



**HAL**  
open science

# Paysage intérieur : sur les traces d'un passé intime révélées par l'empreinte comme processus de création

Margaret Millet

► **To cite this version:**

Margaret Millet. Paysage intérieur : sur les traces d'un passé intime révélées par l'empreinte comme processus de création. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03561525

**HAL Id: dumas-03561525**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03561525v1>**

Submitted on 8 Feb 2022

**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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne UFR 04  
École des Arts de la Sorbonne

Margaret Millet

**Paysage intérieur :**  
**Sur les traces d'un passé intime**  
**révélées par l'empreinte comme processus de création**

2021

Sous la direction de Monsieur Antoine Perrot



Margaret Millet

**Paysage intérieur :**  
**Sur les traces d'un passé intime**  
**révélées par l'empreinte comme processus de création**



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne UFR 04  
École des Arts de la Sorbonne

Margaret Millet

**Paysage intérieur :**  
**Sur les traces d'un passé intime**  
**révélées par l'empreinte comme processus de création**

Master 2

Sous la direction de Monsieur Antoine Perrot

Juin 2021



## REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de mémoire Monsieur Antoine Perrot qui a su m'accompagner, me conseiller au cours de cette recherche.

J'adresse toute ma reconnaissance à Olivier Yves pour m'avoir relu.

J'exprime ma gratitude à ma mère Inna et mon frère Nikita pour leur soutien.

J'ai une pensée particulière pour mon père qui a rejoint le monde méconnu des vivants. Il a su me transmettre un savoir, et un amour immodéré pour les arts. Sans lui, je ne serai certainement pas sur ce chemin de vie.



## RÉSUMÉ

La recherche que j'ai engagé dans ce mémoire est l'analyse et le dévoilement de mon processus de création à travers la pratique de l'empreinte. Ce mémoire a été un retour sur les traces d'un passé tant pictural, qu'intime. Et si, parfois, mes peintures sont le miroir de moi-même, elles sont aussi l'empreinte de paysages mémoriels, c'est-à-dire des paysages empruntés à ce temps de mon enfance. Ce mémoire interroge les méandres, la richesse, et toutes les promesses de peindre corps à corps, corps et âme avec l'empreinte. Je suis toujours aspirée, inspirée, impulsée à la manière d'un courant m'emportant dans les vagues de la peinture.

## MOTS CLÉS

EMPREINTE – FROTTER – PEINTURE – RÉVÉLER – ANCRER – SUPPORT – RELIEFS – COMPRESSER –  
MÉMOIRE – QUÊTE – CORPS – TEMPS – PAYSAGES – ENFANCE

## ABSTRACT

The research that I have undertaken in this thesis is the analysis and the unveiling of my process of creation through the practice of the imprint. This thesis was a return to the traces of a past that is both pictorial and intimate. And if, sometimes, my paintings are the mirror of myself, they are also the imprint of memorial landscapes, that is to say landscapes borrowed from this time of my childhood. This thesis questions the meanders, the richness, and all the promises of painting body to body, body and soul with the imprint. I am always sucked in, inspired, driven like a current carrying me through the waves of painting.

## KEYWORDS

FOOTPRINT – RUBBING – PAINTING – REVEALING – ANCHORING – SUPPORT – RELIEFS – COMPRESS  
– MEMORY – QUEST – BODY – TIME – LANDSCAPES – CHILDHOOD



# SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	13
I. L'EMPREINTE COMME PROCÉDÉ PICTURAL.....	16
I.1 UNE RENCONTRE ARTISTIQUE.....	24
I.1.1 UNE QUÊTE VISUELLE.....	35
I.1.2 LE CHOIX DES SUPPORTS.....	37
I.1.3 LES MOYENS DE PRODUCTION.....	40
I.2 DU CORPS À L'ŒUVRE.....	43
I.2.1. LE DESSEIN DU GESTE.....	47
I.2.3. LA PEINTURE DEVIENT CORPS (CORPS/TOILE).....	55
II. L'EMPREINTE COMME DOUBLE JEU : FIGURATION / ABSTRACTION.....	61
II.1. L'INCERTITUDE D'UN RÉSULTAT.....	67
II.2. PEINTURE MIROIR.....	71
II.3. PAYSAGES EMPRUNTÉS À MES SONGES D'ENFANCE .....	76
II.3.1. UN FRAGMENT CARTOGRAPHIQUE.....	85
II.3.2. LE SAVOIR-FAIRE ET LE DÉPASSEMENT DE CETTE MAÎTRISE.....	92
III. L'EMPREINTE COMME SIGNE DE TEMPORALITÉ.....	95
III.1. L'EMPREINTE COMME TRACE D'UNE MÉMOIRE.....	98
III.2. LA PEINTURE COMME EXPÉRIENCE MÉDITATIVE.....	105
CONCLUSION.....	113



## INTRODUCTION

Il me semble qu'être peintre, c'est un tout. Au moment où je peins, je suis *compositrice, observatrice, en action*. Je ne me contente pas d'un seul registre. Faire une empreinte c'est marquer une trace en absence. Faire une empreinte consiste à tracer, marquer d'une trace de ce qui est ou a été : relever des reliefs, révéler des formes sur des supports. Ces marques deviennent une captation d'éléments, un prélèvement au commencement mécanique. La révélation d'une forme est en somme l'acte de la faire apparaître sous un nouveau jour. Dans le dictionnaire Larousse, l'empreinte est défini par le fait de relever une forme sur une surface à l'aide d'un matériau plastique, par exemple par le procédé du moulage. Elle peut aussi être caractérisée par une marque pratiquée en creux ou relief par un objet. Jusqu'à présent il me semblait que l'empreinte était une découverte arrivée par hasard au cours de mes expérimentations picturales ; faire une empreinte, agir par pression sur une surface, observer, chercher et rechercher, compresser quelque chose. Toutes ces actions, liées à l'empreinte se révèlent pourtant être des actes, des gestes que je reproduis et perpétue depuis mon enfance, ignorés et oubliés pendant un temps, logés dans les tréfonds de mes souvenirs. Aujourd'hui, au travers de ma peinture, je prends conscience que ces actions se révèlent être la réminiscence, la ré-appropriation de chacun de ces gestes. À l'âge de six ans, ma grand-mère paternelle m'avait offert un livre. Il n'y avait rien qui sortait de l'ordinaire dans ce présent. Néanmoins, cet ouvrage avait une particularité ; chacune de ces pages était illustrée, ornée d'images. Ces illustrations étaient recouvertes de légers reliefs.

En fermant les yeux, et en touchant la surface de ce livre, il m'était possible de reconnaître la forme d'un animal, de dessin d'une branche ou de toutes autres formes. Par jeu, j'ai pris une feuille de papier et un crayon, et en frottant sur les images de ce livre, en agissant par pression, celles-ci apparaissaient sur ma feuille. Sans en avoir pleinement conscience, la découverte de l'empreinte s'est inscrite en moi au travers de cette exploration ludique, tactile et enfantine. Dans mon souvenir le plus lointain, c'est à cet instant que j'ai rencontré la pratique de l'empreinte et qu'un long parcours artistique a commencé. Bien des années plus tard, j'écris ce mémoire introspectif en quête de réponses et de recherches.

L'objet de mon mémoire a pour visée de s'interroger, dans un premier temps, sur l'empreinte par frottage comme procédé pictural. Au premier abord, faire une empreinte semble être un geste anodin et non créatif. Cette action est accessible au plus grand nombre. Alors, se pose la question de savoir comment ce geste anodin et ludique peut-il s'inscrire dans un processus de création artistique ? Il serait intéressant de comprendre de quelles manières, certains artistes au cours de l'histoire de l'art du XXe siècle, ont intégré la pratique de l'empreinte dans leurs processus créatifs. Les empreintes peuvent-elles être révélatrices d'une sensibilité artistique ? Quels en sont les enjeux picturaux ? L'empreinte peut-elle être un *support* à une peinture ? Peut-elle faire « acte de peinture » ? Georges Didi-Huberman exprime l'idée que l'empreinte est « une technique qui peut-être perfectionnée, car elle est ouverte<sup>1</sup> ». Une empreinte ne sera jamais identique à une autre empreinte. Il y a là, l'ouverture d'un éternel recommencement, d'une nouveauté permanente. Je vais, à travers cette recherche, montrer comment l'empreinte apporte à mon processus pictural une certaine singularité. Je révèle aussi quels sont les moyens de production que je mets en œuvre pour m'exprimer. Se pose dès lors la question du choix de mes supports et de leur pertinence. J'ai aussi conscience que peindre ou faire une empreinte implique le corps de l'artiste ; le dessein du geste. Par de-là ma pratique picturale, je m'interrogerai sur l'idée d'un corps/toile. Est-il possible de concevoir mentalement une peinture comme une enveloppe corporelle ?

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, catalogue d'exposition 19 février au 12 mai 1997, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1997, p.75-76.

Dans un second temps, je m'intéresserai au double jeu entre la figuration et l'abstraction qui s'immisce dans mon langage artistique.

Mes peintures liées à l'empreinte se présentent sous trois phases. Au commencement, il y a la découverte de l'empreinte, d'une trace, où le hasard, l'exploration de quelque chose d'inconnu s'expose sous mes mains ; l'incertitude d'un résultat à travers le dessin. La deuxième phase de mon travail affirme une transition et une évolution par une expérimentation hybride qui se distingue par la résurgence d'un choc personnel. Ces peintures tendent vers une expression où l'abstraction se déploie avant tout. La troisième phase de l'empreinte est celle dans laquelle je me situe aujourd'hui. Elle témoigne d'une organisation picturale évoquant des paysages *mentaux*. Il faut entendre *paysage mental* au sens d'un fragment cartographique faisant resurgir des souvenirs d'enfance. Une carte *intimement* imaginaire, où le hasard laisse place à une maîtrise des supports plastiques.

Dans un troisième temps, j'évoquerai l'empreinte comme un signe de temporalité. L'empreinte pourrait être perçue comme une cristallisation face au temps. De plus, il serait intéressant de s'interroger sur l'empreinte comme trace d'une mémoire, trace d'un passé mémoriel. De même, je m'intéresserai à la peinture comme une expérience méditative.

## I. L'EMPREINTE COMME PROCÉDÉ PICTURAL

L’empreinte ouvre une question fondamentale : peut-elle être considérée comme un procédé pictural ? La mise en œuvre d’une peinture peut-elle être conçue à travers l’empreinte ? Peut-elle faire acte de *peinture* ? Dans l’article de Séverine Mathelin tiré de *La ressemblance par contact* de Georges Didi—Huberman, elle souligne un point essentiel : l’empreinte n’est pas considérée dans le monde de l’art. Elle est exclue des autres pratiques artistiques. « Selon des historiens de l’art, des chercheurs, des critiques, cette forme d’expression n’invente pas quelque chose de nouveau<sup>1</sup> ». Elle n’innove aucune idée. Elle devient un « simple prélèvement de la réalité, et non plus une invention formelle. » Pourtant, des artistes comme Max Ernst, Simon Hantaï, Yves Klein et Pierre Alechinsky ont su créer des œuvres plastiques à travers une mise en jeu de l’empreinte. Chacun d’entre eux a utilisé la richesse de ce procédé de manière innovante et singulière. Chaque trace dévoilée ne sera jamais identique à une autre. Il y a là, l’expression d’un éternel recommencement, d’une nouveauté permanente. Cette technique est une méthode ouvrant un champ artistique suffisamment large. Il est possible d’utiliser l’empreinte de multiples façons ; la révélation d’une forme par frottage, par pression sur une surface à la manière d’un tampon, ou encore, par l’interaction du hasard au travers de nouages. L’un des premiers artistes à avoir approfondi la technique de l’empreinte est Max Ernst. Il découvre le 10 août 1925<sup>2</sup> le processus de l’empreinte par le frottage. Il est à la recherche de motifs en prélevant des formes pour en révéler leur trace. Cette découverte plastique l’accompagnera dans la pratique de ses dessins. Ainsi, avec *The Habit of Leaves (Les Mœurs des feuilles) from Natural History (Histoire naturelle)*, il relève les reliefs d’un parquet et d’une feuille d’arbre. La révélation de ces formes

---

<sup>1</sup> Séverine Mathelin, «Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact», *Essaim*, 2012/2 (n° 29), p. 173-176. <https://www.cairn.info/revue-essaim-2012-2-page-173.htm> consulté le 03 octobre 2020

<sup>2</sup>Max Ernst, *Beyond painting*, Solar Books, 2009, p. 15-16



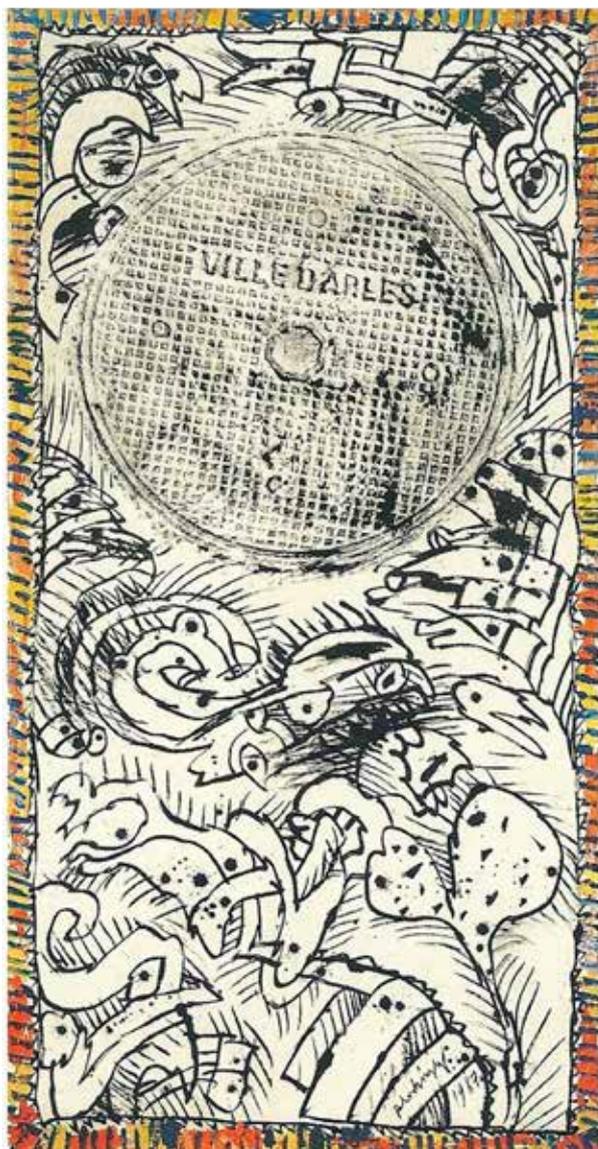
Ernst Max, *The Habit of Leaves (Les Moeurs des feuilles)* from *Natural History (Histoire naturelle)*, 1926, collotypes ou phototypies après frottage, 43 x 25.9 cm

est perceptible et reconnaissable au premier regard. D'un point de vue de la composition, la feuille d'arbre semble se retrouver piégée entre deux troncs, entre deux frottements du parquet. Pour réaliser ses dessins, il a recours à de la mine graphite. Si les œuvres de Max Ernst s'inscrivent dans un rapport au dessin des plus graphiques, le peintre Pierre Alechinsky, lui, déploie cette technique du frottage à travers la peinture. Dans son œuvre, *Soleil tournant*, il se sert de plaques d'égout comme support à empreindre. Il appose un papier d'origine chinoise sur celles-ci, où il frotera, et pressera avec «une brosse presque sèche d'encre<sup>3</sup> » la surface. À la

différence de Max Ernst, Pierre Alechinsky utilise un motif qui provient de l'espace urbain : l'emblème des plaques de canalisations souterraines destinées à l'écoulement des eaux usées. Comme le dit Michel Sicard «(...) Max Ernst (...) fixe des éléments d'un paysage, surtout végétal (...), ce qui aboutit tout naturellement à la nature morte. Chez Alechinsky, ce serait plutôt une rature morte : la végétation des plaques est la demie d'une peau artificielle, trop fortement artisanée pour être paysage : ce sont des stries, des sinusoides ; des alvéoles<sup>4</sup> ». Pour évoquer les empreintes faites par Pierre Alechinsky, Michel Sicard emploie à dessein le mot de « rature-morte ». En premier lieu, cette notion renvoie au monde de l'écriture. Une rature, au sens d'un trait tracé sur un ou plusieurs mots pour les annuler. Il faut savoir que chez le peintre Pierre Alechinsky, la calligraphie est partie intégrante de son langage pictural. Les deux ne font qu'un dans son processus de création. Au travers de traces dévoilées, Pierre Alechinsky rend visible son geste

<sup>3</sup> Michel Sicard, *Alechinsky sur Rhône*, Galerie Lelong, Actes Sud, 1990, p. 48

<sup>4</sup> Michel Sicard, *Ibid.*, p. 50



Alechinsky Pierre, *Soleil tournant*, 1987, encre de Chine et estampage sur papier de Taiwan, 190 x 97 cm

brossé pour révéler des formes. Cet aspect brossé, frotté, évoque inmanquablement, les ratures faites au cours d'une écriture. Il y a chez l'écrivain, une quête de mots justes qui traverse une pensée, où l'action de raturer peut prendre place sur le papier. De même que chez Pierre Alechinsky, raturer une forme est l'expression de la révélation de celle-ci. De façon poétique, Michel Sicard, en évoquant les mots « la demie d'une peau artificielle », souligne le fait que le peintre mélange à son univers graphique visuel des traces exogènes qui viennent se superposer et heurter l'harmonie de la peinture. Cette idée de nature morte concernant Max Ernst, et cette conception de rature morte vis-à-vis de Pierre Alechinsky, donne à voir une confrontation entre nature et ville, entre périurbain et urbain

à travers le choix des supports empreints. Les dessins de Max Ernst s'inscrivent dans une reconnaissance absolue de la forme, perceptible en son sens. Il ne semble pas les retravailler. Son dessin se révèle par frottement seul. Pierre Alechinsky, lui, ne se contente pas d'empreindre des plaques d'égout. Il accompagne son travail pictural par une réserve peinte conjuguée avec d'autres formes non « marquées ». Néanmoins, dans leurs processus créatifs, des similitudes apparaissent ; ils sont au plus près de la matière, du détail. Le lien corporel se crée au contact des brosses, ou de la mine graphite. Ils sont tous deux à la recherche d'une révélation de motifs. Pourtant, est-il possible d'évoquer le mot « peinture » ou « dessin » lorsque le procédé de l'empreinte est au coeur de leurs

*praxis* ? Se pose dès lors à mes yeux la question de la réduction de l'acte créateur. À une échelle plus commune, dans un cadre scolaire, le procédé de l'empreinte est enseigné et pratiqué par les élèves. Il est accessible à tous ; c'est là un exercice répandu. Ce premier stade d'une prise d'empreinte est « banal ». Pour autant, faire une empreinte, empreindre des reliefs, sollicite une exigence dans la visée d'une approche picturale. Qu'est-ce qui fait que cette pratique puisse être picturale ? Au fil de mes expérimentations, j'ai pu faire le constat qu'il était fondamental d'acquérir une maîtrise de la technique de l'empreinte. À la manière du peintre Pierre Alechinsky qui transcende sa peinture, je vise à aller au-delà d'un simple relevé de formes. Je ne me contente pas de dévoiler des traces en les laissant telles quelles sur une toile. J'utilise l'empreinte comme source de ma grammaire picturale. Si, Pierre Alechinsky dépasse le stade premier de l'empreinte, il en est de même pour l'artiste Simon Hantaï qui à une approche de l'empreinte des plus singulières. Son procédé pictural s'inscrit dans un renouveau de l'empreinte où la forme ne se révèle plus que par le dessous, par frottement. Elle se dévoile par le hasard d'un nouage de l'application de la peinture. Dans un premier temps, il me paraît important de préciser que l'artiste Simon Hantaï a été membre du mouvement surréaliste entre 1952-1955. Pour mémoire, le surréalisme est un mouvement mettant en œuvre l'expression de l'inconscient, du rêve, de l'automatisme, une libération du contrôle de la conscience. Au regard de cette période, l'artiste s'inscrit dans une peinture où l'inconscient, le réflexe, et l'intuitif sont au cœur de sa démarche. Pour autant, la notion de l'empreinte n'est pas encore d'actualité. Après le surréalisme, il traversera plusieurs phases, notamment, une période gestuelle au regard de Jackson Pollock, puis il s'attachera à une peinture de l'écriture. L'année 1960 est un tournant clé dans le parcours artistique de Simon Hantaï, puisqu'il débutera la série des *Mariales et Manteaux de la Vierge*. Cette série est un véritable jeu de pliage, de froissement, de nouage et de dénouement. Simon Hantaï laisse place au hasard à une non-maîtrise de ce qu'il se produit sur la toile. Ce non-contrôle est un facteur essentiel de la série des pliages et, en définitive, de la technique de l'empreinte. Comme l'énonce justement Max Ernst, dans le livre *Beyond Painting*, il y a « une restriction de la part créatrice du peintre

refoulant toute contribution consciente <sup>5</sup>» au travers de l'action d'empreindre des reliefs. Si, Simon Hantaï s'empare de la notion du hasard pour dévoiler des empreintes, la part du « refoulement de toute contribution consciente » s'inscrit dans la série des *Mariales et Manteaux de la Vierge*. Il y a une volonté de la part de l'artiste de créer des formes non maîtrisées : il y a des marques fantômes qui apparaissent. Comme l'énonce Molly Warnock « Avec les *Mariales ou Manteaux de la Vierge*, la première série de pliages, Hantaï froisse la toile de bord en bord, « un peu n'importe comment » (...). Le travail s'accomplit par

---

<sup>5</sup> Max Ernst, *Op. cit.*, p.15



Hantaï Simon, *Mariale m.a.*, 1960, huile sur toile, 278 x 214,5 cm, Bordeaux, Capc, Musée d'art contemporain, don, 1982

terre, le peintre se penchant sur une toile qui n'a plus haut ni bas, et marchant dessus. Ce faisant, il revient au geste fondateur de Pollock pour le penser autrement : à la différence de l'américain, Hantaï ne voit qu'une surface interrompue, une étendue d'étoffe qui se cache dans les plis et les replis de la toile. Son but est de renouveler la surface de la peinture dans sa totalité, en s'engageant à fond avec sa matière même. Remettre le support par terre, s'aveugler en le pliant, c'est la manière qu'a Hantaï de liquider la conception classique de la toile comme écran de projection (conception qui est toujours celle, dirait-il, des surréalistes, ainsi que des peintres



Hantaï Simon, *Mariale m.a.3*, 1960, huile sur toile, 293,6 x 209,5 cm

de l'abstraction lyrique de la fin des années cinquante)<sup>6</sup> ». Ce qui m'intéresse chez Simon Hantaï est son processus de création, où le hasard prend toute sa place. Aux prémices de mon exploration sur l'empreinte, je retrouve cette notion de non-contrôle. Par la suite, je développerai cette idée<sup>7</sup>. Les artistes Pierre Alechinsky et Max Ernst ont

---

<sup>6</sup> Molly Warnock, « Du pliage et des pliages de Simon Hantaï », *Revue Geste*, <http://www.revue-geste.fr/articles/geste3/GESTE%2003%20-%20Ralentis%20-%20Warnock.pdf> consulté le 15 novembre 2020

<sup>7</sup> II.1. L'incertitude d'un résultat, p.67



un procédé pictural similaire par le frottement d'une surface.

Simon Hantaï se détache de ce procédé pictural. Il crée sa propre méthode de travail, à travers le nouage. Dans ma démarche artistique, ces trois artistes cités m'ont apporté un questionnement, et une approche particulière de l'empreinte : Max Ernst par sa technique au travers du dessin, Pierre Alechinsky par le dépassement pictural de l'empreinte, et Simon Hantaï par le jeu d'un hasard et du non-contrôle sur toile.



## I.1 UNE RENCONTRE ARTISTIQUE



Jaccard Christian, *Minuit-Minuit écart*, 2008, combustion de gel thermique sur médium, 204 x 279 cm, chaque panneau du diptyque, 204 x 279 cm, diptyque présenté sur socle en vis à vis et au sol, Centre Georges Pompidou, Paris

En ouverture de cette partie, je ferai l'analyse plastique d'une œuvre de Christian Jaccard, nommée *Minuit-Minuit écart*. Je comparerai celle-ci à une de mes peintures intitulée *Sans titre*, présenté pour le « Prix Amma Sorbonne pour l'art contemporain 2020 » au Bastille Design Center à Paris. Elle fut récompensée par le Prix du Public. *Sans titre* est la première toile d'une série de peintures investissant la notion de paysage mental. Pour ma part, un paysage mental est de l'ordre du *souvenir entêté*. Le *souvenir entêté* est un paysage, une sensation, qui m'a marqué au cours de mon enfance. Aujourd'hui, je n'ai plus les tenants et les aboutissants de mon souvenir. Je me sers de ma peinture, de ces paysages mentaux, pour donner corps à ce *souvenir entêtant*. Je les appelle les *souvenirs entêtants*, puisqu'ils sont les résidus d'un temps passé. Ils persistent et perdurent dans ma mémoire. Poussé par une nécessité intérieure, je me devais d'entamer *Sans*



*Sans titre*, 2019, huile sur toile, 140 x 120 cm

*titre*. Elle est le premier lien avec ce retour mémoriel. Ma précédente série ne relevait pas de l'ordre du souvenir. De plus, je n'avais expérimenté qu'un seul type d'empreinte. Au travers des *paysages mentaux*, j'ai complexifié mes toiles en confrontant deux types d'empreintes de nature différents. Sur la partie supérieure de la composition de la toile, j'ai eu recours à du parquet pour créer des traits, noirs, des traces tombant à la verticale. La partie basse de la composition est investie par des empreintes provenant d'un papier d'origine népalaise, aux fibres particulières. Pour densifier les entremêlements, les entrelacements, j'ai utilisé et superposé deux couleurs : un bleu et un vert. Ce chevauchement de couleurs donne à voir un aspect plus intense du bleu. Il reste dominant. Le vert apparaît par touche, comme en écho. Il me fallait mettre en œuvre cet espace coloré pour trouver un juste équilibre avec la densité du noir sur la partie supérieure de la toile. Inconsciemment, je me suis focalisée sur le traitement de ce bleu. Comme le souligne Michel Pastoureau, à propos de cette couleur, elle est « (...) la couleur de l'amour, de la mélancolie et du rêve ; ce qu'il était plus ou moins dans la poésie médiévale, où le jeu de mots entre « ancolie » et « mélancolie » existait déjà. En outre, le bleu des poètes rejoignait ici le bleu des expressions (...) les contes de fées, et d'« oiseau bleu » l'être idéal, rare et inaccessible. Ce bleu romantique et mélancolique, celui de la poésie pure et des rêves infinis, a traversé les décennies, mais s'est à la longue quelque peu dévoyé, noirci ou transformé<sup>8</sup> ». Le bleu de ma peinture s'inscrit dans une mélancolie, une nostalgie du souvenir entêté. Cette peinture est un rêve infini, dans lequel j'ai la liberté de me perdre dans les empreintes d'un passé. Pour ma part, Sans titre incarne la couleur bleue, verte du lac d'Alfed en Alsace. Ce lac est un endroit où j'allais me promener fréquemment



Lac d'Alfed en Alsace

<sup>8</sup> Michel Pastoureau, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, éditions Seuil, 2020, p.24



Hendrik Breitner George, *Clair de lune*, entre 1887-1889  
huile sur toile, 101 x 71 cm, Musée d'Orsay, Paris, Crédit  
photographique: Musée d'Orsay

lorsque j'étais enfant. À première vue, il y avait que ce lac et la forêt en arrière plan. La particularité de cet endroit est qu'il était possible de faire le tour de cette nappe d'eau à pied. Quand je pénétrais dans la forêt, une magie opérait. Je découvrais à chaque pas quelque chose qui n'était pas visible depuis le lac ; des ruisseaux, des cascades, des ponts en bois, des rochers. Tous ces éléments

étaient cachés. Il semblait enfoui dans la forêt. Ce que j'aimais dans ce paysage était cette part hasardeuse où je ne savais pas ce que j'allai découvrir. C'est en ce sens que *Sans titre* s'inscrit au travers d'une peinture d'une réminiscence enfantine. Si, Christian Jaccard se proclame « chasseur de souvenirs », je me proclame rosiériste. Je cueille dans mon jardin secret les fleurs d'un passé. Si je peux affirmer que ma peinture *Sans titre* est un paysage mental, qu'en est-il de *Minuit-Minuit écart* de Christian Jaccard ? En 2008,



Jaccard Christian,  
*Minuit-Minuit écart*,  
2008, combustion  
de gel thermique sur  
médium, 204 x 279  
cm, chaque panneau  
du diptyque, 204 x  
279 cm, diptyque  
présenté sur socle  
en vis à vis et au  
sol, Centre Georges  
Pompidou, Paris

l'artiste a été invité au Musée d'Orsay, pour le programme « Correspondances », où il a réalisé le diptyque *Minuit-Minuit écart*. Cette invitation est une confrontation avec le tableau du peintre hollandais, George Hendrik Breitner, *Clair de lune*, de 1887-1889. Christian Jaccard est un admirateur de la préhistoire et plus précisément du paléolithique. L'artiste se situe dans une continuité et affinité liée à cette période, tout en maintenant une vision contemporaine. Ce diptyque marqué par le feu fait écho à un espace où la nuit est tombée. Le seul point de lumière persistant est le blanc au centre de ces deux toiles. Ainsi que l'énonce Christian Jaccard dans ses *Conversations* : « Mon engagement était de confronter à ce « visuel » une combustion. Car j'étais justement devant un phénomène de lumière, de rayonnement, de flamboiement traduit par l'expression picturale de Breitner. Ces taches de lumières ne sont en fait qu'une transition, un passage bordé d'ombres<sup>9</sup> ». Sa peinture s'inscrit dans une dialectique où le feu devient le symbole d'une lumière. Chez Breitner la lune est le seul point de clarté. À en croire les mots de Jaccard, cette lumière ne serait que le passage d'un état à un autre ; un « passage bordé d'ombres ». Le mot passage m'évoque inévitablement le temps, tout ce qui passe et s'efface à la manière d'une ombre. Un clair de lune n'est visible que la nuit. Il est la caractéristique de l'obscurité. Le résidu de la flamme de Jaccard est, aussi, une incarnation du temps ; un temps passé, où le feu de camp s'est éteint. L'artiste utilise cette suie pour créer traces et empreintes. À la manière des hommes préhistoriques qui utilisaient la lumière des flammes pour éclairer les grottes. Ils se servaient également de ce résidu laissé par la fumée pour peindre dans ses abris sous roche. Là, où l'homme préhistorique utilisait du rouge, du noir, du jaune, du brun, voire du blanc. Christian Jaccard n'utilise que deux couleurs : le noir et le blanc. Comme le rappelle Michel Pastoureau, le noir, comme « couleur de la mort et de l'enfer (...) n'a pas toujours été une couleur négative. Au fil de son histoire, il a aussi été associé à la fertilité, à la tempérance, à la dignité. Et depuis quelques décennies, il incarne surtout l'élégance et la modernité<sup>10</sup> ». Pour ce qui est du blanc, Michel Pastoureau affirme : « (...)

---

<sup>9</sup> Christian Jaccard, *Conversations*, Paris, écrits d'artistes, école nationale supérieure des Beaux-Arts, 2010, p.319

<sup>10</sup> Laure Adler, « Des goûts et des couleurs avec Michel Pastoureau », épisode 3 : le noir, *émission Hors-Champs France culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/des-gouts-et-des-couleurs-avec-michel-pastoureau-le-noir-et-le-blanc-35> consulté le 18 mai 2021

Pour nos ancêtres, il n'y avait pas de doute : le blanc était une vraie couleur (et même l'une des trois couleurs de base du système antique, au même titre que le rouge et le noir)<sup>11</sup> ». L'idée d'une vision contemporaine s'inscrit dans cette perspective. Ces deux panneaux ont été exposés au Centre Georges Pompidou, en 2020. Ils sont présentés au sol. L'artiste souhaitait qu'ils soient au plus proche du spectateur. Est-ce pour saisir le regard du spectateur au coeur de son « nuage » ? Au centre d'un paysage à la tombée de la nuit ?

Dès son plus jeune âge, Christian Jaccard a cherché, ramassé des fossiles. Les traces du temps l'attirent, l'interrogent. Cette quête de traces, d'empreintes, de *brûlis* sont des explorations le poursuit depuis son enfance. Dans *Christian Jaccard : L'évènement et sa trace*, Gilbert Lascault écrit : « Louveteau, il apprend le *Manuel du gabier* et les feux de camp. Collégien, il ramasse des fossiles. Il s'intéresse aux déchets industriels et aux traces par empreintes. Il façonne des *Toiles effacées, Toiles ficelées, Toiles calcinées...*<sup>12</sup> ». Les passages de son enfance semblent être le fondement de son parcours artistique. Il me semble que ce sont là les prémices de sa création. La source de ses ressources ? Des gestes, des actions tel que ramasser, chercher, nouer, brûler, collecter, empreindre peuvent-ils avoir été en réserve dans le jardin secret de Christian Jaccard, pour être libéré au cours du temps de l'œuvre ? Est-ce des interventions qui poursuivent, habitent, co-habitent avec et *en* Christian Jaccard ? Au travers de cette réminiscence du geste chez Christian Jaccard, il y aurait l'idée d'une irruption dans un *corps* artistique. Jean-Charles Lebahar dans *Christian Jaccard, processus d'une création*, rappelle aussi que « La confection de ses noeuds était un automatisme manuel programmé depuis l'enfance, conservé en mémoire dans son corps d'ancien louveteau-gabier devenu mature<sup>13</sup> ». Cette citation évoque une poursuite, une obsession d'un geste passé qui s'affirme à travers le temps. Au travers de son enfance, ces actions sont non maîtrisées, faites par habitude. Elles prennent une dimension artistique lorsqu'elles s'inscrivent dans son processus de création. Cette réflexion, « d'automatisme

---

<sup>11</sup> Dominique Simonnet, Interview de Michel Pastoreau « Le blanc - Partout, il dit la pureté et l'innocence », *L'express*, juillet 2004. [https://www.lexpress.fr/culture/livre/3-le-blanc-partout-il-dit-la-purete-et-l-innocence\\_819800.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/3-le-blanc-partout-il-dit-la-purete-et-l-innocence_819800.html), consulté le 15 décembre 2020

<sup>12</sup> Gilbert Lascault, *Christian Jaccard, L'évènement et sa trace*, Paris, Adam Biro, 2003, quatrième de couverture

<sup>13</sup> Jean-Charles Lebahar, *Christian Jaccard, Processus d'une création*, Montreuil, éditions Au même titre, 1998, p.42

manuel programmé depuis l'enfance, conservé en mémoire dans son corps », raisonne tel un écho si familier, et si proche de mon cheminement gestuel. Comme je l'évoquais lors de mon introduction, chacun de mes gestes tels que faire une empreinte, agir par pression sur une surface, observer, chercher, rechercher, compresser quelque chose sont



Photographie d'une balade en forêt à Maseveaux

des actions que j'imite, répète et reproduis depuis mon enfance. Je me souviens d'être devant la datcha de ma mère en Russie, à Saratov. Dans le jardin, il y avait une machine, dont je ne connaissais pas l'utilité précise. Je m'amusais apposer une pomme dans un presseur. Ensuite, je tournais la manivelle et du jus en sortait. Par jeu, je répétais cette action plusieurs fois. Ce geste enfantin qui consistait à presser, compresser, se relève être aujourd'hui, une action primordiale lors de la réalisation de mes peintures. Dans un court documentaire sur Arte, l'atelier A, *Christian Jaccard, Ombres et brûlis*, réalisé par Frédéric Ramade en 2012, évoque : « le phénomène de déplacement que l'artiste-peintre effectue durant les réalisations du tableau peut s'identifier à une randonnée à la fois spirituelle, mentale et physique. Et s'il y a une randonnée possible, c'est parce que le peintre se mesure à la

dimension d'une paroi qui déborde les normes du tableau de chevalet<sup>14</sup> ». Ce qui m'intéresse ici est l'idée d'une « randonnée spirituelle, mentale et physique » lors de la réalisation d'une peinture. J'entends et éprouve moi-même cette impression, cette sensation-là. J'utiliserai plutôt les mots voyages, déambulation, promenade, d'une réminiscence. Je pourrai dire



Photographie d'une balade en forêt à Maseveaux, avec mon père

que peindre est une excursion. Une excursion sans heure de départ ni d'arrivée. Un autre souvenir fondateur : je me revois enfant, dans la splendeur d'une forêt, ou plutôt de cette forêt si singulière. Elle était située à quelques kilomètres du village de Maseveaux, en Alsace. Ce bois longeait une route. Il fallait prendre un chemin de travers pour s'immerger dans l'ancre de cette étendue boisée. En empruntant ce passage, j'avais toujours l'impression qu'il se refermait derrière moi. Comme si personne d'autre n'avait la clé pour rentrer dans cet espace. Je m'y retrouvais, seule, en réclusion. Aujourd'hui, en peignant, je retrouve cette idée d'enfermement. Malgré moi, je me retrouve être recluse pour rentrer en moi-même.

---

<sup>14</sup> Frédéric Ramade, L'atelier A, *Ombres et brûlis*, Christian Jaccard, Paris, 2012, <https://www.arte.tv/fr/videos/049921-000-A/christian-jaccard/> 4minutes et 14 secondes consulté le 8 décembre 2020, disponible sur Arte du 23/02/2019 au 24/02/2022

En pénétrant dans cette forêt, j'apercevais cette allée parsemée de cailloux, et de surfaces ensablées. Je me remémore parfaitement la sensation de marcher sur ce chemin. Sous mes pas, je sentais les petits fragments de pierre qui s'entrechoquaient. Ce bruit, ce son, évoque aujourd'hui le frottement de mes outils sur ma toile. Sous l'action de mes mains, mes outils se heurtent, se cognent contre la surface du support. Pour dévoiler une empreinte,



Photographie d'une balade en forêt à Maseveaux, suite

je fais pression avec mon corps, telle une enfant faisant pression sur ce gravier. Tout en continuant d'avancer à chacun de mes pas, ma toile se façonne. L'issue d'une traversée ? Le cheminement d'une exploration ? La traversée d'un choc ? Le voyage des paysages mentaux ? Lorsque je révèle la trace d'un parquet, ce geste éveille et symbolise en moi une déambulation dans les tréfonds de cette forêt. Au travers de cette déambulation, je vis et revis une promenade, une expérience immersive. Pierre Wat, dit : « Hartung ne veut pas peindre l'arbre, il veut le vivre, il veut, ce qui pour lui n'a rien à voir avec l'exercice du regard, en faire l'expérience<sup>15</sup> ». En divaguant, mentalement à travers cet espace boisé, je me retrouve plongée dans cet environnement fondateur. Je m'enlise en elle, et en définitive dans ma peinture. Je suis comme emporté par l'odeur de la terre, de la sève, des sapins, des fougères. Tout s'emmêle. Soudain, il me semble entendre le craquement d'une branche, et un accident se produit sur mon tissu qui se plisse. Cet incident fortuit n'empêche nullement ma route de s'intensifier. Je revois ses épines séchées, la mousse, des arbres cassés,



Photographie d'une balade en forêt à Maseveaux, suite

---

<sup>15</sup> Pierre Wat, *Hans Hartung, la peinture pour mémoire*, Paris, Hazan, 2019, p. 247

des bouleaux, des sapins, des feuilles mortes en automne. Ce bois était l'antre de mes déambulations libres et enfantines. Un temps précieux et révolu qui continue à se perpétuer sous l'action de mes gestes. Il me semble que cette dimension est fondatrice dans les raisons qui me poussent à créer aujourd'hui. Encore et toujours, afin que vivent les émotions d'hier.



Photographie d'une balade en forêt à Maseveaux, suite

## I.1.1 UNE QUÊTE VISUELLE

Peindre est une errance à travers un autre monde, et elle est aussi une prospection, une recherche.

Que peindre ?

Qu'est-ce qui me transporte ?

Enfant, j'errais dans une forêt. Pourtant, je cherchais aussi quelque chose : des champignons. Parallèlement, à mon travail pictural, il y a l'idée d'une « fouille », une exploration de reliefs. Je suis dans une recherche perpétuelle de marques, de traces. Max Ernst disait, « ce n'est pas à mépriser à mon sens, si tu te souviens quels aspects (...) tu t'es arrêté à contempler aux taches de murs (...) dans le nuage où dans les ruisseaux et si tu le considères attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables, dont le génie du peintre peut tirer parti (...)»<sup>16</sup>. Cette action d'explorer est un acte, que je réalise depuis que je suis enfant ; cela me poursuit encore aujourd'hui. La première phase de mon travail plastique est une quête de l'empreinte. Je me pose la question de ce qui serait en mesure de faire empreinte. Mon quotidien s'inscrit dans un contact visuel. Où je cherche en permanence des surfaces qui donneraient lieu à une composition picturale. Ce quotidien pourrait se traduire par l'idée d'une promenade imprévue. J'entends par une promenade imprévue l'idée d'une déambulation du regard et d'un déplacement physique dans des espaces. Je cherche ses reliefs par errance. Il serait intéressant de rappeler ce qu'écrit Karl Gottlob Schelle : « La promenade à pied est la façon la plus naturelle de flâner, parce qu'elle dépend entièrement de nous et nous laisse totalement à nous-mêmes. En nous promenant à pied, nous nous trouvons entièrement libres d'observer les choses comme bon nous semble, avec une totale tranquillité d'âme (...)»<sup>17</sup>. La promenade est un divertissement, une déambulation, une flânerie. L'action de se balader signifie se promener au hasard, sans empressement. Elle est associée à une errance au travers de la ville ou de la nature. Une promenade à pied, avec

---

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.224

<sup>17</sup> Karl Gottlob Schelle, *L'art de se promener*, trad. Pierre Deshusses, Paris, Rivage poche petite bibliothèque, 1996, p.73

son chien, en compagnie de quelqu'un, en voiture, à vélo semble totalement différente. Pourquoi ? Cela est dû notamment à la question de la vitesse, que ce soit en vélo ou en voiture. Il est difficile de s'arrêter soudainement pour contempler un paysage. Marcher avec une personne ouvre à la discussion, à la déambulation sans but. Il me semble qu'au travers de cette quête de l'empreinte, la balade à pied, ou en solitaire, est la plus fructueuse. Cette promenade est de l'ordre de la réclusion. Cette façon de déambuler me permet d'avoir le regard tourné vers des motifs et des reliefs qu'offre le paysage sans distraction. À travers cette démarche visuelle et physique, j'ai été amené à me poser ses questions :

Qu'est-ce qui pourrait accompagner mon travail pictural ?

Comment les reliefs trouvés se révéleraient-ils sur mon papier ou sur ma toile ?

Les empreintes, les surfaces s'inscrivent dans un rapport à mon monde visuel, à une réalité enfouie. Tout semble devenir empreinte à mes yeux : un tapis de jute, un sol, un parquet, un mur, un papier aux fibres révélées... Ces surfaces me permettent de projeter un imaginaire sur les composants de ma peinture. Si, tout me semble devenir un relief potentiel à investir, il me faut cependant savoir faire des choix. Je cherche, je fouille, et je trouve mes reliefs, non pas dans un terrain délimité, mais ouvert à toutes possibilités. Gilles Deleuze disait à propos du peintre Francis Bacon : « On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux<sup>18</sup> », il y a l'idée que le toucher ne se transmet pas par la main, mais par l'oeil. Les mains, ces organes du tactile, deviennent regard. Au travers de cette citation, ma quête visuelle de surfaces à empreindre prend tout son sens. Il m'arrive de trouver des reliefs au hasard de mes déambulations : des plafonds effrités dans des stations de métro, des portes en bois dans les rues de Paris, des ornements dans des bâtiments d'époque, un trottoir goudronné et accidentés... malheureusement ceux-ci sont parfois inatteignables, voire dangereux, hors d'atteinte. Si c'est le cas, je repère, garde en mémoire cette texture, cette courbe, ou la nature de cette matière. Par la suite, je vais chercher quelque chose qui s'approcherait de ces chocs visuels entr'aperçus. Par une déambulation visuelle libre, je pose les prémices de ma peinture en devenir. Cette recherche est l'avènement de ma pratique artistique.

---

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Seuil, l'ordre philosophique, 2002, p.146

## I.1.2 LE CHOIX DES SUPPORTS

Dans mon travail plastique, j'appréhende le support de deux façons différentes : il y a le support et le subjectile. Le support est lié à l'objet apposé sous ma toile, il sera la matrice qui servira de base à ma peinture. J'utilise le support comme un objet à empreindre. Le subjectile, lui, est la surface sur laquelle je vais révéler ce support. Il est mis en évidence par l'utilisation du papier, ou du tissu sur lequel les empreintes vont se dévoiler.

Le support est essentiel pour faire une empreinte. Pour ce faire, j'utilise les



lattes d'un parquet, des tapis faits de jutes, une feuille faite de fibres quadrillées, de plantes en plastique...

Tous ces artefacts deviennent mes compagnons de route. Je conserve chacun de mes supports, même si ceux-ci finissent par être usés

du fait de leur utilisation. Je n'aime pas jeter. Pour ma part, ces objets sont récupérables, réutilisables

jusqu'à leur abrasion complète. Ils sont de prime abord des objets décoratifs, voire fonctionnels.

Acheter mes supports dans un magasin de grande consommation pose une question fondamentale :

l'objet est produit et fabriqué par quelqu'un d'autre, par une autre main. Cela soulève la question de la

place de l'artiste et de l'artisan. Cette idée, de la fabrication d'objet par autre personne, m'amène

à me questionner quant à la possibilité de créer mes propres supports. Sans en avoir la certitude,

je pense que je vais, inmanquablement, les créer un jour. Il me semble qu'il y a encore beaucoup



Supports à empreindre

d'objets à empreindre, à exploiter, à découvrir, à détourner. Ce jeu de ré appropriation d'objets me conduit à leur donner une forme *déroutée* de celle-ci. La forme qui se dégage de mon empreinte est circonstancielle et non l'expression d'un dessin prémédité. L'objet empreint perd sa fonction initiale. Il confère une invisibilité totale de son utilité ; un tapis de jute n'aura plus le rôle de recouvrir et de décorer le sol. Marcel Duchamp disait, à propos des *Ready-made* : « Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'ayez pas d'émotion esthétique. Le choix des ready-made est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût<sup>19</sup> ». À la différence de Marcel Duchamp, le choix de mes supports doit réveiller en moi quelque chose, que ce soit visuellement ou tactilement. Je sélectionne des objets par attirance, et non par indifférence. Je les choisis, pour leur esthétique, mais aussi pour les reliefs, les surfaces qu'ils vont procurer à ma peinture. Je n'utilise pas ses supports/objets comme finalité de ma peinture. Ils sont simplement un support de mon langage pictural.

Le choix du support est d'autant plus essentiel. Il est le fruit de ma peinture ; celui, sur lequel ses empreintes d'objets seront figées à tout jamais. Il a toujours été compliqué de trouver la bonne surface à peindre. Je cherche encore quelque chose d'idéal. Si j'ai recours à un papier aux grammages trop épais, il me sera difficile de révéler une forme, d'empreindre la finesse des reliefs. J'ai testé de nombreux supports : des papiers asiatiques, des tissus, des toiles enduites, de la soie. Ma première recherche sur l'empreinte a été créée sur un papier de première nécessité, au format grand aigle. Elle était une esquisse de ce qui allait advenir. Par la suite, en entreprenant une toile au format conséquent, dans *Empreinte fragmentée*, j'ai choisi neuf feuilles, d'origine népalaise. Elles étaient froissées en l'état. Pour accentuer ce côté fripé, plissé, j'ai décidé d'utiliser le parquet comme motif. Ce papier avait une texture, une matière très particulière, à la manière de la trame d'un tissu. Malheureusement, le magasin où je me suis fourni ne se le fait plus livrer. Je pourrai aussi plier, compresser mon propre papier. Il faudrait que je trouve pour se faire une feuille qui est réceptive à de tels plis. Je me suis donc, intéressé à un papier chinois, nommé, *Wenzhou*. Son grammage était suffisamment fin, pour dévoiler les reliefs. Je l'achetais en rouleau.

---

<sup>19</sup> Thierry Davila, « Duchamp des mots et des choses », *Arts et société*, n°115, 2015, [https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/4750#\[10\]](https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/4750#[10]), consulté le 12 janvier 2021

L'avantage de ce support est qu'il me laissait libre dans mon choix des formats définitifs. J'avais la possibilité de l'utiliser en bandes que je découpais dans un premier temps à parts égales. Cette étape m'a permis de renforcer mes expérimentations plastiques. À travers ces formats, il me semblait que tout était envisageable. Il y a donc eu cette première série, où plusieurs de mes peintures tendaient vers quelque chose de l'ordre de l'abstraction. Se servir du papier *Wenzhou* par de longues bandes offrait mécaniquement une structure dans ma peinture. Le marquage des bandes était visible, même si celle-ci était encollée sur une toile. En quête d'autres explorations, j'ai pris la décision de recourir à un autre support. Je voulais une toile, un tissu. Je ne pouvais pas utiliser une toile déjà enduite, puisque l'épaisseur de celle-ci serait trop importante pour réaliser une empreinte. De plus, le marquage, la trame de la toile serait renforcé et rendu visible par mes outils.

En déambulant au marché Saint-Pierre, j'ai étudié cette question du tissu. J'ai pu faire le constat que le polyester est plastifié, et que le coton est rigide. Si le tissu est composé de 90% de coton et 10 % d'élasthane, il y aurait inmanquablement ce côté élastique. Cela rendrait la peinture difficilement maniable. De plus, ce sont des tissus que je n'apprêterais pas, je peindrais directement dessus. Je voulais également que la couleur de mon tissu soit blanche, c'est-à-dire neutre, et non colorée. De plus, il me paraît contraignant de peindre sur un tissu de couleur. Mon œil serait absorbé par la teinte dominante. Ma quête s'est arrêtée lorsque j'ai découvert la soie. Dans un premier temps, j'ai eu recours à un tissu composé de 64 % de soie et de 26 % polyester. Je ne l'ai pas apprêté. J'ai directement agi sur celui-ci. Dès l'instant où ma composition picturale fut terminée, j'ai tendu ces toiles sur un châssis.

Plus tard, j'ai rencontré une autre difficulté : la météorologie. La question de l'hygrométrie était des plus importante à maîtriser. Mes toiles « vivaient » à travers le climat. S'il pleuvait, s'il y avait de l'humidité, le tissu composé de 64 % de soie et de 26 % de polyester se détendait et créait des ondulations sur mes toiles. Je ne voulais pas de cet effet visuel. Je n'ai pas d'explication plus précise pour comprendre la réaction de ce tissu. Je me suis donc résolue à utiliser de la pure soie naturelle afin de voir mes toiles demeurées intactes, inaltérées par les conditions climatiques.

### I.1.3 LES MOYENS DE PRODUCTION

La quête de reliefs et les choix des supports sont une première phase de travail. Cependant, les moyens de production mis en œuvre pour « faire peinture avec l’empreinte » sont aussi indispensables. À première vue, faire une empreinte semble anodin. Dans une vie courante, tout le monde a pu faire l’expérience de frotter avec un outil sur une surface pour révéler quelque chose. J’entreprends de dépasser ce stade initial. Mes expérimentations sur l’empreinte m’ont progressivement fait constater qu’il était nécessaire de choisir des outils adaptés, pour réaliser une trace picturale. L’outil, la matière colorante est une première épreuve.

Quels outils choisir ? Et... pourquoi ?

Mes premiers travaux liés à l’empreinte ont été faits à la mine graphite. Cet outil s’immisçait dans le cadre du dessin. Ce carbone cristallisé était rigide, solide à l’extérieur, il retenait le graphite. Cette résistance me permettait de frotter sur mes surfaces. Dans cette expérimentation, j’ai très vite eu besoin de renouveler, d’entreprendre une forme picturale de l’empreinte. J’entends par forme picturale, l’idée d’un dépassement du dessin.

Dès lors, je me suis intéressée aux pastels secs de la marque Sennelier. Ils avaient, à quelque chose près, les mêmes priorités que la mine graphite. J’entends par là qu’il était possible de retirer leur film plastique pour les utiliser dans leur ensemble. Les pastels secs m’ont permis d’élargir mon champ de création, grâce aux choix plus importants des couleurs. En frottant sur mes surfaces, le pastel sec donnait un aspect poudreux. Par moment je l’estompais pour donner plus de nuances. La mine graphite, et le pastel sec sont deux éléments, qui dans leur structure, ont une rigidité. Ils sont tous deux efficaces pour révéler une empreinte par le dessous.

Par la suite, j’ai cherché un autre outil : les pastels à l’huile de la marque Sennelier. Ils sont composés de pigment, de liant et de cire. À la différence de la mine graphite, et du pastel sec, ils sont plus « crémeux ». Pour autant, je ne vais pas les employer comme un objet



Photographies de la fabrication de mes bâtons d'huile

destiné pour une praxis de dessinateur. Je vais me servir de ses objets en tant que peintre, c'est-à-dire, chercher à leur attribuer le rôle d'une brosse ou d'un pinceau, en frottant sur une surface. Ainsi, j'ôte la gaine protectrice du bâton d'huile pour n'obtenir qu'un bout de matière. De la même manière, que j'ôtai le film plastique de ma mine graphite et de mes pastels secs. Cependant, ses objets entre mes mains ne seront pas utilisés par leur pointe. Ce moyen d'expression plastique n'est plus un objet traçant, mais un objet exposant le corps de sa matière. Il va me permettre une expression d'un geste plus ample, tendant vers un geste pictural. Cette découverte plastique m'a ouvert la porte à un champ pictural plus varié. La difficulté de ses outils est que la cire les empêche de sécher convenablement. Ils n'ont pas une durée déterminée, concernant le temps de séchage, contrairement à la peinture à l'huile. Il existe des fixatifs pour stabiliser les pastels l'huile. Cependant, j'estime qu'ils ne sont pas à la hauteur de mes attentes. Pour cette raison, j'ai entrepris de fixer une de mes peintures avec de la résine époxy, en pensant que celle-ci allait permettre à ma peinture de rester intacte. Malheureusement, il y a eu une réaction chimique. Je n'avais pas fait d'essai au préalable. Les couleurs ont très rapidement jauni. J'ai, de ce fait, détruit ma toile. Cette question des outils est primordiale. J'étais embarrassée à l'idée que mes peintures ne sécheraient, donc, peut-être jamais. Cette difficulté implique la problématique de la détérioration des couleurs, des formes révélées, d'une perte de l'intensité picturale, et de la pérennité des matériaux. Éventuellement, la seule solution serait de mettre sous verre mes peintures. L'inconvénient est le coût que ceci implique.

En réfléchissant, et en m'informant, j'ai découvert les *Oil stick* de la marque Sennelier, qui est un condensé de peinture à l'huile. Ils se présentent sous la forme d'un bâton, presque à l'identique des pastels à l'huile. La particularité des *Oil stick* est que la gamme de couleurs est plus restreinte en comparaison avec celle des pastels à l'huile. Leur différence s'immisce également dans l'utilisation de ce bâton. Ils ont un aspect plus rigide. Ils sèchent, mais sont toujours employables. Il suffit de les frotter contre une surface pour leur redonner vie. Être restreinte dans le choix de mes coloris a été une contrainte. Je choisis généralement mes couleurs instinctivement. Dans mon processus de création, dans mes toiles, dans ma peinture, il est important que les teintes, les demi-teintes, les nuances se répondent. Je cherche, par moment,

à ce que ce soit plus harmonieux. Par la suite, j'ai expérimenté la création de mes propres bâtons d'huile. Ce moyen me permet, donc, aujourd'hui, d'obtenir les couleurs souhaitées, et un temps de séchage déterminé.

## 1.2 DU CORPS À L'ŒUVRE

En travail sur une toile, j'ai pu faire le constat que sans mes mains, rien ne pouvait advenir. Il me fallait prendre en considération ce rapport physique et relatif au toucher, à la matière. Pour reprendre les mots de Simon Hantaï, « C'est la main qui doit les éprouver, répondre à ça. (...) Il y a une sorte de vue à l'oeil fermé. Je veux dire : avec la main, on essaye de voir<sup>20</sup> ». La main devient le prolongement de mon regard. Un regard dépourvu de jugement, tendu vers l'inconnu. Ma main est plus qu'un organe sensoriel. Elle agit et dicte mes gestes. Comme l'énonce Henri Focillon, dans son texte *Éloge de la main* : « La main arrache le touché à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action<sup>21</sup> ». Bien souvent, en contemplant mes mains, je les vois tels des pinceaux. Des pinceaux en connexion avec mon esprit, ma conscience. C'est en ce sens que la part du stimuli tactile ressenti lorsque j'étais en geste sur la révélation des reliefs était des plus importantes pour donner corps à une aspiration, inspiration, et impulsion. Je (re)prends mon souffle, entre inspiration et expiration avant de me lancer à bras le corps dans et en ma toile. Pour reprendre le témoignage d'André Marchand, dans *l'Oeil et l'esprit*, où il exprime l'idée que « Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardait la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé

---

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *L'étoilement conversation avec Hantaï*, Paris, Les éditions de minuit, 1998, p.66

<sup>21</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p.125

par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir<sup>22</sup> ». Enfant, j'ai été submergée intérieurement et physiquement par les forêts. J'aspirais à quelque chose qui m'échappait, je sollicitais tous mes sens pour être envahie par ces sensations que je pressentais. Sans en avoir pleinement conscience, je m'imprégnais du souffle de la nature. Aujourd'hui, au travers de ma peinture je tente de retranscrire, de redéployer cet ensevelissement. Je m'inspire de ce temps révolu. Cette inspiration se mêle, et s'emmêle avec cette impulsion qui s'empare en moi au moment où je peins. Comme le dit Picasso : « Ce qui compte, c'est la spontanéité, l'impulsion. Voilà la vérité vraie. Ce que je souhaite c'est que de mon tableau se dégage uniquement de l'émotion<sup>23</sup> ». Lorsque je peins, je suis guidé par mon instinct, j'agis sans réfléchir. J'évite de me poser des questions. Si j'étais dans un questionnement permanent mes gestes perdraient leur spontanéité. Je ne cherche pas à calculer ce que je vais produire sur ma toile, tout me vient par intuition et impulsion. Je m'immerge dans ma peinture, et mon corps, mes mains ne perçoivent plus rien autour. Il serait intéressant de rappeler ce que disait Willem de Kooning :

« Il arrive un moment dans la vie  
Où vous décidez de faire une promenade  
Et vous vous promenez dans votre paysage<sup>24</sup> ».

Aujourd'hui, peindre est une promenade dans mes paysages. Mentalement, et impulsivement, je retourne au pas dans cette forêt, croiser les chemins de tous les possibles. Je suis aspirée, inspirée, et impulsée à la manière d'un courant m'emportant dans les vagues de la peinture.

Comme le dit Sally O'Reilly « (...) il n'y a pas d'art dans lequel le corps ne soit pas impliqué : qu'on soit engagé dans un processus de création ou simple spectateur, l'art induit nécessairement une rencontre d'ordre physique. Si l'on considère que le cerveau est le siège de l'intellect, le corps sert d'interface entre l'intellect et le monde, les sens étant ce

---

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, dossier par Lambert Dousson, Paris, Gallimard, 1964 pour le texte, 2006 pour la lecture de l'image et le dossier, p.23

<sup>23</sup> Nic Blanchard-Thibault, « Les oeuvres de Picasso, ses influences en cinq tableaux », *Culturesco*, 29 mai 2019 <https://culturesco.com/index.php/2019/05/29/les-œuvres-de-picasso-de-la-période-bleue-a-guernica-ses-influences-en-cinq-tableaux/>, consulté le 15 mars 2021

<sup>24</sup> Willem De Kooning, catalogue de l'exposition Centre Georges Pompidou, du 28 juin au 24 septembre 1984, Paris, Musée national d'art moderne, p.252

qui lui permet d'entrer en contact avec le monde<sup>25</sup> ». Au cours de la création d'une peinture, mon intellect et mon corps ne font qu'un. Je me détache du monde, et je laisse libre cours à mon inconscient de dicter ma conduite créative. J'utilise le mot unité, pour dire que chaque élément est réuni lors d'une création plasticienne. Immersée en moi-même je laisse remonter à la surface les souvenirs, et les traces d'un passé lointain qui aujourd'hui me berce encore. Face à ma toile, mon corps, mes mains réagissent à ces images. Peindre c'est s'engager physiquement avec sa toile. Mon corps est pris dans une mouvance, à la manière d'un maelström de sensation, enivrant, dans laquelle je ne saurais dire si je pourrais en sortir. L'artiste-peintre Judith Reigl, explique que lorsqu'elle peint « tout mon corps participe au travail, à la mesure des bras grands ouverts. C'est avec des gestes que j'écris dans l'espace donné, des pulsations, des pulsions<sup>26</sup> ». À la différence de Judith Reigl, je peins non pas « à la mesure des bras grands ouverts », mais je suis repliée sur moi-même à proximité des moindres bruissements de la surface. J'aborderai par la suite<sup>27</sup>, cette idée du corps à l'œuvre au cours de mon travail pictural. Pour Jackson Pollock, peindre c'est, avant tout, se (re)trouver dans sa peinture. Le corps immergé dans la toile. Sa peinture est le résultat de son geste et de son corps en œuvre. Pour Yves Klein, avec la série des *Anthropométries*, il est question de la Création au travers d'une performance où l'empreinte fait office d'objet pictural. L'artiste ne s'est pas fait peintre, mais Maître d'orchestre d'une fresque visuelle visant à saisir et capter le vivant. Le 9 mars 1960<sup>28</sup>, à la galerie nationale d'Art contemporain de Paris, trois modèles nues sont entrées, avec des pots de peinture bleus à la main. Sous la conduite de l'artiste, ces femmes se sont enduit le corps de peinture, puis elles ont apposé et laissé une trace de leur morphologie à même la toile. Elles ont fait de leurs corps des objets, des *objets-tampons*, à la façon d'une empreinte digitale. Pour Yves Klein, ces modèles

---

<sup>25</sup> Sally O'Reilly, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames&Hudson, 2010, p.7

<sup>26</sup> Judith Reigl, Julia Cserba, *A propos de Judit Reigl*, Budapest, in catalogue d'exposition Judit Reigl, éditions Mucsarnok-Kalman Maklary Fine Arts, 2005

<sup>27</sup> I.2.1 le dessein du geste, p.47

<sup>28</sup> Blog écrit dans le cadre du cours d'Histoire de l'Art des étudiants de 2e année de l'Ecole de design Nantes Atlantique, option Espace Scénographié. <https://bloghistoiredelartes2.wordpress.com/2016/12/14/2-klein-pere-de-la-peinture-et-de-la-performance-anthropometrie-de-1960/> consulté le 10 mai 2021



Photographies de la performance du 9 mars 1960

étaient ses « pinceaux vivants<sup>29</sup> ». Tel un chef d'orchestre, il veillait au bon déroulement de cette chorégraphie visuelle, rythmé par un orchestre de musique. Les corps des modèles ont généré traces, vibrations et formes. Yves Klein ne faisait pas corps avec la toile, il n'était pas dans sa peinture. Il n'était pas les « bras grands ouverts » à la manière de Judith Reigl, mais plutôt *les yeux grands ouverts* pour diriger la composition de sa peinture.

De ce rapport du corps et du geste à l'œuvre, Claude Viallat énonce, à l'accomplissement de son parcours artistique : « Je ne peux jamais prévoir ce que l'œuvre va donner, et même après plusieurs décennies de pratique artistique, je suis encore surpris du résultat. Pourtant, je l'accepte toujours tel qu'il est. C'est presque un rapport d'humain à humain que j'ai avec l'œuvre. Je fais ce que je peux avec elle jusqu'à ce qu'elle ne veuille plus de moi...<sup>30</sup> ». Peindre est à mon sens, la résurgence de mon intimité exposée aux yeux du monde.

<sup>29</sup> Sally O'Reilly, *Op. cit.*, p.20

<sup>30</sup> Claude Viallat, *Exposition Sutures et Varia*, Paris, Galerie Templon, communiqué de presse, 2021

## 1.2.1. LE DESSEIN DU GESTE

Peindre est une errance à travers un autre monde. Peindre est aussi un acte qui symbolise une prise de contact entre le corps et la matière. Dans le terrain boisé de mon enfance, je me revois découvrant un champignon. Par jeu, je m'approchais au plus près de celui-ci pour le cueillir, le couper, le déraciner de sa terre nourricière. Ce geste est un acte que je reproduis aujourd'hui dans mon processus de création. Au moment où je peins, je suis au sol, à proximité du moindre bruissement de la surface. À l'affût, je scrute ces reliefs pour les retranscrire sur ma toile. Jackson Pollock témoigne : « Je ne tends pratiquement jamais ma toile avant de peindre. Je préfère clouer ma toile non tendue au mur ou au sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Au sol je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche du tableau, j'en fais davantage partie ; car de cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des 4 côtés et être littéralement dans le tableau<sup>31</sup> ». J'entends cette idée, je l'éprouve moi-même. Je suis physiquement liée à cet espace. Je me retrouve immergée dans et en cette terre, ce territoire. Cependant, la gestuelle de Jackson Pollock employée dans les *Drippings* embrase amplement la surface de la toile. Le concentré de matière sur son pinceau se propulse sur celle-ci. Dans mon processus créatif, mon geste est restreint par la longueur de mon bras, par mon corps lui-même, et de ses limites. En apposant mes supports au sol, je suis à la verticale, debout, à la manière d'une *lavandière* étendant son linge. Je soulève ces surfaces dans l'air pour les allonger sur la surface du plancher, autant de fois qu'il sera nécessaire pour que la toile fasse corps avec le sol. Une fois que mon papier ou ma toile a épousé cette terre, je me rapproche de mon subjectile. Je me replis sur moi-même. Étymologiquement, dans le verbe « replier », il y a l'idée de reculer, de rétrograder. Pourrai-je dire que je me retourne à un état antérieur ? Cet état, c'est celui de l'enfant, à quatre pattes, les genoux et les mains en contact sur le sol, les épaules en avant, la tête au-dessus de cette terre nourricière. À

---

<sup>31</sup> Jackson Pollock, catalogue de l'exposition du 21 janvier au 19 avril 1982, Paris, Centre Georges Pompidou, commentaire du film réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg 1950-1951, p.282



Photographie d'une séance de travail nocturne, 2017-2018

présent, je suis dans l'attente de découvrir ce qu'il va se dévoiler sous l'action de mes mains et de mon corps. Le verbe « replier », s'il est employé avec le pronominal « se replier », voit sa signification différée. Au sens figuré, se replier, aura pour définition de ne pas vouloir exprimer ses émotions ; rester en soi-même. Par-dessus ma toile, au contraire, je ne reste pas en « moi-même ». J'agis. Mes pulsions et mes impulsions s'emmêlent et s'entremêlent par de là mon support. Une fois la mise en place faite de mon support, ma posture n'est plus à la verticale. Elle chute, comme un tour qui s'écroule. Je n'ai plus une vue en plongée. J'observe la révélation de la trace dans le détail. Telle une archéologue, j'opère par fragment, à la révélation de mes formes. Dans mon rituel de travail, je débute une



Pissarro Camille, *Les Lavandières*, 1895, huile sur toile, 38 x 46 cm



Caillebotte Gustave, *Les raboteurs de parquet*, 1875, huile sur toile, 102 x 145,5 cm

toile en surplombant la surface à investir. Cette surface avec laquelle il me faudra faire corps. Cette surface dans laquelle je vais devoir plonger, pour être au plus près de moi-même. Cette immersion est un retour aux sources primaires, un retour à la terre. Telle une enfant, travailler au sol, c'est être en contact avec sa terre, son territoire. Il y a là une véritable plongée dans ma terre natale, dans mes sources et ressources les plus intimes. J'associe, ici, le mot « terre » à l'espace de création, terre au sens d'immersion dans une intimité. Cette immersion m'amène très rapidement à poser mes supports au sol. C'est là, où j'entreprends les premières traces. Elles deviennent l'ouverture de cette traversée. Au contact de la matière, mon corps fait pression, frotte, accompagne, déploie ce qui se

trouve par-dessous la toile. Je frotte, je gratte sur cette surface à l'instar des *Lavandières* de Camille Pissarro cherchant à nettoyer, à effacer les traces de saleté sur leur linge. Dans mon processus créatif, sous l'action de mes mains, et grâce à mes outils, je ne fais pas disparaître ces empreintes. Je les transforme ; je leur attribue une seconde vie. À la manière des *Raboteurs de parquet* de Gustave Caillebotte, où ces hommes sont en contact physique avec la surface d'un plancher. Enfermés dans une pièce, ils poncent celui-ci pour le rendre visible sous un nouveau jour. Pour ma part, chaque nouveau jour, le commencement d'une peinture est un combat, un combat à bras le corps ; où la force physique et mentale doit être à leur apogée. Comme l'énonce justement Guisepe Penone, à propos de son processus de création : « L'image se formait par pression. Je projetais l'image obtenue, je la retraçais dans l'espace, la répétant pour constituer une série d'actions, série qui m'enveloppait totalement. Ce n'était pas pourtant une image trouvée ailleurs. C'était mon corps qui l'a créé, et moi je créais le geste de toucher. (...). Au fur et à mesure que j'avais, j'en apprenais plus sur mon propre corps que sur la surface du mur<sup>32</sup> ». À chacun de mes gestes, les empreintes se révèlent petit à petit. Une danse de traces dues aux reliefs se forme sous mes yeux. Elles se superposent les unes aux autres. C'est ainsi, que mon corps, la toile, l'empreinte et la matière forment un tout, une unicité.

Cette analyse sur ma gestuelle m'amène à une réflexion, qui est celle d'une horizontalité et d'une verticalité au travers de la position de mon corps au cours d'une peinture. À cet égard, il serait intéressant de rappeler ce qu'écrit Léo Steinberg, dans l'article « Other Criteria » : « (...) j'ai tendance à penser que le passage du plan du tableau, du vertical à l'horizontale, exprime le changement le plus radical dans le « sujet » de l'art. C'est le passage de la nature à la culture<sup>33</sup> » Il me semble que l'horizontalité aurait donc affaire avec la culture, la verticalité avec la nature. La définition du mot culture désigne le monde immatériel des connaissances et des transmissions des savoirs. Dans le langage courant, on évoque une culture de l'esprit. Je pourrai dire que la diffusion des connaissances serait de l'ordre de l'horizontalité. Pour mémoire, Georg Baselitz énonce que « quand les enfants

---

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman, *Être crâne*, Paris, éditions de Minuit, 2000, p.70

<sup>33</sup> Léo Steinberg, « Other criteria » dans Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions territoires, 1979, p.47

dessinent, ils sont courbés au-dessus de leur table et travaillent la feuille en la tournant sans cesse sur elle-même. Et leur corps en particulier la tête, s'incline et se balance comme celui,

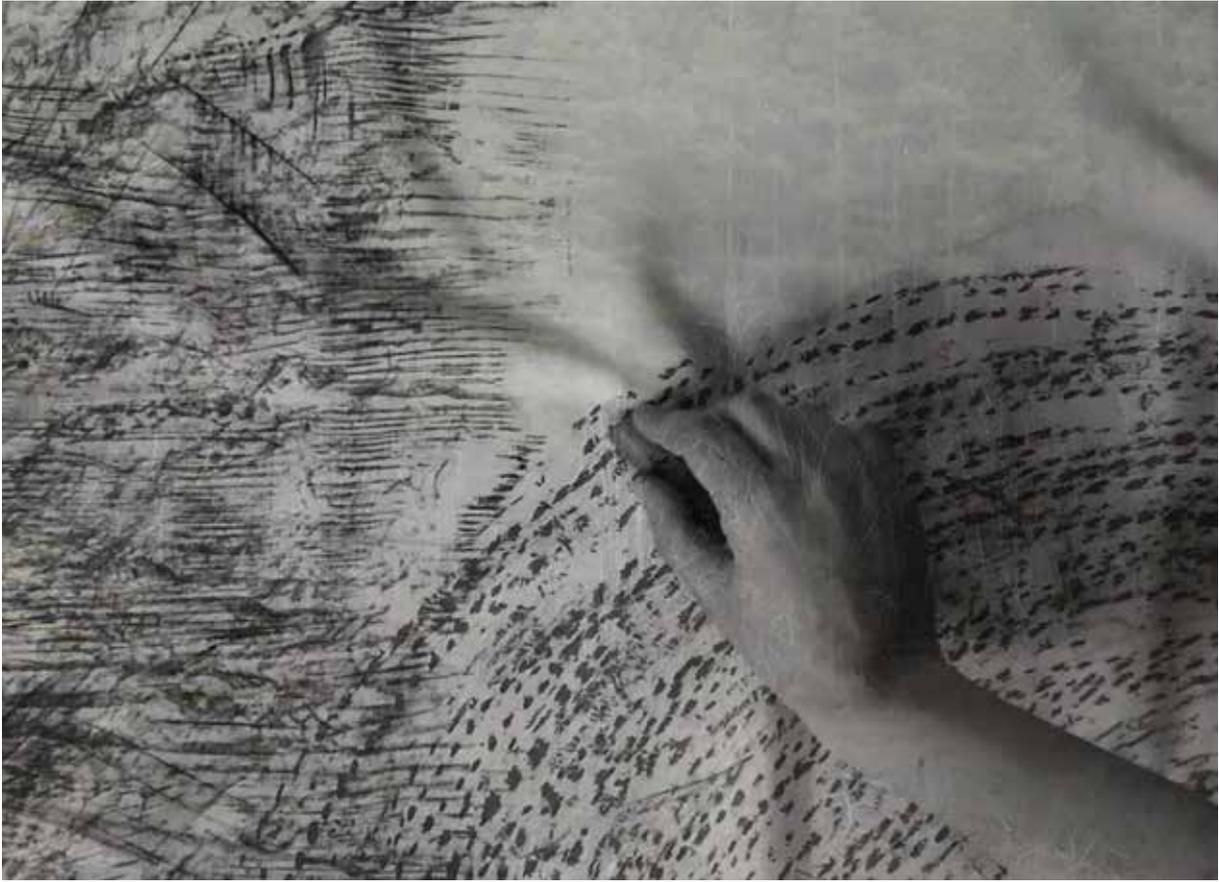


Rauschenberg Robert, *The Bed*, 1955,  
techniques mixtes, 191x80x16,5 cm

presque d'un gymnaste<sup>34</sup> ». Ici, l'enfant, à l'horizontale sur sa table se penche sur l'apprentissage et en définitive sur la culture. Comme je l'ai écrit, lorsque je peins, je me retrouve dans la position d'un enfant à quatre pattes, au-dessus non pas d'une table, mais au-dessus de ma toile, au sol. À l'horizontale, j'explore et exploite une étendue, afin de récolter, de semer les fruits de mes surfaces à empreindre. Je suis en contact avec le sol, les genoux à terre, telle une archéologue, je suis prête à découvrir les traces qui vont se dévoiler. Je suis dans l'action de faire, à l'aveugle. J'avance par tâtonnement. Il me semble que l'un des exemples les plus concrets dans ce rapport à l'horizontalité et à la verticalité est l'oeuvre *The bed* de Robert Rauschenberg qui a présenté un lit maculé de peinture à la verticale. L'horizontalité établit par le lit s'inscrit dans un plan où il est question de « procréer, concevoir, rêver<sup>35</sup> ». Cette position s'apparente à la notion de « faire », d'engendrement, de genèse. Dans mon processus de

<sup>34</sup> Georg Baselitz, *Dessins 1962-1992*, Paris, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Cabinet d'art graphique, 1993, p.61

<sup>35</sup> Léo Steinberg, *Op. cit.*, p.48



Photographies extraites du court métrage « MT », réalisé par Nikita Millet



création, l'horizontalité, est une position qui va me permettre de concevoir mes peintures. Si, l'horizontalité est perçue comme un lieu de réception tant culturelle que créatrice, la verticalité s'apparenterait au « plan du tableau de la Renaissance (...) au fait de regarder<sup>36</sup> ». En somme, la nature se rapproche de la verticalité puisqu'elle constitue le monde concret. Le spectateur serait face à une oeuvre, en faisant une expérience visuelle. À la verticale, le spectateur se retrouve confronté, non pas à un paysage classique, mais à un processus étalé sur une surface. Il arrive le temps où à demeurer au sol, je cesse d'empreindre mes reliefs. Lorsque la surface de ma toile ou de mon papier est pleine, j'interromps la révélation des formes. J'entends par pleine, le fait que la surface de mon support est saturée par les traces de matière picturale. L'interruption de la révélation des formes et des reliefs sur mes supports entraîne une autre étape de ma gestuelle. Cette cessation commence par le fait de poser mes outils. Je me désarme. Je ne les touche plus. Je considère que la phase de révélation des empreintes est achevée. Je ne retouche jamais mes peintures ; celles-ci restent comme figées. C'est le fruit de l'ancrage d'une impulsion, l'enracinement d'un souvenir. Suite à cela, il y a une autre étape corporelle et picturale qui s'impose à moi, le basculement de l'horizontale à la verticale. Il s'inscrit dans l'avant-dernière étape de l'existence d'une peinture : l'accrochage de celle-ci sur un mur. Je prends le coin gauche ou droit se trouvant au plus proche de la cloison. Je fixe le bout de ma toile, elle se plie, se roule sur elle-même. J'accroche le second coin, je perçois par fragment la peinture que je viens de produire, je ne la vois pas encore dans son entièreté. Après avoir fixé ces deux coins au mur, je recule pas à pas, et je peux enfin percevoir l'étendue de la surface. De la même manière que ma toile, je me retrouve à la verticale. Dans un face-à-face, j'observe et scrute les moindres défauts et qualités de ma réalisation. Une fois dressé au mur, ce corps/support est libéré de toutes mes interventions. Ainsi, mes supports deviennent le corps de mon âme. Je me retrouve debout face à ma peinture, telle une enfant ayant appris à marcher, telle une lavandière ayant fini de laver son linge. Il serait intéressant à cet égard de rappeler ce que dit Léo Steinberg à propos du processus de création de Jackson Pollock « une fois versées les premières coulées de peinture, il fixait la toile au mur, pour

---

<sup>36</sup> Léo Steinberg, *Op. cit.*, p.49

en prendre connaissance, disait-il, et voir comment il allait continuer. Il vivait avec la peinture dans sa station verticale comme avec un monde lui faisant face<sup>37</sup> ». À la différence de Jackson Pollock, je ne fais aucun *va-et-vient* entre l'horizontalité et la verticalité. Dans mon processus de création, je ne fixe jamais la toile face à moi. Cette étape de la verticalité s'inscrit dans la finalité du déroulement de mon travail. Je découvre ma toile une fois accrochée au mur : à la verticale. Tandis que Jackson Pollock maîtrise pas à pas sa création, il fait des allers-retours entre verticalité et horizontalité. Dans mon processus de création, la verticalité s'inscrit dans une confrontation, un face à face, « un monde me faisant face ». En définitive, ma peinture est un monde miroir. La surface de ma toile devient un pan dans lequel la révélation de motifs, de traces trouvées prennent la forme d'une cartographie. Comme l'énonce Léo Steinberg le tableau serait « conçu comme l'image d'une image<sup>38</sup> ». Dans mes réalisations les empreintes deviennent l'image d'une image. Le relief choisi n'est plus objet, mais l'image représentative de celui-ci. Au travers de mes toiles, il y a un double-lieu qui s'impose : le premier est la surface de ma toile accueillant des empreintes et des traces visibles. Ma toile devient, alors, le réceptacle d'un lieu intime. Et, dans un deuxième temps, elle est aussi le lieu de re-transcription d'objets, de gestes pensés et fabriqués par l'homme.

---

<sup>37</sup> Léo Steinberg, *Op. cit.*, p.46

<sup>38</sup> Léo Steinberg, *Ibid*, p.49

### 1.2.3. LA PEINTURE DEVIENT UN CORPS (CORPS/TOILE)

La peau est un organe constituant l'enveloppe extérieure du corps des animaux vertébrés ou des Hommes. Elle est l'épiderme des êtres humains. Par analogie, la peau est une fine couche recouvrant l'extérieur de quelque chose. En définitive, elle s'étend, s'étire et se détend au fur et à mesure du développement d'une personne. Elle a pour fonction de protéger les tissus et les muqueuses. Par moment, la peau conserve des lésions profondes. J'emploie, ici, le mot « lésion » au sens d'une cicatrice. Cela se traduit comme une marque laissée à la suite d'une plaie sur le tissu cutané. Une fois guérie, la cicatrice fait partie intégrante du corps. Elle est une extraction, un arrachement, une excision de la peau des suites d'une blessure, d'une opération ou autres. Parallèlement, l'empreinte est une extraction du réel d'une surface donnée. Par mes outils, je dérobe à ses reliefs une substance. À force, et à bout de force, dû à l'usure de mon utilisation, je leur retire une portion de leur infime peau. Dans le communiqué de presse, de l'exposition du Centre Georges Pompidou, nommé *Empreinte*, Georges Didi Huberman relève : « Comment faire surgir l'empreinte à partir de la texture elle-même? En faisant de la surface un organe sensible, une peau réactive, productrice de ses propres motions ou émotions<sup>39</sup> ». Ces reliefs se caractériseraient donc, par quelque chose de l'ordre du vivant. Si je prends le parquet comme exemple, il a tout d'abord une fonction « utilitaire ». Néanmoins, je peux dire qu'il vit sous nos pas. Le parquet est utilisé dans le cadre d'un revêtement : il protège, et isole le sol. Cependant, il enveloppe différentes couches aussi. Il serait possible de comparer ces couches du parquet à celles de la peau. La surface sur laquelle est apposé le parquet serait

---

<sup>39</sup> Georges Didi-Huberman, Didier Semin, *L'empreinte*, exposition galerie sud, 1997, texte extrait du catalogue publié aux Editions du Centre Georges Pompidou, communiqué de presse (<https://www.centrepompidou.fr/media/document/3c/11/3c11c5a19085448f99eb9eddbdf74efa/normal.pdf>) p. 6



Photographie de lattes de parquet

l'*hypoderme*<sup>40</sup>, et dans le cas présent : le béton. Il est considéré comme la couche la plus profonde. Ensuite, la deuxième couche de cette peau/parquet serait le derme. Il est défini comme la partie interne la plus épaisse. La dernière couche serait l'épiderme, la partie superficielle, la plus mince. L'épiderme de ce parquet est le pan me servant à faire mes empreintes. À l'œil nu, les reliefs de ce support ne sont pas toujours visibles. En frottant sur cette surface, cette peau/parquet réagit, se révèle sur ma toile. Sous l'action de mes mains, elle produit en quelques sortes « ses propres motions<sup>41</sup> ». Cette peau/parquet se dévoile sous un nouveau jour.

Si la surface relevée semble être une peau, un « organe sensible », d'une manière plus générale, une peinture dans son ensemble peut-elle être considérée comme une autre disposition des organes d'un être vivant ?

Comme l'énonce Paul Klee a eu cette réflexion : « De même que l'homme, le tableau a lui aussi un squelette, des muscles, une peau. On peut parler d'une anatomie du tableau<sup>42</sup> ». En m'appuyant sur cette citation, je pourrai dire que le squelette d'un être humain est aussi un châssis nu. Avant de tendre une toile, j'assemble le châssis, entre traverses et tasseaux. Chacun de ces éléments serait des os à combiner. Telle une archéologue, je recomposerais

---

<sup>40</sup> Louis DUBERTRET, « Peau », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 15 octobre 2020, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/peau/4-1-hypoderme/>

L'hypoderme est « situé immédiatement sous le derme et forme un coussin de protection séparant la peau des membranes fibreuses entourant les organes plus profonds, muscles et os. L'hypoderme est traversé par des fibres nerveuses et est largement irrigué par la circulation sanguine. »

<sup>41</sup> Georges Didi-Huberman, Didier Semin, *Op.Cit.*, p.5

<sup>42</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Editions Denoël, 1964, 1965, traduction française, p. 11

ce squelette, en donnant forme à un corps/objet. Cet assemblage « osseux » fait apparaître la structure d'un corps, prêt à accueillir sa peau. Grâce à cette armature, il aurait la capacité de supporter le poids d'une double toile/peau. Un châssis nu est tel un squelette d'un être humain. En associant, le squelette au cadavre, le châssis nu serait une dépouille mortelle. Le mot « dépouille » désigne la peau enlevée d'un animal. En revanche, dans mon travail plastique je ne retire pas la peau. Je fournis au châssis une autre enveloppe protectrice. Une dépouille mortelle désigne aussi un corps humain après la mort. Je pourrai dire qu'un châssis nu est donc un corps mort. Si je m'appuie sur cette idée, je peux ainsi faire référence au mouvement artistique français Supports/Surfaces : dans un article/entretien dans le journal *Le Monde*, il est dit que « les membres de Supports/Surfaces s'attachent à sa mise à nu, à la mise en valeur de ses constituants : la toile, le châssis, la couleur. Défendus par le critique Marcelin Pleynet, ils annoncent en quelque sorte la mort du tableau de chevalet<sup>43</sup> ». Pour les artistes du groupe Supports/Surfaces, les composants d'un tableau tels que la toile, le châssis, la couleur sont considérés comme des éléments à investir. La toile en serait la peau, le châssis représenterait le squelette, les couleurs et les formes apparaîtraient comme des muscles. Ainsi que l'énonce Claude Viallat : « Dezeuze peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile<sup>44</sup> ». Cette citation donne à penser que chaque artiste de ce groupe manipule ce concept et œuvre pour la mise en valeur d'un des constituants du tableau. Ils travaillent tous à leur manière sur un composant de l'« anatomie d'un tableau<sup>45</sup> ».

Pour étudier cette idée de corps/châssis, je vais m'intéresser à l'artiste Daniel Dezeuze, avec son œuvre *Châssis avec feuille de plastique tendue*. Cette production artistique offre aux spectateurs un châssis nu, avec une feuille de plastique, non peint, exposé de la façon la plus neutre qui puisse être. Ce châssis est présenté au sol, adossé à un mur. Le fait que celui-ci soit tendu d'un plastique transparent ouvre une autre perspective de l'idée d'un corps/toile.

---

<sup>43</sup> Claire Gilly, « Daniel Dezeuze bat en brèche la notion du tableau classique », *Le Monde*, octobre 2017, [https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/10/27/daniel-dezeuze-bat-en-breche-la-notion-de-tableau-classique\\_5206923\\_1655012.html](https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/10/27/daniel-dezeuze-bat-en-breche-la-notion-de-tableau-classique_5206923_1655012.html), consulté le mercredi 26 février 2020

<sup>44</sup> Nadine Labedade, « Claude Viallat », descriptif, collection, Frac Centre-Val de Loire <http://www.frac-centre.fr/acquisitions/viallat-claude-119.html?authID=332> consulté le 27 décembre 2020

<sup>45</sup> Paul Klee, *Op. cit.*, p.11



Dezeuze Daniel, *Châssis avec feuille de plastique tendue*, 1967, bois plastique transparent, 194,5 x 130 x 2 cm

Ce plastique transparent brut, non investi par la main de l'artiste, offre une perception plus large de la notion de peinture au spectateur. Le plastique transparent pourrait être vu comme une peau extra-fine où il est possible de voir les veines de l'œuvre. Il pourrait également être interprété de façon ironique, la peinture depuis la Renaissance est pensée comme une fenêtre ouvrant sur une représentation du monde. La toile aurait pour incidence d'être transparente, au travers de ces caractéristiques matérielles qui disparaissent au profit de l'illusion, au profit de la représentation.

Dezeuze montre, ironise sur la transparence, il rappelle que la peinture n'est qu'illusion et

que la transparence réelle est une ouverture sur la matérialité de l'objet-peinture. Avec cette posture, l'artiste et le mouvement artistique cité proposent un renouveau de la peinture. S'il y a un renouvellement, il y a une chute, il y a perte : la fin de la peinture classique ou peinture dite de «chevalet».

Exposer un châssis nu avec une feuille de plastique tendue symboliserait-il une peinture devenue obsolète ?

Dans mes deux séries sur l'empreinte, je donne un aspect « physique » à mes toiles. Néanmoins entre ma première et ma seconde série de peinture, il y a deux processus de création qui divergent. Elles diffèrent dans le choix du support et dans la finalisation d'une peinture. Le papier *Wenzhou* a été le support par lequel j'ai commencé à travailler l'empreinte. Je déroulais mon rouleau de papier et découpais à parts égales les bandes sur le sol. J'avais à ma disposition de grands formats. À l'instant où j'avais fini d'empreindre mes reliefs, je les disposais contre un mur. Ces bandes de papiers flottaient au gré du vent. Elles ne se maintenaient pas en place. De ce fait, j'ai voulu les immobiliser, les fixer. En les

présentant tel quel, il me semblait qu'il y avait quelque chose d'inachevé.

Pour stabiliser ces longs morceaux de papier, je les ai encollés sur une toile. Je scellais ces bandes de papiers. Cette superposition de couches obtenue de fait m'a renvoyé directement à la question du châssis/squelette et de la toile/peau. Ainsi, sur le tissu premier, qui demeure brut, j'y applique une couche, généralement faite à la colle de peau de lapin. À mes yeux, le fait de recouvrir la toile d'un enduit, quand bien même translucide, cela crée une troisième couche, c'est-à-dire une troisième peau. Je tente de donner consistance au corps de ma peinture, donner un corps au sens de lui donner un squelette, lui permettant d'être plus stable.

Dans ma seconde série sur l'empreinte, le processus de création semble être identique. Par contre, le support et la finalisation d'une peinture sont différents.

Je choisis un support dissemblable au papier. Je vais avoir recours à de la soie. Ce tissu a de multiples usages. Il est utilisé pour créer des batiks, des carrés de soie, des vêtements, si la soie est utilisée comme habit. Concrètement, la soie protège la peau, cache ou dévoile, en quelque, façon, le corps. Parallèlement, je pourrai dire qu'une toile recouvrant le châssis nu donne forme à un organisme. J'ai pu faire un essai en tendant un tissu de soie, orné de peinture, sur un châssis nu. La légèreté du tissu, ainsi que la réserve de ma peinture (sur certaines de mes toiles) laissait apparaître le bois du châssis. La transparence de ce tissu rendait visible son squelette. Il m'a donc fallu trouver une autre solution. J'ai alors décidé de restituer la fonction première de ce châssis en l'enveloppant d'une peau plus rigide avec le recours à l'apprêt. Cette toile ainsi tendue empêche la vision de la structure en bois, analogiquement celui des os du châssis. Derrière chacune de mes toiles se cache une peau intacte, inaltérée. Une toile résolue à ne pas être peinte. Par-dessus ce corps/châssis, et cette toile/peau, j'appose une seconde pellicule : une nouvelle toile fragile et sensible.

Une peau marquée.

Une toile empreinte de traces vivantes.



## II. UNE PEINTURE COMME DOUBLE JEU : FIGURATION/ABSTRACTION

Hélène Trespeuch, donne de l'art abstrait une définition qui circonscrit son objet : « L'art abstrait, (...) s'était longuement construit sur un rejet de toute référence à notre environnement visuel quotidien (afin de créer un univers autonome, proprement pictural)<sup>46</sup> ». Ainsi, l'abstraction est définie par une œuvre ne représentant rien du réel. L'abstraction ne fait référence à aucune réalité concrète. Elle se déploie sous différentes formes, au travers d'éléments perceptifs, sensoriels, affectifs, conceptuels. Cependant, Étienne Souriau, souligne que l'abstraction est « un art représentatif non figuratif<sup>47</sup> ». Dans cette perspective à laquelle j'adhère, l'art abstrait représente quelque chose *malgré tout*, d'une façon ou d'une autre, tandis que la figuration, à proprement dit, est caractérisé par la volonté, l'ambition, de représenter de façon tangible et au plus *réel* des objets, des entités concrètes. Plin l'Ancien soutenait que « l'art figuratif re-présente, c'est-à-dire présente à nouveau les choses et les objets tels qu'ils se présentent dans leur aspect sensible. C'est donc un art représentatif qui permet de reconnaître : la représentation permet l'apparition des formes (...)<sup>48</sup> ». De nos jours, nombreux sont les artistes qui ont joué de cet aspect double ; la figuration et l'abstraction, ainsi Gerhard Richter, Nicolas de Staël, et tant d'autres. Il me semble que la figuration se rattache à la retranscription et à son dépassement du réel, du tangible, là où l'abstraction se rattache à l'ordre de l'imaginaire. Dans certaines

---

<sup>46</sup> Hélène Trespeuch, « L'art abstrait après Clement Greenberg : le postmodernisme chez Franck Stella, John Amleder, et Peter Halley », *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique*, INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008, [https://www.academia.edu/23656109/Lart\\_abstrait\\_apr%C3%A8s\\_Clement\\_Greenberg\\_le\\_postmodernisme\\_chez\\_Frank\\_Stella\\_John\\_Amleder\\_et\\_Peter\\_Halley?email\\_work\\_card=reading-history](https://www.academia.edu/23656109/Lart_abstrait_apr%C3%A8s_Clement_Greenberg_le_postmodernisme_chez_Frank_Stella_John_Amleder_et_Peter_Halley?email_work_card=reading-history) consulté le dimanche 14 mars 2021

<sup>47</sup> Etienne Souriau, *Vocabulaire Esthétique*, Paris, Presses universitaires, 2010

<sup>48</sup> Musée des beaux arts de Rennes, exposition Abstraction-Figuration, présentation pour les enseignants, exposition du 29 mars au 31 août 2014, [https://mba.rennes.fr/ressources/0/23/234\\_abstraction.figuration.pdf](https://mba.rennes.fr/ressources/0/23/234_abstraction.figuration.pdf), consulté le 8 avril 2021

de mes toiles, il y a une tension qui se crée entre le concret, la représentation, l'illusion, la dématérialisation et quelque chose de l'ordre du mystique, d'irréel. Ma peinture est à la frontière entre ces champs. Comme je l'ai exprimé dans mon introduction, il y a trois phases qui caractérisent ma démarche artistique. Pour commencer, il y a d'abord une découverte, une redécouverte de l'empreinte où quelque chose d'inconnu s'expose sous mes mains. La deuxième phase de ma peinture s'inscrit dans une dialectique où l'expression d'une abstraction s'impose avant tout. Ces peintures tendent vers une irréalité, où aucune forme n'est reconnaissable. La troisième phase de cette recherche est celle dans laquelle je me situe aujourd'hui, celle des paysages que je qualifie de *mentaux*. Cette série de peintures ambitionne d'exprimer un double jeu, entre figuration et abstraction. Elles invoquent, évoquent, suggèrent l'idée d'un paysage ; un paysage mental qui exprimerait un *double tour*, un double jeu, entre la représentation et l'imagination. Mes peintures s'inscrivent sur les traces des peintres russes *ambulants*<sup>49</sup>, tels que Arkhip Kouïndji, ou encore Nikolaï



Kouïndji Arkhip, *Dniepr, le matin*, 1881, huile sur toile, 105 x 167cm, Galerie Trétiakov, Moscou

---

<sup>49</sup> Mouvement artistique : *Ambulants* : mouvement réaliste en Russie dans les années 1863-1923

Doubovskoï. Ils ont peint des paysages se trouvant à la lisière d'un monde réel et d'un monde imaginaire. Ce sont des artistes qui ont traversé plusieurs mouvements artistiques : le réalisme, le romantisme et le postimpressionnisme. La période qui m'intéresse le plus est le romantisme, là où la nature prime sur la représentation de l'homme. Il serait intéressant de rappeler ce qu'affirme Mikhaïl Kourilko à propos de Kouïndji, « Ибо куинджи не копировал натуру, не подражал ей рабски, а представлял этот свет в своем воображении и пропускал его через свое изощренное чувство зрения<sup>50</sup> ». En français, cela signifie que « Kouïndji, n'a pas copié la nature, ne l'a pas imitée, mais a représenté cette lumière dans son imagination et l'a transmise à travers sa vision ». En d'autres termes, à la manière de Joan Mitchell, il filtre son observation de la nature par son imagination. Cette filtration se traduit par l'expression mystique de ces paysages. J'ai découvert le peintre Arkhip Kouïndji à l'âge de dix-huit ans, à la Galerie Trétiakov à Moscou. Les deux peintures *Dniepr, le matin* ou encore *Steppe*, si ce n'est pour citer qu'elles, ont quelque chose de

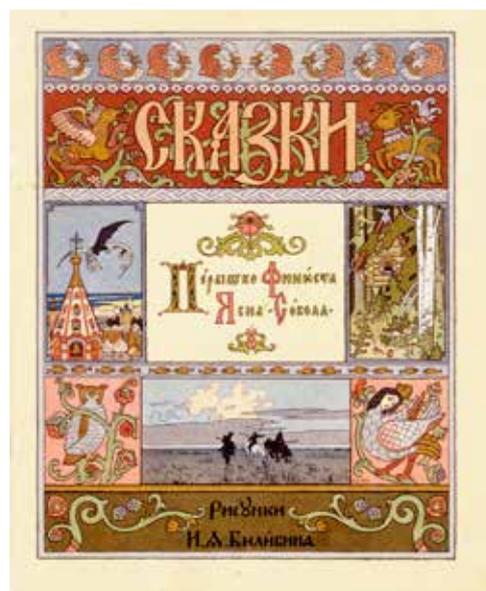


Kouïndji Arkhip, *Steppe*, 1890-1895, huile sur toile, 33 x 61 cm, Galerie Trétiakov, Moscou

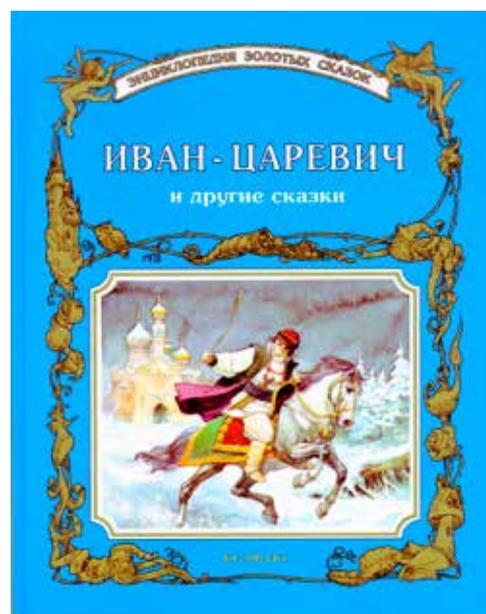
<sup>50</sup> Arkhip Kouïndji, catalogue de l'exposition du 06 octobre 2018 au 17 février 2019, Galerie Tretiakov, Russie, Moscou, 2018, p.178

l'ordre de paysages mystiques ; dans ces espaces peints, tout être vivant semble être en absence. Ces peintures sur le motif évoquent l'essence même de la nature. Dans ces tableaux se déploie un art exprimant une frontière entre figuration et abstraction. Cette notion est d'autant plus marquée dans la peinture *Steppe* : celle-ci semble être une vue simplifiée. Il y a peu d'éléments pour dire que c'est un paysage, et pourtant, l'oeil perçoit tout de suite une ligne d'horizon. Il y a cette démarcation qui impose à l'oeil un ciel sur la partie supérieure de la composition de la toile et une surface de terre sur la partie inférieure de la peinture. L'horizon, cette ligne seule, représente à mes yeux un point immatériel. Comme l'artiste Sarah Moon l'a évoqué en parlant de l'ombre : « L'ombre, on peut la voir, mais on ne peut pas l'atteindre. C'est de l'infini à notre portée. C'est comme l'horizon<sup>51</sup> ». L'horizon à la manière d'une ombre est impalpable, hors d'atteinte. Il est possible de les observer au loin, en silence.

J'aspire à être une ligne d'ombre, entre le lever et le couchant du soleil, entre l'évanescence des formes et leur *resurgissement* à la lumière du jour. Ma peinture ambitionne à être en double, en tension entre absence et résurgence, entre mélancolie et renaissance. J'aspire à être un point de bascule entre mes deux entités, l'une française, l'autre russe. J'aspire à être un entre deux. J'aborderai cette notion de bascule<sup>52</sup> tournée vers l'intime plus loin



Photographies des couvertures des contes de mon enfance



<sup>51</sup> Sarah Moon, *Passé présent*, entretien avec Dominique Edé, Paris, catalogue de l'exposition au musée d'art moderne, exposition du 18 septembre 2020 au 4 juillet 2021, 2020 p.124

<sup>52</sup> II.3.1. Un fragment cartographique, p.85



Vasnetsov Viktor, *Ivan Tsarévitch chevauchant le loup gris*, 1889, huile sur toile, 249 x 187 cm

dans ce mémoire. Les peintures de ces deux peintres, me renvoie inmanquablement aux contes russes que ma mère me lisait lorsque j'étais enfant. Certains récits étaient illustrés par Ivan Bilibine, « Иван Билибин ». Je me rappelle encore que dans la plupart de ces histoires il y avait toujours une sorcière dans la forêt. Cette sorcière n'était ni méchante ni gentille. Cependant, elle avait toujours un rôle essentiel au fil du récit. L'important n'est pas tant la sorcière, c'est l'endroit dans lequel elle était censée vivre, à savoir la forêt. Dans chacun de ces contes, il y avait toujours une étendue boisée ; par moment l'histoire était au coeur de celle-ci, par d'autres les personnages n'étaient que de passage. Comme dans un labyrinthe, la forêt est un endroit dans lequel il est facile de se perdre. J'invoque plus précisément le conte russe, *Ivan Tsarévitch et le loup gris*, d'Ivan Bilibine. Dans cette histoire, le protagoniste doit retrouver l'Oiseau de feu qui a volé les pommes dans le jardin du roi. Il est accompagné d'un loup gris qui le guidera tout au long de son parcours au travers d'une sombre forêt. Le peintre Viktor Vasnetsov a représenté Ivan Tsarévitch dans le tableau *Ivan Tsarévitch chevauchant le loup gris*. Les deux personnages principaux sont mis en lumière au centre de la composition. De par les couleurs, le loup se fond dans la forêt en arrière-plan ; celle-ci donne l'impression d'une *inquiétante étrangeté*. Ces contes ont bercé mon enfance et mon imaginaire. Ces récits étaient toujours à la lisière entre la mythologie, le mystique et le réel.

## II.I. L'INCERTITUDE D'UN RÉSULTAT



*Sans titre*, 2018, mine graphite sur papier, 75 x 106 cm

La part aléatoire s'imisce dans mon travail lorsque je redécouvre l'empreinte. Comme je l'expliquais dans mon introduction, ma première approche de l'empreinte le fut à travers un livre offert par ma grand-mère. Je relevais déjà, des reliefs, des formes, par frottement sur des surfaces. Des années plus tard, je retrouve, je redécouvre cette technique, cette méthode de travail. Ce retour de l'empreinte devient les prémices d'une exploration picturale. Dans un premier temps, je travaillais l'empreinte à la mine graphite. Il était question de dessin, d'une esquisse de ce qui allait advenir. Je voulais arpenter et explorer cette découverte à travers le dessin, à travers quelque chose qui me semblait plus brut que la peinture. Sous l'action de mes mains, cette technique me revenait de manière inconnue. Monique Frydman dit : « (...) Ce que je ne contrôle pas apparaît à mon propre regard<sup>53</sup> ». Cette parole fait sens avec ce que j'entreprenais. Je ne maîtrisais pas ce qui allait

---

<sup>53</sup> Monique Frydman, *Le temps de peindre*, Paris, L'Atelier Contemporain, 2019, p.543

se produire sur et sous mon papier. Je ne savais pas comment chaque relief allait se dévoiler sur mon papier. Je ne domptais pas mon dessin. Georges Didi-Huberman écrit dans une conversation avec Simon Hantaï : « Avoir plié la toile, c'est avoir clos ses paupières, jeté les dés, joué à l'aveugle en ne peignant que l'amas replié du tableau, sans voir ni savoir ce qui se passait dedans. Hantaï m'écrit : « On peint à l'aveugle, à tout hasard, jetant le dé<sup>54</sup> ». Si Simon Hantaï plie sa toile pour tirer une peinture au hasard, sans savoir ce qui se passait dedans. Dans ma peinture, dans cette exploration picturale, je cache, je recouvre par une feuille ou un tissu ce que je vais empreindre comme relief. Pour la première fois, j'avais alors posé sous ma feuille une branche de plante en plastique. J'ai frotté sur cette surface. Sans comprendre exactement ce qu'il se produisait, des marques et des traces se sont dévoilées sous l'action de mon geste. Elles sont apparues de façon inattendue à mes yeux. J'agissais, je frottais sur la surface, sans avoir pleinement conscience de ce que je faisais, j'étais captivée par toutes ses formes qui se révélaient comme par enchantement. Toutes ses formes m'envoûtaient et m'emportaient dans une spirale picturale. En frottant ma feuille avec cette mine graphite j'étais dans l'incertitude d'un résultat probant. Artür Harfaux écrivait : « Prenez un hasard, donnez-lui de la lumière et vous verrez ; seule compte la création, non de l'individu, mais du hasard<sup>55</sup> ». J'entends cette idée, puisqu'au travers de cette exploration picturale, mon geste premier a laissé place à l'accident, au hasard. Il était guidé par l'inconnu et bercé par la création. J'ai rapidement souhaité dépasser la phase du dessin. J'avais à disposition cette ébauche. Elle n'était qu'une étape crayonnée. Il me fallait trouver une transition, un dépassement. Par hasard, dans le cadre d'un cours universitaire, nous avons eu une contrainte qui était de présenter un travail au « plus grand format possible ». Je m'étais donc mise au défi, de faire un dessin à la mine graphite, en lien avec l'empreinte, d'une dimension des plus conséquentes.

*Empreinte fragmentée* fût ma première grande toile en lien avec l'empreinte. Elle est composée de 9 feuilles de papier froissées en l'état. Une à une, j'ai frotté ces feuilles

---

<sup>54</sup> Georges Didi-Huberman, *L'étoilement conversation avec Hantaï*, Paris, Les éditions de minuit, 1998, p.66

<sup>55</sup> Lunettes rouge, «Les images subversives : photographies surréalistes », *Le monde*, 27 novembre 2009, <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2009/11/27/les-images-subversives-photographies-surrealistes/>, consulté le 12 février 2021



*Empreinte fragmentée*, 2018, mine graphite sur papier marouflée sur toile, 168 x 200 cm

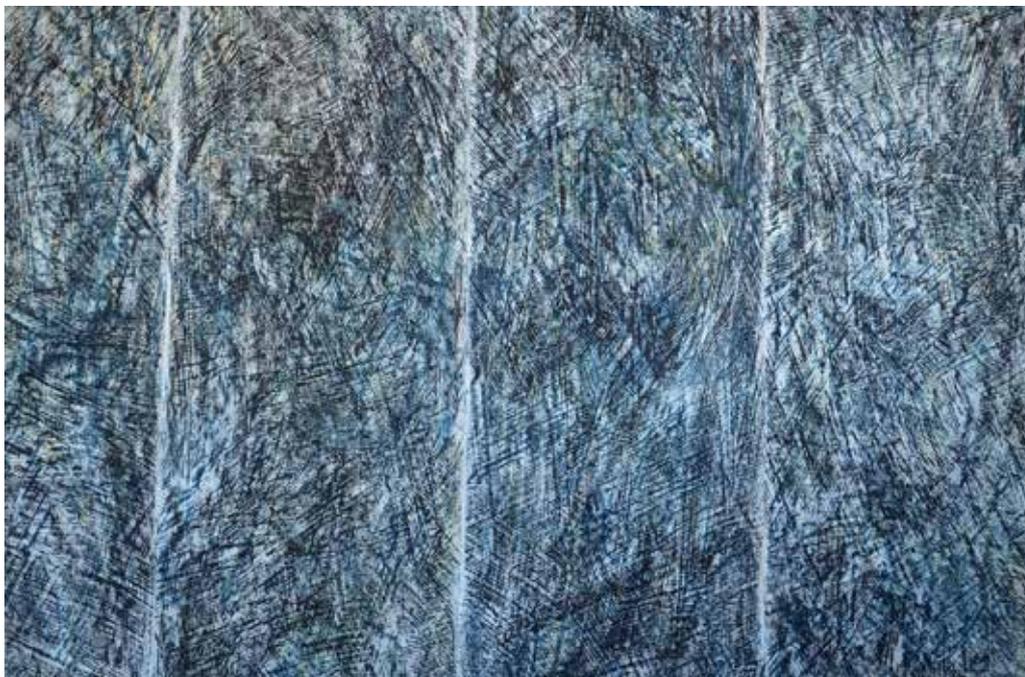


*Détail, Empreinte fragmentée*, 2018, mine graphite sur papier marouflée sur toile, 168 x 200 cm

sur du parquet. Le parquet s'est intégré à mon processus créatif de manière imprévu. Je marchais sur celui-ci quotidiennement. Je sentais sous la plante de mes pieds ces reliefs à peine perceptibles. Ce contact physique a éveillé ma curiosité. J'ai donc poursuivi cette exploration, en expérimentant ses reliefs de parquet sur mes neuf supports. Je n'avais pas d'idée ni de certitude sur la qualité plastique de ses reliefs.

Pourquoi le choix de ce titre *Empreinte fragmentée*? Dans la découverte de ce processus de création, cette première toile a été créée par fragments. J'ai fait des empreintes de ce parquet une à une, trace après trace. Pour répondre à la contrainte donnée, j'ai apposé et marouflé ces neuf feuilles sur l'ensemble de la surface d'une toile, pour créer une unité.

## II.2. PEINTURE MIROIR



*Détail, Empreinte nocturne, 2018, huile sur papier marouflée sur toile, 200 x 180 cm*

Ma peinture s'est tournée vers l'abstraction à un instant précis face à l'éveil d'un choc personnel. Didier Anzieu dit : « Travail du rêve, travail du deuil, travail de la création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique, et comme dans toute crise il y a un bouleversement intérieur, une remise en question des structures acquises, une régression à des sources inemployées et c'est la fabrication hâtive d'un nouvel équilibre, le dépassement créateur<sup>56</sup> ». Mon expérimentation à travers l'empreinte aurait pu s'arrêter au cadre universitaire. Relever des traces n'a pas toujours été un processus de création au cœur de mon travail pictural. « Ce bouleversement intérieur » m'a permis de me tourner vers une peinture amplement picturale. J'ai poursuivi cette recherche en utilisant des pastels à l'huile. Ils m'ont permis

---

<sup>56</sup> Didier Anzieu, *Le corps à l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, p.19,

de donner une valeur picturale à mes travaux. J'entends par « valeur picturale », l'idée d'un dépassement du dessin. Je n'utilisais plus de mine graphite, j'employais différentes couleurs que je superposais entre elles. Ses teintes se chevauchaient, s'entremêlaient, entre différentes couleurs, je cherchais à créer des nuances. Au travers de cette quête picturale, il y avait toujours une part aléatoire. Je ne connaissais pas encore mes supports à la perfection. J'agissais par instinct. Je choisissais mes coloris au hasard. La seule chose que j'avais à l'idée est que les couleurs chromatiques devaient faire écho entre elles. J'entends par cette idée de choisir au mieux les tons, ne pas dissocier les couleurs chaudes et les couleurs froides. Je faisais d'abord un choix visuel, je ne faisais aucun essai au préalable. Le hasard s'inscrit aussi dans cette dialectique, je suis parfois surprise de voir le fonctionnement des couleurs entre elles. Il faut avoir en tête la nature du pigment, un *jaune de Naples* mélangé avec un *bleu de Prusse* n'aura pas la même teinte qu'un jaune foncé avec un *bleu Outremer*. Ce hasard s'inscrit, notamment dans l'expérimentation. Je veux dire que je ne fais aucun essai au préalable. J'agis directement à même mon papier.

Depuis trois ans, ma peinture s'inscrit dans la démarche de l'empreinte. J'aurais pu cesser cette approche singulière. Cela étant, faire une empreinte c'est aussi révéler une trace. Dans le dictionnaire Larousse, en section *psychologie*, la trace se définit par ce qui subsiste dans la mémoire d'un évènement passé. Une personne évoque, se remémore, relate son histoire individuelle. Du latin classique, « trace » se traduit par *vestigium*, soit, vestige. Ce mot se détermine par une marque laissée par quelque chose qui a été détruit, ce qui reste d'un moment révolu. Je peux donc en déduire qu'un souvenir est un vestige, il est la ruine de notre passé. Il est les décombres de notre vie. Certains souvenirs s'effacent peu à peu, à la différence d'un traumatisme. C'est en cela qu'il y a deux phases qui symbolisent mon travail plastique ; l'« avant » et l'« après » d'un choc. Le traumatisme d'une trace. Ainsi que l'énonce Henri Michaux « qui laisse une trace laisse une plaie<sup>57</sup> ». Cette plaie, cette trace laissée, est la figure à jamais absente de mon père. À juste titre, mon travail sur l'empreinte me sert à figer une forme. Je fixe pour ne pas effacer, pour ne pas oublier. J'ancre dans un espace-temps donné, un symbole, un signe de *résistance* face à l'effacement. J'enracine

---

<sup>57</sup> Henri Michaux, *Face aux verrous*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002, p. 64

cette forme. En d'autres termes, je fixe symboliquement cette plaie à jamais ouverte. Si, je trace une marque sur ma toile, c'est pour ancrer cette plaie, ce maux. Le violent décès d'un parent n'est pas quelque chose qui s'efface avec le temps, c'est une cicatrice indélébile. Je vis chaque jour avec cette absence, comme je peins quotidiennement avec l'empreinte. Cette série de peintures qui tend vers une abstraction, est *l'après* de l'annonce de la mort de mon père. Pour reprendre les mots de Bram Van Velde, il m'a fallu « chercher à voir, là où voir n'est plus possible, où il n'y a plus de visibilité<sup>58</sup> ». Face à cette perte aussi brutale, je n'avais plus les mots. Cette bulle protectrice qui était symboliquement mon père venait d'éclater. La violence de cette annonce fût des plus terrible. *L'après* s'est inscrit dans une survivance avec les souvenirs, la colère, et l'absence. Ces peintures m'ont permis de m'accrocher à quelque chose de tangible, de réel, sous mes mains. Je pouvais *dire* sans les mots ce que je traversais. Elles étaient devenue une ou ma survivance. Elles sont *l'incontrôlé de soi-même*. L'incontrôlé de ce que je produisais sur mes bandes de papier. Je peignais pour extérioriser ce qui s'ancrait petit à petit en moi-même. Comme l'écrit Georg Simmel, « Je voudrais me représenter l'acte créateur du peintre expressionniste (...) dans son absolue pureté de la façon suivante : sa mobilité psychique se prolonge sans problème dans la main qui tient le pinceau - comme le geste exprime la mobilité intérieure, comme le cri exprime la douleur : les mouvements de la main lui obéissent sans obstacle, de sorte que l'image qui se trouve finalement sur la toile est le précipité immédiat de la vie intérieure, qui n'a laissé pénétrer dans son développement rien d'extérieur ni d'étranger<sup>59</sup> ». Cette part aléatoire s'est manifestée, aussi, sous cette forme : l'expression d'une vie intérieure. Ainsi, dans ma peinture *Empreinte, seuil*, ou encore dans *Empreinte cicatricielle*, il y a cette idée de griffure, d'abstraction, de l'expression d'un bouleversement. Ces griffures, ces traits peuvent donner au spectateur un sentiment d'exclusion. Des portes closes. Elles deviennent le miroir de moi-même.

---

<sup>58</sup> Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, P.O.L, 2016, p.38

<sup>59</sup> Georg Simmel, *Le conflit de la culture moderne*, 1918, dans *Philosophie de la modernité*, II, introduction et traduction de l'allemand par Jean Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1990, p.239-240



*Empreinte Cicatricielle*, 2018, huile sur papier marouflée sur toile, 200 x 195 cm



*Détail, Empreinte Cicatricielle*, 2018, huile sur papier marouflée sur toile, 200 x 195 cm



*Empreinte, seuil*, 2018, pastel sur papier marouffé sur toile, 150 x 135 cm

### II.3. PAYSAGES EMPRUNTÉS À MES SONGES D'ENFANCE



Prise de vue des deux peintures *Empreinte, Ruissellement* et *Empreinte Aquatique*

Suite au décès de mon père, la seule chose qui me restait est le souvenir d'un temps révolu. Pendant les premiers mois de ce deuil, il m'était impossible de regarder les photographies familiales. Je devais faire face avec ce qu'il me restait en mémoire. Je me devais de continuer cette recherche sur mon travail de l'empreinte. Il me fallait avancer, continuer, toujours et plus au travers de cette quête picturale afin de me reconstruire. Instinctivement, voire naturellement, je me suis tournée vers une peinture où j'ai été portée et emportée à travers une *nature enfantine*. Inconsciemment, je cherchais peut-être à retrouver ce temps sensible, rassurant, et si précieux. *Empreinte, champ de maïs*, ou encore *Empreinte, mouvance aquatique*, et *Empreinte, ruissellement*, sont trois peintures



Détail, *Empreinte, Ruissellement*, 2018, pastel sur papier marouflée sur toile, 200 x 195 cm

qui évoquent un espace fragmenté de la nature. Ces peintures se sont inscrites dans une réminiscence de sensation. Elles se démarquent par un retour aux sources et ressources premières. Gaston Bachelard a écrit ; « le passé de notre âme est une eau profonde<sup>60</sup> ». Les deux peintures *Empreinte, mouvance aquatique* et *Empreinte, ruissellement*, font référence à une surface d'eau, l'eau d'un ruisseau, d'un lac, d'un fleuve, l'eau d'un passé enfoui, une eau asséchée par le temps. Dans *Empreinte, mouvance aquatique*, je revois les profondeurs de la Volga. Les vagues, les frémissements, les remous de ce fleuve viennent s'échouer dans la matrice de mes souvenirs, à la manière du ressac se propulsant sur le sable. Quand j'ai peint cette toile, elle est apparue telle une évidence.

---

<sup>60</sup>Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p.66



*Empreinte, mouvance aquatique, 2018, huile sur papier marouffé sur toile, 195 x 150 cm*



*Empreinte, champ de maïs*, 2018, huile sur papier maroufflé sur toile, 195 x 150 cm

Par contre, *Empreinte, ruissellement*, m'évoque un lac, une eau plus calme, à la manière d'un va-et-vient. Au centre de la toile, je vois le dessin du mouvement d'un courant qui m'entraîne doucement vers quelque chose qui m'est inconnu et paradoxalement si familier. Je pourrai dire qu'il me maintient à la surface de l'eau. À la différence de ces deux toiles, *Empreinte, champ de maïs*, ne fait pas référence à la surface de l'eau. Elle évoque plutôt un temps printanier de fraîcheur, telle une renaissance. Ces trois peintures sont une résurgence des couleurs, des superpositions de formes et de sensations vécues. À cette étape de travail, je n'utilisais qu'un seul type d'empreinte ; le papier aux fibres népalaises. Ces trois peintures sont à des niveaux d'expression intermédiaire entre mes peintures plus radicales et abstraites<sup>61</sup>, et celles qui viennent par la suite, la série des paysages mentaux. D'un point de vue de la représentation, de mon inspiration, ces trois peintures sont les prémices de mes paysages mentaux. Cette notion de paysage mental s'inscrit dans cette dialectique. Pour déployer ma peinture, j'ai choisi d'utiliser deux types d'empreintes distinctes sur l'ensemble de mes toiles ; une combinaison entre deux supports, notamment avec le parquet et un papier aux fibres népalaises, ou encore avec un tapis de jute. Dans ces peintures, il y a l'émergence de paysages issus de mon enfance. Il me semble qu'il y a là, deux, voire trois types de paysages qui se distinguent. Le paysage mental n'existe que dans mon esprit. Le paysage pictural s'inscrit au travers de ma toile. Et, il y a le paysage réel, le paysage vu et éprouvé de mes premiers émois. Joan Mitchell disait « Je peins d'après des paysages remémorés que j'emporte avec moi – et le souvenir des sentiments qu'ils m'ont inspirés et qui, bien évidemment sont transformés<sup>62</sup> ». J'entends cette idée-là. À la différence de Joan Mitchell, je n'ai pas voulu ni recherché la maîtrise de cette émergence et résurgence de mes souvenirs. Ils se sont imposés à moi par mes mains, par instinct, par nécessité, par un besoin vital de me retrouver et non par une visée thématique. Les paysages mentaux s'inscrivent dans un rapport à une intimité et une nostalgie d'un temps révolu. Je pourrai reprendre les vers de Jacques Prévert, dans son poème *Le paysage changeur* :

« (...) Le paysage à moitié construit à moitié démoli

---

<sup>61</sup> II.2 Peinture miroir, p.71

<sup>62</sup> Yves Michaud, *12 janvier 1986, entretien avec Joan Mitchell dans Joan Mitchell*, musée des Beaux-Arts de Nantes, Galerie nationale du jeu de Paume, Paris, 1994, p. 25-27

À moitié réveillé à moitié endormi  
S'effondre dans la guerre le malheur et l'oubli  
Et puis il recommence une fois la guerre finie  
Il se rebâtit lui-même dans l'ombre Et le capital sourit (...) <sup>63</sup> ».

Ces paysages enfantins que je retranscris sur ma toile, sont partiellement reconstitués, et à *demi démolis* par les affres du temps. Ils se réveillent dans l'espace de mes toiles, et s'endorment par la suite. Ils se reconstruisent eux-même dans l'ombre de ma mémoire. Ainsi, *Paysage emprunté I* et *Paysage emprunté II* sont similaires au travers de leur composition picturale. Paradoxalement, elles proposent deux lectures visuelles différentes : *Paysage emprunté I* retranscrit une vision matinale et brumeuse. Il y a quelque chose de l'ordre de suave, d'un froid léger, grâce à la verdure de l'herbe et le bleu du ciel. *Paysage emprunté II* s'inscrit dans un rapport à des tons plus chaleureux, plus automnal. Il n'est plus question d'herbe, mais de champs défraîchis. Le soleil semble avoir brûlé le sol. La mélancolie impregne cette peinture. Ces deux toiles m'évoquent la peinture de Paul Sérusier, *Le champ de blé d'or et de sarrasin*. Cette œuvre « donne à voir un champ débouchant au loin sur une ligne d'horizon très en hauteur.

La planéité rappelle l'esthétique japonisante de l'estampe et du paravent. Les feuilles du sarrasin rougies par l'automne au premier plan contrastent avec le scintillement lumineux du jaune <sup>64</sup> ». *Paysage Emprunté I* m'évoque les couleurs du haut de la peinture de Paul Sérusier, où il y a un ciel bleu, un arbre avec son feuillage. Cet espace semble coupé, découpé avec l'autre partie de la toile. *Paysage Emprunté II* se rapproche des tonalités de la partie basse de la peinture de Paul Sérusier. La nature s'immisce et s'inscrit dans l'univers de ces trois toiles. À la différence de Paul Sérusier, ces paysages sont des fragments empruntés à mes songes d'enfance.



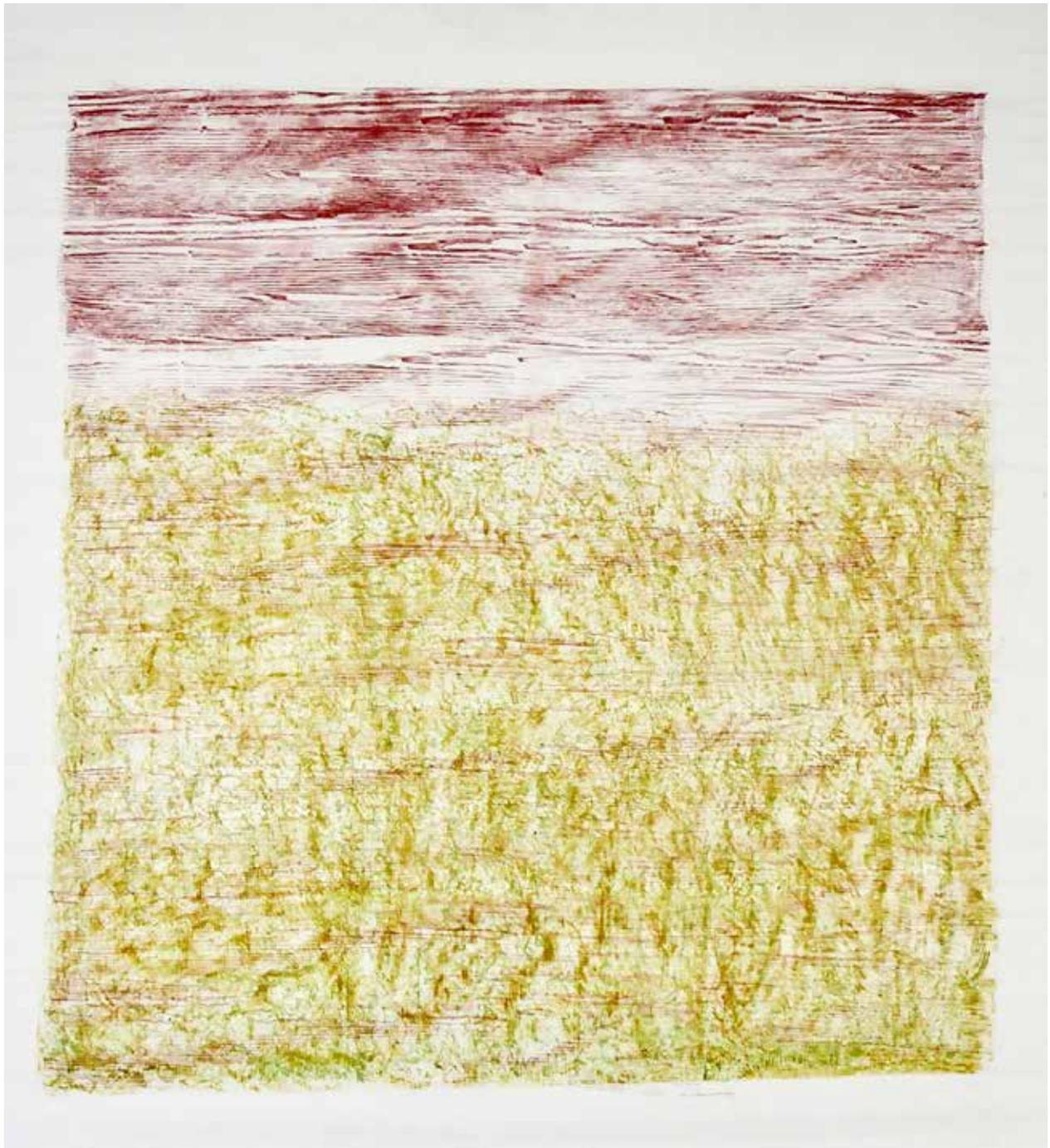
Sérusier Paul, *Le champ de blé d'or et de sarrasin*, vers 1900, huile sur toile, 103x47cm, Paris, musée d'Orsay

<sup>63</sup> Jacques Prévert, *Paroles*, Paris, Les éditions du Point du Jour, 1947, p.107

<sup>64</sup> Elise Boudon, Thomas Schlessler, *Sensation de nature de Courbet à Hartung*, catalogue d'exposition, Musée Gustave Courbet à Ornans, Lienart, Paris, 2015, exposition du 4 juillet au 12 octobre 2015, p.130



*Paysage emprunté I*, 2019, huile sur toile, 140 x 125 cm



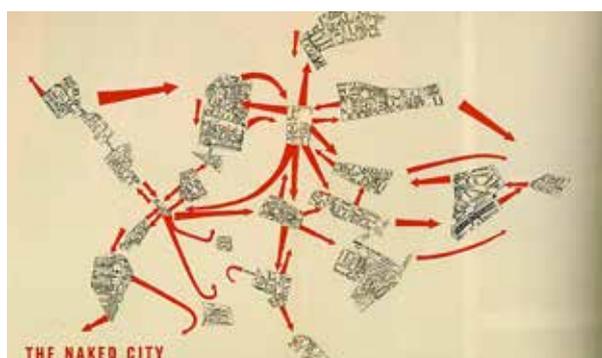
*Paysage emprunté II*, 2019, huile sur toile, 140 x 125 cm



Vue des toiles en présentation

### II.3.1. UN FRAGMENT CARTOGRAPHIQUE

Le mot cartographié est défini par l'élaboration de la carte d'un territoire. Pour ma part, peindre est une plongée vers une dimension autre : un temps révolu, un espace imaginaire, une sphère nostalgique. Peindre c'est créer son propre monde pictural. C'est aussi se créer une carte intimement imaginaire. J'entends par fragment cartographique, une carte résolument tournée vers l'intime. À la manière d'une archéologue, je fouille, je ratisse les traces d'un passé, en quête d'empreintes invisibles. La part cartographique s'immisce dans ma peinture au travers de mes *paysages mentaux*. Ces paysages témoignent d'une réminiscence de mes souvenirs d'enfance. Peindre c'est donner corps et vie à ses souvenirs. Je projette sur ma toile des traces et des fragments mémoriels. Ils ne m'ont jamais quitté. Jusqu'à l'âge de mes quinze ans, j'ai grandi à Belfort, une petite ville à côté de la Suisse. Pendant toutes ses années, j'ai été immergée, *baignée*, dans des espaces naturels où je me sentais libéré de tout poids. Mon regard a fait face à la nature, aux lacs, à des champs, des forêts. Chaque dimanche, mes parents reprenaient leur promenade, comme un rituel familial. Pierre Watt dit, « Chaque tableau, qui naît d'un rituel intime, oscille entre



Debord Guy, *The Naked City, Guide Paris*, 1957, édité par le Bauhaus Situationniste, imprimé chez Permild & Rosengreen, Copenhague, 59.5 x 73.5 cm

mélancolie et renaissance<sup>65</sup> ». Aujourd'hui, j'ai repris ces moments d'errance au travers de ma pratique picturale. À force de me promener dans ces lieux, j'ai dû inconsciemment faire des photographies psychiques de ces endroits. Ils sont restés gravés dans ma mémoire : ces paysages sont devenus une marque indélébile de mon enfance. Indépendamment de ma volonté,

<sup>65</sup> Pierre Wat, *L'ouvert / The opening Vicky Colombet*, Galilée, Paris, 2021, quatrième de couverture

sous l'action de mes mains, je retrouve dans ma peinture des éléments qui invoquent ces paysages. Ce temps partagé est au cœur de mes inspirations. Dans l'article d'Anne Roqueplo, *La cartographie chez les artistes contemporains*, dans la partie *réelle/imaginaire*, *la cartographie complice du voyage*, elle rallie cette notion à l'artiste Guy Debord. Il a réalisé des cartes d'ambiances de la ville de Paris. Elles sont faites de découpages, et de parties éclatées. L'artiste énonce l'idée de « fabrication de carte psychogéographique pouvant contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles<sup>66</sup> ». Guy Debord utilise le terme de psychogéographie pour savoir quels quartiers sont les plus animés dans une ville, quels types de personnes les fréquentent. À travers ce travail, il est question d'un sondage, à la manière d'un journaliste. Guy Debord emploie le terme « psychogéographie » au sens du social et du sociologique. Il me semble que ce mot pourrait s'étendre à une forme plus intime, plus personnelle, et non, sous une forme d'enquête sur la collectivité. Pour ce qui concerne ma pratique, j'utiliserai plutôt le mot de psychogéographie, au sens d'une *terre d'âme*, d'une *terre de l'esprit*. Dans le grec ancien, *psycho* signifie l'âme, l'esprit<sup>67</sup>. Chaque individu a sa propre *terre*, au sens de territoire natal, de traces cartographiques. Si je m'appuie sur ce concept singulier et personnel, cette notion de psychogéographie est au cœur de mon travail pictural. Ce terme a pour sens le *puisement* et l'*épuisement* dans ma mémoire d'espaces tant territoriaux qu'émotionnels. Ce retour à cette terre de mon enfance m'a amené à réaliser ma série de peintures *Claire-voie* que j'associe à mon identité. Je suis d'origine franco-russe. Mon père était français, ma mère russe. Enfant, j'ai eu la chance de voyager en Russie, et surtout de me déplacer et découvrir deux villes : Saratov et Moscou. Cette double culture est aussi une richesse intérieure qui m'a permis d'explorer d'autres champs du monde. Très jeune, j'ai eu deux visions différentes de l'environnement qui m'entourait. J'ai grandi avec une double culture, deux langues, deux écritures différentes. Je percevais tout en double. Aujourd'hui, je reviens sur ce souvenir de la Datcha de ma

---

<sup>66</sup> Anne Roqueplo, « La cartographie chez les artistes contemporains », CFC n°205, septembre 2010. <http://www.lecfc.fr/new/articles/205-article-10.pdf>, consulté le mardi 13 octobre 2020

<sup>67</sup> Contributeurs et contributrices du Wiktionnaire, « psycho- », *Wiktionnaire*, dernière modification 26 mai 2020, <https://fr.wiktionary.org/w/index.php?title=psycho-&oldid=27976148> consulté le 15 mars 2021

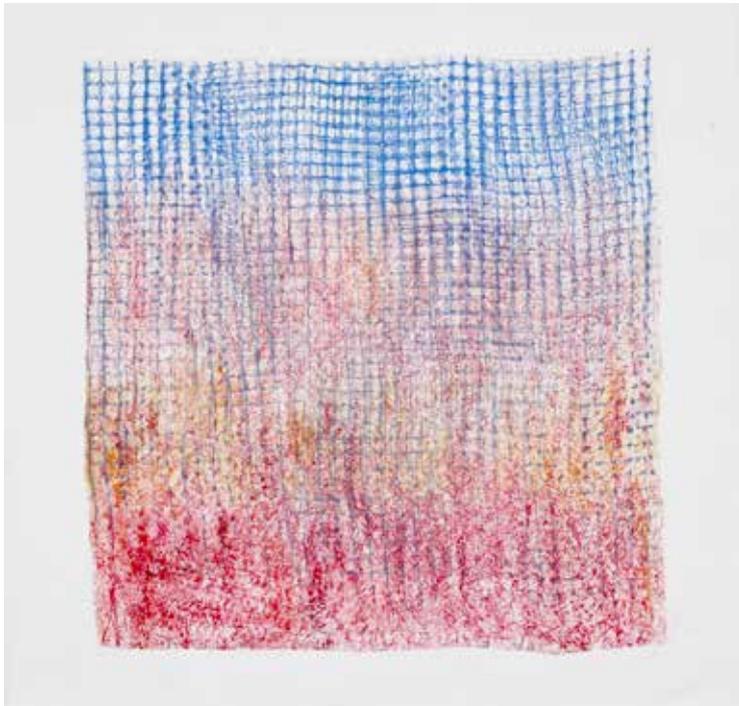


Photographies personnelles, Datcha Saratov en Russie

mère à côté de Saratov, en Russie. J'ai donné ce titre à cette série de peintures puisqu'elle m'a évoqué, et invoqué, les claires-voies qui cernaient cette maisonnette. Il était possible de voir à travers celles-ci la Volga, ce long fleuve qui s'étendait sous mes yeux. Sur cette photographie personnelle présentée ci-dessus, il y a mon grand-père maternel en débardeur gris et short rose/rouge. À droite, il y a mon père et mon frère. Je suis en salopette bleu. Le terme claire-voie désigne un ouvrage fait d'un entrelacement de lattes de bois et de fils de fer qui laissent passer la lumière. C'est sur cette image persistante de ma mémoire que j'ai fondé mon approche sur le passé. En ce lieu clos, cette Datcha, je ne pouvais m'en échapper. Il me fallait m'approcher au plus près de cette claire-voie pour voir l'horizon infini de la Volga. Face à l'immensité qui s'offrait à moi toute liberté m'a semblé être possible. Dans mes peintures *Claire-voie*, il y a un paradoxe qui s'impose : au niveau supérieur de la composition de mon espace pictural, il y a une grille, un quadrillage, quelque chose qui -a priori- empêche le spectateur de rentrer dans mes toiles. Sur la partie basse de la composition, il y a un entrelacement de fibres, de traces donnant à voir un fragment de la nature. À la manière des deux cultures, il y a une opposition entre deux mondes qui se livrent ici : un espace fermé et un espace ouvert. Chacune de ces peintures est délimitée par une réserve non peinte, restée intacte à la manière du cadre d'une fenêtre. Comme l'énonce Léon Battista Alberti dans *La peinture*, a écrit : « J'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée (...)»<sup>68</sup> ». Ici, la fenêtre est un espace ouvert permettant à l'œil de plonger dans une autre dimension. C'est une ouverture. J'use de cette réserve pour créer un double jeu visuel. Cet espace rappellerait aux *regardeurs* l'idée d'une fenêtre en ouverture, une fenêtre qui s'éveille sur l'imaginaire. Cet espace évoque aussi cette idée de clôture visuelle : la réserve comme délimitation, comme discontinuité visuelle. Une fenêtre ouverte sur un autre monde ? Une fenêtre de souvenirs.

---

<sup>68</sup> Léon Battista Alberti, *La peinture*, trad. Thomas Golsenne, Paris, Seuil-Sources du savoir, 2004, p.83



*Claire-voie I*, 2020, huile sur toile, 80 x 80 cm



*Claire-voie II*, 2020, huile sur toile, 80 x 80 cm



*Claire-voie III*, 2020, huile sur toile, 80 x 80 cm



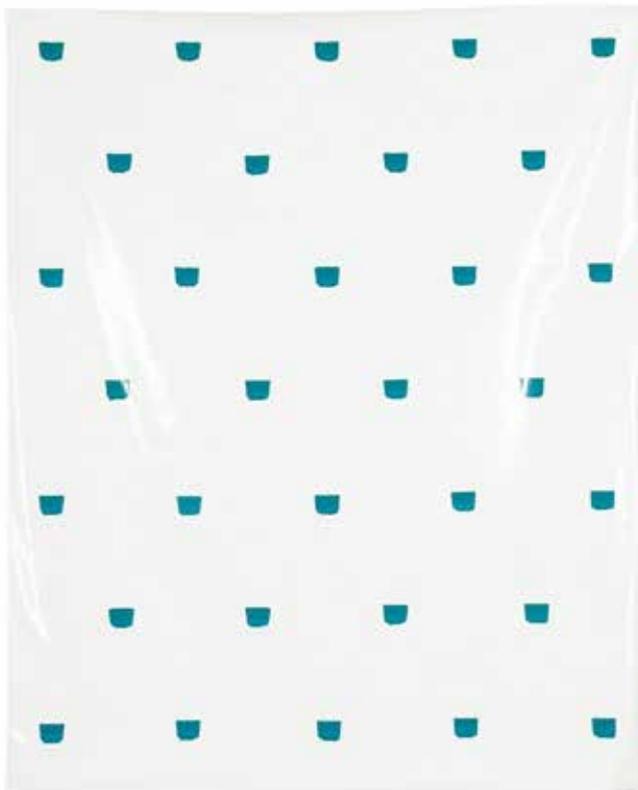
*Claire-voie IV*, 2020, huile sur toile, 80 x 80 cm



*Claire-voie V*, 2020, huile sur toile, 80 x 80 cm

### II.3.2. LE SAVOIR-FAIRE ET LE DÉPASSEMENT DE CETTE MAÎTRISE

Le mot maîtriser est défini par la connaissance exacte d'une chose. Maîtriser s'est être « maître » d'un support, d'une technique, d'une matière. Pour maîtriser son domaine, son champ plastique, voire sa discipline à son paroxysme, il faut savoir s'immerger dans un travail de répétition inlassable. Dans l'étymologie latine le mot répéter, du verbe petere, signifie chercher à atteindre la maîtrise de quelque chose.



Toroni Niele, *Empreinte de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm*, 1973, acrylique sur toile cirée, 177 x 139 cm

Le conservateur au Musée national d'art moderne, Michel Gautier, dit « L'art n'est plus un mode d'expression, mais de production. L'artiste reproduit les gestes de l'ouvrier à l'usine<sup>69</sup> ». En définitive, l'action de répéter se rapprocherait du travail de l'artisan à celui de l'artiste, même si, au premier abord, la finalité de leurs travaux semble différente, voire opposée. Depuis des siècles, l'artisanat et la création artistique se sont dissociés. L'artisan produit quelque chose d'utile, qui bien souvent se verra décliné sous forme

de multiple. L'artiste, lui, tend à une création des plus personnelle, unique. Même si, à travers la répétition du geste, de la forme, la finalité de son œuvre vise à la singularité de son travail. Ainsi, les œuvres des artistes tels que Claude Viallat, Niele Toroni, Daniel

<sup>69</sup> « L'art moderne et contemporain en 4 temps », *séquence Répéter*, Michel Gauthier, Cours du Centre Pompidou en ligne / MOOC de l'École du Centre URL : <https://mooc-culturels.fondationorange.com/mod/page/view.php?id=11735>, consulté le 5 février 2021

Buren se caractérisent par des réalisations où la répétition du motif est au coeur de leurs démarches artistiques. Anne Jourdain, précise dans un article à propos du livre *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*, écrit par le sociologue Richard Sennett : « L'auteur montre au contraire que l'acquisition de compétences manuelles spécialisées à travers la répétition des mêmes gestes fait émerger des formes de compréhension mentale. L'artisan anticipe à travers la routine les réactions du matériau à ses propres stimuli. (...) Cette conscience des interactions entre le corps et le matériau est le produit de la routine qui favorise dans le même temps l'intériorisation des gestes du métier. L'auteur ajoute que, pour l'artisan, « la gratification émotionnelle réside dans l'expérience même de la répétition. » (p. 239) La routine n'est donc pas synonyme d'ennui, mais de plaisir dans le travail<sup>70</sup> ». Anne Jourdain, en évoquant « l'intériorisation des gestes du métier », démontre l'idée que l'artisan s'approprie son geste à travers son corps ; tout comme un artiste s'approprie, intègre des gestes, des actions dans son travail. Il s'immisce dans des habitudes plastiques. Puis-je évoquer l'idée d'un quotidien pictural ? Une « routine » mise en place avant de s'atteler à une peinture. Dans mon travail plastique, ce « quotidien pictural » s'inscrit au travers de la répétition de mon geste sur la surface de mes toiles. Une habitude s'est instituée au gré de mon travail. Répéter des mises en place, des protocoles avant de peindre fait parti intégrant de mes rituels créatifs. Je frotte inlassablement sur mes supports. À force et parfois à bout de force, la répétition de mes gestes se perpétue infiniment, s'intègre et s'intériorise dans mon processus pictural. Je retiens ces manières de faire afin de les reproduire aveuglement, instinctivement. Aujourd'hui, arrivée à cette troisième phase de mon travail pictural, je peux dire que j'ai une connaissance quasi maîtrisée de mes supports de prédilections. Je pressens à chaque fois de quelles manières les motifs se révéleront sur mon support. Ainsi, la pression de mes mains plus ou moins forte est déterminante quant au résultat recherché. Acquérir cette maîtrise a été un long combat, un combat toujours en présence. De plus, « dominer » mes supports sur mon support, c'est paradoxalement savoir me perdre dans l'inconnu, sous l'action de mes mains. Empreindre des reliefs à

---

<sup>70</sup> Anne Jourdain, « Ce que sait la main », *Sociologie*, Comptes rendus, 2011, mis en ligne le 08 février 2011, URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/68>, consulté le 15 février 2021

répétition m'offre une habilité, une mécanique de travail dans la révélation de mes formes. Cette répétition confère à mes gestes une dimension relevant de l'automatisme-critique. C'est-à-dire qu'à l'automatisme du geste, la vigilance de mon regard cependant, est en perpétuelle alerte.

Il serait intéressant à cet égard de rappeler ce que dit Natacha Pugnet « Chez Michel Parmentier, le faire est réduit à la factualité d'actes élémentaires qui se succèdent selon une temporalité toujours identique : plier, bomber, déplier puis découper. Procéder ainsi, c'est exclure tout imprévu. Parmentier estime que le fait d'arriver à un résultat « presque connu d'avance » est une attitude intéressante, en ce qu'elle permet « d'annuler l'imagination<sup>71</sup> ». Dans mon processus créatif, la maîtrise des gestes n'exclut aucunement la part imaginative. Mes paysages mentaux se révèlent à travers un dialogue entre les motifs émergeant et non une projection artificielle. Ils naissent de la rencontre entre les reliefs révélés, et les traces de mon passé.

---

<sup>71</sup> Natacha Pugnet, *L'effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, Bruxelles, La lettre volée, 2012, p.213

### III. L'EMPREINTE COMME SIGNE DE TEMPORALITÉ

Le temps symbole de changement, d'une division en années, en mois, en semaines, en jours, en heures, en minutes et en secondes. Ce temps est une dimension qui nous échappe, il est de l'ordre de l'immaîtrisable, de l'impalpable, de l'incontrôlable, est pourtant si viscéral pour l'homme. Ainsi que l'énonce Pierre Wat « La peinture ne fige rien, n'empêche rien, mais est le lieu par où le temps s'écoule, en spirale. Le lieu où la perte est toujours le début d'un recommencement<sup>72</sup> ». Le temps semble être le facteur d'un écoulement, d'un tourbillon, d'un cycle oscillant entre agonie et renaissance. Si Christian Jaccard crée des nouages pour faire passer le temps, d'autres artistes comme Giuseppe Penone ou encore Robert Morris accordent un titre comme indicateur de temps. À la manière d'un film, ces œuvres racontent une histoire, elles traversent, parcourent le début et la fin de quelque chose.



Penone Guiseppe, *Une minute et vingt secondes*, 1969, cire, 2 éléments de 27 x 97 x 3 cm chacun, Collection Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris

<sup>72</sup> Pierre Wat, *Claude Viallat*, Paris, Hazan, 2006, p.126



Morris Robert, *14 minutes*, 1962, encre sur papier,  
35,6 x 27,3 cm, collection de l'artiste

L'œuvre de Giuseppe Penone, *Une minute et vingt secondes* donne la durée pendant laquelle une mèche allumée, enfermée entre deux panneaux de cire s'est consumée puis éteinte. À la manière d'une empreinte, cette œuvre laisse pour trace ce qu'il a été de ce processus ; ainsi, elle devient le symbole d'une action passée. Tandis que, le dessin de Robert Morris, *14 minutes*, s'appuie sur un procédé, un protocole précis, « l'artiste choisit à l'avance une règle procédurale, ici, une durée précise de l'opération (quatorze minutes), pendant laquelle il couvre la feuille

de marques<sup>73</sup> ». Je pourrai dire que l'écoulement du temps, ce geste répétitif s'inscrit au travers d'un double sens. Cette action mécanique offre à l'artiste une libération de l'esprit, il se concentre sur une unique chose : faire un trait dans un espace-temps donné. Il n'existe plus rien autour, hormis cette action sur son papier. Est-il possible d'évoquer un relâchement de l'esprit ? Cet autre sens pourrait se transformer en une prison voire en une course contre la montre où l'artiste devient détenu de son propre protocole. Chacun de ces traits m'évoque inévitablement les jours comptés d'un prisonnier, où certains regrets resurgissent, où le présent est en latence, et le futur en conditionnel. Cette interprétation conjugue trois données fondamentales relatives au temps : le passé, le présent et le futur. Comme l'a justement souligné Arnaud Lapierre, dans son mémoire *L'empreinte comme sens de l'absence*, « La formation et l'expression d'une mémoire se développent à travers trois temporalités que sont le passé, le présent et le futur et trois axes en relation à ces

<sup>73</sup> Georges Didi-Huberman, *Op. Cit.*, p.296

temps : l'évaluation, l'action et l'attente<sup>74</sup> ». La seule chose que l'homme peut conserver en sa mémoire sont les traces, les vestiges, les repères d'un passé. Si ce n'est pour reprendre les mots de Léo Ferré, de sa musique « Avec le temps », « Avec le temps va, tout s'en va. », l'empreinte, elle, reste une trace d'un temps qui a été, et qui s'est figé lors de sa révélation. L'empreinte devient un processus de cristallisation du temps. Elle devient une représentation d'une chose absente. Lors de mon processus de création, j'utilise des reliefs comme supports à empreindre, je les emprunte, et ils deviennent absents physiquement. Il ne reste qu'une image fantôme de leurs traces sur ma toile. Au cours de mon processus créatif, je retrouve les trois axes énoncés par Arnaud Lapierre, le temps de l'évaluation, qui s'apparente à la recherche de reliefs, de la quête visuelle de l'empreinte. Où je cherche des traces préexistantes appartenant au passé pour faire empreinte. Puis, il y a le temps de l'action, celui où je peins, où j'agis entre pulsion, impulsion, et retour mémoriel. Cet instant est le moment présent, je me dois d'être en alerte et immerger dans l'espace de ma toile. Et, le troisième temps est celui d'une attente ou d'une latence ? Ce moment évanescent où je me retrouve face à ma toile. Jean Nadal écrit « À l'instar du rêveur, le peintre est en attente d'une toile aboutie<sup>75</sup> ». Je me retrouve dans une position expectative, me demandant si cette peinture a été menée à bien. Je suis dans l'attente d'une toile, d'une œuvre à jamais perfectible. Je refais, je peins constamment, pour me renouveler. Ces actions s'inscrivent sur l'instant présent. Comme le dit Pierre Wat à propos de Claude Viallat : « Et si, un jour n'a pas suffi à peindre une œuvre (...), la reprise le jour suivant coïncidera avec un changement, une rupture dans la façon de peindre. Viallat ne peut pas finir aujourd'hui, ce qu'il a commencé hier, car hier n'est pas semblable à aujourd'hui<sup>76</sup> ». Je retrouve cette idée dans mon processus de création, à partir du moment où je cesse d'empreindre mes reliefs, je me désarme pour la bataille d'aujourd'hui. Demain, ma lutte sera différente, elle sera un autre combat, avec une énergie, un spleen, un état d'esprit plus engagé qu'hier, et moins que demain.

---

<sup>74</sup> Arnaud Lapierre, « L'empreinte, le sens de l'absence », mémoire, *E.N.S.C.I.*, sous la direction de Marie-Haude Caraës, Les Ateliers, 2006, [https://issuu.com/ensci-design/docs/memoire\\_arnaud\\_lapierre/47](https://issuu.com/ensci-design/docs/memoire_arnaud_lapierre/47) consulté le 15 mars 2021

<sup>75</sup> Jean Nadal, *La pulsion de peindre - la toile et son inconscient*, Paris, L'harmattan, 2018, p.19

<sup>76</sup> Pierre Wat, *Op. cit.*, p.126

### III.I. L'EMPREINTE COMME TRACE D'UNE MÉMOIRE

La mémoire est définie par la faculté d'une personne à conserver les instants vécus et la représentation de faits ou de connaissances acquises. Par le biais de mon action, en faisant une empreinte, je révèle une forme. Je greffe sur ma toile la singularité de son relief. Il s'ancre dans ma peinture. J'enracine des marques de parquets, de papiers, de grilles. Pour ma part, enraciner ces reliefs consiste à conserver et à préserver une mémoire de ces objets sous une forme picturale. Par-delà l'apparence de la préservation de la mémoire d'une forme, mon geste réinvestit celle-ci et lui redonne corps et réalité. À travers mon travail plastique, je pourrai discerner quatre types de mémoire : une mémoire fictive, une mémoire visuelle, une mémoire physique, une mémoire picturale.

Une mémoire fictive est de l'ordre du fantasme imagée. Un souvenir ravive un événement passé dans notre vie. Giuseppe Penone, écrit que « (...) l'ensemble des empreintes d'une vie ou d'un grand nombre de personnes a un intérêt comme mémoire, témoignage d'un vécu individuel ou collectif. Telle est la valeur des marches d'un escalier usées par les pas du fleuve des personnes qui l'ont emprunté<sup>77</sup> ». Le temps, l'accumulation de souvenirs, atténue la vivacité et la force de ces moments vécus. Parfois, il devient difficile de faire la dissociation des deux. Ainsi, un enfant perçoit le monde de façon démesuré de par sa taille. Le monde environnant est tellement gigantesque à ses yeux, qu'il le perçoit comme un lieu où il pourrait se perdre. Une fois adulte, sa vision du monde change de par son rapport d'échelle au monde physique qui n'est plus le même. De plus, s'ajoute une prise de conscience du monde qui l'entoure. Cette prise de conscience, le souvenir en lui-même m'évoque l'analogie d'un ricochet. Je pourrai dire qu'il existe trois rebonds, trois instants, trois phases fondamentales. Il y a d'abord le souvenir en lui-même, c'est-à-dire l'instant vécu, le moment où se passe l'action. Une fois ce temps passé, il y a l'idée qui s'est faite du souvenir, à la manière d'une projection. Et, la dernière phase

---

<sup>77</sup> Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, 1972, p. 145

s'apparente à la mise en œuvre de ce souvenir, elle passe essentiellement par la création. Je retrouve cette idée dans le livre *L'art comme empreinte* de Julien Chavanne où il dit « Chez Proust, la recherche du temps perdu semble intimement liée à la retranscription de ses souvenirs. Cette exploration de sa mémoire transfigure sa vie en expérience esthétique. Quand le moment est vécu, il peut être heureux, intense, ou magique, mais il n'est pas beau. Cependant, quand il prend place dans le souvenir, quand il se met en perspective avec notre vie entière, quand il est revécu par le filtre de la mémoire et exprimé dans un livre ou sur la toile, alors il peut atteindre une dimension esthétique<sup>78</sup> ». Cette visée vers une ré-appropriation d'un souvenir par un geste artistique transcende le passé et transfigure celui-ci. La mise en œuvre de ces souvenirs s'inscrit dans un rapport à la réalité, à ce qui est tangible, sous la pression de mes mains. En parallèle à cette réalité, il y a l'idée d'un monde imaginaire, irréel. Le temps transforme les souvenirs, et la mémoire perd certaines traces. J'ai vu des paysages que j'ai transportés avec moi. Dans ma peinture, il y a ce retour du souvenir, une restitution de paysages inscrits et filtrés par ma mémoire. C'est en ce sens que la mémoire fictive s'immisce dans ma quête picturale. J'utilise le mot fictif puisqu'il s'inscrit au travers du moment qui s'ancre dans la mémoire appartenant à la case des souvenirs lointains. Cette mémoire fictive est au cœur de mon travail de l'empreinte. Il m'apparaît opportun de rappeler ce que dit Mélissa Walt à propos de Joan Mitchell : « Ce qui la guide, ce sont des souvenirs de paysage. En 1957, l'artiste décrit sa relation au paysage en ces termes : « J'ai toujours mon paysage sur moi. » Son tableau *George went Swimming at Barnes Holes, but It Got Too Cold*, par exemple, est inspiré d'une excursion estivale en compagnie de son chien. (...)»<sup>79</sup> ». La source de la création de cette peinture est la remémoration d'une promenade qui va être la porte à d'autres moments vécus. Ce qui l'intéresse est la sensation éprouvée au travers de ceux-ci. Cependant, Joan Mitchell ne cherche pas à illustrer un moment vécu. Elle privilégie l'expression d'une non-représentation de la forme pour accéder à l'essence même de ses souvenirs. Sa peinture, sa vision est la

---

<sup>78</sup> Julien Chavanne, *L'art comme empreinte*, Paris, L'harmattan, 2019, p.78

<sup>79</sup> Zao Wou-Ki, *L'espace est silence*, catalogue de l'exposition du 1er juin 2018 au 6 janvier 2019, Musée nationale d'Art moderne de la ville de Paris, p.48



Mitchell Joan, *George Went Swimming at Barnes Hole, but It Got Too Cold*, 1957, huile sur toile, 216 x 198 cm,  
Crédit Photographique : Fondation Joan Mitchell

combinaison de plusieurs couches de réminiscences entrelacées. Ainsi, il est dit que la réalisation de la peinture, « *George went Swimming at Barnes Holes, but It Got Too Cold* » a commencé avec diverses nuances de jaune, mais quand elle est revenue au travail, Mitchell a finalement ajouté des blancs et des bleus pour créer une sensation de froid. À ce moment-là, des souvenirs moins heureux étaient entrés dans le jeu de composition pour l'artiste - y compris ceux d'un ouragan de 1954 à East Hampton. George était avec elle dans cet ouragan, et il est mort plus tard cette année-là. Mitchell a suggéré que les couleurs de la

peinture avaient peut-être changé à cause de son souvenir des teintes bleues de la fourrure de George, ou uniquement parce qu'il était mort. Bien que la palette chaude initiale de la composition puisse encore être détectée par endroits, elle est subordonnée à l'ambiance désormais froide de la toile dans son ensemble<sup>80</sup> ». La clé de ce qui est donné à voir et représenté dans les tableaux de Joan Mitchell réside non dans le corps de l'œuvre, mais dans le corps du texte, à savoir le titre. Si, les impressionnistes cherchaient à retranscrire « les manifestations fugitives de l'atmosphère<sup>81</sup> » Joan Mitchell incarne la fixation de l'expression même du dépassement d'un ressenti enfoui. Elle ne représente pas la sensation d'une atmosphère, elle s'immisce dans quelque chose de plus profond. À la manière de Joan Mitchell, je cherche à retranscrire des paysages vus et passés, des paysages purifiés par ma mémoire. Parfois, ma mémoire me joue des tours, et c'est là qu'intervient cette autre mémoire, celle que je qualifie de mémoire visuelle. Elle s'inscrit dans une autre dialectique, celle de la permanence et de la persuasion d'un souvenir. Pendant, des années j'étais convaincue que le sol de la datcha de ma mère en Russie était fait de tomettes. Dans mon souvenir, dans ma mémoire visuelle, cette surface était ainsi constituée. En confrontant ce souvenir avec ma mère, j'ai réalisé qu'en définitive, le sol était en réalité un parquet des plus classiques. Il se trouve que le parquet est l'un des premiers éléments du réel que j'ai utilisé comme motif. Cette mémoire visuelle resurgit à travers un retour mémoriel, un retour à l'enfance, ce temps d'innocence perdu. Avant de peindre, je suis toujours dans un contact visuel avec ce que je vais entreprendre ; sous mes yeux, il y a ma toile, mes outils, mes supports. Je perçois le parquet, il est de couleur grise et marron. J'enregistre visuellement tout ce qui me sera utile par la suite pour créer, par peur de perdre ce qui va se dérober à mon regard. À cet égard, il me semble intéressant de souligner ce que dit Miquel Barceló : « - Comment tu décrirais à un aveugle un de tes tableaux de pluie ? - Je lui proposerai de toucher la surface du tableau. C'était un jeu qu'on faisait avec les profs quand j'étais petit : toucher, les yeux bandés, un objet que tu ne connais pas, une racine par exemple, la palper

---

<sup>80</sup> Albright-Knox Art Gallery, « Joan Mitchell, George Went Swimming at Barnes Holes, but It got too Cold », New York, <https://www.albrightknox.org/artworks/k195811-george-went-swimming-barnes-hole-it-got-too-cold>, consulté le 12 avril 2021

<sup>81</sup> Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcadé, *Les mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2008, p.67

pendant longtemps, et ensuite, l'objet escamoté et le bandeau retiré, le dessiner de mémoire tactile<sup>82</sup> ». Cette part du réel exprimé par la brosse et la peinture de Miquel Barceló est des plus éloquentes dans son œuvre *Autour du lac Noir*. Dans cette composition, un paysage fait de pierres et de sable s'étale sous nos yeux. Elle renvoie sans conteste à un moment



Barceló Miquel, *Autour du lac Noir*, 1990,  
technique mixte sur toile,  
230 x 285 cm

vu et vécu par l'artiste, tant la prégnance des formes est palpable. Comme un archéologue, le peintre a su restituer un fragment du réel. Ici, chaque éléments semble être organiquement à leur place. À la manière de Miquel Barceló, lorsqu'il était enfant, j'observe chacun de mes supports, je les touche du regard pour en retenir toutes les aspérités et singularités des formes. Je les regarde, les contemple, les scrute dans les moindres détails. Je suis dans une mémoire visuelle active. Une fois mes bandes de papier ou mon tissu apposés au sol, la mémoire visuelle s'ancre dans l'espace, la matière, et la plasticité de mon travail. Je peux dire que deux types de mémoires, visuelle et fictive, sont à l'œuvre dans mon processus de création. Ces deux mémoires sont les prémices de la mise en place de mon travail pictural. Suite à cela, il y a deux autres types de mémoires qui rentrent en jeu, celles que je qualifierai de physique et celle que je qualifierai de picturale. Une cicatrice, une marque, peuvent être porteur d'une mémoire physique. Ainsi, suite à un traumatisme, la mémoire conserve des éléments rappelant ce choc. Par moment ce traumatisme est en sommeil, puis un geste, un bruit, une parole, réveille celui-ci, à l'insu de la personne. La mémoire physique advient dans mon travail par la trace de l'objet révélé, ainsi les striures du parquet, les fibres d'un papier, des entrelacements de cordes des tapis de jute. Certains de mes travaux, notamment

---

<sup>82</sup> Miquel Barceló, catalogue d'exposition, Paris, Galerie d'art graphique, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, 6 mars-29 avril 1996, Galerie nationale du Jeu de paume, p.50

aux prémices de mon travail sur l’empreinte, donnent à voir des sortes de mutilations. Mutilations, au sens de blessure, de choc, d’extériorisation. Il me semble intéressant à cet égard de rappeler ce qu’écrit Jean Pierre Marcheschi : « la toile est un analogon, à peine métaphorisé, de la peau. Les peintres sont de la race des scarifiés...<sup>83</sup> ». La mémoire physique s’instaure dans la conception d’une mémoire picturale, pouvant se définir comme « une seconde peau », c’est-à-dire qu’elle fait sens avec le traumatisme vécu. La série *Cells*, de Louise Bourgeois, se présentent à notre regard la forme d’une cage, enfermant des objets. Les *Cells* sont des espaces clos emprisonnant des souvenirs traumatisants. Ces œuvres sont faites de matériaux hétéroclites tels que d’anciennes portes, fenêtres, escaliers, tissus, et métaux. Dans la série des *Cells*, je porterai davantage mon attention sur la sculpture *Cell (Choisy)* de



Bourgeois Louise, *Cell (Choisy)*, 1990-1993, Marbre rose, métal et verre, 306 x 170 x 241 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Crédit photographique : Peter Bellamy



<sup>83</sup> Jean Pierre Marcheschi, *Le livre du sommeil*, Paris, Somogy Editions d’art, 2001, p. 70

1990-1993, où la maison d'enfance de l'artiste est au centre d'une cage. Il y a trois côtés qui sont fait de carreaux de verre poli. Sur le dessus et sur la face de la sculpture, les parois sont constituées d'un grillage. Sur l'une des façades de la sculpture, il y a l'enseigne du magasin paternel de l'artiste. Il y est inscrit « Aux Vieilles Tapisseries ». Son ancienne maison est reconstituée en marbre de couleur rose comme la chair. Cette habitation est posée sur une ancienne table. Au-dessus de cet espace clos, il y a une guillotine. Pour reprendre les mots de Louise Bourgeois, celle-ci « est là pour montrer que les gens se guillotinent à l'intérieur d'une famille. Le passé est également guillotiné par le présent<sup>84</sup> ». Il me semble primordial de rappeler que la plasticienne a été humiliée, trahie, moquée par son père, ce qui l'a rongé toute sa vie. Si elle a créé ces « maisons cellule », c'est dans le but d'exorciser ces traumatismes. Dans le livre *Louise Bourgeois*, de Marie-Laure Bernadac, il est dit que « Les *Cells* représentent différents types de douleurs : physique, émotionnelle et psychologique (...) Chaque *Cell* a trait à une peur. (...)»<sup>85</sup>. Je pourrai dire qu'au travers des œuvres *Cells*, il est question d'une mémoire physique et d'une mémoire artistique transcendant le vécu. Pour vivre et survivre, l'artiste a besoin d'extérioriser ce qui l'a hanté pendant tant d'années. De la même manière, dans ma peinture *Empreinte cicatricielle*, en écho à la perte brutale de mon père décédé, j'ai extériorisé cette souffrance, tant physique que psychologique. Dans cette toile, il n'y a aucune figure représentée. Juste une suite de traits griffés, de noir et de rouge en alternance. Cette toile est un cri/manifeste de l'absence. Elle s'est imposée à moi telle une plaie impérissable. La mémoire picturale donne à voir une extériorisation du choc vécu et à son dépassement. Ainsi, au travers de cette peinture, la mémoire physique et la mémoire picturale se conjuguent et se rejoignent.

---

<sup>84</sup> Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 2019, p.337

<sup>85</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p.319

### III.2. LA PEINTURE COMME EXPÉRIENCE MÉDITATIVE

J'ai puisé dans ma mémoire la substance pour retranscrire des paysages vu et arpenté au cours de mon enfance. Au travers de ces toiles, j'invite le spectateur à s'évader, rêver et déployer son imaginaire. Ainsi que l'énonçait Félix Fénéon : « réservant au peintre la tâche sévère et contrôlable de commencer les tableaux, attribuons aux spectateurs le rôle avantageux, commode et gentiment comique de les achever par sa méditation ou son rêve<sup>86</sup> ». Il me semble qu'après lecture de cette citation, je pourrai dire qu'il y a une double méditation qui se joue avec mes toiles.

Il y a la méditation du peintre, celle où il est concentré, tourné sur lui-même, et dans une plongée en corps à corps avec la peinture. Je la nommerais *méditation active*. Elle est active dans le sens où le peintre est en action, immergé dans son imaginaire. L'autre méditation serait de l'ordre de la *méditation intérieur*; elle concernerait le spectateur face à l'oeuvre. Là, où le spectateur intériorise ce qu'il perçoit. Face à cette double notion méditative, il me semble intéressant de faire référence au mouvement artistique coréen, *Dansaekhwa*. Ce mouvement a émergé dans les années 1950. Ces artistes investissent leurs peintures en mettant au cœur de leur pratique artistique le geste créateur.

Ce mouvement est composé de deux générations d'artistes différents : ceux des peintres dit « avant-gardistes, matérialistes, mais reliés à une pratique philosophique<sup>87</sup> » et ceux des années 1980, où « des peintres plus « fluides », influencés par la calligraphie orientale ». Je m'intéresserai au peintre Ha Chong-Hyun, il appartient à la première génération de ces peintres. Dans sa série *Conjunction*, ses toiles sont généralement composées de deux couleurs. Le fond de la toile en est une et la trace du pinceau en est une autre. Son processus

---

<sup>86</sup> Marianne Jakobi, *La provocation, une dimension de l'art contemporain (XIX-XXème siècles)*, sous la direction d'Eric Darragon, sous la présidence d'honneur de Madame José Vovelle, Actes du colloque, organisé par le CIRHAC, Université Paris 1, 2004, p. 296

<sup>87</sup> Elisabeth Vedrenne, « L'aventure Monochrome de Dansaekhwa », *Connaissances des arts*, publié le 07.03.2016, <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/laventure-monochrome-de-dansaekhwa-1137084/> (consulté le samedi 18 avril 2020 à 17h13)

créatif s'inscrit dans la répétition du geste, et il s'ancre en définitive sur la toile. La trace du pinceau est visible. Cette idée de répétition me rappelle l'œuvre de Robert Morris *14 minutes*, que je cite précédemment<sup>88</sup>, où il y a quelque chose de l'ordre du relâchement, d'une concentration prépondérante sur l'action en elle-même, et non le résultat. Il me semble que dans la peinture de Ha Chong-Hyun, il y a aussi cette idée d'une concentration mentale, voire spirituelle, sur ce qu'il fait. Il y aurait comme un double jeu qui s'instaure entre la



Ha Chong-Hyun, *Conjunction 14-138*, 2014, huile sur toile, 120 x 180 cm

concentration et la décontraction, entre le *faire* de l'artiste et le *voir* du spectateur, entre un *temps en suspension* et un *temps en méditation active*. Pour rappel, dans l'article de *la Connaissance des arts*, Elisabeth Verdenne, évoque à propos de l'artiste Ha Chong-Hyun : « sa technique consistant à appliquer la peinture au verso de la toile jusqu'à ce qu'elle réapparaisse par pénétration, au travers de trous, sur le recto du tableau<sup>89</sup> ». Cette technique, étonnante, si peu usuelle, est semblable à celle de l'empreinte; entre recto et verso, entre endroit et envers. Il révèle par le dessous, par le derrière de sa toile, une forme identique. Dans mes compositions picturales, je frotte sur une surface avec mes outils pour révéler la forme par le dessous. Je m'appuie sur des formes pré-existantes, tels que des tapis de jutes, lattes de parquet, fibres de papier. Dans mes toiles, *Sans titre (Champs de coquelicot)*, et *Sans titre (La Prairie)*, le spectateur peut reconnaître l'utilisation d'un

---

<sup>88</sup> III. L'empreinte comme signe de temporalité, p.95

<sup>89</sup> Elisabeth Vedrenne, *Ibid.*

tapis de jute au travers des formes circulaires rouges. Je ne recherche pas à éveiller une reconnaissance des formes mises en jeu dans ma peinture chez celui-ci. J'ai conscience que les formes employées vont fatalement être reconnues. Si, je redonne du sens aux formes, c'est en définitive pour réveiller, ré-activer la mémoire et transporter l'autre vers un ailleurs qu'il lui est inconnu. Mon champ d'expression ne vise pas à la retranscription du réel mais à son dépassement. Tandis que Ha Chong-Hyun dépose de la peinture par le dessous en laissant pénétrer la matière. Si j'évoque, ici, le procédé pictural de l'artiste, il ne faut pas moins oublier la réception de l'œuvre chez le spectateur. À cet égard, il serait intéressant de rappeler ce que dit Olivier Cena, à propos de ce mouvement artistique coréen, « (...) tous les membres de Dansaekhwa, se réclame d'une "esthétique méditative"<sup>90</sup> ». Ce qui m'intéresse ici, est l'évocation d'une « esthétique méditative ». Que signifie une « esthétique méditative » ? La méditation se définit par l'arrêt de toutes actions mentales. Pour ma part, méditer s'apparente à se retrouver, s'attribuer un *temps à soi*, un temps parfois perdu. Il me semble que la méditation serait ce moment où le temps serait en latence. Elle serait l'instant où le spectateur se retrouve face à une peinture ou bien immergé dans un lieu. Ce serait le temps, où il lâche prise de tout ce qui l'entoure. À la manière de la Chapelle de Rothko à Houston, qui est un espace dédié à la méditation. Le peintre disait, qu'il n'est intéressé « (...) que par l'expression des sentiments humains de base – la tragédie, l'extase, la malédiction, et ainsi de suite – et le fait que beaucoup de gens craquent et pleurent devant mes tableaux, montrent qu'ils communiquent avec ces sentiments-là (...). Ceux qui pleurent devant mes tableaux ont la même expérience religieuse que moi, lorsque je les peins<sup>91</sup> ». De la même façon, lorsque je peins, je lâche prise, je me concentre sur ce qui va advenir sur ma toile, je suis *transpercée* par ma peinture.

Par ailleurs, ce *lâcher prise* ne peut pas être réglementaire, ni déterminé, il est propre à chacun. Il me semble qu'il y a aussi l'idée d'une « esthétique méditative » au travers des *Nymphéas* de Monet au musée de l'Orangerie. Le spectateur est immergé dans

---

<sup>90</sup> Olivier Cena, « Dansaekhwa, l'art mystérieux du monochrome coréen », *Télérama*, publié le 27.06.2015, <https://www.telerama.fr/sortir/dansaekhwa-l-art-mysterieux-du-monochrome-coreen,128544.php> consulté le lundi 20 avril à 14h25

<sup>91</sup> Laura Bourdon, « En images : La Chapelle Rothko », *Beaux Arts magazine*, 29 août 2017, <https://www.beauxarts.com/expos/en-images-la-chapelle-rothko/>, consulté le 22 mai 2021



*Sans titre (La Prairie)*, 2019, huile sur toile, 145 x 125 cm



*Sans titre (Champs de coquelicot), 2019, huile sur toile, 145 x 125 cm*

un espace *tendrement* pictural. Le musée qualifie cette plongée de la sorte : « La peinture n'a ni commencement, ni fin. Le visiteur est entouré d'eau. Lorsqu'il entre dans la salle, il est comme à l'intérieur de l'œuvre. Les panneaux sont disposés dans une structure ovale qui enveloppe le visiteur, lui impose un parcours circulaire et contribue ainsi à lui donner la sensation d'être au cœur de la nature. Il évolue dans la salle comme s'il était au sein même du jardin de Giverny. À travers ces immenses toiles, Monet offre au visiteur une expérience physique, spirituelle et poétique du paysage<sup>92</sup> ». Les *Nymphéas* procurent une véritable imprégnation, immersion dans un espace pictural. Je ne suis pas sûr qu'il en soit de même pour les peintures du mouvement artistique coréen *Dansaekhwa*. Je n'ai malheureusement pas eu l'occasion d'en faire l'expérience. De même que pour mes compositions picturales, je ne saurais affirmer, ni prétendre, qu'elles puissent être qualifiées de peinture méditative. Pour autant, je n'exclus pas cette perspective. À la manière des *Nymphéas*, mes peintures n'imposent pas à l'œil un premier, ni un deuxième, ni même un arrière-plan. La composition se révèle être en un seul plan. Une, deux, voire trois empreintes sont utilisées et concourent ensemble pour former des motifs en se chevauchant les unes sur les autres.

Méditer c'est rêver, c'est se perdre dans les frémissements d'une peinture.

---

<sup>92</sup> Musée de l'Orangerie, « Les Nymphéas de Claude Monet », dossier documentaire et pédagogique, p.23  
[https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/dossier\\_pedagogique\\_nympheas.pdf](https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/dossier_pedagogique_nympheas.pdf) consulté le 23 avril 2021



Photographie des Nymphéas de Monet Crédit Photographique : Musée de l'Orangerie



## CONCLUSION

Au cours de ce mémoire, j'ai cherché à questionner quels étaient les enjeux de ma pratique artistique à travers l'empreinte. Écrire a été une façon d'exposer ma pensée, de *m'exposer*, au travers de mes intentions premières. Écrire ce n'est pas peindre. Pourtant, les mots, leurs définitions, les phrases s'immiscent dans un jeu à la manière d'un jeu pictural. Écrire est un retour sur soi ; un acte en recul, qui, lorsque je peins, n'est pas au coeur de mes préoccupations. Ce mémoire regroupe ma démarche artistique, ma production picturale en confrontation avec d'autres artistes. Au travers de cette recherche, je me suis placée face à la réalité concrète, et parfois dure, de ma peinture. J'ai dû remettre en question et en cause, ce que je trouvais pertinent il y a quelques années, voire il y a quelques mois. Hier, des gestes, inconscients, oubliés m'habitaient en silence. Aujourd'hui, je peux affirmer qu'ils sont maîtrisés, conscients et présent. Pour paraphraser Paul Ricoeur, je pourrai affirmer que :

« Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.

Sous la mémoire et l'oubli, la vie.

Mais *peindre* la vie est une autre histoire.

Inachèvement<sup>93</sup> ».

Tout au long de ce mémoire, écrire a été le miroir de ma peinture, entre reflet et lumière, entre regard introspectif et regard expéctatif, entre souvenir, oubli et absence. Je me suis positionnée autant dans la peau de l'enfant que j'étais, autant dans le corps de l'adulte que je suis à l'heure actuelle. J'ai écrit ce mémoire entre deux bascules ; au travers d'un face à face sensible et intime. Si Sarah Moon énonce l'idée que « (...) la mélancolie est

---

<sup>93</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éditions du seuil, 2000, p.657

partout et partout embellie par son puits de silence<sup>94</sup> », dans mon mémoire, la mélancolie, la nostalgie prend place, non pas dans un silence, mais dans des confessions s'inscrivant sur les traces de mon passé. Pour reprendre les mots de Virginia Woolf, ce mémoire est devenu, en définitive, un « lieu à soi <sup>95</sup> », *à moi*, où j'ai dévoilé des aspects tant personnels que procéduriels et théoriques à la manière d'un journal intime, d'une *carte intimement imaginaire*. J'ai écrit ce que je ressentais, sans chercher à travestir et déformer les faits. J'ai voulu être au plus proche de la réalité, tout du moins en restant fidèle au ressenti des empreintes du passé. À mon sens, peindre est un langage tourné vers les méandres d'un jardin secret où par tâtonnements, questionnements, les traces d'un passé resurgissent. Ce langage pictural a pour but d'être exposé face aux yeux du monde. Peindre est une véritable plongée dans *le soi de l'enfance*, où la terre de ma forêt devient une terre picturale et intime. Cela m'a ouvert les yeux sur ce que je vois et non sur ce que je pensais voir. Le recours à la technique de l'empreinte m'a éveillé aux possibilités de *re* création. Cette manière de faire et de s'exprimer m'a permis de déployer une approche où le double jeu entre la figuration et l'abstraction, entre le réel et l'imaginaire s'emmêlent et s'entremêlent dans mon langage pictural. En définitive, la pratique de l'empreinte est devenue le socle créatif au service de mes interventions plastiques.

Les hommes préhistoriques du Paléolithique réalisaient les premières images pour dire le monde, à travers l'utilisation de l'empreinte. Cet art de *dire* et de *faire* est en définitive à l'origine de *tout*. Dans le flux de l'Histoire de l'Art, l'empreinte a été le point de départ des premières traces humaines démontrant une activité artistique et sensible. Pour ma part, l'empreinte a été l'origine d'un renouvellement de mon approche plastique et picturale. À présent, je ne saurai dire si ce procédé me poursuivra encore longtemps. Une chose me semble évidente, il fait partie intégrante de mon processus créatif. Demain, je viserai à conduire cette approche sous une forme renouvelée, vers une autre voie désensablée. Pour reprendre les mots de Jacques Prévert, je continuerai mon chemin entre « Démon et merveilles, vents et marées<sup>96</sup> ».

---

<sup>94</sup> Sarah Moon, *Op. Cit.*, p.123

<sup>95</sup> Clotilde Leguil, *Céder n'est pas consentir*, Paris, Presses universitaires de France, 2021, p.42

<sup>96</sup> Jacques Prévert, *Op.Cit.*, p.186



*Détail, Sans titre (Champs de coquelicot), 2019, huile sur toile, 145 x 125 cm*



# BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES :

ALBERTI Léon Battista, *La peinture*, trad. Thomas Golsenne, Paris, Seuil-Sources du savoir, 2004

ANZIEU Didier, *Le corps à l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981

BARCELÓ Miquel, catalogue d'exposition, Paris, Galerie d'art graphique, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, 6 mars-29 avril 1996, Galerie nationale du Jeu de paume, 1996

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti, 1942

BASELITZ Georg, *Dessins 1962-1992*, Paris, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Cabinet d'art graphique, 1993

BERNADAC Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 2019

BUCCI-GLUCKSMAN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, éd. Galilée, 1996

BOUDON Elise, Thomas SCHLESSER, *Sensation de nature de Courbet à Hartung*, catalogue d'exposition, Musée Gustave Courbet à Ornans, Lienart, Paris, 2015, exposition du 4 juillet au 12 octobre 2015

CHAVANNE Julien, *L'art comme empreinte*, Paris, L'harmattan, 2019

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Seuil, l'ordre philosophique, 2002

DE KOONING Willem, catalogue de l'exposition Centre Georges Pompidou, du 28 juin au 24 septembre 1984, Paris, Musée national d'art moderne

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'empreinte*, catalogue d'exposition 19 février au 12 mai 1997,

Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1997

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'étoilement conversation avec Hantai*, Paris, Les éditions de minuit, 1998

DIDI-HUBERMAN Georges, *Être crâne*, Paris, Les éditions de minuit, 2000

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, les éditions de minuit, 1999

ERNST Max, *Beyond painting*, Solar Books, 2009

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 2017

FRIDE-CARRASSAT Patricia, Isabelle MARCADE, *Les mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2008

FRYDMAN Monique, *Le temps de peindre*, Paris, L'Atelier Contemporain, 2019

GOTTLOB SCHELLE Karl, *L'art de se promener*, trad. Pierre Deshusses, Paris, Rivage poche petite bibliothèque, 1996

JACCARD Christian, *Conversations*, Paris, écrits d'artistes, école nationale supérieure des beaux-arts, 2010

JAKOBI Marianne, La provocation, une dimension de l'art contemporain (XIX-XXème siècles), sous la direction d'Eric Darragon, sous la présidence d'honneur de Madame José Vovelle, Actes du colloque, organisé par le CIRHAC, Université Paris 1, 2004

JULIET Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, P.O.L, 2016

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Editions Denoël, 1964, 1965

KOUÏNDJI Arkhip, catalogue d'exposition, Galerie Tretyakov, Russie, Moscou, 2018 (Catalogue de l'exposition 06.10.2018-17.02.2019)

LASCAULT Gilbert, *Christian Jaccard L'évènement et sa trace*, Paris, Adam Biro, 2003

LEBAHAR Jean-Charles, *Christian Jaccard Processus d'une création*, Montreuil, Au même titre, 1998

LEGUIL Clotilde, *Céder n'est pas consentir*, Paris, Presses universitaires de France, 2021

MARCHESCHI Jean Pierre, *Le livre du sommeil*, Paris, Somogy Editions d'art, 2001

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil et l'esprit*, dossier par Lambert Dousson, Paris,

Gallimard, 1964 pour le texte, 2006 pour la lecture de l'image et le dossier

MICHAUD Yves, *12 janvier 1986, entretien avec Joan Mitchell*, musée des Beaux-Arts de Nantes, Galerie nationale du jeu de Paume, Paris, 1994

MICHAUX Henri, *Face aux verrous*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002

MOON Sarah, *Passé présent*, entretien avec Dominique Edé, Paris, catalogue de l'exposition au musée d'art moderne, exposition du 18 septembre 2020 au 4 juillet 2021, 2020

NADAL Jean, *La pulsion de peindre - la toile et son inconscient*, Paris, L'harmattan, 2018

O'REILLY Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames&Hudson, 2010

PASTOUREAU Michel, *Bleu : histoire d'une couleur*, Paris, éditions Seuil, 2020

PENONE Guiseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des Beaux Arts, 1972

POLLOCK Jackson, catalogue de l'exposition du 21 janvier au 19 avril 1982, Paris, Centre Georges Pompidou, commentaire du film réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg 1950-1951

PRÉVERT Jacques, *Paroles*, Les éditions du Point du Jour, Paris, 1947

PUGNET Natacha, *L'effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, Bruxelles, La lettre volée, 2012

SENNETT Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010

SERUSIER Paul, *ABC peinture*, Paris, Librairie Floury, 1950

SICARD Michel, *Alechinsky sur Rhône*, Galerie Lelong, Actes Sud, 1990

SIMMEL Georg, *Le conflit de la culture moderne*, 1918, dans Philosophie de la modernité, II, introduction et traduction de l'allemand par Jean Louis Vieillard-Baron, Payot, Paris, 1990

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire Esthétique*, Paris, Presses universitaires, 2010

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éditions du seuil, 2000

WARNOCK Molly, *Penser la peinture : Simon Hantai*, trad. De l'anglais par Patrick Hersant, Art et Artistes, Paris, Gallimard, 2012

WOU-KI Zao, *L'espace est silence*, catalogue de l'exposition du 1er juin 2018 au 6 janvier 2019, Musée nationale d'Art moderne de la ville de Paris

WAT Pierre, *Claude Viallat*, Paris, Hazan, 2006

WAT Pierre, *Hans Hartung, la peinture pour mémoire*, Paris, Hazan, 2019

WAT Pierre, *L'ouvert / The opening Vicky Colombet*, Paris, Galilée, 2021

## ARTICLES :

BELLET Harry, « Reigl et Hantaï à nouveau réunis », *Le Monde*, Paris, 30 juin 2007

BLANCHARD-THIBAUT Nic, « Les oeuvres de Picasso, ses influences en cinq tableaux », *Culturesco*, 29 mai 2019 <https://culturesco.com/index.php/2019/05/29/les-œuvres-de-picasso-de-la-periode-bleue-a-guernica-ses-influences-en-cinq-tableaux/>, consulté le 15 mars 2021

CENA Olivier, « Dansaekhwa, l'art mystérieux du monochrome coréen », *Télérama*, Paris, publié le 27 juin 2015, <https://www.telerama.fr/sortir/dansaekhwa-l-art-mysterieux-du-monochrome-coreen,128544.php> consulté le lundi 20 avril

DAVILA Thierry, « Duchamp des mots et des choses », *Arts et société*, n°115, 2015, [https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/4750#\[10\]](https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/4750#[10]), consulté le 12 janvier 2021

DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », *La revue des ressources*, 2017. <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>, consulté le mercredi 14 octobre 2020

DIDI-HUBERMAN Georges, Didier SEMIN, *L'empreinte*, exposition galerie sud, 1997, texte extrait du catalogue publié aux Editions du Centre Georges Pompidou, communiqué de presse (<https://www.centrepompidou.fr/media/document/3c/11/3c11c5a19085448f99eb9eddbdf74efa/normal.pdf>)

DUBERTRET Louis, « Peau », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 15 octobre 2020, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/peau/4-l-hypoderme/>

GILLY Claire, « Daniel Dezeuze bat en brèche la notion du tableau classique », *Le Monde*, Paris, octobre 2017, [https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/10/27/daniel-dezeuze-bat-en-breche-la-notion-de-tableau-classique\\_5206923\\_1655012.html](https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/10/27/daniel-dezeuze-bat-en-breche-la-notion-de-tableau-classique_5206923_1655012.html), consulté le mercredi 26 février 2020

JOURDAIN Anne, « Ce que sait la main », *Sociologie, Comptes rendus*, février 2011. <http://journals.openedition.org/sociologie/68>, consulté le 15 février 2021

ROUGE LUNETTES, « Les images subversives : photographies surréalistes », *Le monde*, 27 novembre 2009, <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2009/11/27/les-images-subversives-photographies-surrealistes/>, consulté le 12 février 2021

MATHELIN, Séverine, « Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact », *Essaim*, vol. 29, no. 2, 2012, pp. 173-176

ROQUEPLO Anne, « La cartographie chez les artistes contemporains », CFC n°205, septembre 2010. <http://www.lecfc.fr/new/articles/205-article-10.pdf>, consulté le mardi 13 octobre 2020

SIMONNET Dominique, Interview de Michel Pastoureau « Le blanc - Partout, il dit la pureté et l'innocence », *L'express*, juillet 2004. [https://www.lexpress.fr/culture/livre/3-le-blanc-partout-il-dit-la-purete-et-l-innocence\\_819800.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/3-le-blanc-partout-il-dit-la-purete-et-l-innocence_819800.html), consulté le 15 décembre 2020

STEINBERG Léo, « Other criteria », *Claude Gintz, Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Éditions territoires, 1979

TRESPEUCH Hélène, « L'art abstrait après Clement Greenberg : le postmodernisme chez Franck Stella, John Amleder, et Peter Halley », *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique*, INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008, [https://www.academia.edu/23656109/Lart\\_abstrait\\_apr%C3%A8s\\_Clement\\_Greenberg\\_le\\_postmodernisme\\_chez\\_Frank\\_Stella\\_John\\_Amleder\\_et\\_Peter\\_Halley?email\\_work\\_card=reading-history](https://www.academia.edu/23656109/Lart_abstrait_apr%C3%A8s_Clement_Greenberg_le_postmodernisme_chez_Frank_Stella_John_Amleder_et_Peter_Halley?email_work_card=reading-history) consulté le dimanche 14 mars 2021

VEDRENNE Elisabeth, « L'aventure Monochrome de Dansaekhwa », *Connaissances des arts*, Paris, publié le 07 mars 2016, <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/laventure-monochrome-de-dansaekhwa-1137084/>, consulté le samedi 18 avril 2020

VIALLAT Claude, *Exposition Sutures et Varia*, Paris, Galerie Templon, communiqué de presse, 2021

## **SOURCES INTERNET :**

ADLER Laure, « Des goûts et des couleurs avec Michel Pastoureau », épisode 3 : le noir, *émission Hors-Champs France culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/des-gouts-et-des-couleurs-avec-michel-pastoureau-le-noir-et-le-blanc-35> consulté le 18 mai 2021

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, « Joan Mitchell, George Went Swimming at Barnes Holes, but It got too Cold », New York, <https://www.albrightknox.org/artworks/k195811-george-went-swimming-barnes-hole-it-got-too-cold>, consulté le 12 avril 2021

JAKOBI Marianne, « La provocation, une dimension de l'art contemporain (XIX-XXème siècles) », sous la direction d'Eric Darragon, sous la présidence d'honneur de Madame José Vovelle, Actes du colloque, organisé par le CIRHAC, Université Paris 1, 2004

GAUTHIER Michel, « L'art moderne et contemporain en 4 temps », séquence Répéter,, Cours du Centre Pompidou en ligne / MOOC de l'École du Centre URL : <https://mooc-culturels.fondationorange.com/mod/page/view.php?id=11735>, consulté le 5 février 2021

LAPIERRE Arnaud, « L'empreinte, le sens de l'absence », *mémoire, E.N.S.C.I*, sous la direction de Marie-Haude Caraës, Les Ateliers, 2006, [https://issuu.com/ensci-design/docs/memoire\\_arnaud\\_lapierre/47](https://issuu.com/ensci-design/docs/memoire_arnaud_lapierre/47) consulté le 15 mars 2021

LABEDADE Nadine, « Claude Viallat », descriptif, collection, Frac Centre-Val de Loire <http://www.frac-centre.fr/acquisitions/viallat-claude-119.html?authID=332> consulté le 27 décembre 2020

MUSEE DE L'ORANGERIE, « Les Nymphéas de Claude Monet », dossier documentaire et pédagogique, p.23 <https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/>

dossier\_pedagogique\_nympheas.pdf consulté le 23 avril 2021

MUSEE DES BEAUX ARTS DE RENNES, « exposition Abstraction-Figuration », présentation pour les enseignants, exposition du 29 mars au 31 août 2014, [https://mba.rennes.fr/ressources/0/23/234\\_abstraction.figuration.pdf](https://mba.rennes.fr/ressources/0/23/234_abstraction.figuration.pdf), consulté le 8 avril 2021

RAMADE Frédéric, L'atelier A, *Ombres et brûlis*, Christian Jaccard, Paris, 2012, <https://www.arte.tv/fr/videos/049921-000-A/christian-jaccard/> 4minutes et 14 secondes consulté le 8 décembre 2020, disponible sur Arte du 23/02/2019 au 24/02/2022

WARNOCK Molly, « Du pliage et des pliages de Simon Hantaï », *Revue Geste*, <http://www.revue-geste.fr/articles/geste3/GESTE%2003%20-%20Ralentis%20-%20Warnock.pdf> consulté le 15 novembre 2020

# INDEX DES NOMS

## A

Adler, Laure, 28  
Anzieu, Didier, 71  
Alberti, Léon Battista, 88  
Alechinsky, Pierre, 16,17,18,19,22,23

## B

Bachelard, Gaston, 77  
Bacon, Francis, 36  
Barcélo, Miquel, 101, 102  
Baselitz, Georg, 50, 51  
Bernadac, Marie-Laure, 104  
Bilibine, Ivan, 66  
Blanchard-Thibault, Nic, 44  
Bourdon, Laura, 107  
Bourgeois, Louise, 103, 104

## C

Caillebotte, Gustave, 49, 50  
Cena, Olivier, 107  
Chavanne, Julien, 99

## D

Davila, Thierry, 38  
Debord, Guy, 86

Deleuze, Gilles, 36

De Kooning, Willem, 44

Dezeuze, Daniel, 57, 58

Didi-Huberman, Georges, 14,16, 35, 43, 50,  
55, 56, 68, 96

Dubertret, Louis, 56

Duchamp, Marcel, 38

## E

Ernst, Max, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 35

## F

Focillon, Henri, 43  
Frydman, Monique, 67

## G

Gilly, Claire, 57  
Gottlob Schelle, Karl, 35

## H

Hantaï, Simon, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 43, 68

## J

Jaccard, Christian, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 95  
Jakobi, Marianne, 105  
Jourdain, Anne, 93  
Juliet, Charles, 73

## K

Klee, Paul, 56, 57

Klein, Yves, 16, 45, 46

Kouïndji, Arkhip, 62, 63

## L

Lascault, Gilbert, 29

Lebahar, Jean-Charles, 29

Leguil, Clotilde, 114

## M

Marcheschi, Jean Pierre, 103

Mathelin, Séverine, 16

Merleau-Ponty, Maurice, 44

Michaud, Yves, 80

Michaux, Henri, 72

Mitchell, Joan, 80, 99, 100, 101,

Moon, Sarah, 64, 113, 114

Morris, Robert, 95, 96, 106

## N

Nadal, Jean, 97

## O

O'Reilly, Sally, 44, 45

## P

Pastoureau, Michel, 26, 28, 29

Penone, Guisepe, 50, 95, 96, 98

Pissarro, Camille, 49,50

Pollock, Jackson, 19, 21, 45, 47, 48, 53, 54,

Prévert, Jacques, 80, 81, 114

Pugnet, Natacha, 94

## R

Ramade, Frédéric, 30, 31

Rauschenberg, Robert, 51

Reigl, Judith, 45, 46

Ricoeur, Paul, 113

Roqueplo, Anne, 86

## S

Sennett, Richard, 93

Sérusier, Paul, 81

Sicard, Michel, 17, 18

Simmel, Georg, 73

Simmonet, Dominique, 19

Souriau, Etienne, 61

Steinberg, Léo, 50, 51, 53, 54

## T

Trespeuch, Hélène, 61

## V

Vasnetsov Viktor, 66

Viallat, Claude, 46, 57, 92, 95, 97

Vedrenne, Elisabeth, 105, 106

## W

Wat, Pierre, 33, 85, 95, 97

Warnock, Molly, 20, 22

Wou-ki, Zao, 99

# INDEX DES NOTIONS

## A

Absence, 13, 38, 64, 73, 96, 113

Abstraction, 15, 22, 39, 61, 62, 64, 71, 73,  
114

## C

Cartographie, 15, 54, 64, 85, 86

Contes, 26, 64, 66

Contact, 18, 35, 45, 47, 49, 50, 51, 70, 101

Corps, 24, 29, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47,  
49, 50, 51, 53, 55, 57, 59, 85, 93, 98, 101,  
105, 113

## D

Dessin, 14, 18, 23, 38, 40, 67, 68, 72, 80,  
96

Dessein, 14, 17, 45, 47

Déambulation, 31, 33, 35, 36

Double-jeu, 15, 62, 88, 106, 114

Double-lieu, 54

## E

Enfance, 13, 24, 29, 30, 47, 64, 66, 80, 85,  
86, 105

Enveloppe corporelle, 14

## F

Figuration, 15, 61, 62, 64, 114

## G

Geste, 13, 14, 17, 21, 29, 30, 33, 34, 42, 43,  
44, 45, 46, 47, 50, 54, 68, 73, 92, 93, 94, 96,  
97, 98, 102, 105, 106, 113

## H

Hasard, 13, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 35, 36, 68,  
72

Histoire, 16, 17, 28, 66, 72, 95, 113

Horizon, 64, 81, 88

Horizontalité, 50, 53, 54

## I

Inspiration, 43, 44, 80

Invisible, 85

Illustration, 13

Imaginaire, 63, 66, 85, 86, 99, 105, 114

Imagination, 63

Impulsion, 43, 44, 53, 97

## L

Lieu, 17, 35, 53, 54, 85, 88, 95, 98, 107

## M

Marque(s), 13, 20, 35, 68, 96, 98,

Matière, 18, 22, 36, 38, 40, 42, 43, 47, 49,  
50, 53, 92, 102, 107,

Méditation, 105, 106, 107

Mémoire fictive, 98, 99

Mémoire picturale, 98, 103, 104

Mémoire physique, 98, 102, 103, 104

Mémoire visuelle, 98, 101, 102

Motif(s), 16, 18, 36, 54, 93, 94

## N

Nature, 26, 35, 36, 44, 53, 63, 64, 72, 76,  
77, 81, 85, 88, 110

Nature morte, 17, 18

## O

Objet(s), 13, 14, 37, 38, 40, 42, 45, 54, 57,  
58, 61, 98, 101, 102, 103

## P

Paysage mental, 15, 24, 27, 62, 80

Peau, 17, 18, 55, 56, 57, 58, 59, 103, 113

Praxis, 19

Psychogéographie, 85

## Q

Quête visuelle, 36, 97

## R

Réel, 55, 58, 61, 62, 63, 66, 73, 80, 86, 101,  
102, 107, 114

Relief(s), 13, 16, 19, 20, 35, 36, 38, 40, 43,  
47, 50, 53, 55, 56, 58, 67, 70, 93, 94, 97, 98

Répétition, 92, 93, 94, 106

Représentation, 58, 61, 62, 63, 80, 97, 98, 99

Réminiscence, 13, 27, 29, 31, 77, 85,

Résurgence, 15, 46, 64, 80

## S

Souvenirs, 13, 24, 27, 45, 72, 73, 77, 80, 85,  
98, 99, 100, 103

Survivance, 15, 73

## T

Temporalité, 94, 96

Terre, 21, 33, 47, 49, 51, 64, 86, 114

Traumatisme, 72, 102, 103

## U

Unité, 45, 70

## V

Verticalité, 50, 51, 53, 54

Visible, 17, 27, 28, 39, 50, 54, 56, 59, 106

## ANNEXE

**Exposition collective, Bastille Design Center, Paris 75011, Prix Amma Sorbonne pour l'art contemporain, Prix du Public 2020**

<https://ammasorbonne.wordpress.com/interview-avec-margaret-millet-laureate-du-prix-public-de-la-4e-edition-du-prix-pantheon-sorbonne-pour-lart-contemporain/>

*Interview avec Margaret Millet, lauréate du Prix Public de la 4e édition du Prix Panthéon-Sorbonne pour l'art contemporain*

Le 9 janvier 2020, Margaret Millet remportait le Prix du Public du Prix Panthéon-Sorbonne pour l'Art Contemporain. L'œuvre de Margaret, Sans Titre, 2019, a su émouvoir les personnes présentes en salle ce soir-là, mais aussi des centaines d'internautes qui, pendant une dizaine de jours, ont voté pour elle sans relâche. Cette victoire, bien méritée, vient récompenser une artiste sensible, dédiée à la captation de l'empreinte et à la peinture de l'instantanéité. La fougue, l'abstraction, la puissance de son œuvre réside justement dans la fixation définitive d'un motif ou d'une texture fugace. L'œuvre de Margaret s'est dénotée par sa beauté, mais aussi par cette démarche qui a appelé, chez les regardeurs, leur sensibilité. Ce faisant, Margaret nous a permis, pour un bref instant, de l'accompagner dans sa renaissance personnelle et de nous perdre, quelques instants, dans l'abstraction de son œuvre. Afin de mieux comprendre son tableau, mais aussi son travail, nous avons posé quelques questions à Margaret !

**I — Margaret Millet, qui es-tu ?**

**1. Quand as-tu commencé ?**

« Sans en avoir pleinement conscience, mon parcours artistique commence dès huit ans, lorsque j'intègre l'école d'art Gérard Jacot de Belfort, où j'ai suivi des cours de peinture et de sculpture pendant à peu près trois ans. La peinture a continué de me poursuivre. Mon attachement, et mon appétence pour celle-ci ne se sont depuis jamais démentis. J'ai passé mon baccalauréat avec la spécialité Arts plastiques. Je me suis tout naturellement inscrite

à l'École des Arts de la Sorbonne en 2016. OÙ, je suis actuellement en Master 1 Arts Plastiques. Mes parents m'ont toujours accompagné et poussé vers cette voie créatrice et difficile aussi...il faut le dire. Pendant plusieurs années, ils étaient éditeurs de leurs propres magazines Plaisir de Broder, Point Croix. Sous mes yeux se composaient ses magazines, puisque leur lieu d'entreprise et de travail en l'occurrence était chez moi. Pendant mes quatorze premières années, notre appartement servait d'atelier, c'était une vraie caverne d'Alibaba.. j'avais à disposition des tissus de différentes couleurs, de qualités, de l'aquarelle, de la peinture, des crayons à tout va, des fils, des machines à coudre, une chambre lumière, des spots pour les photographies et j'en passe.. C'était un atelier maison. Cette immersion créatrice m'entoure dès mon plus jeune âge, elle était quelque part marginale, et en dehors des normes sociétales si je peux dire.. Aujourd'hui, je pense qu'il y a un lien justement entre cette immersion, le lieu dans lequel j'ai grandi, et ce que ça m'a apporté. Cette avidité créatrice est quelque chose qui est fond de moi, je pense qu'elle ne se perdra pas avec le temps. Même si pendant un ou deux ans j'arrête de peindre, elle reviendra automatiquement, comme par instinct, par nécessité, par besoin de peindre.»

## **2. Quel est ton médium préféré ? Pourquoi ?**

« Mon médium préféré est la peinture. Je trouve qu'elle apporte une grande liberté. J'aime sentir sous mes mains la toile, mes outils, utiliser des couleurs. Lorsque je peins, je suis totalement immergé dans mon monde. Je me déconnecte. La peinture me permet cette déconnexion totale. Grâce à ce côté tactile, ses sensations inexplicables... J'ai un amour passionné et passionnant pour la peinture. Elle est au coeur de mon essence. Je dois avouer qu'il n'y a rien de plus intense que de l'éprouver. »

## **3. Considères-tu ton art engagé d'une manière ou d'une autre ?**

« C'est difficile de répondre à cette question, je pense qu'il y a différentes formes d'engagement artistique. Il peut y avoir un engagement social, un engagement sociétal, un en-

gagement politique et même d'autres types d'engagements en art. Je suis une praticienne, une jeune peintre et non une militante dans ma peinture. Bien qu'il est des choses qui me touchent et qui me révulsent en tant que femme face à la société d'aujourd'hui. L'art sert à changer les choses, peut-être que ses questions s'intégreront plus tard dans ma pratique artistique.. Je ne sais pas. Mais oui, je considère mon art comme engagé. Il aborde une autre forme d'engagement. Je pense qu'à partir du moment où un artiste, qu'il soit peintre, photographe, sculpteur, il s'engage automatiquement à sa manière, dans son art. Dans mes créations plastiques, je m'investis corps et âme, si je peux dire.. La peinture me porte au quotidien. Je pense que cet engagement est nécessaire à la construction de mon parcours artistique. Être artiste est un choix, et une forme d'engagement aussi. Il faut aussi avoir conscience des difficultés que cela peut engendrer. Je sais qu'en m'engageant dans cette voie créatrice, ça ne sera pas facile tout les jours, mais j'en ai conscience... Je pourrai dire que c'est une alliance entre ma peinture et moi- même. Je m'engage à affronter la vie avec elle.. »

## **II — Peux-tu nous parler de ton travail ?**

### **1. Peux-tu nous présenter ton œuvre ?**

« C'est une peinture entre deux mondes, le figuratif et l'abstrait. La toile a été créée sur un tissu de soie/polyester. Ce tissu particulier amène et confère une légèreté et une souplesse lors de la création et lors du rendu final. L'expérience du visible est donc essentielle dans ce cas de figure. J'ai utilisé du parquet pour créer des lignes, des traits, des traces, représentés en noir sur le dessus de la toile. Le dessous de la toile est investi par des empreintes d'un papier d'origine népalaise, aux fibres particulières d'une couleur bleue/ verte.

Cette peinture est un paysage « mental » crée sur l'instant. Il peut évoquer un paysage, cependant, l'espace plan, dû à l'empreinte ne joue pas avec la perspective dit « classique » des paysages. Ma peinture convoque cette idée de renouveau par cette notion. »

## **2. Peux-tu nous présenter ta démarche artistique ? Et comment ton œuvre s'est inscrite dedans ?**

« Ma démarche artistique s'inscrit à travers la question de l'empreinte. Faire une empreinte, consiste à tracer, faire une trace de ce qui est ou a été. Je révèle et relève des formes en reliefs. Au sens de révéler, l'empreinte devient une captation d'éléments, un prélèvement mécanique de celle-ci. La révélation d'une empreinte est en somme la faire apparaître sous une forme nouvelle. Je puise dans le réel une linguistique de reliefs, de structure, pour me confronter à un langage plus singulier. Je n'ai pas une « peinture déterminée », je n'anticipe aucunement ce qu'il va se produire. J'agis sur l'instant. Aveuglée par la toile, je m'immerge dans mon expérimentation picturale. En ce sens, la trace devient l'essence même de ma réalisation plastique. L'empreinte ou faire une empreinte est une forme de résistance à l'effacement des choses..

Depuis presque deux ans aujourd'hui, ce travail sur l'empreinte me poursuit. Il fait suite à la perte brutale et irrémédiable de mon père. Face à cette violence, je ne savais pas exactement comment affronter ce deuil, cette épreuve. L'empreinte m'a servi à me rapporter, à me ramener...à quelque chose de concret. Je veux dire par là, la première étape de la création d'une peinture est la recherche de relief qu'elle soit dans une ville, dans un intérieur ou autres. Cette étape m'a reconduite vers la réalité des choses.

Ma première série de peinture a donc, consisté à une extériorisation de ma colère, et à une abstraction totale de ma peinture. Cette série a été faite sur des bandes de papier Wenzhou ; de très grand format. Je pense que je cherchais à m'exprimer de la plus large manière qui soit. Je voulais peut-être me perdre dans les frémissements de ma peinture. Dans cette série, j'ai utilisé qu'un seul type d'empreintes, en l'occurrence du parquet. Il me donnait à voir des marques, des traces très denses.

Ma seconde série sur l'empreinte consistait à utiliser deux types d'empreintes différentes sur l'ensemble de mes toiles. Elles m'ont permis de composer avec l'empreinte. Pour moi, l'empreinte devient technique et procédé pictural. Cette seconde série, je la vois plutôt

comme une renaissance et un renouveau des choses. Une étape presque franchie... une avancée... Dans ses peintures, il y a l'idée de la révocation de souvenirs, de paysages mentaux. J'ai grandi à Belfort. J'ai été confronté à la nature, aux lacs, à des champs, des forêts. J'ai du inconsciemment faire des photographies psychiques de ses lieux. Indépendamment de ma volonté, sous l'action de mes mains, je retrouve des choses dans ma peinture qui m'évoque ses paysages...

Ce travail sur l'empreinte ne rentre pas dans le cadre d'une « art thérapie ». Ma peinture m'accompagne au quotidien, depuis que je suis très jeune, je fais face avec elle.»

### **3. Qu'est-ce qui t'a motivé à présenter cette œuvre-ci au Prix ?**

« J'ai voulu présenter Sans titre puisque c'était la première peinture d'une seconde série sur l'empreinte. Elle représentait pour moi, une sorte de renouveau, et de renaissance. C'était la première fois, que je combinais deux types d'empreintes différentes. J'aimais l'idée que le spectateur avait la possibilité de se perdre à son insu dans la sensibilité même de ma peinture. Il pouvait imaginer, rêver à travers elle. »

### **4. Qu'est-ce qui t'a amené à participer à ce concours ? Qu'est-ce qui t'a décidé ? Cette expérience t'a-t-elle été bénéfique ?**

« Je dois avouer que c'est presque par hasard. J'ai reçu l'appel à candidatures dans ma boîte mail de l'Université. J'ai vu les photographies du lieu le Bastille Design Center, que j'ai trouvé incroyable et fabuleux. Il a gardé son charme d'antan, c'est rare aujourd'hui. J'avais déjà aperçu cet espace, mais je me ne serai jamais dit qu'un jour j'aurai la chance d'y être exposée. Je dois dire que j'en suis assez fière aujourd'hui. Ce qui m'a réellement décidé à participer à ce concours est l'envie de sortir justement ma peinture du cadre universitaire. L'université rend autonome et indépendant quelque part.. C'est presque à double tranchant... Cette exposition m'a permis de dévoiler et de présenter mon travail plastique à un large public, ainsi qu'aux protagonistes du marché de l'art contemporain.

Cette expérience m'a été plutôt bénéfique, puisque j'ai remporté le Prix du Public. Je remercie encore tous ceux qui m'ont soutenue ainsi que l'AMMA Sorbonne qui a pu réaliser cet évènement. Aujourd'hui, j'ai des retours sur mon travail. Il y a notamment quelques personnes qui me proposent des petits projets. Je pense que ce sera d'autant plus bénéfique lorsque je voudrai candidater pour d'autres appels à candidatures.»

### **III – Comment vois-tu évoluer ton travail ?**

#### **1. Quels sont tes projets ?**

« Je n'avance pas avec un programme pré défini. Je vis un petit peu au jour le jour en prenant ce qui s'offre à moi. Évidemment, je souhaiterais exposer, participer à des expositions collectives, donner un rayonnement toujours plus large à ma pratique artistique. Mais, c'est encore difficile aujourd'hui, de dire où ? Quoi ? Comment ? Pour le moment, j'attends des réponses de certaines candidatures. Il y a des choses, des rencontres.. Qui arrive soudainement, par hasard. Bien sûr, tout ce travail d'exposition, d'appel se fait petit à petit.. Je ne souhaite pas, non plus, brûler les étapes.. »

#### **2. Où les gens pourront-ils retrouver ton travail ?**

« Les gens pourront retrouver mon travail surtout sur mon compte Instagram (margaret\_millet), où je poste assez régulièrement mes peintures, mes appels à projets, etc. Ou depuis mai 2019, j'ai créé mon site internet (<https://margaret-millet-27.websself.net>). Il y a une plus grande variété de mes peintures. Les gens peuvent y retrouver des travaux de 2017 comme ceux de 2019 et 2020. Il y a justement les deux séries que j'évoque sur l'empreinte.

#### **3. Comment vois-tu évoluer ton art ? Y as-tu réfléchi ?**

« Comme je le disais, je suis quelqu'un qui n'avance pas avec un programme pré-défini. Je tente de faire évoluer ma peinture. C'est un travail quotidien, même si je ne peins pas tous

les jours. Pas plus tard que la semaine dernière, je suis partie au Maroc pour quelques jours. Je me suis dit, pourquoi ne pas faire des empreintes dans les villes du monde, dans lesquels j'aurai l'occasion d'aller, par exemple une empreinte de la place rouge à Moscou ou autres. Mais, je ne me contenterai pas de faire une simple empreinte de la ville, je composerai avec les empreintes trouvées dans la ville. Ou même créer mes propres motifs, reliefs aussi.. Je ne sais pas... Il est possible aussi qu'un jour, j'arrête les empreintes, ou qu'elles deviennent parallèles un autre type de peinture... »

### **3. Est-ce que tu comptes t'essayer à d'autres techniques ou médiums ?**

« Je ne sais pas.. J'ai déjà essayé la photographie argentique et numérique. J'ai eu du mal à m'attacher à cette pratique. L'utilisation d'un appareil photo argentique demande une grande compréhension technique. Peut-être trop technique pour moi, il me manquait cette maniabilité et cette liberté que je retrouve en peinture. La photographie se rallie en un point avec mon travail sur l'empreinte, c'est la captation de forme, la captation de l'instantané. Elles éprouvent toutes deux, une résistance à l'effacement des choses. Je m'étais également attelé à la gravure, et peut-être que plus tard j'y reviendrai. Je trouve qu'elle se rapproche plus du côté manuel, et de mon processus de création lié à l'empreinte. Je veux dire par là que sur une plaque de cuivre ou de zinc avec une pointe sèche je retrouve cette idée de « gratter », de « frotter » pour révéler quelque chose. »

L'AMMA souhaite remercier Margaret de sa participation au concours, mais aussi de nous avoir fait confiance en nous partageant les tenants d'un travail artistique si intime. Nous vous invitons à suivre de près cette jeune artiste prometteuse, sur ses réseaux ou son site internet.



Exposition collective, « Symptômes », Maison des initiatives étudiantes,  
à Paris 75003 du 4 au 25 avril 2018



# MARGARET MILLET

*Une fin d'hiver en Russie*  
2017  
Acrylique sur toile  
116x89cm

L'hiver vient. Puis c'est le printemps, lui-même remplacé par l'été, qui finit lui aussi par céder sa place à l'automne avant que l'hiver ne fasse à nouveau son entrée. C'est-là la mécanique bien rôdée des saisons, éternelle et implacable recommencement, dont nous sommes tous fami-



-liers. Familiers au point de ne plus sentir mais ressentir au plus profond de nos êtres le changement de saisons à venir, telles des symptômes. S'inscrivant dans le thème de cette exposition, Margaret Millet se fait l'écho des saisons et de leurs prémices, des phénomènes dont chacun est familier depuis sa venue au monde. Son œuvre, partagée entre un côté pictural rappelant le début de l'hiver – par une palette de couleurs allant du bleu au violet en passant par le blanc, et un titre évoquant la fin de saison – met en lumière la pluralité des symptômes, ceux-ci ceux-ci pouvant en effet aussi bien annoncer le début ou la fin d'un changement. En définitif, une toile subtile, légère, comme une transition saisonnière.

*Antoine DELAGE*



**MARGARET MILLET**

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHÉON-SORBONNE

ÉCOLE DES ARTS DE L'UFR 04 ARTS  
PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

MASTER 2 ARTS PLASTIQUES ET CRÉATION  
CONTEMPORAINE

ACHEVÉ D'IMPRIMER, JUIN 2021

