



Faire émerger le paysage : un processus d'interprétation

Yasmine Alaminos

► To cite this version:

Yasmine Alaminos. Faire émerger le paysage : un processus d'interprétation. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01111007

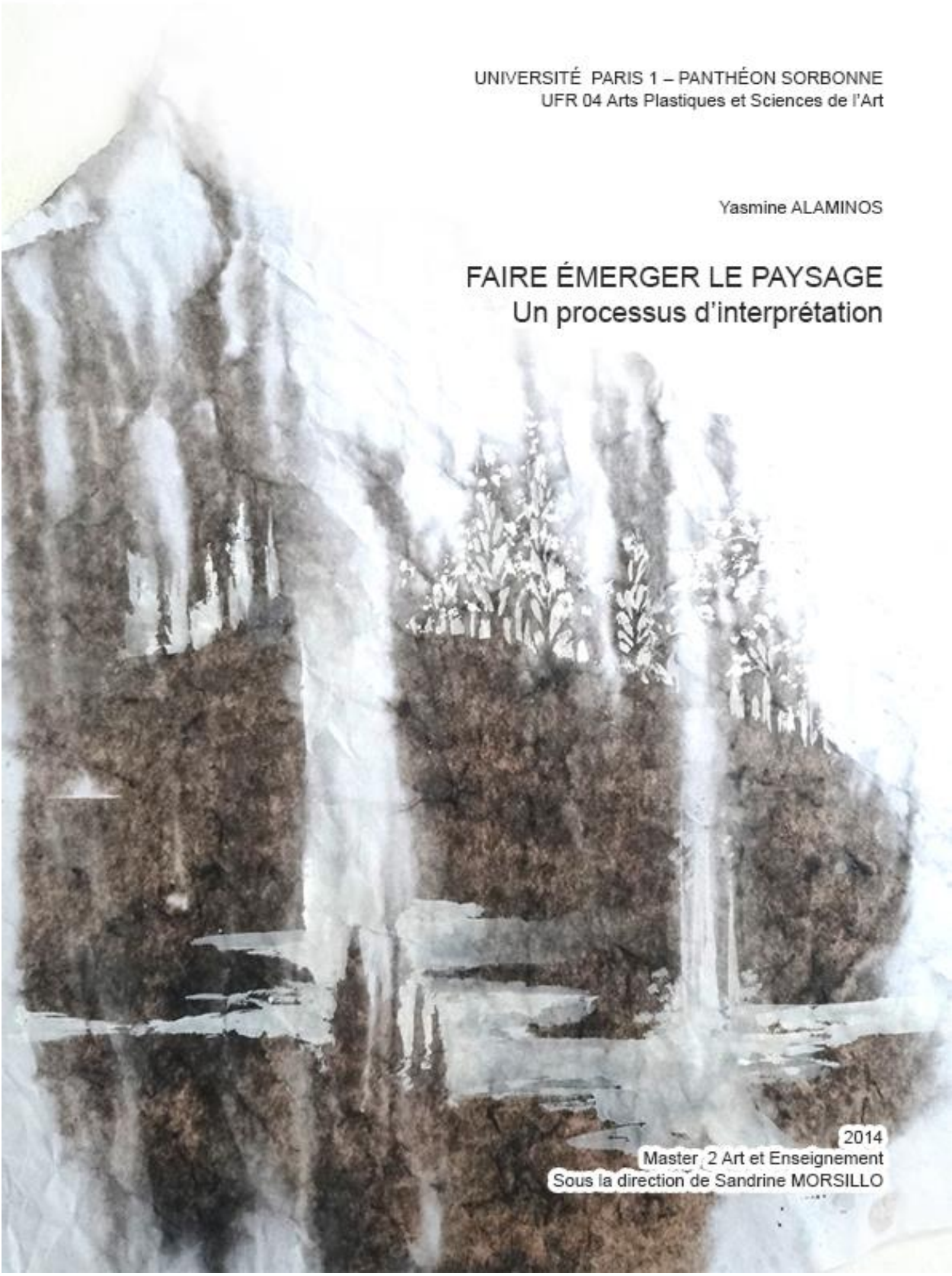
HAL Id: dumas-01111007

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01111007>

Submitted on 29 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

The background of the cover is a large-scale artwork by Yasmine Alaminos. It features a landscape with dark, textured, brownish-grey hills or mountains. The foreground is dominated by a large, crumpled, translucent white material that appears to be draped over the landscape, creating a sense of depth and texture. The overall effect is one of a layered, sculptural environment.

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON SORBONNE
UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Yasmine ALAMINOS

FAIRE ÉMERGER LE PAYSAGE

Un processus d'interprétation

2014
Master 2 Art et Enseignement
Sous la direction de Sandrine MORSILLO

Résumé :

D'où vient la notion de Paysage, comment naît-il à travers notre regard ? Comment parvenir à le voir, à le faire émerger, et quelle est la part de subjectivité et d'interprétation dans ce processus ?

En analysant l'évolution de ma démarche personnelle, je tente d'apporter des pistes de réflexion à ce questionnement. Pour cela, j'aborde la place du hasard dans ma recherche plastique, avec ma série de lavis. Par la suite je traite de la question du paysage dans la réalité, en revenant sur mes *Marches*, des expériences de traversées du paysage, et enfin j'en viens à travailler la question du paysage cette fois en tant que représentation mentale, en me basant sur mes travaux les plus récents : les *Paysages-Peintures*.

Mots-clés : Paysage, peinture, lavis, marche, regard

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON SORBONNE

UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Yasmine ALAMINOS

FAIRE ÉMERGER LE PAYSAGE

Un processus d'interprétation

2014

Master 2 Art et Enseignement

Sous la direction de Sandrine MORSILLO

Alaminos.yasmine@gmail.com

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaite remercier Angéline Huynh pour son implication dans la mise en forme de ce mémoire, sa correction, ainsi que son avis extérieur qui m'a beaucoup éclairée. Je remercie grandement les professeurs qui m'ont particulièrement guidée tout au long de ma formation, dans l'élaboration de ma pratique personnelle : Benjamin Sabatier, Agnès Foiret et Sandrine Morsillo, ainsi que mes camarades de classe qui ont su me faire découvrir des aspects de mon travail par leurs remarques avisées. Enfin, je remercie tous ceux qui m'ont encouragée et motivée au cours de l'élaboration de cette recherche : Bénédicte Bochet, Zoé Chamoux, Ingrid Vandenabeele, Lina Hu, Mimi et Juno.

Sommaire

Introduction.....	5
I Le hasard de la représentation	8
II Le paysage dans la réalité	32
III Le paysage comme représentation mentale:.....	51
Conclusion.....	72
Transposition didactique.....	74
Bibliographie.....	79
Index.....	83

Introduction

Lorsque l'on parle de paysages, leur existence-même semble aller de soi, ils paraissent préexister à toute culture. Pourtant nous savons que dans de nombreuses civilisations il n'y a eu aucune représentation de paysages, voire pas de conceptions autour de celui-ci. Aujourd'hui, au cours de notre vie, on nous apprend quasi systématiquement à nous émerveiller devant les paysages, que cela soit face à des vues d'ordre réel, ou bien des représentations de paysages. Le paysage n'existe pas sans regardeur. « Comme le film, dont la durée sur l'écran de nos représentations est éphémère, ainsi le paysage toujours construit et à reconstruire est conçu comme suspendu à nos pensées, à la tenue d'un projet consistant, et n'apparaît que dans la mesure où il est produit.¹ » Ainsi, on nous apprend à admirer la mer, un horizon boisé dans la campagne, les forêts, les montagnes... Un paysage est par ailleurs toujours beau, il est une parcelle de la Nature qui va devenir un sujet d'admiration, par le biais du regardeur. On peut ainsi dire que le paysage se trouve en germe chez le regardeur, et qu'il ne peut naître que par et pour ce dernier.

Dans ma démarche personnelle, la question du paysage s'est peu à peu infiltrée jusqu'à en devenir le principal axe de réflexion. Je peux même dire à présent que c'était une notion sous-jacente dès mes premiers travaux plastiques dans le cadre universitaire, même si je n'en ai pris conscience que vers la fin de mon cursus. Plus précisément, j'en suis venue à m'apercevoir que ma pratique personnelle tourne autour du regard que nous portons sur le paysage, de la relation entre le regardeur et ce qui est regardé. J'explore cette relation à travers plusieurs séries : celle des *Marches* (2011-2012), celle des *Lavis* (2012), et enfin celle des *Paysages-Peintures* (2013-2014), que je continue à explorer actuellement. Avec les *Marches*, j'étais dans une expérience de mon territoire, de paysages, expériences qui se traduisaient par des carnets de croquis. Par la suite, avec les *Lavis* et les *Paysages-Peintures*, je me suis détournée en partie du dessin pour aller vers la peinture : ces deux séries se composent uniquement de lavis à l'encre réalisés sur des supports papier. Cette transition d'un médium à un autre s'est faite naturellement, l'encre me permettant cette fois de créer mes propres espaces imaginaires.

¹ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, p 135.

Les *Marches* ont été réalisées dans le but de m'aider à parcourir et à cerner mon nouveau territoire. Il s'agit d'errances à travers des espaces souvent urbains, inspirées de la théorie de la Dérive de Guy Debord ². Au cours de ces marches je réalisais des carnets de croquis dont chaque page va constituer un fragment incomplet de lieux que j'ai vus et traversés. Je sélectionnais ainsi, inconsciemment, des morceaux de paysages qui m'attiraient plus que d'autres. Ce qui m'avait alors interpellée, c'était que ces détails, que je choisisais sans faire attention, finissaient par se résumer très succinctement : il ne s'agissait que d'arbres, ou bien de sommets de bâtiments et d'immeubles lorsque les *Marches* étaient effectuées en ville. Autrement dit, je cherchais toujours du regard les mêmes éléments surélevés, et peut-être même qu'à travers ces immeubles je cherchais en réalité à voir des arbres, souvent absents de mes parcours urbains. Cette transposition d'un objet naturel sur un objet architectural me fait dire que j'étais alors dans une recherche de paysages naturels à travers ces paysages urbains.

Cette question du sujet, qui fait émerger le paysage par son regard, va me poursuivre incessamment dans les travaux suivants. Effectivement, au terme de cette série j'ai arrêté d'effectuer les *Marches* pour m'en détourner complètement, et explorer le médium des encres colorées qui m'attirait bien plus. Il s'agit de ma série d'expériences autour des encres, les *Lavis*. Seulement, plus j'avais dans la production de ces peintures, et plus la question d'espaces naturels s'y infiltrait à nouveau : à travers les effets vaporeux et aléatoires du lavis, on pouvait discerner des formes organiques, puis plus tard des ébauches de paysages. Mes lavis étant réalisés totalement au hasard, en « laissant faire » le médium, je ne m'attendais pas à retrouver cette problématique dans les résultats finaux. Même si j'avais cherché à m'en détourner, je continuais toujours à « voir » des paysages, à interpréter des formes, pourtant à priori abstraites, pour y imaginer des lieux naturels. Ce processus d'interprétation était également partagé par les autres regardeurs, qui m'ont permis de « voir » ces formes dans les lavis et de me rendre compte de leur potentiel, et cela m'a emmenée à vouloir pousser davantage cette piste de réflexion en traitant par la suite en toute conscience du Paysage.

C'est ainsi qu'à travers mes *Paysages-Peintures*, je continue à produire des lavis mais sur-lesquels j'interviens cette fois, pour y faire émerger les paysages que j'y discerne subjectivement, afin de faire partager ma vision, mon interprétation, au spectateur. Mes paysages proviennent alors totalement de mon imagination et de mes références personnelles. Dans la réalité, les paysages naissent lors d'une confrontation entre le

² Guy Debord , « Théorie de la Dérive », in *Internationale Situationniste*, n° 2, 1958.

regardeur et un espace réel ou représenté. Dans mon travail, le paysage naît avant tout de l'interprétation des formes et effets des lavis, à travers mon imagination. Ainsi, les lavis à l'encre sont au cœur de mon travail et constituent l'ensemble de ma production actuelle. Au départ je ne me servais des encres colorées que pour leurs qualités picturales, et la multiplicité d'effets qu'elles offrent, mais suite à mon travail plus approfondi sur le paysage et notamment sur les peintures traditionnelles d'Asie de l'Est, je me suis aperçue qu'il s'agissait d'un médium particulièrement adapté pour mes paysages imaginaires : comme dans ces peintures de paysages traditionnelles, je cherche à représenter avant tout une vision intérieure, onirique, éthérée, incomplète, formée par l'encre et les réserves du support, et non un reflet du monde réel. Dans un second temps, je me pose en interprète de ces formes pour faire partager ces visions, qui me sont propres, au spectateur, en faisant émerger les détails des paysages que je vois : branchages, cours d'eau, cimes d'arbres, ... à partir de ces productions, j'ai par la suite créé des projets d'installation, où je cherche cette fois à mettre le spectateur dans la peau du marcheur, de celui qui traverse les lavis et les paysages, au travers de parcours. Ces derniers sont imaginés dans le but de plonger le spectateur dans la déambulation, et de lui « faire voir » des lieux, des paysages, au fil de sa promenade dans des salles d'exposition.

En réalité, depuis les *Marches* jusqu'à ma pratique autour des encres colorées, ce sont toujours les mêmes questionnements qui reviennent et jalonnent ma démarche personnelle : d'où vient la notion de Paysage, comment naît-il à travers notre regard ? Comment parvenir à le voir, à le faire émerger, et quelle est la part de subjectivité et d'interprétation dans ce processus ?

C'est en analysant l'évolution de ma démarche personnelle, et les différents travaux réalisés pendant mon cursus, que je tenterais d'apporter des pistes de réflexion à ce questionnement. Pour cela, j'aborderais la place du hasard dans ma recherche plastique, avec ma série de lavis qui m'a menée plus en avant vers la question du paysage. Par la suite je traiterais de la question du paysage dans la réalité, en revenant sur mes *Marches*, des expériences de traversées du paysage, et enfin j'en viendrais à travailler la question du paysage cette fois en tant que représentation mentale, en me basant sur mes travaux actuels : les *Paysages-Peintures*.

I Le hasard de la représentation

Ma pratique personnelle laisse une grande part au hasard. Je pourrais même dire que c'est à partir de cette notion de hasard que j'ai pu la développer car, comme je l'aborderais plus en profondeur dans la troisième partie, c'est le fait même « d'aller au hasard » qui la caractérise. Tout comme pendant mes marches, en maniant les encres je me laisse aller dans un cheminement en lâchant-prise. Les résultats issus de la technique du lavis sont effectivement imprévisibles et peuvent créer beaucoup de surprises, bonnes comme mauvaises. Je vais tenter d'explicitier en quoi cette technique m'a intéressée, et comment je l'ai abordée dès la troisième année de Licence, mais également comment, à force d'expérimentations, elle m'a emmenée sur le terrain de l'interprétation face à une forme d'abstraction et de hasard. Comment se servir de gestes et de résultats aléatoires pour stimuler l'imagination ? Est-il possible d'interpréter librement à partir de formes a priori abstraites, et dans quelle mesure ? Dans quel but ? Ce sont les questions qui ont jalonné les prémices de ma pratique personnelle.

AI Origines de ma recherche : l'encre colorée à la base de ma pratique

1/ Le lavis dans ma pratique de l'illustration

En dehors de mon parcours universitaire, ma pratique, celle que j'ai commencé à développer dès la fin de l'école primaire, c'est celle du dessin, de l'illustration, et plus tard de la peinture, avec essentiellement l'aquarelle et les encres colorées comme médiums de prédilection. Ces encres colorées, je les ai découvertes via le travail d'une illustratrice et elles m'ont tout de suite interpellée, de sorte que j'ai tenté de les réutiliser dans mes propres travaux d'illustrations. Voici la description de cette technique et ce qu'elle apporte.



Bory Hem, *Dancing with flowers*, 2013.

Exemples d'utilisation de l'encre colorée comme « halo »

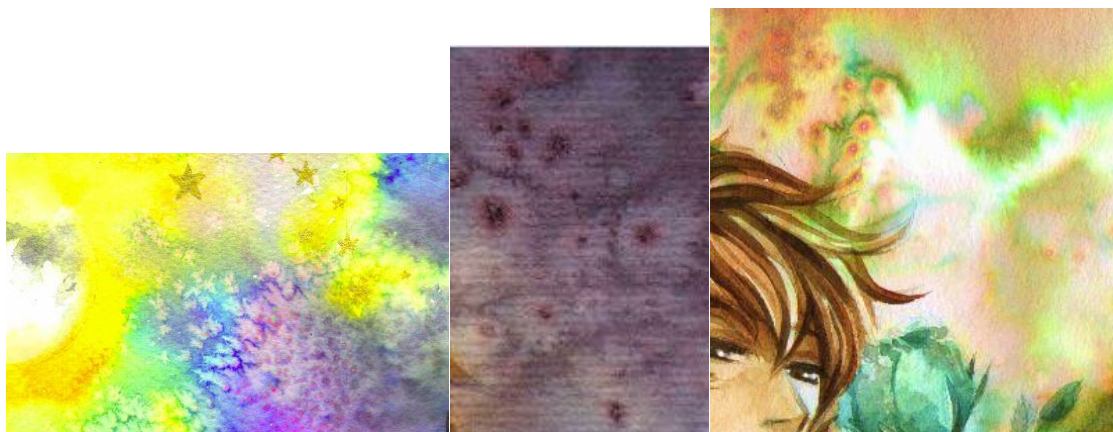
Après avoir réalisé le dessin au graphite sur du papier aquarelle, on réalise des lavis d'encre colorée sur ces supports. Ils vont servir comme fonds préalables aux illustrations afin de créer une ambiance colorée qui va venir lier tous les éléments. Une fois ce fond sec, on finalise la mise en couleur en réintervenant dessus. Grâce à l'encre on peut réaliser des halos colorés autour des personnages ou des éléments qui vont ainsi se détacher d'un fond blanc. On peut également marquer les zones sombres ou lumineuses, ou encore s'en servir au niveau de la composition même. Enfin, les taches obtenues peuvent parfois d'elles-mêmes suggérer des éléments, et devenir un tremplin pour l'imagination.



Bory Hem, *Sans-titre*, 2007.

Ici, l'illustratrice a « vu » un château dans le lavis qu'elle a préalablement réalisé. Elle a donc exploité cette idée pour le résultat final, en faisant émerger le château de ces taches.

Lors de mes propres essais, l'encre créait parfois des formes et/ou des mélanges de couleurs, à un certain endroit de la feuille, qui me fascinaient. Je ne savais pas pourquoi, mais ces fragments, totalement abstraits, dont les formes et les couleurs ne se figeaient qu'une fois la feuille totalement sèche, provoquaient un trouble en moi, et même une fois l'illustration terminée je repensais sans cesse à ces extraits précis.



Extraits de mes illustrations

« Si l'on peut dire que l'expérience esthétique se distingue de l'expérience normale, c'est précisément dans la mesure où elle l'enrichit, par le biais de l'imagination, en lui octroyant une importance accrue, un sens et une valeur intrinsèque. »³

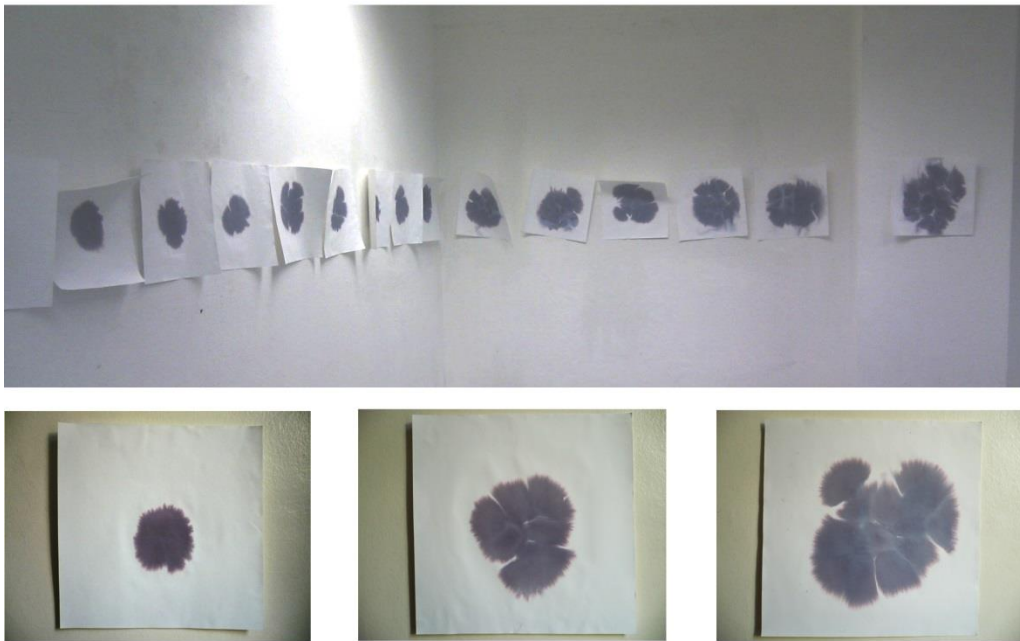
John Dewey traduit bien par ces mots ce que j'ai pu ressentir, et à ce moment-là j'ai donc cherché à savoir pourquoi ces taches colorées m'intéressaient, et comment je pourrais me servir de ce trouble pour créer quelque chose et alimenter ma démarche personnelle.

2/ Expérimentations autour des encres colorées : de la moisissure à la cascade, vers le paysage (L3, M1)

J'ai donc voulu me servir de ces encres et de la technique du lavis, et pour mieux aborder les encres colorées, j'ai décidé, à partir de la L3 et jusqu'en M1, de conduire plusieurs expériences. Ces expériences avaient pour but de mieux comprendre les propriétés de ce médium, et d'observer avec plus d'attention ses effets aléatoires, sans le parasitage de mes illustrations, pour pouvoir l'exploiter pleinement. Pour cela, j'ai adopté une posture de chimiste, avec des gestes précis, répétitifs, et pour chaque expérience correspond une série entière de lavis.

³ John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Folio, 2010 p 317.

Organicité de mes lavis : série sur des Moisissures



Moisissures 1, 2012.

Pour *Moisissures 1*, j'ai choisi un support carré permettant de voir clairement la diffusion de l'encre dans le papier à partir d'un centre. Pour le premier support de la série, j'ai détrempé ma feuille puis laisser se diffuser une goutte d'encre gris de Payne en son centre, grâce à une pipette. Même chose pour la feuille suivante mais en ajoutant deux gouttes d'encre, et ainsi de suite, jusqu'à obtenir vingt-cinq feuillets environ. Je me suis arrêtée quand j'ai estimé que le support, avec vingt-cinq gouttes d'encre, était saturé. J'ai par la suite exposé ces feuillets dans leur ordre chronologique de réalisation.

On pourrait dire de la réalisation de ce projet qu'elle était très rigoureuse et mécanique. Dans la manipulation de l'encre même, dosée précisément avec des pipettes, il y a une référence au chimiste, ou aux formules de chimie, qui ne laissent absolument pas de place au hasard. Je mets en place un protocole strict que je conserve tout le long de la réalisation : détrempage de la feuille, diffusion de l'encre, attente, puis conservation de la feuille dans un espace dédié à son temps de séchage. De plus, je suis un ordre chronologique qui redouble encore une fois la rigueur de ma méthode. À ce moment-là de ma pratique, je pouvais relier mon travail aux *Spot Paintings* de Damien Hirst, qui sont soigneusement peints à la main. Leur forme ainsi

que leur disposition dans la toile suivent un protocole bien défini par l'artiste, alors même que le choix de leur couleur semble distribué de façon aléatoire.

Pourtant, si on peut dire que je contrôle tout pendant le temps de réalisation de ces lavis, la forme finale de ces derniers m'échappe complètement. Le caractère sériel de ce projet souligne fortement cela : si les dix premiers lavis présentent une tache plutôt régulière, se diffusant de façon égale à partir du centre de la feuille, les suivants donnent lieu à des formes totalement aléatoires. Ces formes aléatoires dépendent de données que je ne peux pas maîtriser, de même que la réaction de la feuille qui, subitement saturée d'encre, ondule et crée du relief où le médium va s'insérer plus facilement.

À ce stade, malgré le caractère totalement expérimental et abstrait de ce projet, j'ai commencé à « voir des formes » dans mes taches. Au fil des expériences, cette impression s'est accentuée. Grâce aux retours de personnes ayant vu mes expérimentations, et à ce qu'ils voyaient à travers mes taches, j'ai commencé à effectuer un parallèle entre le médium et une matière vivante, ou tout du moins une matière en croissance.



Moisissures 2, 2012.

Pour *Moisissures 2*, j'ai effectué la même démarche que précédemment mais en changeant deux paramètres afin d'aller plus loin dans mon observation du médium. D'abord j'ai choisi de tester des couleurs différentes, parfois des mélanges, afin de mesurer les effets divers qu'elles pouvaient donner. Deuxièmement, sachant déjà ce que donnaient des échantillonnages réguliers avec mon travail précédent, je n'ai

conservé ici que deux stades : le tout premier, avec une goutte d'encre diffusée, et un stade intermédiaire, avec sept gouttes d'encre.

Pour les mélanges colorés, je ne prépare pas le mélange à proprement parler. Avec la pipette, je récupère les différentes couleurs pour que celles-ci se mélangent d'elles-mêmes pendant la réalisation du lavis. À propos des couleurs, j'ai pu remarquer que la plupart des couleurs pures ne donnaient pas de résultats très intéressants au niveau de la variété des teintes au sein d'un même test, hormis le bleu outremer et le gris de Payne. En revanche, pour ce qui est des mélanges, le marron (composé de jaune, magenta, et bleu) a donné un effet particulièrement intéressant, d'abord parce qu'il est composé de trois couleurs qui ont provoqué plus de diversités de teintes, mais aussi parce que sa couleur-même et la forme qu'il a donné faisaient directement référence à quelque chose d'organique. Le violet (composé de magenta et de cyan) était également très intéressant pour ses variétés de teintes, et pour l'effet qu'il produisait, d'un ordre plus irréel, fantastique.

Par rapport à *Moisissures 1*, je prends ici deux états de mes taches éloignés dans le temps, et non plus dans un ordre strict « goutte après goutte ». En posant ces états deux par deux suivant la couleur du médium, j'accélère visuellement la part de croissance, de développement qu'ils portent en eux, puisque chaque tache semble, d'un feuillet à l'autre, avoir subitement grandi. On peut voir là une référence à un organisme vivant qui se démultiplie, soit de l'ordre du microcosme (moisissure, virus, etc.) soit de l'ordre de l'éponge ou du corail.



Moisissures 2, 2012.

Par rapport à ces résultats, on peut penser au *Mur de poils de carottes* de Michel Blazy, une œuvre constituée d'un mur recouvert de purée de carotte qu'il laisse



Cascades 2, 2012.

à la merci du temps et des moisissures, moisissures qui vont s'y développer tout le long de l'exposition. Comme lui, mon travail est basé sur l'observation de quelque-chose qui semble évoluer. L'artiste dit : « Ce qui m'intéresse se situe du côté de l'être vivant, dans sa fragilité aussi. »⁴ Il travaille sur une matière organique qui lui échappe, qui se développe sans son intervention, tout comme les formes de mes encres et leurs variations colorées sont au final incontrôlables.

À l'inverse de son exposition dont l'intérêt se situe dans la durée, je ne travaille pas dans cette optique, et je ne partage pas non plus l'expérience avec le spectateur. Mon travail n'est pas non plus éphémère. Il est réalisé beaucoup plus rapidement, dans l'instantanéité (même s'il nécessite un temps de séchage qui viendra fixer définitivement l'encre au support), et j'en conserve une trace, autre que la photographie ou la vidéo, que je peux exposer en tant qu'« œuvre ». À ce moment-là, mes résultats n'étaient pas satisfaisants au niveau de leur taille. Ayant mieux compris les enjeux du médium, il fallait que je leur donne plus d'ampleur tout en essayant de conserver cette part d'organicité qui m'avait intriguée.

L'eau, un élément prépondérant au sein de mes lavis : série des Cascades



Cascades 1, 2012.

⁴ Boris Dairea pour EVENE., Interview de Michel Blazy. Un observateur du vivant [en ligne], 2006. Disponible sur: <<http://evene.lefigaro.fr/arts/actualite/interview-michel-blazy-chocopoules-patman-tokyo-539.php>> [Page consultée le 29 Juillet 2014]

Ne parvenant pas aux mêmes résultats que mes *Moisissures* sur un format plus grand, j'ai tenté une approche différente dans le but de donner de l'ampleur à mes taches. La série des *Cascades* est le premier essai probant de cette volonté de sortir du petit support. Pour *Cascades 1*, une série de trois cascades, j'ai laissé des gouttes d'encre tomber sur la feuille détrempe, comme précédemment. J'ai par contre changé de support et ai opté pour un format raisin, pris au format portrait. L'encre est placée sur la partie haute du support. Je choisis deux couleurs différentes pour chaque support.

Une fois ceci fait, j'ai redressé la feuille et l'ai tendue. L'encre s'est alors diffusée, par son poids et la force gravitationnelle, vers le bas, en formant des coulures et en se mélangeant totalement au centre du support, là où la densité d'encre était la plus forte. J'ai laissé l'encre s'égoutter ainsi par terre, et ce jusqu'au séchage complet de mon support et de l'encre.



Cascades 1, 2012.

Une fois ce travail exposé, j'ai eu plusieurs remarques de mes camarades. Beaucoup ont associé directement les formes de mes encres à des éléments naturels tels que l'eau, les racines, les roches. Ces associations ont convergé vers une image générale qui réunissait tous ces éléments en un seul : la cascade. Cette référence que l'on peut discerner est appuyée par le format vertical de la feuille ainsi que par la notion d'apesanteur, qui est présente sur deux points : par le biais du médium d'abord, qui s'étend vers le sol jusqu'à former une gouttière quand il atteint la limite du support, ou via le support en lui-même qui, saturé par le poids de l'encre, se tord et ondule sur la partie basse de la feuille.

Après cette première tentative, mon intention était de pouvoir voir l'encre s'écouler le long de la feuille jusqu'à son épuisement. Pour *Cascades 2*, j'ai donc opté pour un rouleau de papier à grain, que j'ai divisé en trois parties de chacune trois mètres environ.

J'ai effectué le même procédé que pour *Cascades 1*. Pourtant le temps de réalisation a été beaucoup plus long et contraignant au vu de la taille des supports. J'ai d'abord détrempe la feuille à plat, puis j'ai placé l'encre tout en haut de celle-ci, depuis un point élevé d'environ trois mètres. Depuis ce point, j'ai ensuite tendu ma feuille et je l'ai laissée sécher ainsi. Le parallèle avec quelque chose de l'ordre de la cascade était alors d'autant plus important au moment de l'exposition, puisque mes supports, accrochés à plus de trois mètres de hauteur, se voyaient dotés d'une certaine monumentalité.

Au-delà de la référence aquatique qui surgit des formes de mes encres, l'eau est le vecteur de toute ma démarche. Elle est non seulement en grande partie le médium (encre sous forme liquide) mais également le liant entre médium et support. En tant que tel, mon travail ne relève pas tant de la peinture que de la teinture, puisque grâce à l'eau, les pigments vont imprégner en profondeur les fibres du papier et s'y fixer.

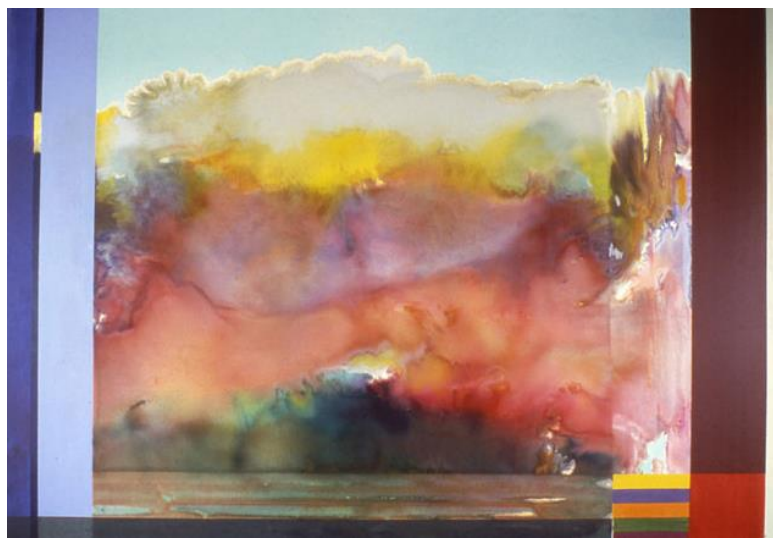


Cette technique du lavis est notamment utilisée par les artistes appartenant à l'expressionisme abstrait, tel que Morris Louis. Je peux le rapprocher de mon travail notamment avec une de ses séries, où il se sert d'acrylique liquide pour couvrir, par des apports successifs, la surface du support, jusqu'à complètement saturer ce dernier. Chez Ronnie Landfield, les formes colorées sont différentes et semblent moins régies par la question de l'abstraction. Bien qu'une partie de ses éléments relève du hasard et des aléas de la peinture, ses œuvres possèdent un taux de suggestion supérieur.

Cascades 2 (vue d'ensemble), 2012.



Morris Louis, *Saraband*, 1959.



Ronnie Landfield, *Kite of Spring*, 1965.

Dans tous les cas, dès le départ, mon travail avait un lien très fort avec l'organique, et plus particulièrement avec ces éléments de l'ordre du naturel, et c'était une particularité qui allait en réalité devenir le cœur de ma pratique. Un projet en particulier a permis de basculer de mes expériences autour de l'encre à un travail sur la nature et le paysage.

Vers le paysage : série des Micro-paysages

Mon projet suivant n'était au départ qu'une tentative de montrer la pluralité d'effets possibles à partir d'une même situation. Chacun des supports, 27 carrés de papier de 10 x 10 cm, a été détrempe avant que je n'y laisse tomber un peu d'encre cyan et magenta le long d'un de ses bords. À chaque fois, la diffusion de l'encre crée une forme et des variations de couleur différentes, selon les quantités de chacune des

encres, et selon des paramètres physiques qui m'échappent. J'ai choisi de les exposer sous forme de grille, les unes à la suite des autres donc, la partie encrée étant dirigée vers le sol. Il y avait ainsi une certaine continuité formelle, une homogénéité entre chaque petit support grâce à l'encre. Le tout formait une prolifération qui aurait mérité d'être accentuée, en réalisant davantage de supports.

Mais ce projet m'a échappé sur un point puisque mes encres vont encore une fois développer un caractère organique, de l'ordre du naturel. Une fois exposées de la sorte, cette continuité qui se forme entre les différents éléments crée une sorte de paysage, un horizon lointain. Effectivement, les formes de l'encre font penser à des silhouettes d'arbres et de collines en contrejour, le reste de la feuille, la réserve, étant alors la voûte céleste. En ce sens, le format de chaque support est intéressant car il serait une sorte de petite ouverture, une fenêtre sur un autre monde, sur un paysage.



Micro-paysages 1, 2013.

Au départ, ce sont les personnes qui ont vu mes encres qui y ont discerné des formes. Michel Seuphor dit, l'« art abstrait [...] ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit, ou ne soit pas le point de départ de l'artiste. »⁵

Selon son discours, mes encres, grâce à leurs effets proches de l'organique, que ce soient des éléments envahissants comme la moisissure, aqueux et minéraux

⁵ Michel Seuphor, *L'Art abstrait : période 1910-1918*, vol. 1, Paris, Maeght, 1971, p 37.

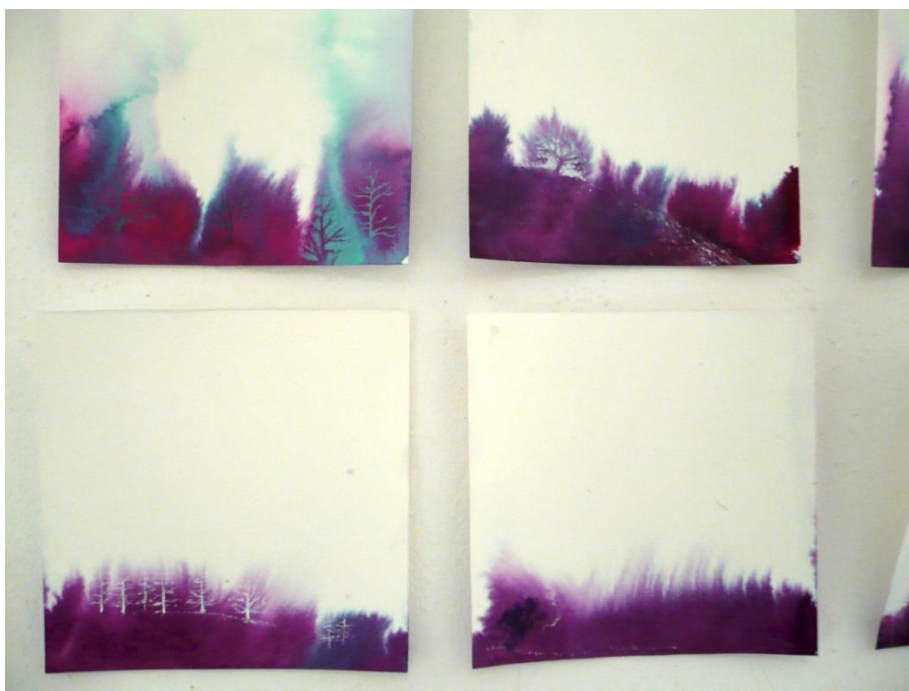
comme la cascade, ou végétaux comme des arbres, ne relèveraient plus de l'ordre de l'abstrait, et ce même si la part figurative n'était absolument pas voulue au départ.

À ce moment-là, pour exploiter la part figurative de mes encres, j'ai ressenti le besoin de les retravailler. Avec *Micro paysages 2*, je fais des interventions picturales sur mes encres de *Micro paysages 1*. J'avais ainsi comme objectif de souligner, par des apports picturaux, les formes végétales que suggéraient les encres. Sur chacun des supports j'ai donc ajouté des touches de gouache.

Francis Bacon déclare :

« La peinture est pour moi comme un accident [...]. Je la conçois, mais je n'arrive presque jamais à ce que j'avais prévu. Elle se transforme elle-même. En fait, je sais rarement ce que sera la toile et beaucoup de choses se produisent par accident, parce que cela devient un procédé de savoir quel élément de l'accident je vais choisir de préserver. »⁶

C'est ce qu'il appelle des « accidents », des formes qui feraient penser à un élément concret dans l'imagination du regardeur, que j'essaie alors de mettre en valeur avec ce projet.



Micro-paysages 2 (détail), 2013.

⁶ Pascale Le Thorel-Daviot, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 1996, p29.



William J.M. Turner, *Vapeur dans une tempête de neige*,
1842.

En me concentrant sur le concept d'un paysage qui serait suggéré, j'ai pensé aux peintres impressionnistes, ou même pré-impressionnistes tel que William Turner, dont les œuvres les plus tardives présentent des paysages d'un ordre quasiment abstrait tant la touche et les couleurs pures se mêlent pour former des masses floues.

On retrouve cette idée chez certains peintres de l'expressionisme abstrait, comme Ronnie Landfield également. Sur l'une de ses séries les plus récentes, il ajoute une bande de couleur en aplat, en bas de chaque toile. Cet ajout, qui relève de l'abstrait tout comme le reste de l'œuvre, a pourtant pour effet de donner une dimension figurative à ses peintures : l'aplat délimite l'espace dans la toile, il crée une sorte de ligne d'horizon à laquelle viennent se greffer les taches qui semblent alors être un second plan, plus lointain, très végétal.



Ronnie Landfield, *South Coast*, 1970.

Au départ basée sur l'aléatoire et sur l'abstraction des formes, ma démarche m'a amenée à réfléchir à des notions qui y sont opposées. Mes recherches, et surtout mes découvertes au détour de travaux relativement ratés, ou ne traduisant pas mes intentions, m'ont menée du côté de la représentation (d'abord par l'organicité de mes encres, ensuite par la notion plus large de paysage qui s'est mise en place). Il ne s'agissait pas de mon propos de base, et je dirais que je cherchais même à éviter cela. Effectivement j'avais peur de tomber dans des productions d'ordre strictement illustratif.

Cela dit, cette envie au fond de moi de figurer quelque chose m'a rattrapée, et s'est imposée d'elle-même dans mes travaux.

B/ Le Lavis : une technique aux résultats aléatoires au cœur de ma pratique

1/ L'invention du lavis

J'ai voulu revenir sur cette technique qui est à la base de ma démarche, pour mieux la définir et la comprendre. Il s'agit d'une technique picturale qui consiste à teinter un support avec des pigments dilués à l'eau. Il comprend un temps d'application de ces pigments, et un temps de séchage. Il existe plusieurs méthodes pour y parvenir : diluer grandement les pigments avant de les poser sur le support, détremper le support puis y poser des pigments qui vont s'y diluer...

Tant que le support est bien mouillé, on peut réintervenir sur les pigments, mais cette technique a pour caractéristique de ne pas permettre de retour en arrière une fois que les pigments (qui ont pénétré les fibres du papier) et le support sont secs. Le lavis a également la particularité de laisser une grande part au hasard dans les résultats obtenus. En effet, à cause de la grande quantité d'eau utilisée, les pigments vont se répandre (et se mélanger s'il y a plusieurs pigments) de façon aléatoire, même s'il est possible de les maîtriser en partie pour obtenir les effets souhaités. Il faut se montrer spontané, avoir un geste sûr, et on peut alors jouer avec les transparences des pigments et le blanc du support. Pendant le processus de séchage, le lavis est également susceptible de se transformer plus ou moins. En résumé il est impossible de totalement maîtriser les résultats que l'on veut obtenir avec la technique du lavis ; le hasard et l'aléatoire en font partie intégrante.





Artiste inconnu, *Retour de la barque dans le vent et sous la pluie*, Période Song Xème – XIIème siècle.

Ce qui est intéressant avec cette technique, c'est également son origine : elle est née en Chine au VIème siècle environ. Même s'il est difficile de retrouver des œuvres de cette époque, on sait en revanche grâce aux nombreux écrits que le lavis était alors associé à des représentations de paysages, tout comme dans ma démarche. Le lavis peut présenter à la fois des formes diffuses, vaporeuses, plus découpées, parfois filamenteuses, des réserves de blanc, et cette variété fait écho aux éléments de la nature comme le minéral, la végétation, l'eau, la brume, l'air, les nuages, la neige, la pluie... Il parvient à traduire, avec l'utilisation d'un seul médium, autant d'éléments et de matières, et cela est d'autant plus présent dans les œuvres avec peu ou pas de cerné à l'encre noire. En tout cas, ce sont ces œuvres qui m'intéressent le plus en regard à ma pratique, car elles ne semblent faites que d'une matière totalement unifiée, où le regard du spectateur va pouvoir circuler avec plus de liberté, de fluidité, sans être arrêté par des lignes nettes qui délimitent des espaces et des éléments. La limite entre les éléments devient alors floue pour le regardeur, avec des zones qui deviennent quasi-abstraites. C'est ce vers quoi je souhaite me diriger dans mon travail.

Par ailleurs, on peut également parler du *sumi-e*, technique japonaise de peinture monochrome issue de cette peinture chinoise, où la retouche et la correction sont bannies : le trait se doit d'être pur et nécessite un apprentissage pour maîtriser les gestes, car il n'y a pas de retour en arrière possible. Dans mes travaux, j'interviens au contraire sur mes lavis après avoir laissé une place importante au hasard dans le

processus. Le *sumi-e* semble pourtant faire écho à ma démarche dans le sens où le peintre, en état de méditation, va suggérer des éléments issus de la nature sans chercher le réalisme. Ces peintures sont seulement des évocations, qui vont permettre au regardeur d'effectuer librement un travail d'interprétation. C'est exactement dans cette optique que se situe ma démarche, car moi aussi je cherche à laisser une part d'interprétation au spectateur dans sa lecture de mes lavis.

2/ Mes outils

Ma pratique est véritablement centrée autour de procédés à chaque fois semblables, réalisés avec le même panel d'outils. Je vais donc revenir sur chacun de ces éléments, qui sont au cœur de mon travail.

Le support papier tout d'abord tient une place prépondérante dans ma démarche dès le départ. Il est difficile de trouver un support qui produise des effets aussi satisfaisants en interaction avec l'encre. C'est la composante particulière du papier, avec ses couches de fibres de bois, qui permet à l'encre, par le biais du lavis, de se diffuser à travers lui. Le lavis fonctionne avec presque tous les types de papier, tant que ceux-ci n'ont pas été traités avec une couche pelliculée. Jusqu'ici je n'ai présenté que des travaux réalisés sur papier à grain, plus ou moins fin. Cela dit, comme j'ai la manie de conserver toutes sortes de papier au lieu de simplement les jeter, j'ai tenté, dans des projets que je présente au cours de ce mémoire, de me servir de divers papiers de récupération (emballage fin qu'on trouve dans les boîtes de chaussures, papier brun envoyé dans les colis pour protéger ce qu'il y a à l'intérieur, etc.) afin d'obtenir des variations dans mes lavis, que ce soit au niveau de la réaction de l'encre et du papier, ou de la couleur du support. Il y a donc, plus tardivement dans ma démarche, une notion de recyclage que je n'ai pas cherché à exploiter davantage.

Les encres colorées dont je me sers, les Colorex de la marque Pébéo, sont sous forme liquide, diluables à l'eau. Elles produisent des couleurs lumineuses et intenses. Elles sont transparentes, et miscibles entre elles. Cela dit, ses pigments colorés ont la particularité de se diviser si elles sont appliquées sur une surface détrempée, plus ou moins fortement, selon qu'il s'agisse de couleurs pures ou de mélanges de couleurs. Cela donne des effets tour à tour vaporeux ou texturés, très appréciés dans le monde de l'illustration. Pour exemple, du bleu outremer se verra doté d'un halo cyan. Le gris de Payne, composé de cyan et de magenta dans sa formule,

donnera un mauve frangé de rose et de cyan très clairs. Pour un mélange composé soi-même, avec du cyan et du magenta par exemple, il en sera de même.

Enfin, pour lier le support papier et l'encre colorée, j'ai une palette d'outils qui varie selon mes projets : au départ, quand ma pratique était seulement fondée sur la notion du hasard et de l'aléatoire, j'utilisais exclusivement la pipette pour récupérer l'encre et laisser tomber des gouttes sur les supports détrempés, ou pour apposer une certaine quantité d'encre depuis un rebord du support. La pipette me semblait être l'outil qui laissait la plus grande part de hasard dans les résultats que j'obtenais, celui qui me permettait le plus de me retirer en tant qu'artiste pour laisser les choses se réaliser au maximum possible sans mon intervention. Par la suite j'ai cherché à me servir de gros pinceaux en poils de petit gris, qui ont une bonne réserve. Les pinceaux me permettent d'obtenir des résultats plus satisfaisants quand il s'agit pour moi de chercher à voir des paysages dans mes lavis : ils permettent une plus grande variété de formes obtenues.

3/ Mon processus

Pour le moment je réalise tous mes lavis selon le même processus, que j'ai mis en place dès le début de ma recherche autour de la tache colorée : sur un plan de travail, j'imbibe le support d'eau à l'aide d'une éponge, en faisant en sorte que la surface du papier soit tout juste rendue brillante par l'eau, et non pas noyée sous peine de perdre les effets que je recherche. Si j'ai appliqué trop d'eau, j'en retire donc à l'aide de l'éponge et/ou j'attends qu'une partie se soit évaporée pour passer à la suite. Ensuite, soit j'emplis une pipette d'encre colorée et je laisse tomber les gouttes sur le support mouillé, soit je gorge un pinceau d'encre et de l'applique aléatoirement sur le support. Après un petit temps d'attente pendant lequel l'encre commence à se répandre sur le support détrempé, je soulève le support par ses coins supérieurs et je le tends afin que l'encre continue de se diffuser, mais de façon verticale. Je laisse la feuille sécher complètement à la verticale. J'obtiens ainsi une série de lavis, parmi lesquels je vais faire une sélection.

Pour mes travaux les plus récents, qui mettent volontairement en jeu la notion de paysage, ma sélection est alors guidée par mon imagination : je ne retiens que les lavis où je parviens à discerner, à imaginer un paysage. Je retravaille ceux-ci à la gouache blanche, sur un support plat, pour rehausser des éléments (arbres, troncs, feuillages) que j'entrevois dans les contrastes, dans la présence ou la non présence

d'encre colorée, dans les formes que l'encre prend, mais aussi dans les vides qui laissent apparaître le support. Pour cela, soit je redessine les éléments sur le fond coloré, ce qui donne des arbres blancs fantomatiques, soit j'en redécoupe la silhouette de façon à ce que le fond coloré lui-même prenne la forme d'arbres. J'interviens parfois très peu sur mes lavis, parfois pendant plus d'une heure au contraire, car chaque réseau de taches suit sa logique propre et je m'y adapte. J'interviens cela dit sur un espace limité afin que le reste du paysage ne soit que suggéré. Je commence également à utiliser les qualités grasses de la gouache pour faire davantage ressortir les feuillages de mes arbres, alors que jusque-là j'étais toujours restée dans des productions lisses.

4/ La part de hasard

Dans ma démarche, les résultats des lavis sont hautement aléatoires car les encres réagissent selon de nombreux critères : la quantité d'eau, la couleur de l'encre utilisée, le mélange de plusieurs couleurs qui va provoquer ou non la division des différentes teintes qui composent ces couleurs au moment du séchage, la marque du papier aquarelle, son grammage, son épaisseur, sa texture (satinée, à grain ou torchon), certainement des facteurs tels que le taux d'humidité du lieu où l'on effectue ces lavis, qui va affecter le temps de séchage, mais aussi la façon dont l'encre va être apposée sur le papier détrempe (du bout du pinceau, avec un geste plus radical, avec une pipette...) et le moment où elle va être apposée (papier totalement détrempe, tout juste humide,...).

Il y a tellement de facteurs à prendre en compte que l'on n'est jamais certain d'obtenir l'effet escompté, et le hasard guide souvent en grande partie les résultats jusqu'à ce que le papier soit complètement sec, et l'encre figée dans les fibres.

Ma démarche met en place une répétition de gestes, d'actions, qui va donner lieu à une profusion : pour chaque projet, il y a toujours la réalisation d'une série d'au minimum quinze lavis, afin de pouvoir écarter ceux qui ne sont pas satisfaisants si besoin est, tout en obtenant une variété de résultats suffisante. J'ai effectivement cette nécessité de trier les résultats entre des « ratés » et ceux dans-lesquels je parviens à discerner un paysage quel qu'il soit. Dans la majeure partie des cas pourtant, je conserve les ratés qui vont rejoindre mon stock de papiers de récupération. Il arrive souvent que je parvienne à leur donner une seconde vie soit grâce à un regard neuf,

qui va me permettre finalement d'y voir un paysage, soit en réalisant un second lavis sur le premier, qui va cette fois-ci donner un bon résultat.

C/ Comment les taches finissent par représenter

1/ La tache comme point de départ du paysage

C'est après cette analyse et ce travail approfondi sur les lavis en eux-mêmes que j'ai commencé à mettre en place une seconde étape dans ma démarche. Je parle ici des interventions que je fais sur mes lavis comme dans *Micro Paysages 2*, où je rajoute minutieusement des touches de gouache pour faire davantage ressortir les branchages et les feuillages des arbres, des éléments que je « vois » dans ces taches abstraites. En faisant cela, je partage ma propre interprétation des taches, ma vision, avec le spectateur. Mais avant tout, je me sers de supports qui ne sont plus vierges pour parvenir à représenter. Effectivement, l'intérêt de ma démarche pourrait résider dans le fait que je ressente le besoin de créer une première réalité sur le support avant de parvenir à représenter, comme si mon inspiration ne pouvait naître que du fruit d'un hasard, celui des taches, et non pas se développer seule. Le lavis est en quelque sorte une base, un point de départ qui serait nécessaire à la stimulation de mon imagination. En cela, j'ai pu relier ma démarche à plusieurs artistes qui eux aussi créent à partir de supports abîmés, tachés... par exemple, Joan Miro qui dit que pour pouvoir peindre, il devait d'abord provoquer des accidents sur sa toile, car selon lui la réflexion sur la conception de l'œuvre devrait venir après l'élaboration de l'œuvre, et il aurait besoin de ce « choc initial » pour créer⁷.

Ma démarche est également en lien avec la pratique d'Alexander Cozens, qui réalisait à partir de taches faites au hasard des paysages monochromes à l'encre. Dans sa *Nouvelle Méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages*⁸, cet artiste propose explicitement de se servir du hasard et de la tache comme points de départ du paysage, en tant que stimuli pour l'imagination. Ma méthode paraît semblable à la sienne : dans ses peintures, les formes des taches lui suggèrent d'elles-mêmes des éléments issus de la nature, et il va simplement peindre

⁷ Joan Miro, *Ecrits et entretiens*, Paris, Daniel Lelong, 1995.

⁸ Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Dixwell, Londres, 1785.

brèvement par-dessus pour finaliser l'œuvre. Les citations qu'il place au début de son ouvrage sont également très parlantes au regard de ma propre pratique :

« "De la fumée il songe à tirer la lumière
Pour en faire jaillir d'éclatantes merveilles." (Horace)
"Parfois nous voyons un Nuage à forme de Dragon,
Parfois une Vapeur pareille à un Ours, à un Lion,
Une Citadelle à tours, un Rocher suspendu,
Une Montagne fourchue, ou un Promontoire,
Couvert d'arbres, qui font des signes au Monde,
Et abusent nos yeux avec de l'Air."
(Shakespeare, *Antoine Et Cléopâtre*, Acte IV. Scène 11) »⁹



Alexander Cozens, *Sans titre*, 1785.

De même qu'Horace parle de « faire jaillir », de faire naître des choses fantastiques à partir du rien, ou plutôt à partir de la fumée, de quelque chose de trouble et aux formes indistinctes, je cherche à trouver des correspondances entre les formes éthérées de mes lavis et des éléments issus de mon imagination pour créer tout un univers. Shakespeare emploie lui aussi l'image de l'air et du nuage dans lesquels nous verrions des formes imaginaires. La fumée, l'air, les nuages.... Autant d'éléments immatériels aptes à faire appel à l'imagination pour créer du fantastique. Pour moi, cette fumée, ces nuages, sont présents dans mes lavis qui recréent un espace immatériel en

⁹ Alexander Cozens, cité et traduit dans, Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache, Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexandre Cozens*, édition du limon, p. 486.

deux-dimensions, duquel je vais tirer à moi les éléments qu'il me suggère, qu'il me laisse imaginer. On retrouve cela dans les lavis à l'encre brune de Victor Hugo, qui évoquent alors des marines. Il les réalise en quelques coups de pinceaux aléatoires dont il ne retouche qu'une partie pour créer ses compositions.



Victor Hugo, *Voilier dans la tempête*, 1866-1889.

Mon travail est également en lien avec des artistes qui eux, au contraire, font surgir des paysages à partir d'accidents qui ne sont pas de leur fait, comme Léonard de Vinci qui, dans *Traité de la Peinture*, propose de regarder les vieux murs pour y imaginer des paysages grâce aux taches et souillures présentes.

« [...] si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses, que tu pourras ramener à une forme nette et compléter. »¹⁰

Par là-même, l'artiste nous livre une méthode pour trouver l'inspiration, pour stimuler l'imagination : au lieu de partir d'un support vierge, peu fertile, il nous conseille

¹⁰ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 216.

de partir de formes préétablies résultant du hasard pour parvenir à créer, tout comme le faisait son confrère contemporain Piero di Cosimo, qui observait les formes des nuages à cet effet. On peut dire que c'est une méthode que j'applique dans ma démarche, puisque je crée des supports tachés desquels je parviens à tirer des paysages variés. Sans ces lavis, ma démarche n'aurait aucun sens, sauf si je les remplaçais par des supports justement abîmés, maltraités,... mais à priori, je préfère créer moi-même mes supports, d'autant plus que le lavis permet réellement de créer un fond évanescent sur lequel il est possible d'imaginer, de se laisser aller à la rêverie et à l'imaginaire plus facilement.

Par rapport à la réflexion de Léonard de Vinci, la pratique de Banksy est intéressante car il réalise ses pochoirs et tags dans la rue, en s'inspirant très souvent des traces et éléments préexistants sur les murs (taches, tags, peinture écaillée, éléments signalétique ou colorés...). Il crée ses scènes sur les supports même où il les a imaginés, tout comme je rehausse les paysages que j'imagine dans mes lavis. Sa pratique joue parfois sur l'illusion, le trompe l'œil, il prend le passant à parti et l'interpelle. Dans mon travail, ce n'est pas ce que je cherche à faire, même si, comme j'en parle plus loin, le regardeur peut voir dans mes *Paysages-Peintures* des éléments que je ne vois pas moi-même.

2/ La part d'interprétation dans mon processus de création

J'ai explicité plus haut mon processus d'intervention sur les lavis, qui va donner naissance à des paysages. Cela dit, il est beaucoup plus difficile de tenter de démontrer comment je vois des éléments dans ces taches. Il s'agit de choix totalement subjectifs en rapport aux formes et variations que m'offre le lavis, mais je me dois d'interroger l'importance flagrante des éléments liés à la nature. Dans chaque lavis, qu'il s'agisse d'un bout de campagne, d'un horizon végétal, de cascades rocheuses, d'un désert ou même d'une portion de ville (plus rare), c'est au final un paysage que je vois, un point de vue. Je me demande s'il ne s'agit pas d'une envie inconsciente de ma part de m'échapper, d'atteindre de grands espaces imaginaires, au-delà de la vie réelle, et de fuir, tout simplement. Ce serait dans la logique du fait que j'ai une personnalité évitante (ce dont je me suis rendue compte courant 2013), c'est-à-dire que je cherche à fuir les interactions avec autrui en général, par peur d'être jugée négativement. J'y reviendrais lorsque je parlerais de mes *Marches*.

Au-delà de ma propre interprétation du support, une part subjective d'interprétation est également donnée au regardeur. À partir d'une même tache d'encre, les spectateurs vont pouvoir se projeter dans mes travaux en s'imaginant des formes, en y voyant des éléments que je n'avais pas prévu au départ. Dans ma série *Paysages-Peinture*, que j'évoque plus longuement en troisième partie, j'interviens sur mes lavis en ajoutant des rochers à la gouache blanche. Ces rochers se résument à des taches, comme le lavis, mais des taches d'une autre nature. Pourtant, tout comme moi je vois des images dans mes fonds colorés, plusieurs personnes ont vu dans ces rochers une silhouette humaine que je n'avais pas remarquée, ni réalisée consciemment. Dans ce projet, on trouve donc un dédoublement, une seconde couche de réseaux de taches où l'on peut découvrir des éléments nouveaux et différents. Par rapport à cette découverte étonnante, je découvre un aspect psychologique dans mon travail, qui fait alors penser aux tests de Rorschach. Pour ces tests, chaque regardeur va automatiquement associer une idée aux images formées de taches d'encre qu'on va lui soumettre. Dans mon travail, il est possible que ce soit le cas aussi, mais ce n'est pas un paramètre dont j'avais conscience, et que j'ai maîtrisé dans mes projets jusque-là.



Paysage-peintures - rouleaux (détails), 2013.

En rapport à cette part d'interprétation très importante dans mon travail, et au Paysage, j'ai découvert l'existence des pierres à images, ou « pierres de rêves » comme elles sont nommées en Chine. Il s'agit de pierres qu'on pouvait retrouver dans les cabinets de curiosités, et qui évoquent des représentations plus ou moins figurées

ou abstraites. La paésine (également nommée « pierre-paysage ») et les marbres-paysages en font partie. Une fois découpée en tranches, sciée et polie, on peut facilement s'imaginer des paysages à travers ses strates et variations de couleurs.

Entre le XVII^{ème} et le X^{ème} siècle, on se servait même des paésines comme fonds pour des scènes en y peignant des personnages.

Ce qui est intéressant dans ces objets de curiosités, c'est que l'homme élève au rang d'œuvre d'art quelque chose qui est le fruit de la Nature, qui n'a pas été retouché, mais dans lequel il voit justement une représentation de cette Nature. Dans ces roches, les formes organiques vont évoquer quelque chose de l'ordre des paysages colorés, et plus généralement du macrocosme, de l'infini. L'interprétation des visions qu'offrent ces pierres est tellement évidente qu'elle en devient déconcertante et captivante à la fois. C'est cette sensation qui me prend également lorsque je réalise mes lavis et qu'ils m'offrent à chaque fois des formes différentes, mais qu'à chaque fois j'y vois des étendues inhabitées.



Marbre de Toscane



Marbre de Bristol

Lorsque je repense aux formes fantastiques de mes paysages, je ne peux m'empêcher d'évoquer les *suiseki*, ces pierres à images japonaises qui, elles, présentent une forme brute particulière, polie par le courant de l'eau. Elles peuvent évoquer des personnages étranges, des paysages, et, selon la tradition shintoïste, elles

pourraient être habitées par les esprits. Les *suiseki* sont présentés sur un socle en bois adapté à leur forme.



Suiseki

Encore une fois, une valeur en quelque sorte sacrée est donnée à un objet naturel, qui va être élevé au rang d'œuvre parce qu'il évoque la Nature elle-même, et qu'il permet à l'homme de s'évader, de s'imaginer un ailleurs vaste et chimérique. C'est ce vers quoi je vais chercher à tendre dans mes prochains travaux : permettre au spectateur de véritablement se projeter dans mes lavis pour aller vers un ailleurs.

Le hasard est une notion très importante dans ma pratique. Je ne cherche pas à le maîtriser, mais au contraire je me pose, dans un premier temps, comme observatrice de ses effets au travers de mes expérimentations des encres colorées. C'est à partir de ces expériences ainsi que de mon attention à l'égard des résultats que je vais passer, dans un second temps, du statut d'observatrice à celui d'interprète. Au fil de mes tâtonnements, je me suis en effet rendue compte que j'en venais toujours à interpréter ces taches pourtant abstraites, réalisées sur un processus aléatoire, et à les relier à des éléments plus ou moins concrets. Plus j'avais dans ma démarche, plus il devenait évident que ces éléments étaient tous de nature organique, et provenant de la Nature. Plus particulièrement, il semblait alors que mon travail s'orientait du côté du Paysage, alors que jusque-là je n'en avais pas conscience. Découvrir cela a été un véritable déclencheur, cela m'a permis de mieux poser ma démarche, et de la développer avec plus d'assurance, mais avant d'en arriver là, il m'a fallu chercher à cerner cette notion de Paysage afin d'en saisir les subtilités.

II Le paysage dans la réalité

Après avoir abordé les questions du hasard et de l'interprétation, qui sont les bases de ma démarche, une autre notion est venue se mettre en place au fil des

travaux. Au départ je réalisais via mes lavis de simples analogies avec l'organique, (comme dans mes *Moisissures*), ou avec des éléments naturels (comme dans mes *Cascades*). Ce n'est qu'à partir de mes micro-paysages que la question du paysage s'est faite véritablement évidente. Effectivement ma pratique a évolué dans ce sens, et c'est le fait de réintervenir sur mes lavis de *Micro-Paysages*, de faire émerger le paysage que j'y imaginai, qui m'a emmenée à m'interroger sur le Paysage et sur sa présence dans ma démarche, une présence jusque-là latente.

Avant de poursuivre mes projets, j'ai donc eu besoin de définir ce qu'était plus exactement un paysage. C'est une notion tellement vaste que j'ai cru bon de l'aborder sous deux angles qui me paraissent judicieux au regard de ma pratique. Tout d'abord, le paysage dans la réalité. Comment définir ce qu'est un paysage ? Dans quelles circonstances peut-on dire qu'il y a, ou non, un paysage ? Est-ce un ressenti, est-il subjectif, objectif ? J'ai ressenti le besoin de m'approprier ce terme et de le creuser davantage, car il était encore très flou pour moi au final. En redéfinissant cette idée du paysage, en revenant à ses origines, j'ai pu la mettre en lien avec une pratique qui a précédé mes lavis, mais que j'avais abandonnée entretemps : les marches. Effectivement, je me suis aperçue que ces marches n'étaient autres que des traversées, des expériences de paysages concrets.

A/ L'invention du paysage

1/ Naissance du paysage par le point de vue

Qu'est-ce qu'un paysage ? Il s'agit d'un mot devenu tellement courant dans le langage ordinaire (« Quel beau paysage ! »), et qui peut recouvrir tant d'éléments à la fois, qu'il est nécessaire d'essayer de mieux comprendre ses origines et ses significations. Le terme « Paysage », apparu au milieu du XVII^e siècle, vient du radical « pays » (dérivé du latin *pagus* : *canton*, *bourg*) et du suffixe « age ».¹¹ Ce suffixe sert à former des ensembles, de sorte qu'on traduirait le paysage par « l'ensemble des caractéristiques du terrain [...] ».¹² Mais il peut aussi désigner une activité humaine, car le radical correspond à une action (nettoyage= action de

¹¹ Charles Avocat, « Approche du paysage », in *Géocarrefour*, n°57, 1982, p 334.

¹² Charles Avocat, *ibid.*, p 334.

nettoyer) : ainsi, le paysage serait également « [...] l'action de percevoir le pays [...] » et « [...] l'observation des traits qui le caractérisent [...] ».¹³

En latin, on pourrait le traduire par le terme *prospectus* (de *specio* : regarder, et *pro* : devant), « une vue », « ce que l'on peut voir d'un certain endroit ».¹⁴ À partir de ces définitions, on peut affirmer qu'un paysage n'existe pas sans un regardeur, ni sans un cadrage qui va soustraire une partie de la vision (comme dans la photographie)¹⁵ et affirmer une limite avec la nature, l'infini qui s'étend autour. Sans regardeur, sans l'être humain, sans point de vue, il n'y a pas de paysage à proprement parler. « Le paysage n'existe pas en dehors de nous ».¹⁶

Pour mieux cerner le paysage, il faudrait donc d'abord se pencher sur la façon dont l'homme perçoit son environnement. On peut parler des cartes géographiques, qui sont des représentations de « phénomènes concrets [...] toujours localisables dans l'espace. »¹⁷ Elles permettent de situer des points stratégiques, et, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, des sites pittoresques et des monuments vénérés, comme dans la Chine antique où les cartes permettaient de se rendre dans des lieux précis pour apprécier des vues, souvent considérées comme sacrées, comme des montagnes ou des rochers ayant des formes particulières.¹⁸ Les cartes avaient donc pour fonction de poser le spectateur dans un endroit précis afin qu'il puisse « admirer », être amené à voir. Mais il ne s'agissait pas encore de paysages comme on peut l'entendre aujourd'hui, car les sites à admirer étaient alors bien définis par avance, ce n'était pas le spectateur qui les choisissait.

En Occident, à la Renaissance, une invention a complètement bouleversé la perception de l'environnement par l'homme et son rapport au monde : la perspective. Il s'agit de l'« ensemble des règles qui permettent de représenter le volume sur un plan. »¹⁹ Aujourd'hui encore, nous sommes tellement éduqués à voir le monde à travers la grille perspectiviste que nous ne nous en rendons plus compte, à tel point qu'on peut

¹³ Charles Avocat, *ibid.*, p 334.

¹⁴ Prospectus in DICOLATIN. Dictionnaire Latin-Français [en ligne]. Disponible sur < <http://www.dicolatin.com/XY/LAK/0/PROSPECTUS/index> >. [Page consultée le 29 Juillet 2014]

¹⁵ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op.cit. p 101.

¹⁶ Augustin Berque (dir), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Champ-Vallon, 1994, p 28.

¹⁷ Carte in LAROUSSE. Dictionnaire français [en ligne]. Disponible sur < <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/carte/13456> > [Page consulter le 29 Juillet 2014]

¹⁸ ¹⁸ Josef Hejzlar, *Aquarelles chinoises*, Paris, éditions Cercle d'Art, 1994, p 14

¹⁹ Perspective in LAROUSSE. Dictionnaire français [en ligne]. Disponible sur < <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/perspective/59822> > [Page consulter le 29 Juillet 2014]

utiliser le terme de « perspective » pour définir la « vue qu'on a, d'un endroit déterminé, d'un paysage, d'un ensemble architectural »²⁰ : le point de vue.

Pour résumer, la perspective modifie la vision globale que nous avons des choses (distances, proportions, ...), et nous sommes incapables de voir autrement qu'à travers ce filtre qui va ordonner automatiquement ce que l'on regarde. Mais comment s'est installé ce filtre qui conditionne notre regard, et notre rapport à l'environnement ? Ce serait par le biais des artistes : de leurs représentations du réel, les peintures, réalisées selon ces dites règles perspectivistes.

2/ Naissance du paysage par le regard du peintre

Le paysage est une « construction du visible »²¹, une « fabrique intellectuelle »²² : il est fait d'un agencement de plans, de profondeurs, de distances, de points de vue... autant de caractéristiques réglées par les lois de la perspective. Peut-on alors dire que le paysage, ou du moins tel qu'il a été conçu en Occident, a été « inventé » en même temps que la perspective ? En effet jusque-là, la nature ne bénéficiait pas d'une véritable figuration plastique, elle était toujours secondaire et reléguée au rang de décoration, or la mise au point de la perspective linéaire correspond à un épanouissement progressif du paysage en peinture, jusqu'à ce qu'il devienne un genre à part entière.

La perspective va permettre de construire et de déconstruire le monde, de dépasser la représentation d'une simple idée du monde pour le montrer tel qu'il est réellement, tel qu'on le voit. En mettant ainsi en forme le réel, elle va créer des images du réel, les peintures, que le regardeur va tenir pour réelles : la perspective va indirectement contraindre le regardeur à se représenter le monde par rapport à la peinture.²³ Effectivement, si nous sommes capables de voir des paysages dans la réalité, c'est parce qu'ils nous font penser à des représentations picturales de paysages ; ceux qui sont capables de voir des paysages sont guidés par un système de comparaison omniprésent, qui fonctionne parfois de façon inconsciente, et qui est enrichi par une culture personnelle.

²⁰ Perspective in LAROUSSE, *ibid.*

²¹ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage, op. cit.*, p 9.

²² Anne Cauquelin, *ibid.*, p 9.

²³ Anne Cauquelin, *ibid.*, p 57.

« Pourrions-nous percevoir les nodosités rugueuses des oliviers, comme si Van Gogh ne les avait pas peintes, la Cathédrale de Rouen, comme si Monet ne l'avait pas figurée aux divers moments du jour dans ses épiphanies fugitives ? [...] Notre vie n'est peut-être qu'une succession d'instantanés privilégiés que nous ne savons pas identifier. Il n'est guère de lieu où ne souffle l'esprit : que des schèmes n'animent de leur activité silencieuse. »²⁴

Selon Alain Roger, la notion de paysage aurait été créée par les peintres, avant d'être transposée à la réalité. Notre regard sur la nature serait perpétuellement guidé par des références artistiques, c'est un processus qu'il appelle l'*artialisation* : « Notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique. [...] Un site naturel n'est esthétiquement perçu qu'à partir et à travers un Paysage, qui exerce donc, en ce domaine, la fonction d'artialisation ». ²⁵. C'est peut-être pour cela que l'on retrouve souvent des éléments semblables dans mes *Paysages-Peintures*, qui tendent à rappeler les représentations traditionnelles de paysages chinois ou japonais : il s'agit d'une culture qui m'intéresse particulièrement, et qui a certainement une grande influence dans le genre de paysages que je vois dans mes lavis.

C'est à partir du XVIII^{ème} siècle, avec le développement croissant du réseau routier, la naissance du chemin de fer, que va naître peu à peu un engouement pour la nature comme lieu où l'on peut se ressourcer, éprouver un apaisement intérieur, une harmonie. En apprivoisant ainsi la nature, notamment la mer et la montagne, des lieux auparavant vus comme effrayants (« [...] on comprend que l'océan, relique menaçante du déluge, ait pu inspirer la terreur, tout comme la montagne, autre trace chaotique de la catastrophe [...] »²⁶), les artistes vont pouvoir réaliser des représentations de paysages qui vont guider le regard de l'homme dans sa découverte de ces lieux nouveaux, dans ce besoin de s'éloigner de la ville et d'être dépaycé : c'est la naissance du tourisme thérapeutique (thermalisme,...), des excursions en montagne, des baignades en mer.

3/ Nécessité d'une éducation pour percevoir le paysage

Comme nous l'avons démontré, si un individu est capable de rester en admiration devant un champ de blé, un autre devant la mer, ce serait grâce à un bagage culturel, des musées personnels enfouis en nous (« On ne peut voir [...] que ce

²⁴ Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, p 109.

²⁵ Alain Roger, « *Ut pictura hortus*. Introduction à l'art des jardins » dans François Dagognet (dir), *Mort du paysage ?*, Seysses, Champ-Vallon, 1982, p p 96-97

²⁶ Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'occident et le désir de rivage, 1750-1840*, Paris, Flammarion, 1990, p12

qui a déjà été vu, c'est-à-dire raconté, dessiné, peint, relevé .»²⁷) Cela expliquerait le fait que l'on ne s'émerveille pas tous des mêmes vues, et que certains ne soient pas capables de ce genre de regard sur la nature, comme en témoigne Oscar Wilde par exemple :

« Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence. À présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. [...] Là où l'homme cultivé saisit un effet, l'homme d'esprit inculte attrape un rhume. »²⁸

Ou encore Cézanne : « Avec des paysans, tenez, j'ai douté parfois qu'ils sachent ce que c'est qu'un paysage, un arbre, oui. Ça vous paraît bizarre. J'ai fait des promenades parfois, j'ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre ses pommes de terre au marché. Il n'avait jamais vu Sainte-Victoire ».²⁹

Nous pouvons donc résumer ainsi : « La perception du paysage exige recul et culture ».³⁰ Cela étant dit, le paysage « [...] existe là où une classe sociale le fait émerger. »³¹ À notre époque tout un chacun est assailli d'images de natures variées qui peuvent servir de comparaison avec la réalité : en plus des peintures, nos musées personnels peuvent se composer de photographies mais aussi d'images publicitaires photoshopées par exemple, de guides de tourisme, et plus généralement d'un déluge d'images de toutes sortes sur internet. On peut affirmer qu'aujourd'hui, une grande majorité des êtres humains est capable de percevoir le paysage, puisque nous disposons à foison de modèles de comparaison avec le réel. Seulement, cet imaginaire autour du Paysage est énormément saturé dans notre société, et il y a un manque global d'expérience vécue de la Nature. Dans mes projets de marches, que j'évoque dans la partie suivante, j'ai justement cherché à traverser des paysages et à m'en imprégner pour véritablement les ressentir. Ce sont des projets que j'ai d'ailleurs

²⁷ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p 67.

²⁸ Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge*, 1891, traduit de l'anglais par H. Rebell, Paris, Éditions Allia, 1997, pp. 53-55.

²⁹ Joachim GASQUET, *Cézanne*, 1921, Fougères, Encre marine, 2002, pp. 262-263.

³⁰ Alain Roger, Augustin Berque (dir), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, op. cit., p 117.

³¹ Michael Jakob, *L'émergence du paysage*, Paris, Infolio éditions, 2004, p 8.

réalisés avant mes lavis et mes paysages picturaux, comme si au final les marches, et l'expérience du paysage dans la réalité, avaient préfiguré ma pratique actuelle.

Enfin, je n'ai pas encore abordé la question de la beauté du paysage. Le paysage est par définition Beau : il s'agit d'un fragment de nature qui appelle à la contemplation, et qui crée chez l'homme un état d'harmonie, de plénitude. Quand notre imagerie intérieure d'un paysage correspond à la réalité, c'est-à-dire quand nous nous retrouvons devant un paysage qui correspond à nos attentes par rapport à ce genre de paysage (et sans que nous ne soyons forcément conscients de ce système de comparaison), nous éprouvons alors un grand enthousiasme devant ce qui semble être une coïncidence miraculeuse³², comme l'illustre ce poème de Obi Kôichi :

« 情用賞為美	Qing yong shang wei mei	Le sentiment, par le goût, fait la beauté
事昧竟誰辨	Shi mei jing shei bian	Chose obscure avant qu'on la dise
觀此遺物慮	Guan ci yi wu lü	Oubliant à sa vue les soucis mondains
一悟得所遣	Yi wu de suo qian	L'avoir saisie vous motive » ³³

Le Beau paysage est alors un évènement qui va toucher le regardeur, et lui donner la sensation d'être en accord avec la nature (alors qu'il s'est construit lui-même son idée de ce qu'est un paysage, comme nous venons de le voir). Dans son ouvrage, Michael Jakob va jusqu'à appeler cela un « surgissement », une « émergence » du paysage : « Le paysage émerge là - et seulement là – où le sujet rencontre la nature de façon désintéressée, sans concept, sans visée préalable [...] : une découverte par surprise plus que par intention. »³⁴ Par exemple, lors d'un de mes projets de marches, à l'issue d'une errance autour du château de Vincennes et après m'être perdue dans la campagne en plein hiver, je suis tombée sur un lac gelé et cela m'a emplie d'enthousiasme ; je ne m'attendais pas du tout à tomber sur ce genre d'endroits qui, selon mes propres critères, est plaisant et onirique. De même, à chaque fois que je parviens à voir un paysage dans un de mes lavis, je fais face à une nouvelle surprise devant un paysage qui « émerge », qui se découvre à moi, et que je dois faire surgir par la suite pour pouvoir l'offrir au regardeur.

Quant au contraire il y a un décalage avec notre imagerie intérieure et un paysage réel qui lui correspond, on éprouvera une déception par rapport à cette attente.

³² Anne Cauquelin, *L'invention du paysage, op., cit.*, p 92.

³³ Obi Kôichi, *Sha Reiun, kodoku no sansui shijin* (Xie Lingyun, le poète solitaire du paysage), Tokyo, Kyûko shoin, 1983, p 179.

³⁴ Michael Jakob, *L'émergence du paysage*, Paris, Infolio éditions, 2004, p32.

Ainsi, en quelque sorte, nous avons des attentes - implicites - d'une satisfaction³⁵ par rapport aux paysages, propres à chacun, qui seront remplies ou non : le paysage est une conception personnelle.

Pour résumer ce que nous venons d'étudier, si l'on part du Paysage tel qu'il est conçu en Occident, le Paysage est à la fois objectif (c'est un ensemble de caractéristiques géographiques), et subjectif puisque sa valeur dépend du regardeur (sa culture, son expérience, son éducation), et plus généralement du contexte économique et social de son époque, propice ou non à l'émergence du paysage.

B/ La traversée du paysage

1/ Mes marches : une expérience de la traversée du paysage

Je vais à présent parler d'une seconde branche de ma pratique, qui ne relève, dans un premier temps, non plus de la technique du lavis, mais d'une performance réalisée sans aucun public, une performance personnelle en quelque sorte. Il se trouve que j'ai développé cette pratique avant ma pratique du lavis, et que je me suis aperçue pendant l'élaboration de ce mémoire qu'elle avait toute sa place dans ma réflexion autour du paysage. Pour présenter cette recherche, il me semble très important de la resituer dans un contexte particulier : celui de mon déménagement, depuis le Sud-Ouest, en plein cœur de Paris.

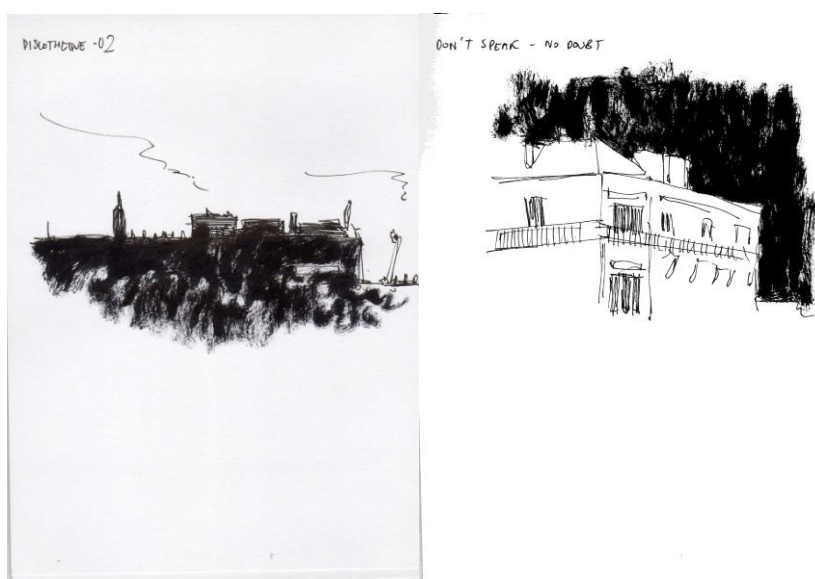
J'ai suivi ma première année de Licence d'Arts Plastiques à l'université de Bordeaux III, après quoi je suis arrivée à l'université Paris 1 en deuxième année de Licence. À Bordeaux, l'enseignement de pratique plastique que j'ai suivi consistait à acquérir de solides bases dans le domaine du dessin, avec l'objectif sous-jacent d'aborder le concours du CAPES fort de ce savoir-faire. Au moment où je suis rentrée à Paris 1, je n'avais donc pas encore développé de pratique artistique personnelle et je me suis trouvée vraiment perdue face à cette demande. Je ne savais absolument pas dans quelle direction me tourner pour élaborer ce qui serait ma propre pratique artistique. Il m'a fallu tout un semestre de questionnements avant de pouvoir réaliser un premier projet.

³⁵ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p 86.

J'ai toujours été attirée par le médium du dessin, il semblait donc évident pour moi qu'il allait s'agir de mon médium de prédilection, mais qu'est-ce que je pouvais en faire ? Comment lui donner du sens autrement que dans mes projets de bande dessinée ? C'est ce sentiment général de désarroi face à l'élaboration d'une pratique originale, désarroi de me retrouver tout à coup dans une ville nouvelle et gigantesque, qui m'a amenée à explorer Paris à travers des marches.

Il s'agissait peut-être là pour moi de m'approprier mon nouveau lieu de vie, d'essayer de me sortir de la paralysie qui m'avait bloquée et empêchée de présenter des travaux à mon professeur pendant tout le semestre... de manière globale, de me sortir d'un état d'angoisse en réalisant des marches basées à la fois sur le hasard du circuit emprunté, et sur le caractère répétitif et rassurant des croquis réalisés pendant ces marches.

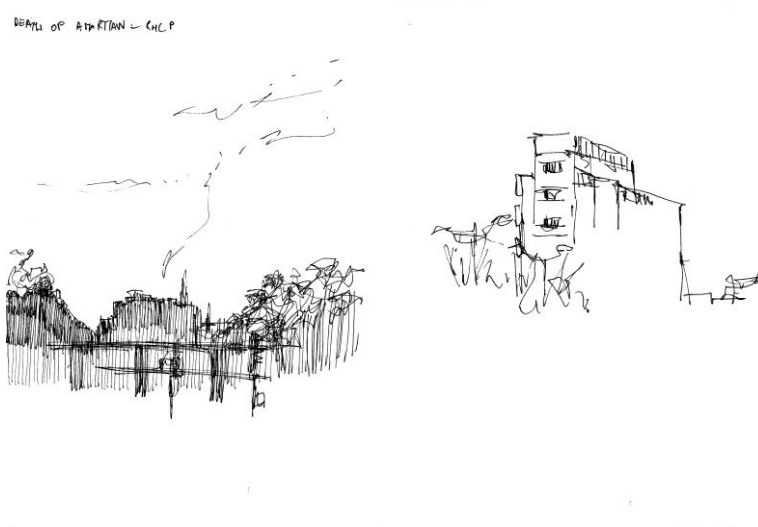
Pour cela, j'effectuais des trajets de plusieurs heures (quatre heures en moyenne) en prenant des rues ou des chemins au hasard, sans rien définir à l'avance, avec mon lieu de résidence dans le 13^e arrondissement comme point de départ. En même temps que je me laissais guider par mon instinct, je dessinais des croquis de ce que je voyais autour de moi, au feutre noir sur un carnet de croquis, et à un rythme régulier et rapide, de sorte à montrer mon expérience à travers des dessins qui devenaient de plus en plus tremblotants et imprécis à mesure que la fatigue me gagnait. Par la suite, j'exposais ces carnets de croquis comme preuves de mes expériences.



Marche BNF-Kremlin-Bicêtre-BNF (extraits), 2011.

J'ai ainsi réalisé plusieurs de ces marches, mais quatre m'ont véritablement marquée : une marche le long de la Seine (BNF – Javel) effectuée tout le long sous la neige, avec un parapluie. Une à travers la ville (BNF-Kremlin-Bicêtre-BNF), où je marchais vers le soleil couchant jusqu'à la nuit tombée, avant de faire demi-tour pour rentrer. Une autre, périurbaine (Château de Vincennes- Lac des Minimes), où je sors de la ville pour me perdre dans la campagne, avant de trouver par hasard un lac gelé. Enfin, celle réalisée à travers la campagne (dans le Lot-et-Garonne), chez mon père, dans des sentiers et chemins de mon enfance. Par la suite, j'ai abandonné ces marches car elles sont particulièrement éreintantes, autant physiquement et psychologiquement, et que j'avais la volonté de retourner à un rendu pictural duquel je me sens plus proche.

Cela dit, après coup, j'ai remarqué que plus j'effectuais de marches, et plus je cherchais à sortir du carcan de la ville pour errer dans des espaces beaucoup plus naturels. De plus, plus j'effectuais des marches et plus je remarquais que les sujets de mes croquis se limitaient de plus en plus à des éléments qui s'élèvent tels des immeubles, des bâtiments divers, ou des arbres. Mes derniers carnets de marches ne comportent plus que ces éléments. Je me suis alors aperçue que cela ne faisait que rejoindre ce que j'ai dit à propos de ma personnalité évitante : comme je n'aime pas regarder les passants, que cela m'incommoder, j'ai toujours cherché à les fuir du regard, en même temps que je rêvassais en « regardant en l'air ». Au final, ce qui est intéressant, c'est l'importance, déjà à cette époque, que les arbres et la nature vont prendre dans ma démarche ; ici encore, on peut effectivement noter le lien avec ma pratique du lavis, où je cherche à faire émerger des éléments naturels, et des paysages poétiques.



Marche BNF-Kremlin-Bicêtre-BNF (extraits), 2011.

2/La dérive

Ma démarche consistait alors à voir la ville d'un œil nouveau, à faire des trajets au hasard dans des lieux inconnus, à quitter mon quotidien pour voir et vivre des choses que je n'aurais pas pu expérimenter sans cela. Je m'étais alors penchée sur la théorie de la Dérive, développée par Guy Debord.³⁶ Il s'agit d'une façon d'errer dans la ville en se laissant aller au hasard, guidé par ses impressions. C'est une manière pour chacun de reconsidérer l'espace urbain, de prêter attention à son environnement pour le voir sous un nouvel angle.

« Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. »³⁷

C'est exactement ce que j'ai vécu au travers de mes marches, à l'exception que chez moi, il n'y avait pas de « rencontres ». J'évitais tout contact ou discussion avec les passants, en revanche je portais particulièrement attention à mon environnement, aux architectures, aux dispositions, aux réseaux de circulation... un peu à la façon de Richard Long qui apporte un nouveau regard sur les paysages qu'il explore, et qui disait : « Ainsi marcher, en tant qu'art, m'offrait les idéaux d'explorer les relations entre la distance, la géographie, et la mesure ».³⁸ Ma pratique était déjà à l'époque davantage tournée vers le paysage et mon expérience personnelle à travers lui, que vers la part urbaine et relationnelle de ces marches. Ce qui m'intéressait au final, c'était de ressentir les paysages, d'être en osmose avec eux, de chercher à les voir alors que dans ma vie quotidienne, dans un cadre urbain, je les regarde, mais je ne les « vois » pas. Ces dérives sont totalement basées sur l'aléatoire, l'errance, le tâtonnement... lorsque je les réalise, je me « laisse aller » sans réfléchir. En réalité, je me rends compte que je me retrouve alors dans ce même état d'esprit que lorsque je réalise mes

³⁶ Guy Debord , « Théorie de la Dérive », op. cit.

³⁷ Guy Debord, « Théorie de la dérive » *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956

³⁸ *Richard Long* ,catalogue de l'exposition de Bristol, Royal West of England Academy, 21 Mai – 8 Juillet 2000, Bristol, RWA editions, 2000.

lavis : il y a alors de ma part un certain lâcher-prise, pour « laisser faire ». Ma pratique des marches est entièrement basée sur cette idée de hasard omniprésente qui semble au final infiltrer toutes mes productions. Dans mes lavis c'est d'abord dans le processus de réalisation qu'il opère, puis dans les résultats aléatoires qui naissent de ce hasard. Comme je l'ai mentionné plus haut, je pense que la base de toute ma démarche, autant les marches que les lavis et les paysages, repose sur ma personnalité évitante ; sur une dérive en continu, sur un retrait de ma personne par rapport à ma pratique et dans le processus même de réalisation.

J'ai un rapport d'auteur qui invente ses règles vis-à-vis de la marche ; je me soumettais à un rythme constant pendant la durée de la marche afin d'examiner le tissu urbain et d'en faire des sélections à travers mes croquis. Par là-même, je produisais de la mémoire, et je « fabriquais des souvenirs »³⁹. C'est un procédé dont traite Thierry Davila, et il ajoute : « La traversée est une immersion, marcher permet d'expérimenter le réel », ce qui rejoint les mots de Richard Long. De même, marcher me permettait d'expérimenter mon territoire, mon paysage.

Quand je fais mes croquis, il me paraît primordial de les réaliser à intervalles réguliers, comme si, en imaginant que ma marche serait une ligne droite imaginaire, la ligne devrait être tronquée en segments de même longueur. Si ces croquis sont réalisés rapidement, c'est au départ pour ne pas perdre mon rythme de marche, et pour ne pas porter davantage d'attention à la réalisation du dessin qu'à la marche en elle-même ; cette caractéristique est devenue intéressante car elle traduisait l'effort pendant la marche, la fatigue, et l'inconfort dans la réalisation elle-même. Pour moi, chacun de ces croquis est le souvenir d'une minuscule parcelle de temps maintenant dépassée, et entre chaque parcelle de temps, et chaque croquis, se serait écoulé un temps indéfini, et un espace indéfini.

Comment rendre compte de mon expérience à travers ces marches ? Comment parvenir à, non pas faire ressentir au spectateur - car les effets de l'expérience ne valent, selon moi, que pour celui qui s'y plonge - mais bien à lui montrer les minutes qui

³⁹ *Francis Alÿs*, catalogue de l'exposition d'Antibes, Musée Picasso, 14 Avril – 17 Juin 2001, Antibes, RMN éditions, 2001.

s'écoulaient durant cette expérience, les lieux traversés, et mon ressenti du moment, au travers de dessins ?

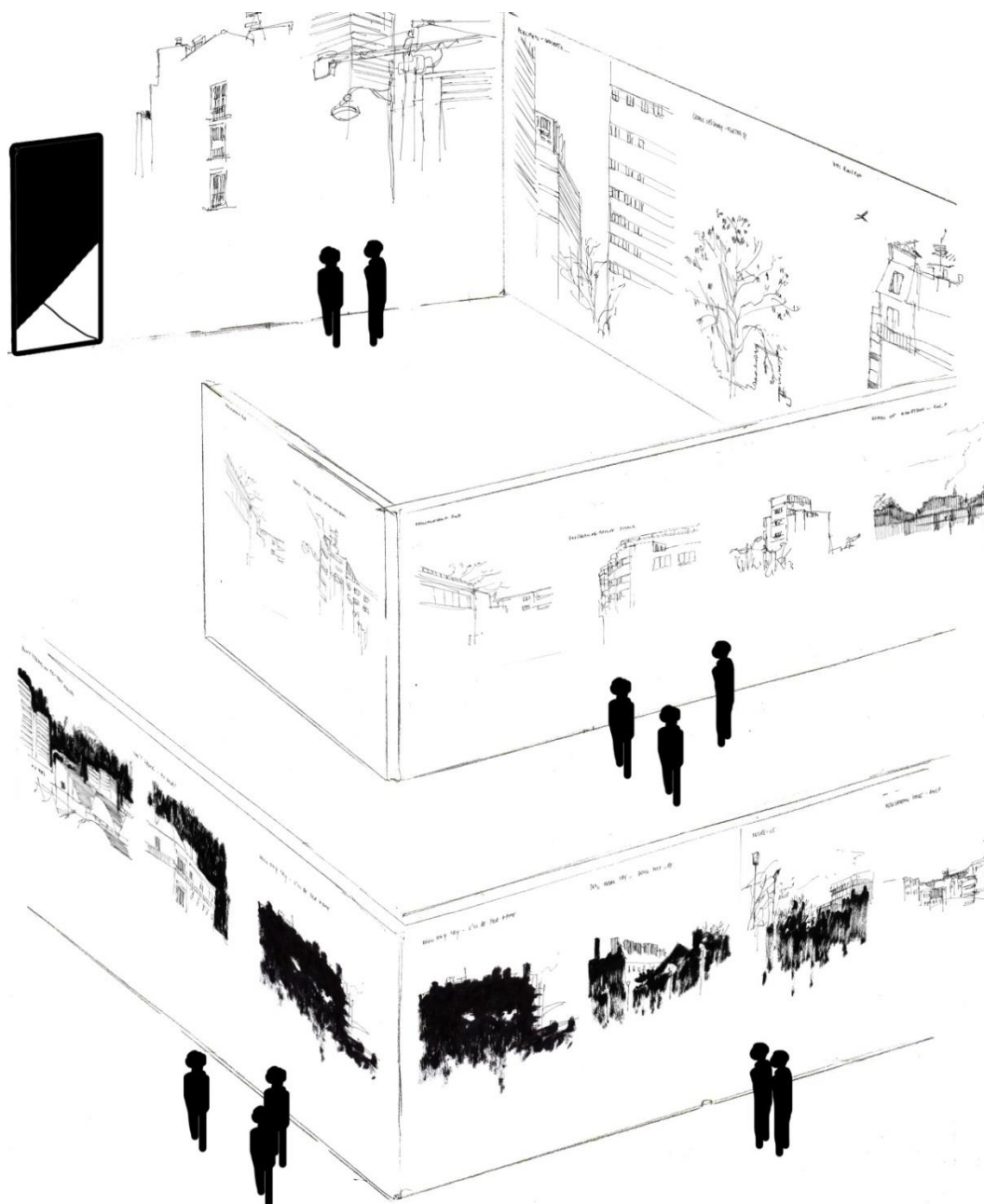
3/ Projets d'installations mettant le spectateur en marche (M1)

À partir de ces réflexions, j'ai voulu reprendre un de mes carnets de marche pour élaborer un projet artistique qui immergerait le spectateur dans les souvenirs de mon expérience, un projet qui le mettrait en action, en marche, pour faire revivre une des marches que j'avais effectuées.

Les *Marches* me posaient beaucoup de problèmes au niveau de leur exposition car je ne savais pas comment présenter les carnets, seules formes d'enregistrement de ces errances. Jusque-là, je me contentais de réaliser un carnet, ou plusieurs, et de les présenter sur un support neutre. Je les annotais sur la couverture avec la date de mes différentes marches et parfois le lieu, pour inciter le spectateur à les ouvrir et à regarder les croquis. Cela dit, je m'étais rendu compte qu'il n'était pas évident de faire en sorte que le spectateur aille ouvrir de lui-même les carnets afin de les feuilleter. De même, ce moyen d'exposition ne traduisait pas suffisamment l'expérience que j'ai eue en réalisant ces carnets.

J'ai donc imaginé un premier projet d'installation de grande envergure qui viserait à faire sortir les croquis du format étriqué du carnet, afin de les présenter de façon plus directe et palpable pour le spectateur. Pour cela, j'ai repris le carnet de la marche BNF-Kremlin-Bicêtre-BNF réalisée en 2012, en fin d'après-midi, où j'ai marché en ville en suivant le soleil qui déclinait.

Mon projet prend place dans un espace de type white cube. Cet espace peut être composé de plusieurs salles. Si une salle est trop spacieuse, des panneaux blancs sont installés de sorte à former un parcours à l'intérieur de cette salle. Ces panneaux sont posés à même le sol, et vont jusqu'au plafond. Le parcours est à sens unique (pour le spectateur, il n'y a donc pas de choix quant à la direction à prendre).

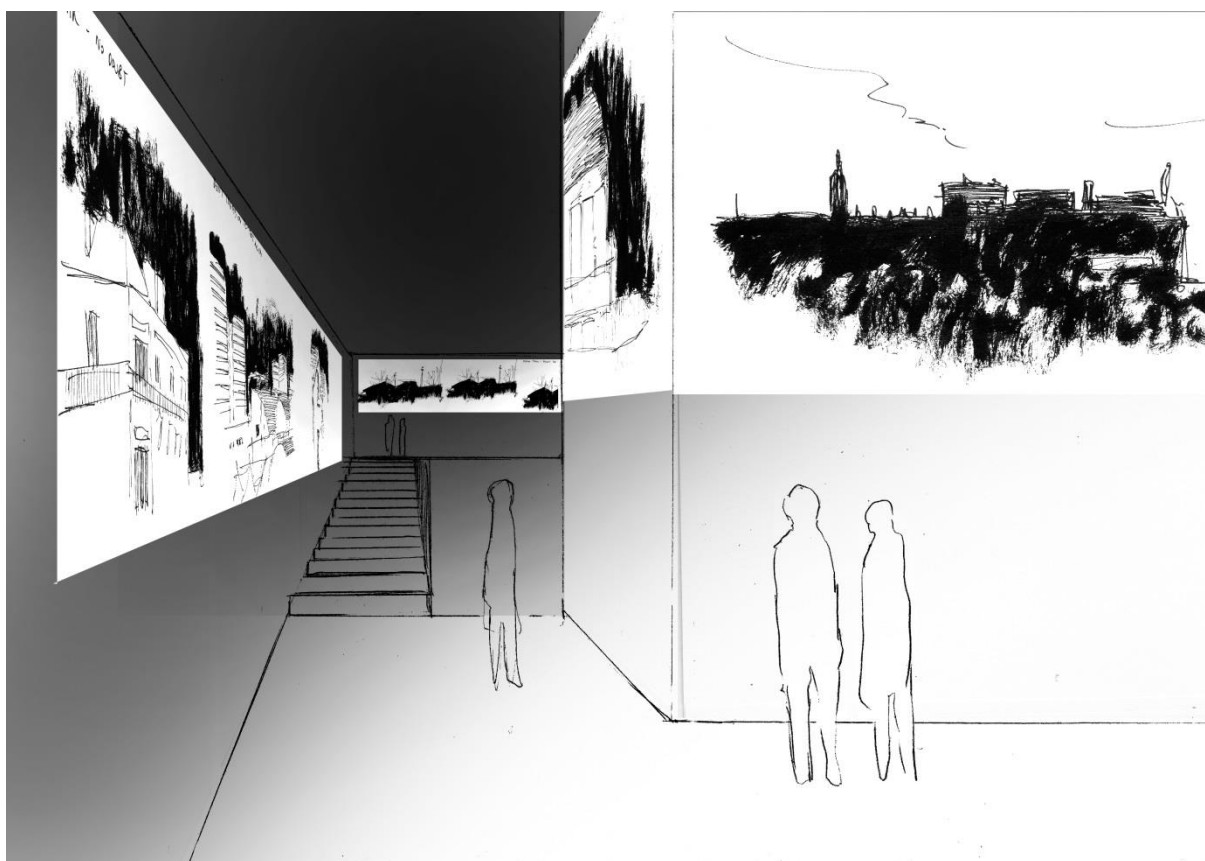


Crépuscule (croquis du projet), 2012.

Des reproductions agrandies de mes croquis sont projetées, via des vidéoprojecteurs, sur les murs et/ou panneaux, tout le long du parcours. Les agrandissements ainsi obtenus mesurent entre 1 mètre cinquante et 2 mètres de largeur, et entre 2 mètres et 3 mètres de haut. Les projections sont surélevées par rapport au spectateur : la première projection est placée à 5 centimètres du plafond. Par

la suite, les projections sont alignées entre elles de sorte que d'un dessin à l'autre, on obtienne une certaine continuité, une cohérence. Par exemple, pour deux croquis où l'on discerne une ligne d'horizon, la ligne d'horizon devra être alignée sur les projections contigües. Les croquis sont tirés de mon carnet de croquis dans leur ordre de réalisation. Par exemple, le premier dessin dont on verra la projection en pénétrant dans l'espace correspondra au premier dessin du carnet de croquis.

Pour ce qui est de la luminosité, je souhaiterais que la première partie de l'exposition soit éclairée de façon classique (plafonniers allumés). Mais, à partir du moment où, sur mes dessins, le soleil décline et fait place à des aplats correspondants à la nuit qui tombe, les salles ne seraient plus plongées que dans une semi-obscurité, la lumière n'étant alors fournie que par les vidéoprojecteurs eux-mêmes. Le spectateur terminerait donc le parcours dans une certaine pénombre.



Crépuscule (croquis du projet), 2012.

« On ne peut jamais exposer que ce qui a un moment peut devenir présent, manifeste, ce qui peut se montrer, se présenter comme un présent [...] »⁴⁰

Avec ce projet, je désirais justement montrer ce que j'ai pu éprouver dans mon expérience, une parcelle de temps bien précise. Mon travail se présente comme un présent car, en marchant dans mes traces, le spectateur va faire renaître la marche que j'ai vécue, il va se retrouver immergé dedans et pouvoir percevoir le déplacement que j'ai effectué à travers l'espace urbain, tout comme l'écoulement du temps qui s'est opéré durant mon déplacement, et ce de plusieurs façons. Premièrement, je le force, en quelque sorte, à marcher, à déambuler comme j'ai pu le faire pendant mon expérience, à suivre un chemin bien précis dans ce parcours à sens unique. Il est contraint de suivre un rythme de marche plus ou moins constant puisque les œuvres présentées sont disposées de façon linéaire, les unes à la suite des autres. En second lieu, à mesure qu'il va avancer, il va devoir subir les variations d'intensités de lumière, que ce soit dans les croquis eux-mêmes (n'oublions pas qu'il s'agissait à l'origine d'un travail basé sur une marche vers le soleil qui décline), où les simples traits vont faire place à des aplats de noir quand la nuit est tombée, ou dans l'espace d'exposition, qui, à un certain moment, ne sera plus éclairé que par les projections des croquis sur les murs. Il va ainsi expérimenter une marche où, à mesure qu'il avance, son environnement va évoluer et suggérer un passage du jour à la nuit.



Sandra Vásquez de la Horra, *Híbridos* (vue de l'exposition), 2014.

⁴⁰ Jacques Derrida, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1967, p 6.

Concernant le placement des projections de mes croquis, je suis partie des travaux de Sandra Vàsquez de la Horra, qui expose des feuillets côte à côte pour former une composition, et où elle mêle parfois dessins et écriture. De même, il y avait de ma part une volonté de relier mes croquis ensemble, de reconstituer le paysage qui avait défilé sous mes yeux, en plaçant la projection des dessins de façon contigüe, de façon à bien souligner d'une part qu'ils se suivent, qu'ils forment un tout, et d'autre part pour que les changements d'intensité de lumière au sein des dessins soient davantage perceptibles.

En parlant d'écriture, je peux ajouter que sur chaque croquis est inscrit le titre des morceaux de musique que j'ai écouté durant mon expérience. Au départ, j'écoutais de la musique par pur souci technique (pour aider à m'imposer un rythme de dessin pendant la marche), mais cela dit, dans cette configuration et ainsi agrandis, ces titres sous forme écrite peuvent prendre une place plus importante. Ainsi, ils peuvent incarner, à travers le spectateur, une dimension spécifique puisque celui-ci va avoir tendance à associer dessin et mots, et à s'imaginer une fiction le long du parcours.

Enfin, je terminerais par le fait que le spectateur est physiquement en contre-plongée par rapport aux projections. Etant donné que les dessins représentent des espaces tout en verticalité (immeubles, arbres, ...), il me paraissait intéressant de conserver autant que possible leur caractère imposant en les surélevant le plus possible par rapport au spectateur. Ainsi, les croquis se retrouvent à hauteur de vision : j'entends par là qu'en recréant par ces dessins l'espace que j'ai vu de mes yeux, je replace virtuellement le spectateur au point où je me trouvais physiquement quand j'ai fait face à ce paysage.



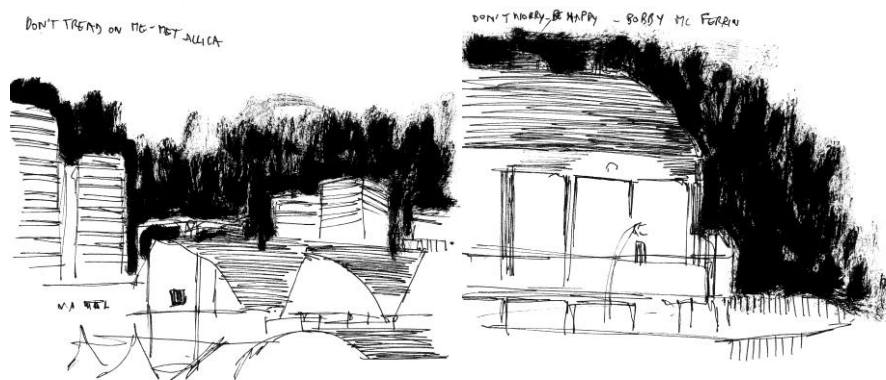
Monet Claude, *Nymphéas* (vue de l'exposition), 1914-1926.

C'est encore une façon de plonger le spectateur dans ce que j'ai vécu, dans l'espace que j'ai traversé, tout comme il peut être complètement immergé dans l'étang des *Nymphéas* de Monet : dans cette œuvre exposée à l'Orangerie, le peintre place le spectateur non seulement au centre de ses toiles (la salle étant formée de deux espaces ovales), mais également au cœur de celles-ci (les toiles sont gigantesques et prennent tout l'espace des parois). On peut aussi citer sur un même ton l'exposition *Vous êtes ici*, réalisée en 2012 au MAMCO. L'artiste Thomas Huber s'y voit offrir la totalité des étages d'exposition, soit quarante espaces différents et plus de trois cent quarante pièces, dans lesquels le spectateur est invité à circuler à travers les œuvres, et donc à travers la mémoire même de l'artiste, comme dans mon installation *Crépuscule*. Ses œuvres, en majorité des toiles peintes, se déploient dans l'espace jusqu'à devenir un environnement onirique dans lequel les visiteurs vont être plongés du début à la fin de l'exposition.



Thomas Huber, *Vous êtes ici* (vue d'une pièce de l'exposition), 2012.

Ainsi, à travers le parcours que je développe autour du spectateur (le chemin que je lui fait prendre et le paysage que je lui impose), le travail sur la lumière et ses variations (au sein des projections, et dans l'espace d'exposition même), le travail sur la composition et la mise en place des projections, je mets tous les moyens en œuvre pour reconstituer ma propre expérience et faire ressentir au spectateur quelque-chose de l'ordre du rythme, du temporel, que j'ai moi-même vécu pendant ma marche qui a duré plusieurs heures, pendant mon expérience de paysages urbains.



Crépuscule (extraits), 2012.

En me penchant davantage sur la question du paysage dans la réalité, je suis parvenue à mieux le définir, et à me positionner par rapport à celui-ci. Ces recherches m'ont permis de relier une branche de ma pratique antérieure, les marches, à ma pratique des lavis, et de leur trouver beaucoup de correspondances. Sans m'en apercevoir, la question du paysage était effectivement déjà là, en germe, dans mes projets de marches : ces dernières étaient des traversées de mon nouvel environnement après avoir déménagé sur Paris, des traversées de paysages qui avaient pour but sous-jacent de me les approprier sans doute, en tout cas de les découvrir et de les expérimenter. Avec l'installation du parcours *Crépuscule*, je reviens donc sur ces projets de marche avec un regard nouveau, afin de faire partager ma propre expérience d'une traversée de paysage. Personnellement, je suis quelqu'un qui n'observe pas du tout les gens, les passants dans le cas de la marche. En revanche j'observe beaucoup mon environnement en lui-même dans ses formes et ses détails. Cette propension à « voir » des paysages semble être assez aigüe chez moi, car je ne pense pas que tout le monde fasse attention à cela. Avec *Crépuscule*, je fais voir au spectateur ce que j'ai vu, je le mets à ma place pour qu'il voie à travers mes yeux. « Faire voir », « faire émerger », c'est bien cela qui m'a semblé intéressant dans ce travail, et c'est ce fil-là que j'ai déroulé dans la suite de ma pratique, comme j'ai commencé à le faire avec mes *Micro-paysages*, où je fais émerger les paysages que je vois dans mes lavis pour les montrer au spectateur.

III Le paysage comme représentation mentale:

Après toutes ces recherches et ces projets, ma démarche se redéfinit peu à peu. Je suis parvenue à trouver des liens entre mes marches et la réalisation de mes lavis, que cela soit par la notion omniprésente du hasard, sur lequel se basent tous mes projets depuis le départ, ou bien à travers le fait que je cherche à chaque fois à partager mon expérience, ou du moins mon regard (partager mon regard sur la ville dans ses détails pour ce qui est des marches, ainsi que partager mon regard sur les lavis où j'imagine des paysages particuliers). Cela laisse à penser que les enjeux de l'expérience du paysage et de l'interprétation du paysage étaient déjà présents aux prémices de ma pratique, et certainement que, plus généralement, ce sont des notions ancrées en moi. À partir de là, et après avoir mieux défini ce qu'est concrètement un paysage, comment on le perçoit, et comment moi, personnellement, je suis capable de le traverser et de le percevoir, mes recherches se sont tournées cette fois vers le paysage en tant que représentation mentale, c'est-à-dire non plus le paysage tel qu'il est réellement, mais tel qu'on peut le concevoir et le vivre de façon « intérieure. » Effectivement, mes lavis tendent plus vers des interprétations de paysages (à travers moi quand je les crée, et à travers le spectateur lorsqu'il les regarde), que vers une expérience directe du paysage.

Je me suis notamment beaucoup tournée vers la peinture traditionnelle d'Asie de l'Est, en laquelle je n'ai cessé de trouver des liens avec mon travail, notamment depuis mes *Paysages-Peinture*. Dans cet art et cette culture, la nature prend une place considérable à tous les niveaux. Ces recherches m'ont permis d'imaginer des projets où le spectateur pourrait vivre mes paysages « de l'intérieur », en poursuivant l'idée développée dans mes projets d'installation qui prennent en compte le spectateur.

A/ Le paysage à l'encre, regard sur la tradition de l'Asie de l'Est

1/ Ses fondements

Pour aborder la peinture de paysage en Asie de l'Est, il est tout d'abord primordial de souligner que dans cette culture, la nature occupe une place prépondérante à tous les niveaux de l'existence, que ce soit dans la vie quotidienne (la Chine était l'une des plus importantes sociétés agricoles de l'Antiquité), spirituelle

(littérature, poésie, mythes...), ou à travers l'art. La terre était un objet de vénération, défendue pendant des millénaires contre les envahisseurs, et artistes et poètes fuyaient la ville pour chercher une catharsis morale au sein de la nature. Ceux qui n'en avaient pas les moyens pouvaient chercher à s'évader autrement en se constituant un jardin-microcosme, ou à défaut, en acquérant un arbre miniature *bonzaï*, un bassin à poissons, ou un paysage en pot *pénjīng*. Enfin, à cet effet, on pouvait également se procurer une peinture de paysage. Ces dernières sont issues de la calligraphie chinoise sur papier⁴¹, et elles apparaissent dès le IV^{ème} siècle, alors qu'il faut attendre en Occident la Renaissance pour admirer des œuvres paysagères reconnues comme telles.

La Chine présentait une grande variété de territoires : plaines glaciales du Nord, mers tropicales du Sud, sommets de l'Himalaya, plaines orientales... ainsi, les représentations pouvaient s'inspirer de territoires variés, cela dit on retrouve toujours des éléments piliers dans les paysages à l'encre: un équilibre entre des eaux et une flore, structurés autour d'un relief solide, souvent rocheux.

Il est d'ailleurs intéressant de se pencher sur la traduction du mot paysage *shansui*⁴², qui signifie littéralement « montagnes et eau ».⁴³ Ces peintures de paysages reposent effectivement sur le rapport entre ces deux éléments. C'est une question qui m'a beaucoup interpellée car plus ma démarche évolue, plus je tends à réaliser des paysages aux reliefs très marqués où les rochers et les zones aquatiques prennent de l'importance, comme c'est le cas dans mes *Cascades*. Mais ce qui fonde véritablement cette tradition de paysages, c'est le lien entre tous les éléments au sein de l'œuvre : le Vide.

Contrairement aux représentations paysagères occidentales qui tendent vers la représentation du réel, en créant des espaces basés selon les règles de la perspective, les peintres traditionnels d'Asie de l'Est ne cherchent pas à copier la réalité. Ils peignent une « intention » *yi* : une suggestion, une allusion au paysage, détachée du réel. Les

⁴¹ Peinture chinoise in CHINE INFORMATIONS. Infos et voyage Chine [en ligne]. . Disponible sur < http://www.chine-informations.com/guide/peinture-chinoise_1345.html#ixzz0ZHJG26lo> 2001. [Page consultée le 29 Juillet 2014]

⁴² Shansui in THE FREE ONLINE DICTIONARY AND ENCYCLOPEDIA. Le dictionnaire multilingue en ligne et de l'encyclopédie [en ligne]. 2012. Disponible sur < fr.enc.tfoe.com/shansui# >. [Page consultée le 29 Juillet 2014]

⁴³ Josef Hejzlar, *Aquarelles chinoises*, op. cit., p 9.

éléments sont simplifiés dans leurs grands traits, en laissant des zones vides. Ce sont ces zones vides qui vont non seulement créer l'espace, mais aussi inviter l'imagination du spectateur à entrer dans l'œuvre.⁴⁴ Elles peuvent renvoyer « au ciel, à un cours d'eau, à des nuages, à la brume, ou encore, tout simplement, à tout ce qui est superflu dans le tableau. »⁴⁵

Ces notions du Vide et du Plein, indissociables et complémentaires, sont aussi au cœur de toute une conception spirituelle de la vie au-delà de la peinture. Le Vide, aussi appelé *qi*, le « Souffle » animerait toute chose dans l'univers ; tout résonnerait et se répondrait à travers macrocosme et microcosme.^{46 47} De même, dans la peinture, où le peintre tente de recréer un microcosme total - c'est-à-dire un microcosme où le macrocosme pourra fonctionner⁴⁸ - le Vide fait circuler l'énergie vitale entre les éléments du tableau et permet de s'y projeter, de s'imaginer un paysage gigantesque. Le Vide est un élément dynamique et agissant, « où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude ».⁴⁹ Dans un entretien avec Pierre Daix, le peintre Zao Wou-Ki disait : « Le peintre donne la vie non pas seulement dans la forme de ses signes mais là où son pinceau n'a pas touché le papier. »⁵⁰ Il est intéressant de constater que je ne parviens à voir des paysages dans ces lavis que lorsqu'il y a une réserve de blanc suffisamment importante ; sans cela, les taches ressemblent juste à des taches, et je ne parviens pas à y discerner quoique ce soit.

Dans son ouvrage *Vide et Plein*, François Cheng explicite une citation de Lao Zi :

« Dans l'ordre du réel, le Vide a une représentation concrète : la vallée. Celle-ci est creuse, et, dirait-on, vide, pourtant elle nourrit et fait pousser les choses ; et portant toutes choses en son sein, elle les contient sans jamais se laisser déborder et tarir. [...] L'image de la vallée est liée

⁴⁴ Augustin Berque (dir), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, op. cit., p 19.

⁴⁵ Miklós Pál, *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába [L'œil du dragon. Introduction à l'iconographie de la peinture chinoise]*, Budapest, Corvina, 1973, p. 183.

⁴⁶ Augustin Berque (dir), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, op. cit., pp 20-21.

⁴⁷ On peut en faire l'expérience par exemple dans le jardin chinois, où les éléments, faisant parfois office de « miniatures », appellent à s'imaginer de grands paysages, la Nature dans son ensemble.

⁴⁸ François Cheng, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1991, p Avril, p 8

⁴⁹ François Cheng, *ibid.*, p .21

⁵⁰ ASIAN CIVILISATIONS MUSEUM, Conférence de Pierre Daix, « Zao Wou-Ki et la France »[en ligne], 2007. Disponible au format PDF sur Internet : <<http://www.ambafrance-sg.org/Conferences-de-Pierre-DAIX>> [Consulté le 26 Juillet 2014]

à celle de l'eau. L'eau comme les souffles, apparemment inconsistante, pénètre partout et anime tout. Partout le plein fait le visible de la structure, mais le Vide structure l'usage. »⁵¹

Il m'est effectivement impossible d'imaginer des paysages dans mes lavis sans l'usage du Vide, mais je m'aperçois maintenant que j'en ai également eu besoin pendant mes marches. À chaque fois, pendant ces parcours, j'avais justement besoin de « faire le vide » autour de moi, de fuir tout contact oral mais aussi visuel sur les passants, en regardant en l'air durant tout le trajet, et cela pour me concentrer uniquement sur les architectures et les paysages. C'était au départ un comportement dont je n'étais pas tout à fait consciente, car je l'adopte naturellement à chaque fois que je dois sortir de chez moi seule. Du même coup, les nombreux croquis réalisés pendant ces marches ne comprennent aucun être humain : il s'agit de fragments de villes vides, silencieuses.

Si l'on considère ce vide comme un silence, je peux également ajouter qu'il est une condition chez moi pour pouvoir me concentrer, que ce soit pendant que je travaille ou pendant que je crée. Le silence est d'ailleurs une des caractéristiques des peintures de paysages chinoises, qui sont empreintes d'un calme profond que rien ne vient perturber.⁵² Ainsi, je m'aperçois que ce soit sous une forme plastique, ou un état mental, j'ai besoin du Vide pour créer, il m'est indispensable, et il revient à chaque fois dans ma pratique sous des formes variées, comme la réserve de blanc, les croquis fragmentés, les marches en solitaire, le silence.

2/ Une représentation « intérieure »

Si je souhaite me pencher sur la peinture traditionnelle d'Asie de l'Est à travers la question de la représentation mentale du paysage, c'est parce que contrairement au point de vue Occidental, où le Beau est atteint quand il y a ressemblance, par la reproduction de l'apparence *extérieure*, dans la culture chinoise, le Beau est au contraire conçu comme une résonance *intérieure*. Dans cette conception, il n'y a donc pas, chez le regardeur, de comparaisons entre le réel et un modèle intérieur, une imagerie personnelle, comme nous l'avons vu plus haut. Le modèle, (une peinture de

⁵¹ François Cheng, *op. cit.*, pp.29-30.

⁵² Katalin Kovács, « Le silence comme présence. Représentations du Vide dans la peinture de paysage chinoise »[en ligne] 2009. Disponible au format PDF sur Internet : <http://www.academia.edu/3555101/Le_silence_comme_presence_representations_du_Vide_dans_la_peinture_de_paysage_chinoise#> [Consulté le 29 Juillet 2014]

paysage par exemple) est admiré en tant que réceptacle du paysage réel.⁵³ Souvent en noir et blanc, ou du moins avec une palette de couleurs réduite, le paysage à l'encre atteint un haut degré d'abstraction du réel, qui va favoriser l'intériorisation. François Billeter explique cette différence:

« L'esthétique chinoise reflète dans l'ensemble un rapport 'conscient' à soi-même et aux choses — un rapport conscient de ce que la source de la réalité vécue est dans notre corps propre. L'esthétique occidentale reflète en ce sens un rapport 'inconscient': elle est l'expression caractéristique d'une tournure d'esprit qui tend au contraire à situer dans les choses la source véritable de notre expérience. »⁵⁴

Ainsi, il s'agit de deux conceptions tout à fait opposées à propos du regard que l'on porte sur notre environnement : les peintres de paysages occidentaux admirent les paysages pour leur apparence, tandis que les peintres de paysages chinois admirent les paysages pour ce qu'ils leur font ressentir. De même, si l'on étudie le positionnement du peintre par rapport à la nature, on peut dire que les peintures traditionnelles chinoises proviennent d'un en-soi : une grande place est donnée à la spiritualité pendant la création, à la méditation dans le paysage. Pendant la phase de réalisation des peintures, on peint souvent à partir des souvenirs, de l'imagination ou du rêve, contrairement aux préceptes occidentaux qui préconisent l'observation studieuse du réel pour un rendu mimétique.

Dans ma démarche, je fais émerger une image du support ; comme les peintres chinois, je pars de mon imagination, de « l'en-soi », pour aller vers la représentation. L'imagination, le ressenti du réel, sont premiers. En cela, on peut noter l'influence de la peinture traditionnelle chinoise sur les peintres impressionnistes et postimpressionnistes. Ces derniers partent de leurs « impressions » pour donner leur propre vision du réel, c'est-à-dire pour traduire non pas le monde tel qu'il est, mais pour traduire la « vitalité du rythme spirituel »⁵⁵ : le mouvement, un espace dynamique, portés par le regard subjectif du peintre... des critères propres aux peintures chinoises.

Je pars non seulement de mon imagination pour créer, mais également de mes souvenirs. Effectivement, l'image de la nature, de la Campagne, prend une place très

⁵³ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003.

⁵⁴ Asiatic civilisations museum. Conférence de Pierre Daix, *Zao Wou-Ki et la France* [en ligne]. 2007. Disponible au format PDF sur Internet : <<http://www.ambafrance-sg.org/Conferences-de-Pierre-DAIX>> [Consulté le 26 Juillet 2014]

⁵⁵ Éric Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise : tradition et occidentalisme 1911-1949 (de la chute des Qing à la République Populaire)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p 197.

importante dans mon travail, que ce soit dans mes premières *Peintures-paysages* ou bien dans les marches que j'ai réalisées, ou je recherchais à chaque fois le Vide, le silence autour de moi. Il s'agit d'une catégorie de territoire qui est ancrée en moi, car j'y ai vécu toute mon enfance et que c'est là que mes parents, mes racines se trouvent. J'en suis coupée depuis dix ans si l'on prend en compte mon entrée dans un internat dès le lycée et depuis je n'y retourne que sporadiquement. Sans vouloir tomber dans la psychanalyse, je peux tout de même affirmer qu'à chaque fois que je faisais apparaître un arbre dans mes *Micro-paysages*, et dans les croquis réalisés pendant mes marches, j'étais dans un processus de remontée d'un souvenir, ou une tentative de rechercher cette image de la nature dans mon environnement.

Mes paysages sont issus à la fois de mes souvenirs et de mon imaginaire. Quand je les réalise, je suis dans un processus d'intériorisation, que ce soit quand je crée mes lavis ou lorsque je réalise une marche. Il serait intéressant, dans un prochain projet, d'exploiter ce processus d'intériorisation mais cette fois chez le spectateur.

3/ La question du parcours

Enfin, ce qui m'intéresse dans les paysages traditionnels de l'Asie de l'Est en rapport à ma pratique, et notamment par rapport au projet *Crépuscule* où le visiteur va rejouer une de mes marches, et partager le regard que j'ai porté sur mon environnement, c'est toute cette réflexion autour de la composition picturale, comment elle va guider le regard à travers le paysage. Cette « promenade du regard » va pouvoir s'effectuer avec fluidité au sein de l'œuvre grâce aux zones inachevées. L'inachevé revêt une importance capitale dans ce « cheminement » à l'intérieur de la peinture⁵⁶, en permettant de s'y projeter pour y suivre le parcours que le peintre a inventé à cette intention. Dans mon projet *Crépuscule*, les croquis projetés le long de l'exposition sont des fragments urbains : à cause de l'« urgence » de la marche, du besoin de ne pas s'arrêter trop longtemps à chaque fois que je produisais un croquis, ces derniers sont bien entendus inachevés, mais se retrouvent souvent dans une zone réduite de la feuille ; ces grandes zones vides permettent au regardeur de laisser dériver son regard d'un feuillet à un autre, au fil de l'exposition.

Dans la peinture chinoise, les éléments de paysage sont soumis à des règles afin que la lecture puisse se faire : le regard doit pouvoir effectuer un parcours de bas

⁵⁶ Yolaine Escande, *Montagnes et eaux. La culture du Shansui*, Paris, Hermann, 2005, p 97.

en haut (pour une composition verticale), ou de droite à gauche (pour une composition horizontale)⁵⁷, et va rencontrer trois éléments essentiels : le « chemin », tortueux, qui peut aussi être représenté par une rivière, le « bout du chemin », qui conduit vers un point particulier, et le « cœur », point central de la peinture, vers lequel tous les éléments de la peinture doivent conduire le regard. C'est le cœur qui donne sa signification à l'œuvre.⁵⁸ Dans la peinture chinoise, le dessin est ainsi très lié à la calligraphie, à l'écriture et à la poésie : chaque œuvre contient une histoire à délivrer au spectateur averti.

Dans ma démarche, je ne cherche pas à délivrer un message particulier, mais plutôt à permettre au spectateur de se projeter dans mes paysages pour s'y promener, s'y laisser aller, et les interpréter comme il le souhaite, tout comme les peintures quasi abstraites de l'artiste contemporain Zao Wou-Ki. Henri Michaud disait de lui qu'il voulait « montrer en dissimulant, briser et faire trembler la ligne directe, tracer, en musant, les détours de la promenade et les pattes de mouche de l'esprit rêveur. »⁵⁹



Zao Wou-Ki, 09.09.80, 1980.

Chacun peut interpréter les paysages de cet artiste comme il le souhaite, selon ses propres critères et son bagage culturel, ils ne revêtent pas qu'une signification mais plusieurs. La plupart de ses œuvres se nomment d'ailleurs « Sans-Titre » ou sont nommées selon leur date de réalisation. Ainsi, chacun est libre d'y « voir » ses propres interprétations, en laissant-aller son regard. Dans ma démarche, on discerne tout de

⁵⁷ Yolaine Escande, *ibid*, p 97

⁵⁸ Shansui in THE FREE ONLINE DICTIONARY AND ENCYCLOPEDIA. Le dictionnaire multilingue en ligne et de l'encyclopédie [en ligne]. 2012. Disponible sur <<http://fr.enc.tfoe.com/Shanshui#>> [Consulté le 29 Juillet 2014]

⁵⁹ *Peintures*, catalogue de l'exposition de New-York, préface de Henri Michaux, Galerie Cadby-Birch, 5 Novembre – 6 Décembre 1952, New-York , Cadby-birhc Gallery New York editions, 1952..

même immédiatement qu'il s'agit d'un paysage, car des zones sont plus détaillées que d'autres ; elles posent les bases de paysages, et c'est au spectateur d'interpréter les parties inachevées.

Cette question de la promenade du regard est présente dans la peinture chinoise, mais également, et suivant des règles similaires, dans les jardins chinois : on ne les découvre que par un cheminement bien précis, rythmé par des ouvertures qui guident le regard, offrant par là même une véritable lecture au fil du parcours. Il s'agit d'une pratique très codifiée, et d'un art à part entière : les éléments qui le composent vont faire référence à d'autres, tel le rocher placé sur le chemin qui va « représenter » une montagne, ou un étang qui va appeler l'image d'une étendue d'eau beaucoup plus grande. Les jardins chinois sont ainsi des « images du monde », de la nature, un reflet qui a besoin de l'interprétation du promeneur, de son imagination, pour prendre tout son sens. Le déplacement même du visiteur est pris en compte par les paysagistes, qui vont parfois jusqu'à réaliser différentes « scènes » qui se succèdent le long du parcours, pour créer une véritable scène en plusieurs actes.

À partir de la conception du Vide et du Plein en tant que possibilité de se projeter au sein d'une peinture, et du cheminement que le spectateur peut y effectuer grâce à cela, ma pratique à peu à peu pris un tournant différent : jusque-là je ne m'étais jamais véritablement penchée sur la question du spectateur dans mon travail. L'intérêt de mes lavis, pour moi, résidait dans le moment où je réalise et j'interprète des paysages, non dans les résultats finaux. De même, lorsque je réalisais des marches, c'était ma propre expérience qui importait dans le travail final, et non les croquis, seules preuves de mon expérience (croquis auxquels je ne parvenais d'ailleurs pas à donner de véritable statut). C'est également le fait de m'être repenchée sur ces projets de marches et sur le projet d'installation *Crépuscule*, et d'être parvenue à leur trouver des liens avec ma pratique du lavis, qui m'a emmenée à davantage considérer la place du spectateur dans mon travail, et à questionner mes dispositifs d'exposition.

B/ Mes lavis : une expérience d'un face à face avec le paysage

1/ Vers un déploiement de mon travail : Paysages-Peinture, série de formats A3

Avant de parvenir à trouver des dispositifs d'exposition, je devais régler un problème de taille : je ne parvenais pas à des résultats de lavis satisfaisants ailleurs que dans des formats cartes postales, comme dans mes *Micro-paysages*. Ce rendu était donc une tentative de quitter le petit format duquel je ne parvenais pas à sortir. Il m'a fallu de nombreuses tentatives, et je suis parvenue à des résultats corrects au moment où je me suis aperçue que les lavis les plus réussis étaient ceux où l'encre ne s'étendait pas sur tout le support, où elle ne s'écoulait pas jusqu'aux bords : où le blanc de la feuille formait comme une sorte de cadre autour de la composition que l'encre avait créée. Ainsi, on obtenait une sorte de fenêtre dans le support, fenêtre qui elle-même donnait à voir un paysage fait de fragments colorés. Effectivement, le blanc de la feuille semblait alors avoir une grande part d'importance dans l'élaboration des paysages, mais à ce moment-là je n'y avait pas encore prêté beaucoup d'attention. Cela-dit je peux maintenant le mettre en lien avec la tradition chinoise, selon laquelle le vide serait le « souffle » ; il permet aux formes pleines d'atteindre leur plénitude. Une partie d'une forme pleine peut même être omise pour atteindre ce but. Ainsi, cette fenêtre permet au spectateur de « glisser » à l'intérieur de mon paysage.





Paysages-peinture, 2013.

Ces formats A3 m'ont permis de véritablement faire émerger un paysage avec plusieurs éléments détaillés, ainsi que des points de vue beaucoup plus rapprochés qui me permettent d'aller au-delà du simple horizon de mes *Micro-paysages*. En même temps, je me suis rendue compte qu'il m'était difficile de « voir » le paysage dans absolument tous mes lavis, j'avais toujours besoin de faire un tri entre ceux qui étaient réussis et d'autres où je ne discernais rien. Je me pose donc la question suivante : est-ce que je dois être capable de produire un paysage, de voir des images dans tous mes lavis, ou bien cette production est-elle limitée et restreinte suivant les taches que j'obtiens ? Dois-je parvenir à faire naître le paysage partout, sur n'importe quel support ?



Paysages-peinture, 2013.

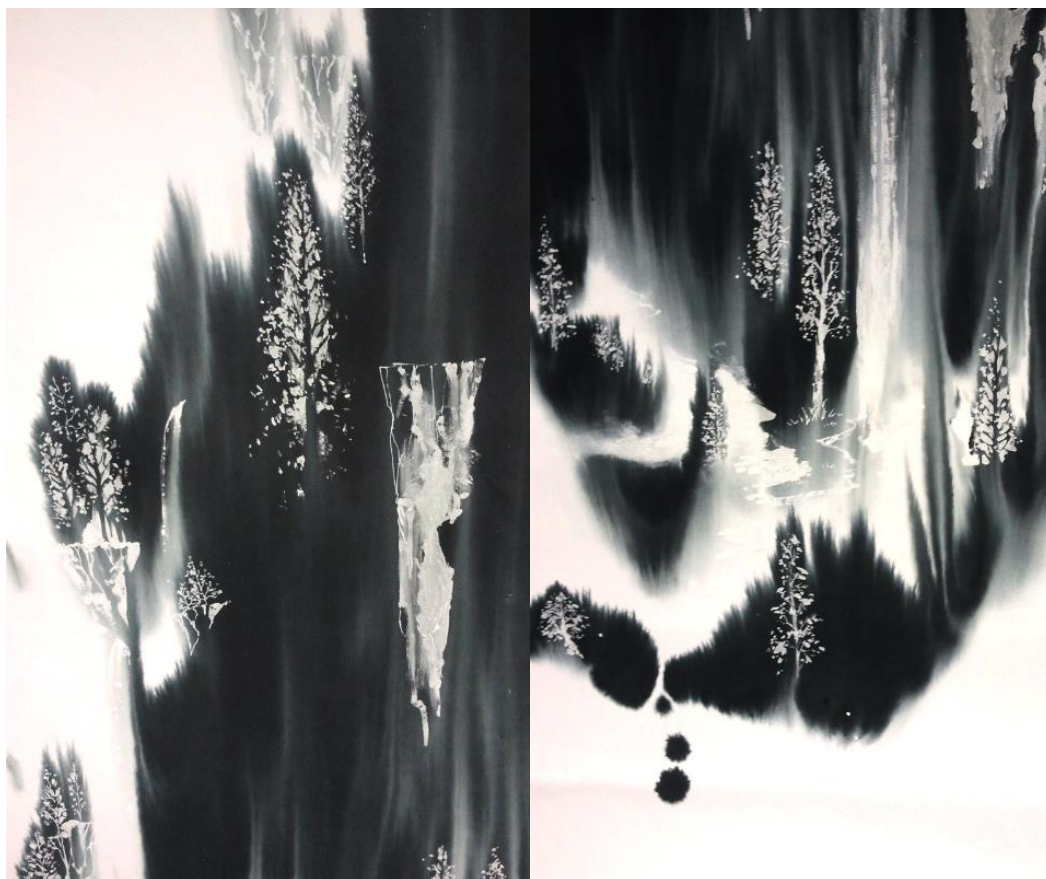
2/ Paysages-peinture, série de rouleaux

Ce travail était l'occasion d'étendre mes expérimentations en les réalisant sur un support beaucoup plus grand, un rouleau vertical de deux mètres trente de long sur soixante-quinze centimètres de large. Je voulais explorer ce format depuis que j'avais fait le lien entre mon travail et la peinture chinoise, ainsi que les estampes japonaises, qui, quand elles sont réalisées sur format papier, le sont sur des rouleaux verticaux ou horizontaux. J'ai naturellement choisi le format en verticalité pour souligner davantage encore les coulures de mes lavis, et l'effet d'apesanteur qu'elles présentent. De plus, en commençant mes interventions sur ces lavis, je me suis tout de suite sentie libérée par l'espace qu'ils offraient, et qui m'a permis d'insérer une certaine profondeur dans mon paysage.



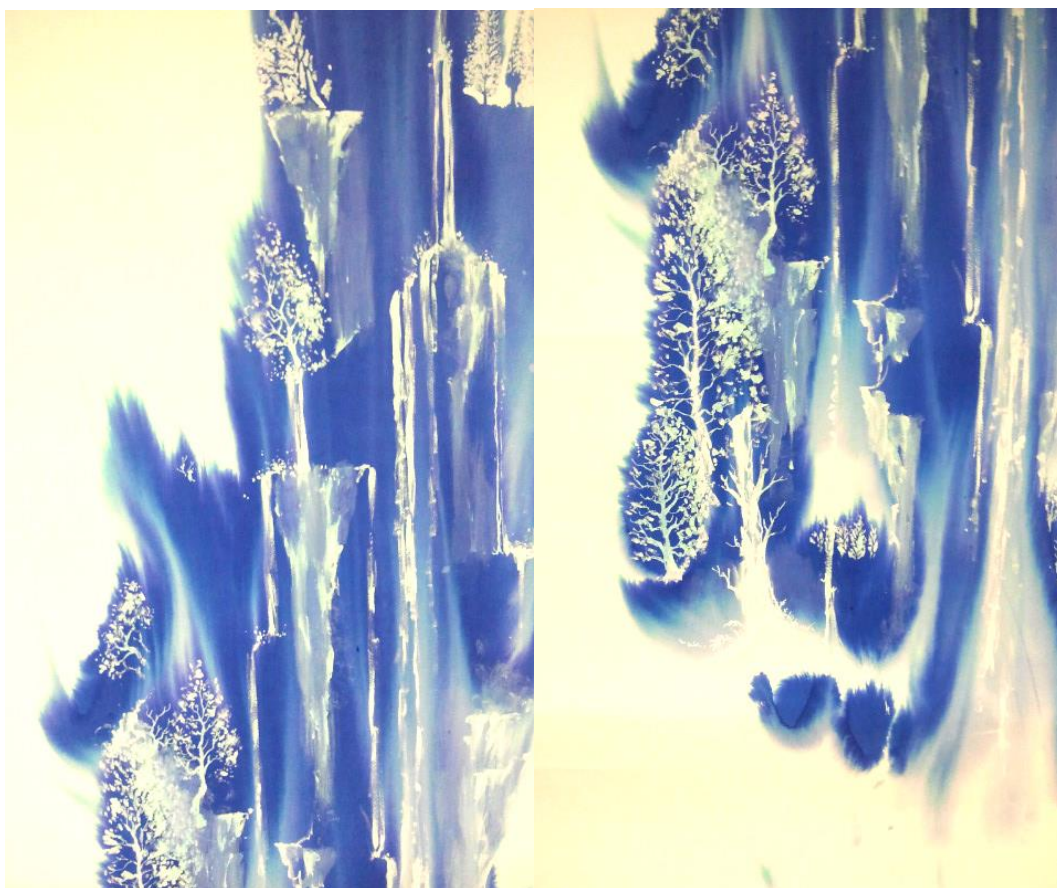
Paysages-peinture - rouleaux, 2013.

Je suis satisfaite d'être parvenue à me détacher de la figure unique de l'arbre, que j'avais déjà déclinée sur deux autres séries, pour parvenir à créer une autre sorte de paysage. Si dans le travail précédent j'étais dans la Campagne, dans mes souvenirs d'enfance, dans mes racines, avec ces grands formats je me suis aperçue que je suis plutôt dans la Vallée montagneuse, dans mon imaginaire le plus pur, dans un monde fantastique que je crée à ma guise.



Paysages-peinture – rouleaux (détails), 2013.

Ce changement est dû à plusieurs facteurs: tout d'abord le format vertical, qui induit un paysage tout en verticalité, mais aussi l'ampleur du format qui a permis un réseau de taches plus étendu et complexe. Ce réseau tout en longueur m'a amenée à voir un paysage différent de ce dont j'avais l'habitude, et à ajouter spontanément des éléments nouveaux : des cascades et des rochers. Les cascades sont venues d'abord. Pour les réaliser, tout comme pour les arbres, je me suis basée sur les formes du fond coloré, sur ses contrastes et sur les traînées formées par celui-ci. En revanche, l'ajout des rochers est venu dans un second temps : une fois que j'avais placé mes arbres et mes cascades, le paysage me paraissait trop vide, il y avait trop de zones indéterminées, alors j'ai choisi de mettre en avant la falaise qui soutenait mes arbres et cascades en redessinant de temps à autre des rochers qui la composeraient. Ce n'est qu'une fois mes deux rouleaux terminés que le lien avec les productions traditionnelles de l'Asie de l'Est s'est montré flagrant. En effet, non seulement le paysage vertical est caractéristique de cette branche artistique, mais les éléments que j'ai vus et choisis correspondent exactement à ceux de la peinture chinoise *shansui* : montagne, rocher, arbre.



Paysages-peinture – rouleaux (détails), 2013.

Pendant le processus d'intervention sur mes lavis, j'avais très envie de ne pas m'arrêter aux ajouts d'arbres, de rochers et de cours d'eau, mais de poursuivre mes interventions avec l'ajout de végétaux de plus en plus détaillés par exemple, voire de petits animaux nichés dans le paysage, mais je me suis retenue par peur de trop m'écarter de mon sujet. Les zones qui m'ont le plus intéressée ici, que ce soit pendant la réalisation, ou au regard du résultat, sont ces zones indéterminées au pied des cascades : on ne parvient pas à savoir s'il s'agit de végétation, de la rivière, d'une étendue de brume ou de vapeur... d'après plusieurs avis extérieurs, on ne parviendrait pas non plus à discerner s'il s'agit de réserves ou d'ajouts à la gouache blanche. En réalité, j'ai très peu retouché ces zones là justement car les effets obtenus fonctionnent très bien sans intervention de ma part. Il s'agit des zones où l'encre est appliquée la première, et à partir de-laquelle elle va s'écouler une fois le support tendu. Cette indétermination générale, cette impossibilité de discerner des limites, sont également à relier avec la peinture de paysage chinoise où, grâce au Vide, les éléments vont se confondre : le Vide permet le processus de transformation par lequel toute chose

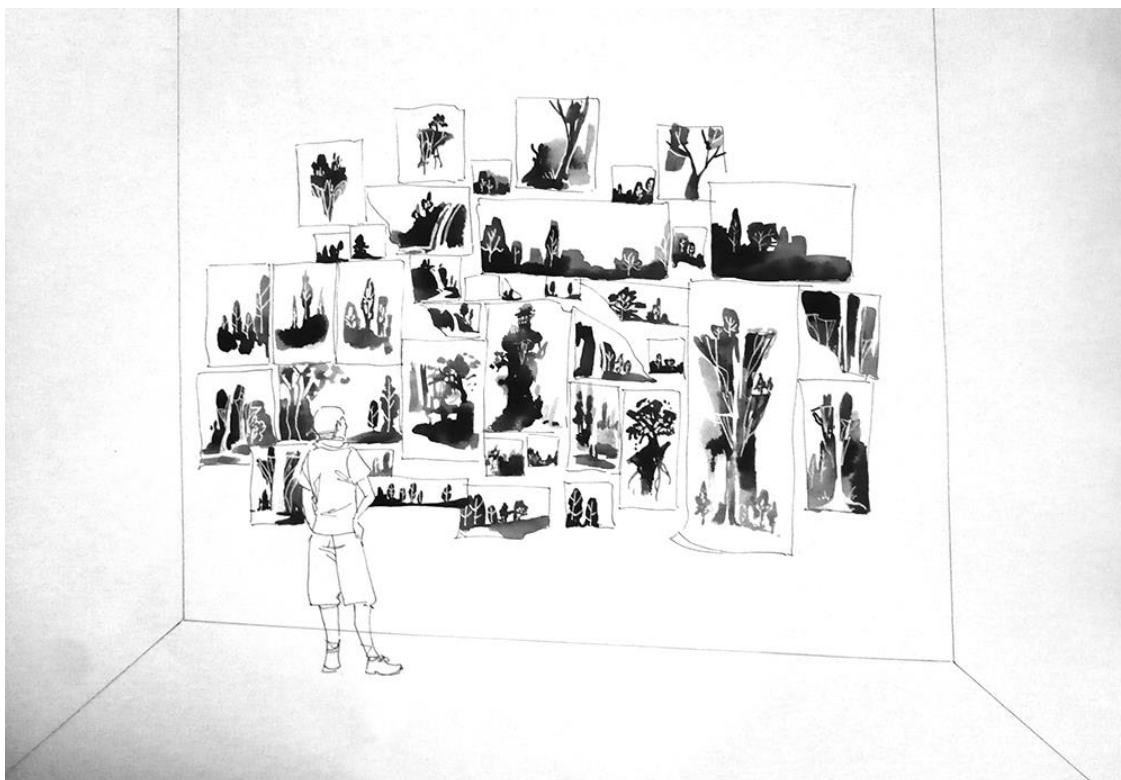
réalise son même et son autre, et par là, atteint la totalité.⁶⁰ « Avec le Vide médian, le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en montagne. Ainsi, Montagne et Eau sont perçues non plus comme des éléments partiels, opposés, figés ; ils incarnent la loi dynamique du Réel »⁶¹. La peinture de paysage traditionnelle d'Asie de l'Est ne cherche pas à représenter le Réel, elle cherche à représenter sa loi dynamique interne, c'est-à-dire un mouvement et une évolution perpétuels. Ce mouvement est présent entre les éléments même de l'œuvre, comme nous venons de voir (le regard glisse aisément entre rochers, eau, montagnes, grâce au Vide), mais aussi entre les personnages peints et la nature qui les entoure, au sein du tableau. Enfin, le mouvement est également présent entre le spectateur lui-même et la peinture de paysage : en observant un paysage, en s'y projetant, nous rejouerions à chaque fois cet accomplissement total de l'homme. Dans ma démarche, ce n'est pas ce que je cherche mais, indirectement, c'est un concept qui se joue dans mes lavis. Dans mon prochain projet, j'aimerais prendre en compte ce concept, ou du moins tenter de donner enfin une véritable place au spectateur dans mes lavis.

3/ Composition murale

Jusque-là, la projection du spectateur dans mes lavis me semble limitée à cause de leur format et – je pense – de leur nombre trop réduit. En rapport à mes marches, et à mon projet de parcours *Crépuscule*, j'en suis venue à imaginer un projet qui mêlerait à la fois ma pratique des lavis, et mon expérience des marches. Je voudrais élaborer un projet qui fasse « cheminer » le spectateur. Celui-ci devrait avoir une fonction plus active : ce serait à la fois son corps qui serait mis en mouvement, et son regard. J'ai ainsi imaginé le concept de compositions murales qui immergeraient le spectateur dans la contemplation d'une multitude de feuillets accrochés à une paroi. Il s'agirait de murs entiers d'affichages de mes travaux. J'aborderais ainsi véritablement la notion d'accrochage, qui n'est pas exploitée dans mes séries précédentes, en fabriquant ces compositions, ces « patchworks » de paysages.

⁶⁰ François Cheng, *op. cit.*, p.23

⁶¹ ⁶¹ François Cheng, *ibid.*, p.23



Paysages-peintures - Composition murale (croquis du projet), 2014.

Pour ce projet, j'ai réalisé un grand nombre de *Peintures-paysages* (quarante et une plus exactement) mais cette fois-ci sur des supports variés, que ce soit par le format ou le type et la qualité du papier. Pour la moitié d'entre eux, j'ai choisi de me servir de lavis gardés de côté, c'est-à-dire des lavis réalisés pour des rendus antérieurs, mais que je n'avais pas retouchés car je les considérais comme « ratés » : leurs taches présentaient trop d'irrégularités ou d'effets, les supports s'étaient abîmés, et je n'étais pas parvenue jusque-là à y voir des paysages. Or, pour ce projet, je suis non seulement parvenue à les réutiliser, mais leur variété m'a donné plus de marge d'interprétation et m'a permis de découvrir et de faire émerger de nouveaux paysages : des espèces d'arbres différentes, des forêts, des lacs, et des déserts.

Pour ce qui est de l'exposition, les lavis sont agencés de façon aléatoire, sans ordre particulier, si ce n'est qu'ils doivent plus ou moins « s'emboîter » correctement pour former une composition, un tout global. La composition peut s'adapter au lieu : l'idéal est bien entendu une pièce de type white cube, qui les mettrait davantage en valeur en les faisant ressortir sur le blanc des parois. On peut exposer ces lavis sur un pan de mur, étalés sur plusieurs pans de murs, dans un coin de la pièce, etc. En

revanche, il est important d'avoir un nombre de lavis suffisant afin de créer l'impression de multitude que je voulais donner.

L'idée est de voir les lavis comme autant de fenêtres différentes sur des paysages imaginaires. Le spectateur serait mis à la fois en situation de contemplation d'un ensemble qui le dépasse physiquement, mais aussi en situation d'observation plus fine qui va lui permettre, en se déplaçant, en se rapprochant ou en se reculant, de découvrir un paysage autonome dans chaque support, une fenêtre sur des micro-mondes où il va pouvoir se projeter mentalement. Cette projection du spectateur dans mes lavis est possible grâce aux réserves, aux vides présents à l'intérieur de chaque lavis ; ils mettent en avant les zones encrées et servent à naviguer d'un paysage à l'autre par le regard, tout en unifiant l'ensemble de l'accrochage.



Paysages-peintures - Composition murale, 2014.

Au final, on ne peut plus vraiment dire que le spectateur est « contemplateur » au sein de cette installation puisqu'il a une participation active. Il est impossible de rester immobile devant cette composition murale, elle appelle, elle invite à se déplacer, à successivement se rapprocher et se reculer, notamment comme les peintures impressionnistes qui ne délivrent pas la même image qu'on les contemple de près ou de loin, mais aussi comme dans les séries infinies de paysages de Roland Klexner. J'ai trouvé de grandes affinités avec mon travail dans ses paysages, car les siens sont

réalisés uniquement à l'encre de chine, et qu'ils présentent des espaces totalement fantastiques, issus à la fois de son imagination et des effets de l'encre. Dans sa série intitulée *Sumi drawings*, on ne peut déceler le paysage qu'en venant se rapprocher des œuvres qui sont réalisées sur de petits formats (environ A4) ; ce n'est qu'alors que l'on peut faire face, à travers les multiples effets de l'encre, à des paysages grandioses et détaillés. Dans ma composition murale c'est également le cas, à la différence que mes lavis présentent des effets beaucoup plus vaporeux et abstraits, que le spectateur va pouvoir interpréter.



Roland Flexner, *Sumi drawings 91*, 2010.

Dans ma composition murale, le spectateur doit se déplacer, mais il doit également venir observer les différents paysages qui se trouvent dans chaque feuillet. Les lavis sont effectivement placés à des hauteurs différentes, et ils sont de formats très variés, allant du minuscule paysage de dix centimètres sur dix, à un rouleau de deux mètres de long.



Paysages-peintures - Composition murale, 2014.

Non seulement le spectateur doit se déplacer, mais c'est également lui qui, en quelque sorte, invente et construit ses paysages. En effet, lorsque je retouche mes lavis, pour y faire émerger les paysages que j'y vois, j'essaie d'intervenir assez peu : les lavis possèdent donc des zones abstraites, des taches aléatoires. Ces taches, le regardeur va pouvoir les interpréter à sa guise en fonction des pistes que je lui donne, c'est-à-dire en fonction des retouches que j'aies faites selon ma propre interprétation.

Que ce soit par son déplacement physique, ou par le fait qu'il doive inventer ses propres paysages, on peut dire que le spectateur devient finalement acteur de mes paysages. Cette caractéristique me rapproche dans un sens de l'œuvre *Léviathan* d'Anish Kapoor, réalisée en 2011 au sein du Grand Palais, dans le cadre de Monumenta. Il s'agit d'une installation, une gigantesque sculpture en PVC tellement énorme et « déformée » que le spectateur doit se déplacer tout autour pour se rendre compte de sa forme. En se déplaçant, le spectateur va créer ses propres points de vue sur l'installation à travers un cheminement, sans jamais pouvoir embrasser du regard l'œuvre en son entier : il pourra seulement s'imaginer sa forme réelle. De même, dans mon projet, c'est le spectateur « qui fait l'œuvre » à la fois en se déplaçant, et en faisant appel à son imagination, non pas pour imaginer une forme, mais pour se projeter dans mes lavis.



Paysages-peintures - Composition murale, 2014.

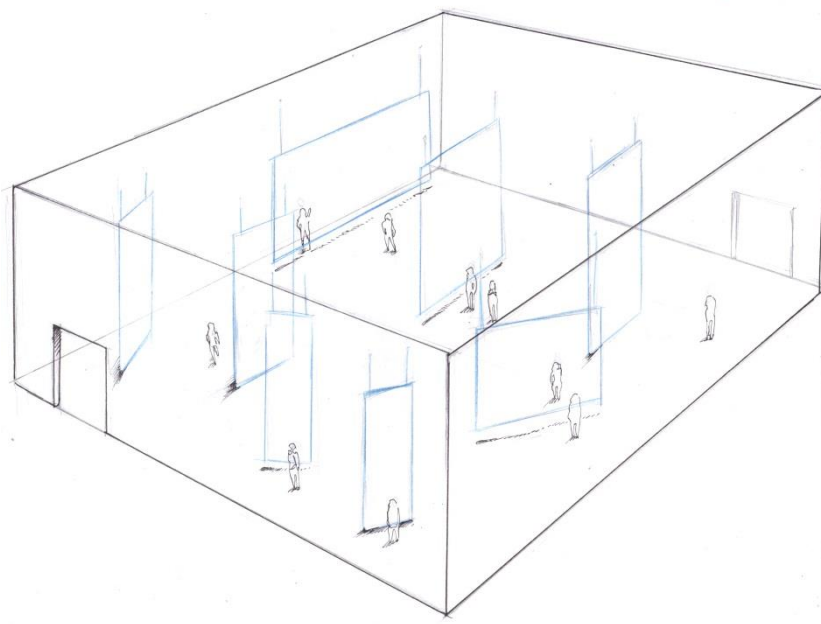
Les retouches que je réalise sur mes lavis servent de passerelles entre le regardeur et les micro-mondes : elles sont nécessaires pour pouvoir l'emmener à voir un paysage. Sans cela, sans ces indices, ces « points de départ », qu'il s'agisse d'une brindille, d'un arbre ou d'un rocher, il serait difficile d'emmener les autres à voir ce que moi je vois dans ces taches. À un moment, j'ai pensé à exposer, parmi les autres, un lavis sans retouches, car pour moi le paysage y était évident. C'est une idée que j'ai par la suite abandonnée car il était le seul dans ce cas de figure.

L'étude de la peinture traditionnelle d'Asie de l'Est m'a permis de mieux appréhender des questions en jeu dans mon travail. Dans ma pratique, comme dans cet Art, l'intériorisation occupe une place importante : c'est à travers mon imagination, et non une observation du réel, que je réalise des paysages, que je les fais émerger. De même, comme dans les peintures traditionnelles chinoises, le spectateur se projette mentalement dans mes lavis grâce au Vide, à la réserve. Avec ma première *Composition murale*, je parviens à aborder plus en avant la place du spectateur par rapport à mon travail, ainsi que la question de l'exposition. Avec ce mode d'accrochage, je lui permets de rentrer véritablement dans mes paysages, de traverser mes interprétations, mais je lui laisse également une part de liberté dans la découverte de

ces réseaux de tâches : déplacement physique, déplacement du regard, et zones abstraites où il peut laisser libre cours à son imagination.

4/Vers une évolution de ma pratique

Pour ouvrir davantage la question de la place du spectateur dans ma démarche, je me suis demandé comment lui laisser davantage de marge d'imagination face à mes paysages. En rapport à l'idée de déplacement, abordée avec ma composition murale, ma démarche pourrait éventuellement s'ouvrir aux notions d'un réel cheminement, d'une promenade à travers ces espaces représentés qui mettrait davantage encore le spectateur en mouvement, comme pour le replacer dans un véritable contexte sensible de découverte du paysage. Effectivement, le paysage, dans la réalité, se découvre par un cheminement. Ainsi, je pense que dans mon prochain projet, je pourrais creuser davantage cet aspect-là dans mes installations, en proposant par exemple de nouveaux parcours qui seraient plus libres que *Crépuscule*.



Cheminement (croquis du projet), 2014.

Pour cela, j'ai par exemple songé à faire reproduire certains lavis sur de grands panneaux de plexiglas transparents, en niveaux de gris, panneaux qui pourraient

s'étirer du sol au plafond, ou être attachés au plafond par des câbles, selon les éléments qu'ils représentent. Ils seraient disposés aléatoirement dans une ou plusieurs pièces d'exposition en permettant la circulation du spectateur tout autour d'eux. Ainsi le spectateur serait emmené à réaliser son propre chemin dans la ou les salles, parmi ces panneaux. De plus, le jeu d'opacités et de transparences, avec la superposition visuelle des panneaux-paysages, va créer des paysages composés de plusieurs « couches » qui vont changer selon le point de vue du spectateur ; l'expérience et les paysages contemplés seraient donc différents pour chaque spectateur.



Cheminement (croquis du projet), 2014.

Conclusion

Nous savons voir des paysages là où se pose notre regard, car ce dernier est plié dans notre culture.⁶² Le paysage est avant tout une idée, qui n'existe pas sans le

⁶² Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p 116.

regardeur. C'est à travers le regard que le paysage va naître véritablement, à travers une interprétation de notre territoire et de ses formes. Le paysage est une idée propre à chacun, qui va différer selon la culture, les références de natures diverses qu'on aura collectées, références qui vont nous permettre de créer des ponts entre ce qui est vu et ce que l'on connaît déjà. Ces connivences trouvent toutefois leurs origines dans la peinture de paysage. C'est la peinture de paysage qui a permis d'ouvrir le regard du promeneur : en le mettant en position d'apprécier des vues picturales, ce dernier s'est peu à peu mis à apprécier le paysage dans la réalité et à rechercher des vues dans son environnement. Ainsi on peut dire que le paysage est là, en germe, partout autour de nous, et qu'il n'appartient qu'à nous d'avoir ce regard particulier pour le faire émerger, pour lui donner vie, et ce jusque dans la Ville. Si on les résume à leur forme, les routes ne sont-elles pas des sentiers, les immeubles, des arbres, les ponts, des cavernes rocheuses ? Les voies de circulation nous empêchent d'avoir ce regard en dirigeant nos pas, en nous « empêchant » physiquement, et surtout mentalement, d'aller comme on le souhaite. De plus, lorsqu'on se déplace en ville, c'est souvent pour effectuer un trajet bien précis. Lorsque l'on dépasse ces barrières, que l'on choisit de se laisser aller au hasard dans les rues, et d'observer notre environnement, c'est-à-dire d'être dans la peau du promeneur, du flâneur, comme j'ai pu l'expérimenter dans mes marches, alors la ville se révèle comme un autre paysage, construit par et pour l'homme.

Dans ma pratique des lavis, je suis également dans cette posture d'interprète de ce que je vois, pour en faire un paysage. Cela dit, je ne pars pas d'une vue réelle, comme le peintre ou le promeneur, mais du rien : c'est à partir de taches et de leur formes aléatoires que je vais faire émerger le paysage que j'y imagine. Ainsi, mes paysages sont avant tout des paysages intérieurs : ils sont le reflet de mes propres représentations du paysage, des références que j'ai assimilées tout au long de ma vie et qui demeurent enracinées dans mon inconscient. Ces horizons emplis d'arbres effilés sur fonds aqueux, qui apparaissent souvent dans mes lavis, sont semblables à la vue paysagère qui me hante : il s'agit bien des hauts peupliers bordant un lac, que je voyais depuis la colline de ma maison d'enfance et que revois souvent dans mes rêves.

Comme c'est le cas du regardeur qui, en voyant un coucher de soleil, va repenser à une œuvre, en réalité, quand je fais émerger un paysage, je fais émerger un souvenir lointain, je fais émerger une partie de moi. Plus que de l'interprétation, lorsque l'on voit des paysages, lorsqu'on les fait surgir, ne serait-ce pas à chaque fois une remémoration, une résurgence, consciente ou inconsciente ?

Transposition didactique

A/ Notions enseignables en rapport à ma pratique

Ma pratique artistique personnelle consiste à faire émerger des paysages au sein de supports. Ces supports sont essentiellement des feuilles ou rouleaux de papier sur lesquels, dans un premier temps, je réalise des lavis à l'encre noire ou colorée. Dans un second temps, j'interviens sur les taches obtenues pour y figurer les éléments, souvent naturels, que j'y discerne. Une autre branche de ma pratique consiste à me laisser dériver dans le paysage (urbain, périurbain ou de campagne) au travers de marches, durant lesquelles je sélectionne des fragments de ce que je vois sous forme de croquis compilés dans des carnets à dessin.

À partir de ces deux faces de ma pratique, j'ai pu définir plusieurs contenus d'enseignement, classés ci-dessous par ordre hiérarchique selon les différents niveaux des programmes d'enseignement.

6^{ème}, l'objet et l'œuvre

L'objet et les réalisations plastiques : *« À partir de [...] détournements et de représentations [...] les questions sont à travailler à des fins [...] poétiques, sensibles et imaginaires. »*

Ma pratique est intimement liée à cet extrait des programmes car je détourne moi-même mes lavis pour en tirer des paysages que j'y imagine. Par ce processus, je crée des micro-mondes fantastiques, issus de mon imagination.

L'objet et son environnement : *« Explorer le traitement de présentation de l'objet. »* Il s'agirait d'étudier la fonction du cadre comme modalité de présentation. Un paysage, tout comme n'importe quelle représentation, ne peut exister sans un cadre, qui le détache du monde tangible en posant une limite. C'est le cadre qui permet de se focaliser sur l'œuvre, et d'y pénétrer, tout en créant paradoxalement une distance. Dans mon travail, le cadre se résume à la réserve de papier qui « entoure » les lavis. Cette absence de cadre, ou plutôt ce cadre qui fait corps avec le lavis, permet de se projeter directement dans mes paysages.

5^{ème}, images, œuvre et fiction

La construction, la transformation des images : « *Les interventions (recouvrements, etc [...]) ouvrent les questions et opérations relatives [...] à l'hétérogénéité, et à la cohérence.* » La question du repentir est très présente dans mon travail puisque après avoir réalisé des lavis à l'encre, je vais intervenir de nouveau dessus, les modifier, me les approprier en prenant en compte la réserve du support et les zones encrées pour remodeler les formes que j'y discerne afin de les finaliser, de les rendre plus complètes

L'image et son référent : « *Explorer le sens produit par la déformation [...], la distorsion [...], ouvrir sur les questions de [...] l'interprétation.* » Cette entrée me paraît intéressante par rapport à ma pratique car moi-même j'interprète des taches à priori abstraites pour en faire autre chose. Je me sers de mon imagination pour donner un sens à ces lavis en créant des paysages fictifs, je fais émerger une dimension fictionnelle dans mes supports et je me pose en interprète de ces lavis.

4^{ème}, images, œuvre et réalité

Les images et leurs relations au temps et à l'espace : « *Travailler la durée, la vitesse, le rythme.* » Ces notions sont présentes dans la partie de ma pratique qui concerne les marches à travers le paysage, ainsi que les carnets de croquis qui en résultent. Chacun d'eux est régi par un rythme constant, celui de ma marche, pendant laquelle je m'efforce d'aller à allure régulière. Ainsi en feuilletant les carnets, on peut ressentir ce rythme que j'ai moi-même expérimenté.

La notion temporelle est cela dit aussi présente, à un autre niveau, dans mes lavis. Effectivement, la technique même du lavis la prend en compte puisque le temps de séchage, pendant lequel l'encre va se « fossiliser » dans les fibres du papier, doit être pris en compte dans mon processus.

3^{ème}, l'espace, l'œuvre et le spectateur

L'expérience sensible de l'espace : « *Interroger la question du point de vue, fixe (plongée, frontalité, contre-plongée...) et/ou mobile (point de vue qui change, déplacement...).* » Chaque paysage naît par le biais du regardeur. Il ne peut exister sans ce regard extérieur, et il dépend donc totalement du point de vue adopté par le regardeur.

Par ailleurs, je relie ma pratique à cet extrait des programmes dans le sens où la relation entre le corps du spectateur et l'œuvre est importante : quand il se retrouve devant mes lavis de paysages, le spectateur va effectuer une promenade visuelle à travers eux. De même, si je crée un parcours à travers plusieurs salles, où mes grands rouleaux de lavis seraient accrochés aux parois les uns à la suite des autres, comme pour recréer une de mes marches, le spectateur sera invité à déambuler, à refaire vivre cette marche par son déplacement. En ce sens ma pratique se rapproche également de l'extrait : **La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre** : « *affiner la perception de l'espace et du temps comme éléments constitutifs de l'œuvre* ».

B/ Dispositif de cours

J'ai choisi de me focaliser sur le contenu d'enseignement qui me paraissait le plus proche de ma pratique personnelle. Ainsi je souhaiterais élaborer un dispositif d'enseignement à partir du programme de 5^{ème}, images, œuvre et fiction, et plus particulièrement sur l'image et son référent. Effectivement, cette entrée aborde la notion d'interprétation qui est présente tout au long de ma recherche artistique, une notion que j'aimerais bien entendu relier à celle du paysage. En quoi le paysage est-il inventé et revêt-il une part de subjectivité ? Comment peut-il raconter, exprimer ?

Pour traiter cette problématique, j'ai élaboré une séquence autour du paysage : je voudrais d'abord que les élèves comprennent la structure du paysage, comment ce dernier est construit. Ainsi, dans une première séance, je leur distribuerais à chacun la photocopie d'une photographie de paysage simple : des collines étagées sur plusieurs plans, un chemin qui part du premier vers le second plan où se trouvent quelques maisons et un clocher, et quelques arbres placés du premier au troisième plan. Voici l'incitation : « Paysage simplifié. Simplifiez ce paysage au maximum en usant uniquement de traits droits ou de courbes. » Le travail serait à réaliser au bic noir uniquement pour le rendu final, sur un format A5, avec l'aide de la règle si besoin. Par la suite, les élèves devraient poursuivre ce rendu, avec la consigne suivante : « Remplissez chaque zone fermée de votre dessin, à l'aide uniquement du bic noir, bleu, vert et rouge. Deux zones qui se touchent ne peuvent pas être remplies de la même façon. » Cet exercice est volontairement, très dirigé, il a pour but de montrer à

l'élève les différents plans et éléments qui composent le paysage, la profondeur du paysage, l'éloignement successif qu'il donne à voir.

Dans la séance suivante, je proposerais, en l'inscrivant au tableau avant l'arrivée des élèves dans la salle, l'incitation suivante : « Un paysage à votre image ». Il serait ainsi implicitement demandé de récupérer les savoirs acquis précédemment dans un cadre beaucoup plus libre et ouvert. Il s'agit encore une fois d'un travail individuel, réalisé dans la salle de classe. Les élèves auraient deux séances pour réaliser ce projet : durant la première séance, pendant environ un quart d'heure, les élèves seraient invités à réaliser des croquis du paysage qu'ils souhaitent inventer dans leur carnet de bord (carnet qui serait demandé à chaque élève au début de l'année). Le reste des séances serait consacré à la réalisation, avec une verbalisation collective en fin de seconde séance.

Les élèves auraient à disposition un format A3 comme support, ainsi que des crayons, stylos, gommes, crayons de couleurs, feutres, pastels gras, pinceaux, peinture... Le format, assez grand, incitera à mon avis les élèves à davantage élaborer un espace conséquent.

Avec ce dispositif d'enseignement, je souhaiterais que les élèves apprennent que le paysage peut être représentation, c'est-à-dire miroir du réel, ou bien une expression de ce réel, avec une part d'imaginaire. A travers cette proposition, on aborde directement la signification des paysages, comment on parvient à raconter quelque chose, à exprimer, à travers un paysage. Pendant leur temps de réalisation, les élèves auraient été emmenés à modifier et détourner des éléments pour en travailler le sens, à créer une image en choisissant des outils et des médiums, ainsi qu'à utiliser quelques pratiques conventionnelles du dessin (croquis).

Pendant l'effectuation, les élèves devront se confronter à des choix : Comment se réapproprier l'idée de paysage ? Avec quels éléments se démarquer ? Comment questionner ces éléments, les interpréter, leur faire dire ce que l'on souhaite ? Comment se montrer à travers un paysage ? Ils pourront jouer sur les couleurs, les ambiances (nuit, couchers de soleil, plein jour, ...), sur les êtres vivants présents dans leur productions qui vont suggérer des scènes, sur un côté métaphorique ou au contraire totalement fictionnel... tous ces éléments et questionnements devront être soulevés durant la verbalisation, soit pour résumer : les notions de cohérence, de fiction, d'imaginaire, d'expression, de représentation, de narration.

Pour étayer ces propos, on pourra présenter par vidéo-projection des œuvres paysagères tirées de différentes périodes de l'histoire de l'art : on pourra observer l'arrière-plan de la *Joconde* de Léonard de Vinci (1506), qui mêle des paysages de natures différentes : campagne, plaine rocheuses, étendue d'eau, montagnes et pics, tout cela à la fois. L'espace est étrange, et donne au tableau une atmosphère mystérieuse. On pourra ensuite montrer des paysages de Claude Gellée, « le Lorrain », qui se veulent au contraire calmes et poétiques avec leurs couchers de soleil, une ambiance qui se rapproche de celle d'*Impression, soleil levant* de Claude Monet (1892), mais qui cette fois s'éloigne de la touche réaliste pour exprimer la brume et les reflets aquatiques par des touches rapides et visibles, ainsi que des couleurs vives et contrastées. Enfin il serait intéressant de faire un détour par l'œuvre de William Turner avec par exemple *Tempête de neige en mer* (1842), pour étudier la façon dont le peintre à exprimer la violence inouïe d'une tempête à travers une peinture quasi abstraite. Pour traiter de la fiction dans le paysage, on pourrait montrer une œuvre de Salvador Dalí, *Cygnes reflétant des éléphants* (1937) où le peintre, grâce à des passages picturaux et des jeux de formes, trompe notre regard et nous fait voir à la fois du paysage et des animaux, incrustés par le biais du trompe-l'œil.

Pour ce qui est de l'évaluation des travaux des élèves en rapport à ce dispositif d'enseignement, trois points correspondraient aux recherches et croquis réalisés au début de la première séance, trois points pour l'exploitation complète du support A3, cinq points pour la construction de leur paysage (utilisation des plans), et enfin les neuf points restants seraient accordés à la force d'expression des éléments de leur paysage, qu'elle relève de la métaphore ou de la fiction, ou encore de l'utilisation des outils.

Bibliographie

Ouvrages imprimés :

AVOCAT Charles, « Approche du paysage », in *Géocarrefour*, n°57, 1982.

BERQUE Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ-Vallon, 1994.

BILLETER Jean-François, *L'Art chinois de l'écriture*, Paris, Skira/Seuil, 2001.

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.

CHENG François, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1991.

CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, Paris, Puf, 2007.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Puf, 2000.

COZENS Alexander, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres, Dixwell, 1785.

DAIX Pierre, *Zao Wou-Ki*, Paris, Ides et Calendes, 2013.

DEBORD Guy, « Théorie de la dérive » *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956.

DEBORD Guy, « Théorie de la Dérive », in *Internationale Situationniste*, n° 2, 1958.

DERRIDA Jacques, « La différance », in *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1967.

DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, édition corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

DEWEY John, *L'Art comme expérience*, Paris, Folio, 2010.

ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux. La culture du Shansui*, Paris, Hermann, 2005.

GAILLOT Bernard-André, *Arts Plastiques, éléments d'une didactique critique*, Paris, PUF, 2012.

GASQUET Joachim, *Cézanne, 1921, Fougères, Encre marine*, 2002.

HEJZLAR Josef, *Aquarelles chinoises*, Paris, Cercle d'Art, 1994.

JAKOB Michael, *L'émergence du paysage*, Paris, Infolio éditions, 2004.

JANICOT Éric, *50 ans d'esthétique moderne chinoise : tradition et occidentalisme 1911-1949(de la chute des Qing à la République Populaire),Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.*

JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003.

KOICHI Obi, *Sha Reiun, kodoku no sansui shijin (Xie Lingyun, le poète solitaire du paysage)*, Tokyo, Kyûko shoin, 1983.

LEBENSZTEJN Jean-Claude, *L'art de la tache : introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, Editions du Limon, 1990.

LE THOREL-DAVIOT Pascale *Le Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris, Larousse, 1996.

MIRO Joan, *Ecrits et entretiens*, Paris, Daniel Lelong, 1995.

PAL Miklós, *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába [L'œil du dragon. Introduction à l'iconographie de la peinture chinoise]*, Budapest, Corvina, 1973.

SEUPHOR Michel, *L'Art abstrait : période 1910-1918*, vol. 1, Paris, Maeght, 1971.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

ROGER Alain, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.

ROGER Alain, « *Ut pictura hortus*. Introduction à l'art des jardins » dans François Dagognet (dir), *Mort du paysage ?*, Seysssel, Champ-Vallon, 1982.

WILDE Oscar, *Le déclin du mensonge*, 1891, traduit de l'anglais par H. Rebell, Paris, Éditions Allia, 1997.

Catalogues d'expositions :

Francis Alÿs, catalogue de l'exposition d'Antibes, Musée Picasso, 14 Avril – 17 Juin 2001, Antibes, RMN éditions, 2001.

Peintures, catalogue de l'exposition de New-York, préface de Henri Michaux, Galerie Cadby-Birch, 5 Novembre – 6 Décembre 1952, New-York, Cadby-birhc Gallery New York editions, 1952.

Richard Long, catalogue de l'exposition de Bristol, Royal West of England Academy, 21 Mai – 8 Juillet 2000, Bristol, RWA editions, 2000.

Format électronique :

DAIREAUX Boris, pour EVENE, « Interview de Michel Blazy. Un observateur du vivant. », 2006.

KOVACS Katalin pour Academia, « Le silence comme présence. Représentations du Vide dans la peinture de paysage chinoise », 2009.

ASIAN CIVILISATIONS MUSEUM, Conférence de Pierre Daix, « Zao Wou-Ki et la France », 2007.

Chine-informations.com

Dicolatin.com

fr.enc.tfode.com

Larousse.fr

Index

Arbre, 9, 22, 29, 30, 33, 43, 47, 54, 59, 63, 71, 78, 82, 85

Cadre, 8, 48, 67, 77, 83, 86

Campagne, 8, 34, 43, 44, 46, 63, 70, 83, 87

Croquis, 8, 9, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 66, 74, 80, 81, 83, 84, 86, 87

Dessin, 8, 12, 31, 45, 46, 49, 50, 52, 54, 65, 83, 86

Émerger, 6, 9, 10, 13, 38, 43, 57, 63, 68, 74, 77, 78, 82, 83, 84

Environnement, 39, 48, 53, 55, 57, 62, 63, 64, 82, 83

Espace, 9, 10, 15, 26, 29, 32, 34, 47, 49, 50, 54, 55, 60, 63, 76, 79, 86

Expérience, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 21, 37, 38, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 58, 62, 66, 73, 90

Hasard, 6, 9, 11, 15, 20, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 37, 38, 46, 47, 48, 58, 82

Imagination, 10, 29, 30, 32, 63, 66, 76, 77, 78, 83, 84

Interpréter - Interprétation, 9, 10, 30, 35, 37, 58, 65, 76, 77, 79, 81, 87

Lavis, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 57, 58, 61, 64, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85

Marche, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 34, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 66, 73, 82, 83, 84, 85

Moisissure, 14, 16, 17, 18, 22, 38

Nature, 8, 21, 26, 27, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 58, 59, 60, 63, 66, 73

Papier, 27, 30

Parcours, 7, 9, 10, 12, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 61, 64, 66, 73, 79, 85

Paysage, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92

Peinture, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 20, 22, 24, 26, 31, 33, 34, 35, 41, 43, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 86, 87, 90, 91, 92

Peinture Chinoise, 26, 60, 63, 64, 66, 69, 72, 91

Processus, 1, 6, 9, 10, 16, 25, 27, 28, 34, 37, 41, 49, 63, 64, 72, 83, 84

Réalité, 6, 9, 10, 11, 21, 22, 30, 38, 41, 43, 48, 57, 60, 62, 72, 79, 82, 84

Regard, 6, 7, 8, 9, 10, 26, 30, 31, 38, 40, 41, 42, 47, 48, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 75, 77, 79, 81, 85, 87

Représentation, 6, 7, 8, 11, 24, 26, 36, 39, 40, 41, 42, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 82, 83, 86, 87, 92

Réserve, 10, 21, 26, 28, 61, 62, 72, 75, 78, 83, 84

Rythme, 46, 49, 53, 54, 56, 63, 84

Spectateur, 7, 10, 17, 26, 27, 30, 35, 37, 40, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 66, 67, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 85

Tache, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 61, 68, 71, 74, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 90

Traversée, 6, 11, 38, 45, 49, 57

Vide, 29, 42, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 71, 73, 75, 78, 89, 92

Ville, 9, 34, 42, 45, 46, 47, 48, 50, 58, 59, 61, 82

Table des Matières

Sommaire	4
Introduction.....	5
I Le hasard de la représentation	8
A/ Origines de ma recherche : l'encre colorée à la base de ma pratique	8
1/ Le lavis dans ma pratique de l'illustration	8
2/ Expérimentations autour des encres colorées : de la moisissure à la cascade, vers le paysage (L3, M1)	10
B/ Le Lavis : une technique aux résultats aléatoires au cœur de ma pratique	21
1/ L'invention du lavis	21
2/ Mes outils	23
3/ Mon processus	24
4/ La part de hasard	25
C/ Comment les taches finissent par représenter	26
1/ La tache comme point de départ du paysage.....	26
2/ La part d'interprétation dans mon processus de création	29
II Le paysage dans la réalité	32
A/L'invention du paysage	33
1/ Naissance du paysage par le point de vue	33
2/ Naissance du paysage par le regard du peintre	35
3/ Nécessité d'une éducation pour percevoir le paysage	36
B/ La traversée du paysage	39
1/ Mes marches : une expérience de la traversée du paysage	39
2/La dérive.....	42
3/ Projets d'installations mettant le spectateur en marche (M1)	44
III Le paysage comme représentation mentale:.....	51

A/ Le paysage à l'encre, regard sur la tradition de l'Asie de l'Est.....	51
1/ Ses fondements	51
2/ Une représentation « intérieure »	54
3/ La question du parcours	56
B/ Mes lavis : une expérience d'un face à face avec le paysage	59
1/ Vers un déploiement de mon travail : Paysages-Peinture, série de formats A3 ..	59
2/ Paysages-peinture, série de rouleaux	61
3/ Composition murale.....	65
4/Vers une évolution de ma pratique	71
Conclusion.....	72
Transposition didactique	74
Bibliographie	79
Index.....	83