

MONTRER-CACHER
DU RÊVE ET DE LA RÉALITÉ
EN LIAISON AVEC
LE RÊVE DANS LE PAVILLON ROUGE
DE CAO XUEQUIN

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES
ÉLABORÉ ET SOUTENU PAR HUI LIU
SOUS LA DIRECTION D'EMMANUEL ZWENGER
POUR L'OBTENTION DU DIPLOME NATIONAL SUPERIEUR D'EXPRESSION PLASTIQUE (DNSEP)
DANS L'OPTION ART, CORPS ET ESPACE
DE L'ÉCOLE SUPERIEURE D'ARTS & MEDIAS DE CAEN/CHERBOURG
ANNEE 2017

REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout mon tuteur Emmanuel Zwenger pour sa passion et sa patience, les professeurs qui m'ont donné des conseils pour mon mémoire;

Maxime Thieffine et Laurent Buffet;

les professeurs qui m'ont accompagnée dans mon travail tout au long de mes études;

particulièrement Maxime Thieffine, ainsi que Pierre Tatu, Deepak Ananth,

Clément Rodzielsky, Gyan Panchal, Alice Laguarda;

Emmanuel Zwenger et Laurent Buffet pour leur enseignement d'esthétique;

Pierre Aubert pour son accueil à la bibliothèque;

Etienne du Pré, pour son soutien et son aide à la rédaction en français, et Sylvestre du Pré pour sa relecture,

Gwénaëlle de Bailliencourt, Jonathan Gosselin,

Morgane Herrero et Pauline Creuzé pour leurs conseils amicaux,

mes parents pour leur confiance.

Table des matières

INTRODUCTION	7
PRÉAMBULE.....	7
LE ROMAN <i>LE REVE DANS LE PAVILLON ROUGE</i> ET LES AUTEURS.....	8
SYNOPSIS	8
LE CACHER MONTRER : L'ART TÉMOIN DES CARACTÈRES DANS LE ROMAN.....	11
La poésie et la musique, périphrases descriptives des personnages	11
La peinture, image symbolique des lieux et personnages	11
L'onomastique révélant la face cachée des individus.....	11
LE CACHER-MONTRER DANS LA VIE QUOTIDIENNE CHINOISE.....	11
LE CACHER-MONTRER DANS LES PHILOSOPHIES CHINOISES.....	12
LE VRAI ET LE FAUX, LE VISIBLE ET L'INVISIBLE DANS LE CACHER-MONTRER.....	16
<i>Sous la pluie</i>	16
<i>Ce n'est pas mon tutu !</i>	22
<i>Un Monde blanc</i> (Séries <i>La Note de la vie, l'Amour caché, Newport, Il ne reste que ça !, Une Vie de céramique</i>)	25
<i>Mur d'atelier</i>	41
<i>Autoreflets</i>	46
LE RÊVE ET L'ILLUSION (MONDE IRRÉEL) RÉVÉLATEURS DE LA RÉALITÉ.....	52
<i>Nuit de songe</i>	53
<i>Le Palier</i>	54
<i>Affiche</i>	58
RÉMINISCENCES, PRÉMONITIONS ET CONFUSION ENTRE PASSÉ, PRÉSENT ET FUTUR.....	61
<i>Guernica aujourd'hui</i>	63
<i>Le livre sans parole</i>	67
<i>Rêve tahitien</i>	72
<i>Offrande</i>	74
<i>Portrait sans pitié</i>	79
<i>Picasso</i>	89
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	98

INTRODUCTION

PRÉAMBULE

Mes recherches se font autour du rêve et de la réalité, de l'illusion, du vrai et du faux tour à tour cachés ou montrés, pour saisir le visible dans l'invisible.

Un roman classique chinois, *Le Rêve dans le pavillon rouge* de Cao Xuequin et Gao E, qui a marqué mon adolescence, permet d'en comprendre les contradictions à travers une analyse très actuelle malgré une expression traditionnelle.

Ma peinture a de nombreuses connivences avec cette œuvre, dont je voudrais développer ici les liens à partir d'une analyse commune pour en expliquer le sens.

J'aime à réfléchir sur la valeur des choses et des personnes à travers ce qu'elles montrent aussi bien que par ce qui est caché, qui est souvent plus important.

C'est la recherche de la valeur intime ou cachée qui permet d'enrichir mes relations et c'est ce que j'ai voulu développer dans mes recherches actuelles pour leur en donner à leur tour plus de profondeur.

C'est la raison pour laquelle dans mes portraits, comme je vais le développer dans la présentation du *Portrait sans pitié* ou des séries *Picasso* et *Autoreflets*, je cherche à révéler l'envers de la toile, la profondeur cachée du sujet, qui peut être une réponse réinterprétée avec mon propre style, reflet de mes propres interrogations de ma place dans cette société.

On verra que mes reprises sont une interprétation picturale que je veux inscrire dans une tradition de l'image (une tradition qui pourrait intégrer le collage dadaïste, l'image surréaliste, la peinture sociale et même l'abstraction). La recherche de mise en scène que je souhaite rendre manifeste, est encore un geste qui interroge les modèles de représentation, jusque dans le type d'installation que je peux utiliser dans mes peintures.

C'est à partir de cette étude comparative, entre le roman et ma peinture que je développerai l'analyse thématique, philosophique et technique de mes recherches en référence aux artistes qui ont influencé mon travail.

LE ROMAN LE REVE DANS LE PAVILLON ROUGE ET LES AUTEURS

Le Rêve dans le pavillon rouge est un roman-fleuve décrivant d'une manière incroyablement précise et détaillée les mœurs, la vie sociale, culturelle et artistique de la haute société chinoise du XVIII^e siècle, d'une façon cinématographique qui la rend aussi vivante que captivante.

Ce récit prend la forme d'un conte mythologique rêvé par un personnage imaginaire ou peut-être réel du roman lui-même, Zhen Shi Yin. Alliant fiction et réalité dans un développement sentimental qui mêle philosophie, économie, politique et religion.

Cao Xuequin est né à Nankin en 1715 dans une grande famille patricienne et vivait à Hang Zhou. On ne sait pas si son roman est inachevé à sa mort (entre 1754 et 1764) ou si les derniers feuillets ont été perdus, mais à la première édition de 1759, comprenant 80 récits manuscrits dont 4 inachevés et 2 incomplets, succède une édition de 120 récits complétée par Gao E, et publiée par Cheng Weiyun en 1791.

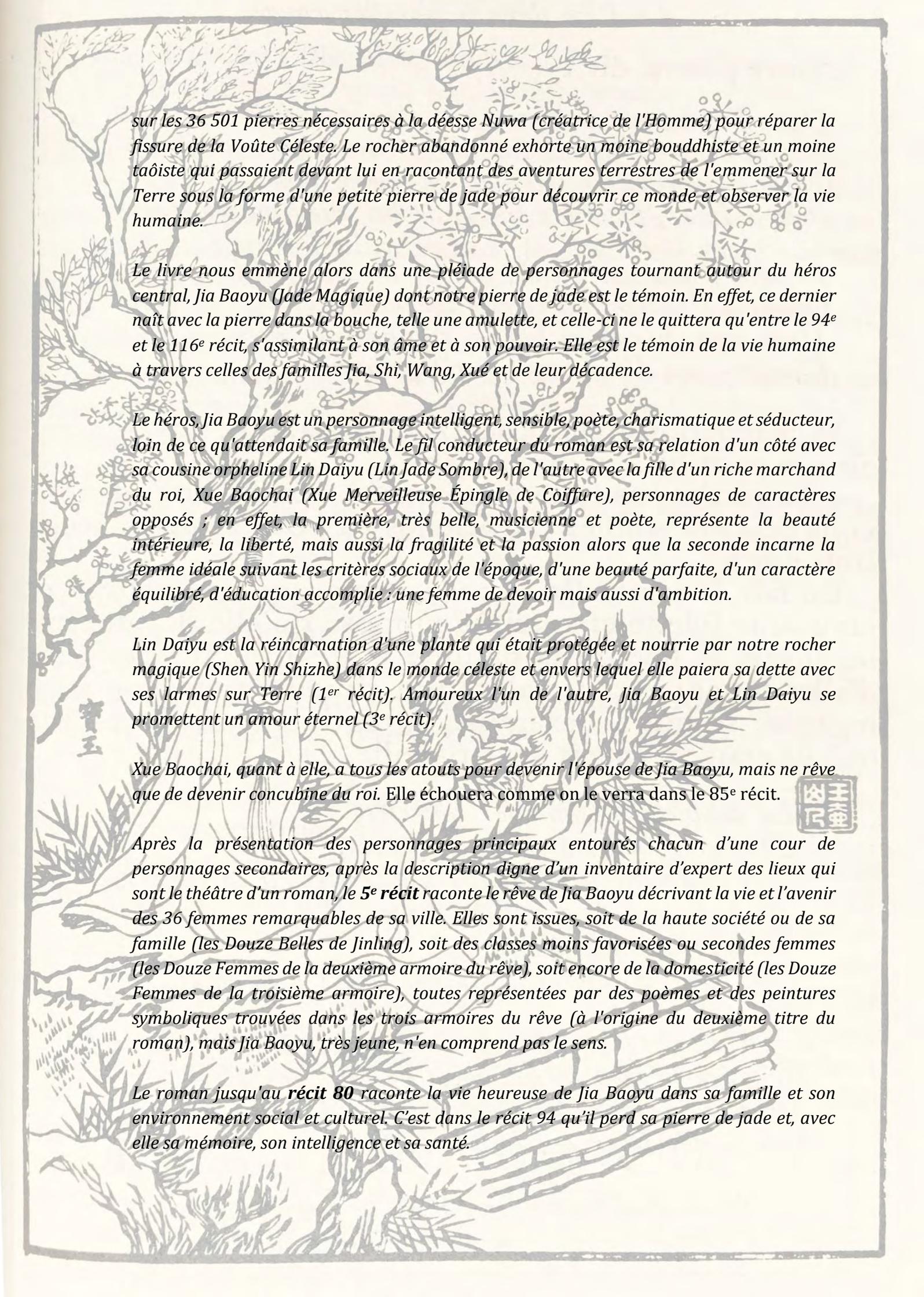
Après avoir été appelé Mémoire d'un Rocher, le roman s'est appelé Relation d'un Moine d'Amour et les Douze Belles de Jinling, puis l'Union de l'Or et du Jade, puis Miroir Magique des Amours et de Brise et de Clair de Lune, et enfin Le Rêve d'un Pavillon Rouge dans sa deuxième édition. Alors que les 80 chapitres du roman d'origine racontent sous forme de petites histoires autonomes, intitulées Récits à l'origine, surtout une vie heureuse faite d'amour, de poésie et de relations sociales et politiques, les 40 chapitres écrits par GAO E amènent le roman dans des relations plus complexes et aventureuses, avec pour fond de décor la décadence de quatre familles. Il est intéressant de voir que les 80 chapitres de Cao Xuequin ont été écrits dans le désordre et sans conclusion de manière à attiser la curiosité des lecteurs, puis remis dans l'ordre par Gao E.

C'est dans deux éditions extrêmement riches que j'ai trouvé l'expression des thèmes récurrents qui inspirent ma peinture à travers la poésie et le symbolisme de l'œuvre, à savoir le miroir et l'illusion, le rêve et la réalité, le vrai et le faux mêlés, la confusion du passé, du présent et de l'avenir.

SYNOPSIS

L'auteur réel, Cao Xuequin, se retranche derrière un auteur fictif qui se cacherait lui-même derrière un troisième personnage, Zen Shi Yui (Ombrage de Clerc) dont le double sens calligraphique est « véritables faits dissimulés ». C'est donc ce dernier qui raconte l'histoire :

Dans le monde céleste, était un rocher magique incarnant l'Esprit Shen Yin Shi Zhe, portant une inscription racontant l'histoire du Rêve dans le pavillon rouge, seule pierre inutilisée



sur les 36 501 pierres nécessaires à la déesse Nuwa (créatrice de l'Homme) pour réparer la fissure de la Voûte Céleste. Le rocher abandonné exhorte un moine bouddhiste et un moine taôiste qui passaient devant lui en racontant des aventures terrestres de l'emmener sur la Terre sous la forme d'une petite pierre de jade pour découvrir ce monde et observer la vie humaine.

Le livre nous emmène alors dans une pléiade de personnages tournant autour du héros central, Jia Baoyu (Jade Magique) dont notre pierre de jade est le témoin. En effet, ce dernier naît avec la pierre dans la bouche, telle une amulette, et celle-ci ne le quittera qu'entre le 94^e et le 116^e récit, s'assimilant à son âme et à son pouvoir. Elle est le témoin de la vie humaine à travers celles des familles Jia, Shi, Wang, Xué et de leur décadence.

Le héros, Jia Baoyu est un personnage intelligent, sensible, poète, charismatique et séducteur, loin de ce qu'attendait sa famille. Le fil conducteur du roman est sa relation d'un côté avec sa cousine orpheline Lin Daiyu (Lin Jade Sombre), de l'autre avec la fille d'un riche marchand du roi, Xue Baochai (Xue Merveilleuse Épingle de Coiffure), personnages de caractères opposés ; en effet, la première, très belle, musicienne et poète, représente la beauté intérieure, la liberté, mais aussi la fragilité et la passion alors que la seconde incarne la femme idéale suivant les critères sociaux de l'époque, d'une beauté parfaite, d'un caractère équilibré, d'éducation accomplie : une femme de devoir mais aussi d'ambition.

Lin Daiyu est la réincarnation d'une plante qui était protégée et nourrie par notre rocher magique (Shen Yin Shizhe) dans le monde céleste et envers lequel elle paiera sa dette avec ses larmes sur Terre (1^{er} récit). Amoureux l'un de l'autre, Jia Baoyu et Lin Daiyu se promettent un amour éternel (3^e récit).

Xue Baochai, quant à elle, a tous les atouts pour devenir l'épouse de Jia Baoyu, mais ne rêve que de devenir concubine du roi. Elle échouera comme on le verra dans le 85^e récit.

Après la présentation des personnages principaux entourés chacun d'une cour de personnages secondaires, après la description digne d'un inventaire d'expert des lieux qui sont le théâtre d'un roman, le 5^e récit raconte le rêve de Jia Baoyu décrivant la vie et l'avenir des 36 femmes remarquables de sa ville. Elles sont issues, soit de la haute société ou de sa famille (les Douze Belles de Jinling), soit des classes moins favorisées ou secondes femmes (les Douze Femmes de la deuxième armoire du rêve), soit encore de la domesticité (les Douze Femmes de la troisième armoire), toutes représentées par des poèmes et des peintures symboliques trouvées dans les trois armoires du rêve (à l'origine du deuxième titre du roman), mais Jia Baoyu, très jeune, n'en comprend pas le sens.

Le roman jusqu'au **récit 80** raconte la vie heureuse de Jia Baoyu dans sa famille et son environnement social et culturel. C'est dans le récit 94 qu'il perd sa pierre de jade et, avec elle sa mémoire, son intelligence et sa santé.

A partir du **récit 81**, l'atmosphère du roman change de rythme avec des péripéties successives et la décadence de la famille Jia.

Dans le **récit 85**, son frère aîné ayant commis un crime, Xue Baochai ne peut passer les concours pour rentrer dans le palais du roi.

Pour le soigner, on décide de le marier à Xue Baochai en lui faisant croire que c'était Lin Daiyu, ce qui provoque la mort de chagrin de cette dernière (**Récit 97**).

Sa famille perd la faveur du roi et sa fortune, le palais Ning est confisqué (**Récit 105**).

Dans le **récit 116**, le moine taôiste lui rapporte la pierre magique et il recouvre son intelligence et sa mémoire à travers le même rêve que dans le 5^e récit, qui lui permet d'en comprendre le sens. Ce chapitre est très important parce qu'il révèle la fin de la vie des femmes qui ont compté pour lui et le sens de sa propre vie.

C'est alors qu'il passe des concours pour rentrer dans le palais du roi afin de plaire à sa famille, mais alors qu'il rentre en faveur de la cour, ayant perdu le goût de ce monde, il quitte les honneurs pour suivre les deux moines comme disciple dans le **récit 119**.

Dans le **dernier récit (120)**, c'est Zhen Shi Yin devenu moine (récit 2) qui raconte, après l'avoir vu en songe, le dénouement mystique du roman, se poursuivant jusqu'à la confusion de Jia Baoyu dans le Rocher, qui retourne dans le Monde Céleste (sur la montagne King Geng Fen), bouclant la boucle du roman avant de mourir et de rejoindre lui-même le Monde Céleste.

Après cet épilogue, une pirouette de l'auteur lui permet d'embrouiller suffisamment l'histoire pour échapper à la censure :

Un moine taoïste passant devant le Rocher lit l'inscription racontant l'histoire du roman, souhaite la faire écrire pour la raconter au monde. Il rencontre un homme endormi qui n'est nul autre que l'ami de Zhen Shi Yin, Jia Yucun (ce qui veut dire « fausse histoire » en chinois), ancien professeur de Lin Daiyu, qui lui certifie que l'histoire est vraie et que Cao Xuequin serait en mesure de le faire...



LE CACHER MONTRER : L'ART TÉMOIN DES CARACTÈRES DANS LE ROMAN

La poésie et la musique, périphrases descriptives des personnages

La description des douze femmes ne se fait pas directement mais par le biais d'expressions artistiques complémentaires à celle du roman (poésie, musique) au sein du rêve dont elles sont l'avatar. C'est un poème qui dévoile le penchant de Jia Baoyu pour une servante, Qin Wen, et quatre vers qui décrivent Xi Ren, ce sont douze airs - chantés par douze danseuses - qui racontent le prologue du roman.

La peinture, image symbolique des lieux et personnages

Les personnages peuvent aussi être décrits par des peintures qui pourraient paraître énigmatiques à première vue mais sont soit symboliques du nom, lui-même descriptif, soit simplement parlantes. Elles sont au nombre de quatorze.

C'est une peinture symbolique de nuages à l'encre de Chine qui décrit Qin Wen dont la prononciation veut également dire « rayon de soleil caché par le nuage » pour exprimer la destinée malheureuse de cette domestique vertueuse et trop parfaite, morte après avoir été chassée sous les calomnies de la mère de Jia Baoyu qui voulait l'en protéger.

La description de Xi Ren se fait par des fleurs et une vieille natte qui sont homonymes de son nom, mais également symbole de son deuxième amour tardif.

Le portrait commun des deux femmes de la vie de Jia Baoyu, son amour Lin dai yu, et son épouse Xué bao chai, s'exprime par deux arbres desséchés dont l'un porte une ceinture de jade, symbole de son amour, alors que l'autre recèle à ses pieds une épingle d'or (décrivant la perfection de son épouse) cachée sous la neige qui symbolise l'indifférence de Jia Baoyu.

L'onomastique révélant la face cachée des individus

Il s'agit en fait de jeux de mots sur le double sens des noms choisis par l'auteur de manière à ce qu'écrits différemment avec la même prononciation, ils aient une signification différente, elle-même descriptive de la face cachée du personnage.

LE CACHER-MONTRER DANS LA VIE QUOTIDIENNE CHINOISE

Dans la culture chinoise, les mots ont plusieurs sens, le sens littéral et le sens sous-jacent. « Fong », par exemple, signifie phénix, l'animal mythique qui a comme en occident un sens d'intelligence, mais aussi celui d'oiseau inutile. « Ri » signifie le jour et le soleil, « yu » la lune, dont les idéogrammes rapprochés, deviennent « ming » pour signifier clair et représente une dynastie. C'est la raison pour laquelle à l'époque de la dynastie suivante, Qing, il était interdit d'utiliser le mot ming qui a été remplacé en séparant les deux idéogrammes.

Dans le quotidien, on voit que l'éducation et les formules de politesse peuvent primer sur le sens littéral, sans avoir aucune vocation à être appliquées concrètement. Ainsi, une des formules de salut « As-tu déjà mangé ? » n'est pas une invitation, mais un simple souhait de bien portance.

Certaines critiques peuvent être faites à travers la politesse la plus conventionnelle en utilisant une formule de félicitation en préambule d'un reproche.

Ainsi, « vous faites un très bon travail » sera suivi d'un « mais », avec l'expression de la critique. Lorsque l'on prête un objet, « garde-le » signifie, « n'oublie pas de me le rendre ».

Lorsque l'on dit « peut-être », cela veut dire « non », etc...

LE CACHER-MONTRER DANS LES PHILOSOPHIES CHINOISES

Alors que le bouddhisme est la religion de l'Éveil, qui est l'extinction de l'illusion dans laquelle est plongé l'homme, le taoïsme oppose les deux faces de la vie, le Yin et le Yang (le féminin et le masculin, mais aussi la nuit et le jour, le passé et le présent, le faible et le fort), tandis que le confucianisme met en valeur la richesse intérieure de la vertu.

Ces trois pensées ont en commun les deux faces de l'homme qui sont l'objet de mes recherches.

Une phrase du *Rêve dans le pavillon rouge* me permet de méditer à ces relations :

《 假作真时真亦假，无为有处有还无 》

*Quand on tient le faux pour vrai, le vrai à son tour est faux ;
où du néant on fait l'être, l'être est encore du néant*

(Edition 人民文学出版社, 2016, p. 73 / Traduction par Li Tche-Houa et Jacqueline Alézais, Editions Gallimard, 1981)

LE VRAI ET LE FAUX, LE VISIBLE ET L'INVISIBLE DANS LE CACHER-MONTRER

Sous la pluie

Cette peinture est celle de la ville de Shan Dong en 2009.

Sous la pluie, avec la pluie, j'ai vu le paysage et la forme de l'arbre, toute la nature immuable rendue par la couleur mouillée.

Le temps est passé mais la couleur du paysage est toujours la même, le temps est figé. C'est alors l'occasion de prendre le temps pour saisir la nature ou une scène construite par la nature.

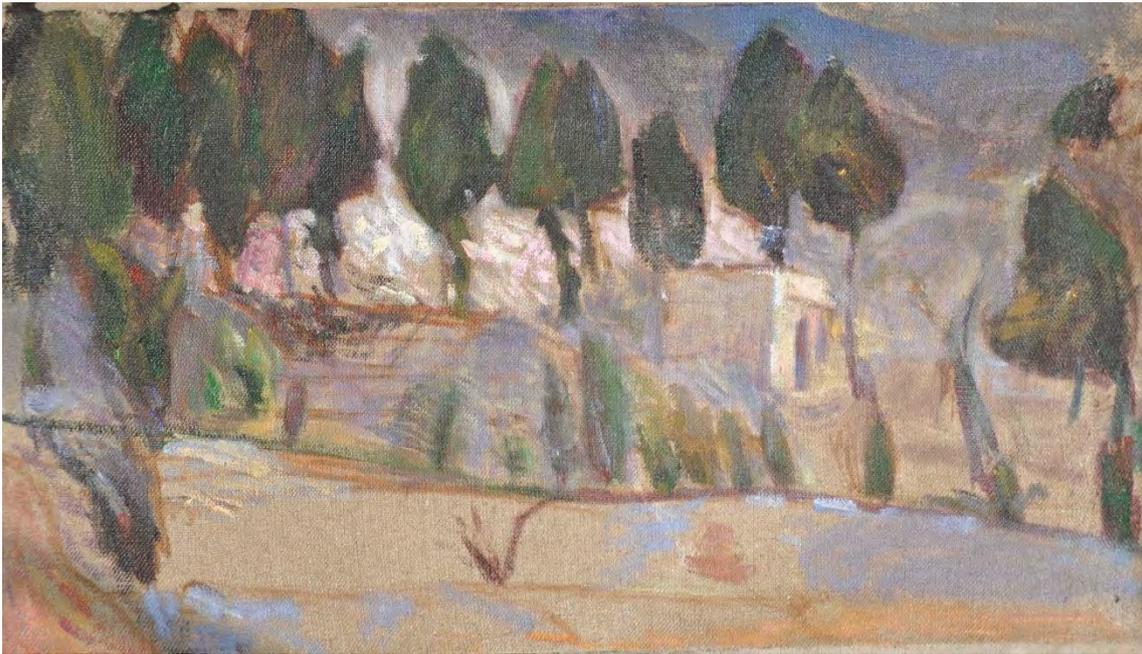
J'ai vu les différentes formes des arbres, et les arbres qui se cachaient derrière les autres. Toutes les formes sont uniques, tous les caractères sont différents, le caractère de certains arbres est vivant et ouvert, celui des autres est timide et caché, mais tous vivent dans leur monde avec leur caractère.

Comme dans le roman de Cao Xuequin, le personnage Jia Bao Yu (Jia Fréot Jade) dit : « Toutes les filles et femmes sont des fleurs, elles sont différentes fleurs, Xue Bao Cai est Pivoine (mu dan), Lin Dai Yu est Caprice et la veuve Jin est une petite fleur inconnue... »

Le « côté caché est aussi vivant que le côté que l'on montre ».

Dans cette peinture, les arbres cachés ont la même valeur que les arbres montrés, mais est-ce la réalité que j'ai vue dans l'image véritable de ce paysage ? Peut-être qu'il est des caractères que je ne peux pas voir.

Les choses vraies ne sont peut-être pas les choses du visible, peut-être que les choses cachées sont plus faciles à comprendre que les choses vraies.



Sous la pluie, *peinture à l'huile sur toile, 40 x 75 cm, 2009*

Un autre passage du roman :

《秦钟不过是贾蓉的小舅子，又不是假家的子孙，附学读书，也不过和我一样。他因仗着宝玉和他好，他就目中无人。他既是这样，就该行些正经事，人也没得说。他素日又和宝玉鬼鬼祟祟的，只当人都是瞎子，看不见。

(...) 他母亲胡氏听见他姑姑嘟嘟的说，因问道：“你又要正什么闲气？(...) 若不是仗着人家，咱们家里还有力量请的起先生？况且人家学里，茶叶是现成的，饭也是现成的。你这二在那里念书，家里也省了好大的嚼用呢。生出来的，你又爱穿件鲜明衣服。再者，不死因你在那里念书，你就认得什么薛大爷了？那薛大爷一年不给不给，这二年也帮了咱们有七八十两银子。你如今要闹出了这个学房，再要找这么个地方，我告诉你说吧，比登天还难呢！你给我老老实实的顽一会子睡你的觉去，好多着呢。》

Qin Cloche d'Or, se disait-il, n'est que le petit beau-frère de Jia l'Hibiscus. Il n'est nullement issu de la maison Jia, et n'est donc qu'adjoint à l'école et admis à participer aux lectures de textes qu'au même titre que moi. Mais il est fort de l'amitié du frerot Jade, nul autre n'existe à ses yeux. Dans ces conditions, il devrait, du moins, ne s'occuper qu'à des choses sérieuses, et personne n'aurait rien à dire. Or il ne cesse au contraire, jour après jour, de se livrer en catimini, avec son ami, aux diableries les plus louches, nous prenant tous pour des aveugles qui ne s'aperçoivent de rien !

(...) »

L'entendant grommeler de la sorte, sa mère, née Hu, lui dit : « De quelle affaire, qui ne nous concerne pas, vas-tu encore te mêler? (...) Si nous n'avions pas bénéficié de la faveur des Jia, étions-nous à même, avec les ressources dont nous disposons, d'engager chez nous un précepteur ? Ajoute que, dans leur école privée, le thé et le riz sont gratuitement fournis. Depuis deux ans que tu y vas en classe, nous avons fait, ici, de grosses économies sur les frais de nourriture. Mais, ces économies à peine faites, tu tiens à te vêtir de costumes distingués et élégants.

(Edition 人民文学出版社, 2016, p. 141 / Traduction par Li Tche-Houa et Jacqueline Alézais, Éditions Gallimard, 1981)

La mère est triste. Elle répond à la sœur de son mari qui vient lui rendre visite et lui demande la raison de sa tristesse.

Le fragment de texte que je cite ci-dessus doit retenir l'attention, car l'auteur utilise la moitié du récit pour parler de la famille Jia vivant dans des conditions difficiles, alors que ce genre d'histoires n'est normalement pas contée dans la société littéraire de l'époque Qing.

Dans mes peintures, beaucoup de détails graphiques sont très importants pour la composition, mais surtout pour leur symbolisme, montrant l'importance des détails dans les époques où on vit.

C'est la raison pour laquelle je cite ce passage du roman à l'apparence insignifiante, mais qui montre bien l'importance des détails, le vrai et le faux développés à travers la médisance d'un garçon prêchant le faux vis-à-vis de son ami Qin Cloche d'Or alors que la vérité est qu'il est lui-même l'auteur des « diableries ».

L'auteur utilise beaucoup de descriptions pour écrire sur cette famille qu'il prend en considération.

Ce point de vue lui permet aussi de valoriser les choses de la société qui sont en marges, ou considérées négatives par la même société.

Dans le récit du *Pavillon Rouge*, on voit une famille pauvre, en difficulté ; elle a sa beauté, dans ce qu'elle vit et ce qu'elle endure, et elle tient le rôle de son caractère au sein de la société. Mais l'auteur n'évoque pas ce rôle comme un rôle négatif, c'est la société qui cache l'histoire de cette famille alors que cette famille constitue aussi l'histoire de la société.

Elle participe à la couleur du roman dans ses nuances « entre bonne et mauvaise naissance ».

Sur de nombreuses natures mortes de Paul Cézanne, les pommes ont toutes leur propre caractère, mais certains caractères sont plus apparents, d'autres plus discrets.

Cacher et montrer ou différentes façons de cacher et montrer constituent la peinture de Cézanne, pour montrer toutes les nuances de couleurs, ou cacher par la nuance le caractère des couleurs.

Dans la série *Un Monde blanc* (page 25) je fais un essai sur les nuances de couleur, j'essaye de comprendre la couleur, par leurs différences de caractère et leurs relations avec leur propre environnement.

Dans une autre série, j'utilise différentes façons de montrer et cacher :

J'utilise mon corps et ma silhouette comme sujet ou comme une trace de couleur, où je me mets en scène, dans une relation au lieu où je vis la peinture. La scène peut se passer devant une affiche, mon visage caché derrière cette affiche, ou par le reflet d'une fenêtre où mon corps est parfois détruit, dans la forme, pour se fondre dans le tableau; mon reflet est toujours dans le tableau, parfois simplement visible, plus ou moins visible.



Paul Cézanne, *Pommes et biscuits*, huile sur toile, 45 x 55 cm, 1880

Ce n'est pas mon tutu !

Ce n'est pas mon tutu !, a été peint en 2010, cette peinture a été réalisée avec un modèle vivant.

Elle parle de l'histoire d'une femme posant avec un tutu. Je voulais montrer la déchéance d'une danseuse en fin de carrière devant son destin d'étoile éteinte. Mais c'est le modèle qui est imposé, avec sa propre destinée.

La femme est trop grande, peut-être trop grande pour son tutu. Elle ne peut pas le porter, elle le regarde, regarde, regarde comme un temps arrêté. Et moi j'ai regardé la situation de cette femme au regard si triste.

Le problème de relation entre elle-même et son tutu m'est resté comme une image en moi. Pourtant, elle était presque belle, de même que son tutu, ce n'était pas sa faute, ce n'était pas la faute de son tutu, mais le problème de cette relation est toujours là, comme une trace dans la mémoire...

La vie réelle de ces modèles est difficile qui souvent n'ont pas de papiers.

Elles quittent leur village pour vivre dans une grande ville comme Pékin. Elles ne savent pas que la vie y est chère et le travail difficile.

Elles sont fragiles et transparentes pour cette ville, elles montrent tout de leur corps pendant la pose, cachées en bas de la société et inconnues dans le monde.

Et moi, devant elle, devant toutes les situations que je note avec le pinceau, en partie, j'essaie, j'analyse le corps humain en échange de l'expression des yeux du modèle.



Ce n'est pas mon tutu !, peinture à l'huile sur toile, 140 x 140 cm, 2010



Giorgio Morandi, *Nature Morte Au Mannequin*, huile sur toile, 1918

Un Monde blanc

La peinture de Morandi (pages 24 et 37) m'inspire, parce qu'elle parle de l'identité et des relations humaines et de celle avec les objets et entre des objets eux-mêmes.

C'est ce que j'essaye de traduire dans ma peinture en réalisant une réflexion sur ma relation au monde, à une autre culture, à une autre cuisine.

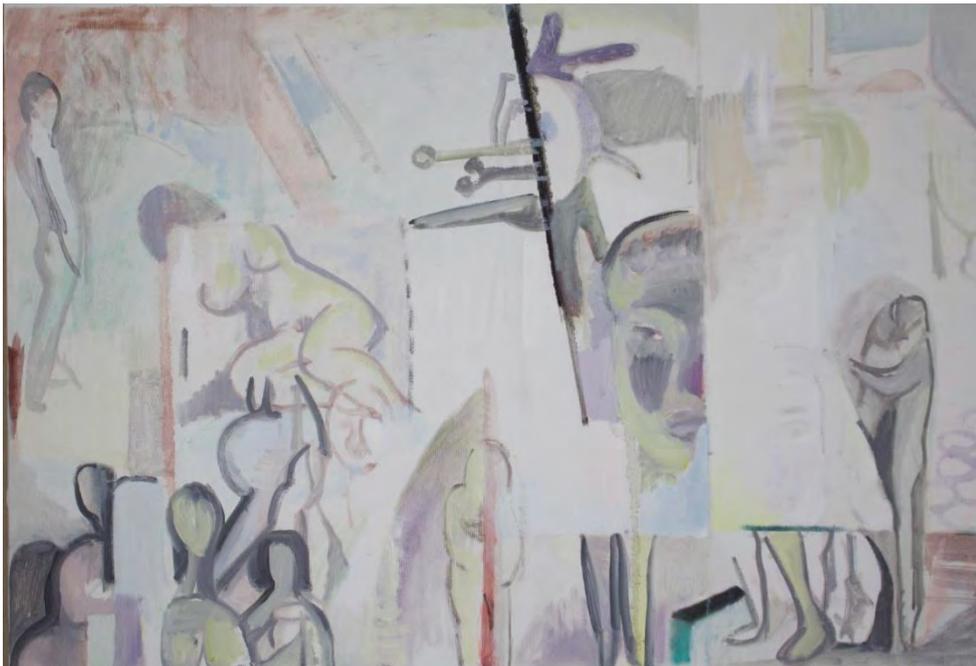
C'est une relation à une architecture aussi, à une école, à une ville où je vis, aux personnes qui m'entourent de même qu'aux passants inconnus.

Un portrait de Bouddha montre un monde en train de m'observer alors que cette série de peintures à l'huile parle de cette distance entre le monde de Caen et celui qui m'a conçu. J'utilise des couleurs légères qui racontent mon sentiment et ma vision sur cette ville, ainsi que la relation avec mon ami.

La relation de distance entre le peintre et le paysage par la couleur ne se fait pas de la même manière que dans la démarche impressionniste. Ici l'émotion de la couleur cherche à transcrire l'atmosphère d'un croquis sur un carnet. C'est proche de cet état d'esquisse que j'ai souhaité rester fidèle.

On voit dans la peinture ci-dessous *La Note de la vie*, les oppositions entre mes souvenirs d'ateliers de Chine, les réminiscences personnelles d'indifférence des gens vis-à-vis du malheur, l'expression des vides de solitude, ou au contraire des moments d'amour ou d'amitié.

Ainsi, le bien et le mal, le passé et le présent, le visible et l'invisible sont évoqués dans les tons blafards, brumeux d'un songe éveillé, comme celui qui a poursuivi l'auteur de notre roman pendant plus de dix ans à l'époque où il était très pauvre et exilé à Pékin, où l'écriture était son seul soutien. Il écrivait que sa vie n'avait plus d'autre utilité que de raconter la vie des femmes de valeur qu'il avait rencontrées. Sauver de l'oubli ces souvenirs était sa raison de vivre, et lui donnait l'occasion de mêler sa vie à celle du roman, et de mélanger le passé, le présent et l'avenir¹.



La Note de la vie, peinture à l'huile sur toile, 45 x 75 cm, 2016

Je vis le jour dans le monde actuel, et la nuit je revis le passé avec mes amis de Pékin ou ma famille. Je me souviens alors des images du rêve et des lieux de mon histoire. J'utilise parfois certaines images de ces rêves dans mon travail qui sont ensuite reprises ou rassemblées. Ma toile *La Note de la vie* mélange un certain nombre scènes provenant de toiles faites en Chine et en France.

D'un même côté sur cette toile, on distingue à la fois un corps nu et la transparence d'une femme enceinte. De ce même coté et au centre, une personne observe le monde de manière contemplative, comme un regard jeté sur le temps.

De l'autre coté, on trouve le temps de la solitude, le temps de l'amour, les bons moments passés avec ses amis...

Le monde est riche en situations différentes, que je regarde et qui marque ma mémoire. Les bons et mauvais cotés, les choses qui se montrent et les choses qui se cachent.



L'Amour caché, peinture à l'huile sur toile, 25 x 35 cm, 2015

Cette vision des bons et mauvais côtés de la vie, cachés ou montrés est celle de Cao Xuequin, racontée dans certains poèmes du roman.

On sait que le livre n'a pas été écrit dans le lieu où se développe le roman. Les descriptions des conditions de vie des personnages sont pourtant inspirées de la vie de l'auteur. De ma propre situation, je peux dire qu'en arrivant en France, je découvrais les choses avec un autre regard, sans porter de jugement sur ces choses que je rencontrais.

La vie de l'auteur a été bouleversée lorsque la condition familiale a changé. Appartenant à une famille noble protégée par le roi Kang Xi, il devient un simple nomade quand le successeur du roi arrive au pouvoir.

Les situations que je raconte semblent souvent étranges pour les gens d'ici, alors qu'elles sont habituelles en Chine.

Le roman nous raconte l'histoire de la décadence de familles aristocratiques aussi bien que la vie de jeunes filles et de femmes de condition plus ou moins modeste qui les entourent ou les servent, de personnes qui ne retenaient pas l'attention des artistes et de la société en général.

L'auteur développe ainsi une nouvelle moralité en étudiant les relations entre classes sociales différentes, et en particulier avec la domesticité, couche sociale délaissée dans la littérature chinoise. Le point de vue des mœurs devient important dès lors qu'il tient compte de ces relations négligées jusqu'alors entre classes sociales différentes.

Mon expérience du voyage me permet de confronter des cultures entre elles. Elle me permet aujourd'hui de développer un certain esprit critique.

Bien que l'esthétique de mon travail soit « variable » parce qu'elle mobilise des cultures différentes, la référence au reflet de ma personne et de mon corps est ancrée dans ma démarche de peintre.



Newport, peinture à l'huile sur toile, 40 x 70 cm, 2016



Il ne reste que ça !, peinture à l'huile sur toile, 27 x 35 cm, 2015



Photographie d'installation prise avant présentation, 2014

Je suis attirée par les nuances de blanc, j'utilise souvent des serviettes en papier, la céramique et le papier de soie.

La peinture *L'amour caché* (page 28) est une recherche sur les nuances de blanc. Dans le roman *Le Rêve dans le pavillon rouge*, l'auteur écrit à propos de personnes que la société ne considère pas. De même ici, je recherche « une couleur » sur le blanc, sur un ton que l'on ne considère pas ou « que l'on ne voit pas souvent ». Le blanc me permet de commencer à construire des nuances, comme le roman développe une esthétique dans la confrontation entre pauvreté et richesse. Je peux valoriser les tons parce qu'il existe des couleurs intenses et que le blanc participe aussi de cette intensité propre aux couleurs.

Dans cette série de peinture du *Monde blanc*, tous les objets de couleur sont composés dans une scène. Tous les caractères y trouvent leur identité.

Pour retrouver les couleurs, je cherche à saisir la relation des formes blanches entre elles. Pour ressentir l'identité d'une couleur, je considère l'endroit de ses relations, des croisements dont elle est traversée et des tonalités qui la font exister.

L'objet blanc n'est pas que blanc, il est blanc quand sa forme permet la comparaison avec d'autres formes ou d'autres tonalités.

Dans la scène *Il ne reste que ça !* (page 31), je cherche à saisir les couleurs qui nuancent le blanc. Ainsi le violet et le jaune donnent leur caractère au blanc pour en donner les complémentaires.

La base de ce travail de représentation sur la couleur provient d'une recherche en céramique. La fabrication des objets dans un environnement de travail m'aide à ressentir et à saisir ce que je fais ensuite en peinture.

L'aspect des céramiques, la méthode propre à la technique, la cuisson et les tons obtenus ont élargis l'espace pictural à l'échelle d'une scène, puis d'une mise en scène, et enfin à celle d'une peinture se limitant à la couleur.

De cette évolution découle l'aspect formel et synthétique de la recherche.



Photographie d'installation prise avant présentation, 2014

J'ai approfondi cette recherche sur la couleur dans le blanc avec une autre peinture en intégrant une représentation plus ancienne. Le motif de la céramique intervient parce que je me pose la question de la couleur.

La nuance de blanc que je cherche à définir à un moment m'entraîne sur les traces d'une recherche antérieure. Le motif de la céramique est une façon de revenir à la thématique du Blanc.

L'exercice de composition traduit une scène.



Une Vie de cramique, peinture à l'huile sur toile, 24 x 35 cm, 2016



Giorgio Morandi, Still life, huile sur toile, 25,5 x 40,5 cm, 1955



Rachel Whiteread, *Model unit*, sculpture, 2008

《一花一石如有意,不与不笑能留人。》

Une fleur, une pierre, si elles ont des sentiments, sans paroles, sans sourire, peuvent rester ensemble.

(Edition : 人民文学出版社, 脂砚斋重评, 石頭記, p. 18/ Traduction personnelle en français)

Mur d'atelier



Mur d'atelier, peinture à l'huile sur toile, 115 x 115 cm, 2015

Ce travail est une composition faite à partir des rayures et dégradations d'un mur de mon atelier d'école en Chine, recomposées autour d'un graffiti naïf. C'est une photographie du visible qui exprime l'invisible de la nostalgie dans l'atmosphère blafarde des souvenirs.

L'opposition entre le portrait maladroit et lunaire, les lignes structurantes, les taches évoquant des personnages à la manière du test de Roschach² permet l'équilibre de la composition tout en nous plongeant dans l'univers du passé et de l'invisible.

Cette peinture est dans la suite de mes recherches du blanc sur blanc évoluant vers l'expression des couleurs, évoquées avec plus de force à partir du blanc que par l'emploi des couleurs brutes.

一年三百六十日，风刀霜剑严相逼，
明媚鲜妍能几时？一朝漂泊难寻觅。
花开易见落难寻，阶前闷杀葬花人，
独倚花锄泪暗洒，洒上空枝见血痕。
杜鹃无语正黄昏，荷锄归去掩重门。
青灯照壁人初睡，冷雨敲窗被未温。
怪奴底事倍伤神？半为怜春半恼春：
怜春忽至恼忽去，至又无言不闻。
昨宵庭外悲歌发，知是花魂与鸟魂？
花魂鸟魂总难留，鸟自无言花自羞。
愿奴胁下生双翼，随花飞到天尽头。

(Edition 人民文学出版社, 2016, p. 371 / Traduction par
Li Tche-Houa et Jacqueline Alézaïs, Editions Gallimard,
1981)

*Ces fleurs, tour à tour menacées,
Trois cent soixante jours par an,
Par les dards du givre et des vents,
Combien d'heures leur sont laissés,
Pour refleurir dans la fraîcheur
Et la splendeur de leurs couleurs?
Encore ont tôt fait leurs pétales
De s'éparpiller dans l'espace,
Sans qu'on puisse en suivre les traces!*

*Les avoir vues s'épanouir,
Et ne savoir où recueillir,
Si vite effeuillés, leurs pétales!
De quel deuil à le cœur navré,
Celle, seules au pied des degrés,
Qui sait, ces fleurs, les enterrer!
Gardant, en ses mains désolées,
Sa pioché inutilisée,
Elle verse en secret des pleurs,
Qui, sur les tiges dénudées,
Vont s'écouler, en y laissant,
Tout au long, des traces de sang.*

*La plainte du coucou s'est tue,
Et le crépuscule est venu.
Pioche à l'épaule, elle rentre,
Et, toutes portes bien fermées,
Se retire seule en sa chambre.
Sa lampe à flamme verte luit
Sur le vieux mur accoutumé.
A côté, tout s'est endormi.
Une averse bat ses croisées.
Son lit n'a pas été chauffé.*

*Pourquoi me blâmer, si mon âme
Souffre une double peine en moi ?
C'est que ce printemps qu'on acclame,
Je l'aime et le bais à la fois.
Je l'aime d'arriver si vite,
Je le hais de s'enfuir si tôt,
Lui qui, sans souffler mot, nous quitte,
Étant venu sans souffler mot.*

*J'ai, l'autre nuit, de ma fenêtre,
Entendu des chants de douleur.*

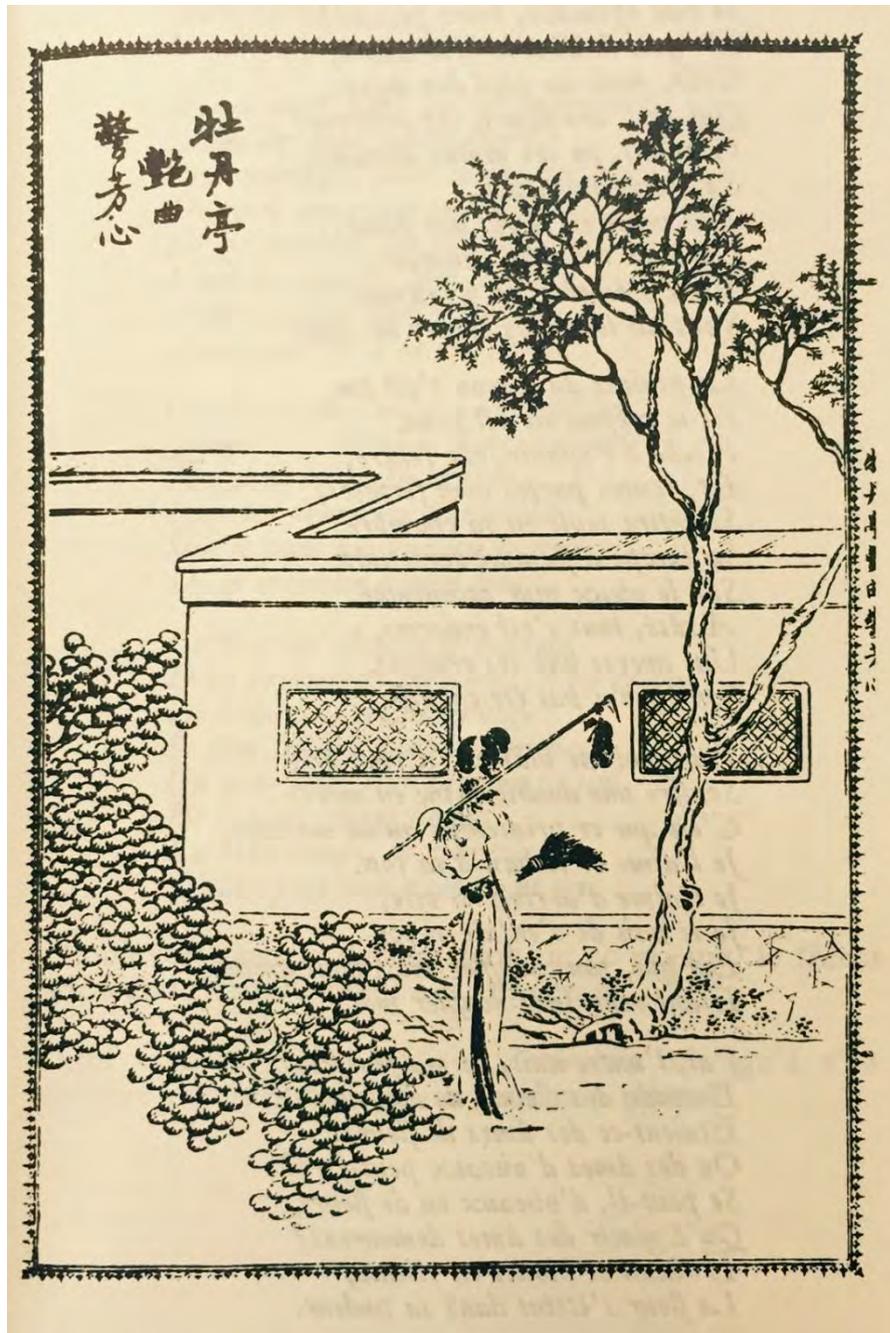


Illustration sans légende accompagnant la poésie du Récit XXVII

Autoreflets

Les trois toiles sont une reprise du même thème.

Chacune des peintures est repensée à partir des précédents tableaux. Chaque tableau suit un principe de successions en partant d'une installation mise en scène intégrant la peinture précédente et recomposée chaque fois pour une peinture à venir.

Ce processus permet d'approfondir, en le rendant à chaque fois plus complexe, un motif original servant la série, cela jusqu'à l'obtention d'une certaine forme d'abstraction, basée sur la réactivation de la mémoire des formes.

Dans cette série des *Autoreflets*, les avatars de mon thème ne sont pas que le simple essayage de différentes tenues par une jeune fille devant le miroir.

La toile d'origine, base des autres huiles, est l'histoire d'un jeu de reflets en chaîne dans une cloison vitrée à structure métallique occupant un cadre central au premier plan. Reflet auquel s'ajoute la transparence de la cloison elle-même fortement éclairée par le jour, et donnant vue sur une pièce représentée au second plan, espace répété sur les toiles suivantes.

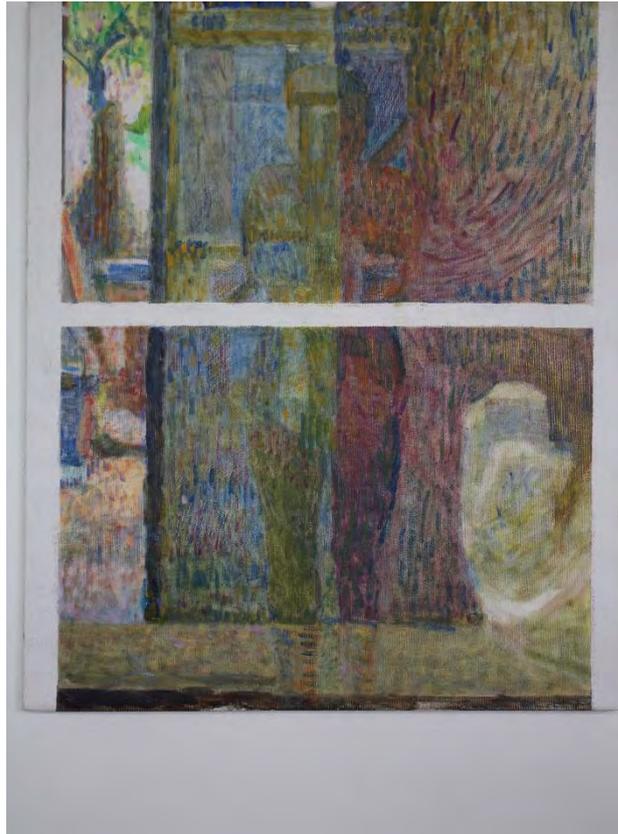
Ainsi c'est le reflet qui est montré comme sujet principal. Il est mis en valeur par une composition « cachant la réalité » de la transparence, faisant de la transparence un motif et une texture propres à proposer une matière picturale ; pour la peinture et pour le tableau.

Le jeu de reflets est complexe parce qu'il mobilise plusieurs plans. Il a une valeur symbolique exprimant ma culture chinoise d'origine en relation avec ma culture française d'adoption.

Cette dichotomie culturelle est exprimée par la « dichochromie » ou bichromie figurative de ma silhouette partagée en deux, qui se découpe à la fois en sombre sur le reflet d'une porte en verre, et en clair sur une cloison vitrée, l'ensemble éclairé par l'ouverture d'une fenêtre faisant face au tableau dans la perspective du reflet. Cette composition est aussi l'image de la culture et du savoir qui viennent en premier plan cachant le prosaïsme de la vie, en pleine lumière. Ce qui est important est caché dans le flou et l'ombre et mis en valeur contradictoirement dans cette peinture au détriment de la lumière qui est celle du quotidien.

Mais ce reflet qui exprime la richesse d'une double culture, peut aussi s'effacer devant l'interrogation que pose la situation étrange de ne plus savoir qui je suis, quelle est ma langue, quelle est ma culture.

Inconnue à moi-même comme la femme du roman de Stéphane Zweig³, je pose avec Gauguin la question « D'où venons-nous, qui sommes-nous, où allons-nous ? ».⁴



Autoreflets, peinture à l'huile sur toile, 46 x 55 cm, 2016



Devant reflets I, peinture à l'huile sur toile, 46 x 55 cm, 2016



Devant reflets II, peinture à l'huile sur toile, 46 x 55 cm, 2016

En ce qui concerne le rapport entre la technique et le thème, la première toile de la série est traitée par petites touches verticales pour créer une atmosphère onirique et sensitive, dans une composition orthogonale qui reste toutefois très structurée. La peinture met en scène « un monde réel » représenté par deux plans successifs recoupés, créant la synthèse d'un motif en relief.

Sur les toiles suivantes, j'ai utilisé une technique de glacis délavé amenant le rêve à l'état d'illusion. Avec une mise en scène sous forme d'autoportrait, étant moi-même placée au premier plan de l'espace pictural. Cette mise en scène se compose d'un espace dont la transparence évoque un peu l'environnement des installations de Dan Graham.

La seconde toile de la série laisse paraître toujours ce même reflet au premier plan, où la réalité de l'espace semble transfigurée, malgré la « touche réaliste » qui procède de la figuration.

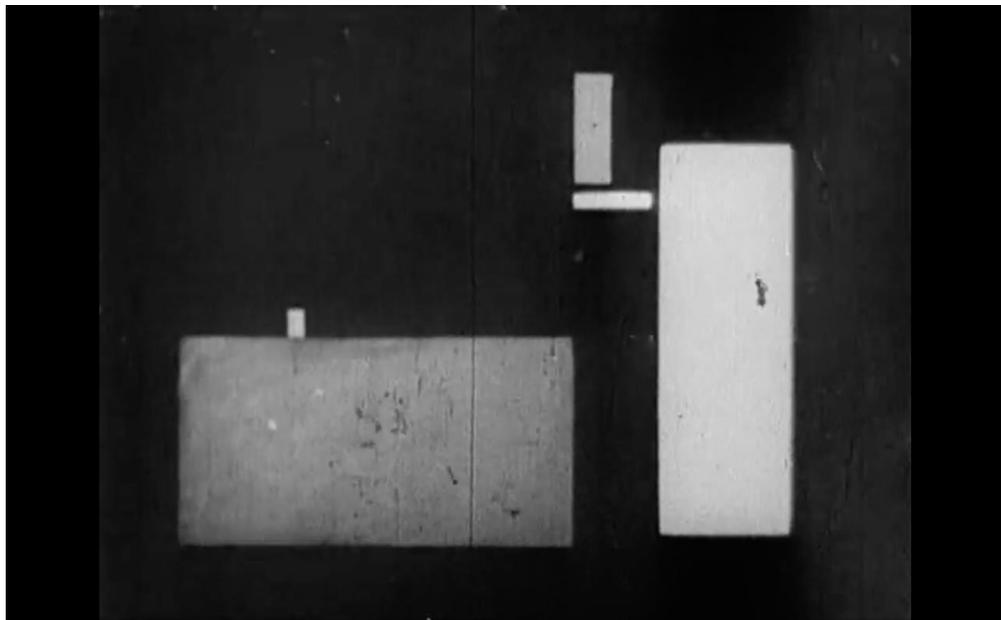
Dans la même continuité, la troisième toile se déplace collatéralement à la précédente ; elle inaugure en même temps une nouvelle série de trois peintures et traite le sujet de manière brutale.

La quatrième toile de la série est une projection du même thème avec une recomposition formelle de l'espace pictural.

Le reflet « devient réalité » avec des tons plus vivants et plus crus partiellement cachés, par le fragment d'un avant et d'un premier plan emprunté à la première toile de la série. La composition plus élaborée, est une succession de plans décalés dans les verticales et les horizontales, à l'image du film *Rhythmus 21* de Hans Richter.



Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974



Hans Richter, photogramme extrait de *Rhythmus 21*, 1921

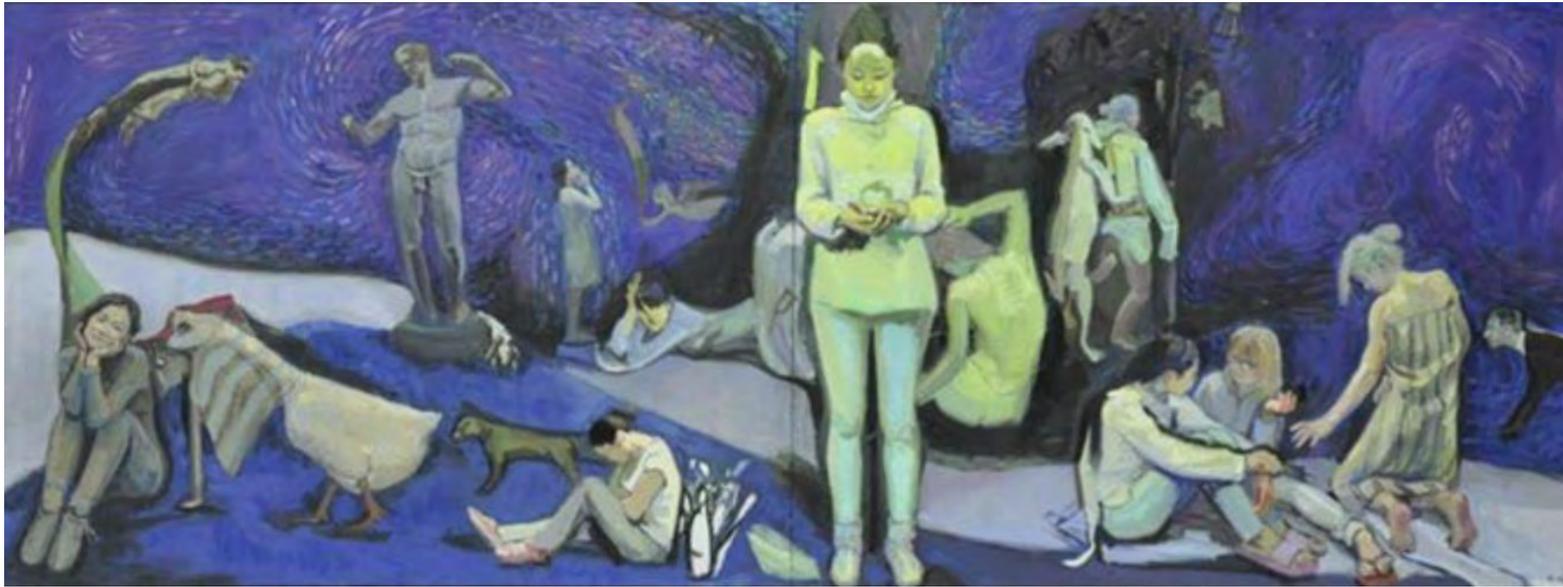
LE RÊVE ET L'ILLUSION (MONDE IRRÉEL) RÉVÉLATEURS DE LA RÉALITÉ

Dans notre roman, c'est le rêve qui dévoile, par la voix d'un bonze, le début de l'histoire à Zhen Shi Yin (récit 1 page 14).

C'est également un rêve qui, dans le cinquième récit, révèle à Jia Baoyu le secret des douze femmes.

Dans le même récit, c'est par un rêve que Jia Baoyu est initié à l'amour.

Nuit de songe



Nuit de songe, peinture à l'huile sur toile, 144 x 388 cm, 2010

Avec mes premières recherches, dans cette peinture monumentale (144 x 388cm) faite en Chine en 2011, le personnage central en premier plan (mon autoportrait en Pierrot observant le monde) est traité au milieu de son propre rêve, dont il fait intégralement partie tout en étant absent vis-à-vis des autres personnages du rêve qui semblent eux-mêmes ne pas le voir.

Le rêve est le témoin d'une société en pleine évolution. Une nouvelle atmosphère de joie de vivre (adolescente allongée sur le sol), d'ouverture relative à la liberté d'expression (étudiants en pleine discussion) et d'ouverture à la culture occidentale (statue grecque), de réflexion (autoportrait à l'extrême gauche perdu dans ses pensées) ; un ange porte un miroir devant une jeune fille qui se maquille, symbole de la mode occidentale de même que l'oie habillée d'une écharpe. La liberté est encore exprimée par les deux jeunes filles se lavant à la nudité contrastant avec les uniformes asexués du régime précédent.

Le monde nouveau côtoie celui de l'argent, l'oie blanche à l'écharpe symbolisant la finance se cachant derrière une image de naïveté, et de la corruption avec un homme en costume se tenant comme un chien.

Le Palier

Cette toile est peinte comme un oculus ouvert sur la rue, la nuit. La lumière artificielle est traitée d'une manière différente de celle des *Reflets de Cherbourg*.

En effet, le déséquilibre entre l'ombre et la lumière est compensé par une composition formelle que j'ai voulue rigoureuse, pour mettre en valeur d'une part le reflet de l'architecture de la rue violemment éclairée, de l'autre, celui de l'intérieur avec les éléments structurants de la balustrade du palier d'escalier renvoyés en miroir, dont le statisme irréel tranche avec la composition faite pour dynamiser le regard afin de plonger le spectateur dans une illusion changeante.

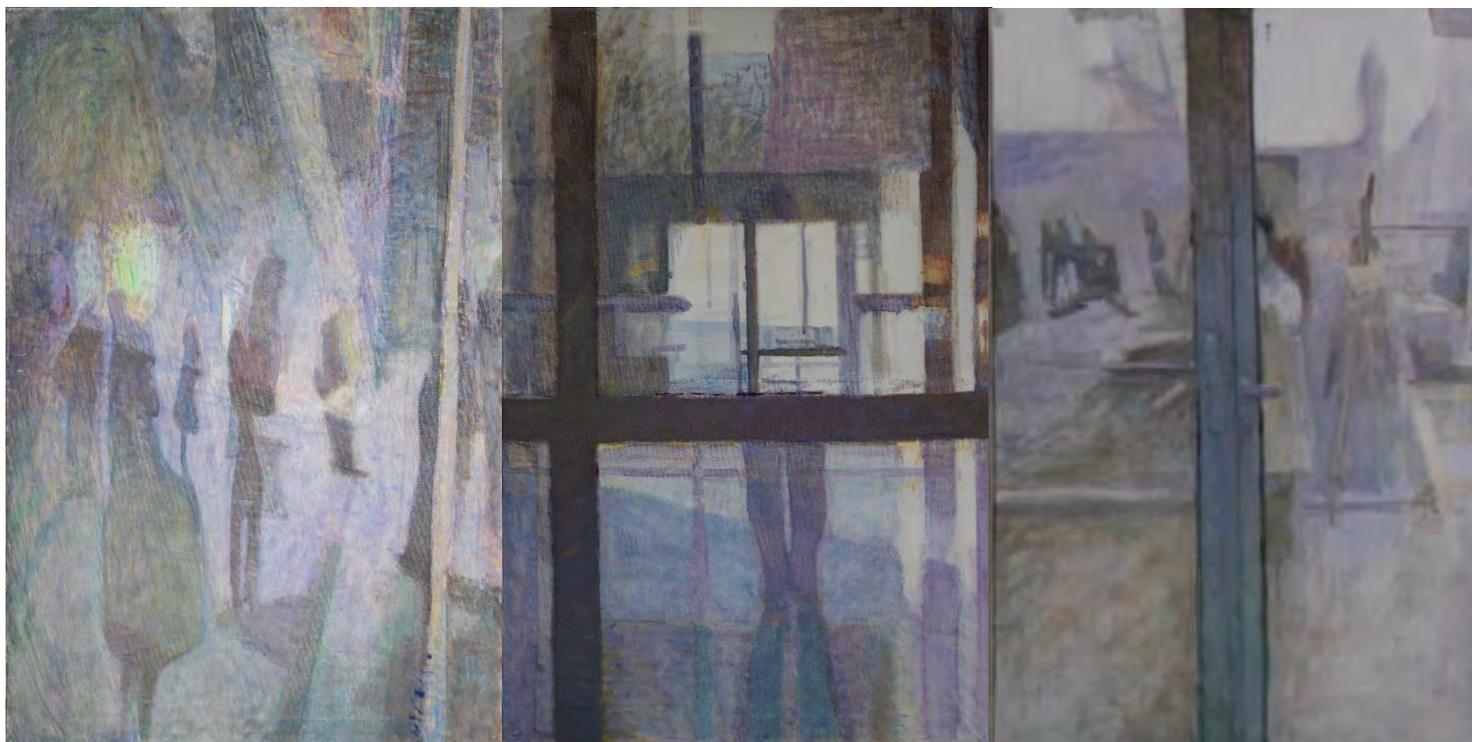
Cette rigueur nécessaire à la construction est effacée par le traitement de la confusion des reflets de l'intérieur et de l'extérieur, des premiers plans et des arrière-plans mis en scène, tour à tour ; les verticales rythment la bande horizontale supérieure dont la moitié s'efface dans le reflet, elle-même coupée par la verticalité de la cheminée représentée en arrière-plan.

L'ensemble est centré sur le reflet fantomatique de ma silhouette de peintre, pivot sur la toile du cercle placé à mi-ombre mi-lumière.

C'est la même approche scénographique que j'utilise pour *Portrait sans pitié* (page 80).



Le Palier, peinture à l'huile sur toile libre, 40 x 70 cm, 2015

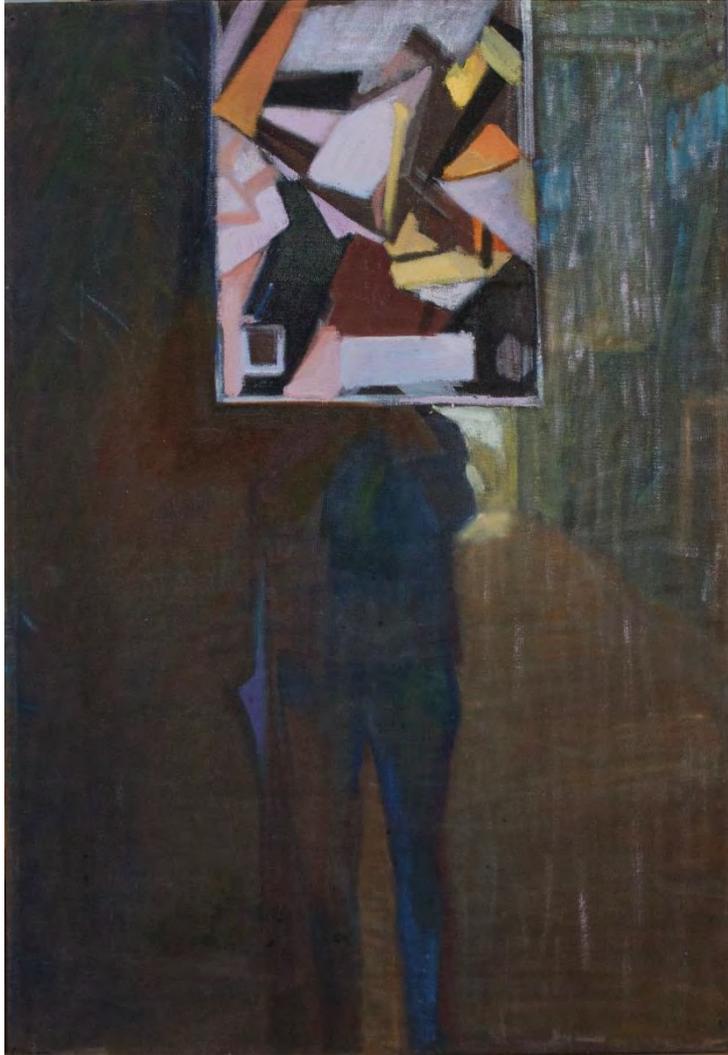


Les Reflets de Cherbourg, peinture à l'huile sur toile, 3 fois 60 x 90 cm, 2015

Affiche

Ma peinture *Affiche* (représentant une affiche d'exposition collée sur une vitrine) renvoie ma silhouette comme témoin. Le sujet est traité avec le même rapport rêve-réalité du roman. En effet, c'est le reflet de moi-même (transparence) qui exprime le rêve alors que la peinture abstraite de l'affiche dépeint d'une manière concrète la réalité de la vie de la rue. Le résultat est donc à l'inverse de ce que l'on attend de deux expressions différentes de la peinture.

Le sujet de la scène est devant la vitrine, mais en arrière-plan : l'acteur sous-jacent est presque invisible, l'objet est perçu comme le point central, avant de disparaître avec l'accoutumance rétinienne comme dans un effet d'optique de perspectives réversibles⁵ pour livrer à la réflexion le sujet de la peinture. L'invisible est bien le moteur de cette peinture, mais il est difficile de le percevoir au premier abord, il nécessite l'attention et la réflexion qu'elle traduit. L'énigme est un mode de connaissance heuristique.



Affiche, peinture à l'huile sur toile, 40 x 70 cm, 2015

RÉMINISCENCES, PRÉMONITIONS ET CONFUSION ENTRE PASSÉ, PRÉSENT ET FUTUR

Dans le récit 5, nous avons vu que l'écrivain décrit sous forme d'un rêve prémonitoire énigmatique, alors incompréhensible à Jia Baoyu la vie des femmes qui comptent pour lui, rêve qui se répète quelques années plus tard dans le récit 116 pour lui en dévoiler le sens.

Le premier rêve se projette dans le futur, le second dans le passé, comme Trophonios à qui l'oracle de Lébadée⁶, révèle successivement le passé et l'avenir, comme la mythologie chinoise de l'époque Tang, avec le mythe de la potion des cinq thés de l'oubli (meng po tang⁷) qui fait oublier la vie antérieure juste avant la naissance alors que la pierre des trois vies (san shengshi⁸) rappelle cette vie antérieure, le présent et le futur.

Dans le récit 11, étant venu revoir Qin Ke Qing qui était mourante, Jia Baoyu retrouve ses désirs passés avec le décor de sa chambre dont la peinture lui rappelle le rêve d'union charnelle qu'il avait fait à l'époque (récit V), amenant la confusion entre le passé rêvé et le présent vécu, comme pour la madeleine de Proust.

Dans mes recherches, j'aime le jeu entre le passé et le présent, que je ressens dans ma vie, entre la peinture, les rêves du passé, et ceux de mes espoirs, la mémoire de Chine en contraste avec les impressions actuelles. J'aime les références aux peintres du passé et le regard qu'ont pour eux les spectateurs contemporains. Ceux-ci peuvent être des inconnus dans une exposition ou dans la rue, ou moi-même à travers mon propre reflet. Les références, très différentes des *cose d'altri* (choses d'autrui) de Michel Ange⁹, ne sont ni un emprunt caché, ni une citation, elles sont encore moins l'aboutissement de la création novatrice de Hodgson¹⁰ faite de mémoire inconsciente, c'est souvent un avatar de l'œuvre originale, coupée ou éclatée, mise en couleur ou monochrome dont un détail est exploité, mais toujours immédiatement identifiable, comme l'œuvre originale vue dans un miroir sans tain, reflet ou réminiscence exprimée.

Guernica aujourd'hui

Dans cette toile en hommage à Picasso, je cherche à exprimer le regard des témoins fragiles de notre temps. Ceux-ci qui apparaissent dans le reflet d'un monde déstructuré, peut-être propre à la qualité de notre contemporanéité.

Les témoins qui sont, dans la réalité, en premier plan dans une exposition sont traités en reflets d'arrière-plan alors que le passé, même éclaté, devient le sujet principal, totalement actuel, ce que la couleur veut traduire en le recomposant.

Les lignes éclatent la composition originale en l'intégrant dans une fenêtre sur le monde actuel dont les témoins sont les acteurs de ma peinture.

La recherche de la palette de couleurs exprime quelque chose en plus du passé, de l'ordre de l'interprétation sensible et d'une référence à ma propre histoire.

Cette toile est l'affirmation de la continuité de l'art à travers une reprise, une variation avec la recomposition d'une œuvre décomposée, dont Picasso a lui-même été le maître. Mais mon interprétation a une démarche différente, en mêlant le vrai et le faux, le présent et le passé, l'irréel et le réel.

Elle fusionne dans le temps présent un épisode dramatique¹¹ de l'histoire passée, et le souvenir du peintre qui l'a immortalisé, à travers un songe dont des spectateurs actuels et anonymes sont les témoins.



Photographie d'installation prise avant présentation, 2016

Différentes techniques de peinture sont employées avec des plans qui superposent les touches de traits structurant les lignes horizontales et verticales aux à-plats de couleur, amenant un équilibre différent à l'ensemble, appuyé par le traitement par touches verticales qui fuient le dessin d'origine.

De la composition très classique en triangle équilibré par deux sujets de part et d'autre – comparable à celle d'*Où allons-nous ?* de Paul Gauguin¹², je n'ai utilisé qu'un fragment pour en faire une composition orthogonale qui est dans la suite de celle de mes fenêtres, l'expression des thèmes du visible et de l'invisible, du réel et de l'illusion.

Quant aux couleurs, elles sont mon interprétation onirique du passé revécu. Encore une fois, comme dans *Affiche*, après un temps d'accoutumance, c'est l'arrière-plan qui domine, ramenant le présent à la réalité.



Guernica aujourd'hui, peinture à l'huile sur toile, 155 x 222 cm. 2016

Le livre sans parole

Dans mon installation, l'idée du futur est donnée par une toile vierge et un cadre dont la moitié n'est pas encore entoilée.

L'idée du passé est donnée par une réincarnation d'un portrait du XVII^e siècle (dont je fais l'analyse plus loin) ; celle du présent, par une toile en cours.

L'installation est composée à partir de mes peintures, elles-mêmes souvent faites à partir d'installations.

La conception de mes peintures se fait un peu à la manière dont du roman de Cao Xuequin, en réutilisant le même sujet plusieurs fois transformées en un nouvel avatar, ces reprises amènent la confusion entre le passé et le présent.

Le début d'idée est une toile, une peinture, un portrait.

Je mets en scène le portrait dans une installation que je repeins, en y intégrant les objets qui servent à le recomposer, à le restructurer.

Ainsi, en peignant sur une nouvelle toile les rubans adhésifs de couleur qui, en la recomposant, donnent une nouvelle signification à ma peinture, leur importance graphique assez violente montre que dans la société de consommation, l'objet est souvent plus visible que la personne. L'installation est alors pérennisée, avant d'être à nouveau déstructurée.

La deuxième toile qui reçoit la fin du rouleau du ruban rouge, sert à une nouvelle composition dans une autre installation, avec encore une nouvelle signification. Celle-ci, éphémère dans la réalité, sera mémorisée (notion du passé dans le futur) par la photographie, qui pourrait elle-même être la base d'une nouvelle peinture.

Ainsi, la confusion du passé, du présent et du futur fait partie des thèmes essentiels de mes recherches en parallèle avec le visible et l'invisible.

La mémoire permet d'exploiter l'invisible, mais le visible devient à son tour l'invisible du futur.



Photographie d'installation
prise avant présentation,
2016



Photographie d'installation
prise avant présentation,
2016

Livre sans parole,
peinture à l'huile sur toile,
46 x 46 cm, 46 x 55 cm,
2016



Photographie de l'atelier,
2016

Rêve tahitien

La peinture est peinte symboliquement au dos du cadre pour montrer ce qui est caché dans la création et l'inspiration.

Ce dos de toile est une réminiscence de Gauguin, dont l'idée m'est venue avec un détail de *Femmes de Tahiti*¹³ vu sur mon écran d'ordinateur, coupé sur la moitié de la toile par le reflet de moi-même sur le même écran, traité sur la toile en garçon sur un fond clair. Sa luminosité efface l'œuvre de Gauguin, alors que le fond sombre laisse s'épanouir sa peinture en effaçant presque notre reflet qui n'est plus qu'une trace mémorielle. La réminiscence est peinte d'une manière réaliste tandis que le garçon est traité d'une manière onirique dans la suite des blancs sur blanc : le rêve devient réalité alors que le rêveur, le peintre, est dans un autre monde. C'est comme si le présent appartenait déjà au passé alors que le passé serait vivant dans le songe du jeune garçon...



Rêve Tahitien, peinture à l'huile sur toile, 46 x 55 cm, 2016

Offrande

Cette peinture a été composée à partir d'un reflet de la fenêtre de l'atelier, mêlé à la réflexion éclatante d'un réverbère. A travers ce reflet, je revis d'une manière très précise une image, comme Proust, de ma jeunesse que je souhaite recréer : celle d'un enfant-moine du Tibet tenant un plateau de chandelles de beurre de yak.

On ne sait plus où est la réalité entre le modèle et le sujet reflété par le verre de la fenêtre. On ne distingue plus ce qui revient du reflet de ce qui appartient à l'interprétation des formes de mes propres souvenirs.

Ainsi, le reflet devient le vrai et le sujet de la peinture, alors que l'objet réel d'un reflet devient le faux, c'est-à-dire ce que l'on a oublié, sans valeur autre qu'un déclencheur de souvenir. L'objet de l'illusion a disparu, caché par la concrétisation de la réminiscence et de l'invisible, que j'ai voulu montrer par mon personnage d'enfant et je révèle en cela un objet matériel et symbolique.

En ce qui concerne la technique, l'effet de lumière m'a été donné quelques jours plus tard par un rayon de soleil. Il m'a inspiré en frappant la toile sur les parties sombres du reflet. J'ai restitué l'effet en éclairant le torse et les jambes de l'enfant par des rais de lumière diaphane qui renforcent l'illusion de reflet.



Offrande, peinture à l'huile sur toile, 47 x 120 cm, 2016

陋室空堂，当年笏满床，衰草枯杨，曾为歌舞场。蛛丝儿结满雕梁，绿纱今又糊在蓬窗上。说什么脂正浓，粉正香，如何两鬓又成霜？昨天黄土陇头送白骨，今宵红灯帐底卧鸳鸯。金满箱，银满箱，展眼乞丐人皆谤。正叹他人命不长，哪知自己归来丧！训有方，保不定日后作强梁。择膏粱，谁承望流落在烟花巷！因嫌纱帽小，致使锁枷扛；昨怜破袄寒，今嫌紫蟒长：乱烘烘你方唱罢我登场，反认他乡是故乡。甚荒唐，到头来都是为他人作嫁衣裳！

*Des chambres sordides,
La grande salle vide!
Jadis sur les lits, gisaient, en fouillis,
Les tablettes mandarinales.*

*Parmi les gazons flétris,
De vieux trembles décrépits !
Là fut autrefois le lieu
Des chants, des chœurs et des danses.*

*Aux poutres sculptées, ont été tissées
Les toiles des araignées ;
De gaze verte sont tendues
Les fenêtres embroussaillées.*

*Qui donc parlait de fards épais,
De poudres parfumées?
Et comment cela s'est-il fait ?
Les tempes sont givrées.*

*Hier, au flanc de la colline,
On inhumait des ossements ;
Ce soir, sous les rouges courtines,
Va s'unir un couple d'amants.*

*De l'or, de l'argent plein les caisses !
Et le temps de tourner les yeux,
Un mendiant calamiteux,
Que tous insultent et délaissent.*

*Tel qui plaint le sort d'un ami
Trop tôt dépouillé de sa vie,
Ne sait pas qu'en rentrant chez lui,
La sienne lui sera ravie.*

*Éduque avec soin tes chers fils !
Qui te dit qu'une fois grandis,
Ils ne se feront pas bandits ?*

*Quand tu sus choisir, pour ta fille,
Un mari de riche famille,
Croyais-tu qu'elle irait finir
Dans une maison de plaisir ?*

*Du bonnet de son grade,
Il n'était pas content ;
C'est la cangue et les fers
Qu'on lui baille à présent.*

*Transi de froid, il prenait hier
Des soins jaloux pour ses haillons,
Mais trouve trop longue aujourd'hui
Sa robe de pourpre à dragons.*

*Tur-lu-tu, quel tohu-bohu !
Ta scène est finie, j'entre en scène !
La patrie d'autrui, c'est la mienne !
Mais je n'ai que trop divagué !*

*Pour finir, et tout bien pesé,
Chacun s'affaire, quoi qu'il fasse,
Au trousseau de la mariée,
Mais pour la mariée d'en face !*

(Edition 人民文学出版社, 2016, p. 18 / Traduction par
Li Tche-Houa et Jacqueline Alézaïs, Editions Gallimard, 1981)

Portrait sans pitié

Il s'agit dans le cas présent, de la reprise d'une peinture flamande inconnue du XVII^e siècle, que je reprends d'une manière populaire et presque vulgaire par rapport à celle de l'époque.

Je sors cette image de son milieu d'origine en utilisant un portrait, afin de montrer l'un des envers d'une situation qui engendre un fait social : une relation qui s'établit entre le peintre et la société qui aspire à être représentée. Cette reprise du motif interroge aussi la notion d'anonymat, dès lors que les sentiments et les aspirations des personnages apparaissent ou se révèlent à ceux qui regardent le tableau.

La démarche qui consiste à montrer, à cacher en même temps, tant à la caricature : serait-ce le portrait d'une « femme rangée » appartenant à la société bien-pensante que nous regardons ?

La mise en scène de la peinture du portrait permet de « sortir cette vie » de l'histoire.

Ce filtre ou ce passage du motif vers une peinture actualisée, doit permettre de rendre compte d'une posture appartenant au portrait, et peut-être d'une condition appartenant à la femme.

Ainsi, dans la ligne du roman *Le Rêve dans le pavillon rouge* « qui montre » par le biais d'une fausse image, je souhaite révéler le visage d'un portrait qui est l'envers de celui représenté en empruntant à la caricature et en réinterprétant certaines conventions de la peinture.

Cette réflexion freudienne mais sans concession dans le résultat est à la base de cette série qui développe ce qui est caché et ce qui est montré dans la représentation sociale, le vrai et le faux dans l'expression. Après une première toile de réflexion intellectuelle, la réflexion formelle du motif entraîne une série plus personnelle et plus librement inspirée.

Si « le présent est un temps qu'on peut voir » et « le passé une image qu'on ne voit pas », j'ai essayé avec cette installation de montrer un temps de travail, correspondant à des étapes successives.

En suivant cette démarche, je souhaite montrer ce qui intervient au cours d'une installation par rapport à l'idée de composition, à la matérialité de la peinture et aux interventions que subit la peinture dans ses détails.

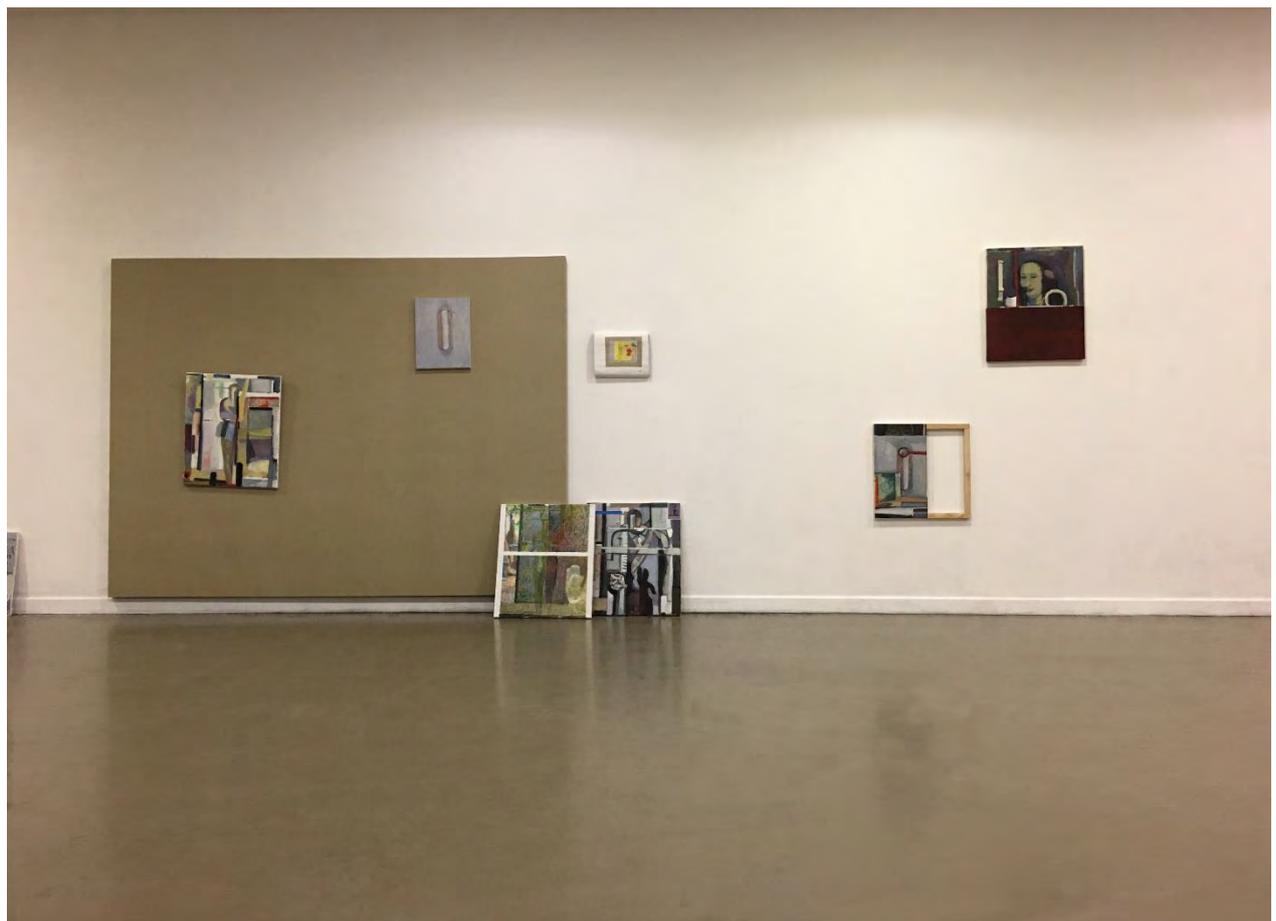
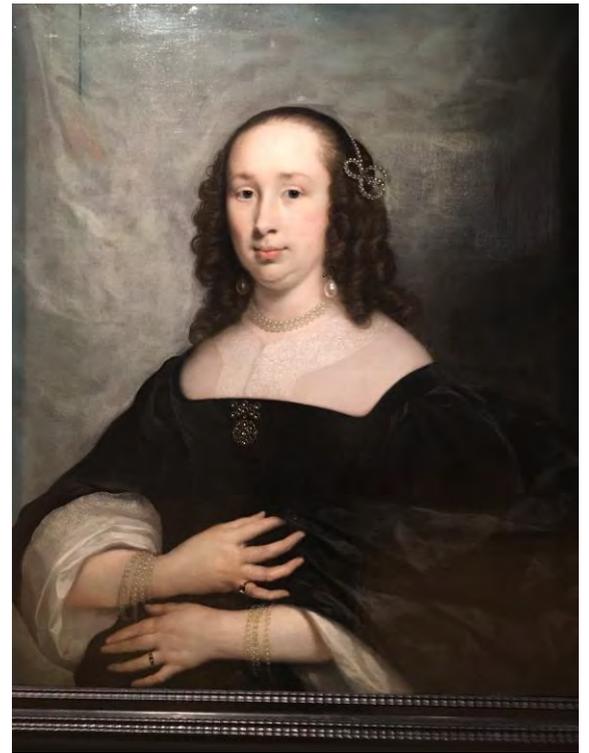
C'est en ce sens que chaque ensemble constitué comme unité est susceptible de toucher le détail d'une œuvre dans son redéploiement ultérieur, et par conséquent dans son idée essentielle.

Le processus de l'installation qui pourrait s'apparenter à un art de l'assemblage, et plus généralement à un art plastique, intègre donc une certaine définition du motif et de l'idée. Ces motifs et ces idées, quand il y en a plusieurs, deviennent des thèmes qui se développent de manière contextuelle, dans le contexte de l'espace pictural constitué in situ.

Aussi, la peinture construit un langage de l'idée, par la construction justement, et par l'idée de ce que l'installation laisse possible d'interprétation. L'idée se saisit, à la fois comme un thème se dégageant de l'installation comme ensemble, à la fois comme une synecdoque de l'ensemble qui peut laisser place au motif qu'il contient.

Ce qui d'abord peut apparaître comme détail, pourrait aussi bien servir le développement d'une autre construction. Par constructions successives, l'idée de la peinture prend forme, au-delà du tableau, au-delà de l'objet ou en dedans de sa matérialité.

Photographie prise au Musée Henry Thomas de Cherbourg en 2016, auteur de l'œuvre originale Cornelius Janssens van Ceulen (1593-1661), *Portrait*, 64 x 73cm

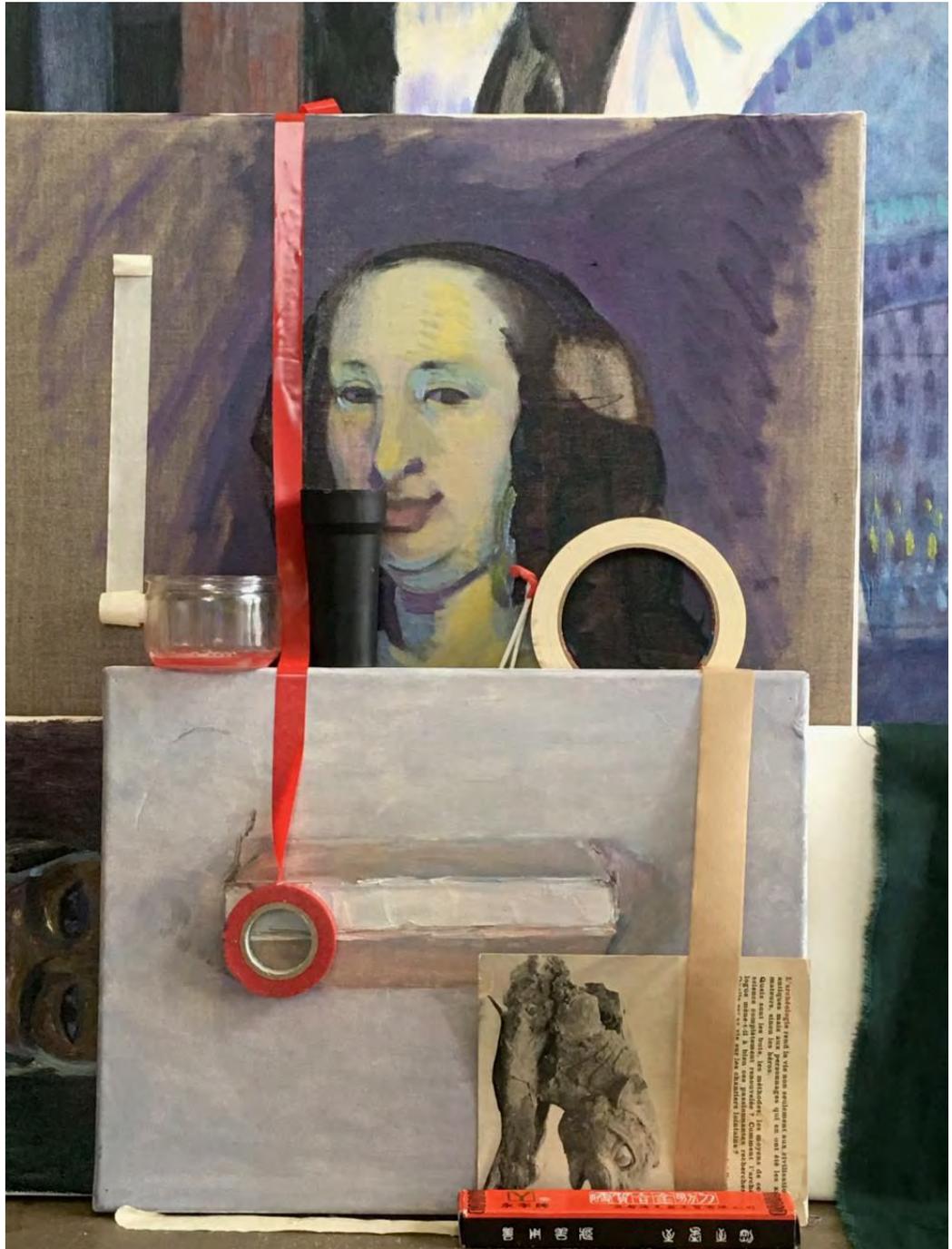


Photographie d'installation prise avant présentation, 2016

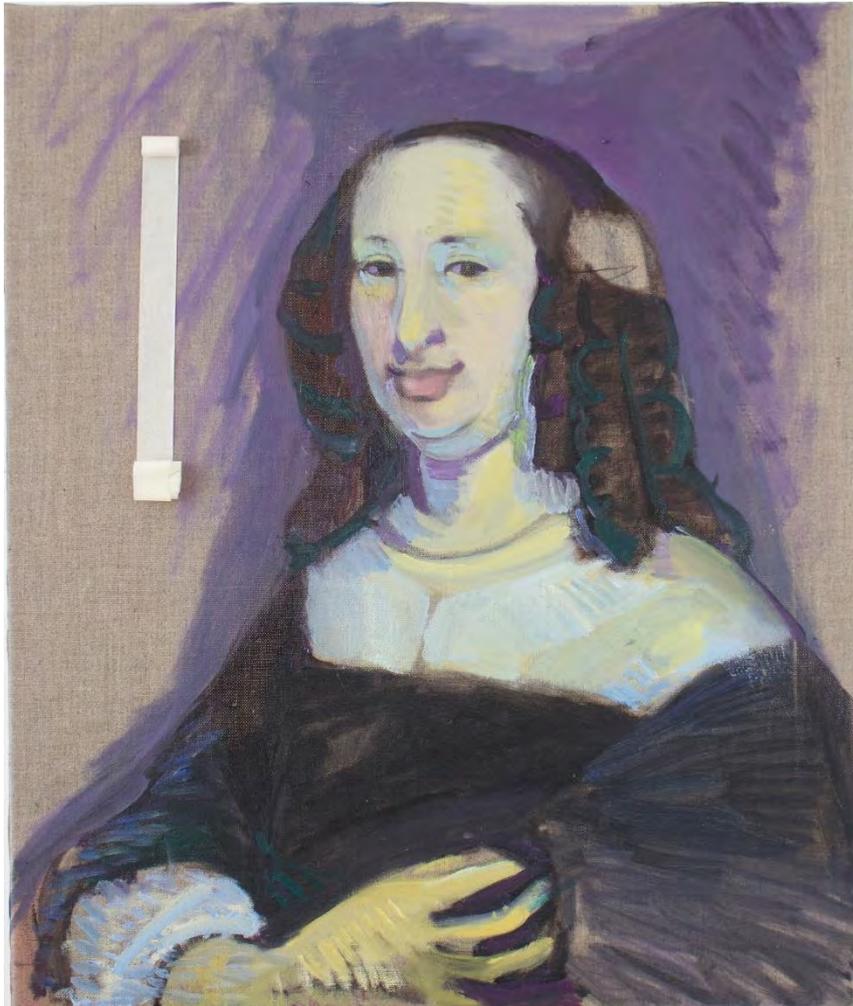
« Ce travail, début d'idée, est une toile, une peinture, un portrait de valeur comparé au petit ruban adhésif, le portrait de l'invisible, plus fragile que l'autre ruban adhésif. Quand je fais cette peinture, je suis attirée par la valeur de la personne qui est invisible comparée à l'objet, l'humain moins important que l'objet, je suis en train de faire une peinture de portrait d'une époque passée, on ne trouve plus de traces de la vie de cette femme, de sa vie et de l'histoire de sa vie, toutes devenues invisibles et transparentes ou fragiles, la personne cachée dans la société dont je refais la même peinture avec l'objet qui a moins de valeur, s'utilise souvent dans mon travail, tout objet sans valeur ou invisible dans la vie, et pour comparer cette personne qui traverse les époques, elle qui est invisible pour nous sans aucune information pour ce monde. Je lie la couleur rouge de même couleur que l'adhésif pour constituer un monde au sein du rêve. Le ruban adhésif devient un grand espace de rouge, et le rouge est assez vivant pour créer un monde. Cette femme est là, mais elle n'est pas là non plus. On ne sait pas comment arrive l'autre ruban adhésif qu'on peut retrouver dans la peinture à gauche, sur cette toile devant nous sur la couleur en premier plan, et la vraie personne est cachée derrière.

L'espace et la couleur rendent cette femme invisible, à l'exception des yeux, de la même manière qu'elle est invisible pour nous, mais nous regarde, regarde ce monde. »

Extrait de mon *Carnet de notes*, octobre 2016

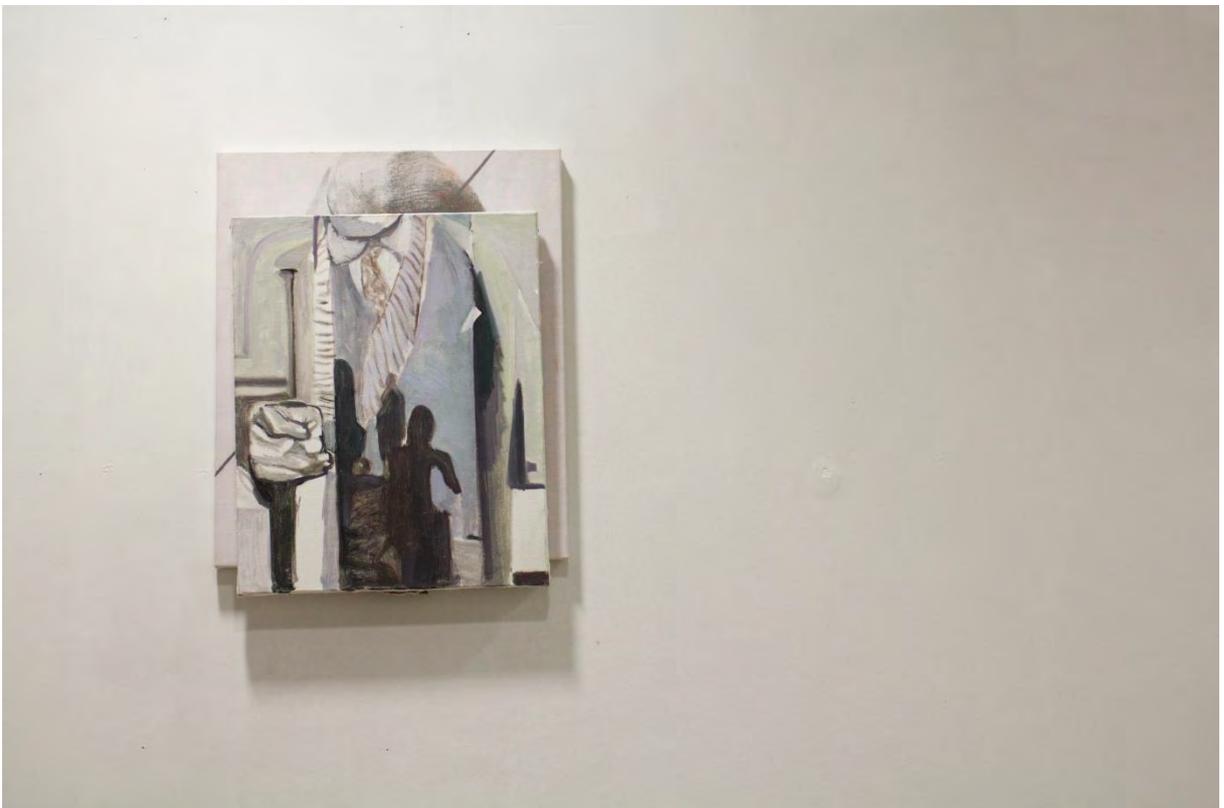


Photographie d'installation prise en atelier, 2016



Trace de portrait sans pitié, peinture sur toile, 46 x 55 cm, 2016

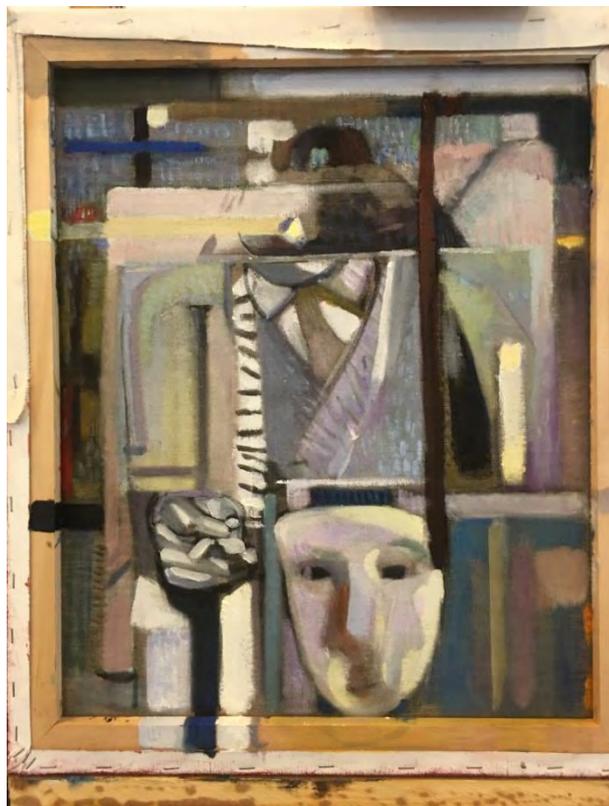
Picasso



Autoreflet et Picasso III, installation de peintures à l'huile sur litho. (deux toiles fixées), 38 x 46 cm et 33 x 41cm, 2016



Autoreflet et Picasso II, peinture à l'huile sur toile, 46 x 55 cm, 2016



Où est ma tête ?, peinture à l'huile sur dos de toile, 46 x 55 cm, 2016

Cette série de trois peintures met en scène un détail restructuré d'une photographie de Picasso.

La première toile montre le génie de Picasso reconnaissable par sa stature et sa main droite, sans qu'il soit besoin de montrer son visage que j'ai coupé; je ne laisse apparaître en arrière-plan qu'une partie abstraite d'une nature morte précédente représentant une terre cuite dont la forme ronde vient compléter la composition pour suggérer une tête vue de dos.

La seconde toile utilise en arrière-plan une toile réalisée au cours d'une autre série de peintures (la série des *Autoreflets*), dont le visage remplace celui de Picasso. La stature du peintre en premier plan domine toujours la scène jusqu'à la dernière toile de la série.

Ici la composition est plus sophistiquée qu'auparavant, avec la fusion d'éléments structurels dans le personnage de Picasso.

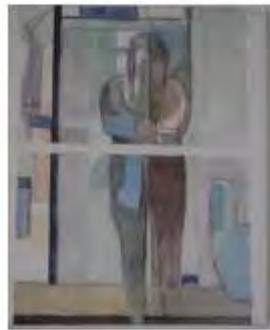
La troisième toile est plus complexe. Comme dans la série des *Autoreflets*, la composition est formée de plans différents dont le personnage garde le centre du tableau.

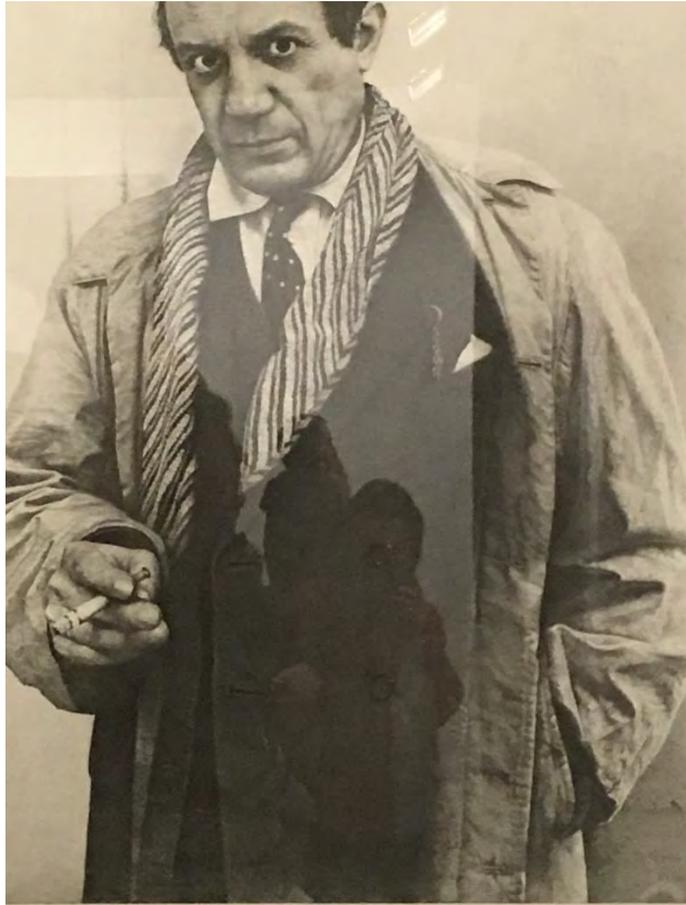
Je procède ici à la recomposition du sujet par l'intermédiaire du masque posé à côté de la main ; ce dernier objet a vocation à se substituer au visage de l'artiste, comme dans les autres toiles.

On peut aussi associer la composition au masque, au thème du martyr de Saint Denis représenté la tête entre les mains dans l'iconographie chrétienne.



Saint-Denis,
atelier d'Antoine Le Moiturier,
1460/1470





Photographie prise au Grand Palais lors de l'exposition Picasso Mania, 2015-2016

CONCLUSION

Ainsi, ma culture chinoise faite de bouddhisme, de confucianisme et de taoïsme peut s'exprimer dans mes recherches actuelles par le biais du cacher-montrer dans mes recherches actuelles, qui m'a été révélé par la lecture du roman ; c'est son analyse qui m'en a fait comprendre l'importance.

En effet, comme nous avons pu le voir, ce thème aux deux faces inséparables est aussi important dans le roman que dans ma peinture. Ce qui est caché et ce qui est montré permettent ensemble de la construire comme une architecture ou une composition musicale, au même titre que l'illusion dans la confusion ou dans la superposition du passé, du présent et du futur.

C'est ce qui est caché qui permet d'expliquer ou de justifier ce qui est montré; on a également vu que cela peut se faire par l'utilisation des nuances de couleurs, même quand il s'agit de blancs réutilisés en séries ou de la subtilité des reflets qui me permettent d'approfondir le thème de ce qui est caché et de ce qui est montré, ou celui de l'illusion, développés en des recompositions sans fin.

Mon processus créatif n'est pas seulement celui de reprises mais d'inter-liaison entre les différentes reprises, cachées ou montrées, thématiques et informelles (l'invisible) ou expressives et formelles (le visible), c'est en même temps un travail sur le reflet et l'illusion.

Ce sont ces thèmes qui, utilisés dans des travaux de caractères différents, en font l'unité à travers leur évolution.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- Xueqin Cao, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, traduction, introduction, notes et variantes par Litche-Houa et Jacqueline Alézaïs, Révision par André d'Hormon, Gallimard, Paris, 1981, 1638 p.
- Xueqin Cao, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, édition 人民文学出版社 modifié par 脂砚斋重评,
- Xueqin Cao, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, édition 人民文学出版社 modifié par CHEN Wen Yuan, Pekin, 1982, 1602 p.

- Bandera Maria Cristina et Miracco Renato, *Morandi 1890-1964 : Nothing Is More Abstract Than Reality*, édité par le Musée d'art moderne de Bologne, Bologne, 2008, 366 p.
- Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, Paris, 1977, 280 p.
- Raynal Maurice, *Paul Cezanne*, Skira, Paris, 1954, 139p.
- Cheng François, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, Paris, 2006, 161 p.
- Jiang Xun, Analyse de l'œuvre *Le Rêve dans le pavillon rouge*, édition 上海三联书店, Shang Hai, 2010, 268p.
- Kandinsky Wassily, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, Paris, 1926, 249 p.
- Kundera Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, Paris, 1990, 476 p.
- Lao She, *Le Pousse-pousse*, édition 人民文学出版社, Pekin, 1941, 224p,
- Ponge Francis, *La Table*, Gallimard, Paris, 2002, 121 pages
- Zweig Stephan, *Lettre d'une inconnue*, 1922
- Wilkin Karen, *Giorgio Morandi : Œuvres, écrits, entretiens*, Hazan, Vanves, 2007, 158 p.

Films :

- Frankenheimer John, *Seconds*, 107min, 1967,
- Kitano Takeshi, *Achilles to kames*, 120min, 2008,
- Kurasawa Akira, *Dreams*, 120min, 1990,
- Iwai Shunji, *Undo*, 47min, 1994,
- Iwai Shunji, *All about Lily chou chou*, 146min, 2001,
- Ming-Liang Tsai, *Visage*, 141min, 2009
- Mizoguchi, *L'impératrice Yong Kwei Fei*, 98min, 1955,
- Takkovski Andrei, *Le miroir*, 100min, 1975,
- Takkovski Andrei, *Stalker*, 163min, 1979,
- Takkovski Andrei, *Le sacrifice*, 246min, 1986,
- Takkovski Andrei, *Andrei Roublev*, 205min, 1966,
- Richter Hans, *Rhythmus 21*, 3min26s, 1921
- Rossellini Roberto, *Rome, ville ouverte*, 105min, 1945,
- Van Sant Gus, *Elephant*, 81min, 2003
- Wart Müller Lina, *Film d'amour et d'anarchie*, 125min, 1973.

¹ p.26. Le mystère des rapports entre le livre et la vie de l'auteur ont donné naissance depuis de XVIIIème siècle à un groupe de recherche appelé « le Groupe Rouge ».

² p.41. Test très utilisé en psychologie, qui consiste à faire analyser des planches de taches d'encre symétrique créées en repliant un papier encré.

³ p.47. Stephan Zweig, *Lettre d'une inconnue*.

⁴ p.47. Peinture à l'huile de 1897.

⁵ p.59. La chute d'eau ou l'Escalier d'Escher.

⁶ p.62. L'oracle de Lébadée, cité par Eric Pagliano dans *Formes Intericoniques*, est celui de Trophonios, architecte du VI^{ème}

⁷ p.62. Potion distribuée aux âmes à leur arrivée dans le royaume des morts par Meng Po, Dame de l'oubli dans la mythologie chinoise.

⁸ p.62. Le roman assimile cette pierre avec le rocher devenu jade magique, qui a révélé la vérité à Jia Baoyu et à lui Dayn à travers le rêve.

⁹ p.62. Cité par Eric Pagliano dans *Formes Intericoniques* d'après Giorgio Vasari dans *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti* (1906).

¹⁰ p.62. Shadworth Hollway Hodgson, 1832-1912, philosophe anglais, *The Metaphysic of Experience* (1898), pour lequel la création ne se fait pas ex nihilo mais de mémoire inconsciente : la création est continue au fur et à mesure du temps en enrichissant les créations précédentes sous forme de création « novatrice ».

¹¹ p.64. Guernica est une petite ville du Pays Basque espagnol bombardée le 26 avril 1937 par les aviateurs de la légion allemande Condor, envoyés par Hitler pour soutenir le général Franco provoquant.

¹² p.65. Huile sur toile, 1897

¹³ p.73. Paul Gauguin, peinture à l'huile de 1891