

L'enfance de l'art

La nature : on se dit qu'elle est perdue, comme l'innocence de l'enfance. Mais la détresse nous pousse à l'espérer aveuglément. Elle est ce territoire secret qu'on ne peut pas retrouver, mais dont on garde pourtant la nostalgie. Parfois, cependant, elle nous fait la grâce de s'offrir – ce sont des moments où le temps s'arrête que des peintres parviennent parfois à saisir.

Enfant, j'ai vécu au Havre, au bord de la mer. J'ai passé mon temps sur la plage, je ramassais des galets... Je n'ai connu de la nature au bord de cette ville que le ciel et la mer.

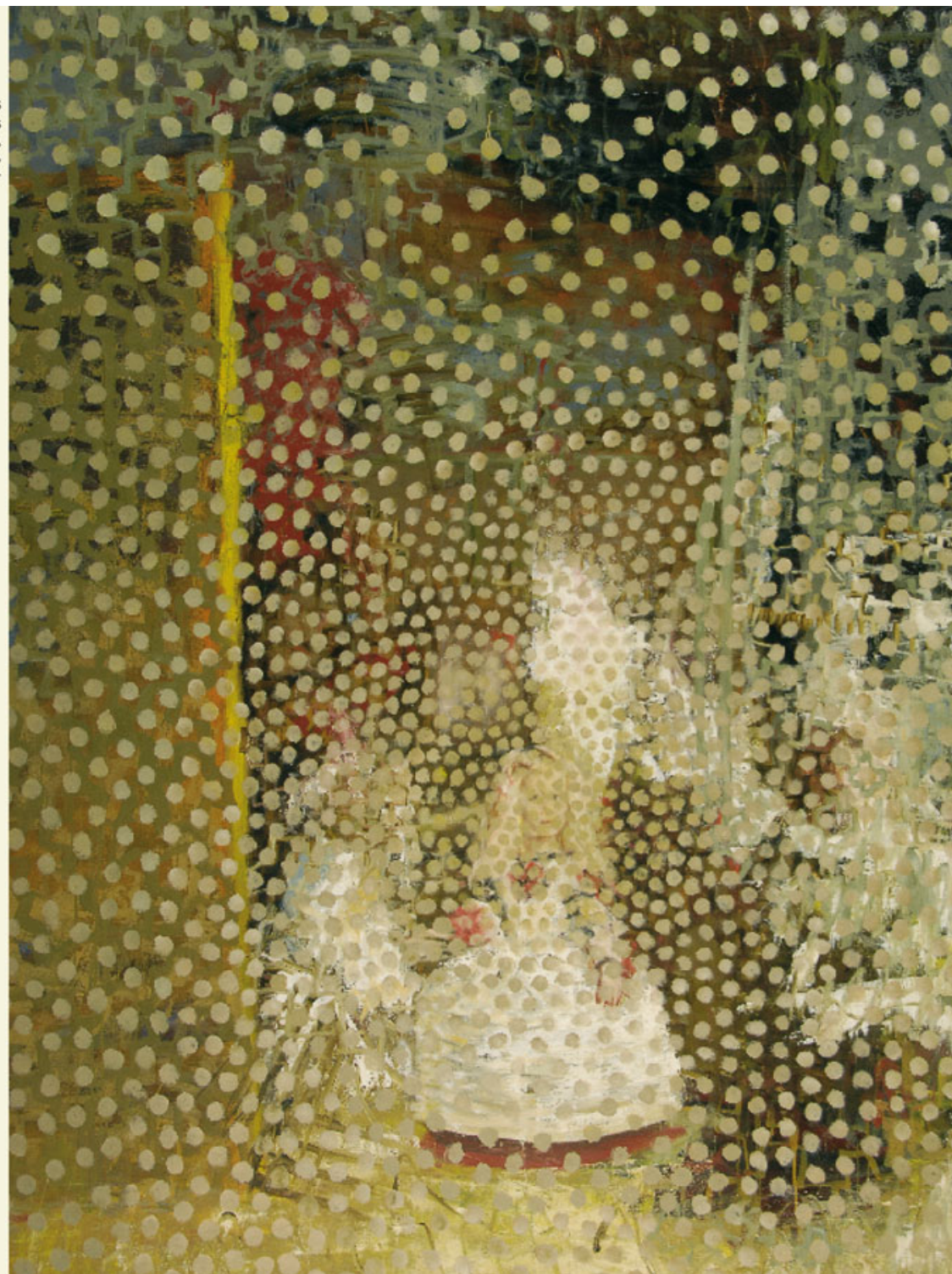


Un enfant ne peut jamais voir un paysage dans sa totalité, mais il va être fasciné par le mouvement d'une vague, par un caillou, un nuage qui passe, un oiseau qui vole... Même si on ne s'en souvient plus, il y a des images primordiales, fascinantes. La fascination, c'est ce moment où l'on est tellement pris dans l'image qu'on ne la voit pas.

Quelle autre image ai-je de la nature ? La campagne, la ruralité, je les ai découvertes plus tard dans le pays de Caux avec ses champs morcelés, entourés de barbelés et de haies. Près de la ville, la forêt de Montgeon, où j'allais jouer, était vallonnée de trous d'obus. Le sol avait été transformé par les bombardements en un fabuleux terrain de jeu. Mais cela, je l'ignorais.

Le Havre est une ville qui a été détruite par les bombardements, et elle a été reconstruite par Auguste Perret, selon les règles d'une architecture moderne basée sur le nombre d'or. L'angle droit, le béton, ont normé cette ville. Face à elle,

LES LINS
PAR LES AUTRES
Huile sur toile,
260 x 200 cm,
1999.



il y a l'océan. Les cieux tourmentés et les vents, les marées, l'écume, manifestaient par contraste encore plus de force et de violence.

La nature n'est pas d'abord un répertoire de formes, mais un ensemble de forces. C'est un champ d'énergies en mouvement avec variations – l'eau et le ciel, l'eau et l'air se combinent à la lumière, à la nuit, aux jeux atmosphériques.

Toute cette fluidité des éléments naturels se retrouve quand je travaille avec l'encre. L'encre est une technique qui renvoie à l'enfance. J'ai toujours pratiqué l'encre. Déjà, dans mon enfance, j'utilisais l'encre de Chine noire avec la plume pour dessiner. D'une seule ligne, d'un simple tracé, je croquais des gens sur le vif ou bien je passais des heures sur des graphismes répétitifs, j'aimais quand la plume accrochait le papier, quand elle créait des accidents, des taches, des éclaboussures. J'aimais aussi jouer avec les pleins et les déliés que permet le tracé de la plume.



Vue du Havre après la guerre.

Cette technique du dessin à la plume reste proche de celle de l'écriture. En ce temps-là à l'école, nous écrivions tous avec un porte-plume qu'il fallait sans cesse tremper dans l'encrier rempli d'encre violette. L'outil était le même pour l'écriture et pour le dessin, mais le geste et l'intention différaient totalement. Dessiner, ce n'est pas écrire. Cette séparation nous a été très tôt imposée dans le cadre des apprentissages scolaires. Alors dessiner avec la plume ne peut se faire que dans les marges, et cela apparaît comme une provocation...

Cet apprentissage de l'écriture renvoie pour moi à un souvenir d'enfance pénible, et que j'ai très longtemps refoulé. Lors de ma première année à la grande école, j'ai été punie à cause des taches d'encre que j'avais faites sur mon cahier. On m'a obligé à faire le tour de la cour pendant la récréation avec mon cahier maculé accroché dans le dos. Et tous les autres enfants ne se sont pas privés de se moquer de moi ! C'était une honte, une humiliation douloureuse que j'ai eu du mal à supporter.

Peut être que la maladresse, que l'accident est une bonne entrée en matière pour faire de l'art ?

Maintenant, je crois que ces vilaines taches d'encre que l'on m'avait contraint à exposer constituent toujours pour moi un défi. Malgré tout, malgré ce dressage odieux, j'ai voulu apprendre à aimer les taches et j'ai cherché à en faire. J'ai encore le désir de les apprivoiser, comme si je pouvais ainsi surmonter cette maladresse.

Dans notre éducation démocratique, l'apprentissage de l'écriture et de la lecture est un B. A BA primaire qui est offert à tous. Il n'en va pas de même en Asie, où le geste de peindre ne se sépare pas de l'écriture, une écriture qui était, et qui est encore, réservée à une élite. Henri Michaux a réfléchi aux idéogrammes. Il a remarqué dans *Idéogrammes en Chine* que les caractères écrits : "sont illisibles à des centaines de millions de Chinois... Tenus hors du cercle des lettrés, les paysans les regardaient sans les comprendre, mais non sans ressentir que c'était bien de chez eux, ces lestes signes, parents des toits incurvés, des dragons et des personnages de théâtre ; des dessins de nuages aussi et généralement des paysages de branches fleuries et de feuille de bambou qu'ils avaient vus en images et appréciaient."

Il y a un continuum entre la peinture et la calligraphie, entre l'écriture et l'image, qui n'existe pas pour nous. En Asie, l'art de peindre est inséparable de l'art d'écrire.

Dans la tradition chinoise, l'encre peut être utilisée à sec, ou au contraire être très diluée, et en variant l'inclinaison du pinceau, on obtient des tracés fins ou épais, et on produit toutes sortes d'empreintes. Tout se passe dans la relation entre le pinceau, l'encre et le papier. La peinture est liée à la calligraphie, à l'écriture. Cette relation n'existe pas chez nous. Même s'il existe une calligraphie occidentale, elle est centrée sur le dessin de la lettre elle a pour but de l'embellir, ce qui n'est pas celui de l'art d'écrire chinois.

Pour nous, le graphique est à part, le geste plastique n'est pas lié à la pratique de l'écriture.

Les idéogrammes se présentent face à nous, comme des tableaux, des images, ce ne sont pas des lettres, et leur dessin est tracé au pinceau. La calligraphie est déjà de la peinture, d'autant plus lorsqu'on en connaît

différents témoignages ; dans l'histoire de la Chine, du Japon, certains s'en sont donnés à cœur joie pour créer des écritures très folles, audacieuses et inspirées. C'est un art à part entière.

En même temps, on retrouve dans la peinture chinoise de paysage une pratique du pinceau dont les règles sont très codifiées, dont l'usage varie selon les différents registres de la nature que l'on cherche à évoquer.

Dans mon enfance, je me suis senti irrésistiblement attirée par le monde asiatique, et je me suis peu à peu intéressée à la peinture chinoise, à son esthétique, et donc aux outils qui étaient employés : le pinceau, l'encre.

Contrairement à la plume, le pinceau chinois permet une plus grande autonomie du geste, parce que c'est un réservoir qui absorbe toute l'eau et l'encre. Il libère le geste, il donne plus d'aisance. Il enregistre les plus légers mouvements de la main.

Shitao, au XVII^e siècle, en parle comme d'un outil "absolument libre et délié". Ailleurs, à propos du paysage il dit : "Moi, avant d'atteindre 50 ans, je n'étais pas encore enfanté dans le paysage. Non que je traitasse le paysage comme une médiocre chose, mais parce que je laissais le paysage exister indépendamment et par lui-même. Mais maintenant le paysage me charge de parler à sa place, les Monts et les Fleuves me chargent sont nés en moi et moi en eux".



Pierre paysage



NOIR DE LUNE – Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 195 x 295 cm, 2008.



ENTRE CIEL ET TERRE
Encre de Chine
sur papier marouffé sur toile,
195 x 295 cm, 2008.

Jeter l'encre

L'encre de Chine se présente traditionnellement sous la forme d'un bâton solide qu'il faut diluer longuement sur une pierre. Ce travail est un exercice de méditation préparatoire.

Pour faire de l'encre, il faut du pigment noir. Le noir, c'est du sombre, de l'obscur. Or ce qui est étonnant, c'est que tous les pigments noirs sont obtenus par calcination de substances végétales ou animales : écorce, aiguilles de pin, noyaux de pêche, morceaux d'os...

N'y a-t-il pas quelque chose de fascinant à produire l'ombre, à créer du sombre avec ce qui nous donne la plus grande lumière, la plus grande énergie, c'est-à-dire le feu ? Cette dimension de combustion me semble importante. Le noir est loin d'être neutre, il contient toujours en puissance cette énergie du feu.

Le papier est du végétal qui a été transformé, et l'encre, c'est le résultat d'une carbonisation.

C'est aussi le cas du fusain qui du bois calciné. Il en existe de différentes duretés qui permettent d'obtenir de nombreuses nuances, des transparences, des gris pâles ou des noirs denses et ce qui se dépose sur le papier est comme de la poussière, de la cendre et c'est ce qui crée de la lumière.

Regardez les dessins de Seurat, c'est sombre et extraordinairement lumineux. Pourquoi ? A cause du grain du papier qui joue un rôle primordial et c'est ce dépôt de poussière noire, avec toutes ses nuances, qui crée la lumière. Odilon Redon pareillement à propos de ses univers nocturnes dira : "Je n'ai cherché qu'un dire indéterminé".





MER DES VAPEURS – Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 97 x 140 cm, 2009.

J'avais évoqué cette idée d'une énergie liée à la calcination à Simone Douek lors de *Noir de Lune*, une émission de France Culture. Toute l'émission était consacrée à la couleur noire, à ce qu'elle fait ressentir. Ce qui me touche dans le noir, c'est l'intensité du contraste de l'obscurité avec la lumière.

La couleur noire est ressentie différemment selon la matière : sa tonalité sera différente s'il s'agit de suie, de goudron, de cirage... Si c'est un tissu de velours, de moire ou de satin, si c'est de la peinture d'huile, d'encre, de laque ou d'acrylique.

Associés à un liant, les pigments donneront différentes qualités de noirs : il y a du noir rouge, du noir bleu, du noir brillant, du noir mat, et des noirs qui se décomposent en créant comme des espèces de lichens.

Savez-vous d'où vient cette expression, Broyer du noir ?

Elle vient concrètement d'un geste : quand on prépare des peintures, on doit broyer le pigment avec une molette en verre sur une plaque. Le pigment noir



MER DE L'INTRANQUILLITÉ – Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 97 x 140 cm, 2009.

est le plus long à broyer, parce qu'il se forme des agrégats.

Il existe toute une palette du noir. Cet éventail des noirs me fascinent par leurs subtilités. Il convient au lavis, au travail sur les valeurs, sur une échelle des tons qui va des gris jusqu'au noir, et qui passe des transparences jusqu'à l'opacité et l'absorption.

Le noir représente le négatif. L'opposition du noir et du blanc est celle de deux extrêmes, ce qui nie la subtilité des différences. Dans son essai *Les transformations silencieuses* (2009) le philosophe François Jullien relève cette opposition dans la *Physique* d'Aristote. Aristote est en Occident le penseur du changement, mais est-il en mesure de penser le statut de "l'entre", de la transition et du passage ?

"Considérons par exemple le gris parmi les couleurs. Le gris "est noir par rapport au blanc et blanc par rapport au noir". Au lieu de rester dans les nuances intermédiaires, on se rabat sur les

extrêmes. Le "gris" aux yeux d'Aristote n'est donc pas gris, une couleur où l'un vire à l'autre, mais qui n'est plus ni l'un ni l'autre : une couleur où blanc et noir, en venant à se confondre, perdent leur démarcation ; qui n'est ni tranchable ni caractérisable – "indécise", a dit Verlaine. Mais il est alternativement "blanc par rapport au noir et noir par rapport au blanc."

La tradition chinoise transforme-t-elle notre relation au noir ?

Le lavis d'encre exige une grande fluidité dans le travail des valeurs et de l'eau. Comme le dit Henri Michaux : "la dissolution comme préalable nécessaire".

Les papiers qu'on utilise sont différents en Asie. Chez nous on parle de grammage, de grain, de satiné ou de torchon pour qualifier l'épaisseur ou la texture des papiers.

J'ai souvent travaillé sur des cahiers chinois, ces cahiers qui se déplient comme un paravent : l'encre imprègne le papier, diffuse juste ce qu'il faut, on pourrait presque croire que le noir est imprimé. En Occident, les papiers ne sont la plupart du temps pas absorbants, alors qu'en Asie les papiers "boivent" l'encre, ce sont les papiers de riz par exemple, ou bien au Vietnam ce que l'on appelle le *papier zo*. Il est encore fabriqué de façon traditionnelle notamment à Dong Cao, un village aux alentours de Hanoi. La famille de Dao Van Chi le fabrique depuis plusieurs générations. Chi m'a montré les étapes de la fabrication, à partir de la liane de l'arbre *cây do* séchée, puis laissée à macérer dans une cuve en pierre jusqu'à l'obtention d'une pâte. Une fois sèches, les feuilles peuvent être encollées les unes sur les autres, avec une colle tirée de l'arbre *Bo Ngot* ou Bœuf sucré, pour obtenir différentes épaisseurs de papier. Là-bas, le toucher du papier n'est pas cassant ou blessant comme c'est le cas pour certains de nos papiers et nul besoin de lame pour le couper, il suffit de le déchirer adroitement.

Dans ces pratiques orientales, le matériel a son importance. Mais il faut d'abord saisir le moment, faire un certain usage du temps.

Ce qui peut être mis en rapport à ces pratiques anciennes, ce serait le développement de la photographie argentique. J'ai d'ailleurs commencé mes grands lavis d'encre à la suite d'expériences de photographies en noir et blanc. Plusieurs temps se succèdent, celui de l'anticipation, celui de l'action, celui de l'attente et

de l'apparition. Un même rapport du sec et de l'humide, lorsque l'image se révèle. Mais les taches peuvent aussi perdre de leur densité en séchant, alors on peut être déçu. C'est difficile de revenir sur un lavis d'encre, il faut prévoir les valeurs attendues, comme en photo, lorsque l'image apparaît, il faut la fixer en la plongeant dans le bain d'arrêt.

L'image photographique émerge comme avec le lavis d'encre, procède d'un même phénomène de révélation de l'image.

J'ai fait des expériences photographiques en utilisant des éléments translucides, des tranches d'agates, des dessins sur plastique qui avaient en commun leurs formes d'ondes. J'ai fait des portraits en superposant des négatifs à ces formes, les visages se trouvaient à la fois soulignés et irréels.



Leurs ondes font des taches semblables aux tests de Rorschach dont le but est de découvrir dans des taches d'encre des figures qui n'en sont pas. Ils ont sans doute une valeur pour les psychologues, mais ils ont aussi une valeur poétique de mystère parce qu'ils créent une intrigue sans solution. On peut aussi préférer ne rien apercevoir.

Le regard ne parvient à se fixer nulle part, il erre, mais reste éperonné par ce trouble instable qui le fait basculer sans cesse d'une image à une autre. L'indécidable du jeu visuel est dans ce suspens.

Dans un dialogue entre André Breton et André Masson, l'un d'eux remarque que "Ce dont on jouit est ce qu'on déchiffre le moins".

"Tu connais l'expérience qui, entre deux figures possibles, blanche sur fond noir, noire sur fond blanc, montre que l'œil détache la figure symétrique à l'exclusion de l'autre ne donnant pas la préférence au noir sur le blanc, au blanc sur le noir. Si deux objets dissymétriques et de substance différente étaient séparés par un intervalle symétrique, tout porte à croire que c'est l'intervalle qu'on



AAA+A
Tirage argentique, 18 x 24 cm.
1999.

lirait, que c'est l'intervalle qui deviendrait réel, alors que les objets s'effaceraient, se fondraient dans le fond."

Cette expérience du regard qui s'égare dans les taches d'encre à la recherche d'une forme absente est comparée au lieu où toutes les formes se confondent : pour celui qui se trouve au cœur de la forêt, au centre de cet enchevêtrement prodigieux, il n'y a plus qu'une incessante confrontation de formes – suite infinie "d'explosions de bambous enveloppées de fumantes vapeurs".

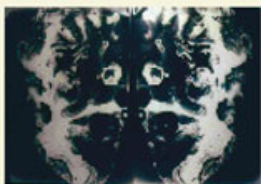
André Breton, *Martinique charmeuse de serpents*, 1948

Si le regard se perd devant ces formes, il n'est pas arrêté comme dans le test de Rorschach, il n'y a pas aucune forme qui va l'arrêter pour faire image. Par contre, on reste dans l'indécis parce qu'on ne sait jamais si ce qu'on voit c'est du noir sur du blanc, ce qui est plus proche de notre tradition, ou si ce n'est pas au contraire le blanc du papier qui fait image. On est dans un entre-deux du regard, une oscillation qui fait qu'on est presque hypnotisé car l'image se dérobe, elle n'est jamais là, mais toujours en train de se défaire vers autre chose. C'est peut-être l'équivalent pour nous qui regardons ces formes du moment où l'image est en train de se former, on croit découvrir quelque chose de latent, qui n'est jamais montré.

Bien qu'elle soit aujourd'hui un peu trop utilisée, la notion d'entre-deux m'a toujours tenu à cœur. Ne pas voir d'abord le noir, ou ne pas voir d'abord le blanc, rester dans cette hésitation, dans cette frange indécise me plaît. Je souhaite mettre en avant quelque chose qui s'échappe, quelque chose d'insaisissable, de fugitif.

Faire ressentir un processus de transformation, quelque chose qui est en train de se former et n'est pas achevé.

Devant les minéraux, je me sens comme un aveugle qui se mettrait à voir : "ancienne obsession de l'homme, persuadé que dans telle forme minérale ou végétale se peut lire une image, scène ou simple forme humaine réalisée sans intervention de la main de l'homme." Roger Callois *L'écriture des pierres*



AGATE

Tirage argentique, 190 x 250 cm, 1997.



L'ÉMERVEILLÉE

Huile sur toile, 100 x 80 cm, 2009.



LAC DES SONGES – Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 97 x 140 cm, 2009.



MER DES NUÉES – Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 97 x 140 cm, 2009.

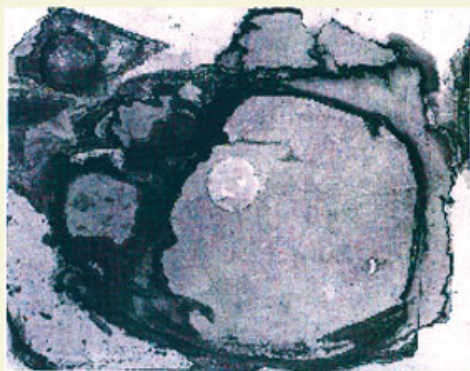


LONG DRINK — Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 195 x 295 cm, 1998.



PIERRE DE RÊVE — Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 195 X 249 cm, 1998.

J'ai toujours aimé les encres de Victor Hugo, sa manière d'accueillir le hasard, à partir d'un jet, d'un jus d'encre... C'est la méthode avec laquelle Léonard interrogeait les taches sur un mur. Alexander Cozens composait des paysages à partir de taches jetées au hasard, il en a fait une théorie (*Nouvelle Méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysage*, Londres, 1785).



Victor Hugo
003 taches-planètes (vers 1850-1855 ?)
Paris, collection particulière

Les gestes conduisent "le hasard, le vague à l'évidence", au moyen de techniques aléatoires, coulures, pliures, pochoirs, découpes, textures, dentelles. L'œil à l'affût, inventif, le "trait cerne le contour, la coulée d'encre est une pâte, le liquide l'espace révélateur". Dans sa préface à *Victor Hugo dessinateur*, Gaëtan Picon poursuit en évoquant le "monde de la frange, de la frontière : ces lignes sont celles du contact où le visible et l'invisible se donnent forme mutuellement, comme le nuage donne forme au ciel en s'avançant, le cap à la mer".

C'est par l'invention, véritable ressort de l'imaginaire qu'il nous invite à entrer dans ses nuits.



LES OMBRES DE L'EAU — Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 97 x 140 cm, 2009.



MER DE LA SÉRÉNITÉ — Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 97 x 140 cm, 2009.