Peindre au travers des paupières.

Clément Davout

Incipit

Pierre Bonnard assimile la peinture à la joie, pour lui chacune des étapes est liée à ce sentiment. Il préconise de « dessiner son plaisir - peindre son plaisir – exprimer fortement son plaisir ». Ce médium permet de mettre en place des procédés réunissant diverses techniques, gestes et matériaux. Pour ainsi créer un objet visant à comprendre le monde en offrant des scènes et des histoires de celui-ci. Chaque peintre entretient une histoire personnelle avec cette technique. Cela commence toujours de manière un peu égoïste, mais la finalité reste de construire un espace sur la toile.

Parfois l'acte de peindre résulte directement du plaisir que cela procure. Ce mémoire va tenter de sonder et d'exprimer les enjeux qui constituent aujourd'hui « le travail » de peintre, tenter d'en explorer les contours et l'essence. Décrire les différentes étapes, le long processus qui conduit à la toile « finie ». Il est très difficile de parler de peinture, de nombreux peintres évoquent la toile comme seul transmetteur de leurs idées. Van Gogh a souvent répété dans ses lettres: « le peintre en somme ne dit rien et je préfère encore cela », tout se passe sur la surface du tableau dans un espace imaginaire où l'artiste tout comme le spectateur peuvent prendre place, avec une perception différente du tableau. Voilà comme il est complexe de parler de peinture chacun s'offre sa propre version des faits tandis que l'auteur reste muet. Il faut trouver un alphabet que tout un chacun puisse comprendre. Offrir des lieux communs pour y accueillir le spectateur.

De nombreux exercices universitaires ont essayé de mettre des mots sur ces surfaces peintes avec à chaque fois l'envie de faire parler les tableaux. Il est rare dans ces exercices de voir les peintres intervenir eux mêmes, un cycle de conférences réalisé au collège de France sort de ce fait du lot et permet d'entrevoir l'utilité de ce travail d'écriture.
Intitulé « La fabrique de la peinture », il regroupe plusieurs interventions faites par des peintres eux mêmes sur leur travail. Le but étant d'évoquer et de partager le cheminement, de la construction parfois artisanale d'un tableau, jusqu'à son achèvement. Les interventions sont claires, chacune abordant les procédés nécessaires au travail de peinture. Il fallut malgré tout, faire un pas de côté pour ce texte, pour qu'il acquiert lui aussi une forme autonome. Les solutions offertes par l'édition permettent de penser au sein de ce mémoire une annexe qui regroupe certaines images qui composent les racines de mon travail. Ces photographies, captures d'écran, collages m'ont servi à mettre en place un outil de création de tableau à part entière.

« En vérité mon art est une confession que je fais de mon plein gré, une tentative de tirer au clair, pour moi-même mon rapport avec la vie… C'est au fond une forme d'égoïsme, mais je ne renonce pas à espérer qu'avec son aide je parviendrais à aider d'autres gens à se comprendre. »

Edvard Munch

Peinture nordique, peinture des îles

Per Kirkeby, *Beatus-Apokalypse*, huile sur toile, 390 x 250 cm, 1989

L'idée de peindre flotte souvent dans un coin de la tête de chaque artiste. Le passage à l'acte arrive toujours un peu par hasard à la suite de rencontres et de discussions. Derrière chaque peintre se cache d'autres peintres, à la fois comme une source d'inspiration ou d'interrogation, pour moi c'est Kirkeby. Quelques toiles plutôt abstraites du début des années 80 ont été pour moi un grand choc. Après les avoir contemplées il m'est apparu l'envie de peindre moi aussi, assembler de la couleur, créer des espaces, des atmosphères. Des toiles comme « Skumring (Crépuscule) » ou encore « Beatus-Apokalypse » ont vraiment été des déclencheurs. Dans ces deux toiles la matière peinture est partout, partout différente. L'assemblage de couleurs et l'enchevêtrement des plans et des masses nous interpelle.
L'envie est là. Mais que peindre? La technique offre une multitude d'approches, les périodes figuratives se mêlent aux périodes plus abstraites. Les sujets sont influencés par ce qui a été fait précédemment, chaque peinture s'inscrit donc dans une filiation intime entre l'artiste et l'histoire de l'art.
La question reste toujours en suspend. Il faut commencer par comprendre la matière peinture, sa ou ses textures. Son caractère liquide permettant de créer des jus, les superposer, et en abandonner le contrôle.
Les fonds, au début très colorés, sont devenus à force d'accumulation de jus liquides très sombres presque noir. Les couleurs apparaissaient à partir de ce noir et la lumière surgissait d'une manière étrange.

La superposition de couches légères permet de voir l'incidence des couleurs entre elles. Les toiles sont « apprêtées à la couleur ». Cette préparation demande une approche plus fluide qui alimente des espaces plus figuratif. On se jette dans la matière avec un plaisir immense celui de l'invention, en quelques coups de brosse naît un espace, une atmosphère. La surface du tableau se trouve ainsi creusée de telle manière qu'elle est prête à accueillir d'autres formes.
Les expérimentations se poursuivent et se diversifient mais la question de quoi peindre reste toujours présente, se tourner vers des photographies devenait logique. Progressivement à ces fonds de matière peinture se sont ajoutés des personnages.
Des peintures de scènes du quotidien ont émergé. Cadrage serré sur une ou plusieurs personnes, librement traitées avec des masses peintes ou juste esquissées prenaient place sur la toile.

Per Kirkeby, *Skumring* (Crépuscule), huile sur toile, 250 x 200 cm, 1998

« Puisque le poète imite tout comme le peintre ou autre faiseur d'images, il doit par nécessité toujours imiter une seule de ces situations, qui sont au nombre de trois: soit les choses qui ont existé ou existent, soit les choses qu'on dit ou qui semblent exister, soit les choses qui doivent exister. »

Aristote

Des scènes du quotidien donc, pour contrebalancer la course à l'extraordinaire. On voit toujours des phrases d'accroches du type « Incroyable, regardez ce qu'il a fait… », « Vous n'allez pas en croire vos yeux… » etc. Le flux d'information, la vitesse dans laquelle nous vivons demande de l'extraordinaire. Faire le buzz est devenu un but à atteindre pour certaines personnes, un idéal de reconnaissance, peu importe le moyen.
La peinture donc, pour montrer une forme de banalité, dans les scènes, les personnages montrés. Des choses très simples, comme des figures évoluant dans un décor quotidien. Nous laissant voir des choses aussi simple que quelqu'un d'assis ou d'allongé. Les toiles d'Edward Hopper sont pour cela un parfait exemple. On y retrouve la solitude des personnages dans leurs environnements quotidiens.

D'autres comme Peter Doig font de la surface du tableau un lieu d'expérience. Le sujet ne nous est pas présenté simplement. Les couleurs, les à-plats, tout est source d'expérimentation pour rendre compte différemment de l'instantané photographique. La peinture prend sa source dans les images mais on se rend très vite compte que le résultat peint diffère totalement de sa source. Les couleurs très vives qui correspondent à la période où l'artiste était à Trinidad et Tobago donnent une atmosphère particulière à l'ensemble de ses toiles.

Il assemble des tons de vert, d'orange et de bleu qui se confronte sur la surface, créant ainsi de vrais espaces picturaux. La manière de traiter certaines matières est tout à fait surprenante avec beaucoup plus de légèreté que Kirkeby il nous livre des espaces en apparence exotique. Toute la surface du tableau y est investie avec liberté. Il est important dans une peinture d'avoir la possibilité d'être libre, le geste s'en trouve ainsi débloqué et certaines nouvelles formes peuvent apparaître.

Peter Doig, *Grande Rivière*, huile sur toile, 228.8 x 358.4 cm, 2001-2002

Peter Doig, *Red Boat (Imaginary Boys)*, huile sur toile, 199 x 186,4cm, 2004

Utiliser ses propres photographies comme source, voilà ce que fait Peter Doig, il les lie directement à son travail, n'hésitant pas à les exposer ou à les inclure dans ses monographies. Elles témoignent de la véracité des sujets, mais n'offrent pas de véritable piste à la compréhension de la peinture. Elles trahissent juste le transfert sur la toile devenant de ce fait presque anecdotiques dans l'espace d'exposition. En effet, le basculement sur la toile apparaît comme une sorte de rêverie, la photographie laisse place à la peinture qui devient autonome.

Il apparaît possible d'avoir ce détachement vis-à-vis d'une source plus personnelle d'image, plus facile à questionner et à manipuler. Je m'attaque donc à ma propre banque d'images. Contenant déjà de nombreuses photographies faciles à combiner, à prendre en main, cela devait être à la base de la création d'images. Il fallait toutefois peaufiner la création de cet outil.

Très vite des décors sont apparus, traversés de personnages, ils prenaient une toute autre dimension. Ces décors simples très vite transférés sur la toile où la peinture se charge de la transcription. L'ensemble qui devait servir d'outil principal était très vaste sans m'en rendre vraiment compte énormément de photographies étaient stockées. Pour que tout cela soit efficace, il a fallait établir un moyen de l'organiser.

Peter Doig, *Pelican (Stag)*,
huile sur toile, 276 x 200,5 cm, 2003

Croquis instantanés

« Partir du procédé, du plastique pur, ou de la sensation. »

Pierre Bonnard

On a tous quelque chose qui nous attire différemment vers une image ou une autre quant il s'agit de trouver un sujet pour la prochaine peinture. Certains vont directement trouver sur internet ou dans des revues spécialisées l'image de leur choix avec une idée bien précise. D'autres se constituent un « Atlas » qui sert de grande banque de données à l'intérieur de laquelle extraire une image devient plus simple. La sélection se fait naturellement, le peintre ne se questionne plus quand au véritable sujet de sa peinture.
C'est Gerard Richter qui invente ce terme d'« Atlas » pour parler de sa collection d'images. Avec cette œuvre à la forme étrange constituée d'une multitudes de photographies classées, rangées, triées, il montre ce qui l'intéresse, ce qu'il aime à voir, mais aussi ce qu'il peint. On ressent l'influence de toutes ces images dans ses tableaux. A travers ainsi rangées, on voit ce qu'il extrait du monde, le classement et les associations nous en offrent une représentation. L'atlas lui même devenant œuvre, l'artiste n'hésite à produire des séries d'images extraites suivant une logique fixée. Les images dans ce cas sont là pour nous aider à comprendre sa peinture elles ne sont pas directement les sujets de la peinture, ce qui offre à cette collection un caractère d'autant plus intéressant. L'artiste s'est ainsi créée son propre compte instagram avant l'heure.
Damien Cadio dit avoir besoin de ce passage par l'« Atlas » pour apprivoiser les images, pour les mettre à distance, l'outil de la collection permet d'arriver à avoir une certaine forme de contrôle sur le flux.
Il cherche dans l'image le potentiel d'un tableau. Mettant le film en pause pour s'emparer de choses qui ne sont pas forcément faites pour le spectateur, recadrant sur des éléments d'arrières plans.
Peindre mes photographies, me permet de ne pas me lasser de l'image d'en avoir le contrôle et de la comprendre. De nombreuses fois, j'ai essayé de peindre des images prises dans des magazines ou sur internet, mais sitôt les premiers coups de pinceau sur la toile je me lasse très vite de l'image. La peinture commence donc à partir du moment de la photographie. Regarder, même au travers d'un objectif, c'est déjà peindre.

Gerard Richter, *Baüme* (Trees), 51,7 x 66,7 cm, 1970

La photographie est une manière de faire des croquis elle permet de saisir des instants, des lumières, des postures. Cette technique induit déjà un cadrage plus ou moins strict dans lequel on peut revenir sélectionner des éléments utiles à la peinture. Ainsi la question de quoi peindre ne se pose même plus. De grandes banques d'images, constituées de morceaux de nature, de personnages, de photographies loupées ou encore de lumière, viennent s'accumuler au fil des années. Certaines prises de vue sont ratées, mais elle peuvent être un point de départ pour une peinture. La surprise d'avoir raté, nous fait revenir dessus, nous fait regarder le nouvel espace créé. De nouvelles lumière surprenantes redessinent les formes photographiées et nous laisse voir l'objet différemment. Montrer ainsi une vision erronée par la machine peut provoquer le sentiment de peindre.

Damien Cadio, *De la société civile*, huile sur toile, 50 x 70 cm, 2016

La photographie se révèle être un parfait outil pour mémoriser. C'est une couche supplémentaire rajoutée aux strates de la peinture, un calque à fusionner sur la surface de la toile. Baudelaire disait que la photographie ne resterait que l'humble serviteur de la peinture. Cette technique moderne permet en effet de figer et de garder une trace en vue de préparer une peinture. Il n'est plus question de refaire les compostions devant la toile, de récréer l'éclairage ou de faire des séances de poses, la peinture se nourrit de tout ce qui nous entoure. Tout ce que la machine peut capter, enregistrer. Les appareils numériques très mobiles permettent une captation décomplexée et très libre, les sujets sont pris sous tout les angles, mêmes les choses les plus futiles sont enregistrées, peut-être serviront-elles un jour.

Mes photographies sont les racines de mon travail, à la source de toute mon activité de peinture. Mais comme les racines, ces photographies sont vouées à rester cachées. Certains artistes font en effet le choix de montrer dans l'espace d'exposition tout ce terreau qui nourrit le travail. Pour moi, la traduction de celle-ci sous la forme de peinture est primordiale, faire un travail documentaire ne m'intéresse pas. En revanche j'ai choisi de faire de ce travail d'écriture un lieu de monstration de ces photographies cachées. Unique lieu où celles-ci seront visibles comme pour témoigner, rendre compte de cette activité. Il y a ainsi aucun moyen de les mettre en confrontation directe avec mes peintures dans un jeu de comparaison. Mettre en page le système de création d'un tableau avec des images de tout bord en annexe permet de se plonger davantage dans toutes ces images de les comprendre et de pourquoi pas déjà les mettre en lien pour créer un tableau.
Dans cet outil chacune des images a un rôle et un statut différent, certaines sont des repères de couleurs, d'autres de formes ou de matières, d'autres des images plus lointaines structurant les sujets mêmes de la peinture. Comme dans une fourmilière les tâches sont parfaitement définies, chacune apporte son aide à l'ouvrage final qui est la peinture.

« Plus qu'une représentation, chaque paysage que je prends en photo m'évoque quelque chose que j'essaye de retranscrire en peinture. Une peinture qui elle-même sera source d'évocation pour le spectateur. C'est un processus en plusieurs étapes. Je n'ai aucun intérêt à reproduire une photographie que j'aurais prise. Je cherche plutôt à rendre compte d'une expérience de la réalité. »

Yann Lacroix

Organisé en différentes parties, chacune ayant un rôle précis, cet outil de création d'images offre la possibilité d'un aller-retour constant entre photographie et peinture en cours. On peut venir piocher à l'intérieur des parties qui nous intéressent pour commencer ou finir un tableau. Un va-et-vient vif et rapide comme des attaques en son sein, le corpus se doit d'avoir un rangement compréhensible pour son utilisateur. Le rangement est une action propre à chacun, il s'effectuera différemment selon les individus et leurs attentes.
Le rangement peut s'effectuer de manière simple et précise avec des dossiers nommant chaque catégorie distinctement: « figures », « paysages » ou « tests collages ». C'est une manière très frontale de catégoriser les images mais qui ne permet que très peu d'erreurs lors des recherches.
Il faut savoir partir d'un cadre strict à l'intérieur duquel on peut aisément se déplacer, le fait d'être contraint peut rendre la création encore plus foisonnante. Les jeux de la peinture ne sont qu'une succession de formes désordonnées puis réordonnées. Peindre c'est mettre de l'ordre évoque Otto Dix. Il faut savoir ordonner ses idées sur la toile à partir de la multitude de prises de vues à disposition.

Présences

La première strate de ce répertoire de formes et d'objets est constituée de personnes. Diverses photographies dans lesquelles les présences sont intéressantes, que cela soit uniquement les postures figées dues à l'instantané ou les agencements dans l'espace. La photographie permet de saisir toutes ces actions banales de contemplation ou d'interaction avec l'environnement. Comme des figurines de Playmobil, ils sont extraits du lieu d'origine pour prendre place dans un décor contenant d'autres objets photographiés. Chacune des figurines reste emprunte d'une position très marquée, créant ainsi un répertoire de postures. Ce répertoire très modulable, permet de déplacer les figures d'une scène à l'autre questionnant le déplacement dans la peinture, dans le décor. Les faire entrer en interaction avec ces lieux provoque ainsi des scènes étranges. La relation entre les figures et leur environnement pose question, à l'instar des photographies de Gregory Crewdson. L'artiste nous laisse voir des scènes tout droit sorties d'un film dont on ne saisit pas l'histoire. Le lien entre décor et personnages prend une place importante dans son travail. Notre œil erre dans la scène se confrontant tantôt à la solitude des personnages tantôt à la multitude de détails apportés par l'artiste. Toujours de manière fuyante, de dos ou seulement de passage, elles prennent place ou non dans leur environnement. Parfois elles semblent s'y intéresser et parfois elles sont complètement perdues, ou désintéressées par cet environnement notamment dans sa dernière série intitulé « Cathedrale of the Pines ». Certaines photographies ont pour décor une forêt du Massachusetts, révélant des espaces mystérieux habités par des êtres emprunts de solitude, figés dans leurs actions.

Cette dualité permet d'aborder les questions du clivage actuel autour de l'environnement et sa dimension écologique. Il semblerait que chaque personne ait un rapport plus ou moins personnel avec ces questions. La culture humaine visualise facilement ce que pourraient être les scénarios catastrophes. Dans de nombreuses formes artistiques on retrouve des formulations de ce à quoi pourrait ressembler le monde après avoir était dévasté par une épidémie, une météorite, des zombies par exemple. Il en résulte souvent un environnement sombre, invivable où déambuleraient quelques survivants voués à mourir. Un roman de McCarthy intitulé *La Route* reprend bien toute cette thématique. En constant mouvement, les personnages principaux, un père et son fils, traversent de nombreux paysages, invitant le lecteur à les suivre dans cette nouvelle planète où le soleil ne se lève plus.

Gregory Crewdson, Beneath the bridge, photographie couleur numérique, 95,3 x 127 cm, 2014

Ayant conscience de notre capacité à fantasmer la fin du monde, on peut s'interroger sur le fait que personne n'aborde jamais ce qui pourrait être des solutions pour éviter cette fin du monde. Pour tout un chacun la fin du monde existe mais dans un futur lointain, alors pourquoi ne pas créer à l'inverse des œuvres mettant en scène la pérennité de la planète. Placer des personnages en confrontation directe avec des espaces picturaux prenant place sur la toile espérant que la solution leur apparaisse. La volonté de peindre a toujours été guidée par l'envie de représenter. La construction d'un espace en trois dimensions prenait place sur la surface plane de la toile. La perspective géométrique fut inventée pour répondre à ce besoin de représentation. Cette perspective vient organiser la surface du tableau créant une structure en trompe l'oeil pour le spectateur. La surface du tableau est utilisée comme un moyen expressif, où lignes et formes sont là pour rendre compte de l'espace. Malgré l'envie de coller au maximum à la réalité la surface devient un lieu d'expérimentation sensorielle. La touche prend des formes différentes et plus libres, les effets attachés à la matière de la peinture prennent place sur la toile. Les espaces deviennent plus expressifs, répondant aux intuitions.

Des paysages de Poussin aux enclos de zoo

« Il faut bien qu'il existe un terrain commun à l'artiste et au profane, un point de rencontre d'où l'artiste n'apparaisse plus fatalement comme un cas en marge, mais comme votre semblable, jeté sans avoir été consulté dans un monde multiforme et comme vous obligé de s'y retrouver tant bien que mal. »

Paul Klee

Les personnages utilisés sont placés dans des environnements constitués d'objets provenant de paysages. Au début l'environnement provenaient de voyages, ces images avaient un côté un peu exotique, elles méritaient que l'on revienne dessus, qu'on les ré-interprète.
Un glissement s'effectue vers des éléments naturels et doucement la banque d'images s'étoffe et s'affine. En effet de plus en plus la nature ou des éléments naturels apparaissent. En photographiant des morceaux de nature, il arrive d'être confronté à des éléments factices, ou tellement mis en scène qu'ils en deviennent absurdes. La construction de ces environnements à l'apparence naturelle, jouant sur le vrai et le faux, utilisant divers plans frontaux, devient alors intrigante.
La relation qu'entretient l'homme avec le paysage n'a de cesse d'évoluer, l'histoire de l'art révèle bien ces changements et il nous est facile de distinguer diverses périodes. En effet la nature et l'art s'entrainent l'un l'autre, leur histoire est longue puisque dès que l'homme a cessé de regarder le ciel et de ce fait de produire des icônes, il est apparu dans les peintures occidentales des visages neutres, au même moment que les premiers paysages.
Aux balbutiements des ces représentations de nature le mot paysage n'existait pas et reste encore inexistant dans certaines cultures.
Les premières oeuvres que l'on pourrait appeler uniquement paysagère sont faites par Joachim Patinir (1475-1524). Contemporain de Dürer, grand voyageur il peignait à l'aquarelle et à la gouache des cols alpins, des étangs, des rivières. Il devient officiellement l'inventeur de la spécialité « Landskap ».
En France c'est seulement en 1549 que l'humaniste Robert Estienne utilise ce terme de paysage pour désigner un certain type de tableau. Il fallut attendre deux siècles pour voir dans l'Encyclopédie apparaitre l'article « paysage » désignant encore exclusivement « ce genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent ».

Peindre des objets rencontrés voilà de quoi sont constitués certains espaces picturaux, certaines formes tirées directement de la nature offrent un caractère possiblement réel à la scène. De plus en plus, la présence humaine laisse place à des objets de nature décontextualisée. La peinture de paysage offre *« une situation choisie ou créée par le sentiment et le goût »*, c'est ainsi que René-Louis de Girardin le créateur du jardin d'Ermenonville parle du paysage. Il est pour lui un lieu propice pour offrir des scènes poétiques, questionnant notre relation à la nature.
Les jardins sont construits de tel manière qu'ils offrent des points de vue différents proposant des arrêts sur image de paysage, supposant ainsi des réactions après confrontation avec le spectateur.

Les éléments attrayants dans les jardins sont les constructions savamment orchestrées à la fois naturelles et factices. Ces objets s'y mêlent parfaitement sans que l'on ait la possibilité de savoir si cela est véritablement créé de toute pièce ou non. Ainsi cascades, plans d'eau ou toute autre intervention humaine cherchant à copier la nature et la simplicité avec laquelle ces objets sont construits sont fascinantes. Ils se révèlent être des éléments très pratiques sans aucun superflu, ce qui n'existerait pas dans des espaces plus « préservés ». L'homme cherche à avoir un impact sur tout. Les zones naturelles protégées sont sauvegardées selon l'idée que l'homme s'en fait. Il en est de même dans les parcs et jardins, l'homme condense tout ce qui lui rappelle la nature: rochers, rivières, cascades ou bien encore prairies ou forêts. Certains autres éléments, plus architecturaux comme les ponts et les ruines qui cadrent le paysage accentuent cet effet.

Nicolas Poussin à l'époque où la peinture de paysage n'était qu'un genre mineur se saisit du sujet pour interroger ces questions de points de vue et de cheminement à l'intérieur d'un paysage donné. Il s'agit pour lui d'organiser des objets dans un espaces qui les relie. Chaque objet est en lien avec ce qui l'entoure créant de petites fictions, il miniaturise le paysage pour faire voyager le spectateur à l'intérieur de celui-ci. On a donc le paysage devant nous avec l'invitation de le parcourir.
Tous ces tableaux sont construits presque de manière scénique, les plans se succèdent nous emmenant dans une forêt, sur les bords d'un lac à mesure que notre oeil avance. Tout ceci met en images les codes utilisés dans les jardins et de ce qui deviendra plus tard l'art des jardins.

« Quand nous entreprenons la création d'un jardin, nous n'essayons pas de reproduire telle que nous l'avons vue la nature sauvage et magnifique, mais tentons d'exprimer par une récréation idéalisée, stylisée, sublimée, le sentiment l'émotion poétique qu'elle a suscité. »

Erik Borja

Nicolas Poussin, *Paysage avec deux nymphes et un serpent*, huile sur toile, 179 x 118 cm, 1659

« Le paysage est multiforme, insaisissable, invisible pour ceux à qui ce bout de monde ne raconte rien, ni mémoire, ni culture, ni peinture, ni musique, ni moment de vie affective, ni désir, ni larme. Pas de paysage sans enfance. Le paysage fait de nous des ludions. On trébuche et l'espace de la photo ne raconte que l'arrêt instantané du temps, de ses marqueurs d'horlogerie. Si l'on perd la boussole et la montre, le temps se perd et l'espace s'affole, ou se caille. Nicolas Poussin arrimait son paysage au bord du cadre, fixait les arbres au nuages, et les nuages au sol. Ainsi, il figeait le temps et son espace pour divers voyages: itinérances dans le creux par les rails de la perspective, errance entre les transparences des fluides colorés, promenade en compagnie de personnages bibliques par des chemins que l'on découvre. Le temps de ce temps était immobile comme l'artiste agrippé son pinceau essayant de le capturer dans la cage du cadre. D'autant qu'après l'enfoncement perspectif l'artiste proposait par probité le retour vers la surface par la valeur claire du nuage. Ainsi, dans ces paysages on se perdait pour mieux se retrouver. »

Henri Cueco

Dès le 16éme siècle avec l'apogée des jardins à la française, l'homme cherche d'ors et déjà à dominer la nature en offrant une perspective à perte de vue. Les jardins à la française sont des jardins très géométriques en lien direct avec l'architecture, Le Nôtre avait par exemple étudié l'architecture avec François Mansart. Il s'est donc servi de cet enseignement pour construire ses jardins autour d'un axe central, à côté duquel se déploient des bassins et des statues.
Par la suite le jardin à l'Anglaise plus romantique a pris le pas sur les jardins à la Française. En complète opposition au style de jardin à la Française par son agencement et ses formes irrégulières, il offre une succession de tableaux de paysages « naturels ». Ces nouveaux jardins prenaient le contre-pied, aussi bien esthétiquement que symboliquement, en se proclamant avant tout paysage et peinture. Une esthétique qui privilégie la redécouverte de la nature sous son aspect sauvage et poétique, l'objectif n'étant plus de dominer la nature mais d'en jouir.
Le jardin moderne s'est ensuite développé autour de ce qui touche à la vision et aux sensations engendrées par le déplacement physique à l'intérieur du jardin. La promenade va devenir un art maitrisant et dirigeant la vue.
On voit apparaître dans les jardins au 18éme siècle des folies artificielles, Roland Recht dira qu'il s'agit « d'une succession soigneusement ordonnée de points de vue sur des objets architecturaux ou plastiques, c'est à dire de mises en scène de reliques culturelles », le jardin n'est pas conçu comme un espace paysagé mais comme un « *spectacle naturel* ». Les imperfections de la nature y sont exploitées et non corrigées comme dans les jardins à la française. L'équilibre des volumes y est recherché, constitué d'arbres rares, de troncs, de ruisseaux, d'étangs.
Au siècle suivant, les parcs municipaux font leur apparition, les plus grands parcs de Paris furent créés à cette époque, on ne cherche plus à masquer cette nature factice, la construction de serres permet d'acclimater des espèces exotiques. On peut désormais jouer d'artifices pour rendre son jardin encore plus spectaculaire.

La peinture de Yann Lacroix s'avance au seuil du jardin, lieu préservé, où la nature reprend ses droits. Dans ses compositions on retrouve des lieux végétalisés, des jardins antiques, des serres sans que l'on sache s'ils sont issus de la mémoire ou de l'imaginaire. L'artiste s'intéresse à « l'idée de la nature maitrisée par l'homme » que l'on retrouve avec les plantes en pot ou l'utilisation de serre. Il utilise le vert comme lumière principale, en matière liquéfiée, il inonde la toile de sa lumière, certains détails viennent cependant troubler cette sensation de plénitude. Dans sa manière même de peindre, l'artiste semble flottant, hésitant, les gestes sont tantôt très liquides tantôt très brossés, nous laissant voir des espaces rêvés. On chemine entre ses toiles comme dans l'espace du jardin, on fait face à une suite de plans brefs. Ces plans retranscrivent « *comment, depuis l'Antiquité, l'homme à la volonté de recréer dans un espace construit, le jardin, une nature sauvage qu'il pourrait contrôler.* »

En Angleterre un mouvement théorisé par les textes de William Robinson prend forme, cet horticulteur Irlandais met en avant l'idée suivante: « *un jardin ne doit pas être régenté par l'arbitraire de son tracé mais il doit favoriser l'épanouissement des végétaux* ». Prônant un retour au naturel, les plantes indigènes ou exotiques qui ont une forte résistance aux conditions climatiques sont donc largement utilisées. De idées nouvelles qui sont à la base de la conception de nos jardins contemporains.
La notion « d'espaces verts », arrive courant du 20éme siècle. Utilisé essentiellement en urbanisme ce terme désigne tous les espaces d'agréments végétalisés. Tout ces espaces sortis de terre au milieu du bitume comme des îlots, interpellent dans leur capacité à mettre en scène la nature.
C'est à travers ces parcs artificiels que l'on se rend compte que la nature est devenue un vaste espace qu'il importe juste de maitriser, simplifier et posséder. Le combat étant toujours d'imiter ou de contrôler la nature quelles que soient les époques. Provoquant toujours un intérêt différent, maintenant on ne parle plus de paysage sans aborder le souci écologique. Le mot environnement devient donc un mot clé. Ainsi le ministère de l'environnement de l'énergie et de la mer, aménage des territoires, dirige et crée des espaces naturels, protège aussi des sites artificiels au même titre que la nature. Elle est donc laissée dans des réserves, cantonnée à des espaces verts, gérée part des « paysagistes » dont le métier revient à rénover et entretenir ces morceaux de nature. Le temps où l'on se balade dans les parcs et jardins est révolu, on les contourne dans notre voiture le rond point devient le nouveau jardin. Objet urbanistique par excellence, il offre un condensé de nature entre deux bandes goudronnées. Hervé Brunon et Monique Mosser développent la définition de ces « jardins à thème » dans leur livre « Le jardin contemporain ». Ces nouveaux espaces sont régis par une composition spatiale, des structures et des plantes qui doivent illustrer un concept arbitrairement plaqué sur un lieu. Un concept qui s'est *« très largement imposé, avec plus ou moins de bonheur »*. Devenant ainsi une *« image publicitaire « en trois dimensions » vantant les mérites du vignoble nantais, la douceur de vivre provençale au milieu des lavandes, l'industrie aéronautique toulousaine symbolisée par une fusée et ses spationautes… »*, est présente dans n'importe quelle entrée de villes ou de villages. C'est devenu une manière de célébrer les ressources locales par un paysage miniature, comme une vitrine tournante à l'attention des automobilistes.

« Malaise aujourd'hui dans la nature et dans la représentation. L'avenir de la forêt inquiète ; celui des tableaux aussi. Doit-on demander: le paysage peut-il survivre à la faillite de la peinture, ou bien: la peinture peut-elle survivre à la destruction de paysages? Les deux bien sûr. »

Régis Debray

Yann Lacroix, *Green Corner*, huile sur toile, 100 x 118 cm, 2016

L'ère anthropocène, qui marque le début d'un changement majeur où l'homme ne fait plus partie, au même titre que les autres espèces animales, d'un ensemble mais se place au dessus. Influençant directement son environnement, il peut déterminer l'extinction de certaines espèces et contrôler certains éléments naturels.
Les décors portent cette empreinte humaine, les « objets paysages » représentés et choisis montrent les stigmates d'une greffe forcée. Ces éléments qui seuls montrent uniquement l'étrangeté, rentrent en confrontation sur la surface de la toile et questionnent leur fonction première. Sont-ils des éléments purement décoratifs?

Olafur Eliasson, *Riverbed*, installation à l'intérieur du Louisiana Musuem of Modern Art, 2014 - 2015

Les « objets-paysages » sont ces morceaux de nature qui sont déplacés par l'homme pour recréer des espaces naturels, comme par exemple: les arbres et les bois morts servant à la décoration, les amas de rochers ou bien les zones aquatiques en tous genres (cascades, fontaines). Chacun de ces objets véhiculant lui même des idées: l'arbre ou les champs pour la campagne, la grotte pour abriter l'ermite, les rochers pour leurs pouvoirs, l'eau pour son côté mystique. Les éléments de décors aquatiques sont des choses très intéressantes à divers points de vue. Il y a par exemple le cours d'eau bétonné, dont on cherche absolument à rendre esthétique la course et les mouvements. Oliafur Eliasson a fait dans cette idée une grande installation au Louisiana Musuem, au Danemark. Dans plusieurs pièces du musée le studio de l'artiste crée une oeuvre in situ, changeant la perception globale du lieu. « Riverbed » invite le spectateur à cheminer dans un paysage géant créée de toute pièce. Le sol est recouvert de pierres et de rochers dessinant un cours d'eau. En lien direct avec l'architecture l'installation paraît trop petite pour l'espace du musée. L'œuvre propose un chemin alternatif à celui déjà anticipé par l'architecture: les visiteurs sont transportés et cheminent le long d'une rivière. Dans les jardins on retrouve aussi l'image de la chute d'eau, son bruit et ses qualités esthétiques y sont alors recherchés. Pouvant prendre de nombreuses formes toutes plus artificielles les unes que les autres, elle sert de témoignage prouvant le contrôle de l'homme sur cette matière fluide qu'est l'eau. Un autre travail de l'artiste Danois intitulé « *Waterfall* » reprend ces questionnements. Installations directement en lien avec l'architecture et l'histoire des environnements, ces cascades prennent place dans l'espace d'exposition ou les jardins. L'artiste confère à la beauté spectaculaire de la nature un contexte dramatique. La première version réalisée en 2004 de cette installation présente des enjeux moins spectaculaires mais peut-être plus intéressants. En effet, la cascade apparaît plus simple et presque dénudée. Composé d'échafaudages industriels, de pompes en plastique, le cycle et le bruit de l'eau y sont parfaitement retranscrits. Le côté naturel est contrebalancé par tout les mécanismes visible, l'envers du décor prend une place très importante.

Olafur Eliasson, *Waterfall*, dimensions variables, 2004

C'est une œuvre qui invite à reconsidérer ce que sont devenues la nature et les espaces naturels, proposant une expérience différente.
Il y a diverses manières de suggérer l'eau, de mettre en matière ce côté fluide insaisissable. Au sein de l'histoire de la peinture cela a toujours été un enjeu. Frits Thaulow, peintre naturaliste Norvégien, s'est consacré dans de nombreuses toiles à retranscrire cette matière. Thaulow a peint la Normandie, l'Italie aussi, et d'autres lieux. Essentiellement concentré sur le mouvement de l'eau, les matités de la neige et les ambiances nocturnes, c'est en Norvège qu'il trouva les meilleurs paysages, entre fjord et montagne, l'eau restant le fil conducteur de ses tableau.

Frits Thaulow, *Moulin à eau*, huile sur toile, 81,3 x 121 cm, 1892

Il y a donc ce qu'il se passe à la surface de l'eau, les mouvements, les reflets qu'il faut retranscrire, mais il y a aussi la profondeur. Pour certaines personnes, le fait de ne pas voir le fond, de se baigner dans l'océan, relève d'une peur irrépressible. On peut imaginer diverses choses se passant sous nos pieds et cela devient étrange. L'interaction des personnages avec ces éléments est toujours quelque peu forcée, ils sont là plantés dans le liquide.
Ainsi piscines, rivières, sols pouvant suggérer de l'eau apparaissent souvent au sein des tableaux. Le caractère lisse et coulant recherché dans ma peinture doit provenir de ces éléments liquides.

Enclos zoo, avec ou sans animaux?

Gilles Aillaud, *Perroquets*, huile sur toile, 200 x 250 cm, 1974

Les zoos sont naturellement fascinants et cela depuis longtemps, on traverse le globe en quelques heures pour découvrir cachées dans des enclos de nombreuses espèces étranges, petites, grandes, connues ou inconnues. Elles sont perçues de manière ambivalente, chacun se positionne pour ou contre ces lieux « d'exposition ». Tantôt lieux d'enfermement tantôt lieux de préservation et de sensibilisation, le zoo semble dans notre société de loisirs un lieu de plus où se pressent dès le retour des beaux jours bon nombre de familles.
Gilles Aillaud peintre de scènes qui nous font rentrer dans l'intimité des zoos, nous laisse voir l'espace de l'enclos sans filtre. On parcourt les zoos au plus proche des animaux tout en étant de l'autre côté de la barrière. Dans de nombreuses toiles, on pourrait presque toucher les animaux que ce soit un hippopotame dans sa « soupe », ou une otarie dans son bassin, il nous place au plus proche tout en ne suggérant que quelques parties de l'animal.
Dans d'autres toiles l'attrait pour l'espace de l'enclos est plus évident. Il en questionne les limites peignant parfois la jonction entre eux comme dans la peinture intitulé Rochers et deux eaux, 1977, huile sur toile, 200 x 150 cm. Les espaces stricts comme les grilles ou le carrelage côtoient des espaces picturaux plus libres tout en matière fluide recréant un lieu où l'on chemine entre les portes de services et les fausses pierres.

De nombreux auteurs ont théorisé toutes ces cheminements, Didier Semin dans l'avant-propos du livre Gilles Aillaud 1928-2005, aborde les enclos de zoos et leur rapport scénographique avec le visiteur.

« Les parcs zoologiques qui constituent le décor où Aillaud a majoritairement travaillé instaurent pour les bêtes un régime qui n'est pas le leur, celui de la visibilité maximale. Ils reprennent le principe de la reconstitution paysagère à grande échelle inventé à l'occasion des expositions universelles, ce sont des théâtres à ciel ouvert. Si parfois y subsistent des cages et des barreaux, on préfère les éviter: des douves, des tranchées gigantesques, en somme des fosses d'orchestre (dont le principe a été inventé pour le zoo de Hambourg en 1907) assurent la mise à distance des animaux - Les jardins zoologiques sont, dit Alain Fleischer, des musées paradoxaux où l'on protège les visiteurs contre la vindicte des collections, non l'inverse. »

Les décors ici occupent une place étrange, sont-il réellement construits pour les animaux ou alors pour les visiteurs?
Dans les micro-paysages offerts pas les enclos l'idée de vrai et de faux est présente partout, comment l'homme recrée un environnement bien précis. Dans chacun d'eux on retrouve parfois les mêmes procédés de mise en scène des animaux, en effet les enclos sont construits de telle sorte que l'on puisse avoir différents points de vues sur la même espèce que l'on puisse la voir dans diverses conditions. Allant jusque dans son intimité, on passe dessous, dessus. Pour constituer l'environnement de l'enclos on cherche à reproduire le biome original de l'espèce, ainsi divers éléments sont assemblés pour créer un écosystème. Les différentes parties du globe ont donc une esthétique qui leur est propre. Par exemple, il est commun de retrouver des grizzlis dans un espace rocailleux, avec de nombreux conifères. L'idée est de faire voyager mentalement le visiteur. A l'inverse les animaux africains tels que les zèbres, gnous et autres antilopes seront parqués dans un espace vaste et plat, servant à représenter la savane.

Gilles Aillaud, *Otaries dans l'eau*, huile sur toile, 192 x 250 cm, 1976

L'espace de l'enclos est donc savamment mis en scène, Jean-Christophe Bailly va au delà de cette mise en scène pour s'intéresser au sort réservé au animaux. A qui sert donc la scénographie, d'après lui ce ne sont pas les animaux, leur ultra visibilité qui les rend parfois apathiques. Il émet une hypothèse pour expliquer cela:

« Les zoos, en effet, présentent les animaux sauvages dans un cadre reconstitué, souvent étrange et parfois terrible, qui les condamne à ce qui n'est pourtant pas leur penchant, c'est-à-dire à être visible. Au zoo, dans les cages ou les bassins, à l'air libre ou à l'intérieur, l'animal est comme expulsé de son monde, il est jeté hors de ce que Jakob von Uexküll a appelé son Umwelt (monde propre en français), sa pelote de monde. »

Les animaux sont donc tributaires de ce que l'homme pense être bon pour eux. Leur microcosme prévu par l'homme devient de ce fait fascinant. Tout ce qui entoure les animaux n'est qu'une vaste scène en trompe l'oeil. L'enclos isolé, découpé prend une toute autre dimension, le côté factice ressort pour devenir très étrange. Les éléments montés de toute pièce par la main humaine deviennent des sortes de ruines naturelles.

On retrouve ces mêmes idées de petit théâtre dans les aquariums, avec ceci de plus étrange que la vitre et le contour sombre laissent davantage penser à une grande télévision. La société post-moderne oblige les rapports à l'écran. Ils sont directement mis en avant dès lors que quelque chose se présente derrière une vitre. Dans ces lieux ce sont donc des espèces aquatiques.

Les poissons en tout genre s'offrent à la vue dans divers aquariums offrant chacun une scène particulière aux visiteurs. Comme pour les zoos, la scénographie d'un aquarium repose sur des idées préconçues de l'environnement originel de l'espèce. La mer et l'océan renvoyant à de multiples récits communs servant de socle pour immerger les visiteurs tout au long de leur visite. Les fonds marins présentant « naturellement » des épaves et des vestiges du passé, il est donc normal de les retrouver posés au fond de l'aquarium renvoyant là aussi à l'idée de la ruine. Les murènes par exemple pourront se cacher à l'intérieur d'une tuyauterie de bateau reconstituée. La scénographie prend en compte les erreurs et les déchets humains comme environnement naturel de certaines espèces.

L'aquariophilie peut-être quelque chose de compliqué pour tous les éléments vivants autres que les poissons, car il est simple de poser une amphore sur des graviers mais il est beaucoup plus compliqué de récréer tout un écosystème. Recréer une barrière de corail dans un aquarium est impossible. Les coraux, ces champignons sous marins très fragiles supportent mal les changements d'environnement, il en est de même pour beaucoup de plantes aquatiques dont l'homme connait très peu le fonctionnement. Il n'est donc pas rare de se trouver face à des plantes en plastique aux couleurs criardes. On reste loin de celles que l'on trouve en animalerie mais le procédé est le même et la copie en est tout aussi fascinante.

Vue d'exposition, Frac Auvergne, 2015 (Photo Clément Davout)

Assemblages numériques

Toutes ces photographies une fois triées et classées, il devient possible de piocher dans les diverses parties pour en extraire des formes ou figures visant à être transférées sur la toile. Beaucoup d'essais sont nécessaires. Les assemblages numériques se succèdent, certains personnages dans certains environnements, certaines parties de paysage se trouvent agrandies, d'autres déplacées ou bien dupliquées. Ces scènes prennent place parfois directement sur des calques colorés très puissants rappelant des fonds de peintures vus dans l'atelier.
Cette étape très importante permet de savoir comment sur la toile certaines parties seront représentées: peintures, estampes, dessins. Il en ressort une idée générale du tableau sans trop de détails ne freinant pas la réalisation de la peinture. La facture de ces assemblages est très froide et très simple pour mieux rendre compte du vécu autour de l'instantané photographique, évoquant une expérience de la réalité.
Combiner des images, essayer de les mettre en confrontation, voir ce qu'il advient si les calques se chevauchent, les agrandir à l'excès. Il arrive qu'un collage ne devienne pas une peinture, le choix à ce niveau se fait librement selon les peintures en cours ou les toiles précédentes. Il existe donc de nombreuses images de collages numériques dont certaines sont montrées en annexe combinées aux autres images. Parfois le collage sert à finir un tableau, en effet il arrive qu'une fois la photo peinte quelque chose manque. Il est possible avec cette toile non finie de lui trouver numériquement une fin. Les toiles ratées peuvent subir la même greffe avant qu'elle ne soient recouvertes, tenter de voir si l'ajout de quelque chose ne peut pas relancer le tableau.

Le collage est utilisé à divers stades comme complément ou comme recherche il s'avère être un outil de travail utile avant d'assembler tout les calques sur la toile. Cette étape est parfois visible dans la peinture finale, les différents plans s'inversent, les échelles sont brouillées et l'espace reste indéfinissable. Passer par le collage permet de créer des scènes en trois dimensions mais avec des éléments très plats, le découpage accentue le côté lisse. Chacun des éléments est soumis à une perspective différente avant de se retrouver assemblé, cela accentue le côté scénique, certains éléments semblent posés tandis que d'autres se superposent.

Eva Nielsen, *Ascien*,
huile, acrylique et
sérigraphie sur toile,
200x150cm

La superposition des éléments est aussi offerte par l'estampe. Des tests numériques là aussi sont nécessaires, le passage de certains éléments photographiques via l'estampe est toujours une surprise. On ne sait jamais comment tous ces travaux sur l'image, le recadrage, le passage en noir et blanc, le transfert via une insolation pour ensuite faire le tirage sur toile avec l'encre, va prendre forme. Chacune des étapes peut créer un décalage qu'il faut prévoir et essayer d'anticiper, faire des exemplaires uniques ne laisse que très peu de place à l'imprévisible.
Les peintures d'Eva Nielsen où le mélange sérigraphie et peinture permet de comprendre la manière de concevoir les couches préparatoires. Voir le calque photographique prendre place sur la toile et se mêler aux autres éléments change complètement la perception de l'espace. Il y a un jeu qui s'installe entre les diverses encres, changeant ainsi la perception de l'espace. Ces techniques obligent de séparer les phases de production suivant chacune d'elles. L'estampe permet de faire le lien direct entre photographie et peinture, l'idée de collage y est encore plus présente.
Lors de l'avancement de l'un de ces projets les différentes étapes révèlent l'image à chaque fois d'une manière différente. On ne ressent la tension entre les différentes matières qu'une fois les éléments réunis sur la toile. Il y a chaque fois un jeu de révélation et de disparition des différents éléments qui nous laisse fantasmer sur l'objet terminé.
L'estampe peut-être utilisée d'une manière différente, son côté sériel peut-être détourné pour travailler plus sur des espaces uniques. Chaque nouveau projet est un travail en lien étroit avec le technicien car de nouvelles questions se posent. La révélation finale offre un spectacle toujours surprenant.

« Pour parler de la qualité d'un tableau, il faudrait être capable de la regarder en face. Or on ne regarde aujourd'hui les tableaux que de biais, en enfilade, ou si l'on veut en perspective. Une perspective qui ne met chaque fois le tableau en relation qu'avec celui qui le précède et celui qui le suit. Comment cela se passe-t-il?
Au lieu de prendre en considération l'ensemble systématiquement cohérent d'une oeuvre, la multiplicité des liens souvent contradictoires qui la rattachent à la réalité, on l'épure, on en extrait la quintessence sous prétexte d'en tirer une leçon. On la réduit ainsi par abstraction à n'être qu'une proposition à coté d'autres propositions à l'intérieur d'une problématique générale de la structure spécifique de l'oeuvre d'art, une problématique d'ordre purement « linguistique ».
Pour regarder un tableau en face, il faudrait commencer par essayer de se souvenir qu'un tableau est fait avant tout pour parler à quelqu'un de quelque chose. L'examen de ce « quelqu'un » et de ce « quelque chose », lorsqu'il n'est pas carrément rejeté, est toujours renvoyé à plus tard par celui qui regarde la peinture, absorbé qu'il est par le soucis primordial de faire passer au tableau cet examen préalable: est-ce une peinture valable? Valable par rapport à quoi? Valable par rapport à la peinture? »

Gilles Aillaud, Bulletin de la Jeune Peinture, n° 5, Juin 1969

Transfert sur la toile

En parallèle d'un travail sur la banque d'images propre à chaque peintre, créer un objet tableau participe d'un processus plus artisanal, dans le sens de travailler des matériaux bruts: tasseaux de bois, toile, la matière de la couleur...
Tous les stades de production (découpage de la toile et apprêtage, construction de la composition, dessin, peinture, estampes…etc.) sont importants. Le choix de la toile, la construction du châssis en fonction des tests effectués via collage numérique il ne faut rien négliger. Puisque la finalité reste la construction d'un objet indépendant demandant des gestes précis que la répétition rend plus aisée, plus sûre. Il y a souvent une forme d'artisanat, qui sous-tend le travail artistique. Celui-ci ne se fait pas sans la fabrication matérielle, l'action efficace que les grecs appelaient technè. Platon, par exemple, parle de technè lorsqu'il parle de musique, de danse, de broderie, de tissage, d'éloquence, ou de poésie. En revanche, il conviens dès cette époque de dépasser cette notion pour entrer pleinement dans le champs artistique. La médecine est de ce faite une technè, tout comme la céramique et l'éducation. Ceux qui s'y adonnent pourraient être appelés des hommes de l'art, ce qui ne veut pas dire artiste, mais expert, entre artisan et savant. Régis Debray met en avant une définition de ce terme grec *« qui est à la fois science et magie, compétence et bricolage, embrasse les moyens d'agir sur la nature, non pas la création d'œuvres belles et à ce titre justifiées d'être. »* Le fabricant d'images assimilé, comme le poète, au genre des imitateurs, apparaît pour les grecs comme relevant des techniques d'illusion et non de savoir-faire. Il faut savoir transcender ses techniques d'imitation pour transformer l'environnement en œuvre. Une œuvre fait art dès qu'elle dépasse son ouvrier. L'art surgit au croisement d'un métier et d'une conviction.

« L'art est une transformation pas seulement une transformation de choses en objet, il ne consiste pas simplement à construire des artefacts. Il peut y avoir une construction, un transformation mentale ou symbolique, mais quoi qu'il en soit l'art en effet suppose une technique et cependant il rompt à un moment donné avec la logique habituelle de la technique. C'est à dire que l'art est un faire libre, un faire qui a envie d'explorer son propre commencement, qui n'est plus assujetti à un but. Lorsque que l'on construit un objet, un outil c'est pour s'en servir. L'art comme on dit, comme la philosophie peut-être, ne sert à rien, c'est à dire il explore quelque chose à partir de la conscience profonde de cette liberté. »

Michel Guérin dans l'émission Les nouveaux chemins de la connaissance.

Le travail de peinture oscille entre deux perceptions, d'un côté cette activité est perçue comme un travail artisanal de production d'objets et de l'autre comme un vecteur servant à véhiculer des idées, à faire comprendre le monde. Difficile de déterminer où se place le curseur. Sam Szafran évoque cette idée d'artisanat dans la filiation directe du travail de son père. Il se considère comme un artisan, qui rate des images comme son père ratait parfois des costumes. L'artisanat offre cette possibilité de louper des étapes qui nuisent à l'objet final. La technique se révèle donc importante pour obtenir l'objet désiré.

Sam Szafran, *Philodendrons en pots circa*, aquarelle, 74 x 47 cm, 1987

Mais cela nécessite un travail de tous les instants, la peinture captive l'esprit. Les oeuvres sont en effet empruntes de l'environnement quotidien. Certaines personnes ne supportent pas l'éloignement de certains repères nécessaires à la création. Puisque une sorte de routine s'installe le moindre changement d'installation demande une nouvelle adaptation. Les procédés mis en place, servent à maintenir la création toujours en éveil. Ainsi certains rituels, comme celui de peindre toujours sur une toile apprêtée à la couleur, de se confronter à la surface, la matière peinture deviennent générateur d'espaces. Les possibilités apparaissent différentes mettant à l'épreuve l'imaginaire.

Louis-Cyprien Rials, *Paysages 41*, vue d'exposition, 1M3, 2007

« Dans la création d'une oeuvre d'art, l'instant de bonheur parfait n'existe jamais. La promesse de cet instant est perceptible dans l'acte de création, mais elle disparaît à mesure que s'achève l'oeuvre. Car c'est alors que le peintre comprend que ce qu'il peint, c'est juste une image. Jusque là, il avait presque osé, espéré que le tableau puisse devenir brusquement vivant. S'il n'en allait pas ainsi, le tableau parfait pourrait être peint et le peintre prendre sa retraite après l'avoir achevé. C'est cette profonde insuffisance qui le pousse à continuer. Ainsi, les procédés de créations deviennent nécessaires au peintre, peut-être plus que ne l'est le tableau. Les procédés créent en faite une accoutumance. »

Lucian Freud

Roger Caillois a effectué tout un travail sur les pierres et ce qu'elles pouvaient représenter visuellement mais convoquer aussi dans l'imaginaire humain. En effet, depuis très longtemps, les hommes recherchaient celles qui présentent des stries, des couleurs ou des formes suggérant des paysages, des visages ou des villes. Toutes ces pierres figuratives, laissent l'interprétation voguer au sein de la matière, prouvant la force de l'imagination humaine. Ces espaces échappant à tout travail humain, se révélant être tout à fait surprenant, certains se trouvaient encadrés au même titre que les œuvres se retrouvant dans les musées. La nature rejoignant ainsi les créations humaines. Puisqu'il existe par exemple quelques marbres évoquant directement des paysages ou des ruines. Parfois certaines d'entre elles se voyaient retravaillées en peinture. L'artiste y ajoute directement certaines figures ou objets, combinant ainsi le travail naturel et le travail artistique.
Mais on distingue les pierres à images et les pierres à couleurs qui ont des vertus, une mythologie propre avec des aspects merveilleux et magiques suivant les cultures. Dans un livre intitulé « L'écriture des Pierres », Roger Caillois essaie de comprendre l'histoire liée aux pierres et les idées qu'elles communiquent. Evoquant ainsi les espaces créés, « la réflexion s'émerveille à juste titre de constater que la nature, qui ne peut ni dessiner ni peindre la ressemblance d'aucun objet, donne parfois l'illusion d'y être parvenue, alors que l'art, qui toujours s'y est essayé sans succès, renonce à cette vocation traditionnelle et comme inévitable, comme naturelle pour lui, au profit précisément de la création de formes muettes, spontanées et sans modèle, comme celles dont la nature foisonne. »
L'intérêt porté à ces pierres, à leurs photographies de tranche, à leurs espaces abstraits est précédé de tout le travail de l'artiste et des mouvements de la peinture abstraite. La structure de la matière ressemble en effet à des tableaux, les photographies et leur intérêt esthétique provient du travail de la peinture.
A l'image de Roger Caillois, Louis-Cyprien Rials collectionne les pierres. Il les scrute, en quête d'éléments de paysages. Le fragment le devient, extrait de la force minérale, les photographies de Rials appellent au déplacement.

Scruter la surface, plonger en soit même voilà ce que révèlent les surfaces abstraites. Les fonds colorés convoquent à travers l'image des pierres l'imagination. Le travail du fond est donc important, mais libre. Pour Confucius « *le travail de peinture - au sens strict - vient après le travail du fond* », c'est donc de ce fond que naît tout le reste de la peinture. Les objets figuratifs peuvent s'inscrire sur cette tranches de matières peintes. Comme au théâtre on commence à mettre du fard blanc et ensuite le travail du dessin commence, les figures apparaissent. Cette première couche vient accueillir les différents calques, et images préparés en amont, répondant à l'utilité des procédés dans l'objet peint.

Estampes monotype ou duplication de l'espace

Luc Tuymans, *Fenêtres*, sérigraphie sur papier, 46 x 58 cm, 2012

La possibilité d'ajouter un calque supplémentaire via des techniques d'estampes est très attirante. La lithographie qui est une technique complexe, lente et qui nécessite beaucoup de connaissances. Mais c'est la technique parfaite pour réaliser des à-plats flottants, énigmatiques. A l'inverse de la sérigraphie aux traits plus marqués qui viennent bousculer la matière peinture.
Apporter une couche supplémentaire, nécessite d'apprendre de nouveaux gestes mais c'est aussi un moyen de se confronter à quelque chose que l'on ne maîtrise jamais entièrement, on ne peut jamais prévoir le résultat final malgré des tests et diverses expériences avec cette technique d'impression. Pousser la technique hors de ce que pour quoi elle a été prévue. Voilà ce qui est attirant.

Faire des tirages exclusivement sur toile se révèle être un moment hasardeux, on lâche prise, après avoir passé de longues heures à préparer le support la magie opère pendant quelques instants. Malgré la possibilité de faire des tirages ratés, n'effectuer qu'un ou deux tirages par projet est d'autant plus grisant. Cela présente une aberration par rapport à la technique même de l'estampe conçue pour sa capacité à multiplier l'image. Mais on a davantage d'influence sur une image unique, on reste dominateur par rapport au tirage après avoir lâché prise une demie seconde. Lorsque le tirage est en deux ou trois exemplaires on peut aisément créer plusieurs toiles reprenant un même motif tandis que si l'on croule sous des dizaines de tirages on se laisse satisfaire par le résultat. Cela offre un point de rencontre entre la photographie que l'on peut multiplier à l'infini et la peinture qui est unique.
Luc Tuymans a un travail de sérigraphie en parallèle de son travail de peinture. Il travail avec cette technique pour ce qu'elle convoque de différent tout en restant dans la production d'une image. Pour lui « *La sérigraphie prend beaucoup plus de temps que le peinture; il faut désanalyser l'image, la simplifier tout en gardant un impact très pictural. C'est une autre manière de travailler, pas sur le mur mais sur la table. Les images sont plus petites; c'est plus proche du dessin que de la peinture. Il y a enfin un rapport à la vérité: c'est l'autorité de la chose imprimée à laquelle on croit parce qu'elle est imprimée.* »

L'estampe vient bousculer les scènes figuratives, cela agit comme un plan indépendant vis à vis de la peinture à l'huile. Tout comme l'estampe, ce médium comporte de nombreuses recettes, règles, composants élaborés depuis les premières peintures rupestres. C'est une technique complexe qui demande un apprentissage lent au grès des expériences. Il faut comprendre et apprivoiser, approcher à tâtons et regarder. Il y a à chaque fois un décalage entre les photographies et la peinture, la peinture acquiert son autonomie devenant quelque chose de totalement indépendant. On ne fait que constater cela, il faut donc travailler avec. La peinture échappe parfois à tout contrôle, il ne faut rien lui laisser et rester fixé sur son objectif.

Les moments où les premières couleurs sont posées sur la toile où l'idée se détache du collage sont des moments excitants. Ce plaisir qui est à la base de tout, guide aussi, parfois, l'enchainement des peintures, en voyant un photographie, un collage il arrive l'envie de tester telle ou telle manière de peindre. Reproduire la composition le plus strictement possible est nécessaire. Une fois cette étape de dessin sur la toile effectuée, pouvoir s'exprimer en se laissant guider par l'imagination et le besoin d'expression en gardant une liberté absolue aux couleurs. On obtient ainsi des images plus « sincères ». Pour dessiner sur la toile, la photographie est projetée pour en prélever certaines parties, souvent au crayon blanc qui est une sorte de pastel sec, sur des fonds colorés. C'est une étape cruciale, il n'y a pas de place pour le hasard, l'important est de préserver les proportions nécessaires à la structure du tableau. La rigueur de la machine est donc d'une grande aide.

Commencer la peinture, être happé par une technique en particulier est quelque chose d'effrayant, le piège s'est refermé petit à petit, maintenant il faut nourrir se grand vortex de nouvelles images. La peinture offre un regard sur des choses dites réelles, et bien qu'elle n'en soit qu'une représentation, cela touche à la vérité en dehors de toutes les contraintes extérieures. Reproduire à l'identique cela n'est pas intéressant, l'important réside dans l'expérience que l'on fait des divers outils. Faire un travail documentaire sur le paysage factice requiert d'autres enjeux, en revanche construire des fictions à partir de celui-ci, poser des questions, émettre des suppositions cela devient excitant. Le réel est un point de départ, cela permet de donner une atmosphère au tableau, tous les éléments sont choisis pour cela, ensuite diverses décisions sont faites lorsque la peinture le demande. Je ne cherche pas à obtenir des paysages idéaux, je cherche au contraire à obtenir des perspectives étranges, des proportions faussées pour mettre en exergue ce côté factice qui me fascine. La question de la peinture se tient là: elle projette devant nous un « plan », une forme où se joue la perception, nous voyons en perspective, nous voyons des tableaux, nous ne voyons ni ne pouvons voir autrement que selon les règles artificielles mises en place à ce moment précis. Avec la perspective, naît la question de la peinture et celle du paysage, d'où l'interêt de la prendre comme base du tableau. Les éléments doivent juste paraître crédibles, sans qu'il ne soit question de réalisme pur, pour saisir ce qui marche ou ce qui ne marche pas, il arrive que les couleurs et les ombres soient alors changées au bénéfice de la composition. En effet, une part de souvenir reste importante. Ce qui permet d'influencer les couleurs et parfois les matières. Il faut se replonger en soi-même et appréhender le monde qui nous entoure. Penser un image suppose de ne pas confondre pensée et langage puisque l'image fait penser par d'autres moyens qu'une simple combinatoire de signes. Il faut pour rendre compte d'une atmosphère être très succinct.

La lecture des textes de Tarjei Vesaas permet de comprendre comment mettre en place un atmosphère. L'auteur arrive parfois sur de courtes nouvelles à nous faire entrer dans son univers, un monde influencé par les lumières nordiques et la poésie des choses simples. Cela lui permet d'aborder des sujets plus lourds comme la folie et la mort, tout en gardant une légèreté. Tous ses personnages sont emprunts de quelque chose d'étrange. Il nous font regarder différemment notre environnement. Des choses qui sont stimulantes à peindre, comme l'atmosphère, l'ambiance générale d'une toile se trouve parfaitement explicitée en quelques lignes. Il faut parvenir à gagner en efficacité pour offrir une vision amplifiée de la toile.

L'excitation de peindre vient aussi de la technique en elle même, à chaque fois on cherche à l'ordonner et à lui laisser prendre le contrôle pour faire surgir une autre image. C'est à la fois hasardeux, physique, intellectuel, la persévérance est mise à rude épreuve.

Pour éviter l'acharnement sur une toile au risque de faire le geste de trop, il faut toujours avoir plusieurs toiles en cours, chacune à un stade différent d'avancement. Cela permet de ne pas répéter les mêmes gestes et de ne pas se crisper sur une peinture.

Après ces longues séances de travail que reste t-il de la peinture? La peinture prend son autonomie, ce moment est jubilatoire ou non en fonction de la révélation ou non de la peinture. Il faut se concentrer sur des aspects plus pragmatiques comme la couleur ou la densité. Toutes les étapes du processus sont primordiales, toutes les expérimentations permettent d'en apprendre davantage, mais il faut également rester concentré sur le résultat final, le moment où la toile fonctionne ou s'avère ratée si rien ne surgit. Chaque peintre sait quand ce moment arrive, cela représente le moment où la toile devient suffisamment présente et que le moindre coup de pinceau de plus risquerait de faire basculer l'équilibre. Il y a parfois un juste équilibre entre l'idée véhiculée par la scène peinte et la manière dont elle est représentée. En effet, la peinture met en lien des objets les uns entre les autres sur la surface de la toile. Et c'est parfois la représentation invisible de ces liens qui est le plus important, il ne faut surtout pas briser cet équilibre qui crée la tension. La représentation des objets est donc poussée jusqu'à ce que ce lien devienne visible, laissant parfois des éléments dans une relative abstraction. La composition globale prime dans ces cas là. L'intérêt pour cette tension entre figuration et abstraction provient de l'instantané de photographique et surtout de ce qui s'est passé avant et/ou après.
Le regardeur se trouve donc confronté face à ce que l'artiste a voulus laisser à la peinture. Il s'agit d'une relation presque intime avec l'image crée, finir un tableau nécessite de l'expérience. La question se pose nouvelle a chaque fois, trouver la réponse reste très compliquée.

« Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui-même. »

Caspar David Friedrich

Explicit

Un tableau nait de tout un environnement, plus ou moins complexe, d'images, de textes, d'objets et de curiosité vis à vis du monde. Tout art est local: il exprime, le plus souvent à son insu, l'essence d'un lieu cristallisé en une certaine lumière, en couleurs. Il est fascinant de voir à quel point les œuvres transpirent de toutes ces choses rencontrées, vues. Des formes aussi éloignées que les documentaires peuvent être une source d'influence. En effet, ces videos aux thèmes variés permettent de voir de nouveaux paysages, de nouvelles lumières le tout déterminé par le cadrage d'une caméra et le montage des images entres elles.
Chacun offre ainsi sa propre version, émettant des suppositions quant à sa perception du monde. Le but reste le même que le tableau soit abstrait convoquant un cheminement au travers de l'âme ou bien qu'il soit religieux mettant en image des scènes tirées de textes, ou sous des formes plus expressives. La peinture ne semble toujours raconter que sa propre histoire. L'histoire de sa composition, des mouvements qui la façonnent, les conditions de sa permanence. « La peinture ne transmet pas un sens mais elle fait sens par elle-même, pour le regardeur, selon ce qu'il est » écrit Régis Debray. Le tableau représente donc un espace accueillant aussi bien le peintre qui y trouve un refuge, que le spectateur qui se projette en son sein. Il reste malgré tout compliqué pour chacun d'eux de parler de peinture car il n'existe pas d'équivalent verbal pour définir une sensation colorée.
La couleur, disait Marcel Proust, a un temps d'avance sur le mot.

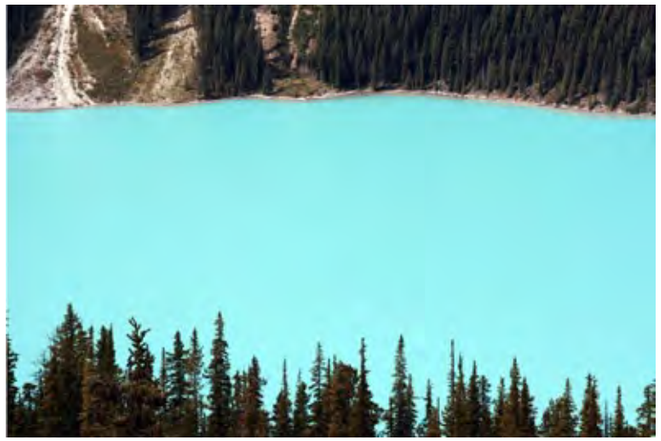
Bibliographie:

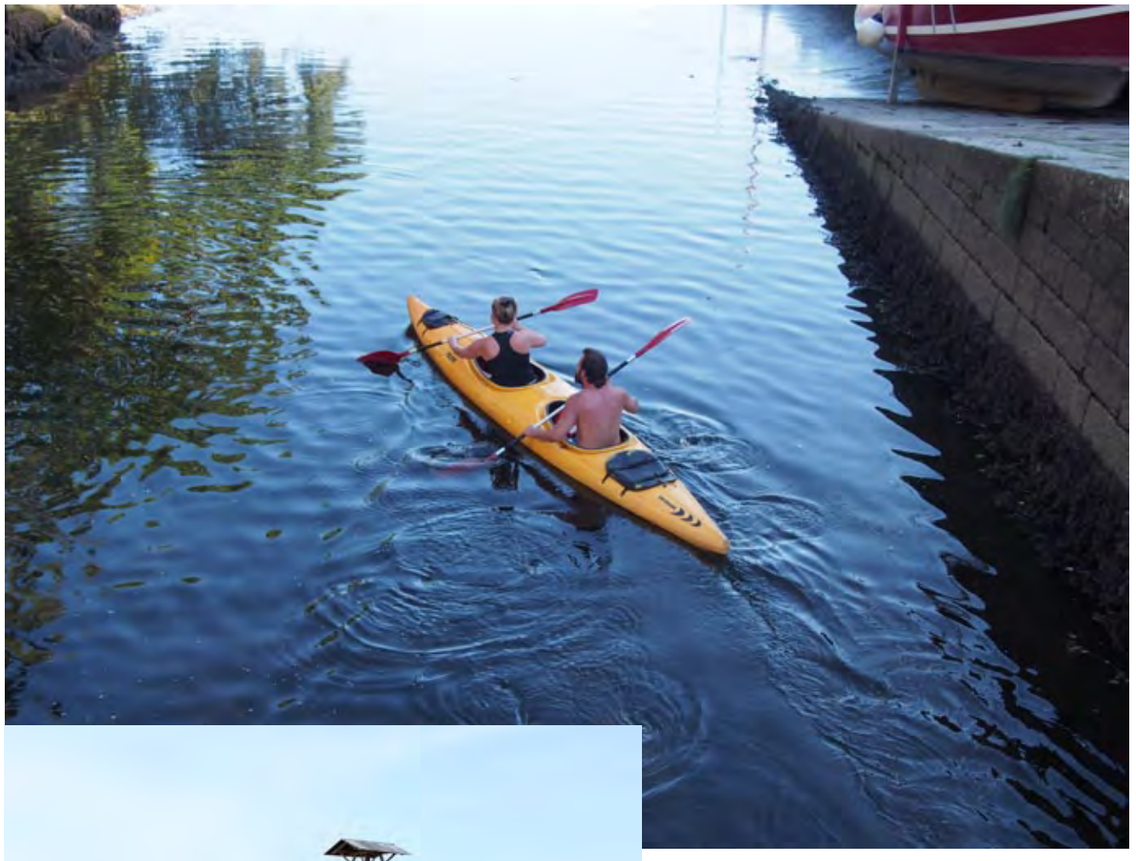
- Régis Debray, Vie et Mort de l'Image, Gallimard, Janvier 1995
-Leon Battista Alberti, De Pictura (1435), Macula, Février 1999
-Walter Benjamin, L'oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproductibilité Technique, Allia, Octobre 2011
- Michel Hannoun, Nos Solitudes, Seuil, Novembre 1992
- Michel Hannoun, Solitude & Sociétés, Presses Universitaire de France, Mars 1993
- Catherine Audibert, L'incapacité d'Etre Seul, Essai sur l'amour, la solitude et les addictions, Payot, Octobre 2011
- Tarjei Vesaas, Les Oiseaux, Plein Chant, 2000
- Tarjei Vesaas, Le Vent du Nord, La Table Ronde, Octobre 1993
- Jean-Jacques Rousseau, Rêveries d'un Promeneur Solitaire, Livre de Poche, 2001
- Per Kirkeby, Manuel, Association Paris-Musées, Mai 1998
- Per Kirkeby, Retrospectives, Bo Zar Books, 2012
- Peter Doig, Nulle Terre Etrangère, Somogy, Mars 2014
- Peter Doig dans « Art Absolument » N°63, Janvier/Février 2015
- Jean-Christophe Bailly, Le Partis Pris Des Animaux, Christian Bourgois Editeur, Mars 2014
- Daniel Arasse, Histoire de Peinture, Folio, Février 2006
- Michel Pastoureau, Vert, Histoire d'une Couleur, Le Seuil, Octobre 2013
- Xavier de Langlais, Technique de la Peinture à l'huile, Flammarion, Janvier 1993
- Pierre Bonnard, Observation sur la Peinture, L'Atelier Contemporain, Janvier 2015
- Aristote, Poétique, Livre de Poche, Mars 1990
- Emerson, Solitude & Société, Rivages, Octobre 2010
- Descartes, Méditations Métaphysiques, Flammarion, Septembre 2009
- Gilles Aillaud 1928-2005, Somogy Edition d'Art, Mars 2015
- Sam Szafran, Entretient avec Alain Veinstein, Flammarion, Mars 2013
- Sous la direction de François Dragonet, Mort du Paysage? Philosophie et esthétique du paysage, Champ Vallon, Octobre 1995
- Clément Rosset, L'anti-nature, Presses Universitaires de France, Janvier 2016
- Anne Cauquelin, L'invention du Paysage, Presses Universitaires de France, Mars 2013
- Hervé Brunon et Monique Mosser, Le jardin Contemporain, Nouvelles Edition Scala, Mats 2011
- Anaël Pigeat, Luc Tuymans, La Fabrication des Images, Artpress, septembre 2016
- Lucian freud, Some thoughts on paintings, Editions du centre Pompidou, 2010
-Henri Cueco, 120 Paysages que je ne peindrais jamais, Editions Pérégrines/Le temps qu'il fait, 2005

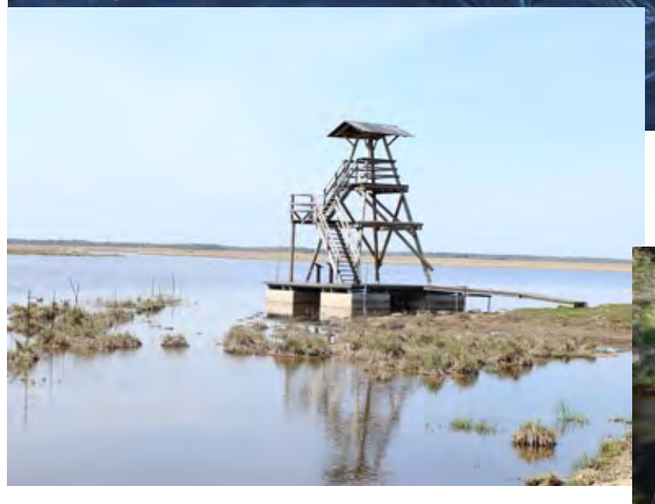
Conférences:

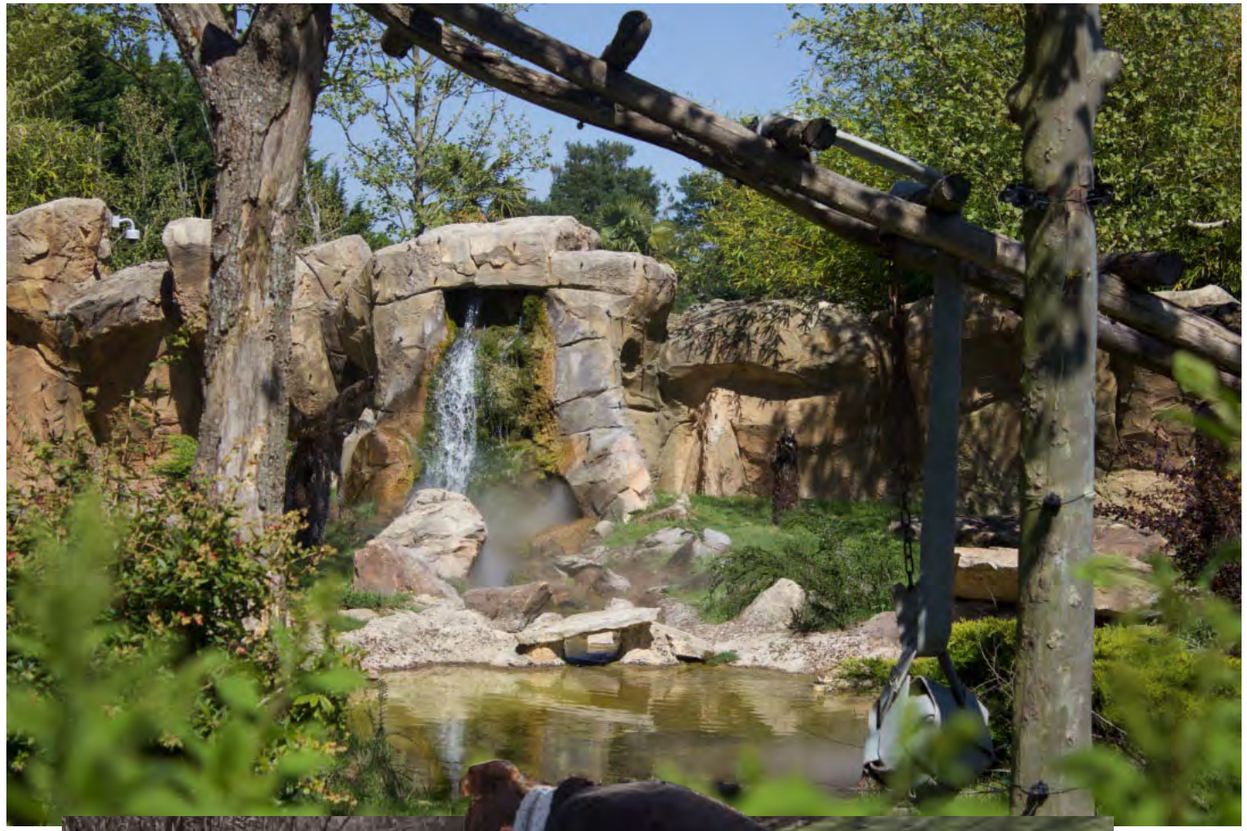
-Anne Caquelin, le Sonore et le jardin face au monde paysage, Les conférences de la presqu'île, 16 octobre 2016
- La Fabrique de la peinture, cycle de conférence organisé par Claudine Tiercelin, Thomas Levy-Lasne et Marc Molk, 2014-2015
- Approches anthropologique du paysages, cycle de conférence organisé par Phillipe Descola, 2012-2014

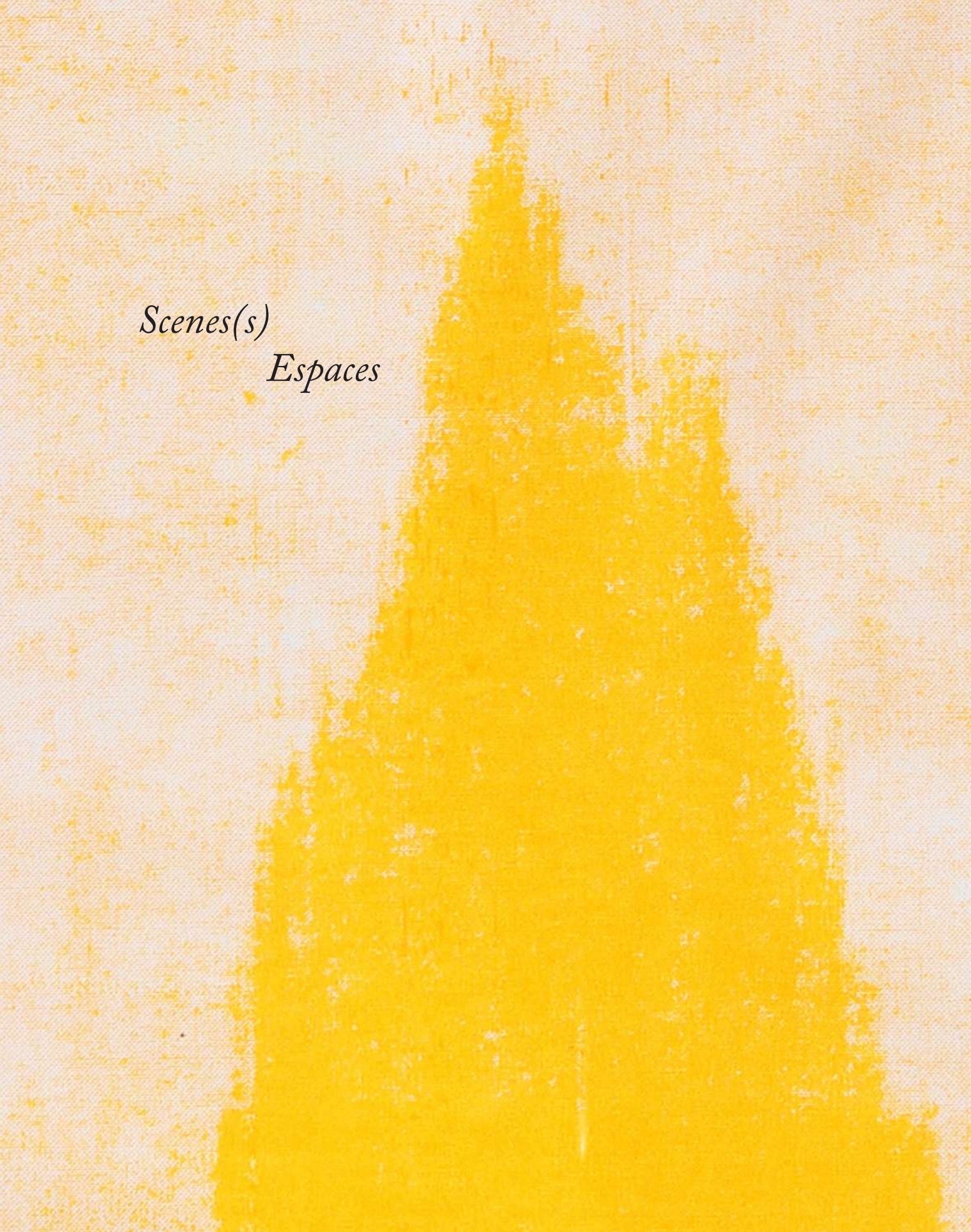
Annexe










Scenes(s)
Espaces

Portfolio

Clément Davout

Scene(s)

Forteresse
huile sur toile, 2016
195 x 96 cm

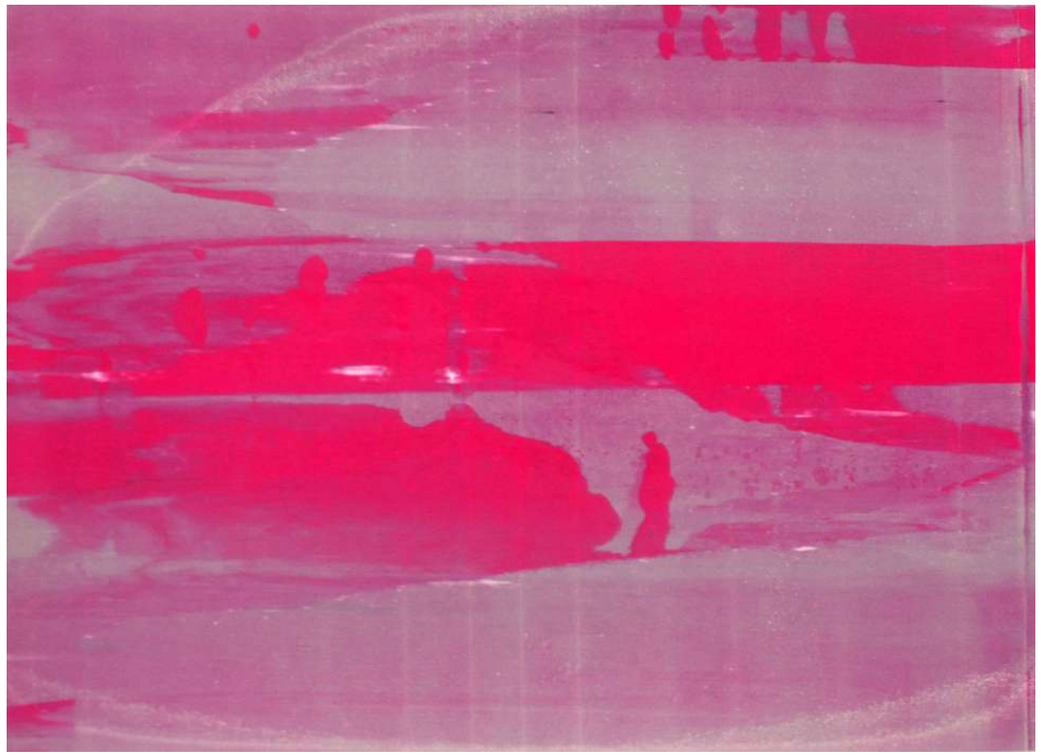
Dans les yeux
acrylique sur toile, 2014
55 x 45 cm

Redoux
huile sur toile, 2016
20 x 20 cm

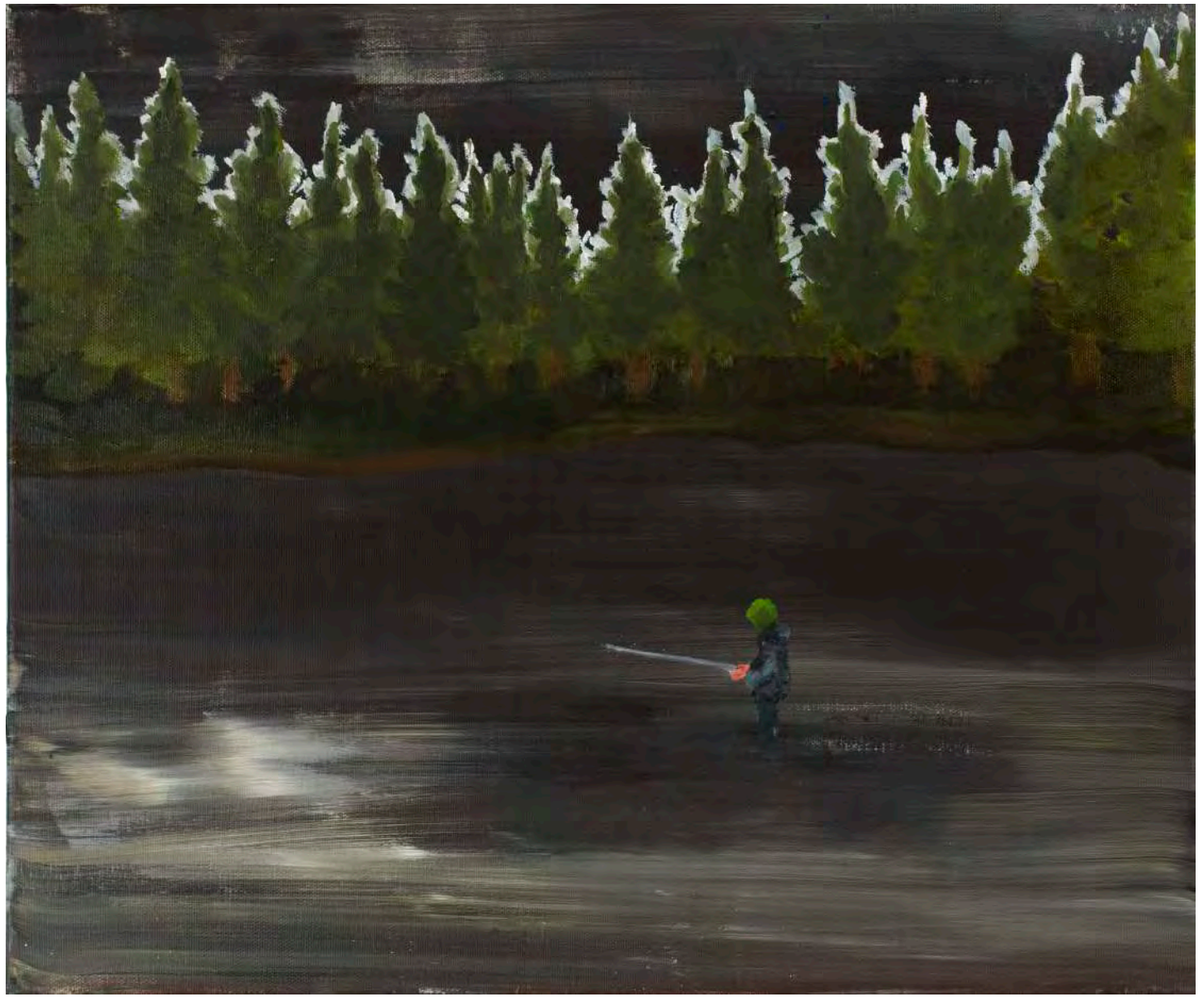
Le Monument
acrylique et huile sur toile, 2015
46 x 38 cm

Vue d'accrochage juin 2015, ésam Caen/Cherboug

Sans indication particulière
sérigraphie sur papier, contrecollée sur aluminium, 2015
29 x 21 cm



Une Nuit
huile sur toile, 2015
46 x 36 cm



Qu'importe le temps
acrylique et huile sur toile, 2015
55 x 46 cm

Sauvegarder leurs mémoires
huile et craie sur toile, 2015
46 x 36 cm

Vue d’accrochage décembre 2016, ésam Caen/Cherboug

La Baignade
acrylique et litographie sur toile, 2014
102 x 93cm

Ljubjana
acrylique sur toile, 2014
55 x 45 cm

Conversation
huile sur toile, 2017
80 x 60 cm

Vue d'accrochage mars 2017, ésam Caen/Cherboug

Lumière noire
huile et sérigraphie sur toile, 2015
46 x 38 cm

Reverie iodée
acrylique, lithographie et huile sur toile, 2015
90,5 x 84,5 cm

Fonds verts
acrylique & huile sur toile, 2016-2017
composé de 4 panneaux 130 x 139, 90 x 139, 160 x 139 et 100 x 139 cm

Espaces

Par ou commencer
sérigraphie et huile sur toile, 2017
140 x 140 cm

Tourner la tête
sérigraphie et huile sur toile, 2017
140 x 140 cm

Implantation circulaire
sérigraphie et huile sur toile, 2017
140 x 140 cm

L'île aux tortues
lithographie et huile sur toile, 2017
composé de deux toiles de 22 x 39 cm

Ebloui
acrylique, huile et sérigaphie sur toile, 2016
87 x 78 cm

Amarrer les radeaux
sérigraphie et huile contrecollée sur aluminium, 2016
23 x 20,5 cm

Château primaire
sérigraphie et huile contrecollée sur aluminium, 2016
46 x 50 cm

AQUA
RIÜM
acrylique et huile sur toile, 2016
110 x 110 cm

Hibernation
sérigraphie et huile sur toile, 2016
80 x 60 cm

La tête sous l'eau
sérigraphie et huile contrecollée sur aluminium, 2016
29,8 x 20,5 cm

Grand Ciel Bleu
huile sur toile, 2017
89 x 69,5 cm

Clément Davout
06 27 33 66 02
adhemar.davout@gmail.com

DIPLOMES ET FORMATION
2008-2011 Lycée à Flers (61)
Obtention du baccalauréat
Obtention de concours d'entrée à l'école supérieur d'art et média de Caen/Cherbourg
2011-2015 étudiant à l'école supérieure d'art et média de Caen/Cherbourg, niveau license à Caen (14)
Obtention du diplôme national d'art plastique, option art avec les félicitations du jury
Janvier - Mai 2016 Echange erasmus, à l'Académie des beaux-arts de Lettonie à Riga
2015-2017 étudiant à l'école supérieure d'art et média de Caen/Cherbourg, niveau license à Caen (14)

EXPOSITIONS
2013 : Exposition collective à « l'EM Normandie », école de management de Caen (Calvados)
2015 : Exposition dans divers bar à Caen: «La Garsouille», «Au Boulot», «L'Antirouille»
2012 - 2017 : préparation de vernissage et d'évènements organisé par l'ésam Caen/Cherbourg, ainsi que diverses expositions lors des rendus d'ateliers.
2016 : Participation au 89éme salon des artistes Bas-Normands, à Caen
Participation à l'exposition « Turning to the future », organisé dans le cadre du centenaire de l'Académie des beaux-arts de Lettonie, en partenariat avec SEB Bank
2017 : Participation à l'exposition « Plastic Love », commissaire Jung Huh, organisé au seins de l'ésam, à Caen.
Exposition au « Café Sauvage », lieu culturel participatif à Caen
Participation à l'exposition « Playground », commissaire Jung Huh, organisé au seins de l'ésam, à Caen
Organisation et participation à l'exposition « Les Problèmes de la réalité », dans le cadre de l'évènement « A venir #1 », dans divers pas-de-porte inoccupée de Caen.
Participation à l'exposition « On ne peint plus les marquages aux sols », commissaire Amalia Vargas, à Caen.

PRIX ET RECOMPENSES
Septembre 2016 : Participation au concours « Paliss'art », a Breteuil - la Géroulde.(L'Eure)