



HAL
open science

L'autre miroir de l'eau

Ana Krichashvili

► **To cite this version:**

| Ana Krichashvili. L'autre miroir de l'eau. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03287058

HAL Id: dumas-03287058

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03287058v1>

Submitted on 15 Jul 2021

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.

Paris 1 Panthéon - Sorbonne
U.F.R.4. Ecole des Arts de la Sorbonne

Ana Krichashvili

L'autre miroir de l'eau

M2 de Recherche Arts plastiques et création contemporaine

Recherche préparée sous la direction de M. Antoine PERROT

Juin 2021



Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur Antoine Perrot, mon Directeur de Mémoire, sans qui ce travail n'aurait pas pu aboutir. En effet ses conseils judicieux et son support permanent m'ont été d'une aide déterminante dans la préparation de ce mémoire.

Un remerciement aussi à vous mes ami.e.s, Julie, Kerya, Julien, Morgane et Thérèse pour la délicate tâche de relecture et les corrections.

Et un message tout particulier à mes ami.e.s des Beaux Arts de Bretagne et de l'Université de la Sorbonne avec qui j'ai eu cet immense plaisir de partager une aventure artistique unique.

Résumé

Au fil de ce mémoire, nous allons nous intéresser à l'eau à la fois transparente ou translucide, floue ou nette, en mouvement rythmique, aux reflets changeants, irisant de gamme de couleurs. C'est grâce à l'eau que je matérialise mon imaginaire dans mes créations picturales. Au sein de ce mémoire, nous allons relever les différentes pratiques picturales pour plonger dans l'eau, comme si nous plongeons dans l'inconscient, dans un monde inconnu qu'on ne comprend ni directement ni entièrement, mais que nous pourrions toujours interpréter et imaginer. Le spectateur est invité à découvrir d'autres images dans l'image qui lui ait donné à voir, ainsi que qu'à rêver à travers le miroir mobile qui est la surface de l'eau.

Abstract

Throughout this memoir, the area of interest will be water-transparent or translucent, blurred or clear, in rhythmic movement with changing reflections, iridescent with a range of colours. By the grace of water, I materialise my imagination in my pictorial creations. Within this memoir, we will note the different pictorial practices to dive into the water, as if we were diving into our unconscious, into the unknown world which we can neither directly nor entirely understand, but which we can always interpret and imagine. The viewer is invited to discover other images in the image which is given to them to see, as well as to dream through the mobile mirror that is the surface of the water.

Mots clés :

Eau

Imagination

Reffet

Miroir

Mouvement

Rythme

Key words :

Water

Imagination

Reflection

Mirror

Movement

Rhythm

Sommaire

Introduction	1
I. Le Paysage aquatique	3
I.1. Le dessin sur l'eau et l'écriture automatique	3
I.1.1 Le hasard et le processus	7
I.2 L'eau dans une forme nuageuse	17
I.2.1 Le dessin en aveugle	23
I.2.2 Le protocole et le processus mis en place	28
I.3 La peinture miroitante	31
I.3.1 L'abstraction gestuelle, inconsciente	42
I.3.2 La pulsion d'agir intuitivement	47
II. La Surface aquatique en détails	56
II.1 La permanence et le mouvement du paysage onirique	56
II.2 Les effets miroitant de l'eau	63
II.3 Le paysage flou, rythmique	71
II.4 L'eau indomptable	82
II.5 Les reflets de l'eau	89
II.6 Les couleurs flottantes et floues de l'eau	93
III. La Conciliation des mondes immatériel et matériel	102
III.1 Songer à la peinture écranique	102
Conclusion	111
Bibliographie	113
Index des notions	118
Index des noms propres	120

Introduction

« *C'est près de l'eau que j'ai le mieux compris que la rêverie est un univers en émanation, un souffle odorant qui sort des choses par l'intermédiaire d'un rêveur. Si je veux étudier la vie des images de l'eau, il me faut donc rendre leur rôle dominant à la rivière [...].* »¹

Dans cet extrait, Gaston Bachelard met en rapport l'eau et le rêve, l'élément aquatique devient un médium de la flânerie de l'esprit. L'eau expose à la lumière l'imagination matérielle, devant l'eau l'homme peut choisir sa propre vision car elle nous invite à un voyage imaginaire, à un voyage vers l'infini.

Par ailleurs, pour le philosophe l'eau en mouvement crée sans cesse des images nouvelles, ce qui est un objet digne d'étude. En effet il appréhende cette matière dans ses différents états : fuyante ou immobile, calme ou rapide, limitée ou l'infinie, pure ou boueuse.

La lecture de l'essai de Bachelard amène à considérer que l'eau nourrit l'imaginaire et pousse à des rêveries sans fin. Par un jeu de miroirs, l'univers devient un reflet dans le reflet. La représentation de l'eau comme un miroir de l'imaginaire ou du réel apporte alors une nouvelle vision du monde. Cette conception de l'eau comme vecteur du rêve et miroir de la réalité est le cœur de mon travail. Effectivement, je propose une promenade au fil de l'eau entre l'imaginaire et une réalité reflétée, toute subjective et déformée par les mouvements de l'élément aquatique mais aussi par le regard du spectateur.

De manière formelle, mon travail porte sur la capture du mouvement, que cela concerne une image fixe ou mouvante. C'est-à-dire qu'il représente le flux de l'eau à un moment donné. Cela implique une absence de la maîtrise du mouvement. En effet, que ce soit le mouvement de l'eau filmé, le geste involontaire dessiné sur le papier, ou le hasard de l'apparition des tâches sur le papier métallisé, la représentation du mouvement est indépendante de toute maîtrise consciente, elle est naturelle.

Couleur symbolisant l'eau, le bleu est dominant dans toute ma démarche artistique, comme dans la nature il est utilisé dans ses diverses nuances. En outre, comme pour l'élément aquatique, mon travail est caractérisé par sa frontalité. Ainsi, il se prive de forme géométrique

¹ Bachelard Gaston, *L'eau et rêve*, Librairie José Corti, le livre de poche, Paris, 1942, p.11

et de symétrie. Il est donc pensé comme un travail à plat qui contient néanmoins de la profondeur.

Le sujet central de mes différentes pratiques artistique porte sur la matérialité de l'imaginaire de l'eau. C'est-à-dire que contrairement à l'imaginaire humain, l'eau tire son imaginaire du réel, elle provient de la réflexion du monde.

C'est par ailleurs un travail sur la subjectivité de l'artiste et du spectateur. La force créatrice ne provient pas du geste de l'artiste, car travaillant sur la non-maitrise du mouvement, c'est finalement la subjectivité du regard de l'artiste et du spectateur qui est créateur.

« *Ce mélange de formes et de matières, où le contour le plus subtil s'allie aux plus riches couleurs pour produire l'unité énigmatique d'une représentation, ne pouvait que troubler l'harmonie d'une pensée ordonnée aux principes de la simple raison* ² ». C'est un jeu des couleurs et des formes par l'action de recouvrir une surface avec une matière colorée pour représenter des choses réelles ou imaginaires.

Après ces explications sur mon travail, il convient de définir les termes techniques cités plus haut, mais aussi ceux qui sont centraux dans mon mémoire.

Mon travail pictural englobe plusieurs médium artistique, comme la peinture, le dessin, la vidéo ou la photographie. Le dessin est une technique de représentation des objets ou des idées sur un support. La vidéo, quant à elle, est une technique audiovisuelle qui enregistre l'image en mouvement. Enfin, la photographie est un procédé technique qui permet obtenir une image immobile, instantanée et silencieuse en noir et blanc ou en couleur grâce à lumière.

Élément central de mon travail, le terme d'eau dérive du latin aqua. C'est un composé chimique ubiquitaire sur la terre, essentiel pour tous les organismes vivants. En tant que composé essentiel à la vie, l'eau joue un rôle important dans la vie des êtres humains, des animaux et des végétaux. Ainsi, l'eau symbolise la vie : elle est source de vie.

L'imagination, un autre élément important de ma pratique artistique. C'est la faculté de créer des images qui dépassent la réalité. C'est la capacité cognitive de l'homme à penser une abstraction. L'imagination invente des nouvelles choses, des nouvelles idées, des concepts.

Autre concept central, le reflet est une « *image provenant de la réflexion de la lumière* ³ » ; ainsi le reflet est un phénomène physique par lequel une lumière renvoie une image inversée,

² Lichtenstein Jacqueline, *L'éloquence de la couleur*, Paris, Flammarion, 1989, p.140

³ Le petit LAROUSSE ILLUSTRÉ 2018, Edition Bicentenaire, Paris, p. 982

mais de manière symétrique sur une surface métallique comme un miroir de l'eau. C'est aussi une « *nuance colorée variant selon l'éclairage* ⁴».

Le miroir, la surface qui reflète et offre une image, dans mon travail plastique ce serait « *le miroir des eaux* ⁵».

Enfin, le dernier terme-clef de mon travail est le mouvement, il s'agit « *d'un changement de position d'un corps dans l'espace* ⁶». Par ailleurs, le terme peut s'entendre en tant que « *rythme d'une œuvre littéraire, artistique ; partie d'une œuvre considérée dans sa dynamique* ⁷».

Mon travail artistique, au cœur de ce mémoire, étant expliqué et les concepts centraux définis, nous allons à présent étudier les questions s'y posent et auxquelles la présente étude cherche à répondre.

Ainsi, on peut se demander comment l'eau peut-être un reflet de l'imaginaire, c'est-à-dire un médium pour un monde artificiel qui dépend du spectateur. En effet, comment l'eau qui est un moyen matériel peut-elle ramener à l'imaginaire qui lui est intangible.

En outre, l'ensemble de mes travaux cherchent à capturer le mouvement, or il ne peut être rendu par une surface inanimé. Donc, on peut s'interroger sur la manière de montrer ce qui est mouvant et changeant.

Pour répondre à ces questionnements, nous étudierons mes différents travaux artistiques, qui sont emprunt de ces thématiques, et dans leur globalité donnent une réponse.

Ainsi, nous verrons tout d'abord que le hasard gestuel, et l'abstraction qu'il génère, utilisé dans mes créations peintes ou dessinées permet de donner une représentation de l'eau en mouvement, propice à l'imaginaire.

Dans un deuxième temps, il s'agira d'exposer le paradoxe qu'il y a à filmer le mouvement de l'eau tout en maintenant la permanence du paysage qui s'y reflète. De plus, nous verrons comment cette opposition est génératrice de rêverie.

Enfin, nous conclurons notre analyse en voyant que la combinaison de deux médiums artistiques, permet au travers du regard du spectateur, de décupler l'effet sur l'imagination.

⁴ Ibid., p. 982

⁵ Ibid., p. 741

⁶ Ibid., p. 762

⁷ Ibid., p. 762

I. Le Paysage aquatique

Le paysage aquatique influence mes dessins et mes peintures gestuelles spontanée, qui sont étudiés ici. Effectivement sur ces quatre séries les couleurs sont froides, ce qui me rappelle l'eau.

Nous analyserons tout d'abord ma série de pastels « *Quand je danse, je danse* » et « *Bulles* » pour aborder les questions du hasard dans le geste artistique, ainsi pour étudier les dessins faites en aveugle. Et puis nous tâcherons de travailler sur ma série de peintures acryliques sur papier métallisé et encore une autre série « *Blue/Silver* » afin d'évoquer le jeu entre la peinture et la surface comme créateur.

I.1 Les Dessins sur l'eau et l'écriture automatique

J'essaye de fixer visuellement quelque chose qui, dans le temps, est éphémère. Nous savons que l'eau est un élément toujours en mouvement, qu'elle se reflète et qu'ainsi elle réfléchit et modifie instantanément une image au moyen de la lumière. Tout mon processus est un temps dans lequel je fais des mouvements variés pour conserver quelque chose de changeant qui fascine ma démarche picturale. Pour fixer la matière, perpétuellement changeante, j'ai choisis dans ce travail artistique « *Quand je danse, je danse* », d'utiliser la gamme de couleur bleue et à une couleur primaire. De cette façon on voit simplement des nuances de bleu; de l'indigo, du bleu ciel, du bleu marine, du bleu nuit, du bleu pétrole, du bleu roi, du majorelle, du turquoise, du bleu pastel ... Par ces couleurs, je cherche à retranscrire la rapidité de mon geste, du fondu de matière, de flottement de lumière, mais surtout à toucher la profondeur de l'imaginaire en recréant les mouvements de l'eau.

Ma démarche est semblable à la fois au paysage aquatique et à l'écriture automatique, pour son côté aléatoire et ses maladresses, qui est laissée à la subjectivité du spectateur. Le pont comment entre le paysage et l'écriture se retrouve dans le tracé par le mêmes types de gestes que mes mouvements reproduisent. Ce double conception pose une question, peut on

vraiment distinguer le paysage de l'écriture ? Je voudrais questionner mon travail et laisser ces questions ouvertes, sans chercher de réponse définitives, afin de laisser le regardeur et son imagination les trouver.



Une série de dessins *Quand je danse, je danse*, 2019-20, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 x 65 cm chacun

Les lignes dessinées sur le papier simulent le paysage aquatique de manière organique, car j'utilise du papier velouté constitué de coton, qui donne de la profondeur chromatique au dessin. Toutefois, en même temps que le vide du papier crée un espace naturel et organique et que le mouvement circulaire de la main se dirige dans tous les sens, le dessin prend forme et donne la sensation qu'il va vers le paysage. Les lignes courbes et flexibles s'adaptent naturellement au mouvement rapide de la main, qui conduit le trait dans différentes directions. De plus, les accidents du pastel salissent la surface du papier lui donnant un effet naturel et de cette façon l'accès au paysage aquatique par son imprécision visuelle. Le pastel, sec ou gras, touche et salis le papier créant des accidents visuels, ce qui offre un charme naturel à l'image. Souvent ces accidents graphiques produisent différents tons, ombres ou éclats de lumières. Ils créent d'autres éléments pâles et au fur et à mesure font émerger un arrière-plan apportant une nouvelle dimension au dessin. Par conséquent, ces courbes flottantes, dont peu sont de couleur bleus, créent une sensation marine apportée par les salissures de fond et la lumière douce des couleurs. La trace, de par son accident passionnant, se transforme en un des caractères majeurs du dessin. Disons, que ce processus ressemble à un jeu de surprises dans lequel l'imprévu s'avère finalement être favorable et flatteur. Il s'agit donc de dessiner des lignes de la façon la plus instinctive possible de façon à ce qu'elles donnent l'impression d'avoir leur propre volonté.

Cette diversité de lecture nous propose une représentation variée et nous permet de lire cette composition de différentes manières. Naturellement, ce travail ouvre deux directions, les tracés étant à la fois dessinés et écrits. La ressemblance graphique entre eux est clairement visible, cependant elles sont assez irrégulières et maladroitement et loin d'une écriture ou calligraphie irréprochable. C'est un effet de hasard, en quelque sorte une écriture cursive, avec un alphabet fantaisiste et sans répétition de lettres. Ces lignes irrégulières tracées manuellement, se manifestent dans les traces de l'écriture automatique. La composition du dessin est aérienne grâce à des espaces entre les éléments, le dessin respire et les mots imaginaires flottent à la surface. Le mélange entre espace vide et aléatoire, avec ses lignes clairsemées, s'accorde à l'écriture automatique formée par des tracés gestuels. Cela peut créer une écriture indéchiffrable, sans but, sans modèle ni signification, mais dont les éléments se combinent de plusieurs façons pour offrir une interprétation au spectateur. Cela peut être le mouvement de l'eau qui s'écrit, puis se désécrit ne laissant que les actions gestuelles apparaître, et le plaisir d'un geste inconscient qui retient notre attention et notre regard.

Il semble, en effet, que ces lignes de pastel sur la surface de la feuille peuvent d'une part être des traces aléatoires, comme l'écriture, qui forme des traces sur une surface bidimensionnelle. Puis, d'autre part, être des traces flottantes, dynamiques et temporelles dans un espace semblable tridimensionnel, comme un paysage aquatique. Cependant à aucun moment on ne peut dire où réside une véritable distinction entre ces deux visions. Dans les deux cas, que je dessine ou que j'écrive, je laisse le hasard opérer et prendre le contrôle de mes tracés. L'interprétation de cette série de dessins devient assez singulière pour chaque regardeur. Tout dépend donc de leur propre sensibilité et de leur imagination.

Nous avons vu que dans mon travail la représentation n'était pas déterminée à l'avance. Ce dernier est plutôt indécis et ambigu. Dans sa représentation picturale, la frontière entre le dessin et l'écriture est mince, ainsi elle ouvre une espace d'équivoque unissant deux domaines différents utilisant tous deux la ligne comme moyen d'expression. Libre au spectateur d'interpréter le dessin comme un alphabet fantaisiste ou une eau mouvementée.

I.1.1 Le hasard et le processus

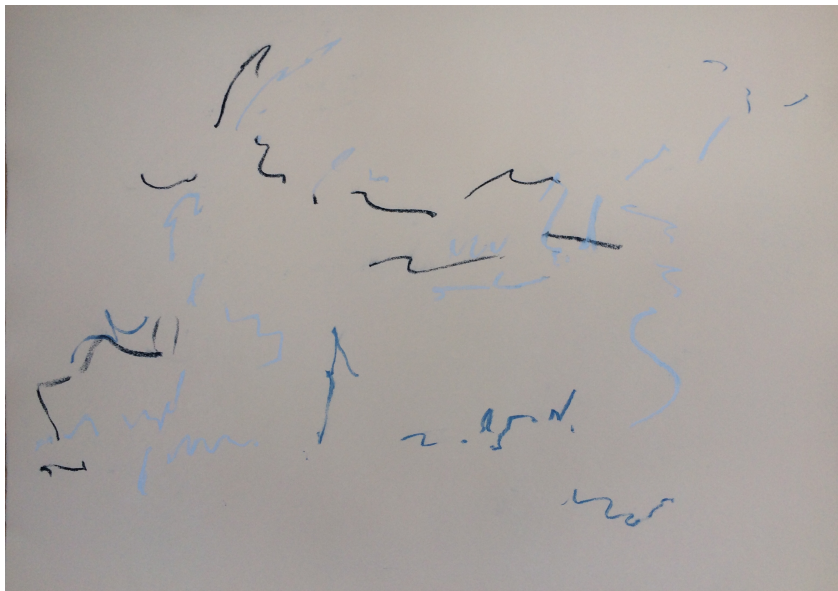
Le hasard prend une place primordiale dans ma démarche artistique à travers le geste libérateur. J'utilise mon intuition comme mon moteur principal d'inspiration, d'où la spontanéité et la simplicité du mouvement. Je ne cherche pas à créer une image prédéterminée, cependant je suis dans un processus où la pensée est indéterminée, c'est-à-dire que j'improvise. Je laisse mon corps librement dessiner des tracés rapides sur le papier. Donc, je n'utilise ni des dessins préparatoires, ni des souvenirs comme point de départ. L'objectif de cette démarche créative est de laisser place à la spontanéité de mes mouvements, de mes actions.

« *Quoi qu'il en soit, l'artiste conserve toujours un rôle déterminant : il prend ou non des dispositions susceptibles de laisser le hasard se manifester, il accepte ou rejette les résultats obtenus, et il assume sa responsabilité en les signant de son nom* ». ⁸

« *Artiste est attelé avec le hasard ; ce n'est pas une danse à danser seul, mais à deux; ... Mais il ne faut pas parler ici à proprement parler de hasard. Ni ici ni ailleurs. Il n'y a pas de hasard. L'homme nomme hasard tout ce qui vient de ce grand trou noir de causes mal connues. C'est n'est pas exactement avec n'importe quel hasard que l'artiste est aux prises, mais bien avec un hasard particulier, propre à la nature du matériaux employé* ». ⁹

Selon Aristote, le hasard est donc une irresponsabilité du geste de l'artiste, qui lui permet de se libérer dans sa création. Le hasard permet la découvert et renvoie l'artiste à la liberté totale. Par ailleurs, c'est l'artiste lui-même qui assume le choix de pouvoir d'accepter ou de ne pas accepter les résultats. L'artiste a donc un rôle déterminant dans son processus.

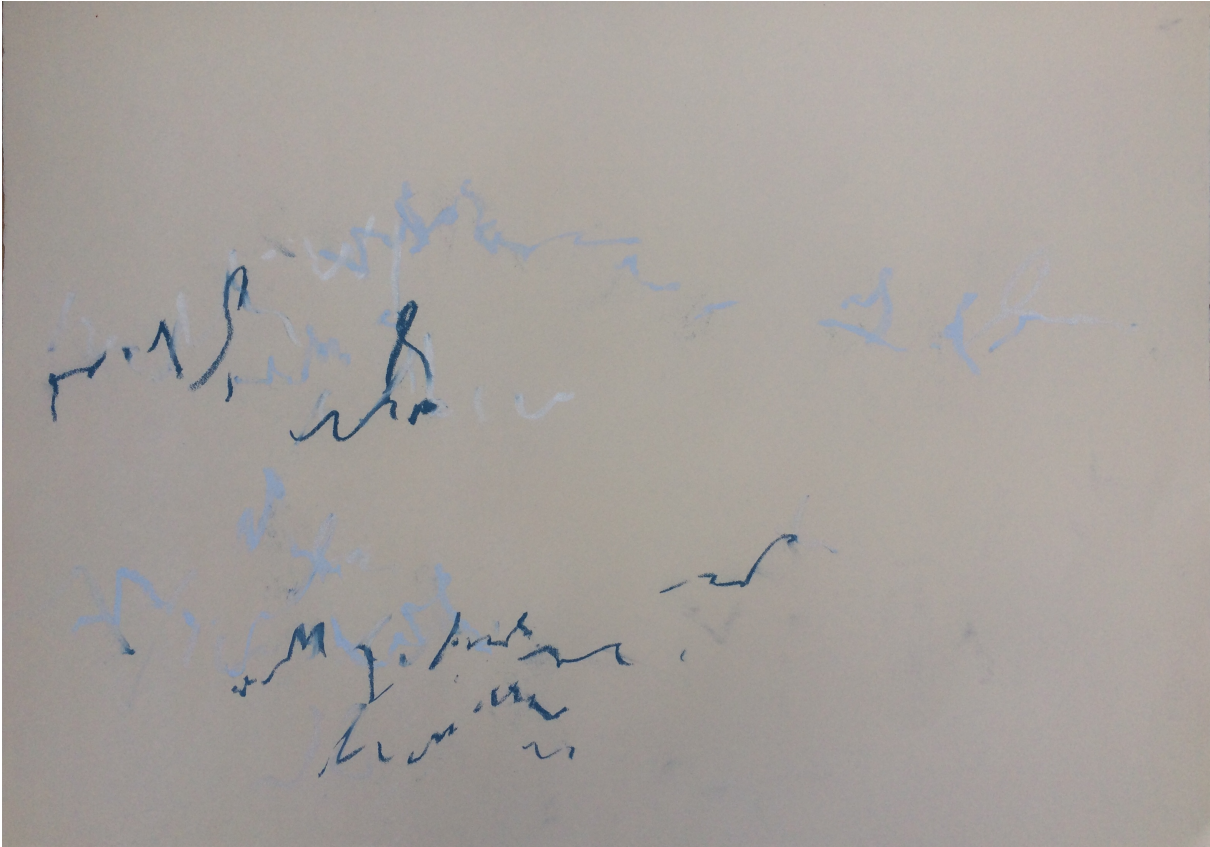
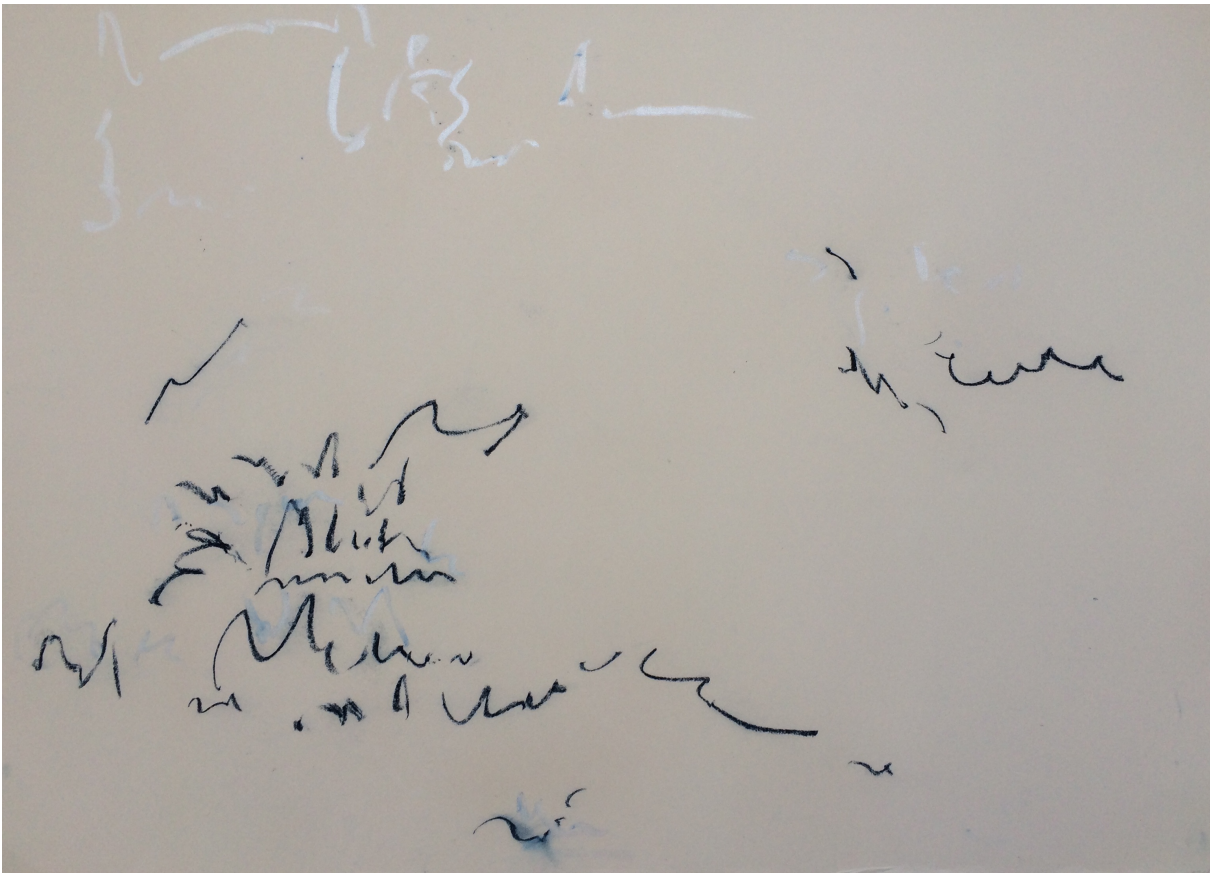
Ici, nous allons voir l'ensemble de la série de dessins « *Quand je danse, je danse* », réalisée entre 2019 et 2020, comprend 18 œuvres et deux carnets basé sur une notion du hasard. Ces dessins sont caractérisés essentiellement par des couleurs bleutées et blanche, dessiné à la ligne claire ou sombre et par de tons monochromes. Chaque image aléatoire est dessinée au pastel sec ou gras. L'essentiel de la surface de la feuille reste vierge, silencieuse et vide.



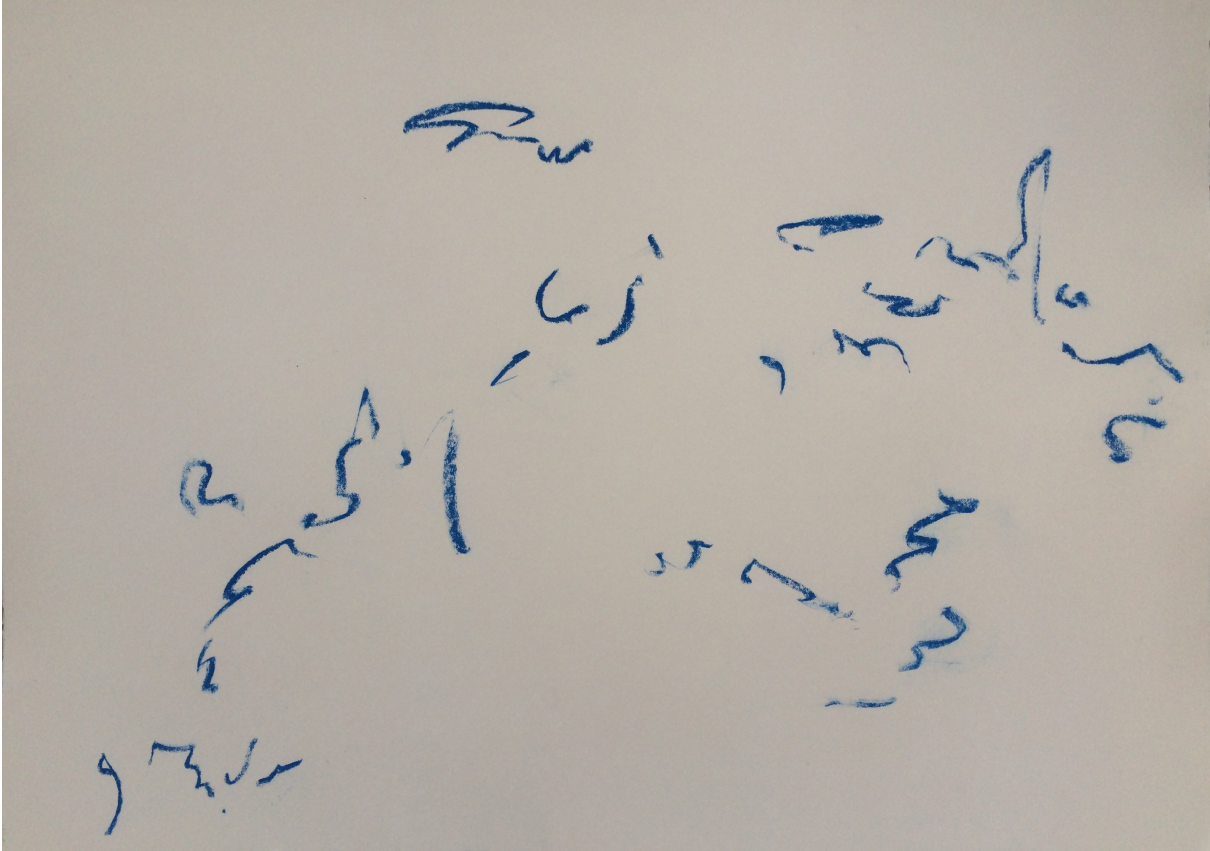
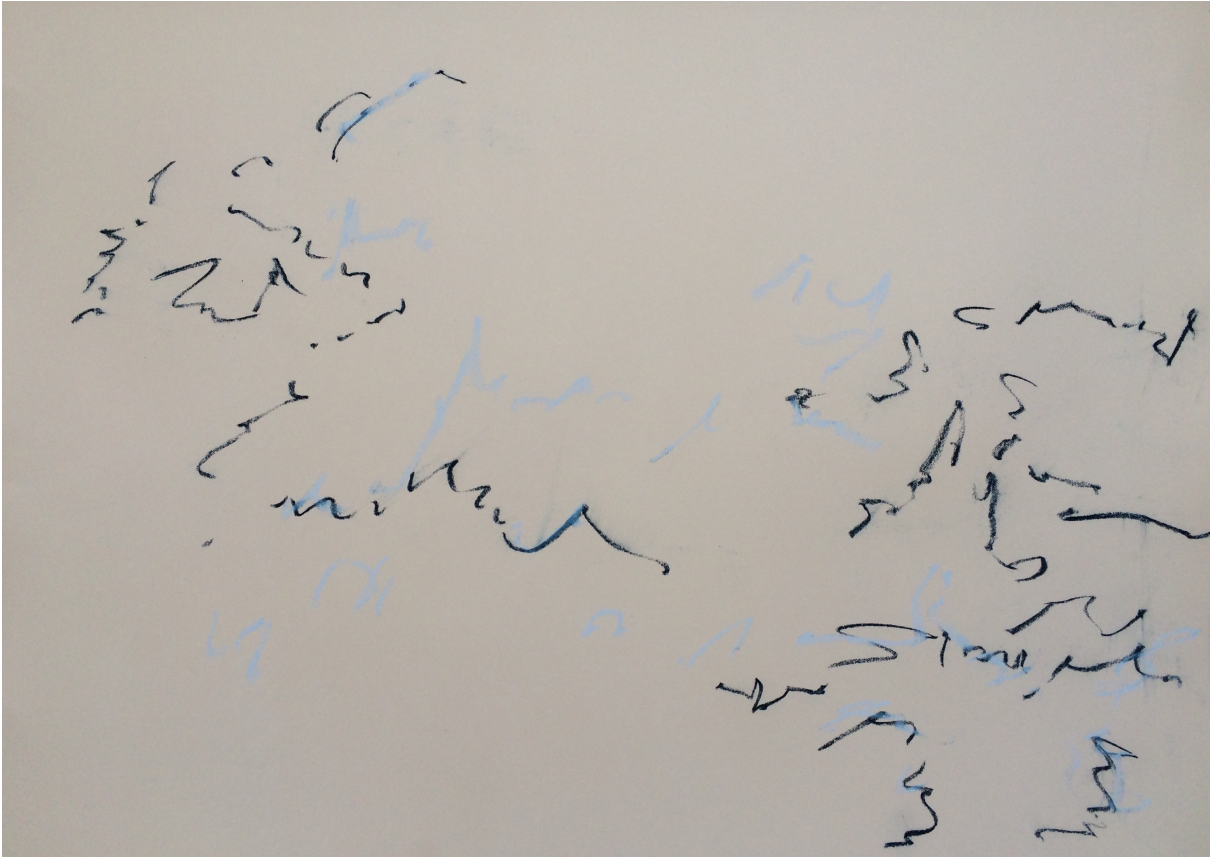
Quand je danse, je danse, 2020, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm

⁸ Riout D. *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 307.

⁹ Sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, *La peinture*, Larousse, 1995 p. 817



Quand je danse, je danse, 2019-20, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm



Quand je danse, je danse, 2019-20, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm

Tout d'abord c'est une ligne sans détermination précise liée à mon geste. Ces dessins s'inscrivent dans un moment présent et précis comme une expérience unique figé dans le temps. Le temps de dessin résulte du hasard. Chaque composition du dessin d'une série s'inscrit dans un instantané, et aucune de ses versions n'est jamais semblable aux autres, car il n'existe pas de dessin préparatoire ou de croquis.

Mes dessins se développent à partir d'un mouvement libre et simple de la main qui trace des lignes sans but fixe ou final. Pour moi le dessin est un moyen de l'expression. Mon geste, dans ce travail artistique, est celui d'un va-et-vient dont le mouvement est laissé au hasard. Pour me rapprocher du papier j'aime m'asseoir au sol devant ma feuille, à genoux. Ensuite, c'est le haut de mon corps qui bouge et dirige le reste de mes mouvements. Ainsi, je peux pivoter facilement de droite à gauche. Comme ça j'improvise mes actions, car je suis libre d'agir. Mon corps, très proche de la surface picturale, bouge à sa guise et sans but précis. Ma main quant à elle adopte naturellement des mouvements circulaires de droite à gauche, de haut en bas, jusqu'à laisser la trace de son passage sur le papier. Mon corps, grâce à des mouvements uniques, transforme petit à petit ces tracés en résultat final, pur produit du hasard. S'installe donc une relation, presque intime, avec le papier sur laquelle je laisse libre cours à mon inconscient.

Mais pourquoi je choisis de dessiner horizontalement ? Cette position de travail me permet de traiter la surface du papier à plat. Elle me coupe de la profondeur que m'aurait permis une position verticale. Travailler au sol me permet de dessiner rapidement et d'une façon qui je trouve est plus intuitive, laisse plus l'opportunité à mon corps de s'exprimer librement. Dans une position à genoux je ne vois que le papier. Je crée dans cet espace limité des formes aux directions variées pour redéfinir la surface plate de mon papier. Ces gestes inconscients de va-et-vient reflètent en fait le mouvement de l'eau. Autant que, la surface de l'eau présente toujours horizontalement. Dans ma démarche artistique, une totale horizontalité de la surface picturale reflète une sorte de miroir d'eau, sans profondeur. Quand je dessine, c'est comme si l'eau dessinait. Ainsi les courbes qui se présentent à notre champ de vision, offre à chacun la possibilité de laisser cours à son imagination et à sa propre interprétation.

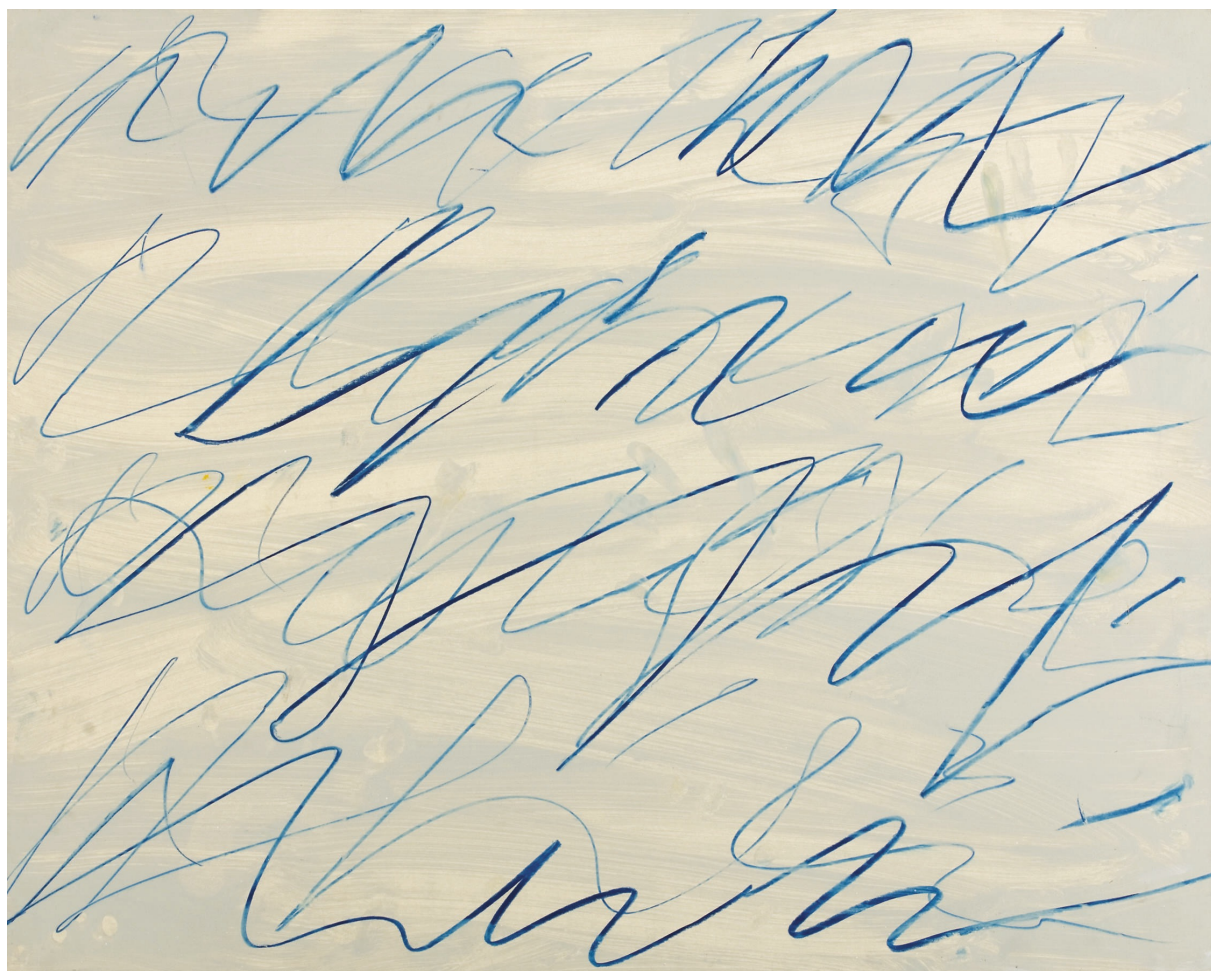
Je dessine rapidement avec le pastel qui ne peut pas être corrigé ou modifié. Les lignes dessinées au pastel sur papier sont des traces additives, car le pastel prend vie sur le papier et ce de façon indélébile. Progressivement, mes mouvements laissent des traces bleues sur le papier. A celles-ci s'ajoutent quelques traces accidentelles, laissés par de petits morceaux de

pastel dans les moments où ma main a exercé trop de pression sur l'outil. Je suis fascinée de voir qu'au fur et à mesure de mes gestes toutes ces lignes, uniques et différentes, prennent forme sur le papier vide pour créer des rythmes. Les lignes sont inscrites dans le temps présent, cependant le mouvement de la main est un mouvement continu qui suit son trajet sur la surface du papier. Dans le moment présent j'existe par rapport au dessin, au support et réciproquement ils existent par rapport à moi, à mon corps, qui reste actif à tout le moment de processus.

Nous pouvons rapprocher de nombreuses œuvres de l'artiste américain Cy Twombly à mon travail artistique. En effet, il peint souvent des signes, des mots, des fragments et des lignes ouvertes à toutes interprétations, basés sur le hasard. Il travaille fréquemment en série sur des toiles qu'ils recouvrent de peintures industrielles blanches ou grises, mais aussi sur des papiers couleur crème. Twombly dessine des signes mystérieux et discrets, presque indéchiffrables, qui racontent des histoires en référence à la mythologie grecque comme l'Illiade, aux poètes antiques, à Poussin, Raphaël et autres nombreux poètes. Le geste de l'artiste est spontané, sensuel, rapide et libérateur. Ses œuvres se situent entre le dessin et la calligraphie, compositions abstraites et chimériques.

Dans une série de dessins « *Roman Note* » sur le papier, début des années 1970, Twombly fait des gribouillis tumultueux de bleu céruléen. Ici, son geste devient incontrôlable et inconscient comme dans ma série de dessins « *Quand je danse, je danse* », où un lâcher prise calligraphique recouvre la feuille. Nos gestes sont semblables, car notre processus créatif est comparable, à savoir la main et le crayon qui se déplacent en rythme à la surface du papier pour explorer l'espace et dessiner des lignes expressives et dynamiques. Le geste ni forcé, ni forgé, créent des courbes irrégulières, qui créent une image abstraite. Dans les deux séries, il y a une totale refus de construire une composition de manière réfléchie. Les lignes dessinées spontanément créent l'illusion d'une lettre en boucle. On a un langage visuel de l'écrit et du dessin. La progression répétée des lignes de Twombly évoque des vagues dans un espace infini. (A l'époque Twombly était fasciné par les études de Léonard de Vinci sur l'eau, dans lesquelles il cherchait le mouvement éphémère de l'eau et du vent en dessinant sur papier). En effet, ces dessins abstraits montrent les lignes ressemblantes de l'écriture, de la nature, de l'eau, de la mer, des vagues. De plus, une sensation océanique se dégage de mes dessins, qui sont créés par un automatisme psychique et physique. Ainsi, nous pouvons rapprocher nos

méthodes de travail de part l'expérience gestuelle intuitive dans le dessin et l'écriture inconsciente que nous utilisons tous les deux. Un certain rapprochement est donc possible, sans chercher pour autant à faire des analogies entre les œuvres de Twombly et mes dessins de la série « *Quand je danse, je danse* ».



Cy Twombly, *Roman Notes*, 1970,
Gouache et crayon de cire sur carton, 70 x 87 cm,
Collection privée, Italie



Quand je danse, je danse, 2020, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm

C'est un enchantement naturel, parce que quand je travaille rien n'est déterminé, c'est l'inconscient qui intervient. Cependant, depuis quelques semaines, je commence à analyser ma démarche. J'ai ainsi pu remarquer deux périodes : un déclenchement entre ma pratique picturale et son questionnement théorique lors duquel je conceptualise mon travail. Je prends mon temps pour me questionner et chercher des réponses. Selon cette recherche théorique je connais mieux ma démarche ce qui me permet de nommer mes travaux comme le titre d'une de mes créations « *Quand je danse, je danse* ».

Je donne le titre « *Quand je danse, je danse* » à ma série de dessin qui fait référence à Montaigne. Quand je danse, je danse, devient une pure expression de moi, c'est-à-dire que j'exerce ma liberté comme praxis. Dans cette démarche j'imité la nature, mais sans la copier. Je donne liberté à mon geste corporel pour décrire et dessiner la nature sans pour autant vouloir l'illustrer.

Cauquelin Anne illustre parfaitement cette idée : « *Compter avec et sur l'image-production, celle qu'Aristote nomme mimésis. Ici, ce n'est pas le modèle qui est directement imité, mais le*

mode de production du modèle. Ainsi le célèbre, « imiter la nature » ne signifie pas que l'on va « copier » les objets qu'elle offre, mais l'« économie » par laquelle la nature ou Dieu agit dans le monde. Ici, le rapport de l'image avec le modèle n'est pas un rapport d'identité mais une relation homonyme : un même nom y désigne deux objets différents. »¹⁰ En effet, la praxis est un concept philosophique d'origine grecque, qui signifie un acte pur. Dans mes travaux, je souhaite montrer que l'action devient pure expression de moi, comme praxis.



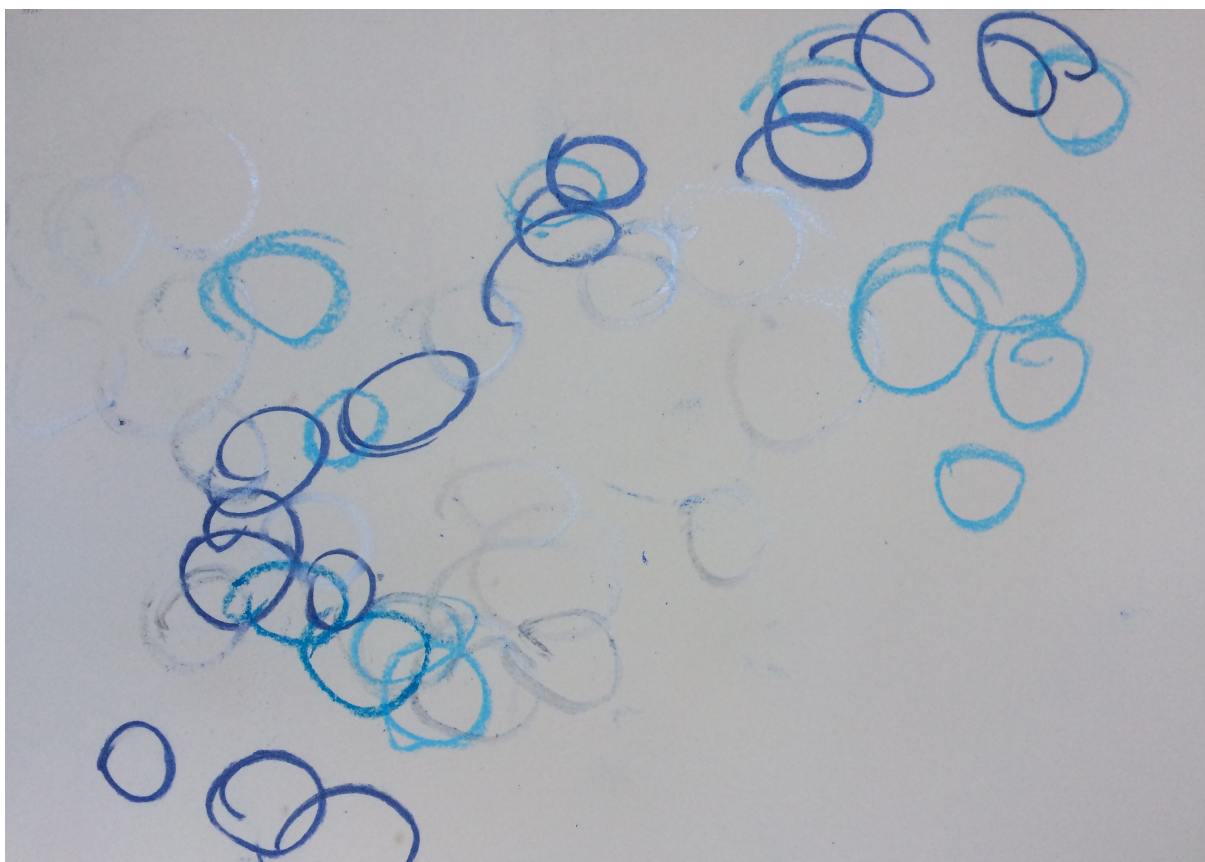
Quand je danse, je danse, 2020, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm

¹⁰ Cauquelin Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2004. p.48,

Enfin, lorsque je termine de dessiner, j'accroche mes travaux chez moi sur un mur blanc. Cela m'aide à étudier mon dessin et à analyser sa composition; s'il devient fatigant ou ennuyeux dans le temps. Ainsi, ce temps me montre quel dessin garder dans la série même si je n'ai pas en soit de critère de sélection particulièrement défini. Je pense à chaque accrochage comme une installation, cela devient comme une partie expérimentale de ma recherche. La question du paysage marin étant très présente dans mes œuvres, le positionnement et l'agencement des différentes feuilles de papier jouent un rôle éminent dans la représentation des mouvements aléatoires de l'eau. Ainsi le dessin n'est jamais seul sur le mur, parce que je le mets toujours à côté d'un ou de plusieurs autres, ils prennent tout leurs sens ensemble. De cette façon, chacun apporte son unicité et tous collaborent pour créer la série « *Quand je danse, je danse* ». Cet assemblage crée une expérience visuelle au sein de laquelle mon regard se disperse librement. Les différentes hauteurs d'accrochage et le fait que je les laisse sur les murs plusieurs semaines en modifiant parfois leur ordre, me permettent d'avoir ma série sous les yeux au quotidien. Même si je les regarde la plupart du temps sans réelle attention, cela m'ouvre inconsciemment une nouvelle porte sur un autre projet que nous étudierons ensuite. Ainsi, les divers types d'accrochages de mes dessins me permettent de rester ouverte aux nouvelles idées.

I.2 L'eau dans une forme nuageuse

Désormais, nous étudierons une nouvelle série du dessin « *Bulles* », dans laquelle j'établis un parallèle entre l'eau et le nuage. Ce dernier, volatile et insaisissable donne l'impression d'être toujours en mouvement avec ses couleurs changeantes qui créent un effet propice à la rêverie. De plus, le titre indique le sens d'une représentation. Ici, je souhaite refléter l'idée que l'eau devient aérienne comme des bulles flottantes dans l'air. L'eau est donc une matière qui peut avoir plusieurs états dans ses différentes formes. De fait, ces dessins colorés permettent de donner une représentation de bulles d'eau en libre mouvement, comme les nuages - miroir aérien qui reflète l'imagination du spectateur. De cette façon, j'invite le regardeur à projeter son imagination sur ces dessins abstraits ou nous sommes loin d'une vision universelle.



Bulles, 2020, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm



Bulles, 2020, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm



Bulles, 2021, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 x 65 cm



Bulles, 2020, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm

Cette série, « *Bulles* » est destinée à être regardée par le spectateur et interprétée de manière personnelle. D'une part, le jeu de couleurs anime l'imaginaire du regardeur, cela devient délicat pour lui de définir s'il voit des gouttelettes d'eau évoquant les nuages ou s'il s'agit d'une totale abstraction composée de différentes couleurs avec de la lumière et des reflets brillants. Effectivement, les nuages peuvent être dessinés et représentés de différentes manières. Ainsi, nous pouvons noter que, dans la peinture académique, les nuages sont peints vers le haut du tableau, presque toujours au-dessus du pays ou du territoire. Cette construction de l'image devient une distinction fondamentale entre la peinture académique et ma démarche artistique. Dans mon travail pictural, je ne traite pas du ciel en plusieurs parties, par exemple, comme un espace situé au-dessus de la terre. Il occupe tout l'espace sans maîtriser la perspective du dessin. Ici, les nuages occupent toute la scène dans une perspective fuyante, qui nous donne une sensation de flotter doucement dans le ciel pour se laisser aller au lâcher prise et à la rêverie. Comme si on dépassait la lourdeur et que l'on se laissait absorber par le calme. Ce ressenti semble être plus intérieur et personnel.

Ainsi, peut-on à travers ce dessin reconnaître réellement, parmi les formes circulaires flottantes, la différence entre un paysage atmosphérique et un paysage aquatique ? C'est au spectateur de décider où il fixera la limite de cet univers abstrait. Si limite il y a. Il paraît donc évident que ces dessins vont au-delà des représentations ordinaires du paysage et qu'ils invitent le spectateur à utiliser sa propre imagination.

C'est donc, grâce à la qualité métamorphosante, renouvelante, changeante et interprétative que le nuage inspire et fascine son regardeur. Ainsi, en les observant, notre esprit créatif compose toujours des images. Les nuages ne laissent que rarement le spectateur indifférent. Ses actions constamment changeantes sont capitales, parce que le spectateur prend le temps pour les observer. Le temps n'est plus important, le spectateur s'en libère en perdant la notion lorsqu'il observe les nuages sans cesse mouvants. Il contemple ce spectacle autant de temps qu'il le souhaite ce qui donne à ces dessins une temporalité latente tout particulière.

Quelle que soient leurs interprétations, ces dessins ont une capacité à montrer le fonctionnement naturel de l'eau. Dans la série « *Bulles* », le nuage mouvementé et changeant de couleurs par exemple, restent toujours abstraits. Je remarque, par ailleurs, que les nuages et l'eau ont presque le même potentiel esthétique qui fascine ma démarche. Par exemple, les images dessinées ne sont pas stables, elles nous donnent l'impression de flotter au moyen de la palette variée. Par conséquent, ces dessins évoquent l'eau dans une forme nuageuse, sans l'évoquer réellement. Ce qui m'intéresse est l'enjeu imaginaire qui se cache derrière les mouvements éphémères. En face de l'eau ou les nuages constamment changeants, on peut y reconnaître des images propres à la fantaisie de chacun.



Une série de dessins *Bulles*, 2020-2021, Pastels secs et gras sur papier velouté, 50 × 65 cm chacun

I.2.2 Le Dessin en aveugle

Dès le départ, les bulles dessinées se basent sur le jeu du hasard de l'inconnu, de l'inattendu, sur le désir de créer une image non réfléchie, mais expressive et mouvementée comme l'eau changeante. Je dessine donc des formes différentes les unes des autres qui manquent de finitude. D'une part, mon but essentiel c'est d'aller vers une vision imaginaire où les dessins sont comme le reflet de l'eau qui change son état, qui reproduisent les mouvement de sa surface indéfiniment. D'autre part, je désire créer une image qui miroite mon univers personnel et traduisent en quelque sorte mon subconscient. Ces dessins sont donc un moyen d'exprimer mon imaginaire, directement représenté sur le papier.

Alors comment ces dessins deviennent-ils le miroir de ma personnalité ? Comment ce miroir de dessin reflète-t-il mes mouvements corporels ? Ces dessins seraient-ils donc une projection de moi-même comme ce que développe Jean Dubuffet ?

« *Les œuvres d'un artiste ne répondent pas à ce qu'il est mais à ce qu'il aspire à être, à ce qu'il désire devenir. A une projection imaginaire de son être* ¹¹. » Dans cette série, je m'intéresse donc à la fois à l'imaginaire et au subconscient qui m'évoquent l'état liquide, qui ne sont jamais fixes ou limités, comme l'eau. Je projette rapidement une image sur la surface de la feuille pour traduire mon énergie en couleur qui prennent la forme de bulles, me rappelant l'eau. Ce dessin est la représentation de mes rêveries personnelles qui se réfléchissent sur la surface du papier. Mes pensées vagues miroitent et se matérialisent dans ces dessins. Je fais un geste circulaire et imprécis qui provoque le renouvellement et le développement de la représentation de l'eau. Ainsi j'aborde la notion du mouvement de l'eau dans l'illustrer pour autant, elle est simplement représentée par mes gestes circulaires. Mon corps prend contact direct avec la surface du papier et mon psychique un contact indirect avec la rêverie. La fusion de ces deux outils, mon corps et mon esprit, permettent à mon dessin de prendre forme en mouvement et en couleur. Tout cela produit une expérience singulière liée à la rêverie aquatique où l'eau se transforme en son état aérien, le nuage. Ainsi, cela devient un dessin efficace, qui m'emmène vers l'inattendu, parce qu'on y retrouve des effets que je n'avais pas imaginé, mais qui interviennent naturellement. Comme si ma façon instinctive de dessiner était finalement autonome. Comme si l'image se créait en combinante ou en

¹¹ Dubuffet Jean, *Bâtons Rompus*, Les Editions De Minuit, 1986, Paris, p. 50

associante aux mouvements éphémères et instables, celui de mes pensées brumeuses qui se réfléchissent dans le dessin. Il y a donc une sorte de similitude entre ma pratique picturale et le libre spectacle des nuages. Je donne libre cours à mon geste, parce que je souhaite laisser place à l'imprévu. De cette façon l'image apporte un effet de surprise. Il y a toujours un secret à découvrir, parce que moi-même, je ne connais pas le résultat final.

Par ailleurs, nous savons que grâce aux effets atmosphériques, les nuages jouent des spectacles éphémères et instables. Quand je dessine je ne crée que des formes équivalentes, c'est-à-dire que je fais le geste momentané qui évoque l'eau comme une vision temporelle. C'est une démarche d'unification mêlant une simplification des formes et le mouvement de l'eau, propice à la rêverie. Dans une composition presque asymétrique et déséquilibrée de dessins il y a des éléments maladroitement ronds, semblables à des bulles d'eau ou des nuages. Cette représentation à caractère abstrait, devient un lieu d'événements mouvementés dont l'apparition du tracé est imprécise. En résumé, la représentation n'est pas une copie de l'eau atmosphérique, elle dépasse le réel.

Tout en même temps, j'aborde dans cette série la pratique à l'aveugle, qui me permet de suivre mon inconscient et de repousser les limites de la représentation visuelle. J'ai commencé à accomplir la démarche à l'aveugle, suite à une série de dessins « *Quand je danse, je danse* », dans laquelle je m'interroge sur une représentation non figurative; créer rapidement sans réfléchir grâce au mouvement corporel du hasard. En effet, dans ces dessins « *Bulles* », la méthode à l'aveugle devient un moyen d'expérimentation lié à l'inconscient. Mais il faut noter, que la pratique aveugle est pour moi une façon volontaire de libérer mon geste le plus possible. Je ferme donc mes yeux temporairement pour fixer quelque chose d'instantanée ou d'éphémère, en pratiquant l'art pictural.

Quand je dessine les yeux fermés, je crée des formes grâce à mon imagination sans aucun model. Cela fait partie intégrante de mon processus créatif puisqu'il ne s'agit pas ici non plus de copier le mouvement de l'eau ou son état atmosphérique, la nature. Mais c'est ce qui m'intéresse, c'est une expérimentation où mon geste corporel n'est plus guidé par la vision. Une lâcher prise, qui laisse dessiner une représentation de l'eau en mouvement, propice à l'imaginaire. Ainsi, je ne peux plus voir. Je suis brusquement projetée dans mon imagination sur le papier et contrainte d'improviser, de libérer mon geste. Quand je dessine, je dessine.

C'est une pure expression de soi, car j'y projette mon subconscient. Je ne cherche pas la ressemblance ou le mimétisme de l'eau, mais l'expérience d'une vision inconnue qui fait travailler mon geste et mon expression visuelle. Progressivement, je voudrais préciser que, pour moi, dessiner n'est pas une question de savoir-faire. C'est un acte plus singulier et inconscient, qui se base, à la fois sur l'improvisation et l'expérience personnelle. « *La psyché est étendue, n'en sait rien* »¹², d'après cette formule de Freud, je pourrais dire que non savoir, ainsi lâcher prise est une condition de mon travail pictural. Cela me permet d'être plus tolérante envers les imprévues, parce que l'eau a aussi un caractère autonome. Elle est indomptable. Je ne la contrôle pas, elle me dépasse. De ce point de vue, le résultat donne à voir une figure imaginaire incarnée par la matière de l'eau dans ses différents états : mobile, changeante, infini. L'objectif n'est, encore une fois, pas d'imiter mais de l'imaginer sous une forme abstraite.

Nous retrouvons le même acte de dessin sans lumière chez l'artiste Cy Twombly, qui s'intéressait à la théorie de l'inconscient et surtout à l'automatisme par le dessin à l'aveugle; « [...] le "gauche" (ou le "gaucher") est une sorte d'aveugle : il ne voit pas bien la direction, la portée de ses gestes ; sa main seule le guide, le désir de sa main, non son aptitude instrumentale ; l'œil, c'est la raison, l'évidence, l'empirisme, la vraisemblance, tout ce qui sert à contrôler, à coordonner, à imiter, et comme art exclusif de la vision, toute notre peinture passée s'est trouvée assujettie à une rationalité répressive. D'une certaine façon, Twombly libère la peinture de la vision, car le "gauche" (le "gaucher") défait le lien de la main et de l'œil : il dessine sans lumière (ainsi faisait Twombly, à l'armée)¹³ ».

Cy Twombly donne une grande liberté à son geste, grâce à cela il crée des formes imparfaites, parfois même maladroites, mais avec des effets flottants, mouvants et palpables. Ses compositions deviennent comme « *gauches* », embarrassées et maladroites, car son geste est guidé par le désir de tracer et de dessiner. L'œil, et donc la rationalité, ne contrôle plus ses gestes. Dans ce sens, Cy Twombly libère le dessin de la vision rationnelle ou imitative.

Comme Twombly je défais le lien entre ma main, qui trace de formes circulaires, et mon œil, qui contrôle mon geste. Le processus est donc un jeu inconscient entre l'outil et l'imagination avec les yeux fermés.

¹² Didi-Huberman Georges, « *L'Etoilement* », 1998, Editions de Minuit, Paris, p. 123

¹³ https://www.academia.edu/25424739/Roland_Barthes_et_Cy_Twombly_le_champ_allusif_de_l%C3%A9criture_email_work_card=view-paper Consulté le 9 septembre 2020

Comme les dessins de Twombly qui sont animés par le désir de produire ou d'agir, de même je trace sans aucune attente. Je ne peux pas conceptualiser ni maîtriser tout le processus, mais j'agis librement et y trouve mon plaisir créatif. Par ailleurs, je recherche le même effet de spontanéité que dans le processus du rêve. Nous rêvons normalement, les yeux fermés, la nuit, hors je recherche cet effet en plein jours aussi, simplement en fermant les yeux. Cela me permet d'explorer mon monde onirique, très lié à l'eau. Fermer mes yeux me permet donc d'ouvrir une porte vers mon imaginaire. D'une certaine manière, j'essaie de me libérer du contrôle de ma conscience en gardant les yeux fermés et d'activer ainsi mon imaginaire. Cependant, garder les yeux fermés peut provoquer certains accidents qui s'intègrent au dessin et viennent lui donner une nouvelle dimension. Ces derniers se font de plus en plus importants durant la progression du dessin donnant un aspect imprécis et ambigu aux différentes formes. Ainsi, ils créent des effets variés. Les couleurs, qui se dégradent et se mélangent légèrement, donnent une impression de profondeur traversée par la lumière. C'est aussi remarquable que certaines formes circulaires ou arrondies ne sont pas complètement achevées ce qui leur donne un caractère changeant et douteux qui laisse une possibilité de lecture multiple, ludique et même fallacieuse.

Il serait néanmoins incomplet d'aborder une question de dessin à aveugle sans évoquer l'artiste américain Robert Morris. En effet, il ouvre une voie sur la rêverie et la psychanalyse à travers ses dessins « *Blind Time Drawings* » commencés en 1973. Morris réalise plus de 350 dessins où dessiner les yeux fermés devient une métaphore du rêve. Il utilise ses doigts comme instrument, préalablement marqués à la mine de plomb pour en retranscrire la couleur sur sa feuille. Son geste est rapide et ses dessins généralement réalisés entre quelques secondes et deux minutes afin de les marquer dans un instant qui soit le plus court et précis possible.

La série « *Blind Time Drawings* » et « *Bulles* » peuvent être comparées sous deux angles distincts : Premièrement nous retrouvons dans nos deux processus créatifs l'expérience à l'aveugle pour matérialiser des pensées qui s'apparentent à la rêveries et à l'inconscient. Deuxièmement, la temporalité très courte dans laquelle s'inscrivent les dessins se retrouvent dans les deux œuvres.



Robert Morris, Blind Time IV, 1991

Dessin, Mélange de graphite en poudre et d'huile sur papier, 96 x 127 cm

Cabinet d'art graphique, Centre Pompidou, Paris

Pour Robert Morris, l'expérience personnelle et physique est plus importante que le résultat final. Il fait des gestes rapides qui reflètent la simultanéité des pensées se bousculant dans notre mémoire qui lui demandent d'inscrire son dessin dans un instant précis. La notion de temps est donc prépondérante dans cette série. Sa mise en scène rapide sur une courte durée laisse la porte ouverte à ses perceptions, ses souvenirs et interprétations qui se trouvent hors d'un champ physique.

Quand je dessine rapidement, je crée des effets semblables, car je fixe quelque chose qui n'appartient pas à la réalité ou à une présentation concrète. En dessinant, on crée une nouvelle représentation stable et durable d'un élément fugace ou éphémère. Dans cette intention, je m'intéresse au concept de temporalité, car je matérialise l'imaginaire sur un court laps de

temps pour attraper ce qui est éphémère. Il est donc question d'un geste très rapide, ainsi que d'une implication du corps. Ma main trace rapidement en couleur pour capter la perpétuelle transformation d'une matière incessante.

Pour résumer, dans le cas d'une pratique à l'aveugle je souhaite montrer ce qui est invisible à nos yeux, mais perceptible et reconnaissable. Selon moi, des actions continuent de se dérouler même en l'absence de notre vision, qui s'appuie alors sur l'inconscient et l'imaginaire. Cette expérience n'a donc pas de limite. Je comprends que cette série puisse toujours continuer et qu'un dessin ne sera jamais semblable à un autre. Les différentes images perçues sont infinies, les nuages et l'eau étant en perpétuel changement, tout comme le regardeur lui-même. Mais à quel moment les nuages changent-ils ? A quel moment l'eau de mer, de l'océan ou du lac devient-elle nuage ? Sans le savoir, on imagine, on va au-delà des apparences. « *L'essentiel est invisible pour les yeux.*¹⁴ » Toutefois, on n'a pas besoin de le savoir ?

I.2.3 Le protocole et le processus mis en place

Avant de commencer à dessiner et de fermer les yeux pour créer ensuite, j'élabore le protocole. Par exemple, je pose une boîte de pastel au sol à côté de la feuille, pour pouvoir la trouver facilement et appliquer directement la matière sur la surface du papier. Avant de devenir temporairement aveugle, je facilite mon espace de travail en le délimitant, afin de ne pas être dérangée par l'inaccessibilité du matériel.

Le choix du support est habituellement le papier qui ressemble au vélin, qui tend vers une couleur ivoire. Au fur et à mesure des expérimentations de support, j'ai découvert ce papier par hasard qui, depuis, accueille mon travail de dessin. Le choix de ce papier devenu un protocole, car sa couleur, mais aussi sa qualité sont un vrai atout dans le rendu de mes

¹⁴ De Saint-Exupéry Antoine, *Le petit Prince*, Edition du groupe, "Ebooks libres et gratuites", 1943, p. 83

dessins, car, l'effet du pastel est doux avec ses effets flottants. La surface délicate du papier garde tout mon geste et tous mes mouvements, ainsi elle offre une visibilité de mon geste. La qualité et la couleur de la surface influencent chaque tracé du pastel et rendent le dessin plus expressif. Ainsi sa couleur ivoire de la feuille permet de travailler avec du pastel clair ou sombre et cet enjeu de contraste enrichit la représentation d'une image. Les couleurs du pastel apportent une lumière douce, tissent des reflets et éclairent la surface. Ce support de couleur naturelle donne davantage de profondeur au dessin et évoque un paysage qui n'a pas de forme déterminé. Ce rendu final est toujours une surprise que je découvre après avoir ouvert les yeux. Donc, c'est un protocole où j'accepte le résultat comme il vient.

C'est aussi probablement le format paysage du support, une feuille de 50 × 65 cm, qui donne une dimension abstraite à l'image. L'effet de la surface, ainsi que sa dimension, reflètent la simplicité de la composition. Le jeu des formes arrondies assure le dynamisme et permet au regard de balayer aisément la surface du papier. Dans le rapport de la représentation au fond, la lecture horizontale évoque le paysage et en même temps nous bascule dans l'univers abstrait. Ce format me laisse l'espace de réaliser des tracés sans saturer toute la surface du papier. Il me permet d'être plus libre dans mon processus, ainsi de conserver des espaces vides et de décentraliser des différents motifs donnant ainsi l'impression que la composition respire.

De plus, ce sont les couleurs qui nous donnent l'illusion de passer d'un autre espace sans limite. L'eau, quel que soit son état, est associée aux nuances de bleu mais aussi à toute la palette des couleurs qu'elle reflète. Cette palette agrandit le champ de vision. Dans sa représentation multicolore picturale, l'eau nous fait flotter dans une rêverie affective. L'eau dans son état aérien devient une vraie source de couleurs multiples. Ainsi, toutes ces couleurs matérialisent le mouvement de l'eau atmosphérique. A partir de là, la perception diffuse et fait l'appel à une forme fluctuante, lumineuse et scintillante qui ouvre le champ imaginaire.

Tout d'abord, je définis les couleurs et ensuite, j'utilise donc une palette de couleurs variée pour recréer ses différentes réflexions. Par ces simples variations de couleurs, je crée une image flottante, presque en rythme. Je m'intéresse au caractère instable et variable de la couleur des nuages, par conséquent, je prends plusieurs couleurs parmi les autres pour tracer. Ainsi par cette décision, je compose le dessin sans le retoucher. Naturellement, ce protocole joue avec les couleurs froides ou chaudes et aborde le paysage de façon abstraite. Le choix,

ainsi que l'utilisation des couleurs pastels sans les voir, créent une sorte de mobilité sur la surface du papier.

A travers ces couleurs, je représente l'eau sans toutefois la copier. En outre, je libère mon énergie, mes propres pulsions et ma sensibilité pour créer ce dessin. Avec ces couleurs, j'exprime picturalement des éléments cachés qui semblent exister dans mon esprit. Ma processus mis en place relève donc d'une expérience sensible au monde aquatique poussé vers l'aérien. Automatiquement, je dessine des bulles bleues ou de différentes couleurs pour exprimer et donner une apparence principalement visuelle à l'eau qui peut changer d'état et de couleur. ainsi la palette utilisée est large, les couleurs sont toujours en rapport, elles se complètent et jouent ensemble. Elles définissent l'image entière. Ce sont des couleurs du ciel, de l'eau, d'un paysage lumineux et reflétant, qui change constamment et laisse place à l'imagination, ainsi il révèle la sensation.

Cet élément aquatique fascine et nourrit mon imaginaire sans fin, ainsi je ne le reproduis pas tel quel. Paradoxalement à l'imitation ou à la ressemblance visuelle, je m'interroge sur mes facultés de perception par rapport à ses mouvements changeants et à leurs rôles dans mon processus créatif. Le dessin est donc une *cosa mentale* qui matérialise mes pensées cachées à travers les bulles d'eau. Enfin, nous avons exploré la pratique picturale de « *Bulles* », qui donne à voir mes pensées inconscientes en fixant de certaine protocole, par exemple m'engager dans une processus défini pour devenir temporairement aveugle.

Dans la variété abstraite de dessin, seule l'imagination du spectateur peut figurer ou interpréter ces formes. Cette série du dessin peut se consacrer principalement aux différentes représentations de l'eau et ouvrir une voie à travers l'infini et l'indéfini du rêve.

Au travers de l'étude de ces deux séries, « *Quand je danse, je danse* », et « *Bulles* » de pastels, nous avons vu le geste aléatoire qui se crée par des mouvements semblables à celui de l'eau. Mon geste est donc libre comme le mouvement de l'eau. Cette représentation de l'élément aquatique est renforcée par l'usage de couleur, en générale froide, principalement le bleu. Ainsi, ces dessins sont propices à l'évocation de l'imaginaire aquatique. C'est également l'effet recherché, au travers d'autres méthodes, dans la série de peinture acrylique sur papier métallisé que nous allons analyser dans la sous-partie suivante.

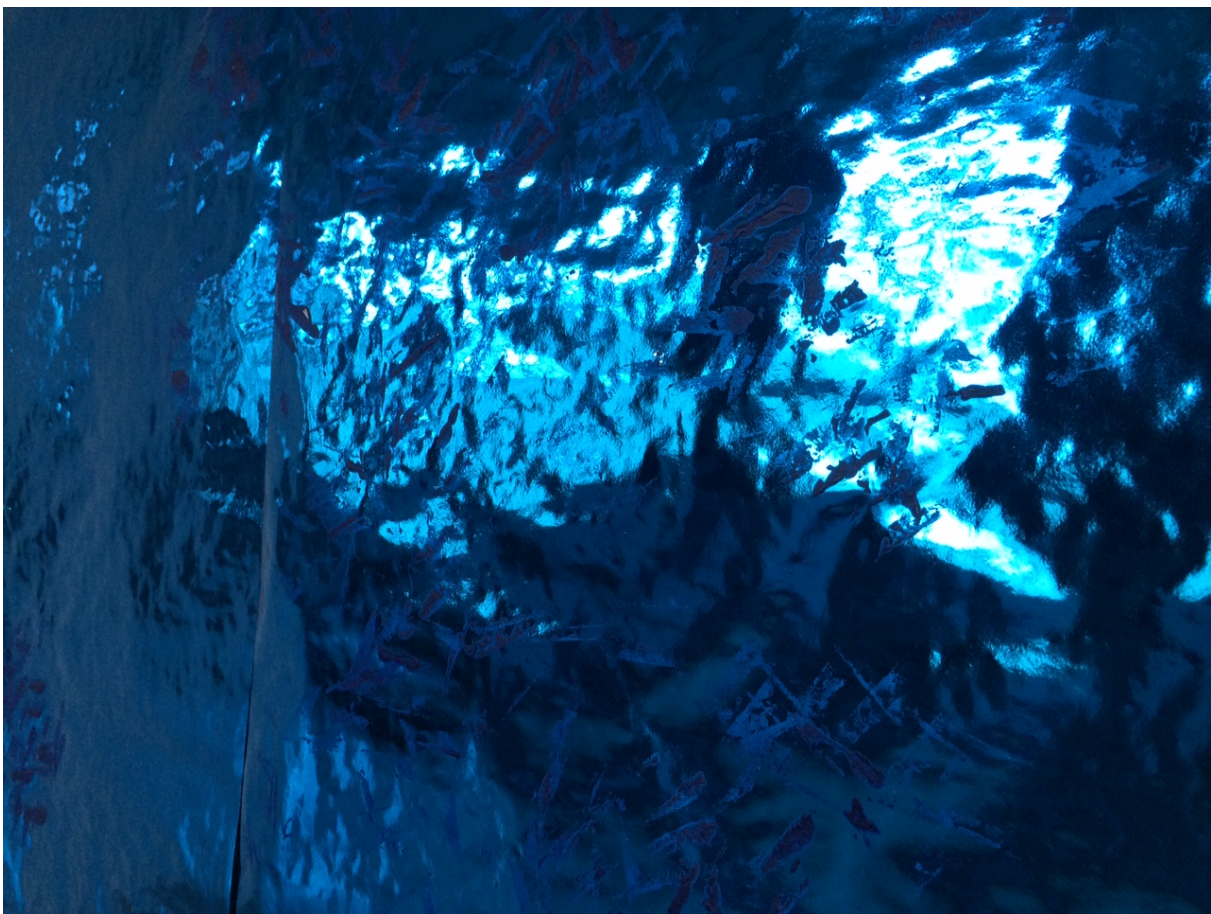
I.3 La peinture miroitante

Nous nous contenterons d'étudier ma série de peintures acrylique sur papier métallisé, ne portant pas de nom afin de ne pas influencer l'imaginaire du spectateur. Dans mon travail le papier métallisé qui me rappelle à l'eau est un lieu de prise de forme. La surface de la feuille est comme un miroir réfléchissant du monde physique. Ici, la peinture sur papier métallisé reflète mes mouvements corporels. Ainsi ce miroir de l'eau laisse un chemin ouvert vers la rêverie, c'est-à-dire qu'après avoir regardé ces peintures chaque spectateur vit une expérience personnelle en lui donnant un sens particulier. Contrairement à un vrai miroir de glace qui emprisonne une image nette, l'eau a un effet de dédoublement, qui permet au regardeur de plonger vers sa propre image. Dans cette série de peinture, on retrouve les mêmes qualités visuelles comme l'eau, ainsi ces peintures aident à construire le monde imaginaire grâce à la surface miroitante. Nous allons voir, que ces peintures sans titre créent une image en son sein comme si c'était l'eau qui nous faisait rêver. Ces peintures sont créées pour se sentir les choses d'une autre manière et pour libérer notre imagination.



Une série de peintures, *Sans titre*, 2018-19, acrylique sur papier métallisé, 200 x 70 cm chacune

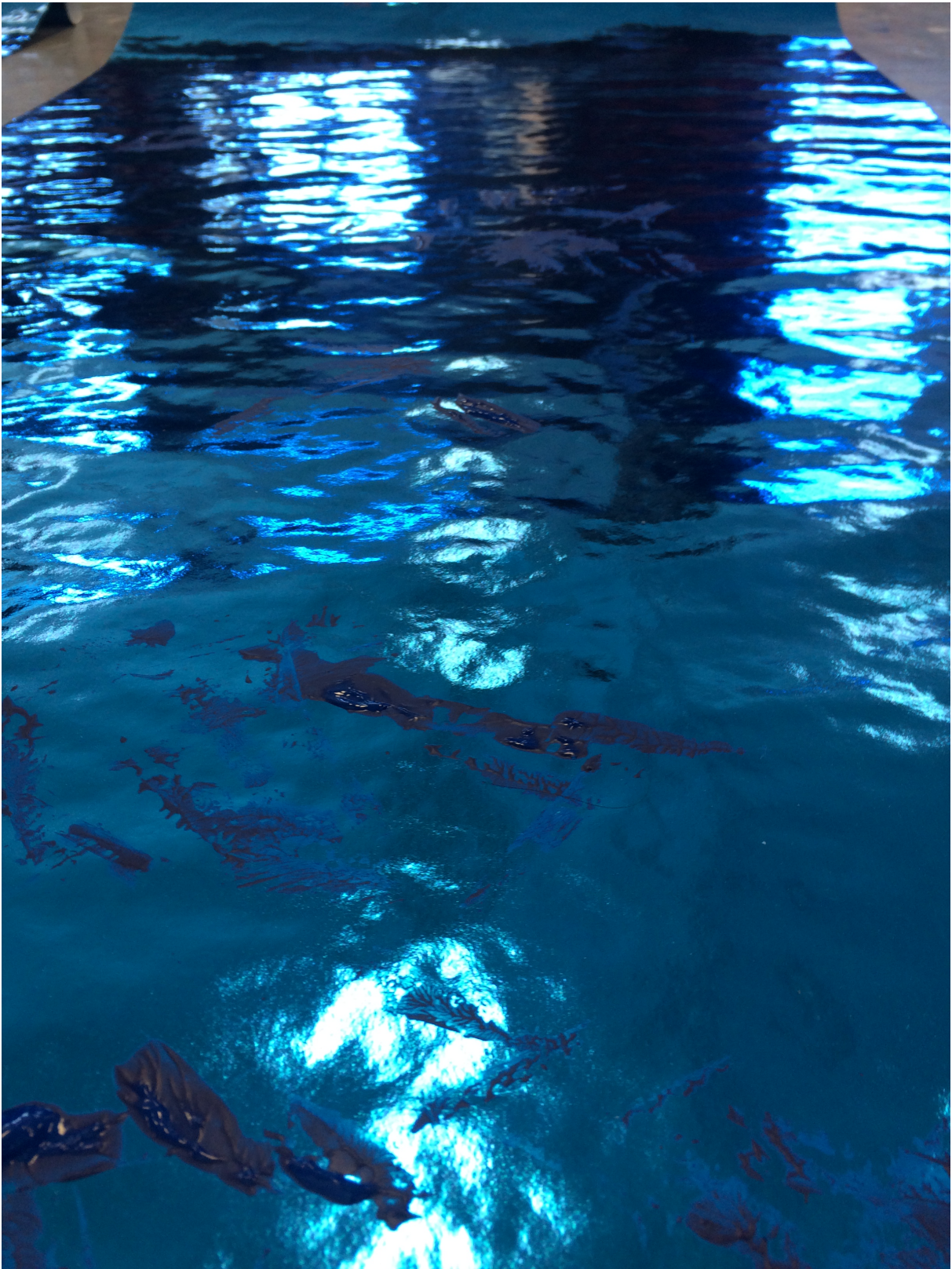
De cette façon, tout est une question de rythme de composition, de déséquilibre, d'instabilité et de réaction du matériau. Par conséquent c'est une manipulation de matériau et d'outil proprement expérimentale. En effet, chacune des touches est influencée par certains éléments dont la quantité de peinture utilisée, la direction, la forme et la dimension de la spatule, ainsi que sa rapidité de manipulation. Grâce à cette touche expressive et mécanique de la main, les textures deviennent chatoyantes avec des carnations froides et ce qui offre une seconde représentation liée à l'eau mobile, réfléchissante et instable. De même, le miroitement lié au support produit une sensation d'éclatement au profit du libre jeu des matériaux et des formes.



Sans titre, 2018, Fragment, acrylique sur papier métallisé, 200 x 70 cm



Sans titre, 2018, Fragment, acrylique sur papier métallisé, 200 x 70 cm

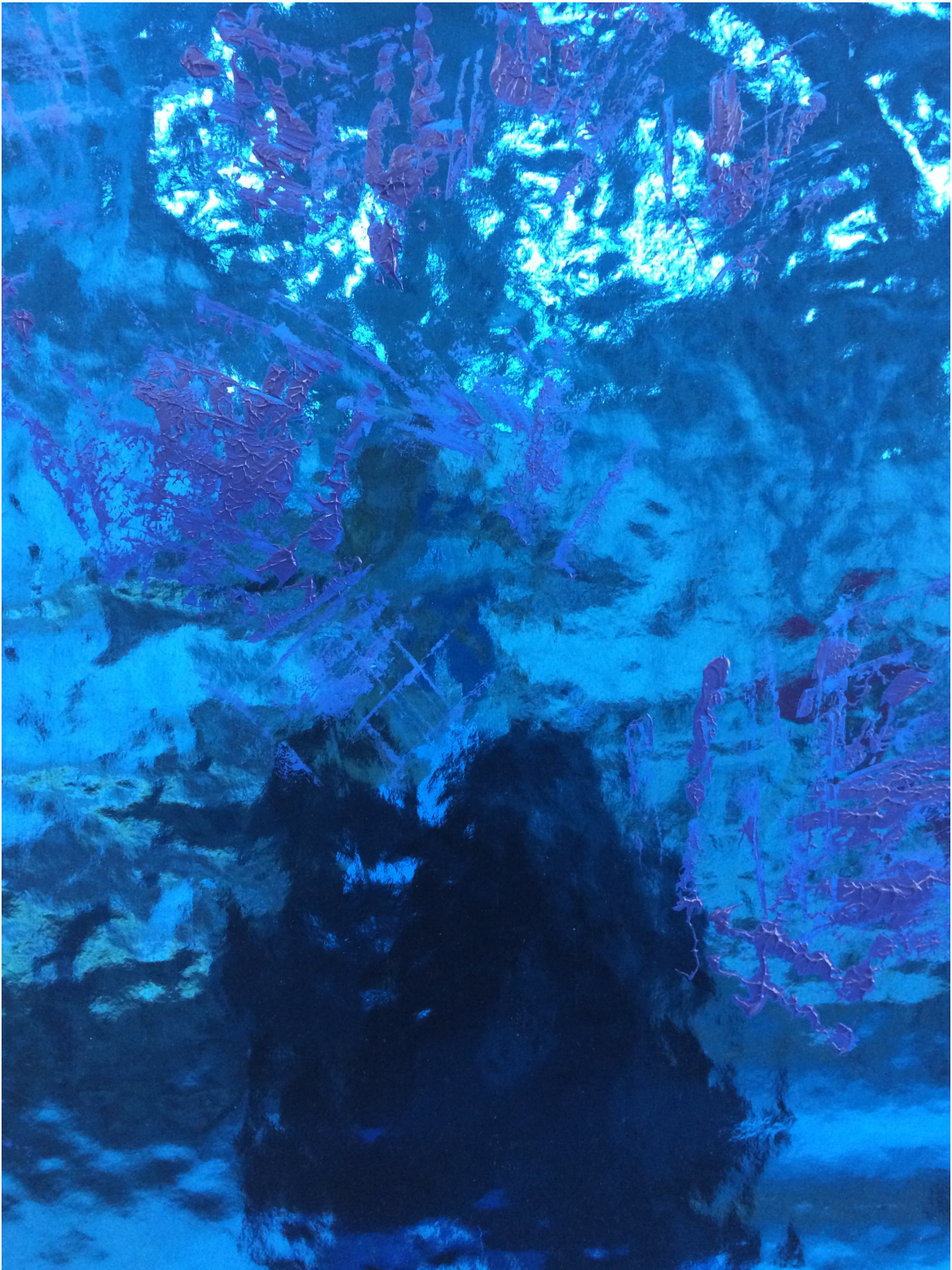


Sans titre, 2019, acrylique sur papier métallisé, 200 x 70 cm



Une série de peintures, *Sans titre*, 2018-19, acrylique sur papier métallisé, 200 x 70 cm chacune

Ce travail ne contient pas d'image, mais des taches de peinture acrylique se mêlant et se confondant sur le support de fond. Dans cette série de peinture, il y a un jeu d'interprétation des tâches irrégulières sur la surface de papier métallisé, qui a un format vertical et allongé. Au-delà de la peinture, c'est le support qui m'intéresse particulièrement, car le papier métallisé ouvre un champ de vision plus large grâce à sa qualité miroitante. La surface créée un autre espace et d'une manière inévitable, nous offre une autre représentation lumineuse. Le papier métallisé agit comme un miroir brillant et propose une expérience singulière pour chaque regardeur. Elle crée une autre image dédoublée. Elle a des qualités semblables à l'eau, due à la surface miroitant de la feuille qui créent une nouvelle vision. De cet effet, nous avons la possibilité de choisir une image que nous voulons tirer de la peinture. A travers ces peintures abstraites, automatiques et gestuelles, chaque spectateur visualise sa propre imagination.



Sans titre, 2018, Fragment, acrylique sur papier métallisé, 200 x 70 cm

Au travers de cette série de peinture je m'intéresse, par ailleurs, au flottement existant dans la lumière froide et dans les reflets métalliques, les effets de lumière faisant miroiter la surface de la composition. L'intégralité de la distribution de la lumière qui joue avec la couleur bleue éclaire la peinture et illumine l'espace. Cette lumière se reflète différemment en fonction des zones claires et obscures. Le choix du papier métallisé offre une bonne efficacité lumineuse, d'une part une lumière indirecte se diffuse et elle caresse le dessin en révélant les gestes et le mouvement. D'autre part la peinture bleue, profonde et épaisse, capte la lumière ce qui lui donne sa puissance d'évocation et de représentation.

Grâce à cette lumière indirecte, impalpable et changeante l'image se recompose devant chaque spectateur. Il y a des papillotements infinis autour des ombres et des lumières. En regardant ces peintures on se perd dans une insondable profondeur de l'ombre et de la lumière, sans jamais pouvoir se fixer nettement. Si on regarde cette peinture de nombreuses fois et en changeant à chaque fois d'angle, il serait possible de voir des images différentes se refléter et apercevoir que la peinture n'est jamais vide.

L'essentiel de la surface de la feuille miroitante, brillante et éclatante reste vierge, silencieuse. A la lumière de l'analogie du miroir, où le dehors et le dedans se reflètent, se forme l'image qui est aussi une réflexion sur l'identité même. De cette manière le spectateur se regarde lui-même à l'intérieur du dispositif. Les peintures monochromes créent l'espace dans lequel le regard peut circuler tandis que le papier métallisé estompe l'image. La peinture devient une *mise en scène*¹⁵ dans laquelle le regardeur y trouve des formes et construit sa propre image dans le temps qui passe.

Dans ce travail la couleur mate sur la surface brillante, l'unique couleur est le bleu, ce qui me rappelle l'eau. C'est aussi le travail sur la réflexion qui m'évoque l'élément aquatique, l'image se reflète sur le papier métallisé comme sur la surface de l'eau, avec mille nuances et toujours changeante. Ce qui m'attire dans cet élément c'est sa qualité plastique très riche, presque magique, ainsi que sa dimension symbolique forte et universelle.

Pour résumer, ces peintures bleues sont imaginées pour être regardées de loin ou de près, à la lumière ou à l'ombre, du détail minuscule à la composition d'ensemble. Dans ce travail, le support brillant permet une ouverture fictive sur une profondeur ou une action, alors que la peinture acrylique mate cache quelque chose que nous voudrions voir. Donc il s'agit d'un jeu

¹⁵ Viallat Claude, *Ecrits, L'Âge moderne*, Ceysson Edition d'Art, 2014, p. 50

entre deux opposés, entre une sensation simultanée de lourd et de léger, entre force et délicatesse, entre extérieur et intérieur, on a des effets opposés et à la fois complémentaires.

Le regard, ainsi que le mouvement du spectateur ne sont pas fixes. La réception qui appartient au spectateur change selon la distance, l'angle, et l'éclairage. Ce qui signifie, que le spectateur a plusieurs images selon son point de vue lorsqu'il regarde cette série. En effet, la représentation de ces peintures ressemble à l'eau toujours en mouvement. Sa multiplicité visuelle me pousse à aller plus loin dans mon observation et à ouvrir une nouvelle question; comment mieux comprendre ces différents points de vues sans cesse changeants ? Comment conserver-ce qui est à la fois présent, mais si bref dans l'instant ?

Par ailleurs, une autre prise de recherche intéressante pour moi, est la notion d'impermanence de l'eau. Autrement dit, le caractère changeant de l'eau qui se trouve dans un instant du temps. « *L'instant n'est qu'une abstraction, sans aucune réalité.* »¹⁶ Comme Bergson, je crois que la notion de l'instant est finalement juste une sensation, que je souhaite transmettre au spectateur à travers mes peintures. Le regard d'un instant crée des sensations variables.

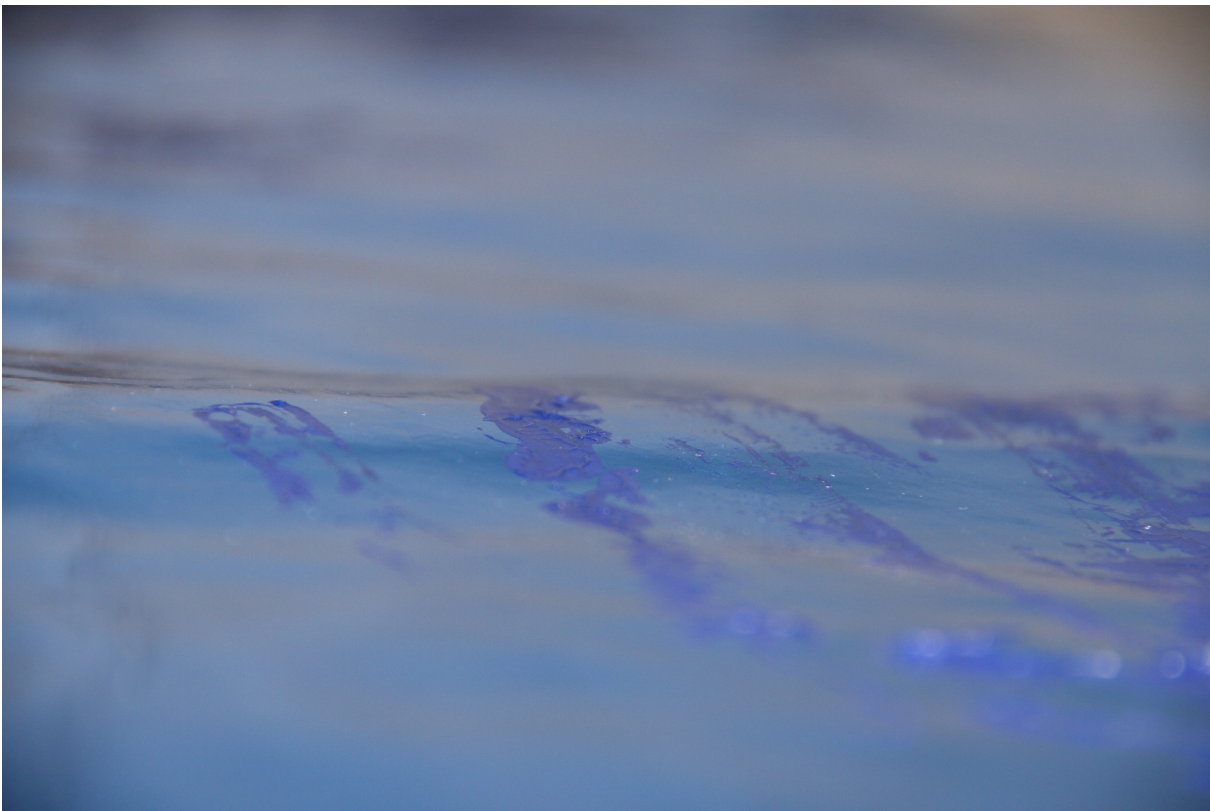
« *Il faut d'ailleurs noter que cette disposition linéaire des instants reste pour M. Roupnel aussi bien que pour M. Bergson un artifice de l'imagination.* »¹⁷ Je voudrais développer ces idées philosophiques par rapport à l'expérience du spectateur qui donne à voir mon travail pictural. Nous avons vu, que la qualité miroitante, reflétante et changeante du papier métallisé montre l'instabilité de la représentation. La surface est à la fois le miroir mobile, celui de l'eau imaginaire et celui des ombres et des reflets qui se modifient instantanément. Ce temps immédiat ne nous renvoie que des images abstraites. Puisque la lumière y dessine, y flotte et invite le spectateur dans une évanescence pour percevoir l'impermanence d'un paysage imaginaire.

Dans mon travail plastique je souhaite développer une vision de l'impermanence. Si d'ailleurs l'impermanence est une sensation perçue dans ces peintures abstraites, je voudrais aussi évoquer l'aspect de la production. Autrement dit, le processus de mise en œuvre de mon travail, qui m'appartient. En effet, je cherche la permanence du paysage, bien que celui-ci soit sans cesse changeant. Il serait absurde d'avoir l'idée de figer ou de fixer un instant. Pourtant j'appuie sur cet aperçu à travers un autre moyen de travail : la photo. Je commence donc à

¹⁶ Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Editions Denoël, 1965, p. 25

¹⁷ Ibid., p. 25

photographier pour capturer un instant précis. Je capte ce qui se modifie en permanence pour découvrir l'impermanence. « *Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement*¹⁸ ». En photographie je donne à voir des choses selon ma propre imagination, singulière. Je désire capter une image simultanée, qui ne se répétera plus jamais. En outre, nous allons voir dans une deuxième partie de ce mémoire que je reprends le travail photographique comme le résultat final. Cela nous aidera à mieux comprendre comment l'eau se fige dans l'instant du passage photographique en gardant toute sa qualité en perpétuel changement. Nous allons plonger dans une matière constamment changeante et transitoire en la matérialisant et en capturant moment présent.



Sans titre, 2021, Photographie numérique

¹⁸ Barthes Roland, *La chambre claire*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Lr Seuil, 1980, p. 15



Sans titre, 2021, Photographie numérique



Sans titre, 2021, Photographie numérique



Sans titre, 2021, Photographie numérique



Sans titre, 2021, Photographie numérique

I.3.1 L'abstraction gestuelle, inconsciente

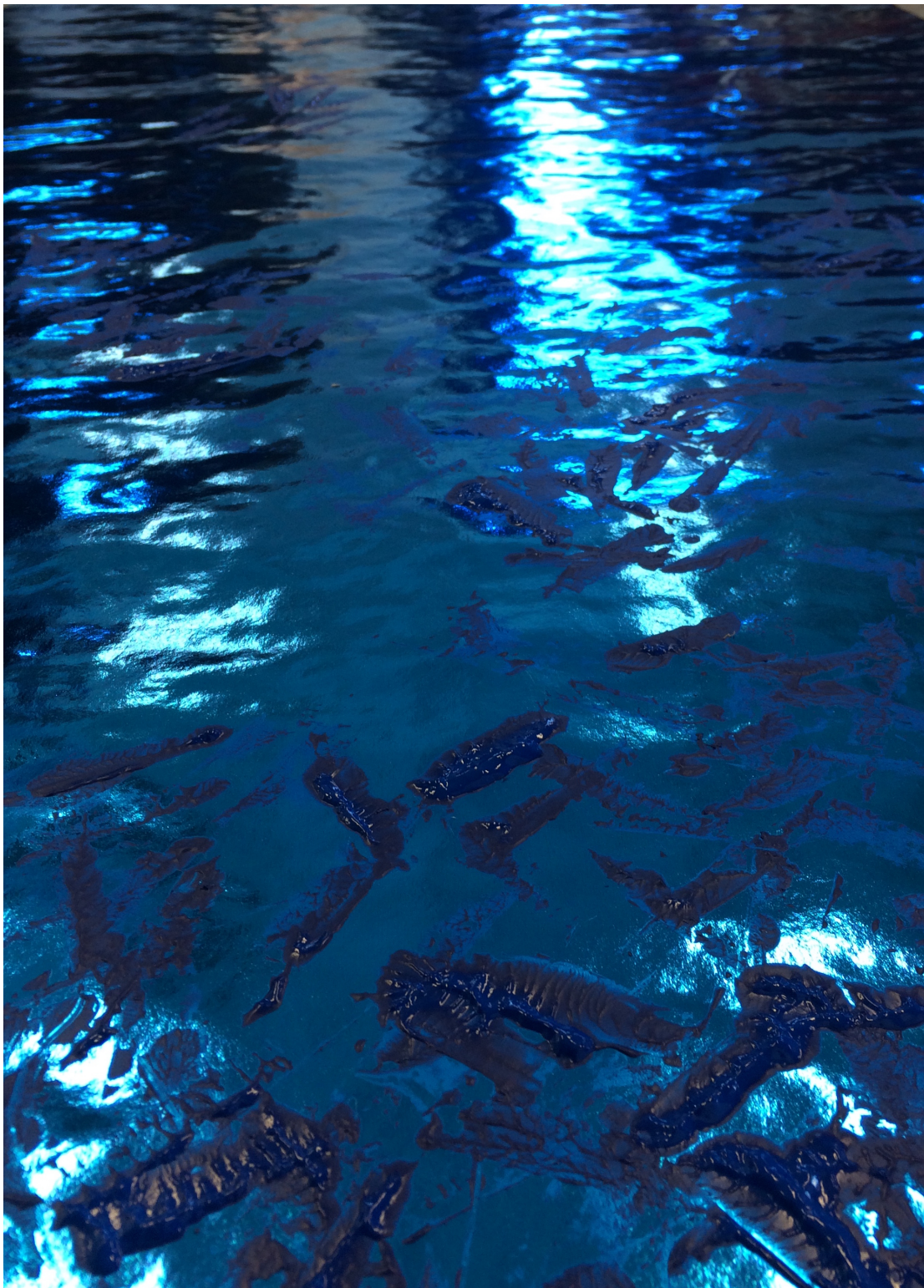
La complexité de ma démarche, c'est de créer sans raison, d'agir inconsciemment. Plus précisément on va articuler l'action corporelle attachée à mon inconscient. Ainsi, nous allons élaborer une pure expérimentation automatique. Une esquisse qui apparaît en traits rapides naissant au fur et à mesure, sans idée préconçue. De cet effet, nous allons étudier la peinture abstraite gestuelle, dont j'ai présenté dans une sous-partie précédente.

Il s'agit alors d'une peinture guidée par mon geste et non par ma volonté. Dans ce travail pictural, je m'inscris donc dans l'action graphique du rêveur, je compose et progresse sans concept ou logique précise. Les actions produites évoquent une relation complexe entre l'eau et la rêverie. J'utilise le geste automatique pour interpréter le mouvement et la qualité changeante de l'eau. De plus, sans mon geste, il y aurait pas de peinture. Ce geste crée donc une image abstraite du paysage aquatique.

« Nous avons trouvé dans le moi lui-même quelque chose qui est inconscient aussi, se comporte exactement comme le refoulé, c'est-à-dire, manifeste de forts effets, sans devenir lui-même conscient, et l'action pour le rendre-conscient nécessite un travail particulier »¹⁹.

Dans cette citation Sigmund Freud, fondateur de la psychanalyse, parle de l'importance de l'inconscient dans une expression ou dans une action corporelle, parce que l'action représente dans une certaine mesure l'inconscient. C'est le corps qui matérialise et crée une création visuel. Mon inconscient influence mon corps de façon creative, c'est-à-dire qu'elle me donne des sensations corporelles pour travailler avec mon imagination et créer une représentation picturale de l'eau. J'essaye de montrer comment mon corps et ma main bougent de manière spontanée, pour peindre des formes vibrantes et mobiles, celle de l'eau en perpétuelle mouvement. Mon geste interprète et rendre conscient ce qui était caché en moi. En somme, c'est un voyage dans un monde rêverie, dans l'inconnu et l'inconscience liée à l'eau. Ce voyage n'a pas essentiellement de destination fixe, plusieurs chemins sont possibles.

¹⁹A. Sparer Ellen « L'inconscient du moi» Dans Revue française de psychanalyse 2013/1 (Vol. 77) <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2013-1-page-194.htm> Consulté le 3 juin 2020



Sans titre, 2019, acrylique sur papier métallisé, 200 x 70 cm

L'abstraction gestuelle devient une nouvelle forme de communication entre moi et le paysage aquatique. Mes peintures dépassent le réel ou le conscient. Dans mon processus le corps est supérieur à l'affirmation de soi. Disons que, sans mon corps la peinture ne pourrait prendre de forme matérielle. Peindre, donc est un enjeu complexe entre le corps et l'inconscient. Peindre est toujours pour moi une expérience singulière qui me permet d'accéder à mon monde imaginaire. Autrement dit, le processus gestuel devient un moyen pour explorer mon monde inconnu. A travers de mon corps que je désire libérer les pensées les plus profondes qui matérialisent la rêverie aquatique. C'est donc le mouvement corporel qui matérialise mon imaginaire grâce à la peinture. Pour tout dire, ma pratique est agitée ou animée d'un mouvement d'inconscience augmentée par une problématique de la représentation de l'eau fluctuante, insaisissable, volatile, changeante, toujours en mouvement.

La relation entre mon corps, mon inconscience et l'eau est assez énigmatique. L'eau et moi sommes liées par des éléments inexplicables venant d'ailleurs et qui élargisse mon système de représentation. L'eau précède la conscience. L'eau qui fluctue, l'eau qui fuit, l'eau qui se change, disparaît et réapparaît. Elle reflète son environnement et pourrait être une métaphore de ce qui se passe en moi. L'eau comme miroir de mon univers imaginaire. Cette expérience personnelle apparaît donc dans mes créations picturales. Choisir l'eau comme un élément de représentation visuel accentue le lien existant inconsciemment entre moi et elle, cependant ce lien n'est pas encore clairement établi, mais il s'élabore et se construit au fur et à mesure. L'eau devient le sujet du jeu qui ouvre un espace à l'imaginaire.

De manière formelle, on peut rapprocher mes séries de peinture de l'abstraction gestuelle, qui apparaît en Amérique et en Europe après la Seconde Guerre mondiale. En effet, on y retrouve le même processus, dans les gestes et expressions spontanés de l'artiste. Les artistes importants, comme Jackson Pollock, accorde plus d'intérêt à l'acte physique, au processus de peinture qu'à la conséquence définitive. Pour Pollock, la toile est un espace de libération de son geste créatif, et donc ainsi de son mouvement corporel. Par exemple, dans le film documentaire de Hans Namuth tourné en 1951 on découvre l'univers de création de Pollock dans son atelier, en train de peindre. Nous pouvons dire que Pollock danse en peignant sur ses toiles déposées par terre. Plus précisément sa position horizontale par rapport à la toile, donne toute sa particularité à son processus. Tandis que, en regardant le processus du peintre à travers de ce documentaire, visiblement, on reconnaît le geste incontrôlable de l'artiste, une transcription de l'inconscient.



Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, 1951

Film court métrage, 10''14'

Par ailleurs, je n'entre pas dans le même processus pictural, comme Pollock ou les autres peintres gestuels, mais j'ai presque le même processus formel. En effet, je peins avec une spontanéité en posant mes papiers sur le sol afin d'être plus mobile que possible, pour tourner autour du support et tacher la surface du papier. L'horizontalité du support devient un lieu de libération du geste artistique. Ainsi l'horizontalité facilite le mouvement corporel et le déplacement dans l'espace. Pour moi, la position à plat du papier placée à plat sur le sol est un moyen d'exploration physique. Comme je suis tout près de la surface du papier métallisé, je ne vois plus la feuille dans sa totalité. Ainsi je perds la perspective. En effet, le champ de vision devient totalement abstrait. Aussi bien, mon processus a un dynamisme totalement aléatoire. Je m'attache avec le hasard. Disons que, c'est une aventure, pour moi, dont je ne connais pas. Ce processus technique reste assez simple, car je travaille en aplat avec une seule

couleur bleu, par ailleurs, c'est la surface métallisée qui produit et ajout la profondeur dans le papier. Dans ce témoignage, la surface horizontale sur un espace plate m'aide à projeter mes mouvements corporels. Réciproquement, cette surface miroitante m'offre des images changeantes à travers ses reflets éphémères.

Pour conclure, je peins pour aller au-delà de soi, pour révéler mon inconscient par mon geste aléatoire et pour ouvrir la voie de l'imaginaire. Quand je peins je suis sans identité figée, je vais donc au-delà de mon affirmation, parce que c'est à partir de cette présence corporelle qu'intervient mes pensées vagues. C'est grâce à la peinture que je me transporte au-delà de moi-même dans un monde rêverie qui fait appel à l'eau. Tandis que la peinture a donc un pouvoir d'aborder l'expérience physique mais aussi imaginaire. Ainsi, dans ce sens, je mets en avant les jeux entre l'inconscient et l'action physique qui rend possible la vision du monde aquatique. En conséquence, nous nous contenterons d'étudier une autre série de peintures « Blue/Silver » va nous permettre d'aborder le sujet du pulse d'agir intuitivement et du paysage océanique.

I.3.2 La pulsion d'agir intuitivement

Nous allons également étudier une série de 6 peintures intitulée « *Blue/Silver* ». J'ai choisis de lui donner ce titre simple pour la distinguer de mon autre série de peintures sans titre sur papier métallisé. « *Blue/Silver* » est une série abstraite également influencée par la peinture gestuelle, corporelle. Nous allons voir, que l'expérience corporelle nous renvoie à une complexité des choses. D'une part, on y retrouvera un paysage océanique renforcé par la couleur bleue avec des reflets métalliques, d'autre part cela nous mènera vers une abstraction totale, où rien ne sera affirmé. La nature de ces peintures est donc difficile à définir, pour ainsi dire j'essaye d'adopter une façon de travailler qui reste spontané, simple et qui puisse avoir plusieurs réflexions selon l'imagination de chacun.



Une série de peintures, *Blue/Silver*, 2019, acrylique sur le papier, 75 x 50 cm chacune

Au départ, mon processus s'agissait d'une abstraction corporelle totalement aléatoire, c'est-à-dire que les premières peintures de cette série étaient faites par des mouvements corporels, mais entièrement désordonnés dans tous les sens.



Blue/Silver, 2019, acrylique sur le papier, 42 x 29.7 cm

Au fur et à mesure de la pratique, je suis sortie de ce système d'action chaotique et j'ai pu développer des gestes plus simples et plus rythmiques qui augmentent les enjeux intuitifs. Mon geste corporel devient dans son va-et-vient. Il est soucieux par la pulsion d'agir. Je garde le même protocole, c'est-à-dire que je répète les mêmes mouvements tout au long du processus. Mes actions intuitives et répétitives s'accordent aux mouvements verticaux du bras. Ces actions deviennent le principe d'une répétition non contrôlée. Cependant ce n'est pas un engagement personnel, mais plus océanique. Je reprends les mouvements répétitifs des vagues dans mes peintures de façon répétitive. Cependant ces mouvements ne sont pas identiques au rythme de vagues. Quand je peins, j'imagine les vagues agitées, qui se répètent sans cesse. Des vagues qui s'écrasent sur les côtes, jamais identiques les unes aux autres.



Blue/Silver, 2019, acrylique sur le papier, 75 x 50 cm

Ainsi quand je peins en répétition, j'éprouve une sensation agréable et libératoire. Peindre m'apporte du plaisir. Cet état est suscité spontanément à travers la peinture, ainsi qu'à travers l'expérience physique mais aussi psychique. Cette démarche me donne la possibilité de transformer les mouvements des vagues en peinture, sans les copier. Ainsi, je crée sans définition, sans maîtrise, car l'eau est toujours en libre mouvement. Naturellement je laisse aller mon geste intuitif, pour réveiller mon imagination. Pour libérer quelque chose qui est en moi et qui me fait accepter la singularité de ma démarche. Peindre il s'agit donc d'être autonome et de libérer mes sensations qui viennent spontanément et intuitivement.

Si la surface du papier est vide au départ, petit à petit elle devient texturée et pleine au fur et à mesure. Je délimite tout l'espace. De cette manière, le papier peinture devient un lieu de saturation, où chaque point de la surface joue et est égale à tous les autres, tout est all-over. L'image semble s'ouvrir dans tous les sens. En la regardant, on a une sensation d'accumulation de l'espace et de profondeur à la fois. On ne peut plus distinguer le haut du bas, parce que c'est le système répétitif de mon geste qui libère toute la composition de la

peinture. Nous voyons que, chaque couche de la peinture a sa propre direction vers le haut ou vers le bas, unique comme une vague de l’océan. Ainsi, la construction d’une image ressemble aux vagues qui se transforment en vertical sur la surface horizontale et qui se répètent perpétuellement.

D’un côté formel, je pourrais également rapprocher ma série de peinture « *Blue/Silver* » des œuvres du peintre Nicolas de Staël. Ce dernier qui a cherché le rythme de la nature tout au long de sa vie et qui a poussé une représentation figurative de ses peintures à l’abstraction. Ses tableaux se caractérisent par une construction rythmique de composition, et par une expression libre de son geste. De Staël travaille la superposition des couleurs au couteau, parfois au pinceau pour donner de la densité à la matière. Sa couche de peinture se transforme en pâte épaisse qui questionne le matérialisme. A priori, déposer la peinture épaisse sur la surface du papier, crée une expérience de la matière et de la densité. En manipulant la peinture, de Staël construit une composition dans la toile. Par exemple, dans « *Composition 1950* », la matière picturale présente une certaine épaisseur. La toile est saturée par des couches de peinture. Ainsi, il la réduit à deux couleurs. Cette approche minimaliste suffit à rendre l’essence de la construction picturale. L’ensemble de la composition se fait verticalement en sculptant la couleur blanche, teintée de gris. Tandis que, sur cette toile la couleur monochrome gris-blanc joue avec une ligne plus sombre presque noire, pour évoquer possiblement un paysage.



Nicolas de Staël, *Composition 1950*,
Peinture à l’huile sur carton, 1248 × 794 mm
La Tate Modern, Royaume-Uni

Dans ma série de peinture « *Blue/Silver* », on retrouve les mêmes éléments formels, tels que, la recherche du rythme en peignant, le fait de moduler la matière peinture avec un couteau, et de choisir des couleurs minimales. Comme Nicolas de Staël, j'utilise une spatule, parce qu'elle aide à libérer les mouvements de ma main et à obtenir une texture jamais vraiment lisse. Ma main avec la spatule, charge et décharge la peinture acrylique de différentes manières et aussi vite que possible. Je frotte la surface de la feuille avec une spatule, ce qui a comme effet de figer la couleur acrylique. Je glisse la spatule sur la feuille pour moduler la peinture acrylique. La spatule forme de différentes épaisseurs de peinture bleu. Progressivement l'image se construit. On a un résultat définitif après que la peinture ait séchée et qu'elle soit ancrée au papier. Dans cette démarche, la relation entre le support et la surface est très importante, car cette relation les accorde et les unifie. Une fois que la surface est remplie, je change la feuille et je répète le même geste sur un autre papier, de ce fait naturellement, chaque peinture de la série a son commencement et sa fin, c'est-à-dire qu'il s'agit de tourner autour du cercle, avec le même geste et le même système sans progrès technique. Mon geste répétitif accompagné de la spatule crée le rythme d'une image.

J'applique la peinture acrylique mélangée avec un médium fluide sur la surface de la feuille. Dans cette intention, je désire révéler la permanence d'une matière instable qui se modifie rapidement. Au fur et à mesure, le papier se remplit de peinture acrylique. Les différentes épaisseurs de traits de peinture bleue paraissent former des volumes grâce aux textures. De cette façon, les trames sont toujours changeantes, variées, irrégulières et mécaniques. Le geste répétitif nie donc toute la composition. Les couches de peinture font vibrer la surface de la feuille. On a la sensation de voir une matière vivante qui se fluidifie sous la lumière, comme si c'était un changement permanent du paysage océanique. Le monochrome bleu nous donne un sentiment d'espace ouvert avec sa lumière douce. La construction verticale de l'image et sa luminosité nous rend la singularité du spectateur. Sa représentation se base donc sur une perception de l'imaginaire qui pourrait inviter le regardeur à l'évasion.

« *Serait-je peintre, je ne peindrais que des couleurs : ce champ me paraît libéré également de la Loi (pas d'Imitation, pas d'Analogie) et de la Nature (car en somme toutes les couleurs de la Nature ne viennent-elles pas des peintures ?)*²⁰ ». Alors, j'ai lu cette phrase de Barthes, qui insiste sur l'importance de la couleur dans la peinture. D'après lui, la couleur est un élément

²⁰ Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Editions du Seuil, 1975, p.172

privilegié qui vient de la peinture. Je voudrais reprendre cette idée sur l'intérêt de la couleur, mais en l'abordant autrement; en montrant comment la couleur reflétée donne à voir au paysage océanique.



Blue/Silver, 2019, acrylique sur le papier, 75 x 50 cm, fragment

Il est tout à fait clair que dans cette série, je ne sépare pas la couleur bleue acrylique et le bleu de la surface, celui du papier dessin. Toutes les deux s'associent pleinement. Ce que je souhaite obtenir par la couleur bleue, c'est la lumière monochromatique floue qui se dégrade au fur et à mesure, comme si c'était le paysage océanique qui se changeait naturellement sous la lumière. Par cette couleur modifiante j'évoque donc l'océan ce qui est toujours présent pour nos yeux mais jamais le même. Ainsi, je désire montrer le perpétuel changement de la lumière océanique en couleur monochrome. De cet effet, nous allons voir que les pigments de la peinture se fluidifient, s'estompent progressivement sur chaque nouvelle peinture de la série. La couleur bleue avec le médium flou réagit à la lumière et se modifie. Elle se reflète sous la lumière. Aussi bien, la peinture est dissimulée par des teintes fluides et métalliques dans sa totalité. Mon but est d'aller vers une image floue, lumineuse grâce à une approche minimaliste. Ainsi, grâce à un geste répétitif je joue avec la couleur bleue et le médium métallique pour montrer le changement et la modification picturale du paysage. Je souhaite également avoir un processus dans lequel la couleur joue et se modifie dans le temps, car la qualité changeante de l'eau étant une vraie fascination pour moi. Je crée donc une image qui évolue continuellement et qui change sa représentation picturale du début. À cet égard, la notion d'impermanence est pensée comme un concept coloré qui matérialise visuellement le temps.

Tout d'abord, on remarque que chaque peinture de la série fait partie d'une suite cohérente, un effet de plus en plus flou. Pour obtenir cet effet visuel et pour dégrader la couleur, je mélange la peinture acrylique bleue avec le médium iridescent fluide. C'est ce qui me permet d'obtenir des effets métallisés. J'applique la peinture acrylique à la spatule et puis, à chaque nouvelle peinture j'ajoute une quantité plus importante de ce médium. Je joue sur la quantité de ce médium pour éclaircir et le rendu final soit plus flou. Au fur et à mesure la couleur se dégrade et la texture éclaire l'ensemble de l'image. Une fois cette matière sèche, elle devient translucide et crée des reflets sur la surface du papier. Cette technique expérimentée permet un rendu escamoteur, car la présentation d'image est effacée par des reflets fluides. Nous avons la sensation de voir un espace ouvert, lumineux, froid et mystérieux. Cette expérimentation de combiner l'acrylique et le médium flou, propose une nouvelle notion du paysage. La fluidification de la couleur ranime une nouvelle expérience de multiple temporalité du paysage océanique. Je souhaite à travers ces peintures transcrire les modifications et les

transformations des vagues en utilisant une seule couleur bleue. Cependant je laisse la surface vide des imageries analogues du paysage.

Une expérience changeante de la couleur est inscrite dans la durée d'un instant. Ce qui m'intéresse c'est le temps immédiat dans lequel la peinture acrylique bleue se forme. Quand je peins, j'imagine des vagues mécaniques qui s'agitent sur la surface horizontale de l'eau et qui se forment instantanément au vertical. En fait, je peins sans cesse, sans hésitation pour dialoguer avec mon imagination, et fixer la vague dans l'intervalle du temps, à la fois délimité et répétitif. Je m'intéresse à ce rythme instantané, qui donne une apparence à mon intuition et forme la peinture bleue métallisée.

C'est qui est certain, est que ces peintures monochromes bleues ne se limitent pas à représenter deux différents sujets. Dans ce travail, il y a un système simple et répétitif pour construire une image. D'un côté, cette image n'a pas de sens, on ne voit qu'une couleur monochrome avec des formes semblables les unes aux autres. Par ailleurs, on découvre également le rythme de la peinture par la frontalité picturale, qui est créée par des couches des couleurs superposées et qui suscitent différents niveaux de profondeur. Une image formellement plane en matière bleue, composée de différentes textures grâce aux couches de peinture superposées, crée une perspective illusoire qui renvoie à un paysage océanique. En effet, c'est un imaginaire qui transforme une réflexion. Chaque spectateur lit et se la représente d'une façon qui lui est personnelle. Dans un premier temps, son regard s'accroche aux rugosités de la texture, il ne voit que la couleur bleue saturée et des papillotements de lumière sur la surface plate. C'est une première sensation ou un premier effet, pourtant, dans le même temps, grâce à l'imagination sous l'œil se forment différentes images. Cela grâce à la lumière qui fait vibrer de la matière saturée sur la surface de la feuille. La lumière fait flotter le regard, et suscite différentes sensations. C'est notamment grâce à cela que la peinture suscite différents points de vue. Enfin, ce travail nous transporte dans une double expérience.

J'accroche ces peintures directement sur le mur avec de la pâte à fixe ou avec du ruban adhésif. L'absence de cadre libère les contours du papier et m'offre une vue plus dégagée sur le papier. Cet accrochage se différencie de la traditionnelle toile avec châssis fixée au mur. Je fixe la partie haute du papier sur le mur pour attirer mon attention sur les mouvements de la feuille. Les quelques centimètres qui restent du bas de la feuille, et qui donc ne sont pas fixés au mur, contribuent à donner une impression de flottement dans l'espace. Les peintures sont

faites pour être accrochées ensemble, côte à côte pour être perçu comme un tout. Cet accrochage crée un effet de flottement et de légèreté. Je peins sur le papier qui est un matériau souple et léger qui s'assouplit et se courbe facilement. C'est aussi une raison pour laquelle me vient cette préférence pour ces feuilles comme matériaux.

Nous avons donc vu deux séries de peintures bleues monochromes, où les gestes rapides, caractéristiques de mon travail, occupent une partie de la surface. Je procède par le dépôt de peinture acrylique sur un support de format vertical et allongé. Ce dernier est caractérisé par son format, sa texture, son épaisseur ainsi que sa couleur. Nous avons également vu que le travail sur ce support et la peinture permettent des effets de lumière et de reflet, dont la tonalité dominant est le bleu, qui rappelle l'eau. Par ailleurs, le travail sur le geste libre et intuitif apporte le mouvement dans la composition. Ainsi, je place mon inconscience dans le geste corporel qui fait le pont entre la rêverie aquatique et le regardeur. Finalement, le corps est le meilleur outil ou vecteur de la rêverie liée à l'eau. Les différents effets obtenus créent une impression de mouvement et donnent différentes sortes de reflets, ce qui est analogue avec la travail que nous analyserons ci-après, et qui en filmant le flux de l'eau joue sur les mêmes procédés.

II. La surface aquatique en détails

Nous avons analysé pratique artistique de peindre avec les outils picturaux comme la peinture acrylique, parfois mélangée avec un médium fluide et déposée sur une surface de papier. Dans cette nouvelle partie, je souhaite présenter une autre démarche vidéo et photographie influencée par l'univers digital.

Je présente la surface du paysage aquatique dans différent formats, couleurs, lumières et rythmes, dans un unique format numérique. Dans ces travaux, l'eau occupe une majeure partie du cadre dans un calme absolu. Cette partie va donc être concentrée sur mes œuvres immatérielles numériques dans lesquelles on ne trouve ni le geste manuel, ni la surface matérielle, que l'on a vu dans la première partie. Ici, nous étudierons l'eau comme une scène plane qui immerge le spectateur dans une rêverie infinie. Ces travaux plastiques montrent de l'eau sous différents états, en différents lieux, à différents moments, créant ainsi des effets divers. Ainsi, que ce travail permet au spectateur de se forger sa propre imagination.

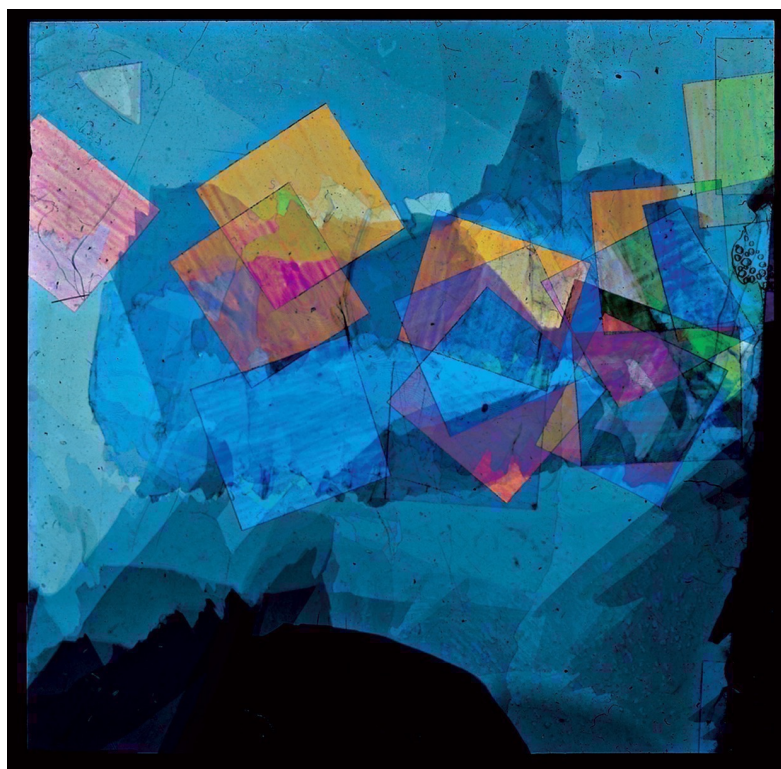
II.1 Permanence et le mouvement du paysage onirique

Dans ma vidéo, je cherche la permanence du paysage aquatique où le cadre moyen est un seul plan fixe. La présence de l'eau est constante. Le plan est horizontal est sans perspective. L'image fixe dévoile un motif légèrement mouvementé et instable. C'est une vidéo sans son. La focale de la vision tantôt floue, tantôt nette sur un plan moyen intègre le spectateur dans un paysage. Dans cette vidéo, je souhaite montrer comment l'imaginaire se reflète dans la permanence du paysage. Cette vidéo se fonde sur l'imaginaire et on s'immerge dans ses images.

L'idée de départ est de créer une vidéo se rapprochant de la peinture, que le spectateur la regarde telle une peinture représentant un paysage. À travers l'image immobile, c'est-à-dire ayant un point de vue fixe, je souhaite exposer les éléments comme un peintre le ferait à travers sa peinture. Dans cette vidéo-peinture, le cadre moyen est un seul plan fixe, rectangulaire et frontal; il s'interpose entre l'œil et l'infini. Cependant, ce cadre est sa limite, c'est le champ de netteté de l'image qui oriente la lecture de l'image, de droite à gauche ou vice versa, tout comme de l'intérieur à l'extérieur.

« *Le travail de l'artiste est le même qu'en utilisant la couleur à l'huile, la toile et les pinceaux, sauf qu'au lieu des couleurs à l'huile, on a utilisé des matières plastiques transparentes colorées, au lieu de la toile, on a projeté la composition directement en grand sur le mur blanc, et au lieu du pinceau, on a utilisé la lumière* ²¹ ». Écrit l'artiste Bruno Munari en 1954 à propos de son œuvre « *Peintures projetées* ». Il souhaitait dématérialiser la peinture en utilisant les matières plastiques comme une lentille de Polaroid pour décomposer la lumière et jouer avec l'espace.

Bruno Munari, *Peintures projetées*, 1953
Diapositives en verre avec
lumière polarisée, Matériaux
divers
Fondation Plart, Italie



²¹ Boutouille Myriam, « L'art immatériel de la lumière », dans « Arts et Expositions », 07.12.2011, <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/lart-immateriel-de-la-lumiere-1118521/> consulté le 19 décembre 2019

Alors, comme le peintre a besoin d'outils pour créer une œuvre, le vidéaste également a besoin de lumière, d'une prise de vue et d'une certaine distance pour filmer et présenter son œuvre. Au travers d'une caméra en plan fixe, je souhaite filmer un paysage mouvementé et rythmique, correspondant à ce que je perçois. J'utilise toujours le même appareil pour les tournages, parfois avec un filtre bleu ou avec de différentes lentilles en plastiques.

Dans mes vidéos, la prise de vue est toujours faite sur l'eau. Ce qui est intéressant dans cette démarche artistique, c'est l'instabilité et la mouvance de l'eau, qui change sans cesse sous l'effet de la lumière. C'est ainsi que la permanence du paysage silencieux se fait propice à la rêverie, les mouvements ou les vibrations donnant vie à la nature.

Dans ma vidéo-peinture « *Rêverie de l'eau* », on remarque une symbiose harmonieuse du végétal et de l'aquatique et également les formes flottant sur l'eau, les couleurs brillantes et éclatantes. Il y a des rapports et des articulations entre chacun de ces milieux ; en effet l'eau est un lieu de réunion de deux ou plusieurs éléments où toutes les articulations sont mobiles, car elle facilite les mouvements. Cela est aussi le cas avec l'action du vent, qui lui reste invisible. Dans cette œuvre, on aperçoit les reflets brillants du soleil sur les feuilles qui vont et qui viennent, révélant la dynamique de leurs échanges.



Rêverie de l'eau, 2018, Vidéo numérique, 0'58''

<https://vimeo.com/375751125>



Rêverie de l'eau, 2018, Vidéo numérique, 0'58''

<https://vimeo.com/375751125>



Rêverie de l'eau, 2018, Vidéo numérique, 0'58''

<https://vimeo.com/375751125>

Effectivement, elles ont leur autonomie, leur propre vie, une possibilité d'expansion ainsi qu'une relation à un tout possible ou existant. Les feuilles décident de quitter une partie de l'espace pour aller voir ce qui se passe au-delà. Pour elles, l'eau est un espace de jeu dans lequel elles disparaissent et réapparaissent. Les feuilles de petit format et de moyen format créent des intervalles différents en se déplaçant d'un espace à un autre, ce sont ces intervalles qui déterminent la temporalité de la vidéo. Il s'agit d'une temporalité cyclique qui alterne présence et absence.

On peut donc considérer que ce paysage est une expérience onirique. L'irrégularité des formes et l'harmonie chromatique nous renvoie à l'imaginaire. Les feuilles dans l'eau sont une analogie de la rêverie qui va et vient. Je m'intéresse beaucoup à cette rêverie mobile inscrite dans la matière visible, qui se développe et prend une direction sans logique. Ici, l'eau est l'espace des rêveries.

Je voudrais faire un parallèle avec le peintre métaphysique Giorgio de Chirico qui nous ouvre la voie vers le monde onirique. Il crée des images qui dépassent le paysage physique, ainsi qu'il met en peinture ses rêves. Il associe le paysage et les objets qu'on voit habituellement autour de nous, mais de manière inhabituelle. De Chirico crée un univers poétique qui est loin de la rationalité. Il souhaite retrouver un chemin vers le monde à part.

Giorgio de Chirico,
Le retour d'Ulysse,
1968,
huile sur toile, 60 ×
73 cm
Musée d'Art
moderne de Paris



À la fin de sa vie, en 1968, De Chirico peint le tableau « *Le retour d'Ulysse* », où on retrouve Ulysse, un héros grec de « L'Odyssée », assis dans une barque flottant sur une marre d'eau au centre d'une pièce banale de logement. La pièce est composée d'un modeste décor ; une chaise, un fauteuil et une armoire. Nous avons l'impression que ces trois éléments sont figées dans l'espace-temps. La scène est animée par cette marre qui ressemble tant à la mer qu'à un nuage vapoureux. La fenêtre s'ouvre sur le paysage tandis que la porte donne sur l'obscurité. Ce tableau métaphysique par sa scène inhabituelle nous fait voyager dans une espace imaginaire. Est-ce que le voyage d'Ulysse serait une métaphore de l'océan comme existence onirique ?

L'eau a cette mystérieuse capacité de mouvement. Elle a un mouvement constant et continuellement changeant. C'est une matière qui produit de nouveaux effets à chaque instant. Elle a des zones d'ombres et de lumière qui font vibrer l'œil de celui qui la regarde. « *Qui vit perpétuellement et pourtant meurt chaque instant* ²² » est une paradoxe. L'eau est une matière constante et son mouvement est en perpétuel renouvellement. D'une certaine façon, je voudrais dégager la capacité d'autonomie et de mouvement du paysage permanent. À cet égard, je dialogue avec le paysage aquatique avec un appareil filmique, parce que c'est à travers la vidéo que l'eau prend sens par la voix-off.

Je filme une matière liquide, car le paysage onirique est pour moi semblable à l'eau : constant et changeant. Je filme toujours frontalement, sans déplacement de la camera pour montrer au spectateur une mise en scène immédiate. Face à cette frontalité de cadre le spectateur pourrait créer sa propre image de représentation.

Ma vidéo-peinture « *Rêverie de l'eau* » est une image en mouvement qui ne subit pas de traitement post-production, pourtant elle est filmée par un appareil photo numérique Canon 7d et avec un effet spécial grâce à une lentille Lomography. Dans cette vidéo, une optique est reconnaissable à son éclat fuites à la source de lumière. De cet effet le rendu est lumineux. En le regardant, on voit l'image floue sans mise au point. À noter que l'objectif de Lomography est entièrement en plastique incluant une lentille ménisque, qui a une certaine caractéristique, tel que rend la lumière brillante, légèrement jaunissante avec un effet flou. Cela donne la douceur à la représentation de l'image. Une raison principale pour laquelle j'utilise cet objectif en plastique est son rendu proche d'onirique.

²² didi-Huberman Georges, *Génie du non lieu*, Les Editions de Minuit, 2001, p. 81

La vidéo-peinture « *Rêverie de l'eau* » est tournée en plein soleil. Le cadre bouge légèrement car je tenais ma caméra dans les mains, près de mon corps. J'étais agenouillée au bord d'un lac. Mon objectif ne me permettait pas ni de zoomer, ni de changer la distance de mise au point. Je me suis donc approchée & physiquement de l'eau pour obtenir un gros plan. Pour détailler, ma lentille en plastique a une ouverture fixe à 0.25mm, son diaphragme est un simple trou qui ne permet aucune manipulation optique, cependant elle a un spécial effet spécialement éclatant. Je ne peux donc pas contrôler ou modifier manuellement la distance et contrôler la luminosité. Par conséquent, je travaille avec la caméra : je dois bouger avec elle. Je suis obligée de trouver une distance réelle entre ma caméra et l'objet capté. Plus précisément ici, la distance entre mon corps et l'eau.

Je travaille avec la lumière naturelle cherchant un angle de vue qui la rend éclatante. Mon diaphragme, bien qu'il adoucît l'image, fait jaillir la lumière; appeler starburst. C'est une source de lumière à la fois brillante et douce. Grâce à une petite ouverture de diaphragme la lumière naturelle crée cet effet starburst rayonnant en tonalité jaune poudré. Cette douce lumière apporte un rayonnement d'étoile et crée une illusion de l'animation de la surface. Cette lumière jette son reflet sur l'eau et donne une clarté à la nature. Dans une moindre mesure le starburst adoucît le cadre entier et nous offre un effet de rêverie.

Dans cette approche expérimentale, je voulais faire une expérience visuelle qui sonde la perpétuelle vibration de la matière reflétant sur la lumière. À travers un éclairage jaune poudré on voit des feuilles sur le fond de la nature. En effet, c'est mon appareil qui résume tous les tons en couleurs floues. Le bleu du ciel et le vert des arbres reflétés sur l'eau sont réchauffés par cette lumière éblouissante. Tout l'espace a une affinité dans une seule gamme de ton, en outre la couleur et la lumière deviennent unies, nous évoquant des effets pittoresques. Un effet total de jaune poudré est le résultat d'un effet optique qui reflète en demi-teinte une image dans sa globalité et nous fait tomber dans un monde onirique, où ces couleurs diaphanes, la lumière scintillante et la chaleur éclatante vibrent, rythment et unissent la surface dans une permanence.

II.2 Les effets miroitant de l'eau

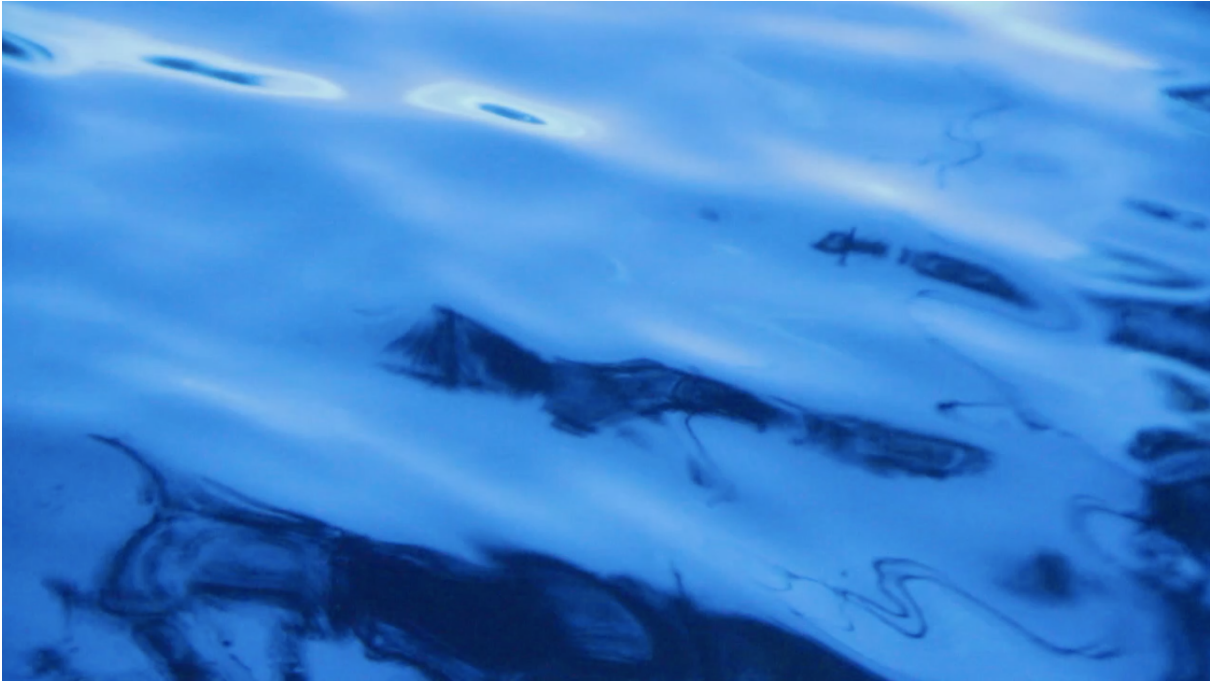
Dans la vidéo « *Imaginary mirror* » on voit la netteté du reflet spéculaire d'une eau calme, filmée avec un filtre monochromatique bleu et froid, accentuant la dimension aquatique et la profondeur. On aperçoit de petites modifications des ombres, qui sont lentes, plissées, frisottées et fugitives, qui créent ainsi une scène mobile et silencieuse. Les ombres semblent émerger de l'eau pour s'y promener. Les images s'y forment. Le vent souffle légèrement sur la surface de l'eau, faisant disparaître et réapparaître le paysage. Sous l'action du vent on aperçoit des silhouettes flottant sur l'eau qui se dessinent, c'est ce mouvement répétitif sur la surface de réflexion d'un reflet ni lent ni rapide, qui est le motif de l'image. Ici, le motif a un effet expressif et narratif. De plus, le reflet offre la possibilité d'une duplication du sujet mais également de la vision.

Ce que l'on aperçoit dans ce reflet, ce sont les ombres d'un paysage devenu indéterminé. C'est un reflet étrange qui nous ressemble mais qui n'a ni visage ni origine. C'est un corps ambigu, semblable, dédoublé qui se répète dans un seul espace de représentation. C'est un corps immatériel, sans vie, sans os et sans peau, dessiné par la lumière et son reflet. Ce corps en mouvement semble flotter et se dissoudre dans le paysage.



Imaginary mirror, 2019, Vidéo numérique, 6'59''

<https://vimeo.com/331419144>



Imaginary mirror, 2019, Vidéo numérique, 6'59''

<https://vimeo.com/331419144>



Imaginary mirror, 2019, Vidéo numérique, 6'59''

<https://vimeo.com/331419144>

L'eau reflète le temps présent. En effet, la caméra immobile enregistre ce qui se passe immédiatement devant elle et tout ce qui y est reflété. Les ombres produisent l'unité d'une représentation qui va s'éloigner encore plus du réel, le temps paraît s'être arrêté grâce aux répétitions des ombres sans fin. Le temps immobile ne constitue qu'une des formes dessinées dans un certain ordre temporel qui produit l'image.

La vidéo-peinture en plan fixe interroge le réel et son double. On voit que le double est également le miroir où se réalise l'imaginaire, car en regardant ces ombres nous pouvons nous perdre dans les profondeurs de l'eau et retrouver en même temps notre personnalité enfouie dans ces silhouettes dynamiques et silencieuses, qui ne sont, in fine que le reflet de notre personnalité au travers d'un miroir du rêve. Ce grand vide profond nous laisse l'opportunité de le remplir par l'imagination et le rêve. Il n'y a alors plus de séparation entre la surface et la profondeur, toutes deux sont réconciliées.

L'eau du lac est un miroir, mais pas un miroir ordinaire. En effet elle reflète notre imaginaire, elle est notre miroir singulier. On s'y contemple. Ce miroir d'imaginaire devient le lien entre

le spectateur et le paysage. Il réunit deux mondes, l'un fictif, c'est notre imaginaire reflété, et l'autre réel, c'est la surface miroitante de l'eau. Le lac est ainsi un miroir immense et plat dans lequel le regardeur s'émerge. Comme la surface réfléchissante de l'eau esquisse une apparence humaine mystérieuse, le spectateur peut toujours explorer son introspection. Il existe cependant un risque, celui que le spectateur se perde dans ce dédoublement de reflets, alors qu'il voit les simples reflets des arbres entourant le lac et du ciel. Bien que l'on pense se reconnaître dans ces silhouettes imaginaires, la réalité est que ce reflet est extérieur à nous.

L'aboutissement, conclut par Roland Barthes, sera l'exemple de « *Le sujet, dédoublé (ou s'imaginant tel), parvient parfois à signer son imaginaire. Mais ce n'est pas là une pratique sûre; d'abord parce qu'il y a un imaginaire de la lucidité et qu'en clivant ce que je dis, je ne fais malgré tout que reporter l'image plus loin, produire une grimace seconde; ensuite et surtout parce que, bien souvent, l'imaginaire vient à pas de loup, patinant en douceur sur un passé simple, un prénom, un souvenir, bref tout ce qui peut se rassembler sous la devise même du Miroir et de son Image : Moi, je.* »²³

À l'instar, de cette idée, le miroir permet donc une analogie trompeuse entre ce que l'on est et ce que l'on voit. En effet, nous connaissons notre reflet, qui est une autre image, trompeuse, de la réalité. Enfin, le miroir ne renvoie que le double et son caractère mensonger nous offre une imaginaire possible. Rêver c'est donc une version de doubler le sens. Effectivement tout dépend du regardeur, qui donne à voir une image.

L'eau tel un miroir naturel nous livre des images semblables à nous-mêmes et devient le « *point de liaison entre nature et culture ...* »²⁴. Ce miroir est donc une image spéculaire qui fait une troublante rencontre avec la nature et l'homme. Ainsi, il détermine l'apparition et la disparition, la ressemblance et le simulacre de nos images reflétées sur sa surface réfléchissante. La surface de l'eau miroite l'environnement et reproduit les images multiples en mouvement. Elle efface ainsi le réel et nous renvoie du côté de notre imaginaire, où dedans et dehors se réconcilie. En effet, nous y découvrons des images reflétées, multiples, instables, changeantes, mobiles et éphémères, et y reconnaissons une projection de nous-même. Cependant elles ne sont pas objectivement nous ni nos silhouettes réelles. Tous ces reflets qui apparaissent sur l'eau, sont les reflets de la nature elle-même, bien que leur visibilité soit altérée. Ce miroir d'eau se déconnecte du monde réel et nous fait accéder à l'imaginaire, grâce

²³ Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Editions du Seuil, 1975, p.127

²⁴ Melchior-Bonnet Sabine, *Histoire du Miroir*, Editions Imago, Paris, 1994, p.11

à ces reflets jouant avec la notion de rêverie. La nature miroitante crée les images indépendamment et accidentellement dans son système répétitif.

Je m'interroge sur les nombreux travaux de l'artiste vidéaste Bill Viola, car dans son œuvre il s'intéresse au rêve, à la vie et à la mort, mais également tout particulièrement à l'eau, qui devient une source essentielle d'inspiration depuis « *Reflecting Pool* », filmé en 1977-79, durée 6'58". Cette vidéo narrative est composée de plusieurs parties, toutes filmées du même point de vue et en plan fixe, nous présentant une piscine dans une forêt.

Au début de la vidéo, un homme habillé, l'artiste en l'occurrence, sort de la forêt et s'arrête au bord de la piscine. Après un temps il saute et le temps s'arrête. L'homme se fige au point de le plus haut de son saut, en position fœtale, et s'estompe progressivement. Durant cet intervalle, la surface de la piscine continue naturellement à créer des ondulations sur l'eau, nous montrant ainsi une scène en mouvement. Dans les minutes qui suivent, le corps de l'homme s'efface progressivement, comme quelque chose éphémère. Lorsqu'il se dissout entièrement, on revoit un reflet humain, puis un second reflet, celui d'une femme sur la surface de l'eau, qui disparaissent eux aussi progressivement. À la fin de la vidéo, on voit un homme entièrement nu, qui sort de la piscine puis qui se fond dans la masse sombre de la forêt.

Bill Viola, *Reflecting Pool*, 1977-79
Vidéo, 6'58'



« *L'une des choses dont il est important de se rendre compte dans l'histoire de Narcisse, est que son problème n'est pas qu'il a vu son propre reflet, c'est qu'il n'a pas vu l'eau. C'est le point capital. L'eau est la clé* ». ²⁵

« *Reflecting Pool* » montre que c'est l'eau qui donne à voir une image, ainsi cette citation affirme que l'eau peut changer notre perception du monde. Par exemple, quand l'artiste était enfant, il s'est noyé dans l'eau et cette expérience a influencé sa vie et son travail artistique. Pour lui, tout d'abord, il y a une matière : l'eau, mouvante, changeante avec une surface réfléchissante, où sont projetées des actions. Et pour comprendre les œuvres de Viola il faut plonger dans le monde irréel, faire une immersion dans l'eau.

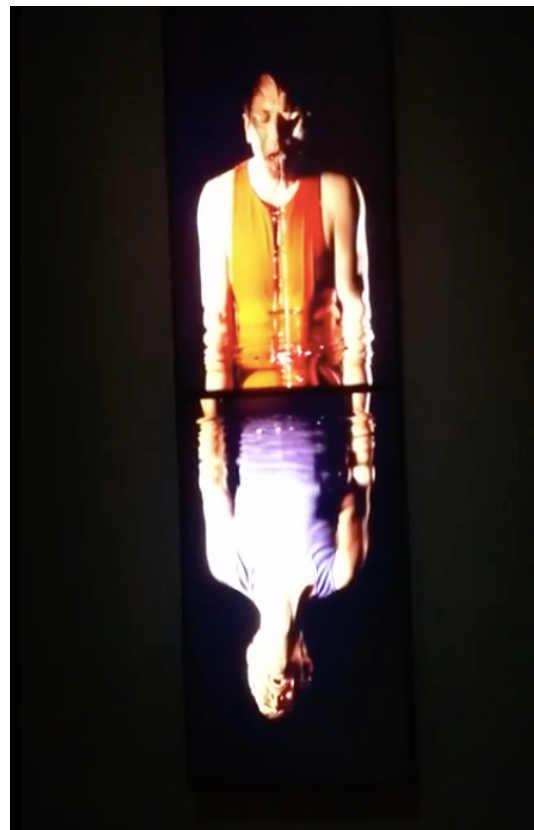
Je m'interroge sur la vidéo « *Reflecting Pool* ». Sa réflexion sur l'espace-temps est la référence directe de « *Imaginary mirror* » qui dure également 6'59". Je m'intéresse à cette œuvre de Bill Viola pour sa représentation de l'eau, qui devient un univers à part entière. L'eau qui déstabilise le spectateur. Les actions s'y développent indépendamment de nous-même. Par exemple, au début de la vidéo on voit un homme habillé plongeant dans la piscine et à la fin, ce même homme en ressort complètement nu. Cela pourrait être illogique, car ce n'est pas possible de voir ce qui c'est passé entre ces deux actions, entre l'apparition et la disparition de ce personnage. À ce moment-là l'artiste nous propose un hors-champ de l'eau qui a un univers particulier et différent où le temps s'arrête, et l'histoire se développe voilement à notre vue. En regardant on a le sentiment qu'il ne se passe presque rien. Mais si on y prête attention, on réalise que la majeure partie de l'action se développe dans la piscine et à sa surface et non dans une autre partie du sous-bois.

Analogiquement, dans ma vidéo-peinture « *Imaginary mirror* » je me suis inspirée de cette matière dichotomique entre la nature et l'homme, entre le monde réel et imaginaire, et ai choisi un cadrage concentré sur l'eau, où l'on voit des images s'y reflétant, sans savoir ce qu'il se passe à l'extérieur de l'eau. Dans ma vidéo, la scène principale est sur l'eau où tout se déroule sans personnage réel. Cependant, on peut y retrouver des silhouettes imaginaires, semblant être notre propre reflet, qui apparaissent et disparaissent, sans savoir d'où elles viennent ni où elles vont. Cela peut évoquer le cycle de la vie et de la mort, de la présence et de l'absence, de l'apparition et la disparition. L'eau est perçue comme un espace qui garde les

²⁵ Cena Oliver, « Bill Viola: Zoom sur quatre œuvre du vidéaste », dans Sortir, Télérama, publié le 24.02.14
Thttps://www.telerama.fr/scenes/bill-viola-zoom-sur-quatre-oeuvres-du-videast.109024.php consulté le 25
avril 2020

traces de présences éphémères d'êtres humains. Je voudrais montrer l'eau comme une scène métaphorique ou comme une seconde réalité où nous rencontrons nos doubles.

Une autre réflexion sur le double et sur le reflet humain à laquelle je m'intéresse est évoquée dans une autre œuvre de Viola : une vidéo silencieuse intitulée « *Surrender* » montrée en diptyque, sur deux écrans montés l'un au-dessus de l'autre. Dans « *Surrender* » deux personnages baissent la tête jusqu'à ce que leur visage touche l'eau. On peut observer comment se déforment et se brisent leurs image mais avec surprise, on réalise que ce que nous regardons depuis le début de la vidéo, ce ne sont que des réflexions et pas des êtres réels. Dans cette vidéo, l'eau est un miroir, tout comme dans « *Reflecting Pool* » où les actions s'y développent dans les reflets. L'eau a des qualités miroitantes mais mobiles, car elle anime et dédouble l'objet qu'elle reflète. À travers ce miroir aquatique, les images se forment et se déforment naturellement. Ces deux vidéos laissent une possibilité au spectateur d'observer, de pressentir et d'imaginer. Des reflets indéterminés et imprécises sur la surface de l'eau créent une dimension onirique pour le spectateur. Par cet effet, l'eau devient une matière changeante, qui matérialise une représentation différente de notre monde réel. Et cette vision onirique évoquée par l'eau, par ce miroir naturel, redéfinit notre perception. Ainsi, elle fait miroiter notre imagination.



Bill Viola, *Surrender*, 2001

Vidéo couleur, diptyque sur deux écrans plasma,
204,2 x 61 x 8,9 cm, 0'39''

« *Imaginary mirror* » nous permet d'expérimenter nos pensées, et ainsi notre perception, parce que la représentation silencieuse de la vidéo reste abstraite. Ce processus de perception rappelle celui de l'hypnose qui nous met sous emprise. Je réalise que les images reflétées ont un caractère hypnotique, parce qu'elles éveillent des voies de notre monde intérieur. Si j'effectue un arrêt sur image dans la vidéo « *Imaginary mirror* » nous y verrons alors une image abstraite proche d'un dessin à l'encre. Cette vidéo par son simple dispositif nous renvoie à une expérience hypnotique, car elle crée des nouvelles formes de dessin.

En définitive, j'accepte la volonté de l'eau de dessiner une image. L'eau est un miroir, elle forme et déforme les reflets. Elle fait apparaître une image. On retrouve cette même volonté de l'eau dans un film silencieux « *La Pluie* » de l'artiste belge Marcel Broodthaers. Réalisé en 1969, et filmé en noir et blanc, ce court-métrage de 2'31" est tourné sous la pluie. La scène se déroule dans le jardin, où Broodthaers assis sur une chaise écrit un texte. Cependant, il nous est impossible de le lire, car la pluie efface l'écriture et le transforme en dessin. Finalement, on voit seulement des taches éphémères d'encre créées par les gouttes de pluie. C'est donc l'imprévu et le hasard qui interviennent et qui estompent l'image. L'artiste laisse donc une place au hasard. Ce détail est aussi important dans mon processus, car c'est également l'eau qui dessine et j'accepte sa volonté aléatoire comme Broodthaers le faisait. C'est la raison principale pour laquelle je mets en parallèle ma vidéo-peinture « *Imaginary mirror* » et le film expérimental « *La Pluie* ». L'important ici c'est l'eau elle-même qui a un langage plus spontané, immédiat et simple. Elle donne naissance à des dessins abstraits tels les récits d'un état de lâcher-prise et d'un rêve.



Marcel Broodthaers, *La Pluie*, 1969,
Vidéo, 2'31"

Pour conclure, la réflexion d'un miroir restitue l'image de son sujet sur un plan, c'est-à-dire en deux dimensions, inversant latéralement le sujet. Par l'eau nous avons trouvé un miroir de l'imaginaire. Un miroir où l'on peut toujours retrouver notre double et donc supposer qu'au travers de cette eau, de ce miroir, notre double aurait aussi une vie intérieure. Cependant, notre double n'est finalement que le reflet de nous-même, ce sont juste des ombres qui ne sont que des formes indéterminées, opacifiées, translucides, imaginaires, anonymes, sans histoire et sans personnalité précises contrairement à nous.

II.3 Paysage flou, rythmique

Dans cette vidéo-peinture « *Les Vagues* » nous voyons de l'eau aux mouvements cycliques et circulaires, orientés vers la position du spectateur. Cette vidéo a été tournée avec un appareil numérique en utilisant un filtre de couleur bleue, pour obtenir une lumière et une tonalité les plus monochromes possible. J'utilise un objectif au filtre rétro en plastique doté d'une lentille en plastique. Grâce à cet objectif ma caméra devient un appareil sténopé, avec une ouverture à 0.25mm. Après avoir filmé, je travaille avec le logiciel Final Cut Pro pour modifier la vidéo et obtenir le résultat souhaité. Je change alors les effets et la balance de couleurs. De même, je supprime totalement le son, ainsi l'image devient comme une peinture animée. En outre, en travaillant sur un logiciel, je modifie l'image pour rendre visible mon ressenti et accentuer les effets abstraits qui stimulent notre imaginaire.



Les Vagues, 2019, Vidéo numérique, 0'48''

<https://vimeo.com/331437128>



Les Vagues, 2019, Vidéo numérique, 0'48''

<https://vimeo.com/331437128>

Dans cette vidéo, l'eau forme des vagues qui se déplacent à l'intérieur du cadre et créent du mouvement, déterminant ainsi le rythme de l'image. En effet, l'eau est loin d'être immobile, elle est au contraire constamment en mouvement. Elle se lance, s'évanouit, se croise, se recouvre et se répète incessamment. Bien que chaque vague ait un commencement et une fin, ce ne sont pas des limites absolues, car chaque commencement est un recommencement et chaque fin prépare un recommencement prochain. Ainsi sont définies ces différentes périodes dans un temps cyclique, nous apportant une sensation d'éternité, d'infini, d'illimité, comme le décrit Andreï Tarkovskij : « *possibilité d'une relation avec l'infini, qui est la vraie fonction de l'image artistique, dans son sens le plus élevé, nous découvrir l'infini... vers lequel s'élancent en hâte joyeuse et passionnée la raison et les sentiments.*²⁶ » Dans ma vidéo-peinture, les spectateurs s'immergent dans l'eau infinie, et dans ses mouvements ondulatoires qui deviennent elliptiques près de la surface, et quasiment horizontaux près du fond. Ces mouvements et enchaînements de vagues structurent le rythme de vidéo. Le rythme détermine l'espace et ses mesures. À première vue, ce rythme semble chaotique, mais en l'analysant nous nous rendons compte que les gestes elliptiques qui le constituent suivent tous le même axe. C'est là que réside son fragile équilibre. Il s'agit de la représentation d'une nature rythmique diffractée, à la fois unique et multiple. La vague est l'océan et l'océan est la vague il n'y a pas de séparation absolue entre les deux. Platon définit le rythme comme « *l'ordre du mouvement* »²⁷, il structure l'espace ainsi que le temps et construit l'unité de l'œuvre. Dans ma vidéo-peinture « *Les Vagues* », c'est notamment la lumière et les reflets qui structurent l'image et créent le rythme.

Avec cette vidéo-peinture, je cherche à représenter le paysage aquatique et le rapport de l'homme face à la force des vagues. Pour nourrir mes réflexions sur ce thème, j'étudie les nombreux tableaux de « *La Vague* » de Gustave Courbet, mais également le rapport au paysage des peintres romantiques comme Caspar David Friedrich. Par ailleurs, je m'intéresse également à la peinture contemporaine, notamment aux « *Marines* » de Gerhard Richter, ainsi que « *Purple* » de John Akomfrah qui aborde la relation de l'homme à la nature dévastée dans une époque anthropocène.

²⁶ Tarkovski Andreï, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 127.

²⁷ Benveniste Émile, *La notion de rythme dans son expression linguistique*, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, p. 333.

Je m'intéresse aux paysages des peintres contemporains, dont Gerhard Richter, qui traite ses œuvres « *Marines* » (*Seestück*)²⁸ de manière romantique, en s'inspirant des paysages mélancoliques du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich, notamment « *Le moine au bord de la mer* » (*Der Mönch am Meer*)²⁹ pour le paysage de mer. Mais la raison première pour laquelle cet artiste m'intéresse particulièrement est sa manière de transformer et de faire disparaître le paysage marin dans une toile au gris monochrome. Richter a peint des toiles marines pendant trente ans et très souvent dans des tons gris, une couleur qui est présente tout au long de son œuvre. Il peint sur des toiles horizontales ou carrées et travaille la peinture à l'huile. La toile est divisée en deux parties, séparées par la ligne d'horizon, la mer et le ciel. En 1969, Richter produit des peintures grises « *Grau* », dans lesquelles il semble faire disparaître le paysage ;

« *Mes peintures sont devenues de plus en plus impersonnelles et générales, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, sauf un camaïeu de gris ou de couleurs posées les unes à côté des autres, une couleur non modulée. J'étais à cette époque entièrement en dehors de mes peintures*³⁰ ».



Gerhard Richter, *Marines*, 1975, Huile sur toile, 200 cm x 300 cm

²⁸ Gerhard Richter: *Marines*, <https://gerhardrichter.guggenheim-bilbao.eus/fr/exposition>, consulté le 25 janvier 2020

²⁹ *Der Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich, <https://www.arte.tv/sites/webproductions/de/der-moench-am-meer-von-caspar-david-friedrich/>, consulté le 20 mars 2021

³⁰ Gerhard Richter: *Panorama*, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Richter/index.html> consulté le 25 janvier 2020

Gerhard Richter, *Grau*
(899-1), 2006
Peinture à l'huile, Peinture
au couteau, 30 x 44 cm
Fondation Louis Vuitton,
Paris



Dans sa série de peintures grises, il n'y a plus de ligne d'horizon, plus de mer et plus de ciel, tout est absent, absorbé, songeur, et pourtant on remarque les textures de la peinture grise créées par le pinceau sur la toile. Le gris visible efface et balaie sur la surface picturale, comme s'il nous renvoyait à une autre réalité cachée.

Dans la vidéo-peinture « *Les Vagues* » on retrouve cette même idée, c'est-à-dire qu'il y a une annulation du visible par la lumière grise fluide. L'eau infinie est plus grise que d'habitude, c'est pour cela qu'il y a des images floues à la couleur gris-bleue. Cette couleur froide de cendre est comme l'intervalle entre le blanc et le noir, entre l'ombre et la lumière; elle est accompagnée d'une étrange sensation de froideur. Entre les deux extrémités il y a une étendue d'eau gris-bleue, qui est infinie. L'instabilité dans l'apparence de la couleur a une qualité matérielle. Cette lumière dissimule et efface l'image, car ce gris-bleu rend l'image plus floue, la couleur est alors éliminée de ce monde.

Par ailleurs, nous voyons que le jeu des ombres et des contrastes entraîne un climat sensible, la réalité semblant s'être entièrement dissoute. L'éloignement de la visibilité totale de l'image rend la composition presque abstraite. J'expérimente toutes les possibilités offertes par le logiciel numérique et toute sa variation chromatique pour obtenir cet effet monochrome gris-bleu flou, qui refuse la réalité expressive et existante et qui nie aussi le temps présent; les formes des vagues s'y dissimulent doucement. Ce mélange de gris et de bleu a une autre dimension accidentelle, ondoyante, changeante, variable et rythmique. Cette couleur grise-bleue inexpressive et floue se figure, ondule et va dans l'imaginaire. « *La notion d'imaginaire*

est traditionnellement associée à l'idée d'irréalité, voire d'un refus du réel ³¹». Par le choix de la tonalité grise-bleue floue je souhaite justement refuser la réalité tel qu'elle est et entrer dans l'imaginaire selon ma sensibilité.

Deuxièmement, nous pourrions comparer « *Les Vagues* » avec « *Norham Castle, Sunrise* », réalisé vers 1845 par William Turner. Dans ce tableau l'artiste expérimente la lumière et la couleur dans le mouvement de matière. Turner utilise une gamme de couleurs parmi les plus claires, et il ne peint pas des formes définies. Grâce à cet effet, l'image tend vers l'abstraction, car il ne cherche pas à montrer le réel, mais au contraire à changer la représentation du paysage selon sa sensibilité et son imagination. Sa palette est chatoyante et douce, avec un mélange de lumière fluide et brillante, tout comme dans la vidéo-peinture « *Les Vagues* ». On y retrouve une lumière semblable, douce qui dessine et souligne chaque vague. Si Turner utilise une combinaison d'aquarelle et d'huile pour obtenir cet effet de lumière éblouissante, à titre personnel je travaille sur un logiciel pour donner un effet semblable à ma vidéo-peinture. Ainsi, toutes les ombres deviennent éclatantes et les contours-flous se teintent de couleur gris-bleu. Regarder avec cette lumière rend possible une imagination, car elle donne à l'eau un sens plus mystérieux qui dépasse la réalité.



William Turner,

Norham Castle,

Sunrise, vers 1845

Oil on canvas, 90.8 cm

× 121.9 cm

La Tate Modern,

Londres

³¹ Rosset Clément, *Fantasmagories (suivi de) Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Les Editions de Minuit, Paris 2006 p.99

Une faible lumière grise et de longues vagues, roulant depuis l'arrière-plan, invitent les spectateurs à entrer dans les mouvements fluides de ces vagues successives. Cette atmosphère indéfiniment ouverte a une caractère mélancolique, car justement « *elle nomme tour à tour un sentiment vague et rêveur* ³² ». La sensibilité de la lumière et le rythme du paysage créent une perception esthétique liée à la mélancolie, reliant ainsi la vidéo aux paysages romantiques, dans lesquels les scènes irréelles de la nature occupent une place importante. D'ailleurs, l'atmosphère imaginaire du clair-obscur intéresse de nombreux peintres ; par exemple, je rapproche ma vidéo-peinture « *Les Vagues* » des paysages romantiques peints par Caspar David Friedrich. L'artiste représente la nature sublime face à l'Homme. On a l'impression de se perdre dans la grandeur infinie et dans le calme et la pureté de ses paysages. Ils sont sublimes grâce à la grandeur de la nature et le mysticisme dans lequel l'homme se perd, de cette manière les paysages peints évoquent la transcendance. Il leur insuffle ainsi une valeur spirituelle. La peinture de paysage de Caspar David Friedrich a une forte influence sur des artistes contemporains, comme sur le peintre allemand Gerhard Richter mentionné plus haut, ainsi que sur Gustave Courbet avec « *Le Bord de mer à Palavas* », que nous allons étudier plus loin.



Caspar David Friedrich, *Moine au bord de la mer*, vers 1808-1810, Huile sur toile, 110 × 171,5 cm
Musées d'État de Berlin

³² Hersant Yves, *Mélancolies de l'antiquité au XXe siècle*, Editions Robert Laffont, S.A., Paris 2005 p. XI

Cette peinture est à comparer avec le « *Moine au bord de la mer* », « *Der Mönch am Meer* », du même peintre, réalisée vers 1808-1810. Ce tableau peint à l'huile représente un paysage sombre et nuageux, montrant l'orage en préparation. On y voit des nuances de noir, de gris, de bleu et de blanc. Ces couleurs monotones créent une ambiance mélancolique. Difficile de définir s'il s'agit du soir ou du matin, comme si le temps n'existait plus, aucun indice ne répond à cette question. Le paysage est composé par la mer et le ciel, qui se réconcilient. Au premier plan, nous contemplons une plage de sable et le moine de dos devant la grandeur du paysage. L'unité du paysage, c'est-à-dire cette sensation d'infini du ciel mêlé à la mer, est renforcée par ce personnage énigmatique en arrière-plan qui se trouve à gauche de la composition, comme s'il n'était qu'un détail superflu de l'image. Face à la force de la nature, l'homme devient une chose minuscule et insignifiante. On a presque l'impression que le moine va disparaître lors de la prochaine bourrasque de vent. L'homme est créé pour faire une expérience mystique, pour plonger ainsi dans la profondeur inconnue de cette mer de ténèbres.

Dans ma vidéo-peinture « *Les Vagues* », je cherche également à représenter le paysage aquatique, notamment la mer, en perpétuel mouvement, qui se structure par de multiples vagues, universelles, libres et infinies, accentuées par un vent léger. La mer occupe l'intégralité de l'espace du cadre. L'absence de ligne d'horizon crée une ouverture de l'espace sur l'infini. Tout est calme. Le moine de Caspar David Friedrich est déjà dissous dans ce paysage marin. Devant « *Les Vagues* », on contemple et on souhaite déchiffrer la surface de l'eau en mouvement, sinueuse et sans élément narratif. Cette vidéo-peinture traduit un rêve par son infinité optique et il est facilement possible d'y projeter notre imagination. À travers cette vidéo-peinture on est devant un paysage pur et éternel qui nous dépasse, de même qu'en le regardant on a la sensation que la mer devient absente et cette matière floue nous renvoie dans un vide où se trouve notre imaginaire. Le paysage marin dans « *Les Vagues* » nous met en rapport avec la nature infinie, pure et calme. On a la sensation de se perdre dans un gris-bleu immense provoquant un effet de méditatif. De ce fait, le spectateur plonge dans la finesse des vagues, dans une mer ouverte sur l'infinie, ou dans un silence du monde vide.

Troisièmement, nous pouvons comparer la vidéo-peinture « *Les Vagues* » avec une série de peintures nommée « *La Vague* » ou appelée par Gustave Courbet « *Paysages de mer* ». Pour cette série, Courbet a travaillé au couteau avec un geste rapide et spontané pour représenter la puissance de la vague continuellement renouvelée. Il peint inlassablement les mêmes motifs,

ici la vague, et invente ainsi le concept de série. Nous parlerons d'une toile de cette série de « *La Vague* » réalisée en 1870 et se trouvant actuellement au Musée des Beaux-Arts de Lyon. Sur le premier plan, on voit une vague sombre de couleur vert foncé, séparée d'un ciel de couleur brun par une ligne d'horizon assez nette. Certaines zones de la toile deviennent abstraites. Ce tableau élimine la présence humaine, il rend aussi impossible l'identification du lieu, et ne délivre aucun détail narratif. Ce sont des concepts similaires qui sont mis en pratique dans mon travail artistique. L'absence de représentation humaine ouvre la possibilité d'imaginer notre place devant les forces naturelles.



Gustave Courbet, *La Vague*, 1870, Huile sur toile, 65,8 x 90,5 cm

Musée des Beaux-Arts de Lyon, France

Comme dans mon travail, le vue de la peinture de Courbet est frontale, on y voit des vagues mais sans distinguer le rivage. La composition de l'image est remplie par une vague et on a l'impression que cette vague arrive sur nous, spectateurs. On retrouve également le même type de composition que dans mon travail; le cadrage en vue frontale qui se compose d'eau marine horizontale et puis transforme en verticale dans une forme de vague. Au bord de la mer, à la limite entre la terre et l'eau, j'ai été au plus près des vagues pour m'approcher des forces naturelles afin de les filmer au mieux. Ma caméra enregistrerait le mouvement naturel de

vagues. Le rendu technique de vidéo-peinture émerge blafard à la limite du visible et ce côté visuel se dissipe le temps. Le temps qui s'écoule par le rythme naturel des vagues nous dirige vers une réflexion sur la vie humaine. L'eau floue dans « *Les Vagues* » se présente comme un jeu de sensations dans lequel on peut imaginer la fragilité ou même la force de la vie humaine.

Nous avons vu, que ces artistes voulaient représenter la nature immense, mystérieuse et sublime dans toute sa splendeur et où la figure de l'Homme s'y contemple. Le vide et le néant de la nature infinie devient l'objet d'inspiration des artistes du XIX^{ème} siècle. D'ailleurs, la question de la confrontation entre l'Homme et la nature reste toujours intéressant pour les artistes contemporains. Par exemple, l'artiste et réalisateur John Akomfrah a réalisé une vidéo mélancolique « *Purple* » sur le même sujet. Son œuvre éco-documentaire est composée par le son hypnotique et par les images fixes ou mouvantes, en couleur ou noir et blanc, qui créent le rythme sonore et visuel. « *Purple* » a été présenté sur 6 écrans côte à côte, comme une installation monumentale au Palais de Tokyo en 2020. Ce film m'intéressait conceptuellement et stylistiquement. Ainsi, les multiples parties de vidéo élaborées perpétuellement en mouvement était mon objet d'étude. Simultanément, des images non-linéaires sélectionnées depuis des années 1940 jusqu'à nos jours, montraient les tours de transmission d'électricité, les cheminées de fumée gonflées, réacteurs nucléaires enflammés, instantanés de personnes non identifiées ou des danseurs gambadant à divers rythmes. Entre autres éléments, il y avait l'omniprésence acoustique de l'eau. On entendait les bruits apparemment inoffensifs d'un ruisseau et une faible pluie se transformait en un crescendo de coups impitoyables d'une tempête torrentielle. Dans les images qui montraient les catastrophes causées par l'Homme, j'ai vu le paysage mutilé, la beauté laide.



John Akomfrah, *Purple*, 2020, Installation vidéo sur 6 écrans HD, 62'00", dimensions variables
Palais de Tokyo, Paris

« *Purple* » est une réflexion sur la vie humaine dans l'époque anthropocène. Ce film montre donc la nouvelle force géologique de l'humanité, déclenchée par le capital industriel et la destruction écologique consécutive. Sa portée intellectuelle m'a permis de repenser à une réflexion sur la vie humaine et son rapport à la nature aujourd'hui. En regardant cette vidéo, je me demandais à quelle point la nature reflète-t-elle les dommages que l'Homme a causé au *pays* dans lequel nous nous retrouvons aujourd'hui? Quelle est la place de l'Homme devant la future non visible ? Pouvons-nous être les auteurs de notre propre disparition dans la nature sublime ?

II.4 L'eau indomptable

À travers un appareil numérique je prends le temps d'enregistrer l'eau avec sa couleur naturelle, sa forme mouvementée, ainsi qu'avec tous ses motifs constitutants. La lentille de l'appareil devient mon œil; je regarde à travers l'objectif de ma caméra et j'enregistre la surface changeante et mobile de l'eau. Elle n'est jamais la même. Demain, elle ne sera pas identique, ni similaire, ni approchante. Néanmoins, elle sera autre ou différente dans un autre temps, mais dans le même espace. Je m'intéresse aux actes instantanés de l'eau dans un espace-temps qui s'inscrit dans un support vidéo où toute la modification aléatoire et inattendue de l'eau est importante.



Sans titre, 2019, Vidéo numérique, 1'22"

<https://vimeo.com/375756812>



Sans titre, 2019, Vidéo numérique, 1'22''

<https://vimeo.com/375756812>

Grâce à un appareil, j'enregistre une vidéo-peinture de l'image mouvementée qui a une temporalité délimitée. Je décide de la durée de la séquence, car tout naturellement chaque processus picturale a une temporalité et une fin. Je capte une vidéo en plan fixe, qui donne une existence à l'eau indomptable et silencieuse. Ce travail insonore peut être perçu nos autres sensations, ainsi nous pouvons «*écouter abstraitement*³³ ». Il s'agit donc de laisser notre imagination libre pour écouter. La vidéo silencieuse peut alors provoquer une ouverture vers la rêverie infinie.

Ainsi, la vidéo me permet de cadrer l'espace, d'avoir le point de vue souhaité et d'enfermer le mouvement de l'eau. Je regarde une immense surface d'eau comme une toile. Une telle perception me donne une grande liberté, du fait que grâce au cadre frontale je peux choisir n'importe quelle image et la donner à voir; comme le peintre le ferait sur son tableau. En général, on voit la peinture à partir de son cadre, tendue sur un châssis. Pourtant le cadre de

³³ Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éditions Gallimard, 1962, p. 24

ma vidéo-peinture devient un cadre en soi, qui n'a aucun rapport avec un vrai cadre ou châssis comme nous le retrouvons dans l'Histoire de l'Art ou dans une peinture traditionnelle. Une vidéo-peinture reste ouverte des quatre côtés, disons qu'il s'agit d'un cadre immatériel délimité par l'espace dans le temps. Dans le cadre de ma vidéo-peinture, ce n'est pas moi qui peins la partie intérieure, ce qui serait raisonnable dans la peinture académique, mais en fait, je ne filme que la surface qui se dessine elle-même. L'eau fait sa propre image, soit son propre portrait. En effet, dans la vidéo-peinture tout vient de l'intérieur; la surface se dessine elle-même.

Je laisse la scène à l'eau pour produire une image. Je souhaiterais faire parler l'eau dans une image animée. Je fais dessiner un élément naturel, comme par exemple le peintre, dessinateur et illustrateur Bernard Moninot, qui récolte le vent comme un phénomène aléatoire qui dessine lui-même. Bernard Moninot observe et étudie les phénomènes et les éléments naturels, tel que le vent et les végétaux pour ensuite créer une image sans geste personnel. Pour lui, le dessin est une proposition des éléments naturels où le geste de l'artiste est effacé.



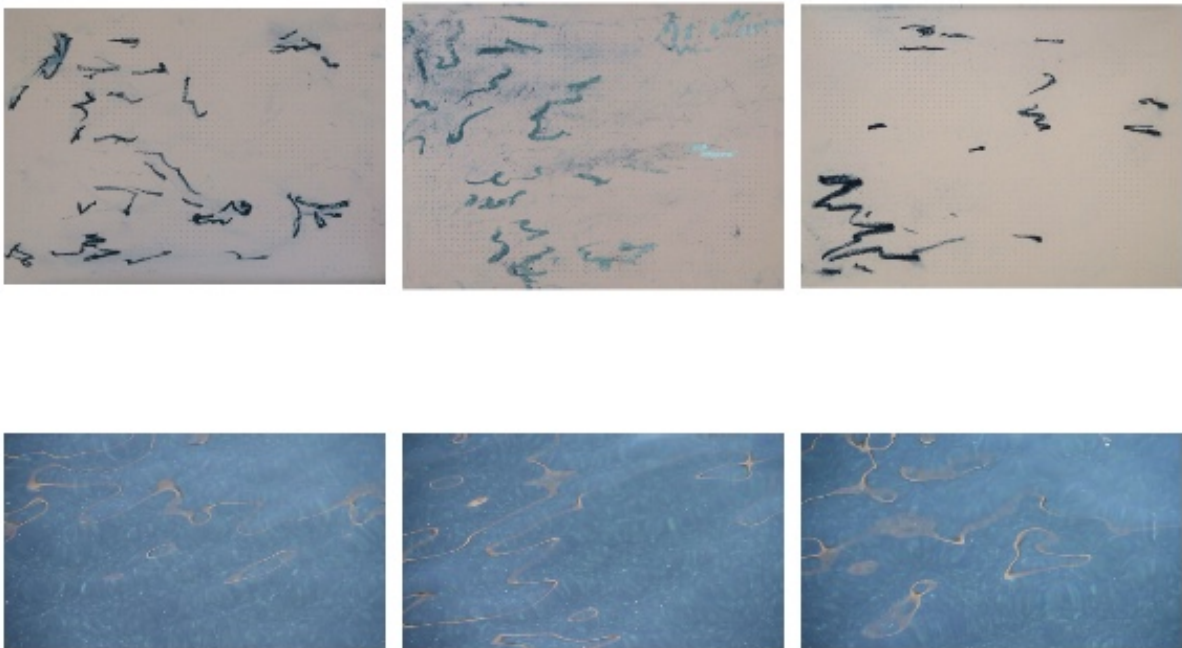
Bernard Moninot, *La mémoire du vent*, 1999-2009, le verre et le noir fumé



Bernard Moninot, *La mémoire du vent*, 1999-2009, le verre et le noir fumé

Moninot fait advenir le dessin. À cet égard, l'artiste se met à l'écoute du vent et de ses rêveries. Il choisit différentes plates qu'il laisse dessiner grâce au mouvement du vent soufflant. La plante communique avec le vent, et ainsi interprète son mouvement en dessinant une image abstraite. Nous retrouvons cette démarche dans une série de dessins « *La mémoire du vent* », où le vent trace sur une surface de verre et réalise le dessin. L'artiste lui-même reste passif, car il donne la possibilité aux éléments naturels de devenir créateurs. Cependant, l'artiste réalise les utiles ou les instruments pour enregistrer le mouvement de ces phénomènes naturels sous forme de dessin. Tout d'abord, il prépare les conditions d'apparition de dessin, pour cela il utilise le verre comme une surface suspendue au-dessus de la plante. Ce verre enduit de noir fumé peut recevoir le dessin d'un brin d'herbe au vent. Enfin, Moninot fait advenir le phénomène du vent qui a un langage immédiat et infiniment variable dans le temps réel. De cet effet, chaque dessin réalisé dans différents paysages est unique et non reproductible.

De plus, j'essaie de retourner à l'essentiel et trouver les parallèles entre mes dessins manuels « *Quand je danse, je danse* » et cette vidéo-peinture mécanique, où l'eau dessine elle-même. En général, mes travaux sont liés les uns avec les autres. Il y a un certain lien et des rapprochements entre eux, car un travail ouvre un chemin vers un autre. Plus je produis, plus des liens s'établissent entre mes créations. Par ce fait, plus de champs conceptuels ou plastiques s'ouvrent à moi. Je souhaite donc mettre en relation mes deux démarches artistiques, qui suscitent encore plus de questions et ouvrent une vision plus large.



Quand je danse, je danse, 2020, Pastels secs et gras sur papier velouté, 14,8 x 21 cm chacun

Sans titre, vidéo numérique, 2019, 1'22", capture d'écran

Je compare une série de dessins « *Quand je danse, je danse* » incarnée par le mouvement de l'eau et cette vidéo-peinture sans titre. Pour rappel, quand je crée ces dessins, je fais un geste inconscient, intuitif, rapide et aléatoire. Ma main fait des actions libres et en laisse des traces sur une feuille. Rien n'est définitif comme dans la vidéo-peinture où l'eau est en libre action. Elle change sans cesse et reflète la lumière qui fait le dessin linéaire en perpétuel mouvement. Les lignes courbes, circulaires, modifiables, momentanées sont génératrices de l'image animée. En regardant cette vidéo-peinture, on s'aperçoit que chaque détail capté se modifie

dans l'espace et dans le temps, car l'eau est une matière vivante et constamment changeante. L'eau modifie, organise ou désorganise une image. Elle est indomptable. Cette matière a donc la même réflexion visuelle que nous trouvons dans ma série de dessins.

De plus, dans mes deux travaux il y a une question autour du plat où l'on revoit des lignes courbes et aléatoires formant la surface horizontale. Ces lignes nous invitent dans leur dimension naturellement lumineuse qui aplatit l'image. Ainsi, elles nous mettent en rapport avec l'imaginaire, car le placement des lignes sur une surface plane déséquilibre notre regard. Elles nous dominent par leur intensité mouvante, car chaque ligne a une action libre : elles se séparent et se réunissent encore. Toutes ensemble, elles créent une unité à plat. C'est identique dans mon dessin où la ligne se renouvelle à chaque instant grâce au mouvement de ma main traçante. Ces lignes ont une cohérence spontanée sur la surface horizontale. Dans les deux travaux, il s'agit du mouvement spontané ou aléatoire qui structure l'image.

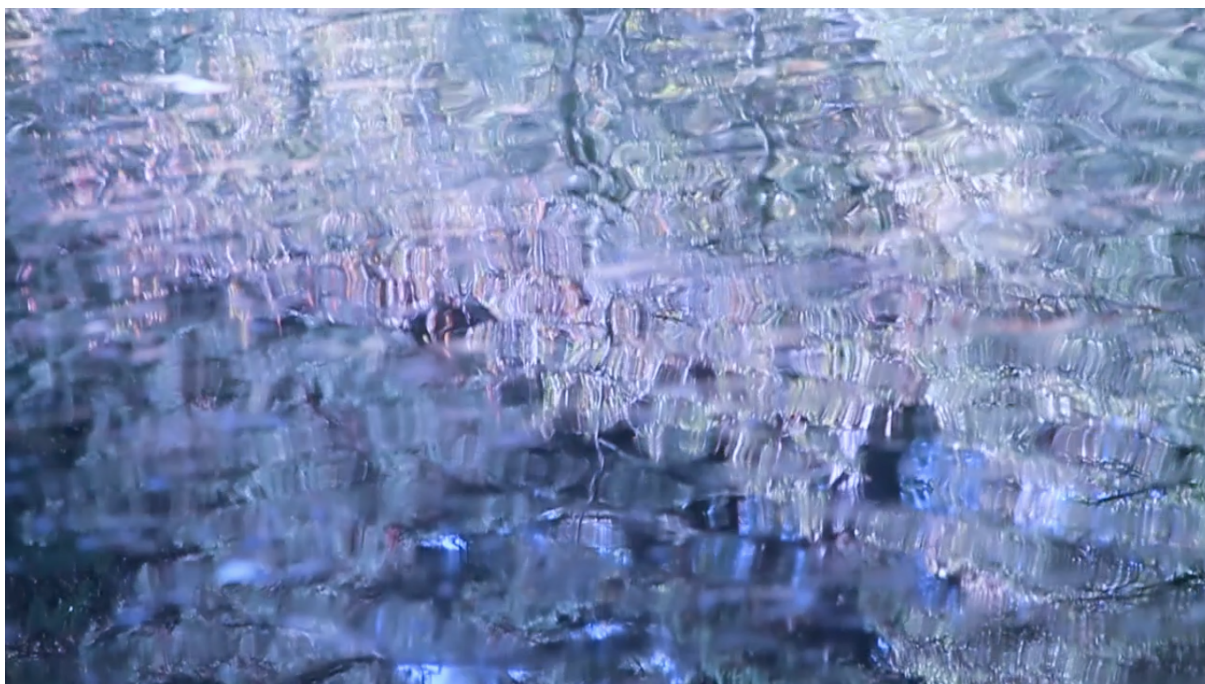
Dans cette intention, la notion du hasard est un autre point commun entre ces deux travaux plastiques. Durant la séquence de la vidéo, le reflet circule et dessine librement sans but sur la surface de l'eau, comme je dessine dans le cadrage de la feuille. L'image prend sens au fur et à mesure et je laisse les choses aller sans idée prédéterminée. Tout vient par hasard et je reçois le résultat tel qu'il est. C'est l'eau qui prépare ses différentes possibilités de se montrer. Elle nous propose une image continuellement renouvelée et inattendue. J'accepte l'image définitive comme elle vient. De cet effet, le hasard est primordial dans le placement et le déplacement des lignes courbes qui compose mes deux travaux, à l'exception que quand je filme je deviens comme un regardeur. Je vois et j'enregistre avec un appareil. Je me retrouve donc hors du processus gestuel.

Pour résumer, je travaille toujours de la même manière, par exemple quand je dessine ou quand je peins, je fais des mouvements gestuels, intuitifs et inconscients; les choses viennent donc d'elles-mêmes et finalement j'accepte une image quelle qu'elle soit. Je ne fais pas de dessin préparatoire, par conséquent tout le processus dépend de l'improvisation. Dans ma vidéo-peinture, on retrouve le même système de développement, tous les mouvements de l'eau viennent rapidement et je ne sais pas ce qui va se passer dans le cadre. La matière réagit elle-même, elle occupe la surface et je ne suis qu'un spectateur qui cherche le meilleur angle de cadrage pour filmer l'eau indomptable.

II.5 Les reflets de l'eau

La vidéo « *Dérive* » est filmée le matin, lorsque le soleil éclaire directement le lac. Le ciel se reflète sur le lac ainsi que de nombreuses feuilles aux couleurs pâles et des nuages. Les couleurs de l'eau et du ciel se confondent et créent un drap multicolore. Ce reflet laisse entrevoir un monde imaginaire.

Dans ce paysage aquatique, on voit les couleurs changeantes selon les variations de la lumière. L'eau reflète le ciel et des nuages, naturellement associés à la couleur et crée un drap multicolore et mouvementé. Ce paysage, sans distinction de plans, représente la transformation de la matière vibrante et l'éclatement de l'espace, où le calme et le silence nous entourent. C'est une eau fluide et aérienne avec des effets de lumière perpétuellement changeante, impalpable et fugace. On a le sentiment d'une totale abstraction, une destruction progressive de l'apparence des formes de l'eau. L'eau vibre et met toute la surface en mouvement. Le regard glisse sur les reflets à la surface de l'eau. Ces reflets flottent et se dessinent sous nos yeux.



Dérive, 2020, Vidéo numérique, 0'24"

<https://vimeo.com/331411674>



Dérive, 2020, Vidéo numérique, 0'24"

<https://vimeo.com/331411674>

La matière colorée devient presque transparence qui rend le paysage entourant le lac visible. Simultanément, la transparence masque le monde existant dans l'eau. La surface du lac devient comme un miroir qui rend possible une représentation et qui ne laisse aucune place au vide. À l'inverse, c'est un lieu où se compose et se décompose l'image reflétée. Cette surface permet une circulation des couleurs du ciel et du paysage avoisinant. Les reflets donnent une profondeur, ainsi les effets des nuages animent la composition et donnent un rythme à la vidéo-peinture. « *Dérive* » devient un paysage très aérien qui montre une relation intime, rythmique et confiante avec l'eau et des nuages reflétés. Effectivement, cette vidéo-peinture évoque la rêverie par sa douce palette pastel.

La question des couleurs est très importante, car la surface mobile et liquide est couverte de couleurs claires, qui sont soit décomposées soit mêlées entre elles. Les couleurs intenses se sont libérées dans le paysage aquatique. Ainsi, la couleur possède une sorte d'irréalité. Le flux de couleurs voluptueuses, instables et éphémères, qui perturbent la netteté de la vision, est une ouverture vers un état de rêve. La couleur doit être imaginée et rêvée par le regard. L'autonomie de chaque couleur par rapport aux autres et leur papillotement ainsi que la désagrégation de la forme, qui s'éparpille sur l'ensemble de la surface de l'eau, composent une sorte de puzzle. Même si chaque élément de ce puzzle reste intact et autonome, tous donnent son unité à cette surface. La couleur est active et vivante, elle tend à déstabiliser le rythme de la vidéo. La palette chromatique est le résultat du flottement de nombreux tons et de nuances légères des couleurs reflétées. Elle se réduit à quelques teintes de bleu, de vert, de rose, de jaune et de violet ; çà et là par un ou deux tons plus chauds, comme un vert clair tirant vers le jaune, ou un rouge pâle blanchissant. Cette pluralité fait que ce ne sont donc pas des couleurs pures.

Les couleurs se matérialisent et deviennent inséparables de la matière. Ces nombreuses couleurs dans l'eau sont donc intimement liées et indissociables à l'eau comme un système possible de fabrication. Dans ce travail, on peut considérer que la transparence est une couleur, car la palette chromatique s'y matérialise. Ainsi, la matière est fortement liée au temps, car c'est dans le court intervalle de temps que change et s'élabore la surface colorée. La surface chromatique de l'eau se modifie, se construit, mais aussi se déconstruit dans le temps présent. Cette surface colorée a une liberté de circuler et de jouer grâce à la lumière naturelle du soleil. Tous ces jeux du hasard de la couleur, de la lumière et de la surface mettent les ensembles en relation dans le temps immédiat. Tous fonctionnent et se constituent avec un accord absolu pour produire une image animée.

Dans cette démarche, j'ai besoin de deux éléments pour produire une vidéo-peinture. Premièrement, un appareil photo numérique avec ses accessoires tels que les lentilles et les filtres ; et deuxièmement, un ordinateur qui m'aide à paramétrer le résultat.

En ce qui concerne la seconde partie de mon processus, je travaille sur un logiciel numérique où je peux modifier la luminosité, la couleur, le son, réduire le bruit de vidéo et bien d'autres paramètres. En effet, ce logiciel me permet d'expérimenter mon travail. Il est possible de manipuler des fonctions et en cas d'insatisfaction revenir en arrière ; annuler les modifications graphiques et restaurer la version originale de la vidéo. L'usage numérique est donc assez proche de l'action de peindre, car il est tout à fait possible de commettre des maladresses et des reprises numériques, comme dans l'acte de peindre. Le choix de son usage est multiple. Le logiciel numérique me propose beaucoup de possibilités, cependant ma manière de l'utiliser est assez simple et basique.

Dans mon processus numérique, la première étape est de supprimer totalement le son. De cet effet, j'ai une image fixe en voix-off comme un tableau. Dans un second temps, je regarde l'image en mouvement sur mon écran d'ordinateur, comme s'il s'agissait d'une peinture à plat mais avec une surface animée, sans geste d'artiste. En effet, dans mes vidéo-peintures, la présence corporelle de l'artiste est absente. Je la trouve d'ailleurs très importante, même essentielle, dans l'abstraction de la peinture et du dessin. La maîtrise manuelle, comme chez les peintres traditionnels, est remplacée par un logiciel numérique. Dans une vidéo-peinture je ne cherche pas à démontrer ma compétence technique et faire la plus belle image ni la plus belle couleur possible, comme les peintres de la Renaissance, sous forme matérielle. Je dématérialise la peinture en montrant qu'il existe différentes possibilités de produire une image picturale et garder la spécificité d'une peinture. Ma maîtrise basique du logiciel me permet, tout d'abord d'expérimenter et ensuite de produire le résultat final. De plus, pour réaliser ce travail je n'ai pas besoin d'un lieu spécifique, par exemple un atelier. Je peux travailler chez moi, ainsi à l'extérieur c'est qui simplifie le processus créatif et me passionne. L'économie de moyens tel que mon MacBook me rend plus efficace et mobile, et de cette manière, le travail devient plus facilement accessible et adaptable dans ces différents environnements. Je peux donc travailler n'importe où et me sentir libre dans l'espace-temps de mon processus.

Après avoir fini à travailler sur le logiciel, je projette ma vidéo-peinture sur le mur. L'utilisation du numérique, c'est-à-dire projeter une vidéo comme une image fixe sur le mur fonctionne comme un tableau accroché sur le mur, mais sous une forme dématérialisée. Cette

présentation permet de s'introduire dans une origine de la peinture. La vidéo-peinture est projetée en boucle. Une peinture est donnée à voir au spectateur grâce à un médium vidéo, qui anime l'image et évoque une vision complexe qui fonctionne selon l'imagination du regardeur.

Le temps d'une séquence est de 24 secondes, qui devient le temps de réception et d'observation donné au regard. En général, le spectateur s'arrête devant un tableau selon une expérience esthétique, et parfois, il reste quelques secondes devant une création plastique pour l'étudier, la comprendre et l'interpréter.

Enfin, par cette expérience je souhaite montrer au spectateur un médium vidéo se rapprochant de la peinture animée sous une forme numérique, qui montre la surface mobile, instable et transparente de l'eau comme une source de reflets colorés. Ici, l'eau dérive comme un puzzle composé par des couleurs papillotantes et multiples. « *Dérive* » devient de plus en plus instable car les changements progressifs et incontrôlés s'y produisent déjà et d'autres sont sûrement à venir.

II.6 Les couleurs flottantes et floues de l'eau

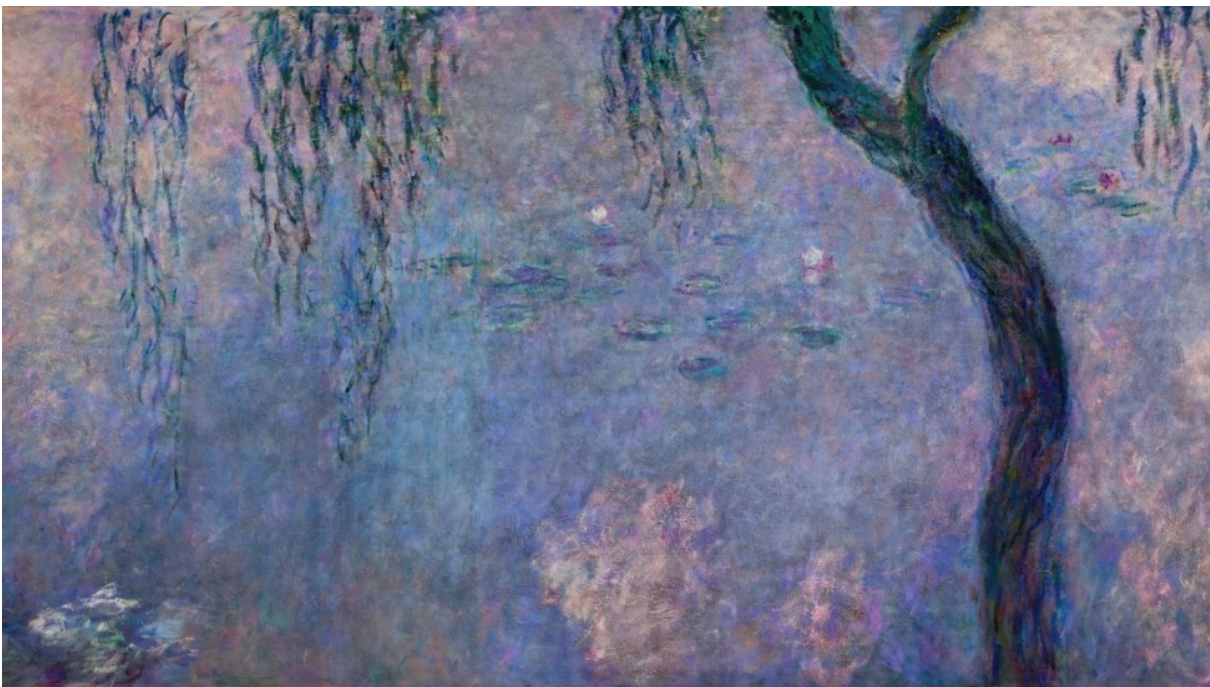
Une série de photo qui donne une illusion de mobilité s'attache à l'image fuyante et cela nous ouvre un chemin vers la rêverie. L'image constitue des touches visibles et légères, elle présente le paysage. Avec ces photos-peintures, je cherche à représenter la rêverie et le monde imaginaire que je vois dans l'eau. Avec la photographie, je désire obtenir le même effet qu'a pu rechercher Monet avec ses *Nymphéas*.

Par exemple, avec la photo-peinture « *Dérive 7* » j'ai réglé un temps de prise à une seconde. J'ai pris cette photo en automne, elle avait des tonalités jaunes, oranges, marrons et vertes, et des couleurs franches, qui dégageaient une énergie naturelle. J'ai donc retravaillé ces couleurs pour obtenir une teinte violacée, bleue et rose. De plus, j'ai retravaillé les ombres et ai ainsi obtenu un paysage avec des couleurs plus douces, plus flottantes. Avec la facture gestuelle j'ai créé un paysage artificiel propice à l'imaginaire. J'expérimente des effets visuels pour créer une représentation non-réelle, et pousser les limites de la photographie, pour ouvrir sur l'imaginaire. La relation au monde réel devient délimitée. Ici, le choix des couleurs me permet d'aller explorer d'autres parts comme l'inconscience ou l'indécidabilité. C'est alors qu'on amène à rêver. J'interprète le monde pour qu'on puisse le comprendre subjectivement par l'imagination.



Dérive 7, 2020, Photographie numérique

On peut par exemple rapprocher cette photographie de la peinture « *Les Nymphéas* », les deux saules (détail), qui se trouve au Musée de l'Orangerie à Paris. Dans ces toiles de paysage fluide et aérien, nous retrouvons la même sensation de mouvement de l'eau, des couleurs diaphanes proches : le bleu et le violet éclatants dans une chaude lumière. On a une sensation que toutes les autres couleurs immergent du violet, à tel point que la surface transparente devient flottante et vibrante. Tout cela nous permet d'observer un paysage aquatique aux couleurs fictives, donnant l'impression, comme dans la photographie que je vous ai présentée, d'un monde rêvé qui se dérive dans l'agitation de l'eau, sans horizon et sans terre. L'eau devient une sorte de méditation à travers le point de vue plongeant. L'eau se fait reflet de la végétation, des arbres et du ciel dans le calme épanchement infini. Les reflets invitent le spectateur dans une délicate dérive du miroir d'eau.



Claude Monet, *Les Nymphéas* : les deux saules (détail), 1914-1918, 200 x 1700 cm
Musée de l'Orangerie, Paris

Par ailleurs, allons nous intéresser au traitement de l'image photographique digitale comme une peinture numérique ou virtuelle qui renvoie à l'imaginaire. Ces photos sont prises dans un espace existant réellement dans la nature, mais après la retouche numérique elles deviennent

des peintures faites de pixels existants seulement virtuellement ou disons, de manière dématérialisée.

Les processus photographiques changent notre conception du monde qui nous entoure. La photographie permet de rendre visible l'imaginaire. J'interroge par mon travail le rapport entre la peinture et la photographie, qui nous renvoient à un paysage lointain, près de l'imaginaire. Dans ces photographies, le paysage s'est transformé en surface floue, instable et mouvementée où la ligne d'horizon n'existe pas.

La série de photographies numériques « *Dérive* » est composée de couleurs floues et nettes. En effet, je me promène autour du lac avec un appareil photo numérique dans les mains et je photographie une matière changeante avec un temps de pose long, pour obtenir un effet de mouvement, comme si c'était une peinture qui se peint au fur et à mesure. Je joue avec les capacités de mon appareil photo. Grâce à la faible profondeur du champ photographique, certaines zones deviennent floues à l'intérieur de l'image.

Je compare le cadre d'un appareil photo avec le cadre d'une peinture. Une toile a une bordure physique qui encadre et définit l'espace. Un appareil photo est un outil de cadrage, dont le diaphragme s'ouvre plus ou moins, afin qu'une certaine quantité de lumière y entre. Cet élément mécanique fonctionne comme une fenêtre, dont le rideau s'ouvre et se ferme et à travers laquelle on peut voir une image. Je peux regarder à travers cette fenêtre ouverte, choisir un angle et ainsi définir une image dans le cadre rectangulaire pour réaliser une image photographique.

Ensuite, je retouche la photo avec un logiciel numérique comme si il s'agissait d'une peinture. C'est pour cela que je considère ces photos comme des photo-peintures, car je travaille comme si elles étaient des peintures. Je travaille avec Photoshop pour modifier la couleur en changeant la tonalité, le contraste, la saturation, la température, la luminosité, la teinte et l'ombre. Après ces multiples modifications, l'image devient différente du monde duquel elle a été prise. Je change donc la nature de l'image pour renvoyer le regardeur dans un monde plus artificiel.

Dans ce travail de photo-peinture, le pixel a la même fonction visuelle que la trace de pinceau. On a ainsi l'impression de voir une trace de peinture comme sur la toile. Les outils numériques m'aident à repousser les limites de la peinture et à renouveler sa forme

conceptuelle. Chaque photographie de la série « *Dérive* » est modifiée sur un logiciel numérique, afin de lui donner un univers unique par ses couleurs, augmenter l'effet de flou et l'amener vers une peinture. Quand je travaille avec le logiciel numérique, je me sens assez libre, car j'ai le droit à l'expérimentation, à l'improvisation et à l'erreur, car je peux toujours retourner en arrière, annuler une manipulation ou retrouver l'image originale qui est conservée dans l'historique. Cet outil numérique me permet également une sorte de lâcher prise, c'est-à-dire que dans mon processus rien est définitif, au contraire il s'ouvre à l'imprévu et je l'accepte ou le refuse, et ai une entière liberté pour faire une peinture numérique. Comme l'affirme Clément Rosset « *la photographie est un art capable de produire des images de plus ou moins grande valeur esthétique*³⁴ » ainsi « *les progrès quotidiens des techniques de photographie rendent aujourd'hui possibles des formes de manipulation nouvelles dont le nombre croît sans cesse, offrant à l'art photographique un champ d'expérimentation quasi illimité*³⁵ ». Avec une expérimentation photographique, je crée une série de photo-peintures, dans laquelle je cherche à représenter la rêverie et le monde imaginaire que je vois dans l'eau. Je désire obtenir le même effet avec la photo qu'ont pu rechercher Monet avec ses *Nymphéas* et Richter avec certaines de ses peintures abstraites.

La peinture rejoint la photographie, comme dans les œuvres des années 1960 à 1998 de Gerhard Richter. C'est au milieu des années 1960, quand la photographie prend une solide importance, que Richter commence sa série des photo-peintures. L'artiste donne une qualité photographique à ses peintures à l'huile intitulées « *Marine* ». Pour réaliser ces toiles photoréalistes, tout d'abord Richter prend une photo et ensuite la projette sur une toile grâce à un épiscopes. C'est un instrument optique, qui permet de projeter sur une surface une image agrandie en bonne qualité. Une fois la photographie projetée, elle devient un intermédiaire entre la réalité et la peinture. Richter peint l'image avec méticulosité. Le résultat est donc en général délicatement coloré, et il y ajoute un effet de flou pour affaiblir la représentation de photoréalisme. Richter peint pour s'éloigner du photoréalisme, cependant son point de départ est une photographie. C'est ce qui m'intéresse chez Richter c'est la transposition et la transformation d'un médium à l'autre, de la photographie à la peinture d'une manière délicate et en abordant une question de flou. Comme pour Richter, pour moi la photographie est un

³⁴ Rosset Clément, *Fantasmagories suivi de le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Les Editions de Minuit, 2006, p. 35

³⁵ Ibid; . p. 35

médium lié à la peinture, qui va vers l'abstraction, cependant notre processus est différent. Mon travail est entièrement numérique, contrairement Richter, qui ajoute la matière sur la surface projetée.



Gerhard Richter, *Marine*,
1970
Huile sur toile, 200 cm x 200
cm

Dans mon travail, je souhaite interroger le rapport entre la peinture et la photographie floue qui nous renvoie à un paysage immatériel. La couleur floue joue sur la question de rêverie. Sur chaque photographie, il y a des zones où les couleurs sont plus floues qui attirent notre curiosité de regard et notre attention. Ainsi, ces zones réveillent notre imagination et le spectateur explore chaque détail de l'image. Plus l'image tend vers le flou par ces couleurs, plus elle accentue une imaginaire et projette le regardeur dans un monde onirique. Le regard va-et-vient, il se pose sur des zones plus ou moins déterminées, il part dans tous les sens. Selon ce jeu, entre deux côtés opposés, entre les couleurs floues et nettes, le spectateur prend son temps pour composer une représentation et pour connaître la matière dont elle est

photographiée, car le flou empêche la visibilité totale et l'œil ne focalise pas simplement. Au contraire, il saute en permanence et circule sur toute la surface pour identifier le sujet. Pourtant, le fond visuel *flou-net*³⁶ de l'eau unit l'image et sa représentation. Les couleurs horizontalement floues-nettes suscitent plusieurs plans différents sur la surface plane de l'eau mouvementée. L'aplat de couleurs floues éveillent une opacité de l'image.

Par exemple, la photo-peinture « *Dérive 3* » a subi le même temps de prise de vue d'une seconde que les autres photographies de cette série. Cette photo a été retouchée sur Photoshop pour avoir les couleurs flottantes. Je voudrais porter votre attention sur la notion du flou. Le mouvement de l'eau et les retouches successives ont rendu la couleur de l'image floue. Les effets du flou empêchent les regards de se fixer sur un point ou une ligne, obligeant le regard à flotter et nous renvoyant à l'imaginaire. Devant cette photo-peinture, avec des taches de couleurs douces flottant dans une atmosphère harmonieuse, le spectateur ressent un déséquilibre, déformant son rapport réaliste au monde, comme si il était plongé dans un monde imaginaire. Le flou devient donc la métaphore et la délibération de la rêverie. Nous sommes dans le flou, nous sommes dans la rêverie.



Dérive 7, 2020, Photographie numérique

³⁶ Sous la direction de Pascal Martin & François Soulages, *Les frontières du flou*, L'Harmattan, 2013, p. 47

Nous retrouvons ce travail sur le flou chez Gerhard Richter, notamment dans « *Wald 3* » peint en 1990 et faisant partie de la collection de la Fondation Louis Vuitton. Pour ce tableau, l'effet de flou est obtenu par des mouvements horizontaux de la spatule sur la peinture. De cette manière, l'artiste cache une image figurative en arrière-plan. Il obtient alors un paysage abstrait qui nous convie à le rêver pour le reconstruire. Cette démarche se retrouve dans « *Dérive 3* », où la surface de l'eau est déconstruite par les vagues et le flou, nous invitant à puiser dans notre imaginaire pour retrouver l'image perdue.



Gerhard Richter, *Wald 3*, 1990
Huile sur toile, 340 x 260 cm
Fondation Louis Vuitton, Paris

Sur ces photos, on voit un paysage aquatique où ces couleurs floues et flottantes, se mélangent, où leurs contours sont imprécis, adoucis et affaiblis. On a l'impression que la profondeur de champs est infinie. Pour accentuer ces effets obtenus, je les représente à travers un écran. Ce choix me permet de rester dans l'univers virtuel et pixélisé.

D'ailleurs, dans cette série de photos « *Dérive* », je voudrais montrer que la photographie n'est pas seulement une simple capture, mais elle ajoute au réel une présentation de l'imaginaire. Lorsqu'elle transforme en peinture par sa qualité picturale. Il y trouve quelque

chose en plus, qui le fait voyager dans un monde imaginaire. La photo-peinture ouvre donc une fenêtre sur un autre monde, celui de la rêverie.

Nous étudierons dans la partie suivante mon installation combinant les peintures sur papier métallisé et les vidéos-peintures, qui permettent de voir que le seul le rythme et les effets obtenus dans la vidéo peuvent être changés. Cela amène à la création d'une œuvre nouvelle, ayant une portée plus importante, et accentuant là aussi la place de l'imaginaire pour le spectateur.

III. La Conciliation des mondes immatériel et matériel

« Aujourd’hui, il n’y a plus de contact direct entre l’homme et le monde; il y a toujours le truchement des appareils ...³⁷ »

« Le terme installation-projection permet de rencontrer le problème autour du phénomène lumineux, de déplacement de l’image mais aussi de l’aspect projectif, transportant le spectateur dans un espace-temps particulier. ³⁸ »

Ces deux réflexions affirment que grâce aux progrès de la science et des techniques, la conception de la place de l’Homme dans le monde a changé. Les nouvelles technologies offrent des moyens d’exploration et d’expression nouveaux. Grâce à elles, mon projet m’amène à mêler et réconcilier deux systèmes apparemment inconciliables, soit ceux de la vidéo et de la peinture, pour questionner en quoi la peinture pourrait se transformer. Dans ma démarche plastique, j’ai choisi deux médiums différents : la vidéo qui est immatérielle et mécanique, et la peinture matérielle et corporelle pour réunir ces deux mondes de l’image et créer une autre surface picturale. Ici, nous allons nous demander comment cette nouvelle surface de réception fonctionne-t-elle ?

III.1 Songer à la peinture écranique

Dans le cadre d’une installation, j’expérimente une nouvelle forme d’art en utilisant des moyens technologiques : un projecteur, afin de combiner la vidéo à la peinture. Je projette la série de vidéos Sans titre 1; 2; 3; 4 sur la peinture sur papier métallisé. Je souhaite définir la

³⁷ Guérin Michel, “La transparence comme paradigme”, publications de l’Université de Provence, 2008. p. 55

³⁸ Weber Pascale, *Le corps à l’épreuve de l’intallation-projection*, L’Harmattan, 2003, p. 7

surface de projection pour donner des sensations flottantes à la surface picturale et modifier la perception de la peinture. Je repense donc à la surface « *dans le contexte des surfaces écraniques*³⁹ ». Le papier métallisé, ressemble à la surface écranique, c'est-à-dire un écran de réception et d'interprétation à la lumière naturelle et artificielle. Dans cette expérience de projection, la surface devient active et animée et pourrait être définie comme un écran. La projection écranise la peinture sur papier métallisé. Ainsi, la lumière projetée ajuste l'écran pictural et rend visible une image en mouvement. Cette surface est donc une accession au visible.



Sans titre (1), 2020

Vidéo-peinture, 1'59"

<https://vimeo.com/409495203>



Sans titre (2), 2020

Vidéo-peinture, 1'58"

<https://vimeo.com/409486668>

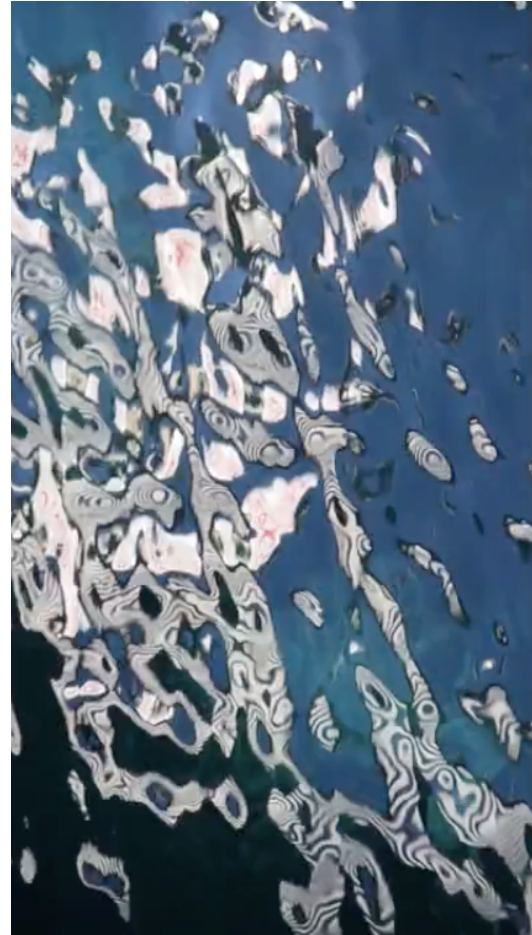
³⁹ Sous la direction de Eric Bonnet, *Esthétiques de l'écran, Lieux de l'image*, L'Harmattant, Paris, 2013 p. 9



Sans titre (3), 2020

Vidéo-peinture, 1'58"

<https://vimeo.com/409479837>



Sans titre (4), 2020

Vidéo-peinture, 1'59"

<https://vimeo.com/409473618>

Dans cette installation, je souhaite expérimenter et explorer les multiples possibilités offertes par l'association de la vidéo et de la peinture pour ensuite repenser à l'autre contexte ; donc celui de la surface écranique. Dans la peinture traditionnelle ce n'est pas possible de voir ni plusieurs actions, ni plusieurs points de vue sur une surface fixe de la toile. En effet, le peintre ne peut pas peindre plusieurs actions de la matière perpétuellement changeante dans un seul tableau, mais peut uniquement représenter un instant unique d'une action. Alors, grâce aux technologies numériques on peut réinventer les nouveaux dispositifs ; un nouvel espace pictural animé à l'image projetée. Alors que dans cette installation, diverses actions sont tout à fait possibles.

À l'origine de cette démarche, j'ai pensé à enregistrer une image vidéographique montrant de l'eau en perpétuel mouvement. En me baladant autour du lac, j'ai imaginé la surface de l'eau comme une immense toile, que j'ai cadré avec ma caméra vidéo et dont j'ai enregistré plusieurs fragments à des moments différents. D'une certaine façon, le temps réel était créateur de ces images mouvementées montrant l'eau indomptable. Dans un second temps, j'ai sélectionné quatre séquences et retravaillé sur un logiciel pour supprimer le son et fixer la durée de chaque séquence à 2 minutes. Le but étant de créer quatre rythmes différents pour chacune des quatre vidéos. En les regardant, on ressent un dynamisme de l'eau. On voit ses actions constantes. L'eau miroite son environnement et donne naissance à des figures reflétées en son sein. Ces figures se forment et se déforment vertigineusement à l'infini. Elles sont en libre interaction. Leur mouvement relève du hasard et leur circulation crée des accidents picturaux sur la surface de l'eau. Nous avons une étrange impression de voir une image abstraite, car l'eau devient un miroir mobile, qui augmente l'irréalité du monde. L'eau reste un lieu mystérieux, libre de tous les symboles. Elle n'est rien d'autre qu'abstraction, et fait appel à la rêverie.

Dans cette perspective, l'illusion dépasse le réel car je projette ces vidéos Sans titre 1; 2; 3; 4 sur une série de peintures sur papier métallisé qui déforme ces images vidéos et leurs représentations. Le papier métallisé augmente le côté artificiel et la rêverie. Ainsi, il reflète la lumière et modifie les couleurs, disons qu'il a la même qualité que l'eau. Le papier forme l'image simulacre qui nous renvoie dans une illusion. Toute projection nous offre une méprise de la vue et nous propose une image spéculaire. L'installation augmentent la sensation aquatique, par les jeux de lumières naturelle et artificielle.

Installation vidéo Sans titre (4) projetée
sur une série de peintures sur
papier métallisé, 200 x 70 cm. 11'13"
<https://vimeo.com/532861118>





Installation vidéo Sans titre (4) projetée sur une série de peintures sur papier métallisé, 2021, 200 x 70 cm. 11'13"

<https://vimeo.com/532861118>

Nous pouvons distinguer deux choses dans cette installation. Tout d'abord ce qui met en scène et conditionne la perception de la lumière naturelle : le chrome métallisé. Cette lumière nous fait participer à l'expérience et nous projette en son sein. Dans cette installation, une dizaine de peintures sur papier métallisé sont accrochées sur les murs, elles sont tachées à leur base d'une peinture acrylique, qu'on aperçoit à la lumière du jour. Les vidéoprojecteurs orientés vers ces peintures déposent leur lumière sur la surface et redéfinissent la peinture. De plus, ils créent de nouvelles palettes chromatiques plus artificielles. En manipulant la lumière celle du vidéoprojecteur, j'exploite sa forme immatérielle afin que nous puissions la regarder d'une manière différente. Elle vient se superposer à la peinture sur papier, elle éclaire, anime, miroite et donne la résistance flottante à la surface métallisée. Nous sommes donc en face de l'image écranique.

Ainsi, dans cette installation, la lumière naturelle et lumière artificielle s'allient. Elles donnent à voir des formes flottantes sur la surface plane. Celle-ci produit un monde aquatique plus artificiel avec son éclairage bleuté. Cette lumière bleue génère l'écran. Il défait et reconstruit la représentation aquatique.

Ce qui m'intéresse dans cette installation expérimentale c'est l'utilisation de la projection numérique, car il est question de maîtriser et de réguler la lumière qui sort du projecteur. Pour donner à voir mes créations picturales, je règle un projecteur afin qu'il ne soit ni trop lumineux ni trop sombre, tout comme la lumière naturelle qui entre et qui illumine l'espace d'accrochage. Je règle également le format de la vidéo, afin que la résolution de la vidéo soit en 1280 x 720 avec une haute définition. C'est un petit détail de mon processus, mais il est nécessaire pour ajuster la projection. Il faut donc contrôler les deux sources lumineuses pour adapter mon travail et surtout d'installation.

On pourrait rapprocher cette projection des installations vidéo de Bill Viola, qui occupent un vaste espace obscur. Les œuvres de Viola permettent au spectateur de plonger et de s'immerger dans un lieu mystérieux et onirique : celui de l'eau. De façon semblable à l'installation de Viola « *Going Forth by Day* » comprenant des vidéos numériques, je voudrais également inviter le spectateur à pénétrer dans un espace clair-obscur où la projection vidéo anime le papier métallisé accroché verticalement au mur. D'une part, la vidéo projetée verticalement répond à la verticalité des corps humains. Une telle représentation dans un

espace clair-obscur laisse le spectateur face à une image lumineuse, dans le champ de l'image animée.



Bill Viola, *Going Forth by Day*, 2002

Installation vidéo et sonore en cinq parties, projection vidéo couleur avec quatre canaux sonores, 36 min. dimensions variables.

Guggenheim Museum, New York

A posteriori, la lumière artificielle projetée sur papier métallisé fait flotter le regard du spectateur. En effet, dans mon installation, je souhaitais créer un espace aquatique grâce à une synthèse de vidéo projection et de peinture sur papier, où il n'y a pas d'eau comme un élément naturel, sous forme liquide, mais où le spectateur la perçoit par la conciliation de vidéo et de peinture. Cette installation nous propose une dimension sensible où l'expérience et le rôle du

spectateur est fondamental. Le spectateur peut se déplacer, se rapprocher ou s'éloigner des œuvres avec liberté. Il n'y a pas de trajet scénarisé à suivre. Ainsi, on découvre cet environnement au travers de nos propres sens, tout comme l'installation vidéo de Bill Viola « *The Dreamers* ». Les sept vidéos diffusées en boucle sur sept écrans accrochés verticalement sur le mur représentent sept personnages différents, d'âges et d'origines différents, plongeant dans l'eau. On les voit endormis et flottants sous l'eau, comme entre les mondes réel et irréel, dans le temps ralenti et donc dans un autre rythme de l'eau qui renvoie à la rêverie. Avec les cadrages en plan fixe, l'artiste crée des tableaux écraniques en mouvement.



Bill Viola

The Dreamers, 2013 (détail)

Installation vidéo/son, sept canaux de vidéo haute définition en couleur sur sept écrans plasma 65" montés verticalement sur le mur dans une salle obscure ; son stéréo à quatre canaux.

Academy Art Museum, Maryland

Pour conclure, dans cette installation, les peintures prennent une nouvelle vie, car elles rencontrent les vidéos projetées. Leur réunion construit un nouveau dispositif de peinture écranique. La lumière naturelle mais aussi la lumière artificielle temporelles et fugaces accentuent les sensations flottantes. La peinture apparaît visuellement différente, variable et instable à ceux qui la regarde. Elle ouvre une vision imaginative, plus artificielle. Il s'agit de donner à voir la peinture dans un aspect élargi. La réunion de la vidéo et de la peinture expose deux médiums, créant une certaine unité pour le spectateur, qui prend alors le temps de vivre l'expérience.

Conclusion

J'invite à une expérience imaginative, sans adresser à la compréhension du spectateur. Mes travaux plastiques construisent une double version équivoque et ambiguë. Nous y voyons se peindre notre propre image. Nous nous entraînons à improviser, à tirer une image alternative, car la surface réfléchissante de l'eau tire l'image spéculaire. À cet effet, l'autre miroir de l'eau recompose le monde onirique.

Dans mes œuvres, et notamment dans mes travaux vidéos, nous avons vu que l'eau est toujours en mouvement, qu'elle a une vie propre et qu'elle interagit avec son environnement, comme dans la vidéo-peinture « *Rêverie de l'eau* » montrant des feuilles allant et venant. Enfin, l'eau produit également un reflet qui offre une représentation différente du réel : elle le transforme ou bien l'estompe, comme il est possible de le voir dans mes peintures sur papier métallisé.

Ces différentes manifestations de l'eau sollicitent l'imaginaire du spectateur. Son regard détermine ce qu'il perçoit de l'œuvre et le monde rêvé auquel celle-ci le renvoie. Dans mes peintures sur papier métallisé qui représentent l'eau en mouvement, ce que les reflets évoquent au spectateur dépend de sa subjectivité, car c'est son imaginaire qui façonne les images qu'il interprète. L'eau stimule donc la rêverie, en laissant celui qui regarde l'œuvre interpréter ce qu'il perçoit, laissant libre cours à son imagination.

L'eau est un élément toujours mouvant et changeant, dont j'essaie de capturer le mouvement dans mes œuvres. Cela passe par le geste libérateur et non-volontaire que j'utilise pour créer ma série de pastels « *Quand je danse, je danse* » et « *Bulles* ». En effet, le hasard gestuel produit sur le papier des lignes courbes, reproduisant les vagues et le mouvement de l'eau. Malgré le dessin inanimé, l'impression de mouvement devient réelle grâce à ce procédé.

Par ailleurs, grâce à la vidéo, une image en plan fixe peut représenter le mouvement. On peut voir dans ma vidéo-peinture « *Dérive* » que c'est à la fois le jeu de reflets et de lumières ainsi que le rythme des vibrations de l'eau, réunis sur un plan fixe, qui donnent le mouvement. Ainsi, par sa représentation propre, il est possible de montrer le mouvement sur la vidéo, mais c'est aussi grâce aux différents effets permis par ce médium qu'il est possible de le capturer.

Si je dois définir le raisonnement de ma démarche artistique, j'évoquerais les références à Bill Viola, Gerhard Richter, Claude Monet, Gustave Courbet, William Turner, Caspar David Friedrich et Cy Twombly afin de comprendre les différentes facettes de mon travail. L'eau, qui est au centre de ma démarche artistique, est une source d'inspiration inépuisable pour ces artistes. Chaque artiste la représente dans différents travaux et avec des traitements divers. Par exemple, le vidéaste américain Bill Viola travaille souvent sur l'élément aquatique, mais pour lui l'eau est un élément spirituel. C'est ce que l'on peut notamment observer dans son œuvre « *Reflecting Pool* », qui représente deux mondes : le monde réel et le monde reflété dans l'eau. Un autre concept fort de ma démarche artistique est l'abstraction gestuelle, qui se retrouve aussi dans les travaux de nombreux artistes. Il est alors intéressant de s'interroger sur l'usage qui en est faite et sur le but recherché. On peut notamment citer Cy Twombly, qui a abondamment usité ce procédé, arrivant à des résultats variés.

Une autre tendance assez remarquable dans l'ensemble de mes travaux artistiques est l'utilisation d'un procédé intuitif et aléatoire qui est attaché à la singularité créatrice, mais aussi au plaisir de créer, ainsi que de mon subconscience pour exprimer ce que je sais et ce que j'ignore. D'un point de vue sémantique, l'eau est un accès direct à la connaissance où se matérialise mon imagination et pose des questions philosophique ou métaphorique. Alors je me questionne, comment montrer ce qui est fuyant, ce qui est toujours en mouvement et en perpétuel changement ? Quelle est la réalité qui se réfracte dans la densité de l'eau ?

À partir des recherches de ce mémoire, mes expérimentations et expériences pratiques, ainsi que mes recherches théoriques m'ont permis d'explorer et de représenter l'eau comme un miroir de l'imaginaire ou du rêve, dans le tendre mystère du monde. Ma pratique picturale renouvelle l'expérience du spectateur. Cette matière mystérieusement vivante nous invite à rêver. L'eau nous fascine par son rythme et ses couleurs perpétuellement variables. L'eau est donc là, présente dans mes peintures, mes dessins, mes vidéo-peintures et mes photo-peintures, et j'en explore les mouvements et les reflets, à la poursuite de son double rêvé qui réinvente les sensations perçues du regardeur.

Bibliographie :

- Anfam David, *L'Expressionnisme abstrait*, Editions Thames & Hudson SARL, Paris, 1999
- Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, 4e édition "Quadrige" Paris, 1993
- Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Editions Denoël, 1965
- Bachelard Gaston, *L'Air et les Songes*, Librairie José Corti, le livre de poche, Paris, 1943
- Bachelard Gaston, *L'eau et rêve*, Librairie José Corti, le livre de poche, Paris, 1942
- Barthes Roland, *Cy Twombly*, Éditions du Seuil, Paris, 2016
- Barthes Roland, *La chambre claire*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Lr Seuil, 1980
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1953 et 1964
- Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Editions du Seuil, Paris, 1975
- Batchelor David, *La peur de la couleur*, Editions Autement, Collection Frontières, Paris 2001
- Boissière Anne, *Le mouvement à œuvre, Entre jeu et art*, Éditions Mimésis, Lille, 2018
- Chassey Eric, *L'abstraction avec ou sans raison*, Paris, Editions Gallimard, Paris 2017
- Charbonner Louise, *Cadre et regard Généalogie d'un dispositif*, L'Harmattan, 2007
- Cauquelin Anne, *L'Invention de paysage*, Paris, PUF, 2004
- Chevrier Jean-François, *L'hallucination artistique de William Blake à Sigmar Polke*. Paris: L'Arachnéen, 2012
- Damisch Hubert, *Théorie du nuage, Pour une histoire de la peinture*, Editions du Seuil, 1972
- Didi-Huberman Georges, *Génie du non lieu*, Les Editions de Minuit, 2001
- Didi-Huberman Georges, *L'Etoilement*, Editions de Minuit, Paris, 1998
- Didi-Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les Editions de Minuit, 2001
- Didi-Huberman Georges, *Ninfa profunda, Essai sur le drapé-tourmente*, Editions Gallimard, Paris, 2017
- Dubuffet Jean, *Bâtons Rompus*, Editions de Minuit, Paris, 1986
- Ehrenzweig Anton, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1982.
- Ingold Tim, *Une brève histoire de la ligne*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011
- Goldberd Itzhak, *L'art du vide*, CNRS Editions, Paris, 2017
- Guérin Michel, *La transparence comme paradigme*, Publications de l'Université de Provence, 2008
- Hcarbonner Louise, *Cadre et regard Généalogie d'un dispositif*, L'Harmattan, 2007

Junod Philippe, *Transparence et opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*. Paris Jacqueline Chambon, 2004

Kundera, *La lenteur*, Editions Gallimard, 1995

Lascault Gilbert, *Ecrits timides sur le visible*, Paris Armand Colin, 1992. Rééd. Le Félin, 2008

Makarius Michel, *Une histoire du flou, aux frontières du visible*, Paris, Editions du Félin, 2016

Melchior-Bonnet Sabine, *Histoire du Miroir*, Editions Imago, Paris, 1994

Rancière Jacques, *Le dessin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003

Roegiers Patrick (dir.), *L'ERE DU DOUBLE, Actes du colloque sur la Gémellité*, Paris, Maison européenne de la photographie, 1998

Riout Denys, *La peinture monochrome, Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, Collection Rayon Art, 1996

Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Col. Folio-essais, 1997

Rosset Clément, *Fantasmagories suivi de le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Les Editions de Minuit, 2006

Rosset Clément, *Le réel et son double*, Editions Gallimard, 1976

Rowell Margit, *La peinture le geste l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1972

Sivry Eric, *Pour un art de l'intuition*, Hermann Editeurs, Paris, 2016

Sous la direction de Giovanni Careri & Bernhard Rüdiger, *Le temps Suspendu*, Press universitaires de Lyon, l'imprimerie Chirat, 2016

Sous la direction de Eric Bonnet, *Esthétiques de l'écran, Lieux de l'image*, L'Harmattan, Paris, 2013

Sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, *La peinture*, Larousse, 1995

Textes choisis et présentés par Michel Nuridsany, *Effets de miroir*, Iapif 1989

Viallat Claude, *Ecits, L'Âge moderne*, Ceysson Editions d'art, 2014

Viola Bill, Violette Robert, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, Thames and Hudson Ltd, London, 1995

Weber Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'intallation-projection*, L'Harmattan, 2003

Woolf Virginia, *Les vagues*, Libraire Générale Française, 1993

Source Internet :

Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture » dans « La Protée » *La réception* Volume 27, numéro 2, 1999. Disponible sur : < <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/1999-v27-n2-pr2780/030563ar.pdf> > Consulté le 19 avril, 2020.

Perrot Antoine, « Entretien avec Dominique Jézéquel, De la peinture au numérique : comment la couleur conduit au numérique ? » dans « Allumer / Éteindre : la peinture confrontée au numérique » *Pratiques picturales* Numéro 04/2017. Disponible sur : < <http://pratiques-picturales.net/article44.html> > Consulté le 19 avril, 2020.

« Gerhard Richter: Marines » Guggenheim Bilbao, 2019, Disponible sur : < <https://gerhardrichter.guggenheim-bilbao.eus/fr/> > Consulté le 20 avril, 2020.

Perrot Antoine, « De l'usage du numérique en peinture » dans « Allumer / Éteindre : la peinture confrontée au numérique » *Pratiques picturales* Numéro 04/2017. Disponible sur : < <http://www.pratiques-picturales.net/article41.html> > Consulté le 20 avril, 2020.

Renault Stéphane, « Bernard Frize au Centre Pompidou : Il n'y a aucune évolution dans mon travail » sur *Télérama*, Publié le 05/06/19. Disponible sur : < <https://www.telerama.fr/sortir/bernard-frize-au-centre-pompidou-il-ny-a-aucune-evolution-dans-mon-travail,n6280684.php> > Consulté le 20 avril, 2020.

« Gerhard Richter » Collection de la Fondation Louis Vuitton, Disponible sur : < <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/collection/artists/gerhard-richter.html> > Consulté le 24 avril, 2020.

Cela Oliver, « Bill Viola : zoom sur quatre œuvres du vidéaste » sur *Télérama*, Publié le 24/02/2014. Disponible sur : < <https://www.telerama.fr/scenes/bill-viola-zoom-sur-quatre-oeuvres-du-videaste,109024.php> > Consulté le 24 avril, 2020.

« Qui est Bill Viola ? » Le Grand Palais, Le 27 février 2014, Disponible sur : < <https://www.grandpalais.fr/fr/article/qui-est-bill-viola> > Consulté le 24 avril, 2020.

« THE REFLECTING POOL » Guggenheim Bilbao, Disponible sur : < <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/reflecting-pool-1977-79> > Consulté le 25 avril, 2020.

« FOUR SONGS; Textes Bill Viola » Guggenheim Bilbao, Disponible sur : < <https://billviola.guggenheim-bilbao.eus/fr/ouvres> > Consulté le 25 avril, 2020.

« Bill Viola : Cycle de l'existence » Le Grand Palais, Le 25 mars 2014, Disponible sur : <

<https://www.grandpalais.fr/fr/article/bill-viola-cycle-de-lexistence> > Consulté le 29 avril, 2020.

Billault Jérémy, « Cy Twombly, une rétrospective exceptionnelle au Centre Pompidou » dans *Beaux Arts*, Publié le 01/12/2016. Disponible sur : < <https://www.beauxarts.com/expos/cy-twombly-une-retrospective-exceptionnelle-au-centre-pompidou/> > Consulté le 4 mai, 2020.

Figini-Léoni Margherita, Rousselier Danièle, « Nicolas de Staël » Le Centre Pompidou, avril 2003, Disponible sur: < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-DESTAEL/ENS-destael.html> > Consulté le 19 mai, 2020.

Rouges Lunettes, « Wolfgang Tillmans, Photos de l'entre-deuxhttps » dans *Le monde*, Publié le 29/02/2016. Disponible sur: < <http://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2016/02/29/wolfgang-tillmans-photos-de-lentre-deux/> > Consulté le 20 mai, 2020.

A. Sparer Ellen, « L'inconscient du moi » dans *Revue Française de Psychanalyse*, Numéro 2013/1 (Vol. 77) Disponible sur: < <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2013-1-page-194.htm> > Consulté le 2 juin, 2020.

Potel Catherine, « Le corps et l'eau Une médiation en psychomotricité » dans *Cairn.info* Publié le 01/04/2012. Disponible sur: < <https://www.cairn.info/le-corps-et-l-eau--9782749211305.htm?contenu=presentation> > Consulté le 5 juin, 2020.

Maertens Marie, « Benoît Maire » Disponible sur: < <https://mariemaertens.com/benoitmaire.html> > Consulté le 12 juin, 2020.

Leblanc Claire, « Nuages » dans *Koregos Revue et Encyclopédie Multimédia des Arts, sous L'Égide de L'Académie Royale de Belgique*, Publié le 09/09/2015. Disponible sur: < <http://www.koregos.org/fr/claire-leblanc-nuages/> > Consulté le 22 juin, 2020.

Corolle-Beauchamp Charlie, « De l'autre côté du champ visuel: La pratique de l'aveuglement volontaire chez Raphaëlle de Groot » Mémoire, L'Université du Québec à Montréal, 12/2018, Disponible sur: < <https://archipel.uqam.ca/12354/1/M16044.pdf> > Consulté le 27 juin, 2020.

Agradi Chiara « L'univers esthétique des photographies de Cy Twombly et le renouvellement du regard sur son œuvre » *Les Cahiers de l'École du Louvre*, Cahiers 10, 10/2017, Disponible sur: < <https://journals.openedition.org/cel/581?lang=en> > Consulté le 3 août, 2020.

Launay Aude, « Giorgio Griffa » *Zerodeux*, Publié dans le Numéro 77, Disponible sur: < <https://www.zerodeux.fr/guests/giorgio-griffa/> > Consulté le 17 septembre, 2020.

Cappelletto Chiara, « Bill Viola ou l'image sans représentation ». *Open Edition Journals*, Publié 08/2011, Disponible sur: < <https://journals.openedition.org/imagesrevues/497> > Consulté le 27 octobre, 2020

Preumont Arthur, « L'expérience dans l'art : la théâtralité à l'oeuvre, Robert Morris entre performance, minimalisme et écriture » Dial Digital Master Theses, 2019, Disponible sur: < <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A18839> > Consulté le 2 novembre, 2020.

Viart Christophe, « Le bonheur dans l'échec1. La Pluie (Projet pour un texte) de Marcel Broodthaers, 1969 » Presses Universitaires de Rennes, 2013, Disponible sur: < <https://books.openedition.org/pur/74916?lang=fr> > Consulté le 9 novembre, 2020.

Adda Meharez Frey, « Le temps d'un instant » Open Edition Journals, dans *L'évaluation : rôle de synchroniseur des multiples temporalités dans les formations en régime numérique ?* Numero 22/18, Disponible sur: < <https://journals.openedition.org/dms/2158> > Consulté le 14 novembre 2020.

Feuillet Michel, « Le voyage selon Giorgio De Chirico L'immobilité du départ et la vanité du retour » Open Edition Journals, dans *Le voyage en sons et en images*, Numero 17/18/2014, Disponible sur: < <https://journals.openedition.org/italies/4844> > Consulté le 2 janvier 2021.

Index des notions

abstraction, 2, 3, 20, 38, 42, 44, 47, 48, 50, 77, 89, 92, 98, 105, 112

aléatoire, 4, 6, 7, 8, 16, 30, 45, 46, 48, 70, 82, 85

artificiel, 94, 96, 103, 105, 107, 108, 110

aveugle, 4, 23, 24, 25, 26, 28, 30

cadre, 54, 56, 57, 61, 62, 74, 79, 84, 85, 88, 96, 102

composition, 6, 11, 12, 16, 24, 25, 29, 32, 37, 49, 50, 51, 55, 57, 76, 79, 80, 91

double, 4, 31, 54, 65, 66, 69, 71, 112

écran/écranique, 69, 81, 91, 92, 100, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110

écriture, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 70

éphémère, 4, 12, 21, 24, 27, 28, 46, 66, 67, 69, 70, 91

figure, 25, 30, 76, 81, 105

flou, 53, 56, 61, 62, 71, 76, 77, 79, 81, 93, 96, 97, 98, 99, 100

hasard, 1, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 23, 24, 28, 45, 70, 88, 91, 105, 111

illusion, 12, 29, 63, 93, 105

imagination, 1, 2, 3, 7, 11, 17, 21, 24, 26, 30, 31, 35, 38, 39, 42, 47, 49, 54, 56, 65, 69, 77, 79, 84, 93, 94, 98, 111, 112

impermanence, 38, 39, 53

inconscient, 6, 11, 12, 13, 14, 24, 25, 26, 28, 30, 42, 44, 46

indomptable, 38, 39, 53

intuition, 7, 54

main, 6, 7, 11, 12, 25, 26, 28, 32, 42, 51, 62, 87, 88, 96

matériau, 8, 32, 55

métallisé, 1, 4, 30, 31, 35, 37, 38, 45, 46, 47, 53, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 111

miroir, 1, 3, 11, 17, 23, 31, 35, 37, 38, 44, 65, 66, 69, 70, 71, 95, 105

monochrome, 8, 37, 50, 51, 53, 54, 55, 71, 75, 76

motif, 29, 56, 63, 79, 82

nuage, 17, 20, 21, 23, 24, 28, 29, 61, 79, 89, 91

océan, 12, 28, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 61, 74

ombre, 6, 8, 12, 29, 37, 38, 50, 61, 63, 65, 67, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 89, 91, 94, 96, 97, 107, 112

perception, 27, 29, 30, 51, 68, 69, 70, 78, 84, 103, 107

permanence, 3, 38, 39, 51, 53, 56, 58, 62, 99

photographie, 2, 39, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

pluie, 70, 81

profondeur, 2, 4, 6, 11, 26, 29, 37, 46, 49, 54, 63, 65, 79, 91, 96, 100, 112

projection, 23, 66, 102, 103, 105, 107, 108

protocole, 28, 29, 30, 48

pulsion, 30, 47, 48

réalité, 1, 2, 27, 38, 65, 69, 71, 76, 77, 91, 97, 105, 112

rythme, 3, 12, 29, 32, 48, 50, 51, 54, 56, 62, 74, 78, 81, 91, 101, 105, 109, 111, 112

silence, 79, 89

subconscient, 23, 25, 112

subjective, 94

temporalité, 21, 26, 28, 53, 60, 84

transparence, 91

Index des noms propres

Akomfrah, 74, 81

Aristote, 8, 14

Bachelard, 1

Barthes, 39, 51, 66

Benveniste, 74

Bergson, 38

Bonnet, 66, 103

Broodthaers, 70

Cauquelin, 14, 15

Courbet, 74, 78, 79, 80, 111

De Chirico, 60, 61

De Staël, 50, 51

De Saint-Exupéry, 28

De vinci, 12

Dubuffet, 23

Didi-Huberman, 25, 61

Freud, 25, 42

Friedrich, 74, 75, 78, 79, 111

Guérin, 102

Heidegger, 84

Hersan, 78

Illiade, 12

Lichtenstein, 2

Melchior-Bonnet, 66

Monet, 93, 97, 111

Moninot, 85, 86

Montaigne, 14

Morris, 26, 27

Munari, 57

Namuth, 44, 45

Platon, 74

Poussin, 12

Pollock, 44, 45

Raphaël, 12

Richter, 74, 75, 78, 97, 98, 100, 111

Riout, 8

Rosset, 77, 97

Roupnel, 38

Sparer, 42

Tarkovsky, 74

Turner, 77, 111

Twombly, 12, 13, 25, 26, 111, 112

Ulysse, 60, 61

Viallat, 37

Viola, 67, 68, 69, 107, 109, 111

Weber, 102