

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DES LIENS ENTRE LA GESTUALITÉ ET LA MATÉRIALITÉ
DE LA PEINTURE À L'ENCAUSTIQUE ET LA TRANSCRIPTION
D'ÉLÉMENTS TOPOGRAPHIQUES EN VUE DE RÉALISER DES ESPACES
CARTOGRAPHIQUES FICTIFS

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
FRANÇOISE SÉGARD

MAI 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mon directeur de recherche François Lacasse pour sa gentillesse, ses remarques constructives et pour la confiance qu'il a manifestée à mon égard, à mes enseignants Michel Bricault et Mario Côté pour leur regard critique, à mes très chers Jérôme, Luce, Hugues et Pierre Caillères, à Marie-Ève Beaulieu, Michel Gagnon, Valérie Gobeil, Aline Guey, David Martineau-Lachance, Esther Legendre et Noémie Weinstein pour leur aide précieuse, à mes collègues de maîtrise et, *last but not least*, à mes ami(e)s d'ici et d'ailleurs.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA PEINTURE À L'ENCAUSTIQUE	2
1.1 La cire, médium d'hier et d'aujourd'hui	2
1.2 Abeilles et cire d'abeille	3
CHAPITRE II MOTIFS ISSUS DE LA NATURE ET PAYSAGE	6
2.1 Motifs et formes dans la nature	6
2.2 Le paysage	7
CHAPITRE III PEINTURE ET EXPÉRIENCE DE LA VUE AÉRIENNE	11
3.1 Lien entre l'aérien et l'expérience	11
3.2 Vers l'abstraction	12
3.3 La répétition	14
CHAPITRE IV LA MATIÈRE	17
4.1 Matière sensorielle	17
4.2 Matière transformative	18
4.3 <i>Le lissé et Le texturé</i>	19

CHAPITRE V	
LÉGENDES MODERNES ET MYTHES PLURIMILLÉNAIRES	22
5.1 L'art aborigène, un paysage totémique	22
5.2 Connivences et influences	23
CHAPITRE VI	
CARTES, PHOTOS ET VUES AÉRIENNES	30
6.1 Analogies et différences entre cartes, photos et vues aériennes	30
6.2 <i>Google Earth</i>	31
6.3 Rapport d'échelle - abstraction et représentation	31
CHAPITRE VII	
HISTOIRE DE L'ART, HISTOIRE DE L'AVIATION	34
7.1 L'Histoire de l'art en corrélation avec l'histoire de l'aviation et de la photographie	34
7.2 Nouvelles expériences de l'espace	35
7.3 Après 1945, effet de distanciation	36
7.4 Approche critique du « point de vue aérien »	38
7.5 Archéologie aérienne	39
CHAPITRE VIII	
REPRÉSENTATIONS DE LA VUE EN PLONGÉE	40
8.1 Voir penché	40
8.2 Comme des portraits!	42
8.3 De <i>Google Map</i> à « l'île de la femme du cartographe »	43
CHAPITRE IX	
LA COULEUR	44
9.1 Un monde coloré	44
9.2 Effets de cire	45
9.3 Impulsions chromatiques	46

CHAPITRE X	
PROJETS ANTÉRIEURS ET PROJET ACTUEL	50
10.1 Des projets antérieurs au projet actuel	50
10.2 Formes et formats des subjectiles	53
CHAPITRE XI	
<i>PENSER PENCHÉ</i>	54
11.1 <i>Eurythmie géographique, le projet initial</i>	54
11.2 Trois projets en lien étroit avec <i>Eurythmie géographique</i>	56
CONCLUSION	58
BIBLIOGRAPHIE	60

LISTES DES FIGURES

Figures		Pages
2-1	René Derouin, <i>Printemps baroque IV</i> (http://galeriejeanclaudebergeron.ca)	10
3-1	Projet personnel <i>Aérien 1, Aérien 2, Aérien 4 et Aérien 9</i>	12
3-2	Projet personnel <i>x', y', z' – x'', y'', z'', paysages mutants, no 1, 2, 3, 4</i>	13
5-1	Rosalie Gascoigne, <i>Piece to walk around</i> (http://www.roslynxley9.com.au)	24
5-2	Paddy Jupurrurla Nelson, <i>Rêve de la carotte sauvage</i> (http://www.photo.rmn.fr)	25
5-3	Judy Watson Napangardi, <i>Mina Mina</i> (http://mimiartgallery.com.au)	26
5-4	Abi Loy Kemarre, <i>Bush leaves-optic</i> (http://www.artsdaustralie.com)	28
7-1	Victor Navlet, <i>Vue générale de Paris, prise de l'observatoire, en ballon</i> (http://www.cosmovisions.com)	34
7-2	Sam Francis, <i>Round the world</i> (http://www.fondationbeyeler.ch)	37
10-1	Projet personnel <i>Multiplés 81</i>	51

- | | | |
|------|---|-------|
| 10-2 | Projet personnel
<i>Paysages croisés</i> , Installation IV | p. 52 |
| 10-3 | Projet personnel
<i>Paysages croisés</i> , Installation XV | p. 52 |
| 11-1 | Projet personnel
<i>Eurythmie géographique</i> | p. 55 |

RÉSUMÉ

Les quatre ensembles présentés dans l'exposition *Penser penché* montrent l'état actuel de mes recherches sur la représentation fictive d'un territoire vu en plongée et la pratique de la peinture à l'encaustique. Ces projets découlent des expérimentations réalisées durant la maîtrise sur les textures de surface, la gamme chromatique, la translucidité du médium, la mise en espace des tableaux et sur la forme des supports.

De l'Antiquité à aujourd'hui, l'encaustique a une longue tradition en peinture. C'est une matière durable au sens de longévité, mais aussi, au sens environnemental. La cire d'abeille se prête à de nombreuses explorations en art contemporain. Médium plastique, elle fait écho aux mouvements géologiques de la Terre. Cette matière résistante transforme et influence l'évolution de mon travail.

Je suis sensible à l'esthétique du paysage dans l'art aborigène traditionnel et contemporain (australien) qui transcrit un rapport charnel à la terre. Elle possède des éléments auxquels je suis sensible tels que l'organisation de l'espace pictural rappelant la cartographie, des couleurs vives et contrastées et des pictogrammes signifiants.

« Regarder penché, c'est penser et s'imaginer. » (Didi-Huberman, 2013) L'intérêt que j'ai pour les vues aériennes est expérientiel. Je les déchiffre soit par une vision panoramique, soit par une vue rapprochée ou macroscopique. Je traduis les éléments topologiques en formes plastiques. Ces différentes interprétations d'un même lieu, observées avec un rapport d'échelle, m'amènent à produire différentes réalisations oscillant entre abstraction et représentation.

Les photographies aériennes et les cartes géographiques soutiennent mes travaux de création et me permettent de mieux comprendre l'agencement du territoire. De ma documentation et de la dérive des images par la matière, je réalise des espaces cartographiques imaginaires.

L'exposition *Penser Penché* a été présentée à la Galerie du CDEx, centre de diffusion et d'expérimentation de l'Université du Québec à Montréal, du 15 au 22 décembre 2014.

Mots clés : peinture à l'encaustique, matérialité, abstraction, texture, translucidité, couleur, motif, vue aérienne, carte, répétition.

INTRODUCTION

Ce mémoire création accompagne l'exposition *Penser penché* et relate mes recherches sur la peinture à l'encaustique avec laquelle je compose des espaces cartographiques imaginaires. J'explore la matérialité de ce médium en corrélation avec les axes principaux de ma pratique : les composantes d'un lieu vu en plongée et les valeurs plastiques.

Ces recherches s'appuient sur des souvenirs, des observations, des expériences et des explorations en art. Elles ont soulevé de nombreux questionnements et amené des défis que je développe en décrivant le processus de création. Je cherche à traduire les différents stades de sensations que l'on peut éprouver lorsqu'on voit de haut. J'étudie comment l'expérience sensible traduite par la matière transforme l'image et comment l'observation de la surface terrestre dans un mouvement de rapprochement et d'éloignement m'amène à alterner mes réalisations entre abstraction et représentation.

Ma pratique artistique comporte de multiples facettes qui ont suscité des investigations dans des domaines aussi variés que la découverte de la vue aérienne dans l'histoire de l'art ou encore l'influence de l'art aborigène traditionnel et contemporain dans mon travail.

J'ai développé au cours de la maîtrise des connaissances, des stratégies et des savoir-faire qui caractérisent mon processus de création et la matérialité des réalisations.

CHAPITRE I

LA PEINTURE À L'ENCAUSTIQUE

1.1 La cire, médium d'hier et d'aujourd'hui

Que ce soit en peinture, en sculpture ou en techniques mixtes, les artistes contemporains réactualisent l'encaustique, une ancienne technique de peinture qui consiste en la dispersion des couleurs pigmentaires dans de la cire fondue. On l'emploie, dès l'Antiquité, pour un usage domestique ou comme moyen d'expression et de décoration. Pline l'Ancien témoigne de son importance dans des écrits datant du 1er siècle, traduits et publiés en 1877 par M.É. Littré « l'encaustique est très résistante [elle possède] une qualité de la couleur, une bonne conservation de la couche picturale et une absence de craquelures. » (<http://catalogue.bnf.fr>) Des œuvres vieilles de plus de 2000 ans nous sont parvenues telles que les portraits funéraires du Fayoun (Haute-Égypte) peints sur des tablettes de bois et découverts par Champollion vers 1820.

Au Moyen Âge, la technique décline sans disparaître tout à fait. On sait que Giotto, Fra Angelico, Lucas Cranach l'ont utilisée. Elle est remplacée peu à peu par la peinture à l'huile. Au 18e et au 19e siècle, des artistes qui désirent étudier les méthodes anciennes la ravivent (Eugène Delacroix et Jean-Jacques Bachelier). La facilité d'emploi liée à la disponibilité d'éléments électriques chauffants au XXe siècle favorise sa redécouverte. Les effets de la matière, ses propriétés visuelles et physiques, ainsi que les possibilités infinies quant aux textures et aux couleurs rendent la peinture à l'encaustique et la cire, en particulier, attirantes dans différents champs de l'art moderne et contemporain chez les artistes suivants : Diego Rivera

(1886-1953), Victor Brauner (1903-1966), Jasper Johns (1930-), Ross Bleckner (1949-), Tony Sherman (1950-), Wolfgang Laib (1950-), Philippe Cognée (1953-), Aganetha Dyck (1962 -), Penelope Stewart (s.d.), Robbin Deyo (s.d.), Ren Ri (s.d.).

J'ignorais tout de cette Histoire de l'art lorsque j'ai commencé la peinture à l'encaustique. Par la suite, mieux informée, j'ai pris conscience non seulement du poids de la tradition en peinture, mais aussi de l'importance de la peinture à l'encaustique : du rejet de cette pratique, de son renouveau puis de sa présence dans l'art actuel. J'ai découvert l'encaustique durant mon baccalauréat en art et je lui suis restée fidèle, ne m'en éloignant qu'occasionnellement pour m'assurer que je savais toujours dessiner ou peindre à l'acrylique. Un enseignant me demandait souvent : « Pourquoi emploies-tu l'encaustique, Françoise? » Que répondre? Plus tard, j'ai associé les mouvements de la matière aux mouvements géomorphologiques de la terre, de la Terre. J'avais intuitivement employé un médium en adéquation avec mon sujet du moment : la représentation aérienne d'un territoire.

Je suis une autodidacte de la peinture à la cire. J'ai commencé à peindre sur de la toile, mais les couches que j'appliquais se sont soulevées. J'ai donc poursuivi sur des supports rigides tels que le bois ou le plexiglas qui sera une autre aventure. La rigidité du bois est adéquate pour supporter le poids et la chaleur des couches de cire. J'applique la première couche toujours très chaude, donc très fluide, pour qu'elle pénètre dans les fibres du bois.

1.2 Abeilles et cire d'abeille

Fragile et solide à la fois, la cire se marque facilement si on la heurte, mais c'est un médium pictural durable grâce à des propriétés qui assurent sa longévité :

l'imperméabilité, la résistance aux moisissures, aux bactéries et aux insectes. La cire d'abeille ne perd pas ses couleurs qui possèdent une intensité particulière. Le nom « enkaustikos » signifie *intégrer par la chaleur* et fait référence à la nécessité de fusionner chaque couche de peinture avec la précédente pour réaliser une seule épaisseur homogène. Liquéfiée par l'effet de la chaleur, la cire se solidifie à température ambiante. Plusieurs techniques et différents instruments existent pour chauffer la cire qui s'applique sur des supports variés comme la toile, le bois, mais aussi sur le papier, le carton, la pierre, l'ardoise, l'ivoire et le plâtre.

La cire d'abeille est aussi durable au sens environnemental. Je ressens une certaine sérénité d'être proche d'un matériau non artificiel. J'utilise de la cire qui provient d'apiculteurs des environs de Montréal. La proximité des fournisseurs ajoute à mon travail une forme d'attachement au lieu dans lequel je vis et je travaille.

J'emploie exclusivement de la cire d'abeille. Issue de la vie animale et végétale, elle est non traitée. Mon travail avec ce médium pour concevoir des espaces cartographiques amène l'idée d'une sensibilisation à mon propre environnement et à sa fragilité.

Les abeilles jouent un rôle crucial dans la chaîne du vivant. Elles sont responsables de la pollinisation de très nombreuses espèces végétales. Actuellement, « les abeilles font face à un phénomène étrange et jusqu'ici inconnu : le syndrome de l'effondrement des colonies [...] On considère maintenant normal un taux de mortalité de 30 à 50 % par année » (Bourdon, 2014) commente Madeleine Chagnon, biologiste en sciences de l'environnement. Victime des pesticides (néonicotinoïdes) et des monocultures, « l'abeille est un bio-indicateur d'un problème environnemental beaucoup plus grave » (*ibid*) souligne la chercheuse qui questionne : « l'abeille aura-

t-elle fait figure d'espèce sentinelle pour nous alerter des dangers qui menacent notre environnement, y compris nous-mêmes? » (*ibid*) L'aménagement d'un paysage favorable aux pollinisateurs est une des réponses pour contrer ce fléau. Peindre avec de la cire d'abeille induit donc une réflexion sur ce sujet inquiétant.

CHAPITRE II

MOTIFS ISSUS DE LA NATURE ET PAYSAGE

Au début de ma formation, j'ai présenté une installation sur l'analphabétisme car j'affrontais le vocabulaire spécifique du milieu des arts. Habituee à celui du milieu de l'éducation dans lequel je travaillais, j'ai exprimé ce malaise en accrochant des plaques de métal muettes et monochromes à côté de panneaux explicatifs se trouvant dans les locaux de l'université. Il n'y avait pas de message écrit, seule une présence de mêmes formes et couleurs. Ce fut ma première approche de l'univers abstrait et une prise de conscience de la présence de langages visuels significatifs tels que motifs, signes alphabétiques, pictogrammes ou autres formes signifiantes.

2.1 Motifs et formes dans la nature

Par la suite, intéressée par des symboles porteurs de sens sans la présence de la langue écrite, j'ai inséré dans mes travaux des graphismes collectés de recherches antérieures et de mes voyages : motifs de batiks indonésiens, motifs picturaux aborigènes australiens, dessins au sol indien (kolam), formes végétales retrouvées dans la peinture des boisés du Douanier Rousseau, composition complexe dans les œuvres d'Alfred Pellan, simplification poétique de la nature chez Lawren S. Harris, dessins de paysages vus en plan de Nigel Peake... Puis grâce à une rencontre fortuite avec le livre de S. Stevens, *Les formes dans la nature*, j'ai découvert que « l'immense variété des créations naturelles provient du modelage et du remodelage d'un petit nombre de formes fondamentales. » (Stevens, 1978) Les principales sont : spirales, écoulements, méandres, explosions, branchements, empilements, vagues et craquelures. Ces informations recoupaient ce que j'avais longuement observé : des

formes qui se retrouvaient autant dans un paysage aérien que dans le corps humain ou dans la végétation. Par exemple, on retrouve le motif de l'embranchement dans le tracé d'un estuaire, dans celui du réseau sanguin ou dans celui des nervures d'une plante. Souvent en vol, je m'interrogeais aussi sur la présence de motifs créés par la topologie des lieux et je me demandais quelles en étaient leurs origines. Étaient-ils façonnés par l'homme ou par la nature? Bernhard Edmaier explique que « les motifs [de la nature] sont gravés dans la croûte terrestre sous l'action de l'eau, du vent et de la glace, ou résultent de l'activité volcanique, des forces tectoniques ou des écarts de températures. » (Edmaier, 2007) Les lieux dont je m'inspire sont façonnés par l'homme. La vue d'en haut explicite les données d'un lieu et les interventions humaines. Je tente de comprendre les raisons d'être des éléments du « paysage » qu'ils soient traces humaines ou particularités géomorphologiques.

2.2 Le paysage

Le paysage est un genre à part entière qui a traversé les époques et les écoles stylistiques. Éliane Chiron dans son ouvrage *Paysages croisés, la part du corps* explique que « le mot paysage confond la vue qu'on a et sa représentation, le sujet qu'on regarde et l'objet regardé. » (Chiron *et al.*, 2009) Elle rappelle que « ce sont les artistes qui font les paysages et que chaque oeuvre refait l'histoire du genre dont elle relève. » (*ibid*) Traditionnellement, le paysage est une construction appartenant à la grande tradition de la peinture occidentale avant de s'installer dans les pratiques multidisciplinaires contemporaines qui se penchent sur des enjeux politiques, économiques, culturels, patrimoniaux ou environnementaux.

Mon travail sur le paysage se concentre sur la représentation de panoramas vus d'en haut. Mes principales sources de référence proviennent de mon expérience du

parachutisme et des nombreux survols réalisés ici et ailleurs. La vue aérienne me permet d’embrasser le lieu dans sa globalité, de m’y situer et d’essayer de le comprendre. Dans un premier temps, je fais des observations d’ordre géographique puis j’amorce presque automatiquement des observations d’ordre plastique. Le paysage et ses multiples représentations possèdent des paramètres communs tels que le point de vue fixe duquel on observe le paysage, la distanciation spatiale où le sujet s’extrait de la scène et se situe en dehors, en face ou en hauteur et la distanciation temporelle qui s’inscrit comme résultat de la perception. Dans ma pratique, ces paramètres changent. Seules mes photographies aériennes ont un point de vue fixe, car en avion ou sous la voile du parachute, il est mobile. Les images mémorisées d’un paysage qui défile se superposent comme des strates. L’impact de l’horizon circulaire et l’absence du point de fuite engendrent une nouvelle appréhension de la perspective. Le paysage vu en plongée et ses représentations en peinture à l’encaustique mobilisent particulièrement les organes des sens y compris le positionnement du corps : penché.

Les éléments topographiques extraits de la réalité paysagère se matérialisent dans mes tableaux par l’acte de peindre avec de la cire ainsi que par le souvenir de perceptions. « L’expérience du paysage est la réconciliation de plusieurs paysages éloignés dans l’espace et le temps, leur point fugitif de croisement, que l’art seul peut saisir. » (*ibid*) René Derouin, artiste multidisciplinaire, a travaillé sur des vues aériennes du Nord du Québec pour réaliser, entre autres, des séries de bois gravé en couleur. À même le bois, il écrit, grave, sculpte des passages cartographiques. Il présente une construction imaginaire et picturale, « une expérience artistique [...] sur laquelle s’appuierait la construction de son art, l’appréhension de la nordicité et l’élaboration de sa conception du territoire. » (Régimbald, 2005) Il relate : « La cartographie, c’est la recherche des structures de la croûte terrestre [...] son anatomie. Et, je suis fascinée par ce corps intérieur. » (*ibid*)

En observant un panorama vu en plongée, une vision cartographique m'accompagne : « La vue d'avion [...] fait ressortir le regard de la linéarité des observations du terrain et l'élève à une sorte de saisie esthétique des ensembles territoriaux qu'il considère ». (Besse, 2005) Dans mon interprétation du paysage survolé et dans sa représentation, je vois un rapport étroit entre vue aérienne, cartographie et panorama. Ces trois aspects se recouvrent et s'intriquent en un paysage multicouche parce que « le panorama répond au besoin d'embrasser le paysage et de circonscrire l'espace » (Castro, 2011), parce que la carte sert à représenter l'espace géographique et que « la vue aérienne relève d'un statut d'un effet de vérité renforcé [...]. Elle aurait en effet la clarté d'une carte dans laquelle le territoire représenté aurait gardé sa chair. » (Lugon, 1997) Mes réalisations sont des paysages d'idées, de sensations et de lieux d'expérience.

Je collecte des cartes (géographiques, marines, aéronautiques, routières) comme des documents témoins de mes voyages. Les collages de cartes insérés dans mes projets agissent comme marqueurs personnels d'une relation à un espace précis, à un temps donné. Outre mon attirance première sur l'esthétique de la carte (la plus ordinaire présente une beauté formelle intrinsèque), elle me lie à une certaine analyse du territoire grâce à son langage propre qui me projette dans la conceptualisation d'un lieu.



Figure 2-1 René Derouin, *Printemps baroque IV*, bois gravé polychrome, 102 x 76 cm, 2012.

CHAPITRE III

PEINTURE ET EXPÉRIENCE DE LA VUE AÉRIENNE

« Prendre le pari de rendre intelligible l'expérience sensible elle-même. »
(Didi-Huberman, 2013)

3.1 Lien entre l'aérien et l'expérience

J'ai réuni les éléments issus de ma découverte des motifs de la nature et des formes topographiques observées sur des vues en plongée dans des projets de peinture à l'encaustique. J'ai réalisé des vues du ciel en m'inspirant librement de mes photos aériennes. Dans ces tableaux figuratifs sont présents la réalité de la photo (l'image), l'évocation de l'instant photographique et le souvenir de l'expérience et des sensations éprouvées sur le lieu. Ces perceptions me reviennent à la fois en séquences d'images, en mouvement et dans la fixité d'une image furtive.

Les sensations physiques et mentales ainsi que les perceptions attachées à cette expérience de l'espace¹ sont liées et vont être le moteur de mes projets sur la vue

¹ Le vent frais s'engouffrant par la grande ouverture de la porte de l'avion laissée ouverte, dans le bruit du moteur, immobile, engoncée dans la combinaison et serrée par les sangles du parachute, je regarde le paysage, à mes pieds, à 2500 m; l'avion est en montée. 35 minutes. J'observe au sol un véhicule qui roule sur un chemin gris clair puis oblique sur une route à angle droit, la rivière noire qui fait un détour sans raison, le bois qui s'étend d'un côté et pas de l'autre, la couleur d'un champ qui a changé depuis hier... 3500 m. Mes sept compagnes et moi quittons l'appareil; nous pratiquons des figures en vol relatif : flocon, accordéon, inter, diamant... avant de nous séparer en étoile. Une fois la voile ouverte, je baigne dans le silence revenu et dans le paysage immense, immersif vers l'inéluctable atterrissage.

aérienne. Michèle Pichon cite à ce sujet la vision de Gaston Bachelard sur l'imagination matérielle :

« La représentation picturale de formes empruntées à la réalité visible ou de figures géométriques sollicite la mémoire, non l'imagination. Il s'agit de donner une existence sensible à des images issues de la perception ou à des objets mathématiques dont la définition est connue. Mais, dans la mesure où l'artiste déforme, transforme, décompose et recompose les images de la perception, il invente de nouvelles associations de formes et fait appel à l'imagination créatrice. » (Pichon, 1999)

3.2 Vers l'abstraction

Au gré de la réalisation des tableaux, par les effets de la matière (voir chapitre IV) et par le phénomène de distanciation, je me suis éloignée peu à peu de la représentation de l'image.

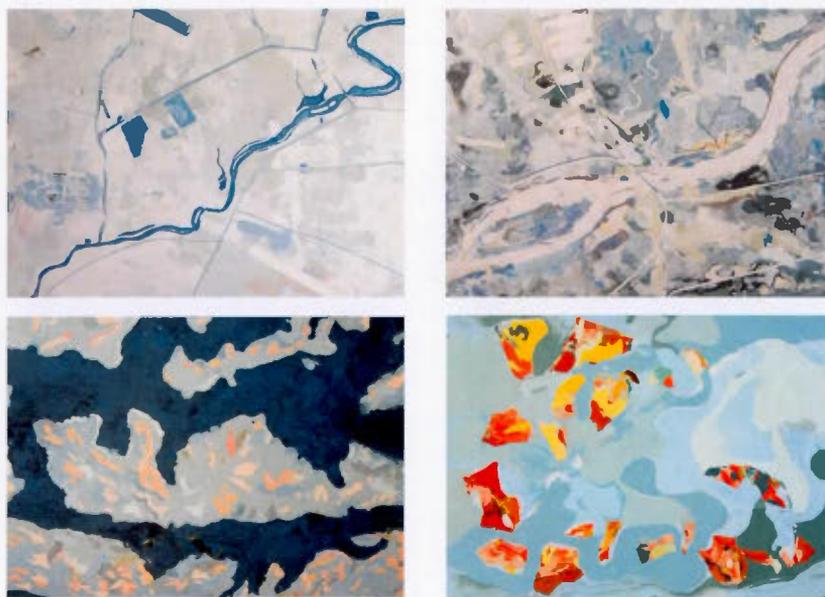


Figure 3-1 *Aérien 1, 2, 4 et 9*, série de 11 tableaux, peinture à l'encaustique sur bois, 22,8 x 30,5 cm chacun, 2008/2009.

Certains tableaux se retrouvent à la limite de l'abstraction en révélant de moins en moins des formes identifiables et exacerbant certaines couleurs et lignes.

J'ai effectué dans le projet suivant une recherche sur les transformations d'un même lieu évoluant selon des paramètres géographiques, sociologiques, économiques ou météorologiques.

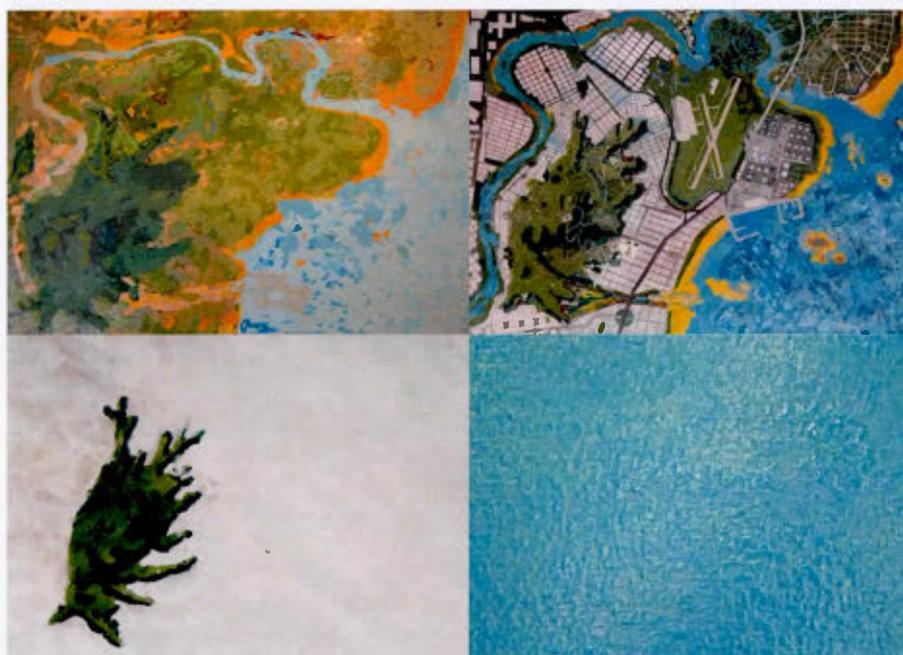


Figure 3-2 $x', y', z' - x'', y'', z''$, *paysages mutants*, peinture à l'encaustique sur bois, 76,2 x 91,4 cm, 2009.

J'ai réalisé quatre tableaux : territoire vierge, hyperurbanisé, nuageux et inondé. C'est en travaillant ce dernier, inspiré par le dérèglement climatique que, portée par l'enthousiasme de la peinture, par la ductilité de la cire, par la couleur et par ma gestuelle, j'ai réalisé un tableau monochrome. Je l'ai répété en agrandissant le format pour être plus immersif : *Bleu*, 122,5 x 122,5 cm.

Plus de sujet, plus de composition! Un tableau détaché de toutes contraintes, heureux d'exister, sans finalité. Et, un sentiment de paix durant et après sa fabrication. Dans son ouvrage sur la peinture monochrome, Denys Riout écrit en citant Werner Haftmann : « Les monochromes sont des voiles de méditation, des icônes, des tableaux de contemplation. » (Riout, 2006) Sous la couche monochrome existait bien le scénario, *le paysage*, auquel je pensais en travaillant : une vie d'avant l'inondation, un monde immergé, une vie sous-marine dans le tableau. Voilà comment la peinture transformait cette histoire. Je ne désirais pas détruire l'image, mais, le traitement pictural l'a métamorphosée. L'abstraction n'avait jamais été un enjeu dans mon travail. Je prenais contact avec une autre tradition en peinture. Or, en réalisant ce premier tableau monochrome, j'ai avancé plus vite dans l'abstraction en peinture que ma propre connaissance de l'histoire de l'abstraction.

« Les artistes postmodernistes ont rompu avec la tradition d'une composition qui reposait sur les contrastes de valeurs (Clyfford Still, Mark Rothko ou Barnett Newman). » (*ibid*) explique Denys Riout qui ajoute par la voix du critique Clément Greenberg : « C'est la démarche la plus foncièrement nouvelle de l'expressionnisme abstrait, la proposition la plus révolutionnaire depuis Mondrian [...] l'opposition des couleurs claires et des couleurs foncées est une donnée majeure de la peinture occidentale [...] encore plus fondamentale que la perspective. [...] La lumière et l'énergie déploient d'autant mieux leur effet que la couleur tend vers la monochromie. » (*ibid*)

3.3 La répétition

Saisie par l'effet de ce premier monochrome, j'ai suivi cette voie en expérimentant la couleur et les motifs texturés. Je répétais une même gestuelle pour réaliser une forme.

Bien sûr, la matérialité du médium avait une grande incidence sur la réalisation ainsi que la chorégraphie, presque intime, un enchaînement de gestes rigoureux dans un ordre précis. La réalisation de ces monochromes soulignait à quel point la répétition avait un impact direct sur mon corps et sur mon esprit. Shmuel Négozio décrit cet état de conscience au sujet de la création musicale en particulier :

« Lorsqu'un compositeur inspiré compose, il n'a pas l'impression de remplir de sons une durée objective. Son esprit, son oreille ne se trouvent pas dans l'ordre quantitatif, dans le limité, ils évoluent dans des dimensions esthétiques, spirituelles où ce ne sont pas des éléments objectifs qui priment ou sont saillants, mais des éléments de la sensibilité, de l'esprit, des valeurs esthétiques. Ce qui sort de cette création [...], c'est un moment universel, un espace fantastique, une harmonie où s'oublie la technique, la science, les lois de la matière, les limites de la nature et en ces technique, science, lois, limites : *la répétition*. » (Négozio, 2007)

Dans mes réalisations, la répétition des mêmes gestes conduit à une accumulation de signes réalisés de manière identique. Toutefois, à y regarder de près, chaque motif peint avec la cire possède quelques différences avec le précédent. D'une part parce que je ne suis pas une machine, et, d'autre part, parce que je travaille avec une matière très réactive sur des supports larges où mon corps est mis à l'épreuve en peignant à plat. L'effet visuel de la répétition fait circuler l'œil dans l'espace pictural qui ralentit à l'occasion d'une différence de ton, d'une saillie, puis repart surfer sur la couleur du tableau. Le rythme de lecture est partiellement imposé par la présence de différences qui mobiliseront l'attention dans ce flux d'éléments de même valeur.

L'action de peindre de manière répétitive exige du temps, de la patience ainsi que le recommencement de gestes simples qui s'inscrit dans une tradition des approches féminines en art. Les touches du tableau, égales et cadencées, font référence à la quotidienneté d'activités féminines où un ensemble de petits gestes crée une complétude. Ainsi, maille après maille, point après point, l'ouvrage se construit et

forme un nouvel espace, hier inexistant. La création de mes tableaux se bâtit aussi par la répétition d'actions monotones. Ce procédé, fréquent, n'est pas perceptible dans tous mes travaux, mais il peut avoir eu lieu dans une étape préliminaire, vécue comme un « réchauffement », une préparation mentale et, pour garder l'analogie avec les travaux d'aiguille, un bâti.

CHAPITRE IV

LA MATIÈRE

4.1 Matière sensorielle

Comme je l'ai dit précédemment, la matière influence l'évolution de mon travail parce que la cire d'abeille est multisensorielle.

— L'œil perçoit la tactilité si spéciale de la matière; souvent, le regardeur s'approchera de la surface picturale, puis reculera pour appréhender le subjectile dans sa globalité. Je retrouve ces mouvements de rapprochement et d'éloignement dans l'acte de peindre et dans le rapport d'échelle qui est constant dans l'appréhension de la vue aérienne c'est-à-dire la perception du paysage à différentes altitudes.

— La cire est translucide, on perçoit l'action précédente comme souvent en peinture, mais la présence est accrue par le film de cire, si mince soit-il.

— La cire d'abeille possède une odeur qui peut rendre bavard. Je le constate quand j'expose mes projets; la fragrance active la mémoire olfactive.

— J'ai expérimenté la perception kinesthésique dans les installations du projet *Paysages croisés*.

De tous mes sens sollicités, c'est la plasticité qui m'émeut le plus. Au contact de la cire, l'effet buvard de la matière sensible absorbe l'action du corps et m'apporte un

bien-être psychologique. La matière évolue entre sa propre malléabilité et les mouvements de l'esprit. Les exigences de mon projet et les contraintes que je me suis données pour le fabriquer guident ma gestuelle. J'ai parfois la sensation que mes mains devancent l'idée qui germe dans mon esprit, comme « la matière est parfois en amont de l'idée et contribue à construire la pensée de création. » (Baillargeon, 2009) Prolongement de cette pensée, mes mains sont assurément des outils précieux qui ne s'embarrassent pas d'objectivité et tempèrent mon rationalisme parfois envahissant.

Ma recherche porte donc, en partie, sur la nature de ce médium. Le plaisir de le manipuler m'incite à une recherche constante de ses possibilités. Fragile et robuste. Modelable à chaud, fluide à haute température, ferme à froid. Passant d'un état à l'autre : liquide, solide. La cire se travaille rapidement en laissant peu de place pour rêver. Active. Transformative. Fugace. Agir vite. Agir précisément. Cire incontrôlable? Cire agissante par elle-même? Une apnée. Manipulation sans garantie de résultat. Peu de contrôle. La matière domine l'artiste. L'artiste accepte l'aventure de la matière.

4.2 Matière transformative

Résistante, la cire m'oblige à une expérimentation et une adaptabilité constante ainsi qu'à une remise en question perpétuelle des gestes de création. Brûlante. Dangereuse. Chaleureuse aussi. Ces contraintes sont pour moi un défi extrêmement propice à la créativité. Dans *Vibrant Matter, Apolitical ecology of things*, Jane Matter met l'accent sur la vitalité de la matière : une capacité d'agir et de réagir comme force possédant une trajectoire et une tendance. Cette matière est un actant : « a "vital materiality" that runs through and accross bodies . » (Matter, 2010)

Dans ma pratique artistique, la notion de transformation comprend un ensemble d'opérations qui relèvent autant de procédés picturaux précis que de la cartographie ou de la vue aérienne. Inspirée par la cire, solide ou liquide, je transforme des images en explorations de formes et de textures associées à des recherches chromatiques. À coups d'essais et d'erreurs avec le matériau, les outils de modelage, les instruments pour chauffer, les supports et les gestes impliqués, je maîtrise jusqu'à un certain point cette matière. Pourtant, mes projets sont souvent de nouvelles expérimentations. De l'un à l'autre, je découvre d'autres avenues. Comme le mentionne le sculpteur Laurent Pilon : « La matière plastique s'ouvre à toutes les possibilités, se prête à toutes les intentions [...] elle est en soi une matière parfaite pour l'imaginaire [...] Parce que la substance n'a rien de fixe, qu'elle est le processus fait d'une succession de différentes phases d'un phénomène qui enregistre ses propres mutations, elle apparaît comme une matière à penser. » (Lussier, 2004)

4.3 *Le lissé et Le texturé*

Je travaille avec la cire de deux façons. Je les ai toujours alternées jusqu'à présent, ce sont *Le lissé* et *Le texturé*.

Dans la méthode du *Lissé*, j'appose la cire par « addition/soustraction » à la manière du phénomène de l'érosion. J'applique une ou plusieurs couches à chaud pour former une épaisseur de matière. Lorsqu'elle est figée, je creuse avec une mirette une cavité définie que je remplis d'une autre teinte. Celle-ci, chaude, s'échappe de sa dépression en formant des rebords. Je gratte la cire superflue afin d'obtenir un aspect plan et lisse. Je me réserve régulièrement des « surprises » dans la phase de remplissage : je lâche deux gouttes de couleurs qui, brûlantes et fluides, vont disparaître, se noyer dans le médium liquéfié. Quand j'arase la cire en grattant de minces couches de matière, je

découvre un motif créé par une association de couleurs, expression de la miscibilité ou de la non-miscibilité des cires colorées. Je peux reproduire ces étapes plusieurs fois comme autant de couches sédimentaires qui apparaîtront irrégulièrement. La couleur est très importante dans ce procédé. *Le lissé* traite de l'image avec un vocabulaire topographique, végétal ou ornemental. Il correspond au fait de peindre un paysage avec de nombreux détails (*Aérien 1 à 9*). Les signes plastiques sont la plupart du temps des références au réel connues et identifiables. Le point de vue d'en haut écrase le relief et l'image devient alors lisse et visuellement aplatie.

Ce procédé du *Texturé* évoque davantage la présence de la matière. Je procède par « addition répétitive ». En variant la température, j'obtiens un matériau qui va de très fluide à pâteux, ce qui multiplie les effets de texture. La couleur n'intervient pas ou peu. La répétition d'une même gestuelle aboutit à la formation d'un motif texturé, avec l'émergence de la dimension tridimensionnelle. J'écarte autant que possible la notion de hasard, je choisis une seule forme et taille de pinceau, une température de cire constante et j'emploie une série de gestes identiques. Ma façon de travailler avec la cire se fait par l'apposition de plusieurs couches. Chacune d'elle est épaisse d'un ou deux millimètres, ne se mélange pas, mais adhère à la précédente. Non seulement on perçoit la couleur de la couche inférieure, mais aussi son relief. Je dois considérer le travail en anticipant les effets de la couche suivante. Comme je crée des lieux inventés par et avec la matière, j'ai à l'esprit l'idée d'érosion, d'accumulation de substances et de dépôts. *Le texturé* correspondant davantage à une vue rapprochée sans balise, abstraite. Elle se traduit avec une sobriété de moyens, des valeurs d'une même teinte et une texture monocorde. Peu d'activités m'enchangent autant que de peindre ainsi.

Dans la pièce Eurythmie géographique, les deux procédés, *Le lissé* et *Le texturé*, se voisinent et se conjuguent sur la même surface. Je les vois comme deux énergies

différentes qu'il serait possible de considérer simultanément, comme si l'on était capable, d'un même coup d'œil, de zoomer un détail et de visualiser la totalité de l'espace.

CHAPITRE V

LÉGENDES MODERNES ET MYTHES PLURIMILLÉNAIRES

5.1 L'art aborigène, un paysage totémique

Il est récent de parler d'art, au sens occidental du terme, pour les œuvres des Aborigènes (Australie). Ils transcrivent en peinture des histoires mythiques essentiellement liées « à la cosmologie classique aborigène et affirment à travers leurs représentations picturales leur relation à la terre, à leurs ancêtres mythiques, ainsi qu'aux parents avec qui ils partagent leurs territoires et leurs mythes. » (Descola, 2010) Initialement, les peintures aborigènes se faisaient sur le corps, sur le sol ou sur des objets traditionnels. « Les Aborigènes n'utilisaient pas l'écriture avant l'arrivée des colons. Mais, d'aussi loin qu'on en ait la trace, ils ont toujours été des artistes. » (Jacob et *al.*, 2012) Le savoir y est transmis par le biais de la parole et de la peinture.

On pourrait voir les peintures aborigènes comme des cartes géographiques, car elles paraissent vues de haut et certains motifs représentent de manière détaillée la topographie. Cependant, appliquer le concept occidental de carte aux formes culturelles aborigènes risquerait d'aboutir à une interprétation trompeuse, car « la perspective picturale fausse la perspective géographique à plusieurs reprises pour intégrer des perspectives symboliques. » (Murphy, 2003) L'artiste ajoute les détails en tournant plusieurs fois autour de la surface qu'il peint et « chaque section peut avoir sa propre orientation géographique. » (*ibid*) Cette manière de peindre implique que, dans l'œuvre achevée, de nombreux signes ne sont plus représentés dans leur véritable relation géographique et peuvent paraître mal placés ou

disproportionnés. « La hiérarchie des éléments de la composition indique davantage leur importance symbolique au sein du mythe que leur importance géographique. » (*ibid*) Ces peintures ne possèdent ni échelle, ni orientation conventionnelle (haut, bas, gauche, droite, nord, sud, est, ouest).

Les couleurs traditionnelles varient peu dans les représentations des différents groupes ethniques. Leurs palettes intègrent des pigments trouvés dans la faune et la flore : brun, ocre, blanc, rouge, noir, jaune. Depuis les années 1970-1980, date de l'émergence des peintures aborigènes dans le monde occidental², plusieurs artistes élargissent leur palette avec les couleurs synthétiques de la peinture à l'acrylique. En réinterprétant aujourd'hui la culture de leurs ancêtres, « ils posent la question de la place des artistes non occidentaux dans la société australienne et dans le monde. » (<http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr>) La reconnaissance de l'art aborigène dans les années 1990 est devenue aussi un passeport économique. « Les artistes aborigènes ont parfaitement su s'adapter à la peinture acrylique et au support de la toile, ne serait-ce que pour des raisons de diffusion de leurs œuvres ». En outre, « la dimension en grande partie abstraite de l'art aborigène correspond aux tendances profondes de l'art contemporain, volontiers non figuratif et privilégiant formes et couleurs. » (<http://www.lajauneetlarouge.com>)

Les métissages dans la création aborigène existent depuis longtemps; « les artistes actuels reçoivent maintenant une influence occidentale en premier lieu, mais aussi asiatique et mélanésienne. » (<http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr>) Rosalie Gascoigne, artiste australienne, s'inspire de l'art aborigène et emprunte dans son installation *Piece to walk around* (1981), le point de vue aérien des peintres du désert pour représenter des scènes de circulation urbaine. (Museum of Contemporary Art of Australia à Sydney)

² Les Aborigènes sont reconnus citoyens australiens en 1967.



Figure 5-1 Rosalie Gascoigne, *Piece to walk around*, saffron thistle sticks, 20 squares 80 x80 cm, 1981.

« Ces correspondances entre art aborigène et art occidental ont une valeur symbolique profonde : elles signifient que [...] les représentants des deux communautés partagent le plus souvent un rapport charnel à la terre australienne. Ce qu'ils expriment, les uns par l'évocation de mythes plurimillénaires, les autres par celle de "légendes" modernes, c'est un rapport singulier à un pays à la fois très ancien et très récent. »
(<http://www.lajauneetlarouge.com>)

5.2 Connivences et influences

À l'occasion de mes voyages en Australie en 2000 et 2003, j'ai découvert l'art aborigène traditionnel et contemporain. De nombreux points me rejoignaient. Tout d'abord, la lointaine référence à la carte et à la vue aérienne m'ont intriguée ainsi que le partage de l'espace pictural en bandes ou en sections. Je n'avais pas accès à la signification des motifs en forme de cercle, demi-cercle, bâton, flèche, empreinte, etc.,

mais j'y étais sensible en les imaginant comme des rébus polysémiques. L'utilisation de couleurs vives et contrastées alliées avec des motifs m'a intéressée autant que le traitement pictural à base d'éléments répétés. Je découvrais un art du paysage sans horizon qui se peint penché sur le support. Je comprenais « à demi-mot » cette esthétique du paysage, nouvelle et étrangement familière. La cartographie est ici « tout autant temporelle que spatiale, elle retrace des lignes et des mémoires plus que des lieux » (Monsaingeon, 2013) comme dans cette oeuvre de Paddy Jupurrurla Nelson.



Figure 5-2 Paddy Jupurrurla Nelson, *Rêve de la carotte sauvage*, 92 x76 cm, 1991.

Aujourd'hui, cette esthétique me parle encore et encore, tant dans les oeuvres contemporaines que traditionnelles. L'art aborigène raconte la légende originelle d'un ancêtre. Si mon travail n'est pas visuellement narratif, il intègre en sourdine une

narration, un rêve éveillé. Je me raconte les histoires des lieux que je crée et qui deviennent investis d'un rôle, d'un souvenir ou d'une sensation. « Le peintre aborigène est à la fois “transcripteur” et “acteur” de l'histoire qu'il raconte. » (Jacob *et al.*, 2012) Cela me correspond. Enfant, je dessinais l'île utopique avec ses criques parfaites pour se baigner, surfer, plonger et les chemins allant d'un endroit à l'autre. Bien que cette sorte de narration ait évolué, elle m'accompagne régulièrement ainsi que la circulation visuelle dans l'espace pictural. Par où suis-je entrée dans le tableau? Quel axe ai-je suivi? Quelles pauses ai-je faites et pourquoi?



Figure 5-3 Judy Watson Napangardi, *Mina Mina*, acrylique sur toile, 200 x 130cm , 2004.

Je ressens par l'intermédiaire des couleurs franches et du pointillisme des oeuvres aborigènes de la vitalité, de la vibrance. Dans son tableau *Mina Mina*, Judy Watson Napangardi réalise des oeuvres complexes et colorées dans lesquelles « il s'agit de condenser une multitude d'informations [...]. Le visible et l'invisible prennent forme. » (Yvonnou, 2012)

Dans les oeuvres aborigènes classiques ou actuelles, il existe souvent un rapport entre le fond et la surface de l'oeuvre. La sous-couche de couleur foncée soutient la trame des motifs topologiques et symboliques du paysage et transparait en arrière-plan. L'impression d'un fond stable, profond, insondable se conjugue avec une surface active remplie de tracés précis et répétitifs. L'ensemble donne un sentiment de grande liberté.

Le motif du point et sa dimension tactile se retrouvent dans de nombreuses créations aborigènes qu'elles soient traditionnelles ou contemporaines. « C'est un marqueur identitaire en même temps qu'un formidable procédé visuel, hypnotique et chatoyant. » (Geoffroy-Schneider, 2012) Une de ses origines vient tout d'abord « des peintures sur sable où l'on fixait les motifs en enfonçant le doigt dans le sol. » (<http://www.lajauneetlarouge.com>) Cela explique la dimension très tactile de la peinture aborigène. Les points peints serrés sans se toucher laissent paraître un monde riche d'éléments coexistants et correspondent à la perspective aérienne. Le pointillisme moderne s'est généralisé dans toutes les communautés artistiques du Désert. L'abondance des touches, des points permet le scintillement et la re-création de la lumière. Cette densité d'éléments fut un moyen pour les premiers peintres qui ont exposé leurs peintures au monde occidental, « des hommes de savoir, des grands initiés, de cacher certaines parties du récit ou de les traduire en métaphores » pour les profanes (Jacob *et al.*, 2012). Le pointillisme est sans cesse réinventé comme dans l'oeuvre *Bush leaves-optic* de Abi Loy Kemarre où le rendu vibratoire d'une grande légèreté paraît mobile.

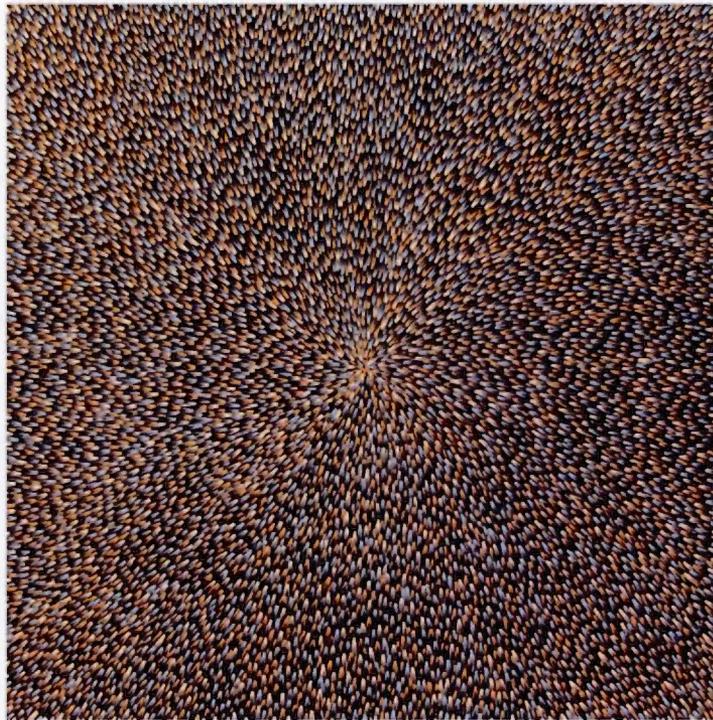


Figure 5-4 Abi Loy Kemarre, *Bush leaves-optic*, peinture à l'acrylique sur toile, 137 cm x137 cm, 2012.

Dans ma pratique, j'utilise des motifs récurrents. Le point en est un, c'est un motif extrêmement modulable, mobile et consistant. Le point est aussi une unité de composition qui peut densifier l'espace ou composer des lignes, des formes ou des cadences. Je dépose à la verticale une goutte de cire, « le point », du bout de mon pinceau, à la manière des peintres aborigènes qui peignent avec des bâtonnets de bois. Le pointillisme aborigène n'a pas de rapport avec le pointillisme des néo-impressionnistes européens.

Outre le point que je peins en aplat ou en relief, j'affectionne particulièrement un motif que je pourrais décrire ainsi : une touche longue, arrondie à ses extrémités, courbée comme un ver. Ce motif fluide et organique possède une mobilité à peine

perceptible, mais, bien réelle. Il a ses variantes selon son orientation, la longueur de la touche et son épaisseur.

J'ai visité dans la région de la terre d'Arnhem (nord-ouest de l'Australie) une des grottes où l'on pouvait voir des oeuvres rupestres fort anciennes m'a-t-on dit; je n'ai pas su depuis combien d'années elles existaient. Le guide aborigène expliquait qu'on (les propriétaires des motifs tracés sur les parois) « entretenait » régulièrement les dessins sur la roche en repassant de la terre pigmentée dessus! Cette rencontre m'avait troublée puisque culturellement, je n'ai pas le droit de toucher une oeuvre d'art et qu'une fois achevée, elle reste figée dans le temps. Je me revois dans la grotte, perplexe, reconsidérant le rôle de l'art occidental versus celui de l'art aborigène traditionnel. J'étais peut-être en train de contempler des dessins incroyablement vieux et actuels, tout à la fois. Sacrilège? Art vivant?

CHAPITRE VI

CARTES, PHOTOS ET VUES AÉRIENNES

6.1 Analogies et différences entre cartes, photos et vues aériennes

Mon intérêt et mon plaisir à scruter les cartes et à observer les vues en plongée remontent à très loin. Cette vision panoramique permet de me situer et d'évaluer mon environnement : « Habiter, c'est comprendre l'espace périphérique » dit la philosophe et critique d'art Rachida Triki qui précise que « la compréhension spatiale active un rapport affectif et physique au milieu naturel » (Triki, 2009). Les cartes révèlent, entre autres, ce que je ne peux pas apercevoir de l'endroit où je me trouve et qu'éventuellement je pourrais aller découvrir. La vue en plongée me transporte physiquement dans un endroit « hors du commun ». Elle est concrète et permet, a priori, de voir un espace rationnel et objectif.

Que je regarde une vue en plongée, sa représentation photographique ou la carte de ce même lieu, mon corps est sollicité. Il se penche vers l'avant, ce que je fais également pour peindre. J'ai la même posture et le même processus d'étude (voir plus loin).

« Regarder penché, c'est penser et s'imaginer, c'est donc presque toujours attendre quelque chose, s'attendre à quelque chose. C'est du temps psychique configuré en position spatiale, en posture corporelle et en sensations visuelles concomitantes. Il y a de l'expectative dans toute vue d'en haut. » (Didi-Huberman 2013)

La carte élimine les éléments passagers d'un territoire donné, les hommes, les bêtes, les véhicules, la lumière et la végétation; la vision en plan est plus explicite. Peu m'importe puisque je considère la carte, la vue en plongée ou la photo aérienne d'une manière analogue dans ma façon de les explorer et de les comprendre.

6.2 Google Earth

Créé en 2005, le moteur de recherche *Google Earth* « veut rendre accessible les informations géographiques du monde, disponibles par l'instantané de la connexion au réseau. » (Dorrian, Poussin, 2012) Je le consulte régulièrement depuis sa création, soit au quotidien, dans un but utilitaire, soit dans une visée prospective de lieux complètement inconnus. J'ai appris à décoder les cartes aériennes c'est-à-dire à « savoir reconnaître les objets métamorphosés par l'altitude et, pour cela, être capable de déjouer un certain nombre de trompe-l'œil, d'effets et de fausses impressions. » (*ibid*) Dernièrement, par une vue satellitaire proposée par *Google Earth*, j'ai « exploré » la côte de l'Angola, sa géographie physique qui expliquait en partie la répartition humaine et ses activités, les formes claires dessinées par les vallées, la gamme chromatique des concrétions rocheuses désertiques. Mon intérêt géographique s'est alors transformé en une recherche esthétique qui m'a poussée à conceptualiser certains détails en données plastiques de façon à pouvoir les reproduire ultérieurement.

6.3 Rapport d'échelle — abstraction et représentation

Selon l'altitude de l'avion, la perspective aérienne varie; je n'observe plus les mêmes éléments, la compréhension du territoire diffère. En haute altitude, les éléments

géomorphologiques s'explicitent, car ils se placent dans une vue d'ensemble qui se lit comme une image. Quand l'altitude est basse, on recherche davantage le sens de certains détails qui peuvent devenir porteurs de plusieurs interprétations. En vue macroscopique, on obtient une scène indéfinissable. Lorsque j'entre dans l'interface *Google Earth*, je me repère dans le lieu « survolé » de très haut, puis, en vue de plus en plus rapprochée. Cette question d'échelle est une constante dans mon travail et elle m'amène à me positionner en peinture entre une certaine figuration (la vue élevée, l'image) et l'abstraction qui représente une vue de près avec une perte de repères appelant à l'extrapolation.

La ligne d'horizon me pose toujours un problème. Existe-t-il une finitude au paysage vu d'en haut? Si oui, comment la traduire? Sinon, comment évoquer cette absence, ce dessaisissement? En regardant une route s'enfoncer vers le lointain, je vois ce tracé disparaître dans une brume grise bleutée (la perspective aérienne). L'altération de l'atmosphère trouble ma vue avant que n'advienne la limite de mon acuité visuelle, le contour des objets s'estompe au profit d'une couleur atone d'une certaine opacité; est-ce l'horizon? K. Malevitch parle d'un espace non limité par « l'anneau de l'horizon ». « La réalité de la vue d'en haut, avec son abolition de l'horizon se teinte d'une coloration spirituelle. "L'anneau de l'horizon" devint le symbole récurrent de ce qu'il fallait surmonter afin d'accéder à l'essence véritable du cosmos. » (Shatskikh, 2013)

Plastiquement, je conçois l'horizon comme un espace intangible, non représenté dans le projet *Eurythmie géographique* installé au sol. L'horizon n'a de place que dans l'idée d'un puzzle dont les bords ne seraient jamais complétés. C'est une découpe cadastrale composée de *shaped canvases*. Les sections conçues pour former le pavage s'emboîtent et pourraient s'étendre à l'infini. Elles permettent à chaque morceau d'exister dans son entièreté, non tronqué par les bords d'un quadrilatère-tableau.

Traité antérieurement, le pavage existait dans ma pratique comme fond d'image. Actuellement, il révèle davantage un réseau qui rappelle les coordonnées géographiques. Cette grille dans mon projet actuel matérialise une ossature sur laquelle repose une couche de cire épidermique.

CHAPITRE VII

HISTOIRE DE L'ART, HISTOIRE DE L'AVIATION

7.1 Histoire de l'art en corrélation avec l'histoire de l'aviation et de la photographie

Vue aérienne, perspective cavalière, point de vue d'en haut, position élevée, vue à vol d'oiseau, angle synoptique, vue en plan, vision planimétrique, vue orthographique, panorama, vue de l'espace, vue satellitaire... Ces nombreux vocables en disent long sur l'intérêt suscité par le sujet. Les avancées technologiques de l'aviation et celles de la photographie ont influencé et influencent toujours de nombreux artistes.



Figure 7-1 Victor Navlet, *Vue générale de Paris, prise de l'observatoire, en ballon*, huile sur toile, 400 x 800 cm, 1855.

Vers 2002, avant le début de mes études en art, j'ai eu l'occasion de voir cette oeuvre de Navlet au Musée d'Orsay (Paris). Peint en 1855, cet immense tableau m'avait impressionné par ses dimensions, sa date de réalisation (l'oeuvre fut créée avant l'usage de la photographie aérienne) et la description figurative extrêmement précise et réaliste du paysage de Paris précédant sa modernisation par les travaux d'Haussmann. Devant cette oeuvre, mon champ de vision s'élargissait, je pouvais m'imaginer à l'époque de la création du tableau et contempler la ville dans cet espace de peinture du XIXe siècle réalisé selon un angle de vue très actuel.

L'expérience visuelle de la Terre vue d'en haut marque le début du renversement de la perspective centrale issue de la Renaissance. L'élévation du regard, qui devient panoramique, permet la découverte d'un monde aplati : « La terre se déroule en un immense tapis sans bord, sans commencement, ni fin » écrit Nadar (Lampe, 2013). Les clichés pris à partir de cerf-volant, de ballon, puis d'avion démontrent l'inventivité des photographes et la richesse de l'histoire de la photographie aérienne. En 1914, les avancées techniques deviennent un élément stratégique de la Première Guerre mondiale. En 1946, les missiles américains permettent de prendre le premier cliché suborbital. On découvre officiellement l'existence des drones lors de la guerre du Golfe en 1990. Et, en 2020, selon les estimations de la Federal Aviation Agency, plus de 10 000 drones civils seront en circulation aux Œuvres (<http://www.lemonde.fr>).

7.2 Nouvelles expériences de l'espace

La première *Exposition internationale de locomotion aérienne* (Paris, 1909) confirme la récente passion populaire pour la conquête du ciel et attire les artistes de l'avant-garde de Georges Braque à Fernand Léger. « Le choc visuel de la nouvelle ère

aérienne impose très vite une renégociation géométrique et conceptuelle de l'espace de représentation qui va bien au-delà de la seule plasticité dynamique des formes. » (Rousséau, 2013) Les clichés aériens avec « leur graphisme linéaire, sans horizon, ni échelle accompagnent l'émergence de l'abstraction picturale » (*ibid*), aussi bien en Angleterre avec le vorticisme (E. Wadsworth) qu'en Russie avec le suprématisme (K. Malevitch). L'abandon du point de fuite fixe amène les membres du groupe De Stijl (Theo van Doesbourg, Piet Mondrian) à développer des structures « qui s'appuient sur le renouvellement du dessin axonométrique. » (Wieczoreck, 2013)

La vue d'avion élucide et désoriente : « autant d'influences contradictoires sur l'appréhension humaine du monde qui ne peuvent que susciter l'intérêt des artistes soucieux d'une approche inédite d'un monde objectif. » (von Gaertringen, 2013) Cette recherche se retrouve dans les œuvres de Vassily Kandinsky et ses rhizomes cartographiques (*Sicile, 1924*) ou dans celles de Paul Klee et sa vision aplanie de la nature (*Zwei, 1924*). La curiosité pour la vue plongeante influence également certains impressionnistes qui peignent alors des vues urbaines à partir de balcon, de toit ou de promontoire naturel (Caillebote, Valloton, Monet).

7.3 Après 1945, effet de distanciation

La vue du ciel demeure un outil privilégié pour dénoncer les failles de la modernisation urbaine et de l'utopie collective. Se muant en un processus constructif et « selon la théorie brechtienne de l'effet de distanciation [l'acte de voir amène le spectateur] à prendre conscience de son pouvoir de renversement en phase avec la dynamique et l'apesanteur de la vie moderne. » (Lugon, 2013) De ce fait, « les photographes puis les artistes favorisent alors les motifs urbains vus en plongée, auxquels ils se plaisent à conférer une qualité onirique, voire fantastique » (*ibid*). La

dilution des repères dont le sentiment d'infini suscité par la vue aérienne s'avère primordial dans le mouvement de l'expressionniste abstrait. Avec l'essor de l'aviation civile, le survol des territoires devient dans la période d'après-guerre une source d'inspiration. Comme d'autres artistes très marqués par leur expérience militaire, le peintre Sam Francis (1923-1994), pilote durant la Deuxième Guerre mondiale, développe « une vision cosmique ou cartographique dans ses toiles mêlant la gestuelle libre et l'imaginaire de survol. » (Schlesser, 2013)



Figure7-2 Sam Francis, *Round the world*, huile sur toile, 276,5 x 321,5 cm, 1958-1959.

Les *drippings* de Jackson Pollock imposent un nouveau modèle esthétique pour la peinture abstraite des années 1950-1960. Selon Antje Kramer, « la toile posée au ras du sol surplombe son paysage mental. [Pollock] enjambe le support de la peinture [...] et forge le mythe d'un peintre possédé par une vue plongeante dans les origines primitives et inconscientes de la civilisation. » (Kramer, 2013) Dans *Stadten planche d'atlas no 119* (1968), Gerhard Richter accentue les caractéristiques de la vision planimétrique ancienne et pose un regard critique sur les dérives d'un urbanisme

démesuré, né dans l'urgence des besoins de la reconstruction d'après-guerre. (Quoi, 2013)

Pour les artistes d'aujourd'hui, « un nouveau chapitre s'ouvre [...] Le XXI^e siècle est caractérisé [...] par la surexposition cartographique. Le retour au globe et l'emballlement du global, les défis de la cartographie du net et de la réalité augmentée, l'irruption des géoartistes, constituent autant d'enjeux ouverts » (Monsaigeon, 2012) qui sont pour moi très stimulants.

7.4 Approche critique du «point de vue aérien»

Le champ d'application de l'imagerie aérienne est à la fois une surveillance constante, voire déshumanisante, et un outil de supervision de l'état de la Terre. Dans la série *Delirious New York* (1972), l'artiste et architecte Rem Koolhaas isole chaque bloc de la ville « tout en l'inscrivant dans une même trame globale, une même perte d'échelle » (Brayer, 2013). Dans ses tableaux de paysages urbains vus en plongée, Philippe Cognée transcende la banalité quotidienne en plans légèrement déstructurés, rendus mous par l'encaustique (*New York*, 2008). Franz Ackermann raconte ses voyages en utilisant le point de vue d'un oiseau; il bâtit de grandes installations dans lesquelles il peint des tableaux dynamiques, aux couleurs vives, symboles du chaos et des mutations de nos métropoles à l'ère de la mondialisation (*Terminal*, 2008). Les oeuvres de Mishka Henner montrent une forme de censure gouvernementale d'images satellitaires (*Nato Storage Annex, Coevorden, Drenthe*, 2011). Les immenses photographies aériennes de l'artiste américain Alex MacLean (2009) révèlent la complexité et l'absurdité de la vie contemporaine aux États-Unis et en Europe. Suzanne Joss (s.d.) brouille les pistes entre la réalité photographique et l'imaginaire du dessin cartographique (s.d.) et Sandra Smirle explore l'impact des nouvelles

technologies sur notre façon de voir et d'être, à l'aide de papiers découpés (topographical patterns).

« Cette approche de "l'oeil cartographique" esquisse quelques moments de l'esthétique d'un oeil-monde tour à tour icarien et terrestre. Oeil du virtuel s'il en est, qui met en oeuvre un regard "géopolitique" sur notre présent et appelle de nouveaux paradigmes artistiques touchant l'image et l'abstraction. » (Buci-Glucksmann, 1996)

Quand je peins le thème récurrent de l'inondation, qui couvre le quart de la surface de la pièce *Eurythmie géographique*, je travaille le côté esthétique, plastique, en abordant le sujet du changement climatique. Ma pratique ne se veut pas politisée, elle témoigne seulement de cet état de fait.

7.5 Archéologie aérienne

L'archéologie aérienne me fascine par le mystère qu'elle dégage et par la réalité tangible de civilisations et de phénomènes anciens qu'elle révèle. Je la traite en sous-couches dans ma peinture. L'archéologie aérienne a permis de révéler des structures du territoire invisibles à l'œil nu : les géoglyphes de Nazca (Pérou) ou les sites protohistoriques, gallo-romains ou médiévaux (France).

« Voir en profondeur, c'est voir dans le futur ou dans le passé en même temps que dans l'espace. » (Bonnet, 2009)

CHAPITRE VIII

REPRÉSENTATIONS DE LA VUE EN PLONGÉE

8.1 Voir penché

Les photographies aériennes soutiennent mes travaux de création. Collectées puis sélectionnées en fonction de leur intérêt géomorphologique, chromatique ou bien par une simple curiosité géographique, ces photos entretiennent ma réflexion et alimentent mon imaginaire. Elles interviennent dans mon processus de création en apportant une certaine conscientisation :

— Le souvenir du moment précis de la prise de la photo, les raisons pour lesquelles j'ai pris ce cliché et les circonstances du voyage.

— La résurgence de l'expérience sensorielle et, plus précisément, le souvenir d'une perception indéfinissable, d'être partie, mais pas encore arrivée, de se trouver entre deux endroits, de vivre un laps de temps curieusement vide, d'être anonymement immergée dans des espaces qui ne se définissent ni par l'identitaire, le relationnel, ou même l'historique. Marc Augé appelle ces espaces des non-lieux (aéroports, autoroutes, avions...) (Augé, 1992) Cette perception de solitude est assez similaire à celle ressentie pendant l'acte de création.

— Dans la lecture de la photo, il m'arrive fréquemment de découvrir des éléments étonnants que je n'avais pas décelés lors du déclenchement de l'appareil photo.

L'observation de la vue aérienne est souvent brève, sommaire, visible qu'une fois. Ce bref laps de temps m'oblige à cataloguer rapidement les informations que j'en ai retirées. La photographie permet d'accorder davantage de temps à l'examen du lieu survolé.

Par le hublot, je contemple la vue extérieure. Extérieure à moi, extérieure à la carlingue. Distanciée. Une couleur, un élément graphique au sol, attire mon regard et me questionne. Je l'examine, je veux l'identifier pour le placer adéquatement dans son contexte. Parfois, je ne trouve pas d'explication valable : j'ai vu, ça existe, je ne sais pas pourquoi! Voici un exemple parmi bien d'autres : j'observe une étonnante irisation rosée dans des champs vert jaune. Je constate qu'elle en longe les bords. Que fait là cette tache rose incongrue? Les deux couleurs se confrontent, coexistent, mais, ne se mélangent pas, le vert rosé n'existe pas! Elles créent une tension visuelle qui me séduit plastiquement. J'ébauche une explication raisonnable : peut-être s'agit-il d'herbes parasites qui poussent en raison d'une trop grande humidité? De temps à autre, ma « théorie » se confirme par la présence d'une discrète ligne sombre, qui ondule à peine; c'est un ruisseau qui mouille ces champs. J'imagine comment rendre en peinture ces plages colorées composées d'éléments non homogènes : des taches, des lignes et des couleurs. Quand je suis à l'atelier, j'évoque ces souvenirs, je les travestis aussi. Dans l'ouvrage *Paysages croisés, la part du corps* (Chiron et al., 2009), Éliane Chiron cite le philosophe et neurobiologiste, Francisco Varela qui explique : « De toute vue émerge comme une configuration cohérente à partir d'informations dont 80 %, déjà stockées dans le cerveau à l'état de traces mnésiques, se connectent à 20 % d'informations issues de la rétine. »

Peu importe la véracité, puisque de toute façon, la réalité dépasse la fiction! Partant de ce principe, j'accepte mieux ce que j'appellerais un « accident de peinture ». Il m'est arrivé plusieurs fois de créer un motif original puis de le découvrir

ultérieurement dans une représentation aérienne! Parfois, je contemple, émerveillée, des paysages que je n'aurais jamais pu imaginer : de larges bandes jaunes, rouges, orange, roses, vertes, bleues, mauves, blanches se côtoient dans des champs de tulipes hollandais. (<http://www.fubiz.net>)

« La vue embrassante, comme on pourrait la nommer, se penche au contraire pour mieux voir : elle dialectise et abîme l'éloignement lui-même. [...] le monde apparaît dans la distance de l'inatteignable définitif, ce qui a pour vertu l'explicitation des choses, qui est un savoir pur, un savoir non entaché. » (Georges Didi-Huberman, 2013)

8.2 Comme des portraits!

Mes représentations de paysages vus d'en haut et à travers l'expérience sensible représentent un portrait social politique d'un territoire que j'habite. Dans cet espace, mes désirs de simplicité volontaire et de respect environnemental voudraient bien s'accorder avec ma vie d'Occidentale détenant une empreinte écologique élevée.

C'est aussi un portrait racontant la beauté de la Terre sous tous ses aspects, des plus sereins aux plus inquiétants, dont témoignent les photographies de Yann Arthus Bertrand (*La Terre vue du ciel*, 2000) et celles d'Edward Burtynsky connus pour ses photos de sites industriels. Il souligne : « There is an importance to [having] a certain reverence for what nature is because we are connected to it [...] If we destroy nature, we destroy ourselves. » (www.edwardburtynsky.com) La dimension sublime de ses photos génère à la fois une admiration fondée sur l'esthétique de l'image et un sentiment d'effroi du témoignage contemplé.

8.3 De *Google Map* à « l'île de la femme du cartographe ».

Bien que les cartes aient acquis un statut scientifique indéniable, « une carte n'est pas et n'a jamais été une réalité » selon le chercheur en sciences géomatiques Stéphane Roche qui démontre en quoi la carte géographique n'est jamais neutre, ce qui est d'autant plus vrai à l'ère numérique : « une carte est une représentation venant d'un choix de ce que l'on montre ou pas. C'est toujours partiel, partial. » (Roche, 2014) Au XVIIIe siècle, les cartes disponibles utilisaient une projection de Mercator où l'Europe, prise comme point central, apparaissait plus grosse que les autres continents, ce qui avait un effet politique bien arrangeant! La nouvelle version de *Google Map* va s'adapter au profil des utilisateurs et adopte de manière inattendue « un autre paradigme, où la carte n'est plus la représentation de la réalité, mais l'expression d'une vue personnelle et idiosyncrasique sur cette réalité. » (Joliveau, 2013)

À ce sujet, l'anecdote de l'île du cartographe, racontée par Gilles A. Tiberghien est édifiante :

« J'ai ouï dire que dans les grands voyages de découvertes, ceux qui avaient pour mission de lever les cartes des archipels nouveaux y introduisaient volontiers une île à leur façon, qu'ils baptisaient du nom de la dame de leurs pensées. C'était un fait avéré, admis, et nul ne s'en émouvait quand on n'en trouvait pas trace aux navigations suivantes. C'était disait-on "l'île de la femme du cartographe". » (Tiberghien, 2007)

C'est dans cet écart entre les cartes, leurs représentations et le monde réel que se situent mes configurations de paysages vus du ciel.

CHAPITRE IX

LA COULEUR

9.1 Un monde coloré

Yeux ouverts, yeux fermés, je les vois! Les couleurs sont partout. Le philosophe Claude Romano explique : « elles ne sont donc pas seulement des propriétés du champ visuel ou de la surface des corps. Ce sont aussi des éléments qui ont une valeur, une résonance affective, une profondeur vécue que l'artiste s'efforce d'explorer. » (Romano, 2013) Dans ma pratique, la couleur est essentielle et participe à tous mes projets, elle est aussi nécessaire que les lignes, les formes, le médium employé ou le support. Pour moi, les sensations ressenties devant des couleurs ne sont pas anodines. Certaines teintes provoquent si peu de stimulation que je les vois à peine. D'autres, au contraire, m'enthousiasment et je suis particulièrement enchantée par certaines alliances.

La perception des couleurs est subjective et elle dépend de celui qui les regarde. Les couleurs sont difficiles à décrire au moyen du langage. Ainsi, pour s'entendre sur une nuance, il a fallu créer des codes, notamment pour l'impression. Au quotidien, nous nous accommodons d'une vingtaine de mots. Dans ma palette, je manque de vocabulaire. J'ai réalisé un monochrome qui n'est ni vert de cobalt, ni oxyde de chrome, ni pistache, ni jade, ni émeraude, ni... Cette teinte de vert restera dans ma mémoire comme le « vert » de ce tableau. La perception des couleurs est également relative. En effet, on n'a pas l'occasion d'être entouré d'une couleur unique, bien que James Turrel m'ait permis de vivre cette expérience colorée et immersive dans *Inside*

the Light (Bleu, Musée des arts contemporains de Montréal, 2011). La couleur est toujours en relation avec d'autres et elle fluctue selon la luminosité environnante. Elle est intangible, insaisissable et illusionniste; pourtant, nous possédons une logique de la couleur : « s'il manque un ton, on le trouve même si on ne l'a jamais vu » (*ibid*) précise Claude Romano qui ajoute en citant Cézanne : « il y a une logique colorée, parbleu. Le peintre ne doit obéissance qu'à elle, jamais à la logique [du] cerveau. » (*ibid*)

9.2 Effets de cire

En employant l'encaustique, j'ai le choix d'utiliser deux teintes de cire d'abeille : la cire jaune, qui contient du pollen et de la propolis, et la cire blanchie dans laquelle on a retiré ces substances par un procédé simple et ancien.

Le pollen donne habituellement une nuance allant du jaune pâle au jaune vif selon le lot de cire. Cet aspect aléatoire génère dans ma recherche chromatique des fluctuations dont je dois tenir compte. Parfois, une luminosité particulière transparait dans les teintes claires grâce au pollen. Fabriquer des couleurs avec la cire d'abeille me contraint à respecter ses spécificités, car le matériau reste indépendant. Lorsque j'ai commencé à composer des tons de blanc et de bleu, la teinte jaune de la cire troublait mes nuances : le blanc se transformait en ivoire et la couleur bleue tirait vers le vert. La cire blanchie conserve l'originalité de la couleur du pigment. J'emploie actuellement la cire jaune en alternance avec la cire blanchie, selon les besoins. J'ai appris à moduler mes couleurs en fonction de l'inconstance de la cire jaune et, même, de jouer avec cet aléa.

Je m'efforce de composer des coloris translucides de façon à rendre visibles des couleurs et motifs préalablement peints. Je prends plaisir à découvrir dans les vues aériennes des éléments disparus, mais dont la trace perdure comme, par exemple, une zone décolorée qui suggère l'emplacement d'un bâtiment qui n'existe plus. Dans ma pratique, j'imagine accéder aux premières étapes de peinture, aux premiers gestes effectués, aux nervures du support en bois. Ce n'est guère réalisable d'un point de vue technique, car même une mince couche de cire opacifie la couche antérieure.

Dans le cas de la peinture à l'encaustique, la translucidité contre l'opacité amène un travail en trois dimensions, une recherche dans la verticalité. J'ai donc ces interrogations constantes : quelle épaisseur puis-je ajouter sans perdre ma couleur? Jusqu'où gratter la cire pour retrouver un motif noyé dans la matière, sans atteindre la couche inférieure?

9.3 Impulsions chromatiques

Je colore la cire avec des pigments secs. D'une couleur à l'autre, la dispersion des pigments varie. Certains se mélangent aisément au liant, d'autres ont tendance à couler dans la cire liquéfiée, ce qui rend la couleur moins fiable. Dans le cas où, d'un coup de pinceau, je ramasse un peu de pigments au fond de la cuve chauffante, le degré d'intensité de la couleur change, elle se sature. Je dois m'en souvenir pour conserver une tonalité uniforme, mais aussi pour rehausser une plage de couleur trop monotone.

Je compose rarement une couleur avec un seul pigment et, par conséquent, il m'est très difficile de refaire une même teinte. L'ajout du pigment en poudre est délicat à doser avec une quantité précise de cire. Dans les faits, une teinte est avant tout un

« mélange » imaginé d'abord, fabriqué ensuite. Il se prépare directement dans la cuve chauffante et je ne vois sa teinte réelle qu'une fois le médium refroidi. Outre les pigments, mes couleurs incluent souvent de la cire colorée provenant de travaux antérieurs que je conserve sous la forme de pains de cire. Je m'appuie sur leur couleur pour préparer une nouvelle teinte. Cette gestion « des restes de couleurs » est processuelle, écoresponsable et correspond aux procédés de transformation des éléments dans la nature.

Nous avons une sensibilité propre qui définit nos préférences chromatiques. L'esthétique des couleurs est subjective et d'une culture à l'autre, elle a des connotations différentes. Mes recherches chromatiques oscillent entre plusieurs orientations : la monochromie, la tendance « cumulative » et les associations de couleurs spécifiques.

— La monochromie

Dans mes projets monochromes, la couleur unique modulée par la matérialité de la cire vit et vibre par les jeux de lumière sur la surface inégale. Le format d'une oeuvre monochrome doit me permettre une immersion dans la couleur pour mieux la ressentir. Le monochrome composé exclusivement de pollen réalisé par Wolfgang Laib est stupéfiant (Museum of Modern Art de New York, 2012). Sa couleur jaune, dense, immatérielle, semble éclairer l'espace et, dans un même temps, absorber la lumière. Vue de la mezzanine, donc vue en plongée, la couleur de l'oeuvre devient une matière tant elle a un poids, ce qui est paradoxal considérant la légèreté du pollen.

— Les associations de couleurs spécifiques

La tonalité unique du monochrome représente pour moi l'équilibre parfait dans la couleur. Dès que j'introduis une autre teinte, je recherche une cohérence tout en sachant que je n'y arriverai pas ou bien que je ne le souhaite pas vraiment. J'ai développé certaines stratégies : je peins des dégradés ou des camaïeux qui permettent une approche progressive dans l'intensité de la lumière et de la couleur à l'image d'un crescendo préparant l'accord tonique. Dans les dégradés, la montée des valeurs agit à la fois en force et en douceur. Dans les camaïeux, les modulations des couleurs, semblables et différentes, développent davantage une cadence mise en relief par une couleur qui tranche.

— La tendance cumulative

Je réunis sur une même surface toutes sortes de teintes que je place de façon chaotique; je n'hésite pas à créer des oppositions en confrontant des coloris d'intensités variées. L'abondance sature l'espace. La rythmique et les tensions générées par la multiplicité des couleurs peuvent même devenir oppressantes. Advient alors la recherche de stabilité dans ce maelstrom de mouvements colorés. Agencer, combiner, hiérarchiser, structurer, l'équilibre n'est jamais atteint. Néanmoins, en cheminant avec cet élan, j'assemble les différentes « forces » des couleurs. Je peux majorer ou minorer un effet par un ton troublant une surface trop calme ou trop cadencée. Ces rapports chromatiques sont relationnels. Les couleurs s'allient, s'autodynamisent ou se différencient.

Au cours de la deuxième année de maîtrise, j'ai ressenti le besoin de concevoir un livret dans lequel je relève des combinaisons de couleurs pour en évaluer leur « énergie » et leur compatibilité (*Couleurs, camaïeux, dégradés*, 2012). En cela, j'ai

enrichi mon vocabulaire chromatique, car, inconsciemment, j'ai une certaine propension à composer des teintes et des associations de couleurs semblables.

J'apprécie les recherches chromatiques originales et diversifiées de l'artiste Bernard Frize (1954 -) qui emploie un grand nombre de couleurs simultanément « pour ne pas faire de choix ». Il veille à ce qu'une couleur ne prenne pas le dessus sur une autre : « Ce que j'essaie, c'est d'arriver à la neutralité. Que rien ne domine et que l'on reste dans l'indécidable, en ce qui concerne la couleur dominante. » (Falguières, 1997) raconte l'historienne et critique d'art, Patricia Falguières.

Dans ses installations hautement colorées intitulées *Zobop*, l'artiste Jim Lambie (1964-) couvre le sol de rubans de vinyle de couleurs vives. Les couleurs et les largeurs de rubans varient et se répètent sans ordre apparent. Lambie rythme l'espace de bandes colorées qui donnent une impression unique d'énergie et de pulsation. Invité à la 19e Biennale de Sydney en 2014, il a ainsi décrit sa pratique :

« This ephemeral site-specific installation uses brightly coloured vinyl tape to trace and accentuate the architectural nuances of the building [...] The result is mesmerising, uplifting and at times vertiginous, as his optical wonderland challenges our proprioceptive process. »
(<http://www.biennaleofsydney.com.au>)

Ces deux artistes travaillent la couleur, tous deux penchés vers leur support.

CHAPITRE X

DES PROJETS ANTÉRIEURS AU PROJET ACTUEL

10.1 Des projets antérieurs au projet actuel :

Aérien; x' y' z', x ", y", z" paysages mutants; Les monochromes; Inventaire blanc; Multiples 81; Paysages croisés.

En 2010, j'ai peint à l'encaustique une série de petits tableaux (*Aérien*, 1 à 11) traduisant librement des images prises à moyenne altitude. Dans le projet suivant, j'ai effectué une recherche sur les transformations d'un même lieu : *x' y' z', x ", y", z"*, *paysages mutants* dans laquelle j'ai découvert le monochrome et la texture (tel que décrit dans le chapitre 3.2). Je me suis éloignée de la représentation de la vue cartographique pour un temps et j'ai peint de grands tableaux monochromes texturés et colorés. Un an plus tard, je me sentais dans une impasse, car même si je me satisfaisais du travail avec la matière, les combinaisons de couleurs et leurs défis me manquaient. J'ai réalisé divers tableaux, mais je piétinais. Pour démarrer un nouveau projet avec la peinture à l'encaustique, je devais affronter le large éventail de possibilités que j'avais découvert et je ne savais par où commencer. Afin de restreindre les paramètres de création, j'ai conçu un inventaire de motifs texturés sur de petits formats en n'utilisant que la couleur blanche, la texture se distinguant clairement avec cette teinte, elle-même étant la somme de toutes les couleurs. J'ai produit une trentaine de tableautins qui m'ont permis d'explorer en particulier le « rendu » de la cire soumise à des températures différentes et d'affiner ma gestualité. Dans une autre recherche, j'ai tenté de faire coexister deux puis quatre motifs texturés

(toujours blancs) sur un même support. Je m'attendais à éprouver de la difficulté à la jonction des surfaces de motifs et, effectivement, cela s'est avéré quasi irréalisable. C'est une des raisons qui m'ont poussée à fragmenter concrètement la surface du projet *Eurythmie géographique*.

Je suis revenue à ma première recherche (l'inventaire des textures) et je l'ai complexifiée en réalisant une étude sur les effets perceptuels de la couleur et du motif que j'ai nommée *Multiples 81*. Mon but était d'observer comment réagissaient les motifs selon les textures et les couleurs. J'ai donc sélectionné neuf motifs que j'ai peints en neuf couleurs, soit quatre-vingt-une pièces assemblées comme un grand tableau à double entrée et pouvant se lire dans le sens des motifs ou dans le sens des couleurs.

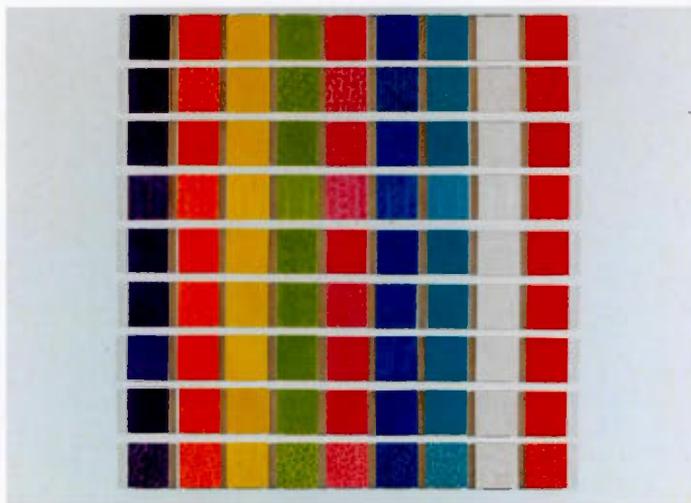


Figure 10-1 Multiples 81, vue d'ensemble, 81 tableaux, 20,3 x 20,3 cm, peinture à l'encaustique sur bois, 2012.

Poursuivant cette recherche, j'ai réalisé cent quatre-vingt-deux tableautins, treize motifs et quatorze couleurs. On m'a suggéré de travailler avec ces éléments pour mon exposition de fin de maîtrise. Plus par curiosité que par conviction, j'ai commencé à les organiser dans une optique d'images aériennes. Je fus surprise par la direction que

prenait mon travail à travers son installation dans l'espace. J'ai accroché les premiers ensembles au mur, puis sur deux murs en coin, puis sur deux murs et par terre et finalement uniquement sur le sol. L'accrochage sur des surfaces verticales et horizontales rendait mes projets plus immersifs.

Ma peinture sortait de l'espace tableau et ces dispositions questionnaient non seulement mon rapport au paysage avec notamment l'apport de la dimension kinesthésique, mais aussi le rapport au tableau lui-même. L'expérimentation initiale *Multiplies 81* s'est transformée en une recherche sur la mise en espace de tableautins colorés : *Paysages croisés, installations I à XV*. Lors des installations murales, je me suis beaucoup intéressée aux mouvements du suprématisme et de l'abstraction géométrique qui utilisent des codes géométriques dans le paysage comme certaines oeuvres de Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Laszlo Moholy-Nagy, Sol Lewitt et plus récemment de Peter Halley ou Sarah Morris.



Figure 10-2 Paysages croisés, Installation IV, peinture à l'encaustique sur bois, 2012.



Figure 10-3 Paysages croisés, Installation XV, peinture à l'encaustique sur bois, 2013.

À partir du moment où j'ai placé mes ensembles sur le sol, j'ai considéré chaque tableautin comme le pixel d'une photo numérique rappelant les images issues de vues

satellites. J'ai expérimenté cette voie en quelques installations *in situ* au terme desquelles j'ai changé de projet parce que le format des unités-tableaux m'étouffait et que la mise en espace ne correspondait pas complètement à mes pôles d'intérêts majeurs : la vue aérienne et la recherche chromatique. Cette expérience fut importante dans l'exploration du déploiement de surfaces à l'horizontale et à la verticale.

10.2 Formes et formats des subjectiles

Dans mes premiers travaux sur le paysage, j'ai peint sur des supports « format paysage ». Lorsque j'ai travaillé sur le monochrome, j'ai choisi de travailler sur des supports « format carré » pour rompre avec l'origine du tableau (le paysage) et ne parler que de peinture. L'artiste Robert Ryman ne peignait que sur le format carré : « forme neutre adaptée à ses recherches sur la nature de la peinture, espace pictural idéal [...] sans direction » (Marzona, 1999). J'ai gardé ce format dans mes recherches sur les motifs texturés et les couleurs (*Inventaire blanc, Multiples 81, Paysages croisés*), car je maniais ces unités carrées comme des éléments d'un jeu de construction. J'ai pu concevoir ainsi des espaces géométriques et géographiques. Cependant, l'orthogonalité a ses limites, c'est pourquoi mon projet actuel repose sur des supports à la fois géométriques et organiques dont le périmètre est polymorphe. Il montre davantage un extrait d'image comme une séquence de recherche sur *Google Earth*.

CHAPITRE XI

PENSER PENCHÉ

L'exposition *Penser penché*³ présente quatre ensembles qui, comme quatre temps, scandent ma pratique artistique. Ils expriment successivement l'expression du foisonnement, l'aspect épuré, la forme évolutive et une réflexion sur la translucidité du médium. Les projets s'enchaînent sans que j'anticipe ces alternances qui me surprennent régulièrement.

11.1 *Eurythmie géographique*, le projet initial

Cette pièce est l'expression du foisonnement. Elle fait suite à la quinzième installation de *Paysages croisés*. Présenté également au sol, l'ensemble *Eurythmie géographique* montre un territoire vu en plongée. On y retrouve la circulation dans l'espace, l'assemblage de multiples éléments, la traduction de motifs en plans et en textures. Ce projet s'installe comme un puzzle, un espace de jeu, mais aussi un casse-tête au sens de problème à résoudre : il faut rassembler les composantes issues de plusieurs langages picturaux puis les organiser en un tout. Défi difficile et subjectif!

Pour réaliser le plan de la découpe des éléments d'*Eurythmie géographique*, j'ai sélectionné une quinzaine de photos aériennes que j'ai prises au-dessus du Québec et de l'Ontario. Sur chacune d'elles, j'ai dessiné les lignes définissant l'espace : tracés des champs et des cours d'eau, axes routiers, bordures de bois, etc. J'ai ensuite retiré le référent, soit la photo. Seules se distinguaient les trames : leur « poids », leur

³ J'ai emprunté cette expression au titre d'un texte écrit par Georges Didi Huberman dans le catalogue de l'exposition *Vue d'en haut*, centre Pompidou-Metz, Metz, mai 2013

« équilibre » dans l'espace. En y puisant des fragments, j'ai créé une nouvelle grille et quarante-cinq éléments.

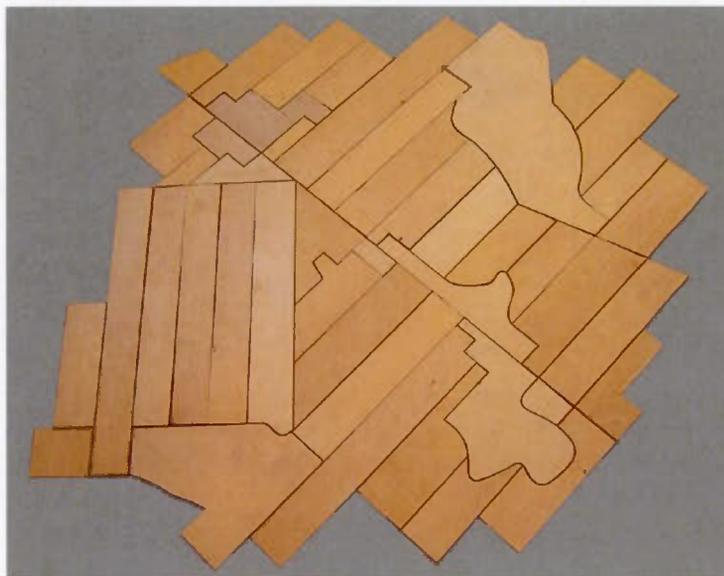


Figure 11-1 Les supports en bois non peints, *Eurythmie géographique*, 260 x 290 cm, 2014.

Lorsqu'on assemble un puzzle, on le fait soit en observant les contours de la pièce, soit en regardant son image. Dans la réalisation de ce projet, j'ai alterné ces façons en portant attention aux contours des formes et à leur contenu. Je l'ai fait non pas à la manière des *shaped canvases* de Frank Stella, où le motif organisateur se retrouve dans les contours de la toile, mais dans un traitement de surface où la couleur, la gestualité, l'intuition et la pratique de l'accident contrôlé sont des modes d'expression pour lier ou délier les éléments entre eux.

Ni tableau, ni sculpture, ce projet est un objet de peinture dans lequel on voit facilement une cartographie rurale (j'occulte les formes de territoire urbain, car je survole essentiellement des terres agricoles et sylvicoles). Je peins sur les supports *in extenso* et mon vocabulaire plastique s'éloigne des références au réel. Il devient « une

mêlée sauvage » de lignes, de formes et de couleurs, un monde quasi fantastique, une interprétation de la nature rebelle à être contenue, voulant reprendre ses propres limites et non celles de l'artificialité d'un cadastre.

Je présente le projet *Eurythmie géographique* légèrement surélevé du sol pour amplifier l'effet d'instabilité et de flottement. Les interstices entre les morceaux montrent une certaine fragilité de la surface du paysage qui pourrait se morceler.

11.2 Trois projets en lien étroit avec *Eurythmie géographique* :

Penser en bois

Penser en blanc

Envolée

Penser en bois

Trois surfaces en bois brut, extraites du projet précédent et réduites à 80 %, sont exposées au mur. Ces *shaped canvases* non peints, à l'aspect épuré, sont la mise en abyme du paysage représenté au sol. Bien que minimalistes, abstraites d'un point de vue pictural, ces surfaces originelles sont cependant riches de dessins formés par les nervures du bois.

Penser en blanc

J'extraits du projet *Eurythmie géographique* quelques découpes de bois qui forment une nouvelle surface. Je la reproduis en trois dimensions différentes. Chaque surface reçoit un traitement spécifique d'une même gamme chromatique. Ces *shaped canvases* expriment mon point de vue intellectuel, artistique et visuel, à trois différentes altitudes d'un paysage hivernal.

Envolée

Le projet *Envolée* se compose de treize variantes du plus petit tableau du projet *Penser en blanc*. Cette série de *shaped canvases* est une recherche sur la translucidité de la cire et sur la relation fond surface du tableau qui permettrait de connaître la genèse de l'œuvre.

Les quatre ensembles de l'exposition *Penser penché* s'interrogent et se répondent, chacun interpellant l'autre par des éléments communs.

CONCLUSION

J'ai décrit dans ce mémoire-crédation le processus artistique qui m'a permis de réaliser les quatre ensembles du projet d'exposition *Penser penché*. J'ai suivi pendant sa rédaction un parcours touchant à des domaines variés et soulevant de nombreuses questions d'ordre théorique et pictural. Durant la période d'écriture, je me déplaçais plus ou moins rapidement d'un thème à l'autre comme je le fais dans le cadre de l'atelier. Le but est de circonscrire l'ensemble de ma pratique et de rendre compte de ses dualités : l'usage de la peinture à l'encaustique, médium millénaire, et la cartographie numérique, l'approche figurative et l'abstraction, l'aspect lissé et texturé de la surface picturale, la translucidité et l'opacité ou encore le traitement monochrome et polychrome. Je définis les enjeux et je décris les recherches subséquentes en amont et en aval du sujet. En amont, il y a la documentation récoltée et les expériences qui ont permis une collecte d'observations. En aval, se retrouvent les recherches théoriques, les multiples explorations à l'atelier et les réflexions suscitées par ces études d'où émergeront les prémisses des travaux et interrogations futures.

Mes projets passent par le prisme de la vue en plongée, « Penser penché ». Aussi bien dans l'écriture que dans la pratique, j'aborde le sujet par une vue globalisante dans laquelle se retrouvent des éléments composites. Je tente de trouver une solution fédératrice en résolvant ce casse-tête. Les résultats les plus saillants ouvrent la voie à des explorations inédites. En cela, la représentation géométrique du paysage aérien puis l'emploi de supports non orthogonaux et leur mise en espace sur les murs et sur le sol ont été des jalons importants dans l'évolution de ma pratique.

Par l'écriture de ce mémoire, j'ai pris conscience de certains liens dans mes projets, j'ai donné corps à des propos informulés et j'ai amorcé de nouvelles pistes de réflexion que je suivrai avec plaisir.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Bennett, Jane. (2010). *Vibrant matter, a political ecology of things*. Durham : Duke University Press.
- Besse, Jean-Marc. (2003). *Géographies aériennes*. Paris : Carré/Textuel. Dans Castro, Teresa. (2011). *La pensée cartographique des images, Cinéma et culture visuelle*. Lyon : Aléas
- Bonnet, Éric. (2010). Échelles du paysage. Dans Chiron, Eliane, Triki, Rachida, Kossenti, Nicène. *Paysages croisés, la part du corps*. Paris 1-CNRS, collection arts plastiques. Publications de la Sorbonne.
- Bourdon, Marie-Claude. (2014). « Abeilles sentinelles ». UQAM, Magazine *Inter-*, 12 (1), 24-26.
- Brayer, Marie-Ange. (2013). Utopiques. Vues d'en haut dans l'architecture expérimentales. Dans Lampe, A. (dir.), *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz
- Buci-Glucksmann, Christine. (1996). *L'oeil cartographique de l'art*. Paris : Éditions Galilée.
- Castro, Teresa. (2011). *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Lyon : Aléas
- Chiron, Eliane, Triki, Rachida, Kossenti, Nicène. (2009). *Paysages croisés, la part du corps*. Paris : Publications de la Sorbonne Paris-1 CNRS.
- Descola, Philippe. (2010). *La fabrique des images, vision du monde et formes de la représentation*. Paris : Musée du quai Branly Somogy Éditions d'Art.
- Didi-Huberman, Georges. (2013). *Penser penché*. Dans Lampe, A. (dir.), *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz

- Dorian, Mark, Pousin, Frédéric. (2012). *Seize études pour une histoire culturelle. Vues aériennes*. Paris : MétisPresses.
- Edmaier, Bernhard. (2007). *Motifs de la Terre*. Paris : Phaidon.
- Falguières, Patricia. (1997). *Bernard Frize*. Paris : Éditions Hazan.
- Geoffroy-Schneiter Bérénice. (2012). *Déchiffrer la peinture aborigène*. Paris : Beaux Arts Éditions.
- Gosselin, Pierre, Le Coguiec, Éric, & Acfas. Congrès. (2009). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Jacob, Stéphane, Grundmann, Pierre, Ponsonnet, Maïa. (2012). *La peinture aborigène*. Paris : Nouvelles Éditions La Scala.
- Kramer, Antje. (2013). « *Vues d'en haut* ». *Beaux-Arts Magazine*, Hors série, 30-31.
- Lampe, Angela. (2013). *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. [Catalogue d'exposition]. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz.
- Lugon, Olivier. (1997). *La photographie en Allemagne, Anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes : Jacqueline Chambon. Dans Castro, Teresa. (2011). *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Lyon : Aléas
- Lugon, Olivier. (2013). *Vue aérienne, vue en plongée. Nouvelle Vision*. Dans Lampe, A. (dir.), *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz
- Lussier, Réal, La Chance Michaël. (2004). *Laurent Pilon : le cri muet de la matière*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Marzona, Daniel. (2009). *Art minimal*. Paris : Taschen.
- Monsaingeon, Guillaume. (2013). *Mappamundi art et cartographie*. Marseille : Éditions Parenthèses.
- Murphy, Howard. (2003). *L'Art aborigène*. Paris : Phaidon.

- Négozio, Shmuel. (1998). *La répétition : Théorie et enjeux, Quand le Soleil et la Lune auront tourné*. Paris : L'Harmattan.
- Pichon, Michèle. (1999). *L'abstraction élémentariste*. Paris : Panthéon-Sorbonne.
- Quoi, A. (2013). *Vol au dessus des métropoles : le paysage urbain en fragments*. Dans *Vues d'en haut*. [catalogue d'exposition]. Lampe, A. (dir.), Centre Pompidou-Metz, Metz. (2013). Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz
- Regimbald, Manon. (2005). *En chemin avec René Derouin*. Montréal : l'Hexagone
- Riout, Denys. (1996). *La peinture monochrome*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Rousseau, P. (2013). L'art et l'air, cubisme de conception et vision aérienne. Dans Lampe, A. (dir.), *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz
- Stevens, Peter S. (1978). *Les formes de la nature*. Evreux : Seuil.
- Tiberghien, Gilles A. (1997). *Finis terrae : imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris : Bayard.
- von Gaertringen, Hans Georg Hiller. (2013). *Entre réalité et abstraction Kandinski, Klee et la photographie aérienne*. Dans Lampe, A. (dir.), *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz
- Wieczorek, Marek. (2013). *De Stijl : la vision du dedans*. Dans Lampe, A. (dir.), *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz
- Yvonnou, Marc, Andrin, Nicolas. (2012). *Thali, Art contemporain aborigène*. Paris : Somogy, Éditions d'art.
- Shatskikh, Alexandra. (2013). *La vue d'en haut : une topologie de l'utopie avant-gardiste*. Dans Lampe, A. (dir.), *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz. Luxembourg : Éditions du Centre Pompidou-Metz

Webographie

Arts d'Australie Stéphane Jacob. *Techniques : Un essai d'inventaire de la production artistique aborigène*. Récupéré le 13 septembre 2014 de <http://www.artsdaustralie.com/fr/australie/PopUpTechnique.php>

Bibliothèque nationale de France. Gallica bibliothèque numérique. *Histoire naturelle de Pline*. Récupéré le 17 mai 2014 de <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb401757901>

Burtinski, Edward. Récupéré le 17 octobre 2014 de <http://www.edwardburtynsky.com/>

Fubiz, daily dose of inspiration. *Tulips fields photography*. Récupéré le 14 novembre 2014 de <http://www.fubiz.net/2013/02/05/tulip-fields/tulip-fields1/#main-header>

La Jaune et la Rouge. *L'art australien ou l'invention d'un continent*. Récupéré le 13 septembre 2014 de <http://www.lajauneetlarouge.com/article/lart-australien-ou-linvention-dun-continent#.VA8sLUtba6A>

Le Monde. *Idées, Des yeux dans le ciel américain*. Récupéré le 20 octobre 2014 de http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/03/06/des-yeux-dans-le-ciel-americain_1843776_3232.html

Mappemonde. *Chacun sa carte? Le nouveau Google maps*. Récupéré 18 aout 2014 de <http://mappemonde.mgm.fr/num38/internet/int13201.html>

Musée d'Aquitaine. *Exposition Mémoires Vives. Une histoire de l'Art Aborigène*. Récupéré de <http://www.musee-aquitainebordeaux.fr/fr/evenement/exposition-memoires-vives-une-histoire-de-lart-aborigene>

Musée du Quai Branly. *Aux sources de la peinture aborigène*. Récupéré le 20 octobre 2014 de <http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/a-l-affiche/aux-sources-de-la-peinture-aborigene/autour-de-lexposition.html>

Romano, Claude, Van Reeth, Adèle. (2013, 7 janvier). *De la couleur! La perception de la couleur de Locke à Wittgenstein 1/4*. [Webradio]. Récupéré de *Les nouveaux chemins de la connaissance* <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-%C2%AB-de-la-couleur-%C2%BB-14-la-perception-de-la-couleur>