italiens du Quattrocento.

En décembre, second mariage avec Antoinette ; ils auront deux enfants, Marianne et Claire. Désormais, il sera peintre. Il travaille avec acharnement et cherche progressivement à se dégager de ses obligations professionnelles. L'influence de Bissière est encore importante, notamment dans le choix de travaux sur tissus et le compartimentage de la couleur sur les toiles.

En **1970**, la rencontre avec Louttre, le fils de Bissière, dans l'atelier du Lot, lui ouvre des pistes techniques (glycéro, pigments) et lui permet d'atteindre peu à peu ses propres territoires. Grâce à l'appui de Louttre, il expose pour la première fois au Salon des Réalités nouvelles en **1972**. En février **1973**, on lui consacre une exposition personnelle à la galerie Fouillen à Quimper. Il y montre son travail depuis 1966, des peintures sur des supports et selon des techniques diverses. Puis, à Paris, il présente ses tissus cousus dans une galerie artisanale de la rue Saint-Sulpice.

Guy Resse l'expose en mars **1975** à la galerie La Roue et lui dit : « Vous faites la peinture que j'aurais voulu faire. » Une profonde amitié naît, trop tôt interrompue par la mort de Guy Resse.

Dilasser entre à la galerie Jacob chez Denise Renard, où il expose **de 1976 à 1984**. Puis ce sera la galerie Clivages avec Jean-Pascal Léger, une amicale et fructueuse collaboration, et l'exposition personnelle « triomphale » à la Fiac de **1988**. Des expositions à l'étranger (États-Unis, Allemagne, Norvège, Suède) et l'entrée dans de grandes collections publiques et privées viennent consacrer l'artiste.

À travers ces années, il fait de belles rencontres : les Pierlot et l'équipe de Ratilly, Georges Monti, Le Temps qu'il fait, Olivier Delavallade et L'Art dans les chapelles, Jean-Pierre Abraham, Paul Louis Rossi, Charles Juliet, André Du Bouchet, Claire Bretécher, L'été en Bretagne Norbert Nüsse.

Le vocabulaire du peintre est bien en place depuis 1973. À partir de **1988**, ce sont différentes séries qui se succèdent : les *Chutes d'Icare*, *Grands Voyages*, *Yock*, *Jardins*, *Veilleurs*, *Bateaux-feu*, *Régentes*, *Mains*, *Arbres*, puis *Planètes*, *Étoiles*, *Personnages*, *Baigneuses* « *après Cézanne* », et dernièrement *Nuages*. Les *Têtes*, elles, sont un thème récurrent à travers toute l'œuvre.

ill. 127 **Autoportrait (détail).**

Crayon sur papier.

40 x 30 cm.

2003

Surtout, il faut souligner que, quel que soit le prétexte choisi, le glissement est permanent d'une forme à l'autre, de figure à paysage, ambiguïté parfois soulignée par les titres (par exemple *Arbre et île* peuvent devenir *Tête marine* ou inversement). Comme si, pour le peintre, un seul schéma premier devenait susceptible de toutes les variations et métamorphoses...

François Dilasser décède le 16 septembre **2012**. Il est enterré à Lesneven.

Texte établi par Olivier Delavallade

Originellement publié dans la revue *Art absolument*, juin 2013, à l'occasion de l'exposition « François Dilasser. L'atelier - Œuvres choisies 1972-2007 » au Domaine départemental de Kerguéhennec (56).

Commandes et collections publiques et privées

Faïences pour la manufacture HB-Henriot, Quimper, 1991.

Vitraux pour la chapelle Ty Mamm Doue, Quimper, 1995.

Vitraux pour la chapelle Saint-Maudez, Guiscriff (56), 1998.

Collections particulières en Allemagne, Belgique, Finlande, France, Norvège, Suède, Suisse, USA.

Collections de la BNP, Banque libanaise, Fondation Paribas, Crédit Mutuel.

Fonds national d'Art contemporain, Paris, 1985.

Fonds régional d'Art contemporain, Bretagne, 1981, 1982, 1984.

Fonds régional d'Art contemporain, Basse-Normandie, 1993.

Musée des Jacobins, Morlaix.

Musée des beaux-arts, Brest.

Musée des beaux-arts, Caen.

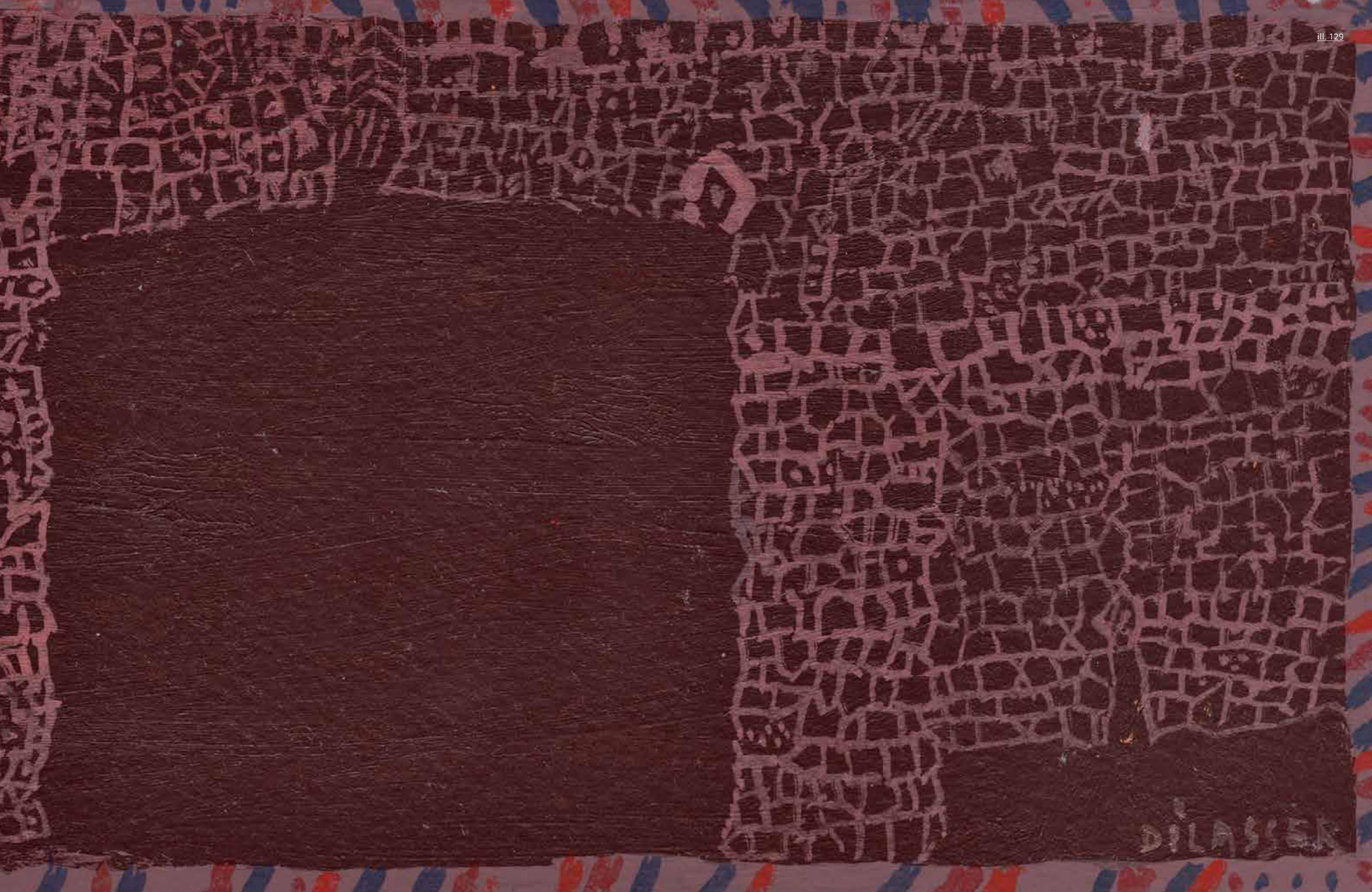
Musée des beaux-arts, Rennes.

Musée des beaux-arts, Quimper.

Musée des beaux-arts, Bordeaux.

Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne.





DILASSEK



ill. 128 **Sans titre (détail).**

Acrylique sur papier.
48 x 52 cm.

1987

ill. 129 **Sans titre (détail).**

Acrylique sur papier.
1978

ill. 130 **Sans titre (détail).**

Acrylique sur papier.

ill. 131 **Sans titre (détail).**

Acrylique sur papier.
40 x 30 cm.

