

Année

N° attribué par la bibliothèque :

UNIVERSITE DE PARIS 1
PANTHEON - SORBONNE

UFR D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PARIS 1

Discipline: Arts et Sciences de L'Art

Option : Arts Plastiques



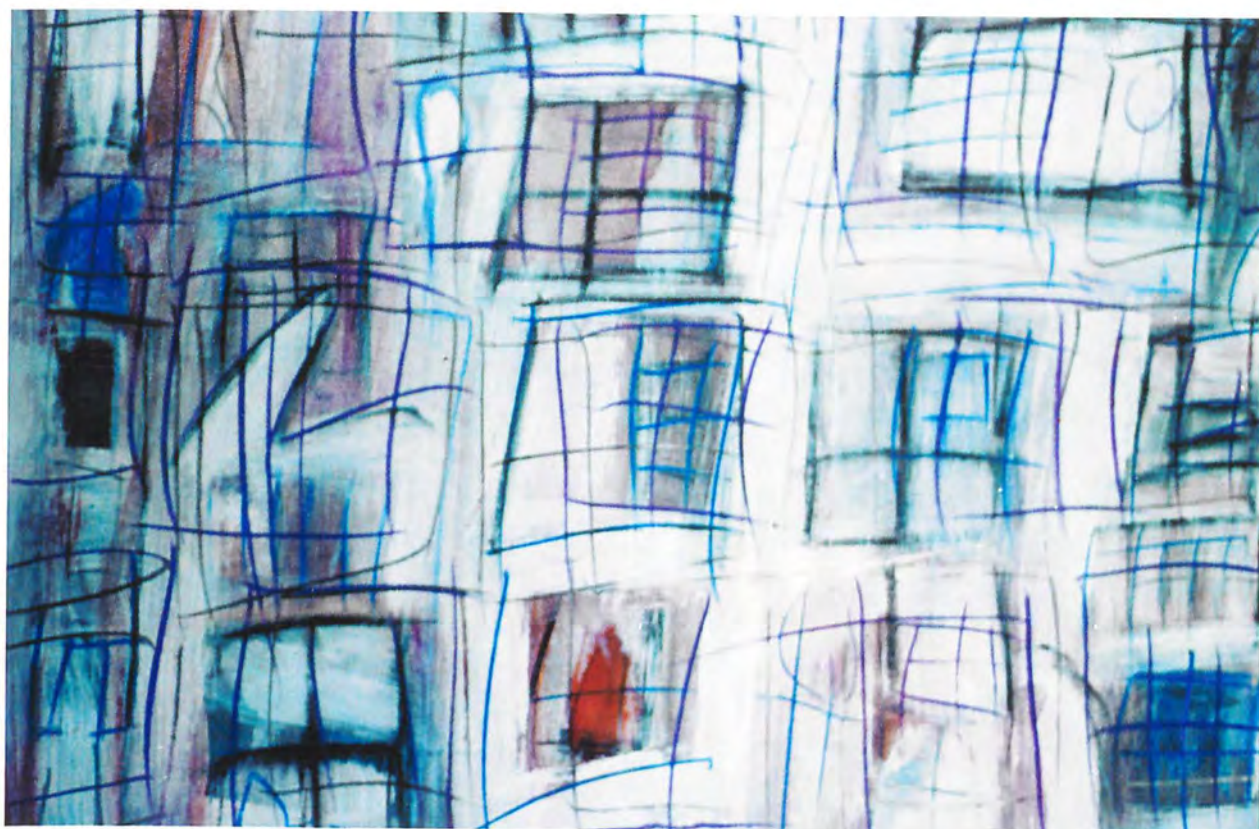
Les Frontières
du paysage:
fenêtres et grilles

Directeur de thèse : M le Professeur Pierre BAQUE

Presentée et soutenue publiquement par :

Teresa POESTER

Le.....



Acrylique sur papier, 48,x 66cm, " Fenêtres et grilles ", Paris 1999

Année

ATELIER LIVRE

N° attribué par la bibliothèque :

Av. Érico Veríssimo, 307
Fone: 3221-622 R: 204/203
CEP: 90.165-101 Porto Alegre - RS

**UNIVERSITE DE PARIS 1
PANTHEON - SORBONNE**

UFR D'ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

**Les Frontières
du paysage:
fenêtres et grilles**

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PARIS 1

Discipline: Arts et Sciences de L'Art
Option : Arts Plastiques

Directeur de thèse : M le Professeur Pierre BAQUE

Presentée et soutenue publiquement par :

Teresa POESTER

Le.....

BIBLIOTECA DO ATELIER LIVRE

*Je remercie le "Instituto de Artes
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul" et
la "CAPES" - Brésil
pour le séjour en France
à fin de réaliser cette étude.*

*Je voudrais remercier Adolfo Bittencourt,
Ana Carvalho, Ana Luiza Carvalho da Rocha,
Céline Bardot, Day Zcheng,
Laura Castilhos, Muriel Caron,
Sofi Hemon, Santos Ruesga,
Tania Quintilhano,*

*pour leur contribution à la réalisation
de cette recherche et, en particulier,
Nicole Pegeron et Françoise Vallée
pour leur correction attentive et
leur importante collaboration.*

*Je suis spécialement reconnaissante à
M. Pierre Baqué
pour l'intérêt et le soutien
apportés à mon travail.*

*A la mémoire de
Carmen Moralles*

*Les frontières du paysage :
Fenêtres et grilles*

Cette étude analyse
le motif du paysage,
la figure de la fenêtre
et la structure orthogonale des grilles
dans ma trajectoire artistique de 1989 à 2001
et en parallèle avec l'histoire de l'art .

Il s'agit de mettre en relation ces trois périodes
dans le développement d'une peinture et d'un dessin
qui s'éloignent progressivement du motif comme représentation.

La structure des grilles récentes,
conséquence des paysages et des fenêtres,
cherche l'épure du geste comme essence du travail.

Les considérations théoriques de cette recherche
prennent leur sens
en regard des illustrations présentées.

Landscape Frontiers
Windows & Grids

The Study analyses
the motive of the landscape,
the figure of the window
and the orthogonal structure of the grids
in my artistic trajectory, from 1989 to 2001,
setting a constant parallelism to Art History.

The work places the relationships of these three periods
between one another
to comprehend the development of a painting and of a drawing
that progressively detach from the motive as representation.

The structure of the recent grids,
consequence of the landscapes and windows,
seeks an expression of the gesture as the essence of the plastic work.

The theoretical considerations of this research
can only acquire sense
if the images here illustrated are observed.

Sommaire

Introduction.....	1
Aperçu Illustré.....	10
Tome I	
1. Considérations sur la pratique du dessin et de la peinture.....	20
1.1. Dessin et peinture : les raisons d'un choix.....	21
1.2. Le dessin comme langage artistique.....	33
1.3. Outils et procédés : de la peinture au dessin.....	38
1.4. Le dessin comme discipline d'enseignement.....	46
Tome II	
1. Le motif du paysage dans la peinture.....	53
1.1. Le paysage et l'abstraction picturale.....	54
1.2. Les paysages dans ma pratique (Illustrations).....	79
2. La figure de la fenêtre dans la peinture.....	106
2.1. La fenêtre dans l'espace pictural.....	107
2.2. La fenêtre dans ma pratique (Illustrations).....	130
3. La structure en grilles dans la peinture.....	164
3.1. Les grilles dans la surface picturale.....	165
3.2. Les grilles dans ma pratique (Illustrations).....	191
Conclusion.....	255
Bibliographie.....	261
Annexe.....	266
Index.....	297
Glossaire.....	299

Table de matières

Introduction	1
<i>Questions récurrentes</i>	1
<i>Délimitation du sujet de la recherche</i>	2
<i>Hypothèse d'étude</i>	4
<i>Pourquoi faire cette étude</i>	5
<i>Plan de travail</i>	6
<i>Instruments de travail</i>	7
Aperçu illustré	10

Tome I

1. Considérations sur la pratique du dessin et de la peinture 20

1. 1. Dessin et peinture : les raisons d'un choix.....	21
<i>Arts plastiques, arts visuels</i>	21
<i>Artiste visuel et plasticien</i>	23
<i>Importance de l'expression plastique dans le développement de l'être</i>	26
<i>Considérations autobiographiques</i>	29
1.2. Le dessin comme langage artistique.....	33
<i>Linéaire et pictural</i>	33
<i>Dessin et couleur</i>	34
<i>Dessin et abstraction</i>	36
1.3. Outils et procédés : de la peinture au dessin	38
1.3.1. Instruments du dessin et de la peinture.....	38
<i>Crayon et pinceau</i>	38
<i>Gomme</i>	39
<i>Techniques d'addition</i>	40
<i>Importance des matériaux de dessin</i>	41
1.3.2. Supports du dessin et de la peinture	43
<i>Dimensions du support</i>	43
<i>Position du support</i>	43

1.4. Le dessin comme discipline d'enseignement.....	46
<i>Enseignement artistique : écoles</i>	46
<i>Cours de dessin</i>	49
<i>Stratégie d'enseignement du dessin : le paysage</i>	51

Tome II

1. Le motif du paysage dans la peinture..... 53

1.1. Le paysage et l'abstraction picturale.....54

1.1.1. Concepts fondamentaux 54

Perception du paysage et peinture.....55

Idée d'imitation dans la peinture.....57

Thème et forme : contenu pictural.....60

Thème : objet et motif dans la peinture.....61

Paysage et peinture abstraite.....64

Abstraction, relativité du concept.....65

1.2.1. Caractéristiques du paysage par rapport à l'abstraction picturale.....69

Absence de figure humaine dans la peinture de paysage.....69

Subjectivité du paysage comme motif.....70

Perspective aérienne dans la peinture de paysage.....72

Lumière dans le motif du paysage.....73

Abolition du motif dans la peinture.....75

Informel et géométrique dans la composition picturale.....76

Composition picturale all-over.....77

1.2. Les paysages dans ma pratique..... 79

1.2.1. Symbolisme des paysages dans le processus créatif 80

Eloignement du pays et paysage..... 80

Déplacements et construction du paysage.....82

1.2.2. Peintures de la période des paysages	88
<i>Période des paysages: influences</i>	88
<i>Dessins antécédents aux peintures des paysages</i>	89
<i>Découverte de la peinture</i>	90
<i>Apparition du paysage dans la peinture</i>	92
<i>Série des paysages : premiers balcons</i>	93
<i>Traitement de la peinture des paysages</i>	94
<i>Peinture de paysage et abstraction informelle</i>	95
Illustrations de la période des paysages	96
2. La figure de la fenêtre dans la peinture.....	106
2.1. La fenêtre dans l'espace pictural.....	107
2.1.1. Trajectoire de la figure de la fenêtre dans la peinture.....	107
<i>Figure de la fenêtre</i>	108
<i>Rapport entre fenêtre, paysage et peinture</i>	109
<i>Trajectoire historique de la fenêtre dans la peinture</i>	111
2.2.2. Caractéristiques de la fenêtre dans la peinture.....	118
<i>Fenêtre comme frontière</i>	118
<i>Fenêtre : lumière et obscurité</i>	120
<i>Espace de la fenêtre : parallélisme et simultanée</i>	121
<i>Fenêtre et Miroir : en dedans et en dehors du tableau</i>	124
<i>Fenêtre : plan et profondeur</i>	127
<i>Géométrie de la fenêtre</i>	128
2.2. La fenêtre dans ma pratique.....	130
2.2.1. Symbolisme des paysages dans le processus créatif	131
<i>Fenêtre comme lieu de passage</i>	131
<i>Les fenêtres dans le quotidien</i>	133

2.2.2. Peintures de la période des fenêtres.....	136
<i>Période des fenêtres: influences.....</i>	<i>136</i>
<i>Fenêtres comme déroulement des paysages.....</i>	<i>139</i>
<i>Composition des fenêtres : le vertical et l'horizontal.....</i>	<i>140</i>
<i>Espace de la fenêtre.....</i>	<i>141</i>
<i>Période des fenêtres : traitement géométrique et gestuel.....</i>	<i>142</i>
<i>Éléments de la composition des fenêtres : figures ouvertes.....</i>	<i>145</i>
<i>Présentation des travaux.....</i>	<i>148</i>
<i>Surface all-over dans la période des fenêtres.....</i>	<i>149</i>
Illustrations de la période des fenêtres.....	151
3. La structure en grilles dans la peinture.....	164
3.1. Les grilles dans la surface picturale	165
3.1.1. Trajectoire de la structure des grilles dans la peinture.....	165
<i>Différentes compositions de grilles.....</i>	<i>166</i>
<i>Contexte historique des grilles dans la peinture.....</i>	<i>167</i>
3.1.2. Caractéristiques des grilles dans la peinture.....	173
<i>Sacré et profane dans la structure des grilles.....</i>	<i>173</i>
<i>Composition des grilles : dispersion et contraction.....</i>	<i>174</i>
<i>Structure des grilles comme abstraction.....</i>	<i>178</i>
<i>Intervalle entre les grilles.....</i>	<i>179</i>
<i>Structure des grilles comme organisation du chaos.....</i>	<i>180</i>
<i>Lecture des grilles : séquence et simultanéité.....</i>	<i>183</i>
<i>Lecture des grilles : narration et silence.....</i>	<i>185</i>
<i>Temps et espace dans la structure des grilles: le rythme.....</i>	<i>186</i>
<i>Paradoxe de la répétition des grilles.....</i>	<i>189</i>

3.2. Les grilles dans ma pratique.....	191
3.2.1. Symbolisme des grilles dans le processus créatif.....	192
<i>Grilles comme frontière</i>	<i>192</i>
<i>Grilles comme répétition.....</i>	<i>195</i>
<i>Grilles et rythme : musique et peinture.....</i>	<i>197</i>
<i>Influence du nouveau paysage sur les travaux actuels.....</i>	<i>199</i>
3.2.2. Dessins et peintures de la période des grilles.....	202
<i>Période des grilles : influences.....</i>	<i>202</i>
<i>Naissance des grilles.....</i>	<i>206</i>
<i>Procédés par rapport au petit et au grand format.....</i>	<i>207</i>
<i>La composition all-over des grilles.....</i>	<i>210</i>
<i>Formes et figures dans la période des grilles.....</i>	<i>213</i>
<i>Noir et blanc dans la période des grilles.....</i>	<i>215</i>
<i>Retour au dessin à travers la structure des grilles.....</i>	<i>217</i>
Illustrations de la période des grilles.....	218
Conclusion.....	255
<i>La peinture et le dessin dans le contexte actuel.....</i>	<i>255</i>
<i>Le retour au dessin dans ma pratique.....</i>	<i>257</i>
Bibliographie	261
Annexe.....	266
Index.....	297
Glossaire.....	299

Illustrations

Aperçu Illustré

III.1 - De la série des paysages, Acrylique sur toile, 90x140cm, 1991.....	11
III.2 - <i>Ávore Azul</i> , Acrylique s/toile, 100x150 cm, 1993.....	12
III.3 - <i>Rio</i> - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 140x170 cm, 1995.....	13
III.4 - <i>Verde</i> - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 70x120 cm, Porto 1994.....	14
III.5 - <i>Fenêtres et Grilles</i> , Acrylique s/toile, 150x140 cm, 1997	15
III.6 - De la série des grilles, Dessins: crayon aquarelle sur papier, 20x30 cm , 1997	16
III.7 - De la série des grilles, Dessins: crayon aquarelle sur papier, 20x30 cm , 1998.....	17
III.8 - De la série des grilles, Dessins à la mine de plomb, 20x30 cm, 1999.....	18
III.9 - De la série des grilles, Dessins à la mine de plomb, 20x30 cm, 2000.....	19

Les paysages dans ma pratique

III.1- Encaustique sur bois, 110x105 cm, 1989	97
III. 2,3 - Encaustique sur bois, 80x80 cm, 1988.....	98
III.4 - <i>Sacada</i> , Acrylique sur toile, 90x120cm, 1991.....	99
III.5 - <i>Sacada</i> , Acrylique sur toile, 90x120cm, 1991.....	100
III.6 - <i>Paisagem</i> , Acrylique sur toile, 70x 90cm, 1991.....	101
III.7 - <i>Paisagem e pássaros</i> , Acrylique sur toile, 90x130cm, 1990	102
III.8 - <i>Cachoeira</i> , Acrylique sur toile, 90x120cm, 1991.....	103
III.9 - De la série des paysages, Acrylique sur toile, 90x130cm, 1991.....	104
III.10 - De la série des paysages, Acrylique sur toile, 140cm x 90 cm, 1991.....	105

Les fenêtres dans ma pratique

III. 1 - <i>Arvores</i> , Acrylique s/toile, 100x150 cm, 1993.....	152
III. 2 - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 100x150 cm, 1993.....	153
III. 3 - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 70x140 cm, 1995.....	154
III. 4 - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 70x120 cm, 1995.....	155
III. 5 - <i>Atras da janela</i> , Acrylique s/toile, 70x140 cm, 1994.....	156
III. 6 - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 1000x120 cm, 1995.....	157
III. 7 - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 70x140 cm, 1995.....	158
III. 8 - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile, 140x160 cm, 1995.....	159
III. 9 - <i>Rimas</i> , Acrylique s/toile, 70x130 cm, 1994.....	160
III. 10 - De la série des fenêtres, Acrylique s/toile (Triptyque), 140x210 cm, 1995.....	161
III. 11 - <i>Out- door</i> , 4x9m acrylique s/papier (feuilles collées), 1997.....	162
III. 12 - <i>Mira Rima</i> , Installation: 20 panneaux de 80x220cm (acrylique sur toile), 1996.....	163

Les grilles dans ma pratique

III. 1 - <i>Entre nós e grades</i> , pastel aquarelle sur papier, 25x30cm, 1997.....	221
III. 2 - <i>Entrelaços</i> , Pastel aquarelle sur papier, 25x30cm, 1997	222
III. 3 - <i>Tua ausência gris se desfaz</i> , Pastel aquarelle sur papier, 25x30cm, 1997	223
III. 4 - De la série grilles, Pastel aquarelle et crayon sur papier, 25x30cm, 1998	224
III. 5 - De la série grilles, Acrylique sur toile, 200x200cm, 1997.....	225
III. 6 - De la série grilles, Acrylique sur papier, 200x200cm, 1997.....	226
III. 7 - De la série grilles, Acrylique sur papier, 48x66 cm, 1998.....	227
III. 8- De la série grilles, Acrylique sur toile, 162x130 cm, 1999.....	228
III. 9 - De la série grilles, Crayon en couleur sur papier, 48x 66 cm, 1997.....	229
III. 10 - De la série grilles, Crayon en couleur sur papier, 48x 66 cm, 1997.....	230
III. 11 - <i>Vue sur Paris</i> , Acrylique sur toile, 130 x162 cm, 1999.....	231
III.12 - <i>La Pluie</i> , Technique mixte sur papier150x250 cm, 1999.....	232
III. 13- De la série grilles, Acrylique sur toile, 130 x162 cm, 2000.....	233
III. 14 - <i>Annonciation</i> , Technique mixte et collage sur papier, 150x350 cm, 1999.....	234
III. 15 - Détails de l'illustration antérieure (<i>Annonciation</i>), 1999.....	235
III. 16 - Sans titre, Technique mixte et collage sur papier, 48x66 cm, 1999.....	236
III. 17 - De la série grilles, Pastel aquarelle et crayon sur papier, 25x30cm, 1998	237
III. 18 - De la série grilles, Acrylique et crayon sur papier, 150x150 cm, 1999	238
III. 19 - De la série grilles, Acrylique et crayon sur papier, 48x66 cm, 2000	239
III. 20 - De la série grilles, Acrylique et bâton gras sur toile, 130 x162 cm, 2000.....	240
III. 21 - De la série grilles, Acrylique sur toile, 130 x162 cm, 2000.....	241
III. 22 - De la série grilles, Acrylique et crayon sur toile, 130 x162 cm, 2000.....	242
III. 23 - <i>L'hiver</i> , Acrylique et crayon sur papier, 150 x 230 cm, 1999.....	243
III. 24 - Sans titre, Mine de plomb et ouille sur papier, 150 x 150 cm, 2001.....	244
III. 25 - De la série grilles, Mine de plomb et taches de café sur papier, 25x30cm, 2001.....	245
III. 26- De la série grilles, Mine de plomb aquarelle sur papier, 30x40 cm, 2001	246
III. 27- De la série grilles, Mine de plomb aquarelle sur papier, 25x30cm, , 2001	247
III. 28- De la série grilles, Crayon et acrylique sur papier , 25x30cm, , 2001.....	248
III. 29- De la série grilles, Crayon et acrylique sur papier, 25x30cm, 2001	249
III. 30- <i>Géométrie de la ville</i> , Mine de Plomb et crayon sur papier, 150x150 cm, 2001	250
III. 31- <i>Géométrie de la ville</i> , Mine de Plomb et crayon sur papier, 150x150 cm, , 2001.....	251
III. 32- Détail de la illustration antérieure (<i>Géométrie de la ville</i>), Paris, 2001.....	252
III. 33- De la série grilles, Mine de Plomb et acrylique sur papier, 30 x 40 cm, 2001	253
III. 34- De la série grilles, Mine de Plomb sur papier, 25 x 30 cm, , 2001.....	254
III. 35- De la série grilles, Mine de Plomb sur papier, 25 x 30 cm, 2001.....	254

<i>Annexes - Références des illustrations</i>	266
---	-----

Introduction

Questions récurrentes

Tout en répondant à une nécessité actuelle, la recherche académique des arts visuels n'en doit pas moins relever un défi : l'auteur est à la fois sujet et objet de sa propre recherche.

Chaque chercheur doit trouver une forme d'écriture qui corresponde à la nature de sa pratique. Il importe d'établir la concordance entre la réflexion et la pratique elle-même. En tant que témoin de son processus créatif, c'est à l'artiste de fournir des clés pour enrichir la compréhension de son œuvre et c'est à l'observateur de l'interpréter de la manière la plus variée.

La théorie des peintres apparaît dans les traités et les académies depuis la Renaissance.¹ La définition d'une nouvelle peinture détermine une théorie systématique au service de l'enseignement artistique. Progressivement, la nécessité expressive des artistes a engendré d'autres façons d'écrire : des cahiers de notes, des journaux autobiographiques, et des manifestes collectifs affirmant des idées d'avant-garde. Les témoignages écrits de peintres contribuent à une connaissance particulière et irremplaçable.

¹ Pendant le Moyen Age les traités théoriques sont des traités techniques. A partir du *Traité de la peinture de Léonard de Vinci* l'enseignement se propose de définir une esthétique.

ARASSE, Daniel, "Théorie des peintres" in : *Peinture*, Encyclopédie Universalis, version électronique 5, 1999.

A un niveau plus modeste, les considérations sur ma pratique relèvent, d'une part, d'un essai autobiographique², établissant un rapport intime entre l'œuvre accomplie et les procédés qui lui donnent naissance et, d'autre part de la réflexion théorique. Mon propos situe le processus individuel en parallèle constant avec celui de l'histoire de l'art.³

Dans le domaine des arts plastiques, on ne peut pas systématiser une réflexion avant l'accomplissement du travail qui s'inscrit obligatoirement dans le temps. Le sens s'instaure en regard de l'expérience personnelle menée en tant que peintre et dessinatrice, après l'achèvement du travail pratique.

Délimitation du sujet de la recherche

Le sujet a pour étude ma pratique actuelle en peinture et en dessin analysée à partir de 1989 jusqu'à 2001. Seront abordées ici les trois périodes, qui correspondent aux motifs et donnent naissance aux travaux plus récents : *paysages, fenêtres et grilles*.

Si mon travail en dessin a commencé bien avant avec une forte figuration narrative, le motif du paysage provoque une rupture dont le travail actuel est héritier. C'est à partir de cette rupture qui se caractérise par la découverte de la peinture que j'analyse ici le développement de la pratique.

La composition des paysages conduit à la figure de la fenêtre et à la structure composée de lignes orthogonales qui caractérise la période des grilles récentes.

² L'essai, selon Prado Coelho, à la frontière entre la littérature et la philosophie, amène la notion de s'essayer soi-même, de se mettre à l'épreuve face au changement des choses. Cf. PRADO COELHO, Eduardo, "L'essai, à la frontière entre la littérature et la philosophie", in : *Frontières et Limites*, Catalogue Editions Centre Georges Pompidou, Paris, 1991

³ Le je sera privilégié dans les chapitres sur ma pratique en particulier.

La période des *paysage* marque l'abandon de la figuration antérieure. Le traitement pictural devient progressivement informel et la composition *all-over*.⁴

La série suivante des *fenêtres*, encadrement des paysages, détermine la géométrisation de la surface. La répétition sérielle de ces fenêtres sur une surface de plus en plus subdivisée engendre la structure des grilles qui composent les travaux récents.

S'il existe un enchaînement chronologique entre ces motifs dans la construction des caractéristiques formelles et sémantiques des travaux actuels, une relation synchrone demeure également. Les grilles sont encore et en même temps, paysages et fenêtres.

Cette structure fonctionne comme stratégie nécessaire à la démarche d'une pratique, maintenant située entre le dessin et la peinture. Les grilles, synthèse des périodes précédentes, se placent comme héritières de l'abstraction informelle et de l'abstraction géométrique.

Il importe de préciser le moteur du développement du travail. Comment s'articulent les passages d'une période à l'autre ? Comment le paysage me conduit à abandonner la figuration ? En quoi le motif devient prétexte pour l'exercice de la peinture et du dessin ? Comment le travail s'inscrit dans le contexte artistique d'aujourd'hui ?

La construction des travaux suit une séquence propre en constante relation avec le vécu. La forme et le symbolisme se mélangent. Traitement, motif et technique engendrent le contenu.

Mentionner quelques références autobiographiques devient indispensable pour établir la sémantique du travail et le lien entre les différentes périodes.

⁴ *All-over* : distribution uniforme des éléments dans la composition du tableau où il n'y a pas de centre visuel ni de hiérarchie entre les objets

La peinture, selon Magritte, n'est jamais innocente, *elle cadre*.⁵ J'ajouterais qu'elle perd son innocence dès qu'elle montre la trace d'un geste révélateur. L'idée de frontière qui unit et sépare, notion fondatrice de mes travaux actuels, fait partie de mon histoire. Elle constitue le fil conducteur et le moteur même du processus créatif.

Si avant l'ambivalence apparaissait dans le thème tragique et comique de mes premiers dessins, à partir de la période des paysages elle se manifeste dans la construction et le traitement de la peinture.

Dans le titre même de cette étude, *Les frontières du paysage : fenêtres et grilles*, une autre ambiguïté apparaît : celle entre l'espace du paysage réel et celui du cadre. Comment fonctionnent alors les fenêtres et les grilles dans cet espace. De quel espace s'agit-il ?

La dichotomie entre figuration et abstraction, en peinture, n'existe pas ; tout est figuré. Les deux concepts se mêlent. Cependant, le terme *abstraction*, dans cette étude, se rapporte aux transformations dans le contexte spécifique de la peinture occidentale du XX^e siècle.

Hypothèse d'étude

D'un point de vue général, je défends l'idée d'un travail graphique et pictural qui soit l'enregistrement du geste sur une surface sensible. C'est en cela que réside sa fonction irremplaçable dans un monde où la technologie écarte le corps et où le toucher est de moins en moins sollicité; C'est là son identité.

Si les grilles, dans ma pratique, constituent l'aboutissement de la période des paysages et des fenêtres, révèlent-elles l'écriture d'un geste ?

⁵ VAN LIER, Henri, "L'espace pictural" in : *Peinture, légende du tableau de Magritte : l'Appel des cimes*, 1942, Encyclopédie Universalis, 1996. Tome 17, p 756

Pourquoi faire cette étude

Pour une enseignante de dessin et de peinture la systématisation de la connaissance a une valeur incontestable⁶. Sa prise en compte comme travail universitaire donne lieu à des questions qu'on se pose aujourd'hui sur le rôle de ces activités et ces formes d'apprentissage.

Si pour le peintre la recherche empirique dans l'atelier est le propre de son métier, il doit justifier son engagement dans une étude théorique.

Aujourd'hui, le dessin et la peinture ont perdu leur ancienne fonction de représentation et cherchent leur identité dans un monde saturé d'images. Dans ce contexte, il semble que chaque peintre contemporain, à partir de ses propres critères, doit réinventer constamment l'acte de peindre et légitimer son *métier perdu*.⁷

A chaque moment de transition entre les différentes étapes de ma pratique, thème et traitement épuisent leurs possibilités d'exploration et la continuation du travail est menacé. Pourquoi continuer à peindre et à dessiner lorsqu'on observe une stagnation dans la peinture actuelle⁸ et

⁶ En tant que professeur assistante de dessin à la faculté d'Arts Visuels de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul à Porto Alegre, j'ai eu la proposition d'étudier en France pendant quatre ans grâce à l'accord CAPES-COFECUB concernant les deux universités (Paris I et UFRGS). En tant que brésilienne, je suis confrontée à des défis pour réaliser cette étude: la limitation du vocabulaire français, les particularités culturelles de la pensée, l'adaptation personnelle. Je voudrais affronter ces défis et profiter des possibilités d'enrichissement qu'offre la culture française étroitement liée à l'enseignement artistique de mon pays depuis ses origines: L'Académie Nationale de Rio de Janeiro, première Ecole Nationale des Beaux Arts au Brésil, a été fondée en 1821 par un groupe d'artistes - "La Mission Française"- après l'arrivée de Don João VI, roi du Portugal, à la colonie. J'habite à Paris depuis septembre 1998.

⁷ "J'ai beaucoup de respect pour plusieurs jeunes peintres d'aujourd'hui qui essaient à nouveau d'inventer un "métier perdu, comme dit Lévi Strauss, et d'empêcher que l'avenir de la peinture ne soit tout entière derrière elle, comme on pourrait parfois le craindre, ou derrière nous..."
A.COMTE-SPONVILLE, "Que reste-t-il de la nouveauté quand elle n'est plus neuve"? in : *La Sagesse des Modernes*, 1998. p373

⁸ Depuis les années quatre vingt, avec *l'expressionnisme abstrait* allemand et la *trans-avant-garde* italienne il n'y a pas de mouvement pictural d'importance esthétique reconnue au niveau international.

que plusieurs artistes l'abandonnent pour conquérir des espaces tridimensionnels ou virtuels ?

La formulation théorique peut contribuer à traverser les situations d'impasse et apporter des voies nouvelles. En nourrissant mon travail artistique, cette étude influe sur ma tâche d'enseignante. Ces deux activités sont étroitement liées depuis le début de ma trajectoire.

Plan de travail

La présentation de cette étude se constitue à parts égales entre le texte et les illustrations.

La *Table des matières* vient ici éclairer l'organisation du contenu.

L'*Aperçu Illustré* synthétise le propos de cette étude.

Les illustrations de mes travaux sont présentées à la fin de chaque chapitre selon l'ordre nécessaire à l'analyse.

Le texte est divisé en deux tomes ; le premier est une présentation des idées initiales et se compose d'un chapitre et de quatre sous-chapitres. Le deuxième constitue l'analyse proprement dite, et se subdivise en trois chapitres concernant *les paysages, les fenêtres et les grilles*.

Le premier tome, *Considérations sur la pratique du dessin et de la peinture*, aborde un point de vue sur le rôle du peintre et du dessinateur dans le contexte actuel.

La première partie, *Dessin et peinture : les raisons d'un choix*, démontre les raisons qui soutiennent mes activités d'artiste plastique. La deuxième, *Le dessin comme langage artistique*, présente les particularités du dessin par rapport à la peinture, et le situe dans le contexte artistique d'aujourd'hui. La troisième partie, *Outils et procédés : de la peinture au dessin*, traite de l'influence des moyens sur les particularités de chacun de ces

langages artistiques . Enfin, dans la quatrième partie, il est question du dessin comme discipline d'enseignement.

Le deuxième tome se consacre aux périodes étudiées chronologiquement comme suit : pour chacune d'elles le motif est considéré d'une manière générique de façon à introduire le second qui traite de ses caractéristiques dans mon processus créatif. Le parti est pris de donner une plus grande part aux procédés et aux aspects formels des travaux par rapport aux aspects sémantiques. C'est ainsi que le lecteur pourra être surpris du plus grand nombre de paragraphes qui leur sont accordés. Cette position sera explicitée tout au long de cette étude.

La conclusion tente d'éclairer les hypothèses de départ et d'offrir des nouvelles voies pour le développement de la recherche artistique. Elle est l'embryon de nouvelles possibilités.

En *Annexe* le lecteur pourra trouver la documentation d'appui.

Instruments de travail

La relation entre le motif du paysage et l'abstraction, la figure de la fenêtre ainsi que la structure des grilles n'ont pas été suffisamment explorées. Chacune, en constitue, dans l'histoire de l'art, un sujet vaste et pourrait faire l'objet d'études indépendantes pour un théoricien. Néanmoins, elles sont abordées ici uniquement dans leur contribution spécifique à ma pratique.

A l'exception de quelques références tirées de poèmes ou d'œuvres de fiction, la bibliographie sur les sujets étudiés a trait à l'histoire de l'art. C'est une manière d'analyser les caractéristiques d'une pratique qui s'insère dans le développement du processus historique.⁹

⁹ Si l'hégémonie de la peinture est mise en question par rapport au processus artistique on ne peut pas dissocier aujourd'hui les langages traditionnels de leur contexte historique.

Les références aux travaux d'autres artistes, facilement identifiables, ne seront pas illustrées pour mieux centrer le propos sur la production personnelle.

Dans le développement de cette étude, chaque chapitre possède des sources qui lui sont propres. Pour le premier tome, les références sur le dessin et la peinture sont dispersées dans la bibliographie générale, le nombre de citations est réduit. Des dictionnaires d'art et des encyclopédies ont été utilisés pour définir certains concepts initiaux.

Les chapitres suivants se rapportent à la bibliographie spécifique et générale sur les motifs en question. L'intérêt croissant pour le paysage dans plusieurs domaines a augmenté considérablement le nombre des œuvres disponibles. Parmi ces sources, j'utilise des références récentes sur le paysage dans la peinture ainsi que sur l'histoire de l'abstraction géométrique et informelle.

Le premier livre sur le paysage à susciter mon intérêt a été *L'art du paysage* de Kenneth Clark. Mais c'est dans le chapitre sur l'abstraction dans *L'ordre occulte de l'Art*, de Anton Ehrenzweig, que j'ai trouvé la suggestion d'une relation possible entre le motif du paysage et l'avènement de l'abstraction. N'ayant jamais obtenu d'informations spécifiques à ce propos, j'ai été amenée à disperser mes recherches pour soutenir cette idée.¹⁰

Cf. DANTO, Arthur, *Después del fin del Arte - el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999. pp148-150

¹⁰ Parmi les diverses sources sur le paysage, je cite celles qui reviennent le plus souvent dans le chapitre : *Art et Illusion* de E.H. Gombrich (1959), *Art Moderne* de Giulio Carlo Argan (1992), *Court traité du paysage* de Alain Roger (1997) et l'article qui traite du sujet d'un point de vue plus spécifique "Défigurations du Paysage" de Itzhak Goldberg dans les Actes du Colloque organisé par Françoise Chenet *Le paysage et ses grilles* (1996).

La figure de la fenêtrés reste peu explorée en peinture alors qu'elle fait l'objet de nombreuses publications dans le domaine architectural. J'ai essayé de rassembler le plus grand nombre possible de références à ce sujet.¹¹

L'article *Grilles* de Rosalind Krauss (1993) constitue la source la plus importante à cet égard car il met en exergue l'importance de la structure des grilles dans la peinture moderne et contemporaine.¹²

¹¹ Ainsi, le chapitre consacré à la fenêtre sera étayé par des citations extraites de *Le signe du temps et l'art moderne* de René Huyghe, du *Court Traité sur le paysage* d'Alain Rogers, et d'une manière plus spécifique, des articles du catalogue *D'un espace à l'autre, La fenêtre - œuvres du XX^e siècle*, exposition organisée par Alain Mousseigne à saint Tropez (1978), Les articles du catalogue *The open Window : A Renaissance View*, exposition organisée par Suzanne Delehanty, (1986) et l'unique traité iconographique que j'ai trouvé sur les fenêtres dans l'histoire de l'Art, *The window art from the window of Good to the vanity of men - A survey of window symbolism in western painting*, de Carla Gottlieb (1981).

Je me réfère à des ouvrages qui traitent plus largement du sujet : *O desenho da janela* de l'architecte brésilien Luis Antonio Jorge et l'article "Janela da Alma, Espelho do Mundo" de la philosophe brésilienne Marilena Chaui. Je m'appuie aussi sur des observations théoriques autour de la représentation des miroirs, reflets ou des tableaux dans les tableaux et des références concernant plusieurs artistes qui ont travaillé avec les fenêtres, spécialement le catalogue sur Juan Navarro Baldeweg, le livre sur les fenêtres de Karel Appel.

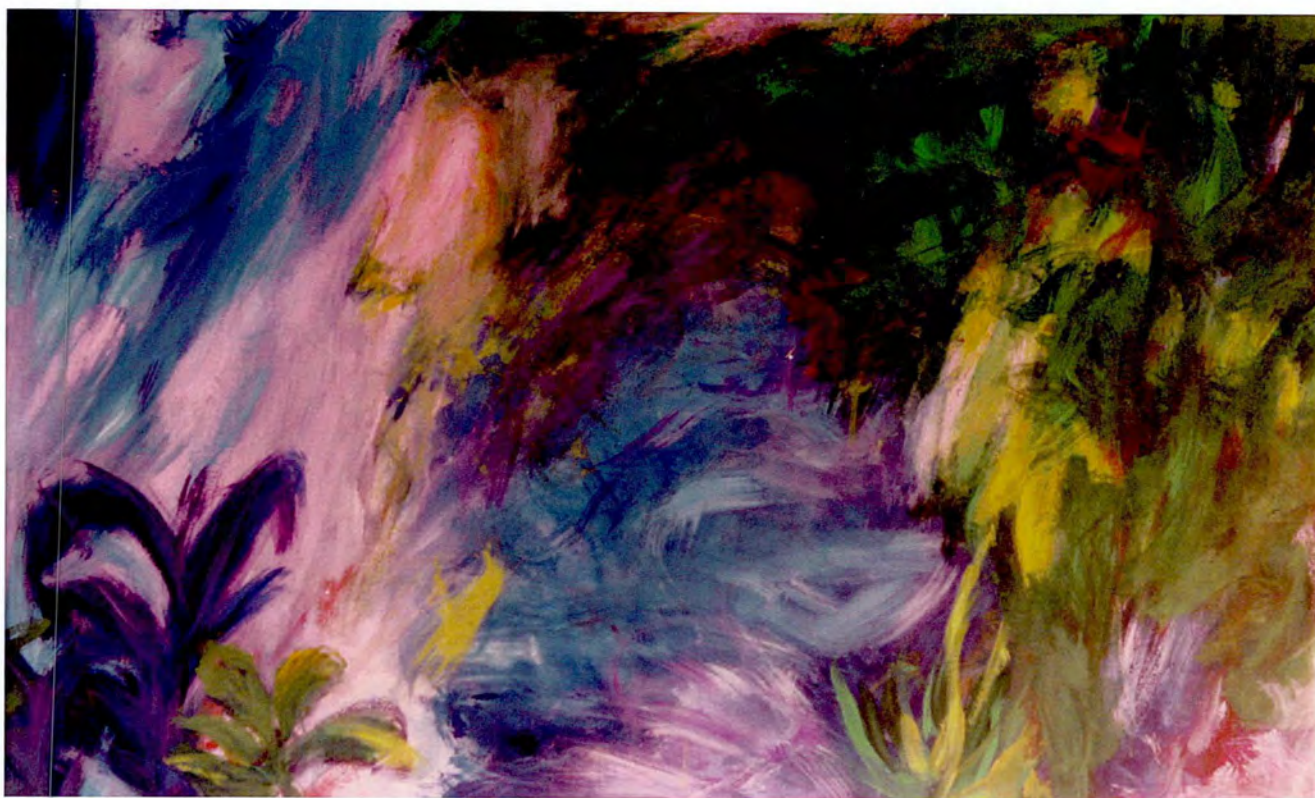
¹² Pour traiter des grilles, je me suis servie encore d'autres études de R. Krauss qui traitent du sujet, ainsi que de *Le pays fertile* de Pierre Boulez, sur le travail de Paul Klee, qui évoque le rythme et les rapports entre musique et peinture, de l'article de Yve-Alain Bois, "Kelly en France ou Anti composition dans ces divers états" et de Jack Coward "Ellsworth Kelly: grilles, hasard et développement des peintures à panneaux multiples, 1948-1951" et de différentes études sur des peintres qui ont travaillé avec cette structure.

Aperçu illustré

Avant d'aborder la lecture du texte, je présente les images qui témoignent du cheminement de cette recherche.

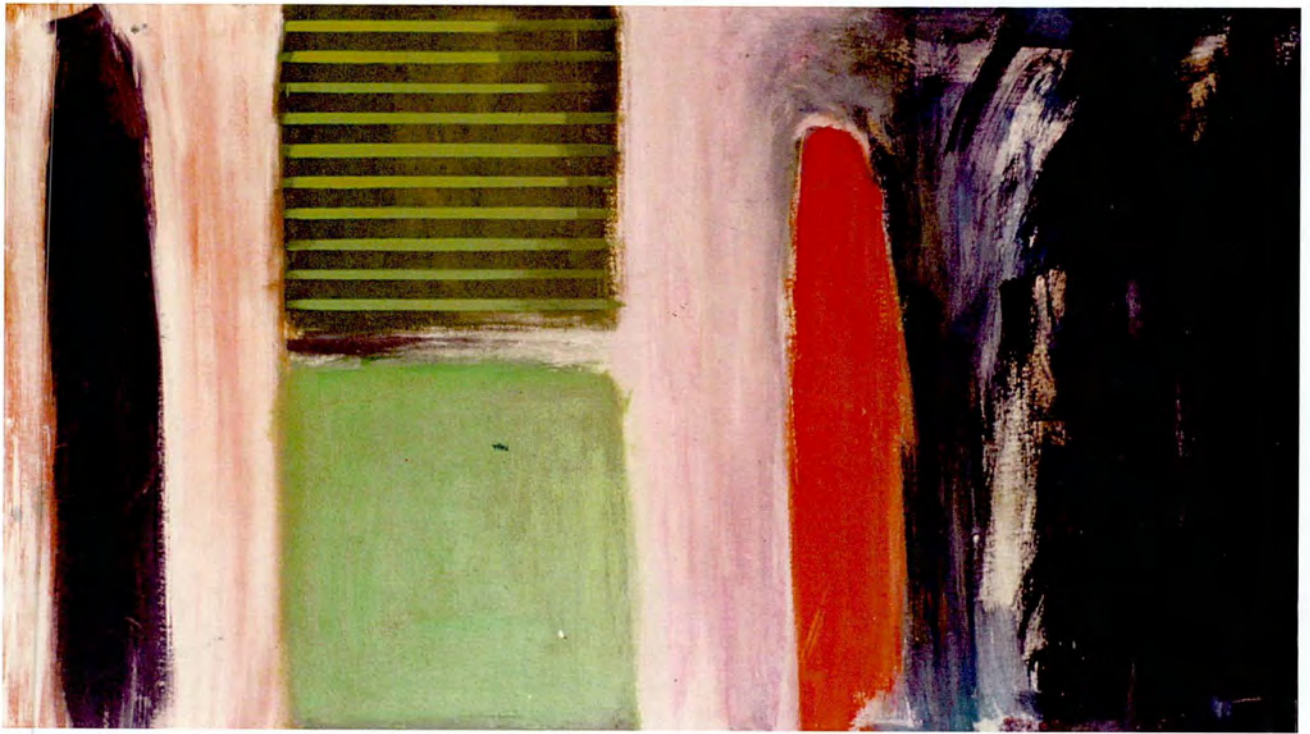
L'analyse des caractéristiques du travail pratique sera développée et illustrée dans chaque chapitre séparément.

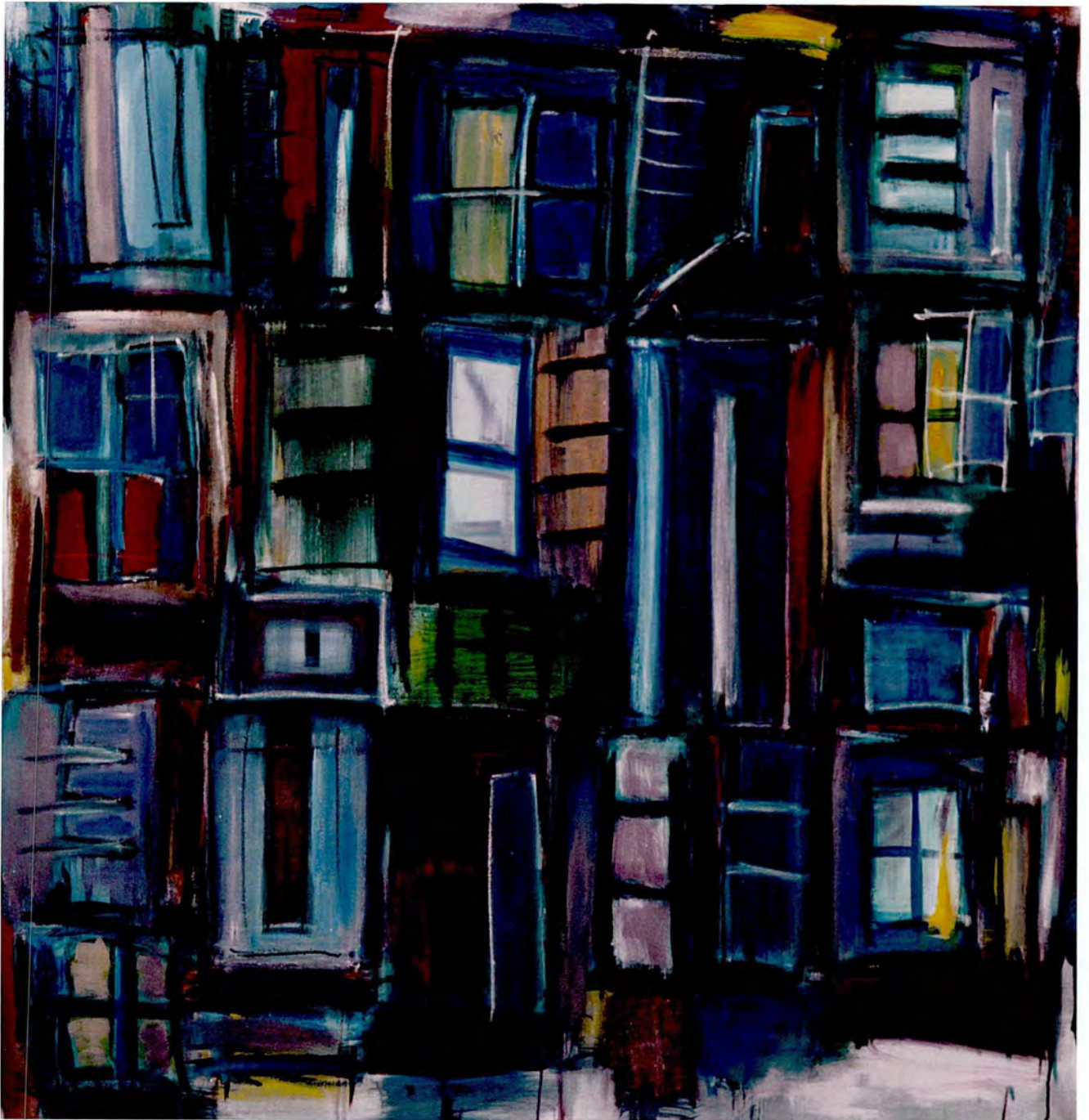
La présentation suit l'ordre chronologique.

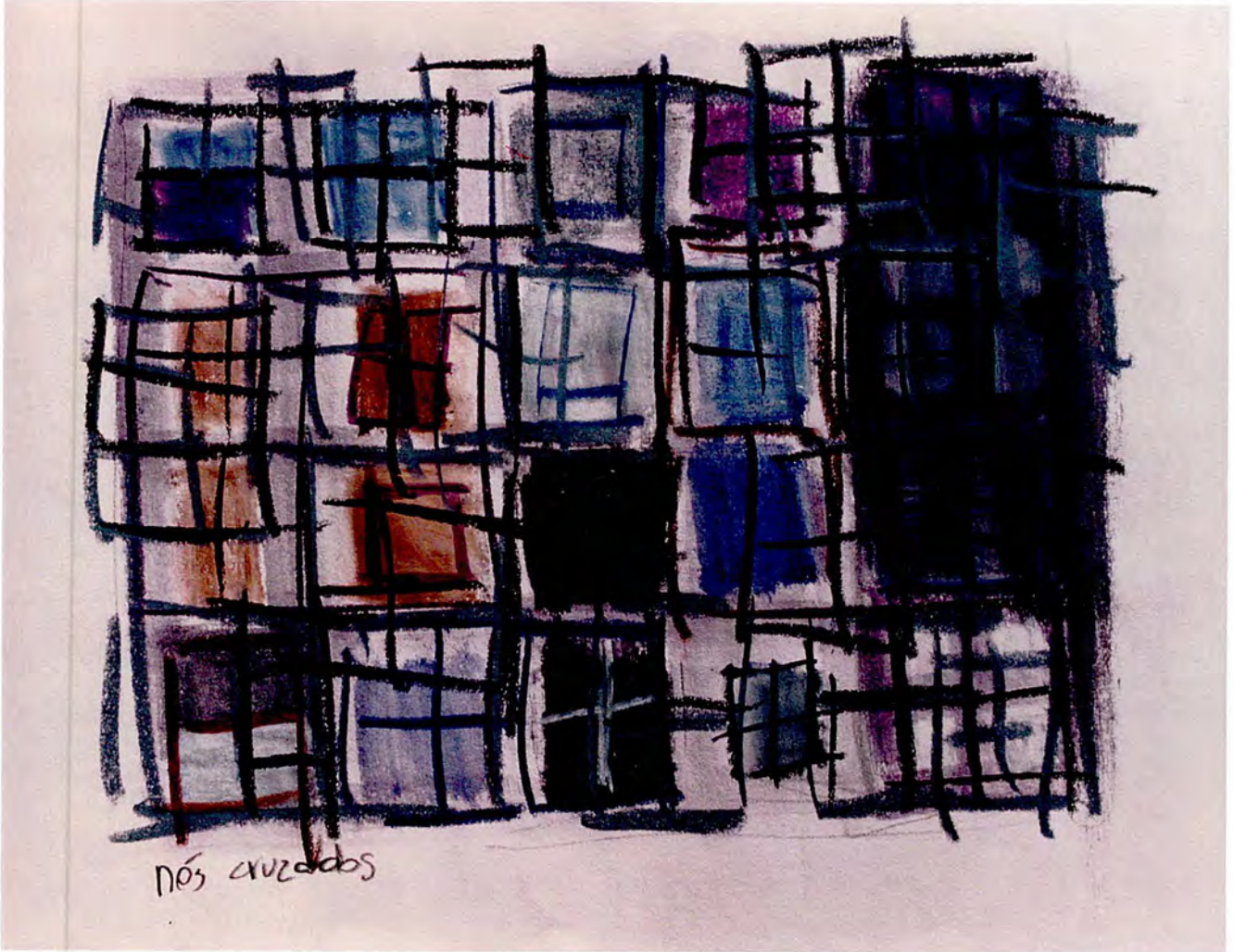


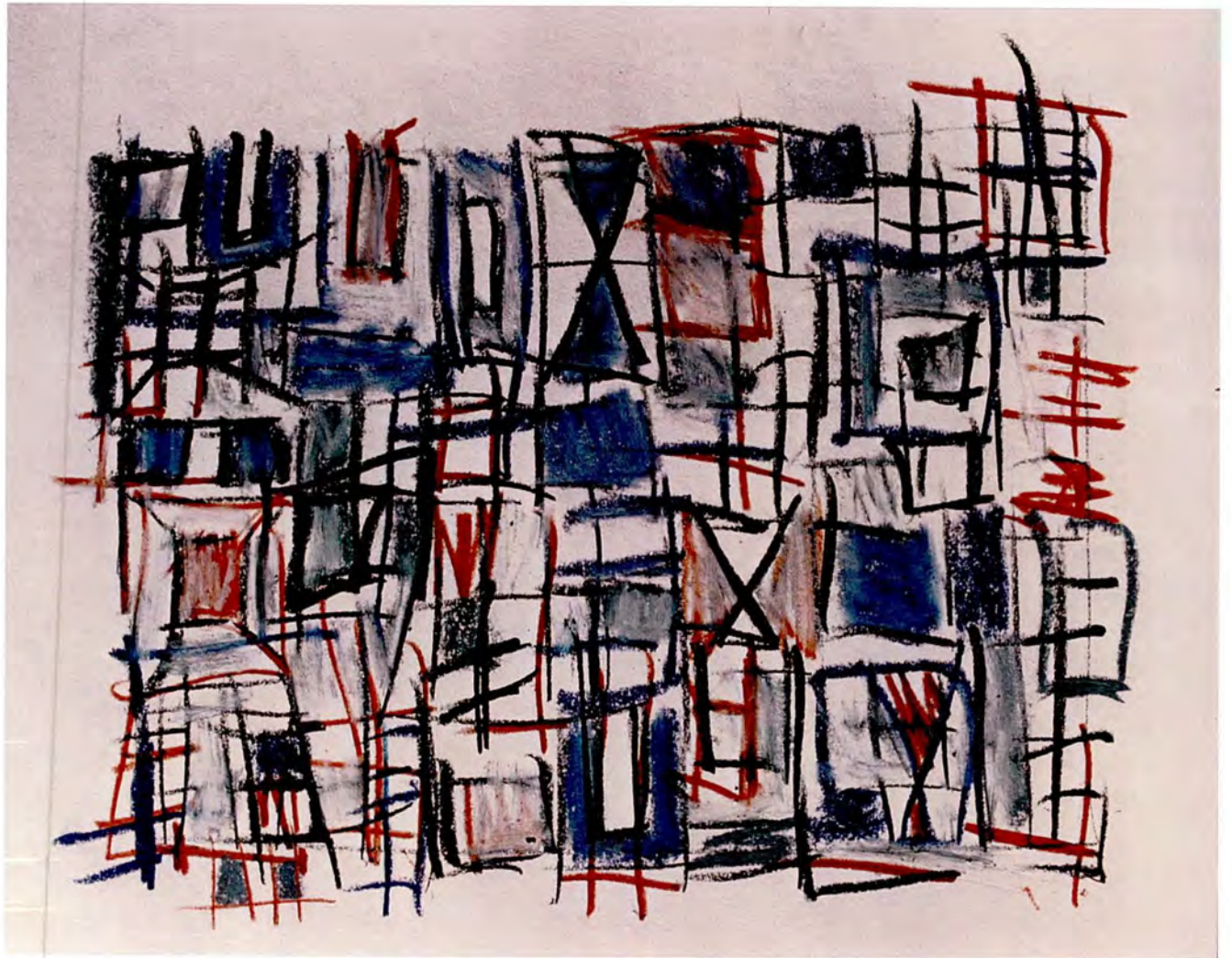


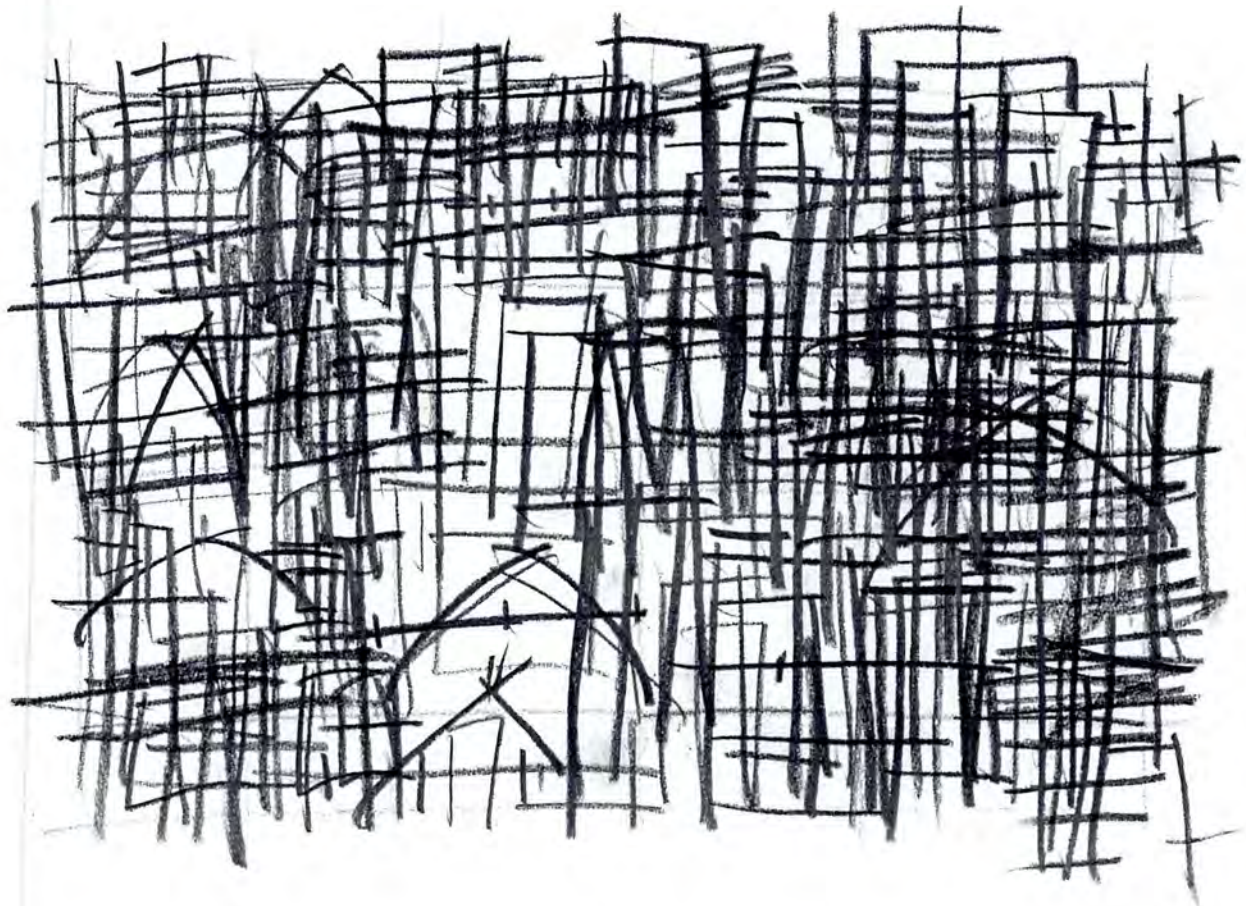














Considérations sur la pratique du dessin et de la peinture

Ces considérations traitent de l'acte même de peindre ou de dessiner, de sa signification et de ses particularités. Elles portent sur le processus créatif, qui permettra d'introduire les chapitres, *paysages, fenêtres et grilles*.

Il s'agit de faire ressortir le rôle du dessin dans un contexte où prédomine encore la peinture, et de comprendre comment la ligne se libère du contour figuratif pour acquérir son autonomie.

Je présente ici les observations et les découvertes, les outils et les procédés issus de ma pratique.

Cette étude est complétée par mes expériences d'enseignante car elles me semblent indissociables de mon expression artistique.

Dessin et peinture : les raisons d'un choix

Arts plastiques, arts visuels

Il convient de préciser quelques notions clés liées directement à l'activité du dessin et de la peinture. Les différences entre *l'artisan*, *le plasticien* et *l'artiste visuel* sont fondamentales pour éclairer les implications de mes choix artistiques.

On considère aujourd'hui un ensemble d'activités fort différentes à l'intérieur même du concept d'arts plastiques. L'histoire de leur développement s'ouvre sur un large éventail de langages visuels. Cette multiplicité est due aussi à la profusion des nouveaux moyens d'expression. Si d'une part elle démontre la vivacité et le dynamisme des formes artistiques, d'autre part elle amalgame les concepts d'arts plastiques et d'arts visuels. Il semble nécessaire de différencier ces notions. Pour cette raison on introduit provisoirement dans cette étude le terme *artiste plastique*, largement employé en portugais, pour désigner plus précisément les caractéristiques de mon métier.

Jusqu'au début du XX^e siècle, l'histoire des arts visuels était aussi l'histoire des arts plastiques. Le métier de l'artiste visuel, par définition, intégrait travail mental et manuel lié à la plasticité des matériaux, leur volume et leurs différentes qualités physiques comme texture et résistance.

Selon Jean René Gaborit, si le concept de *plastique* était autrefois clairement délimité par les artistes qui avaient besoin de manipuler la matière pour représenter le monde visible, aujourd'hui l'expression arts plastiques, quoique très employée dans le vocabulaire usuel contemporain, est parfaitement imprécis. D'après l'auteur :

"renversant le schéma de la critique traditionnelle qui, depuis la Renaissance, rassemblait les uns et les autres sous la bannière de l'arte del designo, l'usage quotidien tend à définir comme arts plastiques tout ce que ne revendiquent ni les lettres, ni les sciences, ni la musique" ¹.

Le mot plastique rapporté initialement à l'idée de modelage s'associe plus directement à la sculpture. Mais modeler signifie manipuler pour donner la forme, le terme plastique s'étend ainsi aux formes représentées sur le plan. Etienne Souriau dans son dictionnaire d'Esthétique considère les arts plastiques comme ceux qui présentent à la vie les œuvres à deux ou trois dimensions spatiales sans dimension temporelle de succession (peinture, sculpture, architecture, dessin et quelquefois les arts appliqués) ². Cependant la vidéo, les performances, les installations sont actuellement des moyens d'expression du plasticien aussi bien que la sculpture ou le dessin.

Si on pense l'art comme adjectif toutes les formes artistiques contemporaine ont un statut d'égalité. Toute attitude ou tout moyen peut être légitimé par le système d'art comme moyen d'expression artistique.

¹GABORIT, René, "Arts Plastiques", Enc. Universalis, op.cit., 1999.

² SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Quadrige- Presse Universitaire de France, 1999. p169

Il est important de réfléchir sur l'autonomie de ces formes avant de les analyser. En tant qu'artiste peintre et dessinatrice je m'inscris dans un langage qui participe du développement autant individuel que collectif.

Le contact direct du corps avec les matériaux, la réaction des différentes surfaces, la réflexion qui se construit pendant l'acte même de travailler font partie de l'apprentissage et doivent être pris en considération dans la formation et l'auto-formation d'un métier qui dure, en réalité, toute une vie.

On ne taille pas le bois comme on modèle l'argile ou sculpte la pierre. Dans cette relation se mélangent le hasard et l'intention, les contraintes physiques et l'imagination. C'est l'interaction de ces deux forces, mentale et physique, qui créent le dialogue essentiel dans le processus de création des langages plastiques traditionnels.

Artiste visuel et plasticien

Pendant la Renaissance, la séparation entre l'artiste et l'artisan, si différente d'une culture à l'autre, a dissocié le rôle purement esthétique de l'art de la fonction, surtout utilitaire, de l'artisanat. On sait que l'artiste a pris le statut d'un créateur aussi bien manuel qu'intellectuel tandis que celui de l'artisan demeurait autre.

Dès le XIV^e siècle certains princes prirent à leur service des peintres de talent et ceux ci portaient même le titre de valet en général attachés à la garde-robe³. Ainsi, en Italie, quelques peintres comme Giotto avaient déjà un statut bien différent des artisans médiévaux.

³ BOZO, Dominique, *Atelier du peintre*, Dictionnaire des termes techniques préfacé par André Chastel, Ed. Larrousse, France, 1998. p 248

Cette division correspond à la scission entre l'âme et le corps qui a privilégié le rationalisme et les valeurs intellectuelles de l'esprit avec la montée de l'humanisme à la Renaissance.

A l'image de l'artiste comme génie tout puissant s'oppose la notion romantique d'être sensible et passionné. Le XX^e siècle avec le développement technologique connaît l'élargissement des recherches picturales. Les artistes emblématiques comme Duchamp et Beuys semblent conduire à autre type de distinction dans les arts plastiques. Le travail manuel n'est plus une prérogative du métier. L'attitude de l'artiste devient l'œuvre elle-même. Les processus de création de la photographie, du cinéma, de la vidéo ou de l'ordinateur, comme réalisation d'images requièrent d'autres aptitudes que ceux qu'exigent la peinture ou le dessin ; les installations acquièrent également des caractéristiques spécifiques qui les différencient des sculptures traditionnelles.

Ainsi, on définira ici par *artiste visuel* toutes les catégories de créateurs contemporains qui utilisent l'espace visible, réel ou virtuel. Le mot *plasticien*, lui, largement employé en France, se rapporte aujourd'hui à un domaine si étendu que les repères se perdent : il englobe les arts visuels d'une manière indifférenciée.

Les *artistes plastiques*, qu'on utilisera provisoirement dans cette étude pour établir la différence avec les *plasticiens*, seront définis par ceux qui utilisent leurs corps, instrument même de la création, en contact avec la matière pour s'exprimer.

Si les arts plastiques s'inscrivent dans une tradition historique, on doit considérer leur contexte aujourd'hui : *Le choix de peindre implique une prise de position ancrée dans la tradition du passé*⁴, écrit Kosuth en 1969.

⁴ KOSUTH, Joseph, "Art after philosophy", traduit in *Artpress* n°1, Paris, 1973.
Texte écrit et publié in : *Studio International*, octobre et novembre, 1969.

Il défend le concept d'art comme son propre objet de démonstration excluant la peinture qui traduit des considérations esthétiques (de couleurs et de formes) étrangères à sa définition. Cependant ce n'est pas le choix du moyen d'expression qui définit l'objet artistique.

La peinture, chargée de son héritage, se transforme constamment. La peinture de Magritte, par exemple, met en cause la définition de peinture et le concept même d'art en tant que représentation et illusion.

La proposition de Kosuth exclut une grande partie de la production artistique contemporaine. Cependant elle est importante pour souligner la nécessité d'une prise de position des artistes actuels. L'art, conditionné à son histoire jusqu'à l'époque moderne, est défini actuellement par la philosophie de l'artiste⁵. Celle-ci se traduit par les formes d'expression choisies et la manière dont il va les inscrire dans un contexte plus large. L'artiste contemporain se voit offrir une telle abondance de moyens d'expression que ses choix deviennent le propre contenu de son travail.

A l'intérieur même de chaque langage, on peut évaluer l'éthique de l'attitude qui la soutient. Dans la peinture contemporaine l'absence du thème, dans le sens traditionnel, n'exclut pas son contenu symbolique - si les régimes totalitaires ont interdit l'abstraction, c'est parce qu'elle symbolisait des idées contraires à l'idéologie dominante. Le travail de Pollock révèle une relation physique avec la toile et un processus de pensée différents de ceux de Rothko ou de Barnett Newman.

D'une manière générale, quelques peintres et dessinateurs, parmi lesquels je m'inscris, prennent une position dans laquelle le corps est l'instrument de la peinture, il enregistre des émotions et des préoccupations intellectuelles qui ne peuvent pas être traduites par d'autre moyen d'expression.

⁵ Cf. DANTO, Arthur, *After the End of Art, Princeton, Contemporary Art and the Pale of History*, 1997.

Les arts plastiques deviennent une catégorie à part entière et nécessitent la délimitation d'un nouveau champ d'action dans l'éventail des arts visuels qui augmente progressivement.

Importance de l'expression plastique dans le développement de l'être

Si les arts plastiques témoignent de l'histoire de l'humanité ils témoignent aussi du développement de l'individu depuis son enfance. Il faut considérer leur rôle comme faisant partie des nécessités primaires d'expression et de développement corporel.

Ce besoin, sauf s'il y a des interruptions externes, commence par une nécessité kinesthésique et évolue de manière linéaire dans la construction de la personnalité de l'enfance jusqu'à l'adolescence⁶. Ce processus reproduit l'apprentissage de la vie même et du rapport que l'individu établit avec le monde extérieur. Les activités graphiques et picturales constituent ainsi, avant de devenir langage artistique, une expérience formatrice pour la construction psychique et motrice de l'être.

Le geste enfantin provient d'une forte pulsion. Lorsque j'ai commencé à travailler, dans l'atelier, avec les enfants, je me rendais compte que je n'avais pas la même liberté en les regardant dessiner et j'ai toujours cherché cette spontanéité de la découverte du mouvement et de son effet sur le papier. Les peintres contemporains ont trouvé dans les travaux des enfants et des autodidactes une source significative pour chercher les origines et l'authenticité du geste créateur.

Si je soutiens l'idée d'un dessin et d'une peinture qui traduisent le rythme corporel et la pulsation de la pensée, c'est parce qu'ils peuvent

⁶ Si on compare les phases de développement de l'intelligence selon le concept de Piaget (*Six études de psychologie*), par exemple, et la classification des phases graphiques enfantines d'après Victor Lowenfield (*O desenvolvimento da capacidade criadora* ou *Creative and Mental Growth*) la correspondance est évidente.

rendre au corps l'unité menacée par un système qui le fragmente de tous cotés.

Le corps est en train de perdre son identité comme partie de l'identité naturelle de l'individu, comme instrument de son apprentissage et de son auto-expression.

La spécialisation du travail aujourd'hui ne demande plus la participation active du corps, soustrait des activités quotidiennes au point qu'on a recours à des cours de gymnastique pour préserver son apparence et assurer son bon fonctionnement. A partir du XX^e siècle, l'acceptation du corps comme quelque chose de naturel et d'immuable change radicalement.⁷

D'un point de vue anthropologique, on sait que la posture du corps constitue un langage culturel. Elle révèle les comportements individuels, les relations sociales et politiques avec le monde.

Les gestes et les postures corporels du peuple brésilien, par le métissage ethnique, ont des caractéristiques bien déterminées surtout sensibles dans la musique et les rituels religieux. Le toucher est une manifestation d'affectivité importante qui devient fondamentale pour la communication. Jouer des percussions est une aptitude naturelle au

⁷ *Opérations plastiques, menaces croissantes de clonage humain, toutes sortes de médicaments qui interfèrent sur les fonctions naturelles et sur l'apparence physique de l'individu constituent des facteurs qui apportent un rapport différent entre corps et âme dans un concept encore inconnu d'identité. L'être humain devient coauteur de lui-même. Des artistes comme Cindy Sherman et Orland ont annexé au domaine de la performance celui de la chirurgie esthétique. Les caractères naturels deviennent artificialisés dans un processus d'hybridation croissante.*

*Le **percing** fait son apparition tel un ancien rituel tribal. Chez les primitifs d'Amérique latine, observait déjà Claude Lévi-Strauss en 1955, il fallait se peindre le corps pour devenir homme : celui qui restait à l'état naturel ne se distinguait pas des animaux. Le tatouage chirurgical constitue une sorte de greffe de l'art sur le corps, qui le rend ainsi artificiellement "plus humain. Le rapport entre l'artificiel et le naturel, dichotomie qui a soutenu la philosophie des arts depuis son début, semble avoir abouti à un point extrême.*

brésilien.⁸ Ainsi, le rythme, en faisant partie de mon corps culturel, a une influence dans ma façon de danser aussi bien que dans ma façon de dessiner et de peindre. Dessiner c'est enregistrer le rythme du temps qui s'écoule. Extérioriser ce rythme c'est une manière d'harmoniser corps et esprit.

Outre l'importance du dessin dans l'expression individuelle, sa fonction sociale dépasse largement le domaine artistique. Il engendre une autre forme de pensée, gymnastique formatrice d'un esprit ouvert et critique.

Partie intégrante dans le processus d'auto-connaissance et dans la formation de la connaissance elle-même, il contribue à l'acquisition du savoir, comme support des différentes spécialités : les écritures, les mathématiques, la localisation géographique et spatiale et les usages les plus variés de la culture.

Au XVI^e siècle, Francisco de Holanda, architecte portugais envoyé en Italie, démontre emphatiquement la nécessité du dessin dans les domaines les plus variés. Fasciné par les conquêtes de la Renaissance, il doit convaincre à travers ses lettres le roi D. João III, d'implanter l'apprentissage artistique en utilisant des arguments inattendus : Parmi eux, il soutient l'importance décisive du dessin comme stratégie administrative. Pour différencier un bon soldat d'un bon cuisinier, par exemple, et ainsi mieux choisir les employés du royaume, l'étude des esquisses physiologiques devient fondamentale aussi bien que les schémas graphiques pour l'organisation stratégique des batailles en temps de guerre.⁹

⁸ Le rythme corporel imprégné par la *samba* fait partie de la manière de danser, de marcher et de se comporter des individus. La *samba* constitue une pulsion physique, une forme de sensualité et de dévotion.

⁹ HOLANDA, Francisco de, *Da Ciência do Desenho*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1985. Organisation et commentaires de José Feliciano Alves.

Etant lié à l'idée de projet, le dessin est à la base de la perception et du processus d'abstraction de la pensée. Les différentes expériences d'enseignement que je réalise me permettent d'observer à quel point l'éducation artistique, et tout particulièrement la stimulation à la pratique du dessin, joue un rôle formateur pour l'individu.

Considérations autobiographiques

Avant de constituer un processus artistique, le dessin et la peinture font donc partie de mes nécessités vitales. La créativité s'exerce par un ensemble d'activités. Le choix du moyen d'expression dépend des matériaux mis à la disposition et des conditions de travail.

Quelques événements ont marqué l'introduction du dessin et de la peinture dans mon histoire personnelle car ils déterminent le début d'un plaisir dont je n'ai plus jamais pu me passer.

A cinq ans, j'ai dû être opérée du pied et je suis restée immobilisée pendant deux semaines. Ma mère m'a offert des nouvelles boîtes de crayons et cela m'a récompensée largement. L'odeur des matériaux suffit alors à provoquer et ce, encore aujourd'hui, cette magie ancienne qui ne cesse de me fasciner. Je suis toujours attirée par les magasins de matériaux, de crayons, de mines ou de nouveaux types de pastel. Comme tous les enfants, je n'avais pas besoin d'apprentissage.

Ces activités se sont intensifiées pendant l'adolescence quand j'ai commencé à fréquenter quelques cours de peinture destinés aux jeunes élèves. A partir de douze ans je fréquentais la première école d'art : on y travaillait librement sans aucune interférence ou jugement des enseignants.

Francisco de Holanda a réalisé son voyage à Italie de 1537 à 1541. Dès son retour au Portugal il a écrit *Dialogos em Roma* (1548) relatant son entretien avec Michel Ange et *Da Pintura Antiga*

Leur rôle consistait à nous stimuler davantage en nous proposant des instruments adéquats et de nouveaux défis.

Cette école occupait le même bâtiment que l'*Instituto de Arte* à Porto Alegre, où j'allais faire toute ma formation et où j'enseigne actuellement. Par la fenêtre de cet atelier, j'observais les classes de la Faculté et ses étudiants qui peignaient d'après modèle. C'est animée d'une grande curiosité, éveillée par ce que j'en voyais à travers ces fenêtres, que je décidai, à treize ans, de devenir artiste.

Je considérais ces différents types d'apprentissage comme un enrichissement puisque toutes sortes d'activités dans ce domaine me permettaient de découvrir petit à petit ma vraie vocation. A quinze ans, j'ai commencé à travailler dans un atelier particulier d'après modèle¹⁰. Même si mon objectif n'était pas une reproduction fidèle de la réalité mais l'expressivité du trait, le fait de prendre conscience d'une certaine aptitude à reproduire les choses visibles me stimulait davantage¹¹. Il y a toujours une certaine fierté à montrer quand on est si jeune ce qu'on peut faire et ainsi provoquer l'approbation et l'intérêt des autres, comme si, en quelque sorte, on détenait un pouvoir magique.

(1548) ainsi que *Da ciência do Desenho* (1571).

¹⁰ Chateaubriand dans sa *Lettre sur le paysage*, traduit ce que je pensais à cette époque par rapport à mes dessins :

"Lorsque je dessinais moi-même, je sentais que je faisais mal en copiant des modèles; j'étais plus content de moi, lorsque je suivais mes propres idées, insensiblement cela m'engagea à trouver les causes de cette bizarrerie; car, enfin, ce que je retraçais d'après les règles valait mieux que ce que je créais d'après ma tête."

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Lettre sur le paysage*, La Rochelle, Ed. Rumeur des Ages, Paris, 1995. p8

¹¹ Giacometti nous révèle le plaisir éprouvé par telle habileté :

"Depuis que j'ai vu des reproductions d'œuvres d'art, et cela remonte à ma plus lointaine enfance, cela se mêle à mes plus lointains souvenirs, j'ai eu envie de copier toutes celles qui m'attiraient le plus et ce plaisir de copier ne m'a fait jamais plus quitté"

Quelques années plus tard, étudiante à l'université, je partageais mon temps entre le cours d'arts plastiques et celui de mathématiques jusqu'au moment où j'ai du faire un choix définitif. En art, je commençai mon apprentissage pratique par le dessin. La peinture, la xylogravure, la gravure sur métal et la sérigraphie, viendraient après. A cette époque là, mes collègues étaient majoritairement graveurs car on croyait que la gravure, grâce à la reproduction en série, était un moyen plus adapté à nos préoccupations sociales. Pendant la période des dictatures en Amérique Latine, les artistes ont développé la gravure comme forme de dénonciation et de divulgation de leurs idées politiques. Mais je fus toujours freinée par les difficultés de ces techniques car le dessin direct et rapide facilitait davantage mes besoins de capter sur place les scènes d'un quotidien social qui me bouleversait. Les matériaux de dessin, faciles à porter, me permettaient de me déplacer et d'esquisser dans les cafés, dans les parcs, dans les rues.

Pendant les cours de peinture, je ne me sentais pas à mon aise. Il m'était difficile de me sentir libre dans un atelier fermé, bondé d'étudiants. Même pour le dessin, je préférais ce que je faisais chez moi ou dans la rue. J'ai le souvenir d'un professeur qui aimait bien regarder ce que j'étais en train d'esquisser. J'étais obligée de lui demander de ne revenir qu'une fois le dessin terminé.

Petit à petit, ces esquisses étaient retravaillées à l'atelier et développaient une sorte d'humour en contrepoint à l'aspect dramatique des scènes. Le dessin noir et blanc se rehaussait graduellement de couleur. Je commençai à mélanger les matériaux de dessin et peinture sur du papier de plus en plus grand.

A l'issue du cursus universitaire, je suis allé étudier en Espagne et là bas, à partir du motif du paysage, comme on verra ultérieurement, j'ai commencé à peindre.

Mon processus artistique, abordé par le dessin , retrouve maintenant le graphisme d'une manière complètement différente. Si avant la ligne servait de contour dans un travail figuratif, maintenant elle constitue le contenu même du travail.

Le dessin comme langage artistique

Linéaire et pictural

On sait que le dessin constitue aussi la base de la formation artistique et, pendant des siècles, il a été l'instrument indispensable pour la représentation picturale. Ligne et tache s'alliaient pour définir les formes du monde visible. Ainsi, la comparaison entre ces deux traitements, le linéaire et le pictural, sont devenus fondamentaux pour la compréhension des styles dans la peinture depuis la Renaissance¹².

Les écoles florentine et vénitienne présentent un rapport bien différent à la ligne et à la tache. Pour les florentins, la ligne comme définition des contours n'a pas la même fonction que pour des peintres vénitiens qui, exaltant la valeur de la couleur, se sont même dispensés du croquis pour peindre. D'un autre côté, le linéaire, caractéristique du quattrocento italien, devient graduellement pictural en donnant naissance aux surfaces modelées du Baroque.

¹² Concepts analysés par Wolfflin dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduit par C. et M. Raymond, Paris, 1952.
(*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Das problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst* a été publié en 1915 déterminant considérablement désormais toute la perception picturale.)

La querelle du XVII^e siècle entre Rubens et Poussin apporte de nouveaux rapports à cet égard. La composition spiralée de Rubens engendre une peinture dionysiaque et dynamique en s'opposant à l'ordre statique de Poussin qui s'appuie sur la construction orthogonale du dessin. Ces positions ont influencé des peintres de différentes tendances.

Dessin et couleur

Comme le dessin constituait l'instrument pour représenter le monde extérieur et ses éléments visibles, squelette de la représentation picturale, son importance artistique a été subordonnée à celle de la peinture.

Cependant, pour certains auteurs, il y a une suprématie de la forme sur la couleur. D'après Kant, la couleur est l'ornement de la forme, l'attractif additionnel qui augmente la satisfaction du goût¹³. Le contour fait partie des caractéristiques essentielles et primaires des objets tandis que la couleur devient secondaire. Le dessin, pour lui, constitue le vrai outil de création.

Le subjectivisme des peintres romantiques, le motif du paysage, l'invention de la photographie, la valorisation de l'aquarelle, et enfin les innombrables transformations autorisant, dès le XX^e siècle l'abandon d'une peinture nécessairement représentative, contribuent à émanciper la peinture du dessin.

Avec l'invention de la photographie, se confirme une perception du monde à travers les taches de valeurs de gris entre le noir et le blanc. Le contour et la couleur, qualités toujours associées respectivement à la tache et à la ligne, ne sont plus nécessaires.

¹³ Cf. KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), Ed. J. Vrin, trad. Philonenko, Paris, 1968.

La perception photographique, basée sur les effets de lumière et d'obscurité, nous montre des images qui se dispensent de la ligne et de la couleur pour traduire une perception du monde réel.

Si on ne peut pas accepter au pied de la lettre, les observations de Kant sur l'aspect ornemental de la couleur, il est vrai, tant en gravure qu'en dessin, que le trait résiste à la couleur comme qualité dont on peut se dispenser. Dans le dessin, les effets de lumière étaient déjà traduits par des taches en gris et par le croisement plus ou moins épais des traits. La couleur restant plutôt un attribut propre à la peinture.

La prédominance du traitement pictural sur le linéaire, dès le romantisme, amène formellement la peinture à se détacher de la représentation ; tache et ligne, jadis entrelacées, fonctionnent de façon indépendante. Les paysagistes romantiques et les impressionnistes ont privilégié les sensations provoquées par la composition des couleurs et des lumières aux précisions des formes statiques.

La peinture en plein air, étant construite directement n'a plus besoin du dessin comme esquisse. Cependant, le geste répétitif des impressionnistes qui remplit les surfaces avec des touches rapides de pinceau, est celui du dessin. Les formes ne sont pas fermées mais s'interpénètrent. Le mélange entre figure et fond laisse passer l'air à travers les figures qui deviennent fluides et éphémères. Quelques tableaux de Degas, pour lesquels la technique du pastel fait un lien entre dessin et peinture, témoignent de ce mélange.

A la fin du XIX^e siècle, l'influence de la peinture orientale, liée à la tradition de la calligraphie, a contribué à la libération du trait. Les valeurs graphiques et picturales prennent une autre fonction dans les peintures de Monet, Van Gogh, Toulouse-Lautrec ou Derain.

Traits et points gagnent graduellement en autonomie. Dans le processus de défiguration de la peinture, la ligne se libère de sa fonction de contour des formes ou des taches.

Dessin et abstraction

Parmi les nombreux peintres informels qui explorent les possibilités expressives du dessin comme langage autonome, le nombre des dessinateurs est encore restreint. Je me demande pourquoi les artistes actuels n'ont pas utilisé davantage le dessin ?

On peut comprendre que nombre de dessinateurs influencés par la tradition de la ligne qui module la forme, hésitent, de ce fait, à abandonner la figure en tant que forme. Même si la ligne et le point constituent des grandeurs abstraites par excellence, leur fonction, par tradition liée au contour et à la construction du tableau paraît avoir prédominé, dans l'histoire récente de l'abstraction, sur leurs possibilités expressives.

Cependant, j'observe dans l'Histoire de l'Art, que le dessin confère un détachement par rapport à la représentation plus important que les procédés de peinture. L'esquisse, libérée des contraintes de la présentation finale, reste expérimentale.

Si on compare, par exemple, un croquis de paysage de De Vinci, de Rembrandt ou de Claude Lorrain avec un croquis de David Hockney, on peut constater que leurs dessins ont plus de points communs que leurs peintures. Selon ma perception, une peinture du XV^e siècle semble plus distante d'une peinture actuelle qu'un dessin du XV^e siècle de celui d'aujourd'hui, même s'il s'agit d'exemples figuratifs.

Il est intéressant de considérer, à cet égard, la prédominance de la ligne d'une part et de la tache d'autre part dans les deux grandes axes de

l'histoire de l'abstraction : l'abstraction géométrique et l'abstraction informelle.

D'un côté, Kandinsky initie une recherche basée sur des nécessités personnelles et subjectives à travers le traitement des taches. D'un autre côté, Mondrian, suit la tendance du cubisme dans une rigueur géométrique avec ses grilles. Chez lui, la découverte de la surface plate de la toile, avec ses lois autonomes, donne naissance à un traitement qui place au premier plan le dessin comme support de la peinture. La charpente des forces géométriques qui structure la composition devient visible pour constituer, elle-même, le motif du tableau.

J'observe donc que dans l'histoire récente de l'abstraction, le dessin mène plus souvent à la construction géométrique qu'à l'abstraction informelle. Dans mon cas, c'est la construction géométrique des grilles qui me conduit au dessin.

Outils et procédés : de la peinture au dessin

Instruments du dessin et de la peinture

Crayon et pinceau

Physiquement, il ne se passe pas la même chose lorsque l'on dessine et lorsque l'on peint. La main et la pointe du crayon sont les instruments de dessin utilisés. Le crayon de papier gratte la surface. Le frottement de la mine solide sur le papier établit une résistance au déplacement du bras et de la main agissant, comme une force contraire au mouvement. Placé sur un support dur qui sollicite une tension contraire, le dessin stimule la pression de la main qui trace. Le trait est une incision sur le support.

Les entailles de Lucio Fontana sur la toile illustrent la force d'une telle incision¹⁴. Le trait de crayon coupe la surface comme le couteau de Fontana. Il ne touche pas la surface comme le pinceau, mais il l'agresse en défiant sa résistance, il la blesse, il la perce. Il est sec et pointu.

¹⁴ Cf. DAMISCH, Hubert, *Traité du Trait*, Ouvrage éditée à l'occasion de l'exposition présentée au Musée du Louvre par le département d'Arts graphiques, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.

La ligne du pinceau, au contraire, caresse la surface. La peinture grâce à sa nature liquide, pénètre la toile paisiblement. Le séchage se fait doucement. J'utilise le tissu de coton que je tends sur châssis pour travailler la toile déjà dans son format définitif. J'ai besoin de sentir la pression souple sur la toile tendue. Cette souplesse fait bouger la toile et stimule davantage la touche du pinceau que la trace du crayon, la peinture que le dessin. Lorsque la toile est fixée au mur, je peux mélanger les outils pour obtenir la fusion entre tache et ligne.

Gomme

Si on stimule la ligne pure dans l'apprentissage du dessin, en évitant l'utilisation de la gomme, c'est pour conserver la mémoire du processus, du geste qui le révèle. Cependant, la gomme est un instrument de construction du dessin.

En montrant sa trace, elle accentue le caractère révélateur d'un croquis. Il me semble intéressant d'observer à cet égard, les dessins érotiques de Rodin et de Egon Schiele comme exemples significatifs. Ils ont exploité l'aspect révélateur du dessin par l'utilisation de la gomme. Pendant que Rodin intensifie l'épaisseur du trait dans les points où l'érotisme s'accroît et crée le mystère à travers les taches et les voiles utilisant la gomme, Egon Schiele, dans quelques croquis, estompe la ligne, la laissant presque imperceptible dans les zones plus intimes, en forçant le regard de l'observateur à chercher ce qui est secret.

Pour Giacometti, le dessin est surtout un processus d'essais et d'erreurs. S'il utilise la gomme pour effacer quelques parties du dessin, il les laisse mal effacées et montre la mémoire de ce qui reste caché. Le crayon qu'il utilise pour tracer est résistant au papier. Sa marque fine et silencieuse demande un effort du regard.

Je n'utilise jamais la gomme pour effacer un trait mais pour provoquer des effets flous, obtenir des différentes valeurs de gris, créer une ligne blanche sur une tache noire, retirer de la matière.

Techniques d'addition

Techniquement, le dessin et la peinture se construisent par addition de matière, contrairement à la pratique de la gravure ou de la sculpture, qui sont, en général, des activités de soustraction. Les matériaux sont utilisés pour remplir la surface. Cette occupation du support plan, toile ou papier, se fait de manière différente selon que l'on utilise la ligne ou la tache.

Une tache peut cacher l'autre par le recouvrement successif à partir du fond vers la surface. La peinture, d'un point de vue technique, se fait surtout par superposition, la résistance de la toile acceptant plusieurs couches se construit aussi bien dans une superficie bidimensionnelle que dans une dimension de profondeur. Le dessin, en général sur support papier moins résistant, reste limité sur le plan des superpositions et se construit plutôt par juxtapositions.

Si la ligne comme concept ne présente pas d'épaisseur, dans le dessin artistique elle se matérialise par la friction d'un matériau concret avec l'autre. La ligne, issue du graphite, passe de l'état solide à celui de poudre collée au papier. Elle est alors porteuse d'une épaisseur, d'une matérialité. C'est par l'intensité et l'épaisseur que la ligne établit les différents reliefs et se promène dans un espace de profondeur.

On sait que, par définition géométrique, il suffit d'une ligne et d'un point pour établir un plan et que, tout le système de représentation plane est basé sur deux axes linéaires. Un segment de droite avec une même épaisseur donne l'idée d'une ligne sur le même plan.

Mais si l'intensité et l'épaisseur de la ligne ne sont pas régulières, on a l'impression de volume et de profondeur.

Les peintres chinois grâce au principe de *l'unique trait du pinceau*¹⁵ traduisent les sensations de la nature par le mouvement et l'épaisseur du trait d'encre de chine sur le papier ou la soie. Cela dépend du mouvement du poignet et de la main ainsi que des différents types de pinceaux. La sinuosité du trait confère donc volume et profondeur au dessin.

Dans les croquis des peintres de paysages, c'est cette variété de la ligne qui détermine une sorte de perspective graphique comparable à la perspective aérienne en établissant des distances différentes. Une ligne plus intense et plus épaisse en contraste plus net par rapport au blanc du papier représente mieux ce qui est proche contrairement aux traits ténus du fond.

Le dessin, par tradition, constitue l'instrument de modulation des formes, Ainsi pour modeler une figure, une trace fine peut disparaître pour laisser éclater la lumière ou s'intensifier pour sculpter organiquement des reliefs.

Si quelques peintres abstraits du début du XX^e siècle se sont servis de la ligne droite régulière, voire avec l'aide de la règle, c'était peut-être pour affirmer la nature plate de la toile. Dans mes derniers tableaux, je construis une surface plate par répétition de droites orthogonales plus ou moins régulières, faites manuellement.

Importance des matériaux de dessin

Grâce au support et au matériaux secs et propres, le dessin peut être transporté facilement et mieux s'adapter aux différentes circonstances. Le carnet de croquis devient un journal qui peut se réaliser dans un petit coin ; qui peut se cacher et qui invite à l'introspection. L'étude, l'annotation

¹⁵Cf. SHITAO, *Propos Sur la Peinture*, Ed Hermann. Coll. *Savoir sur l'art*. Paris, 1984.

de la pensée, le caractère provisoire du dessin n'ont rien de l'éloquence de la peinture comme œuvre d'art.

D'une certaine façon, tout le monde dessine. On utilise des traits pour faire un plan de travail, pour mieux réfléchir à un problème, pour expliquer comment on trouve telle adresse. Il devient même une écriture automatique qu'on peut effectuer pour distraire la main et la tête lorsqu'on parle au téléphone. Il y a, en effet, un caractère intime du dessin. Il existe un dicton espagnol qui dit : *Dibujar es quedarse hablando solo por las calles del papel*.¹⁶

Le dessin est un langage direct autant pour celui qui le fait que pour celui qui le regarde. La vitesse, la lenteur, l'agressivité, l'assurance ; la nervosité, la tendresse ou le voluptueux d'une ligne sont quelques qualités que nous pouvons ressentir tout suite d'un simple trait.

¹⁶ "Dessiner c'est parler tout seul en cheminant par les rues du papier"

Supports du dessin et de la peinture

Dimensions du support

Le grand format embrasse le corps de l'artiste et lui permet d'entrer dans le tableau. Le décor contient sa présence physiquement. L'espace devient paysage. Il appartient à la totalité du corps.

Le support diminué, au contraire, fonctionne comme une fenêtre qui éloigne le corps du paysage. Le corps regarde le territoire de la toile ou du papier, mais il reste en dehors ; il ne lui appartient pas.

La réduction de la taille détermine une réduction du geste. C'est la main et le poignet qui se déplacent. Les petits formats incitent à un traitement du détail. L'exemple des enluminures médiévales illustre le dessin utilisé d'une manière méticuleuse avec la réduction extrême du format. Le corps dans son intégralité en est exclu. Il ne peut y exister que comme représentation.

Je mélange constamment les grands et les petits formats en papier ou en toile.

Position du support

Le placement du support à la verticale ou à l'horizontale ainsi que sa taille jouent un rôle tout à fait décisif dans les relations physiques du geste dans le dessin ou dans la peinture.

La position verticale permet le déplacement de l'artiste qui s'éloigne ou s'approche, qui entre ou sort du tableau. Il doit se distancer du travail pour l'observer, pour dialoguer avec lui, pour l'évaluer et retourner à la démarche. Le corps est sollicité de manière plus active quand le support et l'artiste sont dans la même position. Le corps debout détermine une position parallèle au support. Ce sont désormais deux corps debout qui

s'affrontent : cette situation engendre une rencontre, une confrontation ou un combat.

Travailler le tableau dans sa position verticale définitive me donne de l'assurance car c'est comme cela qu'il se présente à mon regard et qu'il sera présenté finalement au regard de l'observateur. En outre, la position verticale sur le mur, permet de profiter de la nature liquide de la peinture qui s'écoule plus facilement sous l'effet de la gravité. Cette propriété joue un grand rôle pour moi car je peux appliquer des couches d'une même couleur sur toute la surface multicolore et les tirer à l'aide d'une règle forçant ainsi leur écoulement. Cela laisse un voile transparent qui uniformise la toile.

La position horizontale du support, détermine la limitation de l'action du corps lorsqu'on est assis pour dessiner ou peindre sur une table. Le mouvement de rotation du bras et de la main reste réduit. La distance du regard ne change pas. On ne peut pas lever les yeux plus haut que la distance qui les sépare du support.

Le travail des expressionnistes abstraits américains qui plaçaient leurs toiles par terre correspond à un autre rapport du corps et du regard. Il ne s'agit plus de *touches* de peinture, mais de *strates de couleur*. Pollock peint à plat sur le sol laissant goutter le pigment qu'il manie au-dessus de sa toile. En marchant sur le territoire du support, il l'arrose comme on arrose un terrain pour le fertiliser. Ainsi, il s'établit une vision aérienne du champ pictural. Cet espace n'est plus gouverné par la position debout de l'artiste ou du spectateur devant l'œuvre, il n'obéit plus à la loi de la pesanteur, tous les champs de la surface ont le même poids visuel, ce qui facilite le remplissage indifférent du tout, la composition *all-over*.

Par ailleurs, le mur, originellement lié à l'architecture, projette la position verticale du monde réel selon la position verticale de l'observateur.

Walter Benjamin observe pourquoi ce position est plus adapté à la peinture:

"Le ciel, qui dans le tableau se montre au contemplateur, se trouve toujours dans la direction dans laquelle le ciel réel doit être cherché; le dessin, lui, n'est pas subordonné à ce constat. (...) Le dessin reproduit le monde de sorte que l'homme puisse concrètement y marcher".¹⁷

Dans tout dessin est présent le principe de la projection de Gérard Mercator qui, au XVI^e siècle, a inventé le système de projection qui utilise des latitudes croissantes, selon lequel l'écartement entre parallèles augmente avec la latitude et conserve angles et distances, permettant ainsi de représenter la route suivie par une droite et de mesurer les distances¹⁸. Le système des grilles parallèles orthogonales reste notre repère spatial et la position du support, verticale ou horizontale, influe sur la perception et la réalisation du tableau.

Le petit format m'invite davantage à travailler dans la position horizontale tandis que les grands formats, en toile ou en papier, m'imposent la position verticale.

¹⁷ BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" in : *Ecrits français*, Ed. Gallimard, Paris, 1991. p190
Cet aspect a été analysé dans le travail de Doctorat :
"Où se trouve le dessin ?" de Flavio Gonçalves : Arts Plastiques et Science des Arts, Université de Paris I, Panthéon, Sorbonne, 2000.

¹⁸ Mais les positions sont approximatives puisque les longitudes restent susceptibles d'erreurs.

Le dessin comme discipline d'enseignement

Enseignement artistique : écoles

Je me rapporte ici à l'apprentissage du dessin à un niveau spécialisé, c'est à dire destiné à la formation de futurs artistes. Le problème de l'enseignement réside dans l'imprécision du rôle de l'artiste d'aujourd'hui. L'absence de méthodologie est due en grande partie au manque de critères : qu'est qu'un artiste aujourd'hui et comment peut-on contribuer à sa formation ? On se demande même si l'apprentissage du dessin est encore nécessaire.

Pour examiner cette question je m'appuie sur quelques repères de l'enseignement traditionnel du dessin. L'histoire de la théorie des peintres est aussi l'histoire de l'enseignement des arts car elle prend en compte à la fois les aspects théoriques et pratiques.

Dans une perspective historique, on sait que pendant le Moyen Age, les dessinateurs apprenaient la technique de leur office à travers des exercices de copie. L'apprentissage se faisait par tradition orale. Même s'il existait une abondance d'écrits sur des expériences ayant trait, en particulier, à la confection des matériaux, c'est à partir de la Renaissance que la connaissance formelle de la peinture est diffusée par quelques artistes, avec Cennino Cennini et surtout Leonardo De Vinci, qui en

créent les bases conceptuelles. Mais c'est au XVII^{ème} siècle que les Académies, imposant à leurs professeurs des conférences régulières sur l'enseignement pratique, les obligent à établir une théorie. Le dessin sera toujours la base de cet apprentissage.

Jusqu'au XIX^{ème} siècle les peintres travaillaient d'après nature pour leur propre plaisir, comme décor non émancipé des personnages. Le sujet ou le thème variait entre le portrait et les scènes narratives jusqu'à l'avènement du néoclassique et l'introduction de la nature morte comme genre digne de l'Académie, avec Chardin notamment. La copie des œuvres classiques fut complétée par l'observation du réel ; le modèle dans l'atelier.

Le romantisme mit en valeur le paysage, celui-ci étant imaginé ou figuré de mémoire. L'observation de la nature en plein air a non seulement transformé la peinture mais aussi les procédés de son apprentissage.

Le début du XX^{ème} siècle semblait montrer le chemin de l'abstraction comme possibilité de survie et d'expansion de la peinture. L'attention des artistes et des théoriciens se portent sur les éléments formels du langage. L'apprentissage académique traditionnel, déjà si vivement critiqué par les romantiques, perd sa raison d'être. Mais quel type d'école pourrait apprendre cette nouvelle peinture?

Les écoles d'avant garde se tournent vers l'introduction des éléments constructifs de l'œuvre à la recherche de la structure et des lois spécifiques du langage plastique. Les artistes établissent des bases d'un nouveau rôle dédié à la peinture du XX^{ème} siècle. Le Bauhaus à Weimar en est le cas le plus connu ; il se propose de faire entrer les arts plastiques dans le processus moderne d'industrialisation en les attachant au design et à l'architecture.

La formation que j'ai reçue a un rapport avec cette tendance constructiviste. Mes tableaux ont subi l'influence de cet apprentissage et de la période où j'ai conçu des affiches sur commande ou des matériaux de publicité en arts graphiques. Cette formation fut une aide, mais aussi une contrainte dans le développement de ma peinture. Elle détermine la tendance géométrique des périodes plus récentes.

L'école de Torres Garcia en Uruguay est moins connue des européens : son enseignement, basé sur les éléments géométriques de la structure picturale, comme la Bauhaus, établit un système de règles pour enseigner une peinture éloignée de la représentation. Ses écrits sur ce qu'il considérait *le constructivisme universel* cherchaient une harmonie permanente, une fusion de l'ordre spatial avec l'expressivité des éléments et des matériaux. En affirmant : *l'homme qui cherche trouve la même structure*¹⁹, et en se rapportant à la nécessité de l'ordre spatial, le peintre développe une pédagogie rigide. Néanmoins ces doctrines, ainsi que les témoignages de Paul Klee et Kandinsky au Bauhaus, contiennent une méthode de travail systématique pour l'apprentissage d'une peinture qui, n'ayant plus comme objectif la reproduction du réel, s'approche d'une structure abstraite qui favorise l'expression de la subjectivité.

En faisant la rétrospective des principaux mouvements de l'histoire du langage au XX^e siècle, on sait aujourd'hui que la peinture, même en crise, n'a pas abouti nécessairement à l'abstraction comme on l'avait prévu au début du siècle.

Avec les transformations de la peinture et la multiplicité des moyens d'expression, on se demande si le dessin reste encore une base indispensable dans l'enseignement de la peinture et de l'art en général.

¹⁹ *Continente Sur - Manifestes et textes d'époque*, Catalogue de la I Biennale du Mercosul, Porto Alegre, 1997.

Le Cours de dessin

D'après mes observations, le dessin reste un point de départ important, dans la formation d'un artiste, comme instrument de la pensée. Il peut constituer un outil pour n'importe quel processus créatif ou, comme dans mon cas, un moyen d'expression autonome. La carence de théories pédagogiques actualisées sur l'apprentissage du dessin justifie les recherches les plus diverses en atelier.

Il me paraît opportun de faire un bref récit de l'initiation dans l'apprentissage graphique réalisé avec des étudiants lors d'un cours nommé *Fondements du Dessin* (à partir de 1997 sous mon orientation) pour illustrer une expérience née de mes recherches en tant que peintre sur le motif du paysage.

Je crois que l'artiste qui s'intéresse à l'enseignement de la technique doit prendre en compte la responsabilité d'offrir à ses élèves l'éventail le plus ample possible de ressources pour qu'ils puissent choisir leur propre langage, basé sur la pratique et la réflexion.

Je considère le dessin comme un embryon et un instrument pour la création et la réflexion. Pour initier un élève à ce processus d'analyse, il faut lui présenter le langage en question. Par l'alphabétisation graphique, on comprend acquisition et prise de conscience des éléments de base du dessin comme la ligne, la texture visuelle, le contraste et la composition.

D'après ma propre expérience d'enseignante, cette alphabétisation ne doit être menée qu'avec des enfants d'environ 13 ans. L'adolescent a déjà acquis *les ailes pour voler*.²⁰ A cet âge, il est passé par les étapes naturelles de son évolution graphique qui correspondent

²⁰ L'art des enfants n'entre pas dans la catégorie d'*Art Brut* parce qu'ils ont de la spontanéité, mais ils n'ont pas encore "*les ailes assez mûres pour voler*", selon l'expression de Dubuffet.

aux périodes de son développement psychologique et moteur. A cet âge, le danger de bloquer la liberté et l'évolution naturelle du mouvement par l'introduction de propositions externes n'existe plus de la même façon. L'élève, ayant déjà acquis une pensée abstraite sophistiquée, sera apte à s'approprier des ressources utiles à son langage.

Ces ressources sont développées par l'entraînement pratique au cours de diverses situations proposées: dessins sur des surfaces de différents formats, mouvements plus rapides ou plus lents, travaux sur le contraste, études de lignes, etc. L'élève, en comparant et en analysant les dessins du groupe parvient à appréhender les éléments constitutifs du tableau.

L'initiation des étudiants du cours de dessin s'effectue par la maîtrise du geste et des matériaux qui l'enregistrent. Les débutants doivent prendre pleinement conscience des articulations du corps (bras et main) comme premier instrument à maîtriser. Le dessin dépend de cette relation avec le corps qui se déplace et laisse sa trace sur l'espace du papier.

On commence par la première contrainte que constitue le format rectangulaire du support papier. Cet espace possède déjà son poids, ses points stratégiques et sa matérialité. Choisir le format Paysage, Figure ou Marine modifie ces repères.

L'utilisation du crayon à mine de plomb est une condition initiale pour limiter le dessin au trait et aux textures des lignes. Ce choix permet, dans un premier temps, de cerner les éléments spécifiques du dessin, pour mieux les évaluer. On conserve des constantes pour permettre la comparaison entre les différents résultats. L'analyse se concentre sur ce rapport entre la main et la qualité des lignes.

Stratégie d'enseignement du dessin : le paysage

Le paysage, par les caractéristiques qu'on examinera ultérieurement, constitue le motif idéal pour l'exercice du dessin qui n'a pas pour but la représentation du modèle. Le motif est alors choisi pour éviter que la ressemblance mimétique soit un critère de valorisation du travail. Après une période d'études dans l'atelier où les valeurs du langage doivent être bien comprises, les étudiants commencent leurs travaux d'après nature. Le cours a lieu en plein air dans les parcs et places de la ville ou parfois même à la campagne.

La tradition de l'apprentissage du paysage s'est transmise au continent américain où les artistes enseignants, provenant en grande partie d'Europe, implantaient leurs modèles académiques²¹.

Même si les relations entre le motif et ses procédures formelles semblent parfois anachroniques dans la pratique pédagogique, le paysage peut synthétiser cette médiation entre l'apprentissage traditionnel des arts plastiques et son actualisation. Son introduction comme exercice de dessin peut contribuer à fournir des références méthodologiques dans l'apprentissage expérimental du dessin en autorisant la présentation d'un alphabet graphique et pictural indépendant de la représentation figurative.

²¹ Il faut remarquer que les peintres paysagistes au Brésil furent les premiers à fournir des documents sur ce pays depuis sa découverte à partir de 1500. Les dessinateurs, envoyés pour rendre compte de la végétation, des animaux et des habitants, ont été les témoins de ce nouveau monde où la forêt ne portait pas encore les traces d'une culture urbaine.

Sans Debret (Jean Baptiste Debret Paris 1768, Paris 1848) on saurait encore moins sur les pratiques de l'esclavage, les indiens et les habitudes des habitants du XVIII^e et XIX^e siècle. L'Académie Nationale de Rio de Janeiro introduit des cours sur l'étude paysagère. A la fin de du XIX^e siècle, les étudiants travaillent à partir de l'observation directe en plein air.

Plus récemment, autour des années cinquante, il y avait encore à l'Institut d'Art de Porto Alegre une discipline consacrée spécifiquement à la peinture de paysage dont le peintre Angelo Guido avait la charge. Cet artiste d'origine italienne s'était spécialisé dans les paysages bucoliques des alentours de la ville.

Il ne s'agit pas ici de retourner à une esthétique du paysage, mais d'en utiliser ses ressources pour favoriser l'initiation aux langages plastiques en général. Ses spécificités démontrent l'adaptation à une étape d'enseignement graphique comme stratégie pour la découverte d'une expression personnelle. Le motif du paysage semble avoir, une fonction d'apprentissage plus judicieuse que l'objet comme modèle statique dans l'atelier.

L'éloignement de l'observateur qui se place dans le motif, les mouvements permanents de lumière, la relation entre les détails et l'ensemble, la composition des lignes orthogonales de la structure paysagère, aspects que j'analyserai dans le chapitre suivant, contribuent à faire du motif une stratégie importante dans l'apprentissage graphique.

L'ensemble des différentes végétations, les arbres, les nuages, les montagnes plus ou moins proches, composent le motif du paysage qui se traduit graphiquement par des textures contrastées. Les étudiants doivent chercher des traitements graphiques différents pour exprimer ce qui est évoqué par la nature : la sensation des roches statiques, les mouvements des vents et des arbres.

Le débutant peut ainsi se libérer de la fidélité au modèle comme critère de qualité du dessin. Trouver un code propre à travers les éléments du langage, c'est conquérir une syntaxe et un style.

Documentation de l'expérience : L'exposition des travaux des étudiants du premier semestre 1997 des étudiants qui ont suivi le cours nommé *Fondements du Dessin*²² illustre davantage la correspondance entre ma pratique comme artiste et celle d'enseignante et mon engagement avec le motif du paysage, point de départ de cette recherche (voir annexe)

²² Institut D'Arts Visuels – Université Fédérale du Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil

Le motif du paysage dans la peinture

Ces considérations sont essentielles pour la compréhension de l'espace qui caractérise mes travaux à partir de cette période.

Ainsi, on peut situer la trajectoire qui nous occupe ici, à partir de la période des paysages non seulement par rapport à son processus antérieur mais au regard de l'histoire de la peinture. Le parallèle établi dans ce chapitre entre le processus historique et ma propre dynamique, marque le point d'ancrage de la démonstration.

Le paysage et l'abstraction picturale

Concepts fondamentaux

Nous commencerons par aborder la construction du paysage, directement liée à la peinture pour ensuite mettre au jour quelques idées clés : l'imitation, les rapports entre le thème et la forme, ainsi que ceux du objet avec le motif ; ceci dans le but d'éclairer notre conception d'une peinture qui rompt avec la représentation figurative en abandonnant le thème.

Si nous ne pouvons pas généraliser la conséquence d'un processus personnel subjectif, nous constatons qu'à la fin du XIX^e siècle, la majeure partie des peintres qui passèrent à l'abstraction, se consacrèrent au paysage. De cette manière, le sujet est traité ici uniquement selon sa *fragilité mimétique*⁴⁴ et l'importance de son rôle dans les transformations picturales effectuées à partir de cette période.

¹ GOLDBERG, Itzhak "Défigurations du Paysage", in : *Le paysage et ses Grilles. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Françoise Chenet, Ed. L'Harmattan, Paris, 1996. p230

Perception du paysage et peinture

Au Moyen Âge, le paysage est quelque chose de menaçant, il reste à l'écart de l'expérience quotidienne. Avec Saint-François d'Assise et Pétrarque, la nature devient l'image d'une chose bénéfique et paisible en dépit des dangers qu'elle renferme. Pétrarque, anticipant l'esprit moderne, escaladait des montagnes pour le simple plaisir de sentir et contempler la nature, expérience alors païenne et considérée comme péché.

Le paysage est une construction de l'Age Moderne. Au XIV^e siècle, la découverte du continent américain a bouleversé de manière considérable les philosophies et les religions européennes. L'étonnement provoqué par ces nouveaux paysages a fortement influencé la pensée de l'époque et aussi influé sur la perception de la nature.

La peinture, avec le changement du support et l'introduction de la perspective, fait partie intégrante de la construction de la perception paysagère qui, dans l'occident, correspond à l'esprit de la Renaissance.

Néanmoins c'est dans la période romantique que la contemplation de la beauté naturelle est effectivement mise en valeur en affirmant l'idée du sublime et du pittoresque⁴⁵ par la musique, la littérature, le théâtre et la peinture.

L'étymologie du terme révèle la construction du mot paysage à partir du mot pays ; elle est attribuée au poète flamand Jean Molinet (1493) qui, à partir du terme néerlandais *lanschap*, l'utilise pour la première fois afin de désigner un tableau.⁴⁶

⁴⁵ Concepts énoncés par Kant dans : *Observation sur le sentiment du Beau et du Sublime* (1764) et utilisés dans *Critique de la faculté de juger* (1790).
KANT, op. cit., 1968. pp 99, 100

⁴⁶ La première mention officielle du mot figure apparaît dans le dictionnaire latin/français de Robert Etienne (1549).
Cité par :
ROGERS, Alain, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, Paris, 1997. p19,20

Le regard qui construit le paysage a une étroite relation avec la perception de la peinture ; et ce qui nous entoure devient indissociable de la description picturale.

C'est ainsi que " *la butte de Montmartre ressemble à Utrillo, le port de Rouen à Marquet, la campagne d'Aix en Provence à Cézanne.* " ⁴⁷ Plus qu'une ressemblance, il s'agit d'une *artialisation du pays en paysage.* ⁴⁸

Rosalind Krauss se sert de Catherine, personnage d'un roman de Jane Austen, pour illustrer des commentaires à cet égard en racontant l'histoire de cette *gentille provinciale* accompagnée de ses amis érudits qui, lors d'une promenade, admirent le paysage avec le regard aiguisé du peintre. Un nouveau paysage se construit pour Catherine grâce à ses amis plus cultivés. *Il lui parla de premiers plans, d'arrière-plans, de seconds plans, de plans de vue et de perspectives, d'éclairages et d'ombre.* ⁴⁹ Pour corroborer l'idée d'*artialisation* il est possible de distinguer un tableau dans le paysage ⁵⁰: (...) *où que je tournasse mes yeux, j'apercevais un de vos dessins.*

Si la perception du paysage est liée à sa représentation dans la peinture, le sujet du paysage constitue pour le peintre un motif à part entière, qui peut

⁴⁷ LAPICQUE, Charles, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, Ed. Grasset, Paris, 1958. p135

Cité par :
ROGERS, op.cit., 1997. p 21

⁴⁸ ROGERS, op.cit., 1997. p 22

⁴⁹ AUSTEN, Jane, *Northanger Abbey* (1818). Tradução francesa de Josette Salesse-Lavergne, Paris, U.G.E., coll 10/18, 1983, pp. 99/100.

Cité par :
KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'Avant Garde et autres mythes modernistes*, Ed. Macula, Paris, 1993. p.141

⁵⁰ Observations du fils de William Gilpin, peintre et théoricien du pittoresque, en lettre à son père : *"J'ai eu néanmoins un singulier plaisir à voir votre système d'effets si clairement confirmé par les observations faites durant cette journée : où que je tournasse mes yeux, j'apercevais un de vos dessins"*. (BARBIER, Carl Paul, in : *William Gilpin*, Oxford, The Carendon Press, 1963, p111)
KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1993, p.141

se dégager d'une conception du thème comme représentation mimétique dans la peinture occidentale.

Cette distinction pourra déterminer des traitements formels différents dans la peinture qui amèneront la peinture de passage vers l'abstraction. Pour introduire ces considérations il faut d'abord faire une remarque sur le concept d'imitation.

Idée d'imitation dans la peinture

Si nous défendons ici l'importance du paysage dans l'avènement de l'abstraction, il est nécessaire de préciser le concept d'imitation par rapport à la nature en opposition à celui d'abstraction.

Dans l'esthétique occidentale, l'idée de *mimesis* commence avec Platon, et subit des transformations parallèles au développement de l'histoire de l'art. Elle resurgit dans la peinture avec l'illusionnisme de la Renaissance.

Le sens premier de *mimesis* doit être cherché dans la représentation théâtrale et en particulier dans la danse, qui dans la Grèce antique est une combinaison de gestes et de chants poétiques.

Pour Platon, l'art est l'imitation de la vie. La fonction des peintres et des sculpteurs qui reproduisent les choses changeantes du monde des apparences est, selon lui, inférieure à celle des poètes et musiciens, créateurs par excellence, qui avaient pour objet la vie même et le destin des hommes.

Pour Aristote l'art imite la nature. L'idée de catharsis qu'il introduit est centrée sur la libération des sentiments de l'artiste créateur. La catharsis, comme idée de purgation et excès, s'oppose à celle de purification et d'ascèse, plus liée à la raison qu'à l'émotion. Cette opposition persiste dans

toute l'histoire de l'art et se rapporte à celle entre l'apollinien et le dionysiaque dans l'histoire de la peinture.

Alors, que signifie imiter quand l'imitation a pour objet la nature en général ? Est-ce qu'imiter c'est créer, comme Aristote le considère, un langage noble, épuré par le rythme, par la métaphore et par la transformation?

Parvenus jusqu'à nous, des récits extasiés témoignent des effets de l'illusion depuis la peinture grecque de l'Antiquité : Zeuxis a peint des raisins dont l'apparence était si naturelle que les pigeons se trompaient et venaient les picorer ; le peintre Apelle a reproduit une image tellement fidèle d'Alexandre, que son cheval Bucéphale se mettait à hennir joyeusement quand il passait devant le portrait de son maître.⁵¹

Les exemples sont significatifs pour attester que l'animal peut être trompé par la vision du double. Mais est-ce que l'homme a toujours su distinguer la peinture du simulacre ?

L'histoire des styles parle de critères de beauté au-delà de la simple ressemblance. L'idée d'interprétation ne s'oppose pas à celle d'imitation. Cependant, depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, la *mimesis* est un axiome essentiel qui détermine différentes conceptions de la peinture occidentale. L'imitation comme reproduction des images fait partie de la fonction de la peinture au service de la diffusion des idées religieuses et de la formation d'une mémoire visuelle.

Mais est-ce que la représentation du paysage s'insère dans la même logique ? Pour Hegel :

⁵¹ Cf. RIBON, Michel, *L'art et la nature*, RIBON, Coll. *Philosopher au présent*, dirigée par Laurence Hansen-Lore, Ed. Hatier, 1988.
Cf. Chapitre II - *Mimesis*

"... l'art du paysage pictural, plus que de représenter fidèlement les formes de la nature, cherche à exprimer, dans le prolongement des émotions expérimentées face à elle, les angoisses et les attentes de l'homme face à son destin.

C'est enfin, au XVII^e siècle, la peinture hollandaise de paysage qui complète la réconciliation la plus élevée entre l'art et la nature ; revêtue de la dignité de l'esprit, telle peinture célèbre la conquête de l'homme sur un sol ingrat qu'il cultive. Dans une peinture de ce type, l'homme n'a aucune nécessité de figurer explicitement, dès lors que, dans cette nature totalement humanisée, il se sent absolument chez soi".⁵²

Dans la mesure où la relation entre l'homme et la nature devient plus paisible avec la maîtrise du travail agricole et les voyages, la découverte de la beauté du paysage est autorisée ; et la peinture paysagère met l'accent progressivement sur le décor du fond en dépit des personnages qui occupent la toile.

La relation entre l'homme et la nature a subi d'énormes transformations dans les siècles derniers. L'art a encore cet aspect essentiel de combler ce qui manque à l'homme, cette faille après sa séparation de la nature, cette absence.⁵³ Si la nature a changé pour l'homme du XX^e siècle, un autre rôle est assigné à la peinture.

⁵² Cité par:

RIBON, Op. cit. 1988. Chapitre II - *Mimesis*

Au XVII^e siècle, Hegel interprète le concept grec d'imitation et affirme que l'art n'a jamais eu pour objectif d'imiter la nature, mais qu'il a été le seul moyen pour que l'idée religieuse s'incarne et se développe dans le sensible.

Cf. HEGEL, *Esthétique*, Ed. Presse Universitaire de France, Paris, 1967.

⁵³ Apollinaire, dans son bref essai sur les peintres cubistes (1913), nous montre un autre regard à ce propos :

Thème et forme : contenu pictural

Ce que l'on veut ici, c'est comprendre comment le paysage s'est imposé comme protagoniste au début du XX^e siècle. Pour la peinture de représentation, l'essence du contenu est à la fois la correspondance du thème et de la forme.

Dans la tradition de la peinture occidentale, le thème comme représentation picturale du modèle peut être traité d'une manière plus ou moins fidèle. Cet aspect fait aussi partie du style artistique.

Les peintres orientaux, pour accroître la spontanéité du geste, peuvent se fixer sur un même thème pendant toute leur vie. Leur tradition picturale donne la priorité au comment peindre sur le quoi peindre. Les thèmes sont récurrents comme ceux du bambou ou du paysage. *Le bambou offre des possibilités plus subtiles d'expression que des scènes dramatiques ou anecdotiques.*⁵⁴ Essayons de comprendre la raison de ces choix.

Selon Arnheim, un peintre du XIX^e siècle qui pouvait choisir, sans préférence particulière, une madone ou un chou comme thème, pourvu qu'il y trouvât matière à exercer ses dons picturaux, était déjà, en fait, un artiste abstrait.⁵⁵ Cependant on considère que le chou comme les asperges de Manet se sont adaptés davantage aux nécessités de ces artistes que la madone n'a pu le faire.

" Sans les artistes, sans les poètes, les hommes s'ennuieraient rapidement de la monotonie de la nature. (...) Si la cible de la peinture continue à être, comme toujours, le plaisir du regard on espère désormais que l'amateur y puisse retrouver un autre plaisir que celui donné par le spectacle des choses naturelles"

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes : méditations esthétiques*, Ed. Hermann, Paris, 1980. (Apollinaire, Guillaume, *Pintores Cubistas*, LPM Editores, Porto Alegre, 1977. pp15-19)

⁵⁴ Cf. OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da Arte*, Ed. Cultrix, São Paulo. 1970.

⁵⁵ Cité par :

EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'Art*, Editions Gallimard, Paris, 1974. p. 179

Le chou n'ayant pas une fonction représentative liée à la fidélité du portrait ou à la transmission de valeurs religieuses, n'est pas un thème dont la représentation traditionnelle se justifie. Mais la forme, celle d'un simple chou, des asperges, ou bien celle du bambou pour les peintres orientaux, peut contribuer à un nouveau traitement pictural. L'apparence du bambou qui ressemble à celle de quantité de bambous lui confère la neutralité nécessaire à un travail dont la priorité n'est pas la description picturale mais la valeur du geste.

De cette manière, le thème, enserrant en lui-même l'idée et la forme, ne constitue pas un prétexte aléatoire. Ce que l'on est tenté de soutenir ici, par rapport au motif du paysage, c'est que le choix du thème peut influencer sur le traitement formel et technique de la peinture, au début de l'abstraction. C'est dans cette corrélation entre le quoi peindre et le comment peindre que se situe, dans ce propos, le paysage comme motif.

Thème : objet et motif dans la peinture

Nous savons qu'il existe plusieurs acceptions du thème qu'il nous faut éclairer. Dans le concept de thème en peinture, une confusion entre objet et motif demeure. Il est particulièrement nécessaire pour notre notion de paysage de mettre en évidence ce qui distingue ces notions.

Si le thème, au moins comme point de départ à la peinture, résiste jusqu'au début du XX^e siècle, il faut bien considérer ses différences. Le thème, étayant par tradition l'objet de la peinture occidentale comprend deux notions différentes.

Le motif, considéré ici dans les termes avec lesquels Argan le définit, s'oppose à l'objet comme catégorie distincte dans l'iconographie de la peinture et s'applique d'avantage au paysage :

" On peut aussi affirmer que le paysage se présente à l'artiste comme motif lorsqu'il se prête à être expérimenté ou vécu par lui comme un espace unitaire dans lequel aucune graduation n'est possible. L'unique possibilité est une parfaite égalité entre les valeurs".⁵⁶

L'objet, se rapporte à un modèle qui, par ses caractéristiques, se prête d'avantage à l'imitation. *Quand on dit motif, on pense essentiellement paysage, (...)Le motif ne désigne pas la figure ; ni le portrait ni le nu ne se fait d'après un motif : il s'inspire d'un modèle.*⁵⁷ Il faut souligner que le mot inspiration doit être considéré ici en opposition au mot imitation. En plein air, le paysagiste se trouve dans le motif comme inspiration.

Les nuages par exemple, comme partie intégrante du paysage, illustrent cette idée de motif dans l'histoire de la peinture. Hubert Damisch dans la *Théorie du nuage*, explique le rôle des nuages par rapport à l'imagination. Les nuages sont comme le miroir du monde, où l'homme projette ses fantaisies oniriques.

Une série de schémas dessinés servant de méthode classificatrice pour le peintre de nuages furent présentés par Alexandre Cozens (1717-86) dans son *D'une nouvelle méthode pour aider la création du dessin original de paysages*. Il propose à ses élèves de chercher à construire leurs paysages à partir de taches provoquées au hasard à la manière de Léonard de Vinci qui, avait déjà recommandé d'observer un mur vieilli par le temps et d'imaginer les figures suggérées par ses taches et ses fissures.⁵⁸

⁵⁶ ARGAN, Giulio Carlo, *L'Art Moderne, du siècle des lumières au monde contemporain*, Ed. Bordes S. A., Paris, 1992. p 55

⁵⁷BELOQUET, Guy, "Motif" in *Peinture*, Encyclopédie Universalis, op.cit., 1999.

⁵⁸Cf. VINCI, Leonardo, *Traité sur la peinture.*, Ed. Chastel, Paris, 1987.

Ces schémas proposés par Cozens furent copiés par Constable, le paysagiste romantique par excellence, comme exercice. Le spectateur projette des formes et participe lui aussi de la représentation. Les taches sont des images (imagination). La terre devient la surface de projection des ombres et nuages⁵⁹. Le peintre chinois du XI^e siècle, Son Di, anticipe les considérations de Léonard de Vinci et souligne :

"Choisissez un vieux mur en ruine, étendez sur lui un morceau de soie blanche. Alors, soir et matin, regardez le jusqu'à ce qu'à la fin vous puissiez voir la ruine à travers la soie, ses bosses, ses niveaux, ses zigzags, ses fentes, les fixant dans votre esprit et dans vos yeux. Faites des proéminences vos montagnes, des parties les plus basses vos eaux, des creux vos ravins (...) Vous pourrez alors jouer de votre pinceau selon votre fantaisie. Et le résultat sera une chose du ciel et non de l'homme".⁶⁰

La découverte progressive d'autres cultures, créatrices de formes plastiques aussi remarquables que celles de la tradition européenne, obéissant à d'autres préoccupations que la capture fidèle des apparences naturelles, a une influence considérable sur la peinture occidentale.⁶¹ Ces découvertes incluent sans doute celle de la culture orientale.

⁵⁹ Hubert DAMISCH, *Théorie du Nuage*, Paris, 1972. p 52

⁶⁰ Dans les Notes de l'article : *Defigurations du Paysage*, GOLDEMBER Itzak op. cit., 1996. p 237

⁶¹ RIBON, op. cit., 1988. p 67

Le paysage, motif traditionnel dans la peinture orientale, avec ses tracés et ses coups de pinceau rapides, semble capter l'essence des choses, l'âme de la nature, l'esprit qui habite chacune de ses parties.⁶²

Depuis l'antiquité, le thème représente pour les orientaux, quelque chose de secondaire ; il est considéré comme motif. Le concept d'imitation n'existe pas comme en occident. Le peintre doit montrer l'essentiel. Le tableau est accompli par l'imagination de chacun. Ce qui importe c'est le rythme, la qualité du coup de pinceau et la technique ; la peinture aussi bien que la calligraphie sont l'enregistrement d'un geste qui cherche l'harmonie entre l'âme et le corps. Ces éléments incarnent le principe du Tao, la force cosmique qui régit l'univers.

Paysage et peinture abstraite

Est-ce que le paysage se prête à la liberté des taches et des nuances de lumière ou de couleur dans la peinture ? Est-ce que le mouvement des vents et des rivières engendre des gestes naturels ?

On sait que la contemplation de la nature provoque des sensations humaines ataviques. Nous sommes encore les mêmes êtres effrayés par des forces incontrôlables de l'univers. La nature brute évoque la métaphore d'un voyage vers l'intérieur inconnu de chacun et, comme la peinture, elle recèle des secrets. Le ciel et la terre, espace visuel donné à l'homme, représente, à la fois, emprisonnement et liberté. Le ciel et la terre sont des lieux de référence ; ils évoquent l'élévation et l'extase, l'introspection et la profondeur. La peinture propose une exploration symbolique de ces mystères.

⁶² Cf. OSBORNE, op.cit., 1970.

Dans le paragraphe qui suit, Anton Ehrenzweig soulève cette question du rapport entre paysage et abstraction picturale :

" A mes yeux, la déshumanisation de l'art occidental commença le jour où la contemplation du paysage remplaça la représentation du corps humain. L'arrière plan indifférencié prit à leur place le rôle dominant. Il ne restait plus dès lors, jusqu'à l'abstraction totale de l'art moderne, qu'un pas relativement négligeable à franchir".⁶³

Le paysage au XIX^e siècle s'adapte à une peinture qui n'est plus l'unique moyen de réalisation d'images et abandonne le code imposé à la représentation pour donner priorité à d'autres fonctions. La construction progressive du genre paysager, protagoniste pendant le romantisme et l'Ecole de Barbizon, prépare le chemin à l'impressionnisme. Néanmoins ce sont les peintures de Cézanne, Kandinsky, Mondrian ou celle de Paul Klee, qui à partir de la contemplation de la nature instaure un travail qui s'éloigne des références réalistes.

Abstraction, relativité du concept

On sait que l'abstraction appartient à l'histoire de la peinture depuis son début. Les recherches sur les caractères symboliques du paléolithique⁶⁴ et la peinture ornementale du néolithique, les dessins schématiques des tribus primitives et l'observation de la sophistication structurelle des peintures des peuples les plus divers en témoignent.

⁶³ EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'Art*, Editions Gallimard, Paris, 1974. p172

⁶⁴ Cf. LEROI-GOURHAN, André, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, J. Million, Paris, 1992.

Par ailleurs, nous savons que le développement graphique de l'individu commence par des traits kinesthésiques qui, peu à peu, deviennent une représentation reconnaissable du monde visible sans perdre son caractère symbolique. Ces remarques peuvent mieux relativiser le concept d'abstraction par rapport à la figuration imposée par la fonction représentative de la peinture dans l'occident.

Abstraction et figuration deviennent alors des termes vagues qui ne correspondent pas à une dichotomie et ne font donc plus de ce fait l'enjeu de débats dans la peinture actuelle. Cependant, si les peintres sont aujourd'hui les héritiers de cette rupture avec la représentation traditionnelle, ces considérations visent à en préciser les implications.

Si l'art avait comme fin une simple imitation de la nature ou l'enregistrement éternisé des images oubliées, la photographie aurait supplanté la peinture. De fait, l'idée d'imitation a été altérée avec l'apparition de la photographie : sa fonction a rapidement dépassé la pure et simple documentation du réel pour subir, elle-même, l'influence de la peinture qui conditionne notre mémoire visuelle et notre manière de percevoir des images dans le plan. La photographie rend possible, par processus chimique, la reproduction d'un fragment du monde réel très semblable à celui que les peintres, à partir de la Renaissance, obtinrent, appuyés sur l'intuition et la géométrie. La forme de présentation des motifs, la lumière et l'encadrement de la peinture influencèrent fortement les premiers photographes qui, en grande majorité, avaient été peintres. Le paysage est largement utilisé par la photographie au moment même où il est le protagoniste dans la peinture.

Si le paysage, par ses caractéristiques, incarne le prétexte idéal à cette transition, les raisons qui contribuent à l'apparition de l'abstractionnisme sont diverses.

On connaît la complexité des facteurs qui contribuent aux changements de la mentalité du XX^e siècle : les découvertes scientifiques et sociales, la vitesse, la nouvelle façon de percevoir le monde, la liberté, le développement des arts. La fonction de la peinture s'est donc modifiée.

Le télescope, le microscope, la photographie et le cinéma offrent de nouveaux horizons à la perception visuelle. L'homme du XIX^e siècle a une vision du monde prête à accepter les nouvelles découvertes qui vont transformer définitivement le regard.

Depuis Platon, avec sa métaphore du monde des ombres et de la lumière, et Aristote, pour qui l'acte de voir était l'acte même de connaître⁶⁵, la vision fut privilégiée parmi d'autres sens comme témoignage légitime, par excellence, de la connaissance et de la vérité.

Cependant, l'importance de la vision humaine est remise en cause. Grâce à la technologie, l'homme contemporain est confronté à une augmentation croissante de son univers visible. Il est ainsi difficile d'établir des limites entre ce qui peut être vu et ce qu'on peut imaginer.

" L'image visuelle sera objectivement réelle quand le télescope corrige l'image subjective et illusoire de la vision humaine et nous montre ce que nos yeux ne sont pas équipés à voir (...) l'essentiel c'est que le télescope transforme l'acte même de voir qui devient un résultat de l'acte de connaître que cet instrument permet. " ⁶⁶

⁶⁵ Selon Les observations de la philosophe brésilienne Marilena Chaui.
CHAUI, Marilena, "Janela da alma, espelho do mundo", in : *O Olhar, Organisation de textes de* Adauto Novaes, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.

⁶⁶ Observations de M. Chaui :
CHAUI, Marilena, op. cit., 1988.

Nous devons aujourd'hui relativiser autant le concept d'abstraction visuelle que le rôle de la peinture. Si la fonction et l'évaluation du contenu représentatif, dans la tradition picturale, intègrent thème et traitement formel, ces repères sont aujourd'hui abolis. Il s'agit donc de trouver de nouvelles valeurs pour soutenir l'existence de la peinture actuelle.

Caractéristiques du paysage par rapport à l'abstraction

Il importe de mettre en valeur des aspects significatifs du motif du paysage pour démontrer son influence dans le processus de transformation de la peinture occidentale au début du XX^e siècle. Les aller et retour dans la chronologie de l'histoire de l'art, permettant de mettre en relation des peintres de différentes époques, constituent l'enchaînement des idées en question. Les caractéristiques formelles soulignées font partie des préoccupations picturales à partir de la Renaissance.

Absence de la figure humaine dans la peinture de paysage

La valeur de l'évocation, de la perception subjective et de l'imagination dans la relation avec les images de la nature, a été découverte indépendamment par des peintres paysagistes d'époques différentes et de diverses parties du globe.

Suivant une trajectoire chronologique, la peinture de paysage en occident a une histoire brève ; elle a ses origines surtout dans la peinture hollandaise du XV^e siècle et commence à apparaître comme forme régulière au XVII^e siècle pour devenir un motif définitivement autonome de la peinture du XIX^e siècle. Le paysage comme motif, marque une inversion de rôles. L'absence du personnage met le peintre face à la nature comme auteur du décor vidé de son image auto-projetée. La figure humaine cesse d'appartenir à l'échelle des relations d'espace du tableau. L'homme ne se reconnaît plus à l'intérieur du cadre.

Cette suppression du personnage collabore à l'équivalence entre les éléments. L'abandon de l'action narrative supprime le point focal imposé par la figure humaine, de l'espace du tableau, et crée un ensemble neutre où

n'existent plus les valeurs qui obéissent à une hiérarchie préconçue. C'est au peintre de choisir ses priorités selon les valeurs plastiques qu'il veut révéler. Cette notion de surface unitaire offre une plus grande autonomie à l'artiste. Il cadre l'espace réel comme une fenêtre ou une caméra photographique qui tranche la réalité visible pour la sélectionner selon ses propres critères.

Le rôle du paysage, en fonctionnant comme décor de fond pour les scènes principales, se prête à un traitement plus détaché ; ceci contribue à la libération du sujet vers le motif.

Cette liberté du traitement peut expliquer pourquoi, depuis la Renaissance, quelques artistes se servent du paysage comme pratique indépendante, dans le seul but de satisfaire leur plaisir ; le motif, étant alors considéré comme un genre mineur jusqu'au romantisme.

Certaines toiles de Botticelli illustrent cette libération du traitement soigné que le rôle secondaire du paysage permet.⁶⁷ Gainsborough et Goya, peintres qui ont introduit le romantisme, montraient une telle liberté dans le traitement de ces paysages que ceux-ci acquéraient un caractère d'esquisse de fond, en opposition au premier plan, élaboré soigneusement selon les règles du savoir-faire.⁶⁸

Subjectivité du paysage comme motif

Les remarques de Léonard de Vinci recommandent une attention particulière au paysage pour l'application de ses exercices de peinture à partir des taches dues au hasard car le motif est constitué d'une structure fragile qui lui confère un caractère spécialement dangereux.⁶⁹

⁶⁷ GOLDBERG Itzhak, *op. cit.*, 1996. p227

⁶⁸id., p230

⁶⁹id., p227

Alexandre Cozens a aussi beaucoup insisté sur l'aspect non imitatif du paysage qui doit utiliser les principes de la nature pour se construire artificiellement. C'est l'imagination qui est le fondement de la peinture et non l'observation.

Le paysage révèle la réalité subjective de l'artiste créateur ; notamment dans la peinture du XVIII^e siècle qui introduit un langage qui se libère petit à petit du modèle en incitant même son auteur à dévoiler une part de lui-même :

"On ne pourra pas argumenter alors que lorsque la grande manière classique de la peinture est morte de mort naturelle au XVIII^e siècle, ce fut cette nouvelle fonction de l'art qui amena la peinture de paysages au premier plan et obligea l'artiste à intensifier sa recherche de vérités particulières."⁷⁰

Le romantisme nie l'enseignement académique et cherche à inciter l'imagination ainsi qu'à refléter les caractéristiques subjectives de la création individuelle. Par ailleurs, Constable soutient la peinture comme expérimentation scientifique ou comme *cosa mentale* selon l'expression de Léonard de Vinci. Le processus artistique possède des influences émotionnelles d'un ordre différent de celles que procure l'expérimentation scientifique.⁷¹ L'expérimentation et l'observation en dehors des murs des

⁷⁰GOMBRICH, E.H., *Art et Illusion*, Ed. Gallimard, Paris, 1996.

(GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusão - Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Ed. Martins Fontes, Rio de Janeiro, 1959. p155)

⁷¹ "Constable, notamment, est perçu comme l'artiste moderne type en raison de sa façon directe, affranchie de toute esquisse préconçue, d'affronter la réalité.(...) une technique rapide, ample, pour donner à voir qu'on dessine des feuilles d'un arbre, là où, en regardant de plus près, on ne distingue que des taches en couleur."

GOMBRICH, E.H., *Art et Illusion*, . Op.cit., Paris, 1996. p 55

académies, ou, ce que l'on appelle communément l'étude directe d'après nature, n'auraient été adoptées systématiquement dans l'apprentissage artistique, que pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle.

La perception du paysage change alors ; la perception de la peinture également. Si le hasard et la subjectivité sont présents dans quelque activité créatrice que ce soit, leur interférence dans le domaine de la peinture y est considérable.

Perspective aérienne dans la peinture de paysage

On peut considérer qu'il n'y a pas de contours dans la nature et que, comme ligne droite, il n'existe que celle de l'horizon. Si les lignes sont inexistantes,⁷² la perspective linéaire devient peu applicable à la peinture de paysage. Les sensations visuelles se présentent comme des taches plus claires, plus obscures, colorées de manières variées, et non en un schéma géométrique comme celui de la perspective classique.

La perspective aérienne, où la notion de distance s'établit par des nuances de couleurs plus ou moins saturées, semble mieux correspondre aux caractéristiques de l'espace du paysage.

La représentation des distances trouve ses solutions non seulement grâce à la modification des dimensions des objets, plus grands au premier plan et plus petits au fond mais surtout grâce aux atténuations de couleur, en général plus froides et moins saturées pour les lointains. L'air, constitué de graisse, est bleu.⁷³

⁷² GOLDBERG, Itzhak, op. cit., 1996. p228

⁷³ Cf. VINCI, Leonardo, op.cit. 1987.

A une époque où le thème n'a pas encore disparu, Turner crée une autre sorte de perspective, *météorologique* celle là ⁷⁴, avec un rideau semi-transparent qui couvre la représentation, dans un effet de relative illisibilité. Il traduit la vision des choses en mouvement comme les effets changeants des nuages et les reflets d'un éclair sur la mer. Cette attitude atteste l'esprit d'un visionnaire et son intuition anticipe la transformation du monde visible à laquelle son siècle allait assister. En rompant avec la représentation mimétique, Turner devient le précurseur de l'impressionnisme.

Lumière dans le motif du paysage

Parmi les facteurs qui rendent difficile la représentation dans la peinture de paysage, il y a l'absence de contours définis et l'instabilité du motif en tant que modèle.

L'important dans le portrait ou la nature morte sont les relations de contraste entre la figure et le fond qui s'établissent par le dessin. Dans le paysage, en revanche, les formes deviennent floues comme des nuages où les éléments alternent en fonction des changements des vents, des intempéries et surtout par les mouvements de lumière et d'ombre :

"Si le peintre d'un portrait ou d'une nature morte a l'intention de copier la couleur de son motif par zone, il ne peut permettre qu'un rayon de lumière transforme le processus". (...) le peintre de paysage a encore moins de champ pour l'imitation littérale".⁷⁵

⁷⁴ GOLDBERG, Itzhak, op. cit., 1996. p 229

⁷⁵ GOMBRICH, E. H., op. cit. 1959. p31.

L'impressionnisme comme peinture dont l'essence est la lumière ne pouvait avoir choisi de motif plus approprié. Claude Monet, qui a débuté comme réaliste, s'applique à la contemplation exhaustive du paysage pendant plus de cinquante ans et, à la fin de sa vie, en arrive à une conception presque abstraite. Il reste fidèle au motif dans sa démarche.

Comme les peintres impressionnistes en général, il découvre les innombrables possibilités d'exploration picturale offertes par la contemplation de la nature : les reflets de l'eau ou les jeux de lumière qui provoquent les changements et mènent à l'abstraction.

Pissarro démontre un style complexe qui change selon la source du motif paysager. Ses déménagements témoignent de sa recherche permanente d'un nouveau décor et des nouvelles explorations de la peinture. Cependant, il se préoccupait davantage de l'organisation du tableau que du paysage dans lequel il plantait son chevalet. Cet artiste était depuis longtemps soucieux d'associer entre elles les constructions solides, les touches de couleur les plus riches, d'enregistrer les formes larges et puissantes de la nature. En effet, on peut considérer que ce peintre a joué un rôle important auprès de Cézanne par le traitement volumétrique et la juxtaposition des taches constructives ainsi qu'auprès de Seurat par la rigueur de la composition et les contrastes chromatiques.⁷⁶

La synthèse du paysage et de la lumière se traduisent désormais par des touches, des taches et des points.

⁷⁶ BRETTELL, Richard R., *Pissarro et Pontoise, un peintre et son paysage*, Ed. de Valhermeil, France, 1991.

Abolition du motif dans la peinture

Le paysage peut ainsi dicter ses lois et contribuer à l'autonomie d'une peinture émancipée de la représentation. En se libérant du motif, la peinture découvre son rythme parmi les éléments structurels de son propre langage.

L'intérêt de la technique impressionniste qui se concentre sur le paysage, comme l'avait déjà entrepris Claude Lorrain et certains paysagistes anglais réside dans l'introduction systématique de l'ambiguïté de lecture des éléments représentés.

Dans leur apparence, les touches impressionnistes ne se laissent pas circonscrire dans un schéma défini et peuvent donner lieu à diverses interprétations,⁷⁷ elles ne permettent pas le découpage ou la séparation des formes du fond ; Au contraire, elles les laissent respirer et leur permettent de devenir ainsi volatiles, sans gravité, comme dépourvues de la protection d'un contour.

"Il faut constater qu'apparaît sur la toile une touche qui, en soi, ne représente rien, ni de par sa couleur, ni de par sa forme, et dont il serait impossible de désigner ou de nommer ce qu'elle figure dans la réalité contemplée".⁷⁸

Même si on considère que l'impressionnisme c'est le point de départ vers l'abstraction, dans la peinture paysagère on trouve encore les repères de la représentation entre les deux lignes horizontales qui limitent l'espace réel entre le ciel et la terre.

⁷⁷ GOLDBERG, Itzhak , op. cit.,1996. p230

⁷⁸id., p 230

Ces lignes parallèles qui composent la surface sont coupées par des verticales qui représentent tout le mouvement de la vie. Tout ce qui pousse verticalement à partir de la ligne de terre comme les arbres, les hommes, les fleurs forment des perpendiculaires qui donnent le rythme à la composition.

Informel et géométrique dans la composition picturale

Ces observations nous révèlent l'influence du paysage dans la démarche aussi bien chez les peintres abstraits informels que chez les géométriques.

"Nous pouvons voir ici deux tendances contraires : la tendance impressionniste qui insiste sur la dissolution à laquelle se prête le paysage, et la tendance propre à Cézanne, qui cherche à structurer le sujet, à en rendre visible l'échafaudage".⁷⁹

En effet, le paysage impressionniste et ultérieurement celui des fauves ont amorcé la dissolution des contours et l'indépendance des taches pour aboutir à l'abstraction informelle de Kandinsky qui a exposé son principe de nécessité intérieure pour défendre une nouvelle conception de peinture. Cependant sa liberté informelle demandait la rigidité des lignes droites tracées par des outils comme contrepoint nécessaire.

De son côté, Cézanne reprend la conception de l'espace de Poussin basée sur des lignes horizontales et verticales. D'après Argan, l'aspiration de Cézanne c'est refaire Poussin, rencontrer l'histoire de la nature et l'expérience reflétée du passé dans le flagrant de la sensation, il est allé au-delà du caractère purement français de l'impressionnisme.⁸⁰ Il a compris

⁷⁹ *id.*, p 233

⁸⁰ *Cézanne* in : ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, 1992.

l'importance des orthogonales dans la synthèse du paysage. En établissant le rythme et l'harmonie de Poussin, il affirme la valeur de la forme et de la structure, préparant le chemin vers la transformation du Cubisme.⁸¹

Composition picturale all-over

Se confronter au problème de la composition est un des grands défis du peintre de paysage. Les valeurs des éléments dans le motif ne sont pas définies selon un ordre préalable. L'artiste doit établir les hiérarchies et les rythmes entre les éléments pour structurer le tableau. Ce qui intéresse le peintre ce n'est pas le rapprochement des objets visuellement attirants mais bien la définition d'un espace pictural unitaire, où aucun élément ne se superpose aux autres ou ne les subordonne.⁸²

L'éloignement physique du motif en tant que modèle contribue à la perte du point de convergence du regard dans l'espace pictural où les formes et les textures visuelles se mélangent. Shitao écrit :

" La dispersion ou le groupement, la profondeur et la distance constituent l'organisation schématique ; verticales et horizontales, creux et reliefs constituent le rythme ; ombres et lumière, épaisseur et fluidité constituent la tension spirituelle".⁸³

Le paysage établit ainsi l'unité que les orientaux préconisaient comme principe fondamental régissant toutes choses.

⁸¹ "Au moment même où il expose *Évolution*, en 1911, Mondrian découvre tout à la fois Cézanne et le cubisme cézannien de Braque et de Picasso, et ce choc déclenche chez lui le processus qui le conduira à l'abstraction".

BOIS, Yve- Alain, *Cézanne* in : Encyclopédie Universalis, op. cit., 1999.

⁸² ARGAN, Giulio Carlo, op. cit 1992. p55

⁸³ SHITAO, op. cit., 1984. p67.

La relation figure-fond une fois altérée, détermine des champs de vision qui s'interpénètrent au bénéfice de l'unité du tout. Le motif, et c'est là sa spécificité, se compose d'une quantité infinie de tonalités, d'où l'absence de délimitation bien distincte entre ses éléments ; les formes s'estompent, fusionnent et l'effacement de la ligne facilite l'émergence de la couleur. Les plans, marqués par l'utilisation de la perspective, sont substitués par des zones de perception déterminées par de nouvelles ressources de traitement. La *profondeur de champs* devient plus plate.⁸⁴ Cet aspect fondamental du paysage inaugure l'espace de la peinture moderne dont la caractéristique essentielle réside dans la découverte du plan.

La peinture informelle et l'abstraction géométrique sont reprises, après la guerre, par plusieurs mouvements. Les deux tendances considèrent désormais la peinture comme une surface plate et *all-over*. Cette composition homogène dans tout l'espace du tableau constitue le centre de mon travail actuel.

⁸⁴ GOLDBERG, Itzhak, *op. cit.*, 1996. p229

Les paysages dans ma pratique

Je me concentre ici sur le motif du paysage dans ma pratique entre 1989 et 1991. Bien qu'on ne puisse pas établir des limites précises entre la pratique du dessin et celle de la peinture, il est remarquable que pendant cette période j'abandonne le dessin pour commencer vraiment à peindre.

Le paysage marque, dans ce cas, le début d'un processus pictural qui, maintenant des repères d'un espace encore réel, s'éloigne progressivement de la représentation.

Même si le lien entre paysage, fenêtre et grille est davantage présenté dans cette étude sur le plan formel, j'évoquerai quelques brèves considérations sur le symbolisme du motif en relation avec mes expériences personnelles puisque les aspects, sémantique et formel, entretiennent un rapport étroit dans la pratique.

Symbolisme du paysage dans le processus créatif

Eloignement du pays et paysage

Si d'un point de vue général, le terme paysage peut désigner tout ce qui nous entoure, un décor urbain ou même imaginaire, c'est le motif du paysage naturel, avec la fragilité mimétique qu'on a remarquée dans le chapitre précédent, qui a engendré mes peintures.

Mes premières esquisses de paysage sont nées quand j'étais en Espagne, loin de mon milieu d'origine. La découverte d'un autre climat avec des couleurs nouvelles, des arbres nus, une végétation inconnue, un ciel brisé et une lumière si différente de celle de mon pays, ont bouleversé ma perception. C'est ainsi que j'ai pris conscience de l'importance de l'atmosphère d'un paysage et de la sensibilité à la lumière. Il s'est créé un décor qui retrouve les tonalités du lieu d'origine.

La distance du regard de quelque ordre qu'elle soit, constitue la condition nécessaire à la construction du paysage. Depuis Kant, l'éloignement est considéré comme une condition essentielle pour la perception esthétique du paysage.

Le paysage change selon l'expérience individuelle et les caractéristiques du recul qui le construit. Mon éloignement n'est pas du même ordre que celui du paysan qui lie l'idée du beau à celle de l'utile dans sa perception de la nature. Le paysage, selon Alain Rogers, est une invention du citadin qui suppose à la fois du recul et de la culture. Le sentiment de l'utile n'empêche pas un regard esthétique. Un paysan qui visite un autre pays adopte probablement l'attitude désintéressée du touriste.¹

Notre perception n'est pas neutre, il y a toujours une série d'éléments subjectifs qui la constituent. Un touriste porte certainement un regard différent de celui de quelqu'un qui vit une période de longue durée dans un pays étranger. De la même façon, un séjour dans un autre pays constitue une expérience complètement distincte de celle d'un exil permanent fût-il volontaire ou involontaire. Mon séjour provisoire en Espagne ainsi que celui en France conditionnent le regard particulier que je porte non seulement sur le nouvel environnement mais sur mon propre pays.

L'espace du dessin et de la peinture représente le pays qui accompagne mes déplacements, que je peux emporter avec moi. C'est ici que je me sens vraiment à l'aise. C'est là mon véritable territoire²

¹ ROGERS, Alain, *op. cit.*, 1997. pp 25- 27

² J'utilise un extrait écrit par Icléa Cattani à propos de cette idée:
"S'approprier de l'espace, y enfermer le paysage signifie peut-être le maîtriser, le garder pour soi-se créer un lieu personnel, mobile, intérieur. Un lieu qui puisse accompagner le corps dans ces déplacements."

CATTANI, Icléa, Texte de présentation de l'exposition *Traços*, (réalisée avec M. Salvatori et Eduardo Vieira da Cunha) à la Galerie Debret par l'Ambassade du Brésil, Paris, janvier, 2001

Déplacements et construction du paysage

Je suis née à la frontière entre le Brésil et l'Uruguay. Dans mon enfance j'avais l'habitude de me placer juste au milieu d'une petite rivière qui sépare ces deux pays. J'avais la sensation que mon corps lui-même était une limite entre deux mondes.

Nous, les brésiliens sommes les héritiers d'une séparation, à la recherche de frontières où fonder une nouvelle identité. Mes arrière-grands-parents paternels, venus d'Italie en Argentine au début du siècle, se sont installés au port de Rio Grande et plus tard, dans la région de la pampa, cherchant les meilleures conditions pour vivre et travailler. Cette aventure les obligea à abandonner leur identité, leur univers culturel riche de plusieurs siècles pour commencer une autre histoire : construire un autre pays. Je fais maintenant le voyage dans le sens inverse.

L'unique et première expérience d'un déplacement inévitable, a été celle du déménagement : la rupture avec le pays d'origine ³, d'un paysage familier jusqu'à l'âge de huit ans. Mes parents ont décidé d'aller à la capitale de la région car ils considéraient que là bas, nous pourrions bénéficier des meilleures écoles et d'une plus grande ouverture culturelle. Ce fait a été un choc difficile laissant des marques profondes sur ma vie et mon travail.

³ Pour élucider cette question : " Dans le cas de Teresa Poester, l'éloignement requis n'a pas été seulement du citadin envers le monde de la nature mais aussi et surtout, l'éloignement de son pays d'origine. Cette distance a été pour l'artiste, une condition nécessaire à la construction du paysage. Réfléchissons au mot "construction": le paysage n'a pas été pour elle, quelque chose de "naturel", observé et peint, mais une construction imaginaire, probablement un lieu d'appartenance symbolique".

CATTANI, Icléa, 2001

Mon pays, la pampa, le grand plateau entre le Brésil, l'Uruguay et l'Argentine constitue un monde culturel sans aucun rapport avec le reste du Brésil. Les *gauchos*, habitants de cette région, ont un caractère réservé qui provient, en partie, de leur origine ethnique et du climat. Ce type d'homme, caractéristique d'une région d'élevage, avec son climat tempéré et aux hivers glacés, est le métis d'ancêtres indiens, portugais et espagnols, habitués à une vie rude.

Dans la pampa, on voit si loin qu'on a l'impression de contempler la fin de la terre. Le paysage peut être une enfilade d'arbres dans le plan du fond, comme on rencontre souvent les eucalyptus. La profondeur de champs diminue selon la distance de l'observateur. La ligne droite de l'horizon reste toujours visible comme si on était à la mer. La contemplation du coucher de soleil est un moment sacré pour nous, les *gauchos*.

La ville d'où je viens ressemble à d'autres de la frontière sud du Brésil. Cette région a connu un grand développement dans la première moitié du XX^e siècle grâce à ses prairies propices à l'élevage. Avec l'introduction de la technologie et des pluri-cultures agricoles, les villages de la pampa ont perdu leur richesse et leur charme. Revoir le paysage de mon enfance, c'est affronter la décadence économique et sociale d'une région qui a été la plus prospère de l'Amérique du Sud.

L'identité du *gaucho*, reconnaissable à la manière de s'habiller, à sa nourriture basée sur la viande et le *mate*,⁴ aux danses et aux pratiques d'élevage ; les changements d'aujourd'hui le menacent.

⁴ Un thé amer bu souvent collectivement comme dans une sorte de rituel de convivialité.

J'habitais dans une maison avec un grand jardin où j'avais construit mon univers enfantin en étroite relation avec la nature. Les arbres, qui apparaissent souvent dans mes tableaux, avaient une signification tout à fait spéciale. Je me sentais protégée par leur ombre et par la solidité de leurs racines. C'est lorsque je me suis séparée de l'arbre de mon enfance que j'ai éprouvé pour la première fois le sentiment de solitude, d'exil. Mon identité était inscrite dans les contours de ce jardin.

A Porto Alegre, capitale du sud du Brésil, pendant longtemps, je me suis sentie une étrangère sans repères. Je fréquentais une école allemande et j'ai connu une culture complètement différente de celle de la frontière. La colonisation de cette ville commencée au XVIII^e siècle fut entreprise essentiellement par des Portugais, puis par des Allemands et des Italiens. Même si, relativement au reste du pays, cette région est fertile et la classe moyenne y prédomine, c'est à Porto Alegre que j'ai pris conscience des immenses contrastes sociaux de mon pays.

A la fin des années soixante, les jeunes rêvaient d'utopie politique ou des paradis d'un nouveau monde à construire. Cette génération dont je faisais partie se nourrissait de ce rêve. J'ai reçu les influences les plus diverses : depuis les chansons sud-américaines en passant par la musique brésilienne avec le mouvement de la *Topicalia*,⁵ jusqu'au cinéma européen, surtout le néoréalisme et la nouvelle vague. A ce moment là, plusieurs moyens d'expression nourrissaient mon envie créatrice : la poésie, le modelage et le dessin.

A dix-huit ans, je suis allée étudier à Rio de Janeiro. Le bouleversement provoqué par cette grande ville fut très grand. J'y ai vécu

⁵ Le grand mouvement musical brésilien après la bossa nova. A la fin des années soixante, Caetano Veloso et Gilberto Gil mélangent des influences culturelles les plus diverses qui correspondent à l'esprit de l'époque.

entre la plage et la montagne, dans un paysage où la forêt envahit les rues et les constructions avec une force et une luxuriance impressionnantes. Cette intensité, émanant des forêts, du relief, des grandes montagnes rocheuses et de la mer, je ne l'ai jamais connue dans une autre ville. Les différences sociales y sont beaucoup plus criantes. Si dans le monde entier, les grandes villes cachent la pauvreté à leur périphérie, la géographie et l'organisation urbaine de Rio de Janeiro l'affichent. Toute la singularité de ce lieu provient de ces intenses contrastes. De plus, le caractère du peuple *carioca*⁶ est complètement différent du *gaúcho*, son comportement est plus expansif et chaleureux que celui des hommes du sud, plus timides et réservés. J'ai dû abandonner mes a priori pour m'imprégner de l'esprit de cette ville.

C'est en y habitant que j'ai compris ce qu'est le Brésil tropical et que je me suis reconnue, en tant que brésilienne, à travers son métissage culturel, sa musique et son paysage.

Le sentiment de l'exil, tant exalté par les écrivains et par les poètes romantiques du Brésil, à partir du XIX^e siècle, accentue la perception idéalisée du pays d'origine, mélancolie qui a toujours été liée au concept de paysage. Cela explique la charge affective intraduisible du mot portugais *saudade*.

Il y aura paysage, selon Lyotard, chaque fois que l'esprit se déportera d'une matière sensible dans une autre en conservant en celle-ci l'organisation sensorielle convenable pour celle là, ou du moins son souvenir.⁷ Les esclaves et les immigrants en Amérique chantaient le souvenir de la patrie perdue, comme rêve et refuge.

⁶ *Habitant de Rio de Janeiro*

⁷ Jean François LYOTARD, "L'inhumain, causeries sur le temps", in *Revue des Sciences Humaines*, 1, 1988
(numéro consacré à "Ecrire le paysage" sur l'initiative de Jean-Marc Besse)

Si la construction du paysage est liée à la mélancolie du passé, elle est aussi le rêve d'un futur utopique. Au Brésil, le paysage quotidien envisagé sur le plan social est si contradictoire et chaotique qu'on a développé une sorte d'illusion d'un meilleur avenir ; la magie du carnaval et du mysticisme devient un rituel nécessaire. Si cette image d'insouciance engendre une forme de résignation face à toutes sortes d'adversités, elle contribue aussi à entretenir l'humour et la joie de vivre du Brésilien. L'expression symbolique constitue un ressource pour mieux supporter cette réalité.

Je ne sais pas si le mal du pays se rapporte à un lieu physique ou à la conscience de la perte qu'on n'éprouve pas avant d'avoir fait l'expérience de l'éloignement. Depuis mon premier déplacement, j'ai ressenti cette impression de n'être pas partie intégrante du paysage mais, au contraire, de l'observer. C'est la conscience d'avoir conscience qui produit cette mise en abîme.

Le poète portugais Fernando Pessoa traduit cette sensation dans ce vers :

" Je me souviens quand j'étais enfant et que je voyais, comme aujourd'hui je ne peux pas voir, le matin briller sur le village. Il ne brillait pas pour moi mais pour la vie, car moi, en n'étant pas conscient, j'étais la vie.(....) Aujourd'hui, je vois comme je voyais mais derrière les yeux je me vois voyant et avec cela le soleil devient sombre et le vert des arbres devient vieux".⁸

L'éloignement de mon pays et le lien perdu avec mon village d'origine entretiennent mon intérêt pour la perception du paysage. L'invention d'un paysage intime correspond à la nécessité de créer un lieu d'appartenance, un nouveau territoire à définir. Si le sentiment de perte m'a accompagnée au long de la vie c'est grâce à mon travail que je le comble symboliquement. Peindre, c'est m'inventer un paysage.

⁸ Cf. *Obra poética de Fernando Pessoa*, Ed. Aguilar, Rio de Janeiro, 1960.

Peintures de la période des paysages

Les peintures de paysages: influences

La peinture des paysages est à l'origine de l'itinéraire examiné dans cette recherche. Elle constitue, dans ma pratique, une rupture formelle et sémantique par rapport à la production antérieure. C'est la raison pour laquelle seront abordées ici des influences qui ont déclenché une telle transformation avant d'établir des procédés qui déterminent les caractéristiques des peintures de cette période.

Le travail que j'ai réalisé avec le peintre espagnol Carlos León, héritier de l'expression gestuelle américaine, a déterminé ma manière de concevoir et de voir la peinture. L'expérience dans cet atelier a marqué profondément mes activités aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant qu'enseignante.

La découverte du paysage et de la peinture européenne à travers des voyages a influencé aussi la transformation de ma pratique. Pouvoir enfin observer des tableaux connus seulement par des reproductions, a enrichi mon apprentissage et marqué considérablement cette période.

En dépit de l'influence qu'a eu sur mon travail *l'action painting*, avec Carlos Leon, mes peintures de paysage révèlent des affinités avec celles des fauves. Il me semble qu'elles combinent la gestualité de *l'action painting*, les traitements des peintres comme Monet, Derain ou Bonnard et une touche naïve propre à quelques peintres paysagistes du Brésil comme Volpi, Guignard ou Pancetti.

Les peintres paysagistes au Brésil ont représenté la nature jusqu'au XX^e siècle d'une manière grandiloquente. Cependant, les premiers paysages de Alfredo Volpi, les vues de Minas Gerais de Guignard ou les marines de Pancetti témoignent, déjà au XX^e siècle, d'un style singulier. Les artistes brésiliens trouvent dans l'art populaire la source d'une culture authentique.

Dessins antécédents aux peintures des paysages

Je suis arrivée à Madrid en 1986 avec une production radicalement opposée aux tendances abstraites des artistes que j'ai rencontrés dans ce nouvel environnement. (*Illustrations dans l'Annexe*)

Les dessins de la période entre 1980 et 1985 sur papier de grande dimension représentent des scènes anecdotiques avec une ironie mise en scène par des personnages tragiques et comiques. Les tableaux, influencés par le kitsch et le Pop-art, étaient conçus à partir d'esquisses ; la couleur obéissait aux contours du dessin. Figure et fond étaient traités avec la même intensité chromatique par la juxtaposition des complémentaires. Tout était exagéré pour mettre à mal l'indifférence de l'observateur.

L'idée qui a engendré ces travaux consistait à introduire des éléments de la culture populaire au service de l'expression artistique. J'avais la préoccupation de rattacher mon travail à ce qu'on appelle au Brésil, *l'antropofagismo*⁹ culturel. J'utilisais des chansons, des dictons populaires et, comme je travaillais dans l'atelier avec des enfants, je me servais aussi des contes des fées pour en retenir les clichés et l'aspect allégorique des personnages.¹⁰ (*Illustrations dans l'annexe*)

Les influences que j'ai reçues en Espagne et surtout le désir de connaître une autre façon de travailler ont provoqué la rupture avec ma production antérieure.

Découverte de la peinture

Un groupe de quinze jeunes peintres se réunissait dans un grand atelier au *Circulo de Bellas Artes*¹¹ sous l'orientation de Carlos León. Les toiles étaient étendues sur le sol, sur les murs, sans aucune préparation

⁹ Mélange d'influences ethniques et culturelles dans la création artistique, fondement de *La semaine d'art moderne* à São Paulo en 1922. Les écrivains Oswald de Andrade et Mario de Andrade ainsi que les peintres Anita Malfatti et Tarsilla do Amaral sont les principaux initiateurs du mouvement. Le Manifeste *antropofágico* et le Manifeste *pau-brasil* (O. de Andrade) affirment l'identité d'une culture nationale à travers l'appropriation des influences des peuples qui l'ont construite. Cette idée a été reprise avec intensité dans la musique par le mouvement *Tropicaliste* des années soixante dix qui a eu une influence marquante sur le début de mon travail plastique.

L'*Antropofagismo*, dans le contexte du modernisme brésilien, considéré comme retour aux sources authentiques de création dans une société formée d'européens, d'indigènes et d'africains, a été exploré dans le travail de Doctorat :

"*Entre l'œil et l'illumination*", de Eduardo Vieira da Cunha : Arts Plastiques et Science des Arts, Université de Paris I, Panthéon - Sorbonne, 2001.

¹⁰ Le thème de ces dessins s'insère dans le *réalisme magique* sud-américain. A cette époque, les artistes étaient obligés de s'exprimer d'une manière allégorique. (La dictature militaire au Brésil a duré 20 ans : depuis le coup d'état en 1964 jusqu'au processus progressif d'ouverture à partir de 1980. Lorsque j'ai commencé à montrer mes travaux en 1977, il avait encore plusieurs contraintes à la liberté d'expression : le premier mai 1978, l'exposition *Le jour du travail* que j'avais organisée avec un groupe d'artistes à Porto Alegre, a été interdite par la censure).

¹¹ Le *Circulo de Bellas Artes* de Madrid est un point de référence des avant-gardes littéraires et artistiques de la capitale espagnole depuis le début du XX siècle.

et sans châssis. On travaillait avec les mains ou avec tout type d'instrument directement sur la toile.

Je pouvais consacrer tout mon temps à ma pratique. Pendant des journées entières, j'ai pu observer les relations des autres avec leur travail. C'était la première fois que je travaillais dans un atelier collectif et c'est ainsi qu'il m'a été possible de comparer les rapports les plus différents du corps avec le support, du geste avec la surface qui le reçoit.

Chacun avait son propre rituel pour aborder la toile, une danse particulière pour la conquérir. J'ai perçu la toile comme un corps et comme un miroir. Un corps physique qui existe à priori avec ses lois et ses contraintes et un miroir qui reflète une action.

L'objectif, à cette époque, était de réussir à faire un tableau abstrait comme moyen de me libérer de la figuration antérieure et d'enrichir mes potentialités expressives. Cela faisait partie d'un apprentissage. J'ai essayé les techniques et traitements les plus divers.

Illustration 1

En expérimentant l'encaustique, procédé qui ne permet aucun contrôle sur la direction ou l'effet des coups de pinceau, en finissant par produire une densité plus grande par le mélange des masses et des textures, j'ai découvert les effets du hasard comme procédé. Cela a été décisif pour la transformation de mes dessins en peintures. *III. 2,3*

Mais les contraintes de l'encaustique à cause de la cire chaude qui empêchait le contrôle des effets du pinceau sur la surface ne me stimulaient pas suffisamment et je l'ai abandonné. La lenteur de séchage de l'huile devenait aussi une contrainte. J'optai pour l'acrylique dont la vitesse de séchage permettait un travail plus en accord avec mon rythme intérieur.

A partir de ce moment, j'ai commencé à fabriquer mes propres couleurs. Je mélangeais dans de petits récipients du pigment à des bases acryliques ou vinyles qui devaient être refaites chaque jour. La préparation des matériaux est partie intégrante du processus et du résultat du travail.

C'est dans cette période que j'ai commencé à travailler sur la toile. Les contraintes de sa surface à même le mur ont contribué à l'utilisation de couches de peinture plus épaisses et à l'abandon du graphisme antérieur.

Etant dessinatrice, à l'origine, j'avais besoin d'un schéma de lignes maîtresses pour repérer une composition au service de la figure ; apprendre à travailler sans squelette constructif et sans aucune idée préconçue constituait pour moi un grand défi.

Apparition du paysage dans la peinture

L'absence de figure humaine fut déterminante pour amener ma peinture vers une présentation qui prend davantage en compte le traitement de la toile ; pour l'autoriser à non plus représenter mais offrir sa présence. Les personnages, centres d'intérêt du tableau, étaient définitivement abandonnés mais le thème, en dépit du désir de changement, résistait. Pendant la période initiale à Madrid, j'ai réalisé une série appelée *Objets et Symboles* représentant quelques icônes de la culture espagnole.¹² Mais, progressivement, cette figuration disparaît.
(Illustration en annexe)

¹² L'exposition à la galerie de la *Casa do Brasil* à Madrid en juin de 1987 est le résultat de cette série de peintures : *Objets et symboles*.

Après avoir réussi à travailler de manière abstraite en abandonnant tous les repères initiaux comme exercice nécessaire, il ne fallait pas empêcher la peinture de trouver petit à petit ses propres formes d'expression. Je les ai laissé venir, j'attendais des surprises.

Les nouvelles formes surgissaient des taches et coups de pinceau. Je cherchais à me concentrer sur des éléments qui apparaissaient spontanément. Ainsi, des pâtes informes de peinture surgissaient progressivement des arbres, des branches, des montagnes et des nuages. Ces images advenaient d'une manière très inattendue. L'espace des paysages commençait à se construire.

Le fait de percevoir le motif à distance rend difficile l'observation des détails. Ce qui frappe le regard c'est davantage les relations entre les éléments. L'emploi d'un angle de vue large permet d'obtenir une vision panoramique et contribue également à la déstructuration des contours.¹³ La vision de l'espace unitaire s'impose ainsi, en rendant secondaire la forme d'une feuille. Il importe de transmettre la différence entre les textures qui traduisent l'idée d'arbuste et de plante.

Série des paysages : premiers balcons

Les peintures qui constituent, à proprement parler, la série de paysages que j'ai montrée en 1991¹⁴, commencent lors de mon retour au Brésil en 1989.

¹³ GOLDBERG Itzhak , op. cit., Paris. 1996. p233

¹⁴ Exposition : *Paisagens*, Teresa Poester, Galeria da Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 1991."

C'était à partir de quelques dessins de balcons et de fenêtres très typiques des résidences espagnoles que la série paysagère fut réalisée. Il est intéressant d'observer que ces balcons qui présentent les premiers paysages sont complètement différents des fenêtres ultérieures ; ils incarnent l'idée *albertienne* de la peinture où les rideaux ouvrent l'espace vers un paysage encore représenté. Ils correspondent aux contours du paysage qui occupe la surface toute entière. *Ill. 4 et Ill. 5*

Les barreaux verticaux utilisés au début disparaissent peu à peu et les taches de couleur du fond couvrent toute la surface comme si je *sautais par la fenêtre*.¹⁵ L'espace ouvert des paysages est conquis. *Ill. 6*

Traitement de la peinture des paysages

Les traces du pinceau marquent la structure du tableau ; les mouvements sont rapides et construisent des formes qui se transforment petit à petit. J'ajoutais dans certains paysages quelques clichés d'un dessin enfantin. Je voulais conserver l'héritage d'une culture particulièrement naïve. *Ill. 7*

¹⁵ Il me semble important d'illustrer cette idée avec le texte de Jailton Moreira :
"Il n'existe plus d'espace pour les signes, les graphismes ni pour la narration ironique. (...) Dans ces premières fenêtres la couleur-geste dans une succession de coups de pinceau, précis et aléatoires, construit et déconstruit la composition. (...)
Elle scrute la fenêtre qui donne sur son espace intime. Dehors, le paysage attend. Dans les tableaux suivants elle enjambe la fenêtre. Maintenant seul le paysage suffit. Il n'y a plus besoin de structure graphique. (...) L'espace est plus chaotique, les contrastes de couleur sont plus nuancés. La clé c'est le jeu. Mais soudain du chaos se cristallisent un arbre, une fleur, un oiseau. Ce sont des petits caillots de sang qui se détachent de la mémoire. (...)"
MOREIRA, Jailton, texte de Présentation de l'Exposition, *Paisagens*, à la Galeria da Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 1991.

La surface devient organique grâce à la variété des mouvements en spirale qui composent des textures crépues et révèlent la vitesse des gestes. Je profite des taches produites au hasard d'une manière plus consciente. *III. 8*

La couleur devient un élément essentiel de ces peintures. Je travaille avec une saturation et une variété plus grande de tonalités. Les combinaisons chromatiques sont soigneusement choisies. Les jeux de couleurs, les roses et les verts ont un rapport avec l'architecture d'influence portugaise des villages de l'intérieur du pays. *III. 9*

Contrairement aux travaux antérieurs qui avaient un contenu critique, je voulais, à travers cette série de paysages, simplement réaffirmer le plaisir de peindre.

Peinture de paysage et abstraction informelle

La peinture est progressivement plus transparente et les couleurs plus floues. Les passages d'une couleur à l'autre deviennent moins contrastés; les tonalités sont plus ténues. Les traces du pinceau disparaissent, remplacées par des couches colorées qui s'interpénètrent en formant des dégradés. La surface se voile d'un glacis homogène. Seuls demeurent des taches en couleurs et des mouvements. *III. 10*

La composition, subordonnée naguère à une armature orthogonale sous-jacente au motif, devient progressivement abstraite. Les tableaux sont de plus en plus informels.

En raison de ma formation de dessinatrice, l'absence de la forme et de ses contours me donne l'inquiétante sensation de ne pas contrôler la composition. Il me semble nécessaire d'établir des nouveaux procédés. C'est ainsi qu'naissent les fenêtres.

Les paysages
dans ma pratique

Illustrations (1 -10)



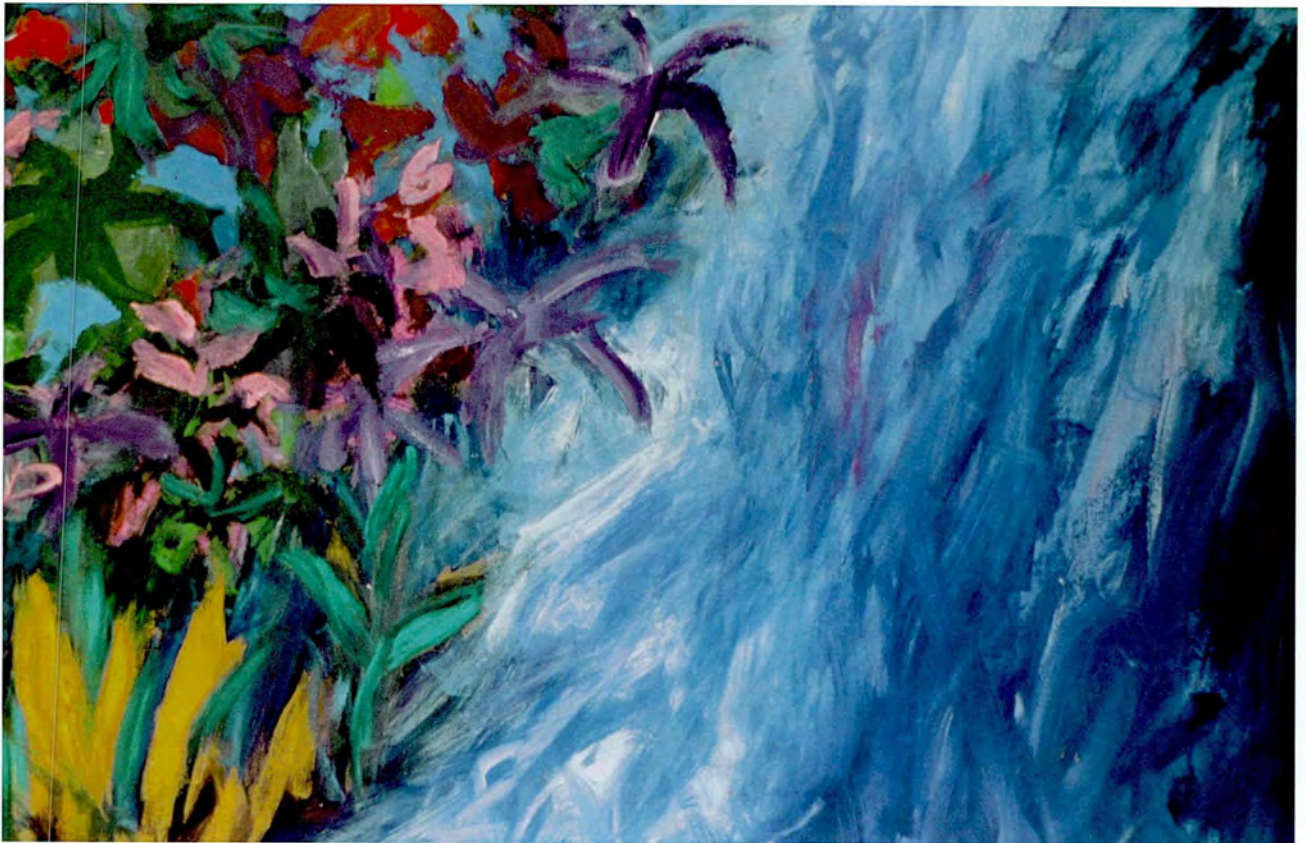
















La figure de la fenêtre dans la peinture

La figure de la fenêtre, du point de vue formel et sémantique, devient essentielle dans la peinture. Cette étude ne vise pas l'inventaire iconographique de ce sujet mais souligne l'importance de son apparition dans l'histoire de l'art . La réflexion s'articule autour des aspects particuliers de cette figure en regard de ma pratique .

La fenêtre dans l'espace picturale

Trajectoire de la figure de la fenêtre dans la peinture

Si l'on ne peut pas nier la signification sous-jacente de la métaphore de la fenêtre dans la tradition picturale, ses aspects formels deviennent un élément déterminant dans la construction de l'espace de la peinture et je tenterai à travers cette étude d'en comprendre l'importance. Les références bibliographiques à cet égard traitent surtout de l'aspect sémantique de la figure ; cette recherche confirme l'observation d'Alain Rogers pour qui la fenêtre est : "*... l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette veduta intérieure du tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur*"¹

¹ ROGERS, Alain, *op.cit.*, 1997. p73

Figure de la fenêtre

Avant de considérer le rôle de la fenêtre dans l'histoire picturale, il faut préciser la définition du concept. A l'inverse des paysages, la fenêtre ne constitue pas un motif, selon la conception adoptée dans le chapitre antérieur, mais un objet statique dont la forme est bien déterminée : une figure qui encadre initialement le motif du paysage.

La fenêtre en tant que figure devient le concept visuel qui incarne la forme du tableau. Examinons cette ambivalence d'après les auteurs de *Figure, Figural* :

" Malgré son imprécision, la notion de figure reste dans les arts visuels, le dénominateur commun des multiples sens que peut prendre ce mot. La figure renvoie à l'idée générale d'apparence extérieure et de forme plastique. Elle permet de représenter un sens qu'elle n'a pas nécessairement une fois sortie de son contexte. Si la forme correspond au moule dans ce qu'il y a de concret, la figure correspond au modèle du moule. La figure est comme le concept visuel qui incarne la forme " .²

Sur le plan sémantique, la figure de la fenêtre, offre un éventail de potentialités intéressantes : l'idée de frontière et d'ambivalence. Sur le plan formel, ses contours rectangulaires ou carrés limitent une autre forme, semblable à celle du tableau, déterminant ainsi des rapports à la peinture particuliers.

² AUBRAL, François et CHATEAU Dominique, *Figure, Figural*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1999. p13

Rapport entre fenêtre, paysage et peinture

La fenêtre devient une solution à partir du XV^e siècle pour résoudre le problème de représentation du paysage qui se plaçait encore maladroitement le long des lignes de fuite en s'imposant comme un décor de théâtre, sans établir l'unité nécessaire au tableau.³

La figure fonctionnerait ainsi comme une stratégie qui permettrait au paysage d'être désormais bien placé dans un espace délimité. Maître de Boccicaut, au début du XV^e siècle, bien qu'étant considéré comme l'introducteur de la perspective aérienne et ayant alors des ressources pour résoudre les problèmes de représentation du paysage, utilise la figure de la fenêtre, ne laissant voir que le ciel et pas encore le paysage⁴.

La peinture occidentale depuis la Renaissance, dans sa volonté de représenter fidèlement le monde, trouve avec la fenêtre, sa métaphore majeure.

En 1435, Leon Battista Alberti définit, dans le traité *Della Pittura*, la peinture comme une fenêtre dont il est nécessaire de tracer d'abord le cadre. Une fenêtre ouverte sur la réalité externe que la peinture seule pouvait représenter et perpétuer. La toile devient une caméra obscure qui reçoit la projection des images du monde visible. Le tableau en tant que plan de projection situé entre le regard et le monde visible, devient une fenêtre par excellence.

³ ROGERS, Alain, op.cit., 1997. p 74

⁴PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, Paris Hazan, 1992. p 297

Aujourd'hui, en perdant sa fonction illusionniste, la peinture reste un fragment retranché d'un monde de plus en plus subjectif.

"Une fenêtre, dans la conception moderne de peinture, n'a pas besoin d'être ouverte sur le monde pour être en soi un tableau. L'objet lui-même est un jeu de chose, une métaphore qui pour n'être pas fondée sur le langage, n'est pas moins rigoureusement efficace".⁵

La fenêtre apparaît comme limite physique et symbolique de deux métaphores successives, comme un paradigme de deux manières différentes de voir et de peindre : la fenêtre ouverte sur le monde par laquelle se projettent à l'intérieur du tableau les images d'une réalité visible, et la fenêtre comme figure emblématique d'une idée de peinture en tant que langage, dégagé de sa fonction représentative.⁶

On peut considérer l'observateur qui regarde l'extérieur par la fenêtre et celui qui, placé à l'intérieur de la chambre, regarde le paysage, encadré par les contours de la figure, comme un tableau. Dans ce dernier cas, la fenêtre limite et éloigne le paysage de l'observateur représentant l'image de la peinture dans la peinture; une sorte de métalangage s'instaure.

Magritte ne cesse de remettre en question cette idée d'illusion. Dans *Les promenades d'Euclide*, comme d'ailleurs dans toute son œuvre, il nous propose l'ambivalence d'un langage entre la représentation et ce qui est représenté, entre le monde du dehors et du dedans, entre le réel et l'illusoire.

⁵BOIS, Yve-Alain, "Kelly en France ou Anti composition dans ses divers états", in *Ellsworth Kelly, Les années françaises, 1948-1954*, Catalogue édité par la Galerie National du Jeu de Paume, Paris, 1992. p16

⁶GONZALES, Angel, "De una habitacion à la otra ", in *Juan Navarro Baldeweg*, Catalogue édité par le Museo Espanhol d'Arte Contemporaneo, Madrid, 1986.

Cette image, parmi d'autres, semble synthétiser le lien entre fenêtre, paysage et peinture.

A travers la figure de la fenêtre, l'espace infini des paysages se découpe. Elle transmet, selon R. Krauss⁷, la séparation entre l'écran perceptif et le monde réel.

Trajectoire historique de la fenêtre dans la peinture

Cette brève synthèse de la présence des fenêtres dans l'histoire de la peinture permet de dégager ses caractéristiques formelles. Annoncée depuis l'antiquité, elle apparaît de manière systématique dans la peinture à partir de la Renaissance.

L'Égypte encadrait ses divinités pour les isoler et la philosophie grecque a créé la métaphore de la fenêtre spirituelle. Le christianisme a compris toute la polarité de la figure comme limite entre l'univers obscur et profane de l'homme et le monde lumineux du salut éternel.⁸

La philosophie et la religion ont utilisé cette image comme métaphore de la lumière symbolisant la santé de l'âme et l'espoir. Il semble que la fenêtre médiévale provienne des sources littéraires et constitue plus un symbole verbal que pictural.⁹ En effet, les références aux fenêtres des textes religieux et philosophiques ont contribué à l'établissement de leur fonction symbolique dans la peinture.

⁷KRAUSS, Rosalind, op., cit., 1993. p102

⁸GOTTIEB, Carla, *The window art from the window of Good to the vanity of men - A suvery of window symbolism in western painting*, Ed. Albaris Books, New York, 1981. p390

⁹id., p.385

D'après les écritures anciennes, la figure est liée à l'idée ésotérique de Dieu, de l'Eglise et, plus tard, de la Vierge, dans le christianisme.

Le traitement formel qui participe de manière indissociable au contenu, fait que la géométrie des fenêtres s'adapte bien à un espace sacré où l'imaginaire doit être minutieusement ordonné selon la loi de Dieu.

L'abandon du fond symbolique, bleu ou doré, de l'art byzantin au Moyen âge avec l'introduction des personnages dans le paysage et l'utilisation subséquente de la fenêtre représente la laïcisation de l'espace pictural.

On sait que les fenêtres ainsi que les miroirs, deviennent essentiels comme outils pour établir le système de perspective dont l'étymologie même signifie *voir à travers*. Ils constituent des ressources techniques essentielles pour l'apprentissage de la peinture illusionniste.

Ainsi, la fenêtre se prête formellement à la profondeur suggérée par la superposition des plans successifs qui caractérisent le XVème siècle, surtout chez les Italiens. Cette ouverture, placée de manière frontale par rapport à l'observateur pendant la Renaissance prend la forme rectangulaire ou carrée. Son introduction correspond au réalisme du décor et établit le lien entre les scènes religieuses à l'intérieur du tableau et l'espace profane de la ville ou de la nature dehors. Elle situe les personnages dans le quotidien et crée l'atmosphère nécessaire à la description psychologique des portraits.

Dans les madones, elle apparaît souvent comme un moyen permettant de résoudre les problèmes posés par la composition du fond en créant un contrepoint qui permet au regard de s'évader.

Avec les Annonciations, le rôle de la fenêtre devient primordial. Elle fait entrer la lumière et symbolise la bonne nouvelle qui vient de l'Au-delà. L'ange qui s'annonce par la porte ou la fenêtre, fait de cette dernière un lieu d'attente ou d'espérance.

Au XVI^e siècle la *veduta*, en Italie, apparaît comme un point de vue dont les limites de projection s'étendent au-delà de l'angle visuel normal, se dilatent horizontalement et deviennent un véritable panorama circulaire de 180°. Le mot *veduta*, c'est, en fait, un terme d'optique ou, comme on disait autrefois, de la perspective naturelle qui est relié au langage de la perspective artificielle ou géométrique, c'est-à-dire, le sommet de la pyramide visuelle. Les vedutistes devaient avoir la connaissance de l'architecture ainsi que de la perspective pour savoir peindre de façon que tout soit claire, en harmonie et sans erreur.

Dans la composition baroque, la fenêtre est placée sur des murs latéraux pour devenir source de lumière focalisée. La clarté est placée aux points clés du tableau et la figure constitue la ressource idéale pour apporter l'intimité au drame individuel. De même qu'elle offre une possible échappée à l'enfermement intérieur, une voie conforme aux idées religieuses.

Les gravures de Rembrandt avec leurs personnages solitaires dans des cellules illuminées par des fenêtres en sont le témoignage. Vermeer, Pieter de Hooch et toute l'école flamande du XVII^e et du XVIII^e siècle, utilisent ces cadres comme élément de composition d'un intérieur sensé refléter les principes de droiture d'une Hollande calviniste. Les personnages sont concentrés sur leur activité solitaire, comme si le temps restait suspendu dans l'intérieur des chambres et la fenêtre rappelle le rythme du temps qui s'écoule dehors. Les scènes d'intérieur et le climat qui s'en dégage transforment le spectateur en témoin de la scène.

Avec le retour du réalisme, au XIX^e ème siècle sous l'influence des Hollandais, la fenêtre prend désormais un rôle pictural spécial.¹⁰ Les peintres paysagistes de cette période donnent à la figure une importance décisive. La

¹⁰HUYGHE, René. *Le signe du temps et l'art moderne*. Ed. Flammarion. Paris, 1985. p76

fenêtre, placée au milieu des tableaux, constitue le centre d'intérêt de la composition. Sa lumière contraste avec l'obscurité de la pièce. Le peintre encore situé à mi corps entre intérieur et extérieur, représente ainsi la nature encadrée. L'observation du paysage à travers la fenêtre dans l'atelier marque la transition qui aboutira à la peinture de plein air.

Le romantisme reprend le symbolisme de la fenêtre et le projette au-delà de la dimension religieuse. Gaspar David Friedrich l'utilise pour évoquer le refuge de l'âme et le vertige de l'univers. Les personnages qui regardent par la fenêtre au centre du cadre en explorent le symbolisme comme passage non plus seulement entre l'homme et le divin, mais entre l'homme et son monde intérieur, onirique, passionnel et subjectif.

A la fin du XIX^e, l'aspect emblématique de la figure tant en peinture qu'en littérature est prépondérant avec le symbolisme. D'après R.Krauss :

" (...) il est clair que l'intérêt que le symbolisme porte aux fenêtres a ses racines dans le romantisme du début du siècle. La fenêtre est en effet appréhendée comme un objet transparent et opaque. Comme transparence, elle laisse passer la lumière ou l'esprit. (...) Les symbolistes l'appréhendent comme un miroir. La vitre qui reflète. (...) Si la fenêtre est bien une matrice d'ambivalence ou de multivalence, les barreaux de la fenêtre, la grille, que fixe notre attention sur cette matrice et nous permet de la voir, sont le symbole de l'art symboliste".¹¹

¹¹KRAUSS, Rosalind, 1993, op.cit., p102

Ce qui intéresse les symbolistes c'est la signification de la figure de la fenêtre. Redon, en 1891, montre des grilles qui, d'un point de vue architectural, constituent la défense de la fenêtre.

Freud revitalise le pouvoir symbolique de la figure au XX^eème siècle.¹² En effet, pour la psychanalyse, elle représente le passage difficile mais souhaitable entre le conscient et l'inconscient dévoilé par fragments. Les rêves interprétés par Freud ouvrent des fenêtres sur l'inconscient aussi inexploré qu'effrayant. Les fragments, devenus signes, construisent le tout, et permettent la révélation des sentiments réels.

La fenêtre symboliste, comme plus tard la fenêtre surréaliste, fait prévaloir le sens sur le rôle formel.

L'idée de mouvement grâce à des images successives superposées est présente dans la série des fenêtres de Delaunay et prépare le chemin pour la composition spiralée caractéristique de l'orphisme.

Chez les surréalistes, la figure incarne encore la profondeur et la lumière pour explorer l'imaginaire, illusoire et onirique.

Même si les lois de la nature se sont substituées à celles de Dieu et si la place de l'homme est revisitée dans la représentation artistique, le rôle de la fenêtre comme figure emblématique de la peinture depuis la Renaissance, subsiste dans une période, où le langage artistique commence à parler de lui-même.

La libération de la peinture illusionniste correspond à une nouvelle conception de la figure de la fenêtre exploitée par des artistes aussi différents que Matisse, Duchamp ou Magritte.

¹²GOTTIEB, Carla, 1981. Op.cit., Introduction.

Tandis que Duchamp et Magritte travaillant l'idée de fenêtre toute leur vie, s'interrogent sur la perception et le concept même de l'art, Matisse, Bonnard ou Juan Gris l'emploient surtout comme un élément qui soutient la composition et influe sur le traitement du cadre.

Avec les peintres cubistes tout particulièrement, la fenêtre est introduite dans l'espace plan de la peinture. De cette manière, le paysage derrière son cadre ne constitue plus une rupture avec le premier plan, mais en devient un fragment constitutif du premier et unique plan. Juan Gris l'illustre avec la figure de la fenêtre comme élément de ses natures mortes. Dans son tableau *"La guitarra y el mar"* Les deux éléments encadrés fenêtre et journal composent également l'ensemble sans hiérarchie de valeur. Ceci se remarque également chez Matisse pour qui la figure de la fenêtre peinte comme une forme recoupée et collée sur la toile, devient pièce du jeu de la composition plane.

La forme de la fenêtre circonscrite dans le cadre comme partie de son réseau structurel, traduit la fragmentation ainsi que l'absence d'une hiérarchie des valeurs dans la peinture.

Parmi les nombreux peintres récents qui ont utilisé la fenêtres des manières les plus diverses, les figuratifs Edward Hopper et David Hockney lui attribuent une série de symboles liée à la contemporanéité.

Dans l'abstraction géométrique et informelle, de exemples sont significatifs. Les fenêtres servent aussi bien un rationalisme objectif comme celui de Ellsworth Kelly que comme contrepoint à la catharsis émotionnelle chez Karel Appel. La fenêtre de Rothko traduit l'espace par la lumière et la couleur. La profondeur de champs du tableau est déterminée par la vibration chromatique qui provient du traitement pictural.

Chez Pierre Buraglio, la fenêtre s'installe comme cadre matériel pour pénétrer l'espace ; la métaphore se concrétise à l'aide de fragments de châssis et de fenêtres glanés sur des chantiers. Daniel Buren utilise des fenêtres réelles dans ses installations, comme caméra obscure qui projette la lumière du monde visible, nous renvoyant aux origines de la peinture.

Si à l'origine, la figure de la fenêtre représente un monde éternel et illimité au-delà de notre finitude humaine, elle incarne aujourd'hui notre limitation devant la réalité concrète de l'univers.

Caractéristiques de la fenêtre dans la peinture

La figure de la fenêtre est envisagée ici comme figure emblématique de passage, de frontière et d'ambivalence. Les caractéristiques en question se présentent comme couples de concepts antagonistes. On considérera d'abord leur aspect général avant d'aborder la géométrisation de l'espace.

Fenêtre comme frontière

L'aspect le plus remarquable est celui de limite que la fenêtre opère entre deux mondes, deux situations qui s'opposent. Ses contours délimitent un espace précis qui se rapporte à la notion de frontières. Celle-ci constitue la ligne de médiation entre des territoires différents, le lieu où une chose, définie comme telle, en devient une autre.

Toute idée existe si l'on peut expérimenter son contraire. Notre perception se construit par comparaison entre valeurs d'une même nature. La beauté d'un visage peut être plus facilement démontrée si nous le mettons devant un autre visage que devant une nature morte.¹³

On peut considérer que le jour et la nuit sont bien délimités par opposition. Dans ce cas, l'aube est la zone d'ambivalence entre les deux. La frontière synthétise le début et le terme d'un champ, à savoir une zone neutre sans appartenance où les ambivalences se mélangent et s'effacent. "(...) *si la frontière empêche la fusion, délimite deux états, elle détermine une zone où toutes les combinaisons sont possibles, un espace polémique de considération mutuelle*".¹⁴

¹³ Cf. ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual*, Ed. Livraria Pioneira, São Paulo, 1991.

¹⁴ AUBRAL et CHATEAU, op.cit., 1999, p275

La fenêtre comme frontière autorise une lecture double. Elle peut aussi bien laisser voir ou se laisser voir, être de l'intérieur ou de l'extérieur, s'ouvrir ou se fermer, se rapporter à ici ou là-bas, laisser passer la lumière ou l'obscurité, le silence ou le bruit, permettre le regard de près ou de loin.

André Chastel, se référant à l'œuvre de Léonard de Vinci, éclaire de façon significative cette notion :

" Tout ce qui constitue la vie humaine conduit à un sentiment de précarité, mais avant tout de son ambiguïté fondamentale. Ce sentiment entre une position ambiguë de l'homme entre l'horrible et le bizarre, entre la certitude et l'illusion, s'est accentué chez Léonard avec les années ; dans son œuvre on assiste à un développement parallèle du clair-obscur. Le principe de celui-ci était avant tout l'intérêt pour le contraste plus que pour la valeur des résultats en opposition (...) la beauté et la laideur apparaissent plus fortes l'une par rapport à l'autre ".¹⁵

La frontière évoque aussi l'identité et la protection de celle-ci. La peau constitue la limite du corps. A travers ses ouvertures, le corps devient sensible au monde. L'être humain doit développer tôt ce concept de séparation pour la construction de son individualité. Les fenêtres constituent les pores ouverts entre l'intérieur et l'extérieur nécessaire à cette construction.

¹⁵ Angela Chiesa cite André Chastel (*Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*) :
Cf. CHIESA, Angela, *Obra pictórica de Leonardo, Estudios críticos*, Ed. Rizzoli, , Barcelona, 1969.

En établissant la frontière entre ce qui est intime et ce qui est publique, la fenêtre marque un espace de transition aussi bien que de transgression.¹⁶

Elle devient ainsi la ligne de démarcation entre le permis et l'interdit. En effet, dans la littérature l'amant et le voleur entrent par la fenêtre, le prisonnier s'y en fuit, le voyeur s'y cache.

Le cinéma et la littérature foisonnent de fenêtres dévoilant l'intimité. Elle suscite curiosité et voyeurisme. Edward Hopper est peut être l'exemple le plus significatif du peintre qui a exploré la figure à cet égard. Ses fenêtres pénètrent dans l'espace privé et solitaire des grandes villes américaines en nous rendant complices d'un regard interdit.

Si la fenêtre est une frontière, elle permet un regard sur l'ailleurs, au-delà de la limite du temps et de l'espace qui nous entourent, des champs de liberté où toutes les considérations sont possibles.

Elle autorise l'invention d'un monde où chacun établit ses propres frontières en devenant la métaphore même de la création.

Fenêtre : lumière et obscurité

Source de lumière, la fenêtre de la Renaissance renvoie à l'idée de Rédemption, la clarté y est homogène, le Baroque l'utilise pour bien mettre en scène le drame individuel ou pour établir clairement le rapport entre sacré

¹⁶ " (...) il faut surveiller ce corps et spécialement ces passages qui le traversent où l'ennemi peut se trouver. Les moralistes gardent ces fenêtres qui sont les oreilles, le nez, la bouche et les yeux par lesquels entre le goût du monde avec ses péchés".

DUBY, G, "A vida privada nas casas aristocraticas da França feudal : Solidão nos séculos XI-XII" (La vie privée dans la France aristocratique de l'Europe féodale : Solitude dans le XI^eème et le XII^e siècle) in : *A História da Vida Privada - da Europa feudal à Renascença*, Ed. Cia das Letras, S. Paulo, 1991, v. II, p505

et profane. Chez Rembrandt, l'enfermement des personnages solitaires dans leurs chambres obscures, accentue l'opposition entre extérieur et intérieur. Le jeu entre les ombres symbolise l'introspection favorisée par la lecture des Saintes Ecritures sur lesquelles les philosophes s'interrogent. Suivre le rayon qui entre à travers la fenêtre permet la connaissance du monde. Alors que chez Vermeer, l'ouverture sur le mur latéral gauche fonctionne aussi comme éclairage illustrant le rapport du personnage avec le monde, Rembrandt¹⁷ reste isolé parmi ses contemporains hollandais qui s'engouent désormais des fenêtres ouvertes ou des portes donnant sur d'autres pièces pour composer harmonieusement ce quotidien qui les fascine. Dans les intérieurs de Rembrandt, il y a quelque chose de voilé. La chambre devient une caméra photographique grâce à l'introduction des ouvertures.

Chez quelques peintres réalistes, l'intensité lumineuse derrière la fenêtre contraste nettement avec celle du premier plan monochromatique de l'intérieur de la pièce, en revanche, chez les peintres modernes comme Degas, Bonnard ou Matisse la figure est utilisée comme éclairage plus intégré au traitement. Le contraste chromatique, s'il existe, n'y est pas aussi évident.

A partir des années soixante, avec l'introduction du tube au néon, la lumière devient l'œuvre elle-même ; les reflets changeants de la lumière pénétrant par les vitres colorées accompagnent les fenêtres de Buren comme palette active d'un monde en constante mutation.

Espace de la fenêtre : parallélisme et simultanée

L'homme actuel ouvre de plus en plus de fenêtres. L'augmentation du nombre des écrans virtuels offerts à notre perception quotidienne donne le vertige. Cette ouverture correspond à un réseau illimité de possibilités et

¹⁷ HUYGUE, René, *op. cit.*, 1985, p76

traduit l'ensemble des visions multiples que le monde contemporain perçoit de façon simultanée et fragmentaire. La fenêtre propose dans la peinture une autre fiction : la narration d'une autre nature que celle déterminée par le sujet même du tableau. Elle crée un espace parallèle où une action différente où un autre décor envahit la scène principale en établissant des relations réciproques.

En collaborant à la hiérarchie des valeurs dans la composition du tableau à partir de la Renaissance, la fenêtre permet au regard de s'échapper de l'espace du premier plan pour se promener dans l'espace du fond qui commente et complète l'action principale et établit de cette façon deux situations concomitantes.

Les compositions détaillées des portraits de la Renaissance, établissent un complément sémantique ; la vue de la fenêtre enrichit la compréhension du tableau. La particularité chez quelques peintres de cette période, provient du rôle de la fenêtre comme tableau à part entière, soit pour situer les personnages dans un contexte, soit pour établir l'atmosphère psychologique nécessaire à sa description. Le traitement des paysages dans les fenêtres complètent l'harmonie du tableau. Un parallélisme formel naît du dialogue entre la ligne du dessin des paysages encadrés et le contour du profil du personnage.

En conservant le paysage dans un cadre autonome, la fenêtre ouvre un espace d'expérimentation où quelques artistes ont employé des solutions différentes de celles utilisées dans le premier plan.

Une grande partie des portraits de Dürer, par exemple, présentent des fenêtres latérales, peintes autrement que la scène principale du tableau. Les coups de pinceau à l'intérieur du *Portrait d'Elisabeth Tucher* (1449), par exemple, se rapprochent de ceux de Van Gogh, alors que le reste de la composition est d'une facture méticuleuse et linéaire.

Contrairement à la narration littéraire ou théâtrale, où la fiction s'inscrit nécessairement dans l'écoulement du temps, la présence simultanée du fragment circonscrit par la fenêtre du tableau constitue avec le reste de la toile un couple appréhendé du premier regard.

Cependant la narration proposée par les deux cadres ne peut pas être lue de manière simultanée. L'impression de simultanéité s'avère trompeuse. Le regard peut tout au plus dans un mouvement de va et vient, établir les contrepoints formels ou sémantiques. Ainsi, les cadres se complètent dans l'ensemble du tableau, mais les contrepoints se construisent de manière très variée.

On retrouve cette complémentarité entre des fragments de la composition clairement dans le cubisme qui, influencé par la vision fragmentaire du cinéma et de la photographie, propose la segmentation de l'objet. C'est à partir d'un premier coup d'œil que la vision simultanée des différentes faces d'un objet que le spectateur construit mentalement la fusion et complète la structure du tout.

Quand on regarde le paysage par la fenêtre d'un train, c'est la sensation que le paysage est en mouvement qui prédomine. Le cinéma introduit la perception de l'image en mouvement au travers d'images statiques successives. L'image cinématographique rend possible la coupe dans le plan de la narration et l'accès à une autre dimension. De même que dans un film, nous avons l'illusion d'aller en avant et en arrière dans l'espace et dans le temps, de même les fenêtres et les miroirs, nous renvoient vers des zones en deçà et au-delà de l'espace et du temps de la scène représentée.

Il est intéressant d'observer que l'espace autonome représenté par les fenêtres, comme celui des paysages dans le plan de fond, devient un espace d'expérimentation où l'artiste se laisse conduire par l'évocation du sujet sans les contraintes imposées par la narration du tableau.

Ainsi, au cours de l'histoire de l'art, l'espace situé à l'intérieur de la fenêtre est traité avec une liberté de plus en plus grande, à peine suggéré, ou au contraire, détaillé comme un monde en miniature.

Si, dans l'histoire de la peinture, ce sont des paysages qui donnent naissance aux fenêtres, celles-ci, grâce à leur nature et à leur traitement plus expérimental, peuvent fonctionner sans doute comme un cadre dans un autre et donner naissance aux paysages modernes.

Fenêtre et Miroir : en dedans et en dehors du tableau

Le miroir, comme la fenêtre, est utilisé comme instrument pour la démonstration et l'application de la perspective.

Selon Alberti, on s'aperçoit plus facilement de ses erreurs lorsqu'on regarde une peinture reflétée dans un miroir. Ainsi dès le XVI^e siècle, les artistes ont utilisé cet instrument pour travailler et on pouvait le trouver parmi les outils de la peinture.

La peinture de paysage en plein air se sert également de cet instrument dès l'origine. Le principe de Claude Lorrain, que les Anglais ont converti en méthode, consistait à regarder la nature avec un miroir convexe, circulaire et légèrement fumé qui servait "*à estomper les contours et à faire tenir dans l'espace restreint du tableau le paysage réel et sans limite qui s'ouvrait derrière lui*"¹⁸.

En effet, Claude Lorrain a exploré déjà les multiples possibilités de la perception directe du paysage pour construire ses esquisses. Ainsi, de même qu'à la fin du XVIII^e siècle, la vision du naturel à travers la fenêtre dans l'atelier eut un rapport important avec l'apparition de la peinture en plein air,

¹⁸ CAVINA, Ana Ottani, "Du Paysage à la Nature", in *Paysages d'Italie - Les peintres du plein air (1780-1830)*, Catalogue de Exposition, G. N. du Grand Palais, Paris et Centro Internazionale di Arte e di Cultura, édité par Union des Musées Nationaux- Paris et Electa - Milan, 2001. p XXVI

le *miroir de Claude* était au XVII^e siècle, un instrument qu'il était de bon ton d'avoir avec soi en promenade : il permettait en effet d'obtenir les points de vue les plus satisfaisants et de mieux profiter du paysage ; *on le retrouve parmi les objets fétiches des jeunes artistes, accroché au dessus du lit, dans les chambres ateliers de la Villa Médicis.*¹⁹

Malgré des affinités formelles et des fonctions analogues pour la pratique picturale, le miroir réfléchit l'image d'une autre manière que la fenêtre. Il permet la vision de points de vue jusque-là cachés dans l'intérieur du cadre, et montre ce que l'œil pouvait supposer, mais ne voyait pas. Il dévoile un fragment de la surface même où la scène principale se déroule, différent de celui qui mène à la profondeur au-delà de la surface picturale qui se dévoile à travers la fenêtre. Les exemples de personnages qui apparaissent de dos et dont le miroir renvoie le visage sont innombrables.

Les miroirs, comme les fenêtres, ont la double fonction de mettre au jour, à travers l'encadrement, le visible.

L'espace réel peut devenir, grâce au miroir, en même temps virtuel. Plusieurs exemples existent depuis *Les Arnolfini* de Jan Van Eyck où les miroirs reflètent des figures imaginaires prolongeant l'espace de la peinture. Ces ressources spatiales ont été assez utilisées pendant le baroque.

Las meninas, de Velázquez, est peut-être celui qui illustre le mieux les artifices de prolongement de l'espace : La porte, à l'intérieur du cadre, renvoie à une réalité derrière la surface du tableau comme si le regard pouvait pénétrer le mur, le miroir reflète l'espace réel devant le tableau où se trouve le spectateur comme si son corps faisait aussi partie de l'espace pictural. Il se déplace dans la profondeur de champ proposée au-delà de la surface du cadre,

¹⁹ id., 2001, p XXVI

d'où provient la lumière extérieure. Le spectateur semble occuper toutes les dimensions projetées par la peinture au fur et à mesure de son déplacement.

Pour Michel Foucault, dans *Las meninas*, le miroir rend possible la duplication de l'image dans le tableau en réfléchissant le visage du couple royal qui le contemple. Le miroir, ainsi, synthétise la dimension extérieure et intérieure de la peinture.²⁰

" Le miroir est un trompe-l'œil qui permet de dévoiler une région de l'espace en principe invisible au spectateur puisque situé en deçà du champ pictural. Il s'agit de donner l'illusion que le tableau se prolonge au-delà de ses propres limites, qu'il est une sorte de microcosme régi par des lois internes d'organisation" ²¹

Le Caravage en opposant le plan sombre du fond à l'intensité lumineuse maximale donne l'illusion que le personnage est en train de sortir du tableau pour pénétrer au-delà de l'espace limité par sa surface.²² Ainsi, la peinture s'empare de nouvelles dimensions et la surface picturale conquiert l'espace extérieur du tableau. Les miroirs et les fenêtres autorisent le libre va-et-vient entre des plans différents.

Néanmoins le miroir et la fenêtre comme motif par eux-mêmes, propices à l'ambiguïté entre les limites de la réalité et du tableau, perdent leur fonction comme outil technique pour créer l'illusion lorsque la peinture,

²⁰ FOUCAULT, Michel, "Las meninas" in : *Les mots et les choses*, Ed. Gallimard., Paris, 1966.

²¹ BERTRAND, Pierre Michel, *Le portrait de Van Eyck*, Hermann, Editeurs des sciences des Arts, coll. Savoir sur l'art, Paris, 1997. p11

²² Frank Stella, peintre abstraite nord-américain, souligne en 1987 cet aspect dans ses études et l'œuvre de Michel Angelo Caravaggio (1571-1610) : Cf. STELLA, Frank, *Champs d'œuvre*, Herman, Paris, 1987.

après avoir exploré toutes ses dimensions, abandonne les préoccupations illusionnistes pour explorer les éléments qui composent le langage. Ces ressources sont intégrées dans le traitement pictural constituant des transparences, des reflets et des fragments dans la composition.

Fenêtre : plan et profondeur

Quoi qu'il en soit, la profondeur délimitée par la fenêtre se présente différemment de celle du paysage ou des scènes d'intérieur. Dans son ambiguïté spatiale, la fenêtre fonctionne en même temps comme intermédiaire qui intègre l'espace tridimensionnel dans la surface bidimensionnel et comme un élément du plan qui compose le tableau.

Le format de la toile du XVI^e siècle italien correspondant à la taille réelle des personnages était conçue pour créer l'illusion que le corps de l'observateur lui-même pouvait entrer dans l'espace du cadre, participer de sa fiction.

La fenêtre par ses dimensions propres, au contraire, n'attire pas le corps mais le regard du spectateur. Le mur qui la contient marque la fin de la profondeur du champs perspectif. La fenêtre dévoile la surface en la rendant transparente. Elle permet au spectateur d'entrevoir un morceau de cet univers qui restait occulte comme placé derrière le tableau ou le mur réel où il se trouve. C'est un espace ouvert au regard mais interdit au corps.²³

²³ " Il dessinait des fenêtres partout, mais il ne dessinait pas une porte. Il ne voulait ni entrer, ni sortir. Il savait que cela ne se peut. Il voulait seulement voir, voir. Il dessinait des fenêtres partout..."

Roberto Juarez écrit à propos de " Intérieur à la fenêtre ouverte" de Raoul Dufy (*Dufy*, Hazan, Paris, 1993. P85)

Si la figure peut être quelque chose d'inattendu dans le cadre, elle ne constitue pas un accessoire à la contemplation du tout. Il suffit de cacher la fenêtre dans un tableau de Gaspar David Friedrich pour vérifier que toutes les relations spatiales se transforment par rapport à la profondeur. En perdant cette fonction dans la peinture moderne, elle demeure un élément important pour la composition et la segmentation de la surface.

Géométrie de la fenêtre

La forme carrée ou rectangulaire de la fenêtre est d'une géométrie simple et régulière. Cette caractéristique en permet une compréhension immédiate. Elle s'oppose aux lignes courbes des moulures organiques. Grâce à elle, la symétrie du tableau est plus apparente ; le point de fuite du paysage à l'arrière-plan y est localisé.

Carrée, elle se prête à la juxtaposition aussi bien qu'à la superposition des plans. Dans les peintures de Vermeer, l'atmosphère d'équilibre des demeures hollandaises est accentuée par les passages entre la géométrie des pièces et les ouvertures qui composent leur décor. L'austérité et la discrétion de la vie domestique des personnages sont rendues par la composition rigoureuse de l'espace. Les murs et les plans sont marqués par les lignes droites des portes et fenêtres de sorte que chaque personnage semble s'inscrire dans une immobilité rassurante. La fenêtre occupe là une place prépondérante dans l'ordonnance de l'espace.

Avec la découverte de la surface du tableau, comme matériau d'investigation dans la recherche artistique, au début du XX^e siècle, les peintres emploient la fenêtre comme élément de rupture dans la composition.

Une fois la profondeur de champ réduite, la fenêtre occupe le même plan de la toile. Elle se confond avec un tableau à l'intérieur du tableau une

sorte de trompe-l'œil. Sa forme géométrique ressort en même temps que le paysage qu'elle évoque en établissant une compensation pour le regard.

L'inclusion des fenêtres rend possible la rupture avec le cercle fermé de la composition cubiste. Dans les natures mortes de Gris, Picasso ou Braque, les fenêtres y proposent la vision d'un paysage qui, comme chez Matisse, se confond avec celle du tableau grâce à l'absence de profondeur et qui suggèrent simultanément, un point de fuite pour le regard.

La composition des peintures flamandes du XVII^e marquée par une géométrie d'orthogonales est retrouvée au XX^e siècle par les artistes du *Stijl*. La construction géométrique accompagne la découverte du plan avec ses lois physiques et ses règles propres. Les lignes qui constituaient alors l'armature du tableau deviennent le motif.

Avec Mondrian ou Van Doesburg, les limites entre tableau et mur sont intentionnellement neutralisées par les cadres blancs. Le tableau devient un fragment qui fait partie de la structure du mur.

L'abstraction géométrique avec les fenêtres du brésilien Alfredo Volpi, celles de Ellsworth Kelly ou de Jasper Johns pendant les années soixante, la répétition en carreaux exploitée par le pop art, surtout avec Andy Warhol, illustrent les formes différentes de la tendance à la juxtaposition des cadres répétés.

C'est l'introduction d'un traitement géométrique qui marque la présence de la fenêtre dans mon processus personnel, période qui coïncide avec l'abandon de la représentation et la découverte de la surface plate du tableau.

Les fenêtres dans ma pratique

Dans la pratique, les fenêtres apparaissent comme une conséquence formelle des paysages. Le paysage s'efface devant la découverte de l'espace physique du cadre. La fenêtre ne constitue pas une figure réaliste mais une limite pour organiser la composition du tableau.

Les considérations sur le rôle sémantique de cette figure ne me sont venues qu'à l'achèvement de la série et n'ont de ce fait pas influencé directement son contenu. Néanmoins, j'évoquerai d'abord la signification de la figure en regard de l'expérience et des souvenirs personnels, afin d'en dégager le rôle dans ma pratique elle-même. Ces observations introduisent des considérations d'ordre formel sur les peintures de cette période.

Symbolisme des fenêtres dans le processus créatif

Fenêtre comme lieu de passage

La figure symbolise, par rapport au vécu, une situation de transit. C'est lorsque je me suis sentie loin de mon pays que j'ai vraiment eu la conscience de regarder le paysage comme un décor .

C'est une contemplation de quelqu'un qui ne participe pas du paysage, mais qui a la conscience d'être dans cette frontière, à mi-chemin entre le dedans et le dehors. La fenêtre s'insère dans l'imaginaire comme un lieu d'observation et comme un espace de transgression, de frontière. Elle me situe dans une position intermédiaire.

A travers les vitres, l'enfant forme sa perception du monde au-delà des murs de sa maison notant les changements de la nature, les différents climats et saisons. C'est par la fenêtre, fragment de réalité extérieure, que la prise de conscience des différences entre l'univers familial protégé et celui de la réalité de la rue s'impose. Le contraste est particulièrement saisissant dans un pays comme le Brésil.

Contrastes géographiques, climatiques mais surtout ethniques, sociaux et culturels. Ma situation personnelle et mes origines témoignent de ces contrastes. Depuis ma naissance, j'ai été élevée par deux mères, une d'origine portugaise et l'autre noire, analphabète, petite fille d'esclaves, imprégnée de mysticisme. Mon expression artistique est marquée par ce mélange entre pensée rationaliste et magique

Enfant, c'est par la fenêtre que je pouvais observer des personnes cherchant leur nourriture dans les poubelles des quartiers plus favorisés ou bien que je rêvais à d'autres paysages. Le choc de la réalité qui se déroulait devant la fenêtre s'opposait si violemment à celle du dedans que j'en conserve encore un sentiment d'étonnement comme si je portais un regard d'étranger sur mon propre pays.

Adolescente, la conscience de ces contrastes est devenue progressivement source d'inquiétudes. La fenêtre représente aussi le lieu de la transgression car au-delà de cette limite se dessine un espace de liberté où tous les fantasmes sont possibles hors des contraintes de l'entourage social et familial. L'éloignement du regard permet la naissance d'une observation critique en même temps que l'imagination se développe pour échapper au sentiment d'impuissance provoqué par une telle comparaison.

Le besoin d'évasion sera le facteur déclencheur de mon activité artistique. Cette situation crée une nécessité impérieuse d'exprimer par le moyen le plus approprié à ses dispositions naturelles un univers qui s'inscrive entre la raison et l'imagination, le conscient et l'inconscient.

Une feuille blanche est toujours une fenêtre vide qui sera remplie par un paysage intérieur. Dans ce sens, l'artiste transgresse lorsqu'il ose ouvrir de nouvelles fenêtres.

Les fenêtres dans le quotidien

L'imaginaire pris de nos jours dans ce tourbillon des écrans virtuels de toute nature était autrefois alimenté dans les petites villes par le spectacle vu de la fenêtre, lieu de distraction par excellence. C'était le seul écran cadré stimulant la curiosité, le voyeurisme et le commérage. Flaubert évoque cette réalité dans *Mme Bovary* : "*Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade*".

On connaît de nombreux exemples de poèmes et des chansons populaires où le temps échoue devant la fenêtre. Chico Buarque, compositeur brésilien, parle de Caroline, personnage qui est passé à côté de la vie en regardant les événements de loin, par la fenêtre, avec la peur de les affronter. Il parle aussi, dans une autre chanson, de la fanfare qui passe dans le village et transforme pour quelques instants le quotidien en bonheur : Les fenêtres qui s'ouvrent et se ferment pour retourner à la monotonie de la journée.

En effet, la fenêtre, dans mon village de Bagé constituait un rituel quotidien tout à fait spécial des fins d'après midi. C'était pour les enfants l'heure de sortir pour jouer sur le trottoir et pour les vieux de se mettre devant la fenêtre. Les enfants participaient du monde en jouant et en courant tandis que les adultes s'amusaient en regardant ce même monde, les bras immobiles appuyés sur le rebord qui devenait du coup une sorte de protection nécessaire contre le danger extérieur.

Dans les maisons villageoises, les fenêtres donnaient directement sur la rue, et l'intimité des pièces était souvent exposée aux regards indiscrets des promeneurs. Baudelaire, observe à ce propos

qu'une fenêtre fermée a beaucoup plus de mystère qu'une ouverte car, en ne montrant rien, elle stimule la curiosité et l'imagination¹.

En me promenant dans les rues de mon village, je pouvais imaginer l'intimité des espaces privés, entendre les bruits et sentir les odeurs venues des fenêtres entrouvertes.

Dans les bâtiments des grandes villes, au contraire, prédomine l'impression de regarder un réseau constitué de multiples ouvertures où le regard se disperse. Le voyeur, c'est celui dont le regard se concentre sur un objet précis.

J'ai l'habitude de me placer devant les fenêtres et laisser le regard se perdre. Les yeux ont besoin d'espace pour se reposer en regardant le lointain. Malheureusement, cela n'est pas toujours possible dans les grandes villes. La lumière et la vue de la fenêtre me sont indispensables tant pour travailler que pour vivre; un espace clos m'est insupportable.

L'atelier où j'ai réalisé cette série de peintures, à Porto Alegre, est rempli de fenêtres à travers lesquelles le paysage apparaît dans sa profusion et par lesquelles la lumière du dedans et du dehors se mélangent avec les tableaux et les objets. Il est dans un petit édifice ancien de deux étages où les arbres envahissent l'espace des toiles dans l'atelier. La naissance de leurs fleurs, leurs changements de couleur selon les différentes saisons m'accompagnent. Grâce à la véranda, il m'était possible de toucher leurs branches, de sentir leur odeur. La lumière qui entrait par les volets directement sur les toiles imprimait les reflets de ses propres dessins sur leur surface.

A Paris, j'habite une grande tour sur la place d'Italie. Les fenêtres de ces bâtiments donnent sur des nuages et sur une vue

¹ Charles Baudelaire dans son poème *Les fenêtres*.

panoramique d'édifices modernes. L'atelier est complètement entouré par ces ouvertures.

Cependant, je passe la moitié de ce séjour en travaillant à la campagne, à Eragny sur Epte. Cet endroit fait partie de ces quatre ans passés en France. Dans ce village je fréquente l'ancien atelier de Pissaro, encore intacte, et je retrouve naturellement les paysages des tableaux impressionnistes.

Le sud du Brésil est aussi une région froide. J'aimais dessiner sur les vitres embuées des fenêtres et voir se dévoiler le paysage au fond. La trace du doigt sur la vitre me laissait voir l'univers caché du dehors. Ce geste enfantin, comme premier geste de peinture, est une habitude que j'ai conservée. Dans la campagne normande, je le retrouve spontanément quand les vitres se couvrent de buée ou de givre.

Peintures de la période des fenêtres

Période des fenêtres: influences

Cette période des fenêtres ne constitue pas une rupture comme celle des paysages. Je continuais à vivre et à travailler dans le même pays. Je peignais avec les matériaux habituels dans le même atelier et devant le même paysage. La technique n'a pas changé. Le passage s'est fait naturellement ; la transformation a été progressive.

Ma peinture de paysage révèle une abstraction informelle dans les derniers travaux, tandis que la période des fenêtres inaugurant la géométrisation de la composition mêle ces deux axes de recherche et prétend se situer à la limite intermédiaire, dans cet entre-deux.

Les tendances abstraites sont explorées simultanément dans la peinture américaine de l'après-guerre par le mouvement du corps et du hasard, faisant partie du processus pictural influencé par l'automatisme psychique avec Pollock, Frans Kline ou De Kooning, et par les relations d'espace dans la peinture avec Josef Albers, Frank Stella ou Barnett Newman.

Au Brésil, le *concrétisme*, fut le grand mouvement d'avant-garde des années cinquante, bien que subdivisé en deux groupes : celui concret, à São Paulo, réuni autour de l'artiste et critique Waldemar Cordeiro, affirme les bases d'une visualisation d'un point de vue objectif et formel. Et le groupe *néo-concret*, à Rio de Janeiro, autour du poète et critique Ferreira Gullar, plus flexible, considérait l'œuvre d'art par ses caractéristiques organiques et non comme une simple machine².

Dans mon processus créatif, la dualité entre l'intention ordonnatrice et la spontanéité prend ses origines dans les influences expressionnistes et dans la nécessité de contenir l'expression du geste, d'en contrôler les effets du hasard au moyen de la composition.

Le système que Torres Garcia préconisait, soutenait une conception du tableau structurée par des lignes objectives qui s'opposaient à un lyrisme subjectif. Il utilisait la géométrie au service d'une expression poétique et sensible. L'équilibre entre ceux deux plans que Torres Garcia croyait possible de lier, était l'objectif de sa recherche constante tant comme artiste que comme enseignant. Au cours de sa vie, il fut convaincu que les modes classiques et romantiques d'expression pourraient s'unifier structurellement.³ J'ai des affinités étroites avec ses idées et mon travail est un chemin vers la résolution de ces dualités. L'apollinien et le dionysiaque, le chaud et le froid, se mêlent en quête d'équilibre.

Par rapport à l'emploi des couleurs et dans la construction du tableau, Matisse est une référence importante pendant cette période.

² Le *néo-concrétisme* intégrait des noms comme Franz Weissmann, Ivan Serpa, Aluisio Carvão et Almilcar de Castro. Des artistes comme Lygia Clark, et Hélio Oiticica, proposaient la participation du spectateur, l'interaction entre l'œuvre et le public.

³ Cf. TORRES GARCIA, Joaquim. *Universalismo Constructivo*, Ed. Poseidon. Buenos Aires, 1944.

La simplicité liée à la sophistication des résultats qu'il obtient me fascinent. Il remplit la toile sans aucune virtuosité. Torres Garcia a aussi cette manière simple de traiter la surface comme pièce d'un jeu composé géométriquement. Ce sont des peintres qui refusent la grandiloquence et laissent une trace sensible sur la matière picturale.

Juan Navarro, peintre avec qui j'ai travaillé en Espagne, a été la référence la plus proche de cette période des fenêtres. Le peintre, lui-même, influencé par Matisse, étant aussi architecte, combine traitement gestuel, lyrisme presque enfantin et une construction très structurée.

Alfred Volpi et Ibéré Camargo, peintres brésiliens, constituent une référence importante pour les compositions de la période concernée. Ils influencent toute une génération d'artistes postérieure aux années soixante.

Ibéré Camargo, avec sa gestuelle chargée de tensions, toujours fidèle à une peinture émotionnelle, pleine de contrastes de tons, travaille avec une forte charge dramatique et, en même temps, maintient une rigueur dans la construction formelle.

Alfredo Volpi, comme poète de la couleur, maîtrise une peinture construite en parties qui s'unissent en un réseau chromatique subtil et harmonieux ; parvenant à intégrer de manière magistrale construction et traitement chromatique, il a travaillé avec des fenêtres et des portes en créant une structure géométrique imprégnée de lyrisme et de fraîcheur. Marco Giannotti, un jeune peintre de São Paulo, influencé lui-même par Volpi, réalise un ensemble de peintures de fenêtres, pendant la même période où je réalise la mienne. Je n'ai connu sa série de peintures que quelques années après avoir montré mes fenêtres, et j'ai trouvé intéressant d'observer les affinités formelles entre nos travaux de cette époque.

Fenêtres comme déroulement des paysages

A la fin de la période des paysages, quand les peintures deviennent des taches de couleurs abstraites informelles, le besoin de retrouver la forme se fait sentir. Le traitement progressivement épuré engendre des pâtes de couleurs qui s'interpénètrent. La peinture semble déborder. J'expérimente l'impression de ne pas pouvoir la contenir, la contrôler. Mon travail a toujours eu besoin de la forme.

S'il n'y a plus le jeu d'oppositions, moteur de mon processus créatif, je ne peux continuer à peindre sans établir de nouveaux contrepoints.

Je me suis imposée immédiatement de nouveaux procédés pour transformer le travail. Les fenêtres surgissent quand je commence à réduire intentionnellement la variété de couleurs. En établissant ces nouvelles limites, je rencontre la forme.

Si les fenêtres ont inauguré la période des paysages⁴, elles apparaissent à nouveau d'une manière complètement différente; désormais elles forment une structure géométrique qui fragmentent la surface rectangulaire du cadre. Elle présente l'ambiguïté entre figure et forme et est, avant tout, un carré circonscrit dans le rectangle du tableau.

Les premières peintures résultant de ce processus reprennent des éléments du paysage, mais le ciel et la terre, comme repères de représentation, ont disparu.

⁴ Cf. op. cit. :

MOREIRA, Jaiton, Texte in *Présentation de L'Exposition*, Porto Alegre, 1991.

En revanche, les arbres comme figures s'imposent verticalement ; Ils sont des points de repère, racines que j'ai besoin de fixer : ce sont des palmiers typiques des rues de Porto Alegre. Très grands, ils ont une élégance impressionnante, ils semblent vouloir toucher le ciel. Leur stature verticale s'impose dans mes tableaux et donne naissance à d'autres formes. *Illustration 1 et III. 2*

Composition des fenêtres : le vertical et l'horizontal

Lorsque la fenêtre devient une figure à l'intérieur du tableau, elle en fragmente le plan. Le tableau est alors coupé en tranches verticales.

Le cadre est une forme qui limite le regard et le conduit vers des compartiments dans l'ensemble. Le tableau est pensé en fonction de la verticalité de ces tranches et des éléments qui les composent. La position du châssis sur le mur et la liquidité de la peinture collaborent à cet effet de verticalité dans la composition.

Le format du châssis, très allongé horizontalement (il mesurait parfois deux fois la verticale) n'était pas un choix conscient au départ. C'est en réfléchissant au travail accompli que je me suis rendue compte que les lignes qui caractérisent la composition deviennent de plus en plus verticales pour équilibrer le cadre. Réciproquement, le format de la toile exagère l'horizontalité pour compenser la verticalité. *III. 3*

La structure géométrique de la peinture présente une grande sobriété comme épuisement de la diversité chromatique et des mouvements du pinceau de la période antérieure. La composition s'est alors complètement modifiée. Il existe une épuration des formes et des couleurs. Il y a plus de synthèse et plus de silence.

Pour établir une uniformité entre les fragments, je superpose les mêmes éléments dans des compartiments différents de la composition. Le tableau se construit par un nombre réduit de formes et de couleurs, qui engendrent différents résultats.

Espace de la fenêtre

La profondeur de champ se réduit pour devenir plane. Même si la peinture ne donne pas l'illusion de profondeur, elle cache virtuellement une surface infinie derrière la sienne. La trouée de la fenêtre la rend visible. On entre ainsi au delà du plan physique du tableau, de celui qu'on peut toucher. *III. 4*

Si la fenêtre comme figure dans la peinture rend visible une réalité illusoire parallèle à celle de la scène principale dans la surface du tableau, elle ne représente pas, dans mes travaux, une situation réelle mais une autre surface, un espace d'évocation. Le traitement à l'intérieur de mes fenêtres révèle un fragment qui reste caché derrière le plan du tableau.

La toile vide constitue, elle-même, la fenêtre la plus lumineuse dans sa blancheur absolue. Toute interférence chromatique cache sa clarté. Les couches fines et transparentes font apparaître la surface de la toile et laissent passer davantage la clarté du fond. Si en peignant, je diminue l'intensité de la lumière, d'une façon symbolique je ferme la fenêtre.

La couleur vient en fonction de la composition et du traitement des textures ; des surfaces qu'on veut placer en arrière ou en avant du plan immédiat de la toile.

Les plans sont unis et lisses. Deux ou trois tonalités se combinent pour produire des effets plus variés. Pour accentuer la texture du fond, la peinture acrylique est diluée presque comme une aquarelle. Le travail se porte davantage sur des empâtements et les transparences.

Dans le tableau *Atras da janela* la fenêtre et l'espace à gauche fonctionnent comme des compléments d'une même sémantique. Le commentaire sur le paysage nous rapproche de ce qui peut être derrière le tableau fenêtre. En ce sens, la peinture fonctionne comme intermédiaire entre l'espace du spectateur et ce qui est derrière le plan du mur ou du tableau. *III. 5*

Période des fenêtres : traitement géométrique et gestuel

Avant de commencer la peinture, j'esquisse des lignes verticales pour diviser le tableau ; ensuite je remplis ces parties de différentes transparences. La superposition des couches successives se fait sur quelques parties plus épaisses. Le travail commence ainsi par juxtaposition jusqu'à ce que la toile soit couverte de couleur.

La consistance liquide de la peinture me permet de profiter de la force de la gravité et des effets du hasard lors de son écoulement. J'utilise encore le pinceau mais davantage les tissus, la raclette, l'éponge ou mes propres mains. Le mélange des pigments et la construction des châssis demeurent identiques.

C'est une peinture à effets de texture plus que de touches de pinceau. Ce procédé augmente la sensation d'une peinture plate faite de différences entre le traitement des couches fines et épaisses.

Décider de l'instant où la toile est achevée est difficile. Travailler sur plusieurs toiles simultanément est pour moi, une pratique courante. L'élaboration du travail à l'atelier se nourrit de la diversité des toiles abordées en même temps. Une modification apportée sur une toile pourra opérer une transformation sur une autre.

C'est seulement lorsque le tableau sort de l'atelier, qu'il est montré, que je peux décider de son achèvement, et lui laisser accomplir son destin.

La relation entre valeurs se fait, dans mes travaux des fenêtres, par la simultanéité des traitements qui se présente au regard, par comparaison.

La rigueur des lignes droites fait apparaître réciproquement les mouvements courbes et organiques des coups de pinceau. Le geste, les taches et les effets du hasard s'opposent à la composition géométrique. *III. 6*

L'ambivalence dans ces travaux ne constitue pas une troisième chose, une synthèse⁵. Elle se rapporte à la confrontation entre la rigueur et la gestualité mises en relation réciproque. C'est par la comparaison que l'œil peut établir la fusion.

Le contraste de ces traitements est accentué avec les persiennes ; le soleil entrant à travers les volets des fenêtres de l'atelier dans lequel je travaillais alors, dessinait des rais de lumière sur la

⁵ Examinons la remarque de Marc Augé :

"Affirmer que quelqu'un ou quelque chose n'est ni bon ni mauvais ou, dans le domaine des jugements de vérité, qu'une proposition n'est ni vraie ni fausse, c'est (...) sortir du terrain de l'ambivalence pour entrer dans celui de l'ambiguïté ; c'est dire sous une forme négative, considérée à un instant donné comme la seule possible, quelque chose de positif qui ne se laisse pas encore qualifier-postuler la nécessité d'un troisième terme, (...) son statut scientifique est moins assuré, mais elle (l'ambiguïté) est explicitement provisoire et par là scientifiquement plus prometteuse; inscrite dans le temps, elle contient la promesse de son dépassement".

AUGE, Marc, *Le sens des autres, Actualité de l'anthropologie*, Fayard, Paris, 1998. pp.54,55.

surface des tableaux. Ainsi l'image produite sur la toile se mêlait à l'ambiance quotidienne. La lumière dessinait les claires-voies des volets laissant leur marque comme faite sur mesure pour ces tableaux composés de rayures.

Les intervalles entre les barreaux reviennent périodiquement dans la pratique. A hauteur d'yeux, le paysage de l'enfant est barré par la clôture des champs de pâturage, par les traverses du lit-cage ou les escaliers fascinants d'interdits, représentant le chemin ascendant de la vie. Les derniers tableaux de cette période marquent de manière rigide ces intervalles répétitifs. *III. 7*

L'opposition des valeurs est accentuée, les antagonismes dans le traitement deviennent évidents. La composition organisée géométriquement est accompagnée d'un traitement graphique discret. J'utilise le pinceau pour ajouter des formes et parfois des lignes pour suggérer un contour. Le pinceau dessine des courbes évoquant une figure. Les éléments circonscrits sont superposés dans chaque compartiment.

Les recherches qui suivent, radicalisent la fragmentation de l'espace et la géométrisation de la structure, en maintenant les composantes gestuelles. Les couleurs sont moins saturées par rapport aux travaux précédents ; une plus grande variété de textures et de demi-tons définissent les zones ; de grands espaces lisses apparaissent.

L'usage de découpes de bande adhésive en bandelettes créent des zones de transparences entre les plans du tableau. Cet effet accentue le rythme par les intervalles répétitifs de la structure. Les lignes droites, évoquant les persiennes, augmentent la rigidité de la composition par rapport au fond rehaussant ainsi le contraste entre les coups de pinceaux plus libres et la géométrie de la structure. *III. 8*

Eléments de la composition des fenêtres : figures ouvertes

La structure du tableau est occupée par quelques éléments iconographiques précédents qui se combinent à nouveau comme fragments d'un montage. Ces éléments apparaissent comme des morceaux de nature, des cubes emprisonnant des plantes ou, des arbres isolés dans des caisses géométriques.

Ce sont des formes ou des figures qui laissent le champ libre à différentes interprétations. Créer des formes ambiguës devient intéressant pour autoriser une lecture ouverte et offrir un éventail de figures. Juan Gris, en décrivant sa méthode de travail, décrit comment il construit ses bouteilles à partir des taches de couleur. Selon lui, le regard de l'observateur se concentre ainsi sur le tableau sans se perdre en évoquant différentes interprétations⁶.

Dans ces tableaux, au contraire, ce sont des formes qui deviennent figures. Une même forme peut être interprétée de différentes manières : une montagne peut devenir une sorte de phallus ou un arc de portail ou une coupole d'église dépendant du regard de l'observateur et de la relation qu'on établit avec les autres éléments du tableau. Ce sont des formes ambivalentes entre abstraction et figuration qui se redéfinissent sans cesse en relation étroite les unes avec les autres.

Une fois le travail accompli, différentes interprétations s'offrent au regard, mais il s'agit surtout de laisser affleurer celles qui sont provisoires et changeantes. L'auteur ne peut pas contrôler les différentes

⁶ Gris qualifie sa méthode comme inductive tandis que l'abstraction utilise en général le processus inverse, autrement dit, le processus déductif : *faire du soleil, une tache*, dit Picasso. Cf. D. H. Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Ed. Gallimard, Paris, 1980. (édition originale 1946)

projections symboliques. La contemplation devient plus active si les associations appartiennent à la perception de chaque observateur⁷.

L'objet en soi est un commentaire sur la peinture, un prétexte. Une espèce de métonymie où chaque partie peut nous reporter aux multiples images du tout.

L'unité thématique que fournit le paysage n'existe pas. Les espaces créent un antagonisme implicite, la fenêtre est l'intermédiaire entre le spectateur et le plan du tableau. Ce qui m'intéresse c'est de proposer des chemins, des manières distinctes de voir.

Les travaux de cette période fonctionnent comme des poèmes où de multiples associations évoquent des images. Ils se distinguent ainsi, d'un point de vue structurel, de la prose.

Dans les paysages, une sorte de description existe encore. : elle se situe entre le ciel et la terre, dans un espace où les repères sont les mêmes. C'est une vue d'ensemble sans coupures et sans discontinuité. On peut comparer cet espace paysager à celui d'une narration que l'on suit de manière linéaire à travers une chaîne ininterrompue d'associations.

Dans l'espace des fenêtres, en revanche, les formes établissent des métaphores. Les espaces sont coupés, comme dans la poésie dans laquelle les mots fonctionnent de manière autonome, la signification est ouverte. Le mot a une présence physique en tant que forme.⁸ Les figures auxquelles il se rapporte ne sont pas clairement identifiables.

⁷ " *L'œuvre ouverte entend en pleine lucidité donner une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas elle est cette discontinuité. Elle se pose en médiatrice, entre les catégories abstraites de la science et la matière vivante de notre sensibilité ; c'est comme une sorte de schéma transcendantal qui nous permet de saisir de nouveaux aspects du monde.* " ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1979. P 124

⁸ Poésie inauguré par Stéphane Mallarmé où les mots acquièrent forme concrète comme élément visuel. Plusieurs poètes Brésiliens ont repris cette forme d'écriture pendant les années cinquante.

L'enchaînement des comparaisons entre les diverses significations possibles se fait par intervalles grâce à la mémoire et à l'imagination.

L'observateur perçoit le tableau de manière parcellaire. Les fragments peuvent fonctionner de façon indépendante, comme en poésie, les mots, les vers ou les strophes. Les formes et les couleurs créent différentes évocations. Les associations entre deux ou trois éléments établissent une sorte de *rime* visuelle dans la lecture du tableau.

Le tableau *Rimes* nous permet de visualiser l'idée de *rime* comme *répétition* d'éléments utilisées intentionnellement pour établir les relations formelles et unifier le tout. Une composition basée sur trois tranches verticales s'organise. Les *rimes* sont ces *résonances* de forme et de couleur. La figure bleue, qui contraste avec l'espace blanc du fond, établit ces résonances à gauche et à droite. Forme et couleur trouvent leur écho dans l'espace du tableau. La figure bleue sur le fond blanc est la coupure nécessaire à une dissonance chromatique et constitue le centre indispensable pour intégrer les deux plans monochromatiques et créer la dynamique dans la composition. . III. 9

Ces rimes ponctuent la composition. Elles harmonisent une ambiance fractionnée. Les fragments du plan se convertissent en images isolées mises en relation. La résonance et la dissonance entre formes, couleurs et textures qui se répètent créent le rythme qui unifie la surface⁹.

⁹ Le concept de *rythme* (ainsi que celui de *résonance* et de *dissonance*) emprunté de la musique, appartient davantage à la *Période des Grilles* et sera traité dans le prochain chapitre.

Présentation des travaux

Si mes travaux sont effectués en série, le mode de présentation suit la même logique que leur réalisation.

L'ensemble des peintures de cette période est composé de petits groupes de toiles de même format qui entretiennent une relation de parenté plus nette entre elles quant aux éléments thématiques, au traitement et à la composition.

Chaque tableau est pensé comme fragment¹⁰ d'un sous-ensemble. Quand je les expose, je compose des groupes de deux ou trois toiles tout en préservant leur identité. Ces travaux fonctionnent mieux lorsqu'ils sont présentés ensemble.

Chaque toile présente, en elle-même, des fragments qui fonctionnent comme des tableaux. A leur tour, deux ou trois toiles réunies forment, parfois, des ensembles qui peuvent composer un travail nouveau. Ce sont des diptyques ou des triptyques qui fonctionnent comme les parties d'un jeu qui peut être monté de différentes manières. Construit de cette façon, l'aspect ludique des *rimes* visuelles y devient explicite. *III. 10*

Je prépare une exposition comme une installation puisque chaque détail est pensé en fonction de l'espace extérieur, aussi bien pour les formats que pour les caractéristiques des objets qui le composent.

¹⁰ *Petite œuvre, le fragment l'est donc aussi sans doute comme miniature ou microcosme de l'Œuvre. Mais il l'est aussi en ce que, détenant ainsi en quelque sorte la fonction de l'œuvre de l'œuvre, ou la mise en œuvre de l'œuvre. [...]* *Ce qui est poétique, c'est moins l'œuvre que ce qui œuvre, c'est moins l'organon que ce qui organise [...]* de l'individu et du Système : *toujours la poésis, ou pour en faire ici du moins l'équivalent, toujours la production.*"
LACOUÉ-LABARTHE, Ph. / NANCY, J. L., *L'absolu littéraire*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1978. pp 68, 69

Il m'est nécessaire de connaître par avance l'espace où les peintures seront montrées. La position des tableaux, les intervalles, les espaces vides, tout influe sur la perception d'un travail dont chaque cadre est conçu comme partie d'un tout prédéterminé.

Il est bien possible que l'observation isolée de tel ou tel tableau de cette série révèle une tendance plus grande pour une procédure constructiviste ou gestuelle. Mais l'ensemble, comme un tout, se situe à mi-chemin entre l'un et l'autre traitement.

Surface all-over dans la période des fenêtres

Avec l'augmentation de la taille des toiles, je me suis rendu compte que le résultat de la composition ne changeait pas beaucoup au fur et à mesure que je m'éloignais du tableau.

J'ai éprouvé cette sensation lorsque j'ai peint, pendant cette période, des *out-doors*¹¹ pour les rues de Porto Alegre, avec l'aide de quelques étudiants volontaires. La fragmentation du tout et l'idée d'une surface homogène peuvent être déterminées par l'éloignement de l'observateur. *Ill. 11*

Cette période se termine par une exposition intitulée *Fenêtres* en 1995, résultat de trois années de travail. Le dernier tableau réalisé était un triptyque dans lequel la composition n'est plus marquée par des lignes verticales mais brisées en plusieurs directions. Je me suis aperçue que ces trois panneaux, grâce à leur structure fragmentée, peuvent changer de position sans altérer considérablement l'effet de l'ensemble, déterminé par la distance de l'observateur.

¹¹ Panneau publicitaire de 4 x 9 m

Cela m'a conduite à effectuer l'installation *Mira Rima* que j'ai présentée l'année suivante (1996). Le titre propose un jeu entre le mot *rima* en portugais qui signifie rime et le mot *mira* qui signifie regard en espagnol pour évoquer l'idée d'un poème. Dans un espace carré, placé sur une tour percée de nombreuses fenêtres, j'ai accroché une vingtaine de panneaux sur les murs en les installant sur des tringles comme des rideaux. Ces rideaux permettent à l'observateur de participer : il peut changer la composition en déplaçant les panneaux¹². III. 12

Le travail que je suis en train de développer a ses origines dans ces expérimentations. Les derniers travaux des fenêtres me conduisent à la structure *all-over* des grilles orthogonales.

¹² Espace *Torreão* à Porto Alegre.

Les fenêtres
dans ma pratique

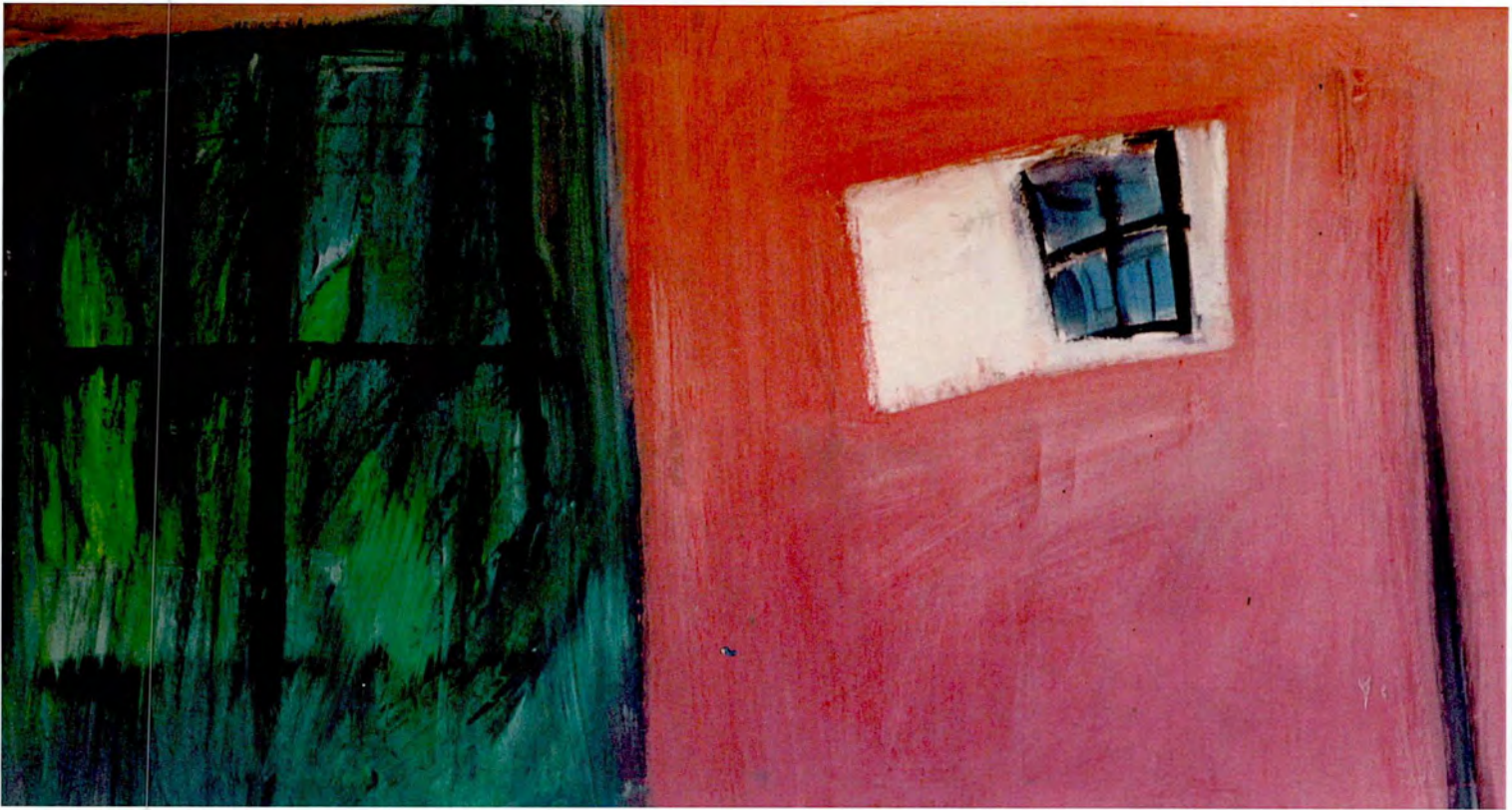
Illustrations (1 -12)

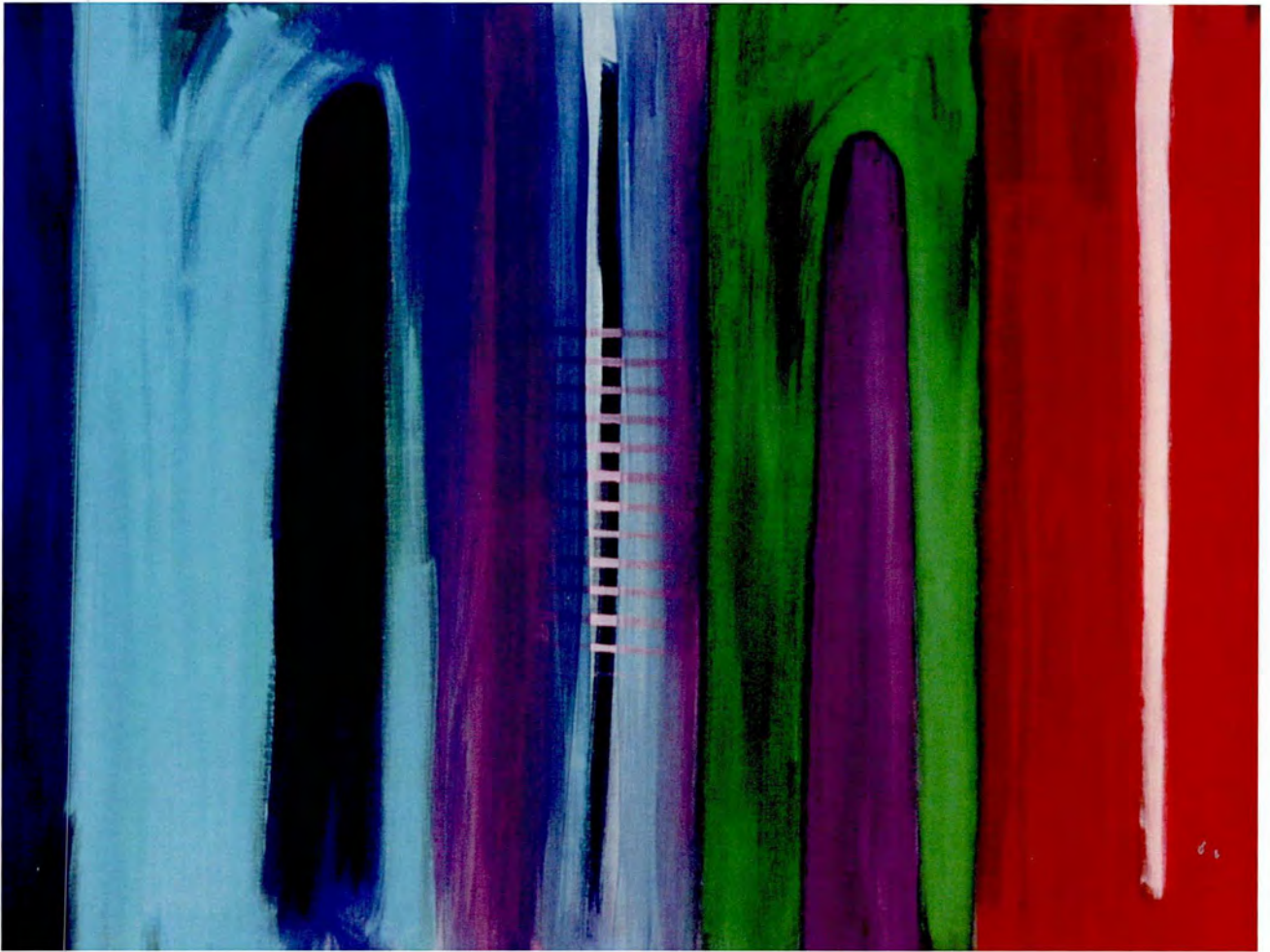




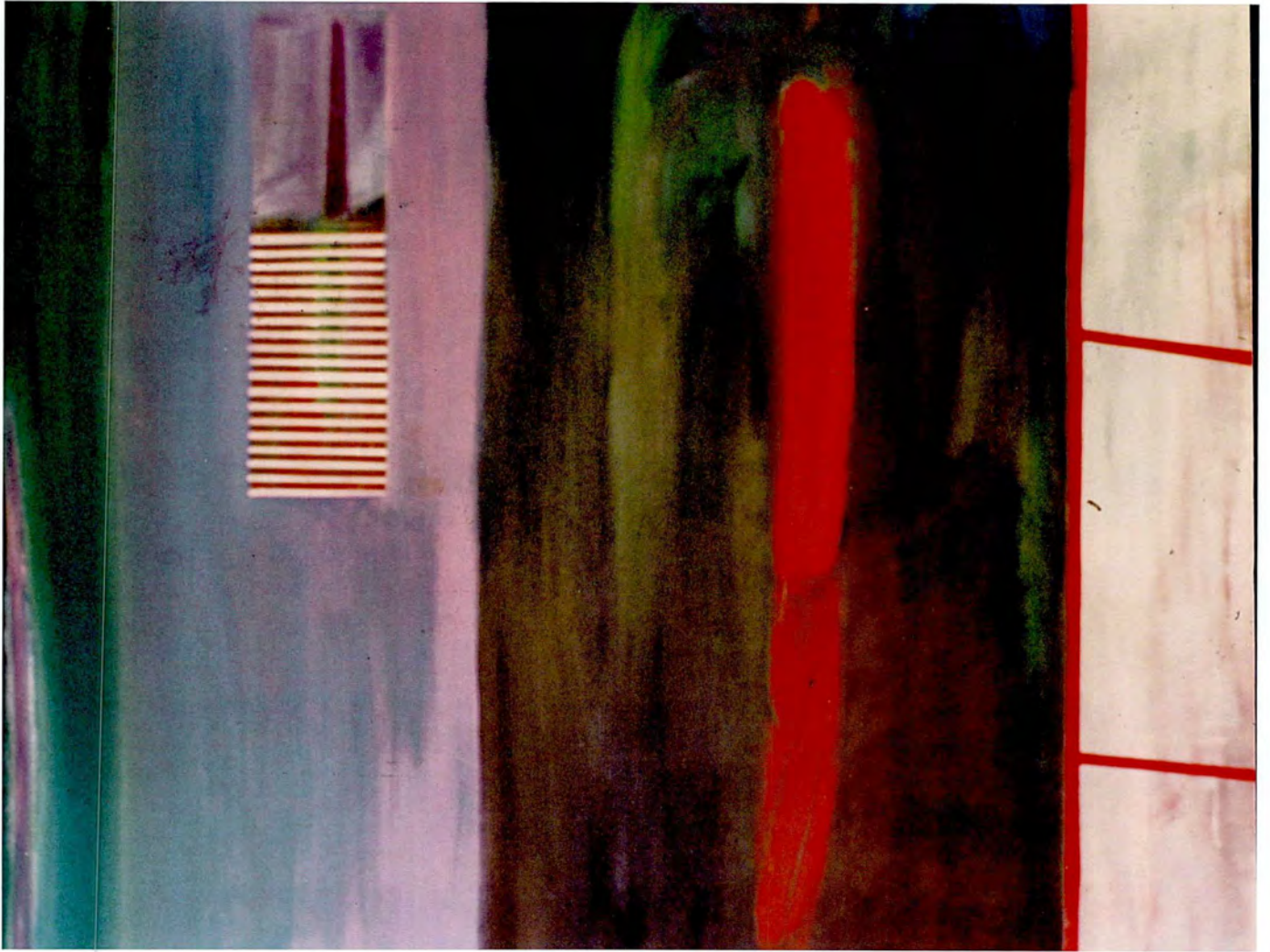




















La structure en grilles dans la peinture

La structure orthogonale des grilles acquiert une autonomie qui lui confère un rôle emblématique dans la peinture contemporaine. Des caractéristiques de cette organisation spatiale seront examinées ici pour établir leur rapport avec mon travail. Les grilles marquent, dans ma pratique, le retour au dessin, point fondamental de cette recherche.

Les grilles dans de la surface picturale

Trajectoire de la structure des grilles dans la peinture

Dans cette analyse, je m'attacherai à la notion de grille en tant que structure qui organise, fragmente et unifie les éléments dans la surface du tableau. Je présenterai les différentes modalités d'utilisation des grilles et un résumé panoramique pour déterminer leurs origines les plus lointaines, en soulignant leur présence dans le développement des diverses tendances de la peinture actuelle.

Il faut préciser que les grilles, selon déclare Rosalind Krauss¹ dans son article fondamental sur ce sujet s'opposent définitivement à la perspective et affirment le cadre comme objet plat, composé d'une structure d'orthogonales non représentative². C'est selon ce concept que la structure des grilles est définie par l'auteur en devenant la *structure emblématique* de l'art moderne et contemporain.

¹ L'article "Grilles" de Rosalind Krauss a paru en 1985 et a été publié en France, dans l'œuvre : *L'originalité de L'avant Garde et autres mythes modernistes*, en 1993. On cite aussi dans cette étude les fragments d'autre article "L'originalité de L'avant Garde : une répétition post-moderniste", dans cette même œuvre, qui se rapportent aussi aux grilles. R. Krauss s'intéresse au sujet depuis les années soixante. En 1968 elle écrit "Grids" pour *Format and Image in 20th Century Art*, Catalogue d'exposition, Pace Galery à New York.

² KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1993. p139

Différentes compositions de grilles

La structure des grilles a donc été utilisée en premier lieu, comme un système de droites orthogonales qui constituent par elles-mêmes le motif autonome et autosuffisant du tableau.³ Le schéma des lignes géométriques se présente comme l'élément unique qui compose la surface. Cette conception de grille inaugurée par Mondrian et Malevitch est, surtout à partir des années cinquante, adoptée, entre autres, par Ellsworth Kelly, Agnès Martin, Sol LeWitt, Eva Hess ou Carl Andre. Elle traduit la tendance objective qui s'oppose au subjectivisme émotionnel et au *gestualisme* des expressionnistes abstraits, aboutissant au minimalisme nord-américain de la fin des années soixante.

La structure se présente en second lieu comme arrangement des images répétitives disposées en forme de quadrillage sur la surface du tableau. Elle reflète la société de consommation explorée d'une manière intense par des artistes du pop-art comme Jasper Johns, Robert Indiana ou Andy Warhol. Les collections et les assemblages d'artistes tels Arman ou Christian Boltansky se caractérisent aussi par cette tendance. L'ensemble concentre la diversité des éléments dans une même structure et permet l'association des fragments ou des images les plus contradictoires à travers une organisation régulière.

La troisième structure est une composition qui rythme une peinture située entre l'objectivité et la subjectivité, entre l'ordre et chaos, cherchant son équilibre entre des traitements en opposition. Paul Klee et des peintres aussi différents que Torres Garcia, Maria Helena Vieira da Silva, Roger

³ D'après la définition de R. Krauss ou de Yve-Alain Bois et selon la conception de la salle "Grids" dans la Tate Modern de Londres (sélection des artistes : Frank Stella, Jasper Johns, Agnes Martin, Sol LeWitt, Eva Hess et Carl Andre).

Bisière ou Simon Hantai, utilisent ces réseaux d'orthogonales comme réseau d'une peinture expressive. Dans ce cas, le geste devient visible et l'émotion se révèle par les traces ou des taches réalisées manuellement.

Contexte historique des grilles dans la peinture

Le rapport à la composition des éléments répétitifs, liée à une tradition décorative et narrative de la peinture, existe depuis la préhistoire. L'arrangement des éléments dans des grottes, soit d'animaux, de traces de mains et de pieds ou de signes divers, ainsi que d'ornements de céramiques témoignent de cette composition. En effet, c'est l'organisation spatiale qui permet d'imaginer une communication pré-verbale par les différentes dispositions des signes qui se répètent.

La tradition de la peinture, fragmentée jusqu'à la Renaissance pour accomplir sa fonction narrative, a engendré diverses compositions au service de la lecture. Dans l'antiquité, les Egyptiens organisaient leurs hiéroglyphes en colonnes, les Sumériens leurs images en lignes, ou encore les minoens, leurs signes en cercle (disque de Phaestos, 1700- 1600 av JC) pour raconter des histoires selon la séquence chronologique des images. Dans les enluminures ou dans les vitraux des églises médiévales, le sens vertical de la narration, du haut vers le bas ou horizontal, de la gauche vers la droite, s'accordait aux relations spatiales et soumettait le regard au récit. D'un point de vue formel, ces fragments présentent une affinité lointaine avec les divisions des grilles actuelles. Celles-ci cependant, refusent le discours en établissant une structure neutre et homogène.

Les grilles comme objet de représentation apparaissent surtout à partir de la Renaissance. Elles renvoient à l'idée d'interdiction et de clôture : les meneaux de fenêtre, de barreaux de prison ou de cage. Le motif incarne même le supplice et la mort : Saint Laurent, martyr brûlé sur un gril de fer,

est souvent représenté avec des grilles.⁴ Le romantisme et le symbolisme ont intensifié cet aspect.

Avec les expériences d'optique et l'invention de la perspective pendant la Renaissance, les grilles deviennent un outil de représentation visuelle. Elles constituent un instrument d'apprentissage technique et formel dans l'histoire de l'art avec la notion albertienne de cadre comme fenêtre ouverte sur le monde réel.

Les grilles résument tous les quadrillages nécessaires à la réalisation de la peinture, pour la transposition du dessin à la fresque et l'établissement du dispositif linéaire de la perspective. La composition quadrangulaire des carrelages, contribuant à l'application de la perspective linéaire, devient d'ailleurs un motif fréquent, permettant ainsi d'établir les lignes de profondeur dans les scènes d'intérieur.

Les gravures de Dürer les présentent comme un plan intermédiaire nécessaire entre l'œil, l'objet et le tableau.

"Dans les traités sur la perspective et les études faites par Ucello, De Vinci et Dürer, le réseau perspectif s'inscrit sur le monde représenté comme s'il était l'armature de son organisation".⁵

Cependant les études de perspectives ne sont pas réellement des exemples précoces d'apparition des grilles actuelles, structure bidimensionnelle purement abstraite qui s'oppose à la perspective.

⁴ L'Escorial a été construit par Philippe II, au XVI^e siècle, en ex-voto à Saint Laurent :
"Le plan de ce complexe architectural, en soit fonctionnel, n'en était pas moins symbolique : un gril rappelant l'instrument qui avait servi au supplice de Saint Laurent, un martyr de l'Eglise primitive espagnole, pour lequel le souverain avait une dévotion particulière".
Cf. BERENGER, Jean, *Histoire de l'Empire des Habsbourg*, Fayard, Paris, 1990. p 239

⁵ KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, 1993. p 94

R. Krauss remarque la présence des barreaux dans les fenêtres symbolistes, comme une apparition importante des grilles tout avant son inclusion dans la surface plate du modernisme.

C'est au début du XX^e siècle que la structure apparaît sans aucun but représentatif ni narratif mais comme fin en elle-même. *Elle s'affirme d'abord en France puis en Russie et en Hollande*⁶ : Pendant la période de Mondrian en France, avec Malevitch et les constructivistes russes et avec les idées défendues par *De Stijl* en Hollande. Ce pays marqué par des tableaux compartimentés et ordonnés, traduisant le mode de vie de son peuple, a construit une tradition géométrique en peinture qui se poursuit.

Le cubisme démontre déjà comment la perception du tout est construite à partir des associations entre ses fragments. Mondrian va plus loin et permet aux lignes structurelles, jusqu'alors charpente d'appui à la composition, de surgir au premier plan et de devenir autosuffisante. L'abstraction permet à la géométrie, outil morphologique, de se faire motif.

Ainsi, apparaissent les grilles. On trouve cette forme partout dans la vie moderne : en art, en architecture, en mathématique, en urbanisme⁷.

Même si la structure, à partir de Malevich ou de Mondrian, se caractérisent par le refus à tout référentiel Ellsworth Kelly, dans le début des années cinquante montre l'évidence des références extérieures dans ses constructions orthogonales.⁸ Quoiqu'il en soi, aucune forme ne peut exister en soi sans présenter le risque d'être porteur de sens.

⁶ id., p 93

⁷ Extrait traduit du texte de présentation de la salle "Grids" dans la Tate Modern à Londres.

⁸ "Le refus de Kelly à la critique qui comparait ses grilles à celles de Mondrian, insistant à le considérer comme héritier de l'abstraction géométrique, il le démontre en révélant que ses premières grilles en fait provenaient en fait d'un collage reproduisant un fragment du carrelage de sa salle de bain. La nature référentielle et même décorative qu'il souligne rappelle ironiquement l'argument de la critique faite à Mondrian selon laquelle ses tableaux étaient tout juste bon à servir de patrons pour un carrelage de salle de bain"

BOIS, Yve-Alain, op. cit., 1992, pp14-15

D'un point de vue générique, la mécanisation répétitive du travail, la massification de la société de consommation et l'automatisme de l'homme moderne déterminent une juxtaposition non hiérarchisée des valeurs qui se neutralisent mutuellement. Il n'y a plus de gradations entre les éléments, entre le concept et son opposition. La structure des lignes orthogonales ou la mise en carreau des éléments exacerbe cette perception. La dichotomie figure et fond n'existe plus dans une peinture, où tous les antagonismes sont annulés pour figurer dans un tout indifférencié.

Dans le développement formel de la peinture, ce n'est pas un hasard si cette structure se manifeste au moment de la transition entre figuration et abstraction. Si l'abstraction est en réalité la période de la découverte de la réalité concrète du tableau, son plan et sa matérialité, les grilles sont des éléments fondateurs qui affirment la matérialité du support.

Elles révèlent les deux axes orthogonaux des coordonnées, x et y, qui composent l'espace bidimensionnel en *reformulant les trois dimensions du réel remplacé par le déploiement latéral d'une seule surface*⁹. Tous les points et leurs déplacements, les lignes, sont alors représentés à travers les deux droites perpendiculaires. La peinture est libérée ainsi de l'axe diagonale z, référence de profondeur dans la géométrie, remplaçant la préoccupation de la perspective par la préoccupation de l'espace pictural désormais plat.

La grille possède plusieurs propriétés structurelles qui ont permis son appropriation par l'Avant-garde. On peut dire que cette structure inaugure l'abstraction géométrique et qu'elle marque tous les grands mouvements de transformation dans l'histoire de la peinture au XX^e siècle.

Les tendances si diverses comme le dadaïsme, le Surréalisme, l'Expressionnisme abstrait et, plus récemment, la Pop-art, l'Op-art ou le Minimalisme l'ont exploitée de manière très diverse.

⁹ KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, 1993. p 94

Sa présence est récurrente dans l'œuvre des artistes parmi lesquels on trouve aussi bien Klee que Léger ; Picasso, Schwitters, Cornell, Reinhardt, Hesse, Ryman, ou Sol LeWitt pour qui la structure acquiert une dimension tridimensionnelle.

Tandis que dans la peinture américaine des années soixante, l'abstractionnisme géométrique et le Pop-art à travers l'organisation orthogonale du tableau traduisent, de différentes manières, le refus à l'expression de la peinture gestuelle, les grilles minimalistes refusent autant le hasard de la peinture expressionniste que la représentation dans le Pop-art.¹⁰

En revanche, les artistes du Pop-art utilisent abondamment des compositions répétitives en carrés. Les signes numériques de Jasper Johns, la répétition des portraits ou produits de consommation de Andy Warhol, les images en séquence de Indiana, sont quelques exemples de grille comme structure au service d'une représentation.

En France, les années soixante-dix commencent avec un retour à la peinture. Des artistes comme Daniel Buren, Michel Parmentier, Niele Toroni s'imposent un système rigide marqué par la répétition comme refus à l'illusion de l'art lui-même. Le mouvement *Support Surface*¹¹ avec Claude Vialard, Luis Cane ou Daniel Deuzeuze, parmi d'autres, installent aussi leur pratique sur le principe de la répétition. La surface all-over s'impose dans la peinture.

¹⁰ Cependant, pour relativiser cette opposition on cite encore l'exemple des grilles de E. Kelly. Il faut observer que si la vision anti-compositionnelle du minimalisme et celle du peintre quinze ans plus tôt sont parallèles, elles n'ont plus le même sens parce qu'elles ne s'inscrivent pas dans le même contexte historique :

"Kelly n'a pas aucun compte à régler avec l'expressionnisme abstrait qu'il ignore totalement ni avec le pop-art qui n'existe pas encore. Ses structures, pendant sa période française, s'opposaient plutôt aux tableautins français de l'abstraction lyrique".

BOIS, Yve-Alain, op. cit., 1992, p12

¹¹ *Support- Surface c'est le titre, trouvé par le peintre Vicent Biolés, pour l'exposition de l'Arc en septembre de 1970.* Sous ce titre deux autres expositions eurent lieu en 1971. Les artistes de ce groupe affirment la matérialité du support et se caractérisent par l'exploration du support, des pigments, des procédés typiquement picturaux.

En effet, les multiples directions des grilles modulaires pendant le XX^e siècle nous offrent un panorama de tendances aussi différentes que contradictoires.

Mondrian et Malevich les utilisent pour démontrer l'autonomie de l'art par un système rationnel synthétique qui refuse toutes les références au monde visible. Les dadaïstes¹², surtout Hans Harp réalisent une série d'expériences avec des grilles modulaires arrangées selon les lois du hasard. Mais cette systématisation de l'aléatoire le conduit à un paradoxe, car l'intervention de l'auteur, quoi qu'il en soit, n'est jamais totalement effacée. Paul Klee, par ailleurs, Torres Garcia ou Vieira da Silva refusent la règle et le compas pour un travail dont le réseau orthogonal est au service d'une construction subjective et singulière. Ils utilisent les grilles comme une sorte de géométrie du geste pour organiser le hasard et le chaos.

En raison des affinités que présent mon travail avec cette structure, je tenterai de déterminer ce qui s'en apparente le plus dans ces différentes utilisations, pour mieux comprendre comment les grilles opèrent dans ma pratique.

Cf. MILLET, Catherine, *L'art Contemporain en France*, Ed. Flammarion, Paris, 1994. pp123-170

¹² Les dadaïstes condamnent le rationalisme et le subjectivisme cartésiens qui ont conduit le monde vers la catastrophe de la guerre ; les expériences avec le hasard comme procédé provient de cette vision. C'est sur son influence que quelques peintres, surtout à partir des années soixante réalisent des expériences aléatoires en essayant d'abolir l'intention subjective de l'artiste.

Caractéristiques des grilles dans la peinture

C'est l'aspect bivalent ou multivalent des grilles souligné par R. Krauss que je me propose de déterminer dans cette étude, l'ambivalence étant le moteur sous-jacent de tout mon processus artistique. De même que pour les paysages et les fenêtres, les grilles comportent une idée particulière de frontière.

Sacré et profane dans la structure des grilles

La forme et les significations éventuelles des grilles se rapportent à la dichotomie fondamentale entre le profane et le sacré en art dont la rupture a été consommée par l'abstraction au XX^e siècle. La première grande ambivalence de la grille se trouve dans son indécision quant à son rapport à la matière et à l'esprit face à laquelle l'artiste moderne devait choisir entre deux modes d'expression¹³.

Si les deux termes, sacré et profane, pouvaient être encore discutés jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le curieux témoignage que nous laisse la grille est qu'à ce moment là, l'artiste essaye à travers cette structure de conserver conjointement les deux conceptions.

Le croisement entre horizontales et verticales est une organisation formelle non représentative, alors qu'elle incarne la totalité de l'Être entre l'horizontalité de l'immanence et la verticalité de la transcendance¹⁴. En effet, on peut considérer que ses premiers utilisateurs participaient d'un

¹³ KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1993. p 95

¹⁴ DELAUNAY, Alain, *Vertical et Horizontal*, in Enc. Universalis (version électronique), 1999.

drame, qui s'étendait bien au-delà du domaine de l'art. *Malevitch ou Mondrian ne parlent pas de mine ou de pigment, ni de plomb ni de toile, mais ils parlent de l'Être, de l'Âme, et de l'esprit*¹⁵.

Ainsi la grille devient pour eux d'une part, un escalier menant à l'Universel, (ils ne s'intéressent pas à ce qui se passe ici-bas, dans le concret) d'autre part, la réalité même du tableau bidimensionnel qui donne naissance à cette structure.

La dichotomie entre sacré et profane apparaît de manière évidente avec l'abandon de la représentation. Où se trouve le sacré dans un art non représentatif ?

La liaison, art et esprit, soutenue par Kandinsky et Mondrian, chacun à sa manière, paraît protéger la peinture abstraite du péril matérialiste. Espace culturel de l'art moderne, en tant que mythe, les grilles conduisent à cette opposition en même temps que, en tant que forme, elles contrôlent ou neutralisent l'ambiguïté pour la faire disparaître. La poursuite des valeurs spirituelles persiste même dans les domaines les plus infimes de la vie quotidienne et le rapport contradictoire entre sacré et profane détermine les multiples mouvements artistiques modernes.

Composition des grilles : dispersion et contraction

Les grilles linéaires ainsi que la mise en carreau des multiples images constituent un réseau orthogonal qui affirme la surface all-over où le regard est dispersé dans l'espace du tableau. Il traduit la fragmentation et la dispersion que l'homme contemporain a du monde.

Divisée comme l'espace d'un échiquier, la composition permet d'apprécier davantage la perception de l'espace dans sa globalité et le résultat devient un fond développé mais en même temps amorphe où la direction

¹⁵ KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, 1993. p 95

n'existe pas. *La vision est d'abord une vision homogène de l'ensemble. La vision divisée qui lui succède va permettre d'apprécier encore mieux cet espace global*¹⁶.

On ne sait trop comment regarder le tableau car mille façons sont offertes ainsi. Lorsqu'on observe un nuage, le regard épouse et suit la mobilité du nuage, mais, devant un fond de Klee, la mobilité est dépendante de la façon dont on le regarde, ainsi l'espace s'oriente ou se désoriente au gré de ce que veut celui qui regarde. Ce fond amorphe provoque la mobilité du regard et aussi sa fixité par des formes incrustées qui mobilisent la faculté de voir dans une direction unique. La puissance du regard modifie la texture du tableau¹⁷.

La structure des grilles prend alors deux positions, centripète et centrifuge, qui révèlent deux conceptions de l'œuvre. La première comme un organisme autonome, fermé en lui-même et la deuxième comme fragment d'un réseau continu et infini. En réalité, le regard alterne ces deux mouvements : vers le fragment ou le tout, vers l'unification ou la dispersion.

La lecture centripète va des limites extérieures de l'objet vers l'intérieur, *"elle fait passer par introjection les limites du monde à l'intérieur du cadre"*¹⁸.

La lecture centrifuge se porte vers l'extérieur. La grille nous oblige à reconnaître et à prendre en compte la surface située au-delà du cadre.

Si la peinture au cours de son histoire a conquis l'espace virtuel de la profondeur à l'intérieur et au-delà du plan du tableau on constate que les grilles, avec Mondrian, ont inauguré la conquête de la surface plate dans toutes les directions, c'est à dire, la conquête du mur comme continuation

¹⁶BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile*, Paris, Ed. Gallimard, Paris. 1989.

¹⁷id., pp166-168

¹⁸ KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1993. p103

logique et naturelle d'un fragment encadré. Grâce à cette structure, l'œuvre se présente comme une pièce arbitrairement taillée dans un tissu infiniment plus vaste.¹⁹

Dans le domaine scientifique, les structures des réseaux autrefois invisibles par la vision humaine sont révélées par des microscopes et des télescopes de plus en plus perfectionnés qui inversent l'échelle naturelle de l'œil. La structure de la matière ainsi révélée n'est pas constituée d'un tissu continu mais, au contraire, d'un arrangement d'éléments selon un ordre spécifique. L'ordre occulte de ces éléments apparaît nettement à travers les organisations répétitives qui composent l'univers. De tels réseaux sont désormais objet d'études scientifiques.

L'infiniment grand reproduisant ainsi le principe de l'infiniment petit traduit en peinture la logique des structures naturelles observées par les paysagistes qui utilisent l'échelle humaine pour agrandir le décor naturel.

Si une plante vient d'une unique cellule et se développe organiquement en accord avec une géométrie très précise, elle est en même temps une et multiple.

Le travail photographique d'Andreas Gursky exposé à Beaubourg en mars 2002, témoigne de la relation de l'homme avec son environnement : le regard va et vient entre le petit et le grand, et prend conscience du détail intime au milieu de la représentation du collectif.

Cette dialectique peut se retrouver dans ce que Klee nomme le *dividuel* et l'*individuel*. D'un côté, une structure *dividuelle* représentée par des strates régulières, anonymes, objectives; de l'autre une structure

¹⁹ "Mondrian ne peut que souhaiter la fusion généralisée (de la toile avec l'intérieur de la maison, c'est-à-dire comme un tout abstrait non hiérarchisé, de l'intérieur avec la maison tout entière, de celle-ci avec la rue, de la rue avec la ville, etc.). Chacune des toiles néo-plastiques de Mondrian est considérée par lui comme un « substitut de l'ensemble », comme un modèle théorique et microcosmique d'un macrocosme à venir."

BOIS, Yves-Alain, in : *Mondrian*, Encyclopédie Universalis, op.cit, 1999.

individuelle purement linéaire, subjective, irrégulière, *une proportion régissante dont celle de l'homme est donnée comme type.*²⁰

Comme si nous regardions un paysage composé de fenêtres à travers une fenêtre, le rapport entre le contour du cadre et la grille augmente la sensation centrifuge. Le cadre devient une fenêtre différente de celle d'Alberti alors uniquement ouverte sur le monde illusoire tridimensionnel ; il est une limite et une possibilité d'expansion sur le plan.

*" (...) Il peut tronquer notre vue de façon arbitraire, mais n'ébranle jamais notre certitude que le paysage continue au-delà de ses limites de ce que nous pouvons voir de l'endroit où nous nous trouvons."*²¹

Ainsi, la grille se prête à la représentation des systèmes de signes en expansion crée par l'homme comme les nombres ou l'écriture. Elle constitue une sorte d'échantillon qui établit la logique de l'organisation d'une structure plus ample.

De cette façon, l'attitude d'expansion et de contraction se révèle en dedans et en dehors du cadre, élément qui se prête à une répétition infinie. Ainsi, la texture visuelle constituée par des éléments répétitifs produit une espèce d'ambivalence visuelle qui rend difficile la concentration. De ce fait, les limites orthogonales imposent des barrières contre la dispersion, en même temps qu'elles stimulent cette dispersion.

²⁰ BOULEZ, Pierre, *op. cit.*, 1989. p152

²¹ KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, 1993. p103

Structure des grilles comme abstraction

L'intérêt des artistes à découvrir le principe structurel qui traduit le monde visible engendre différentes expérimentations. A la fin du XIX^e siècle, l'impressionnisme a établi une surface structurelle composée de petites touches de pinceau, le pointillisme a essayé d'appliquer d'avantage le processus photographique à la peinture en révélant le réticule qui compose les différentes formes, couleurs et tonalités. Cézanne décompose le monde visible à travers la synthèse des formes comme s'il n'était qu'un réseau constitué de l'arrangement répétitif des figures géométriques fondamentales, cercle, carré et triangle. L'analyse et la décomposition progressive de la surface picturale ont abouti à l'abstraction et ses diverses courants.

Parallèlement, la géométrie des réseaux urbains des grandes villes, la vision des photographies topographiques et le bombardement répétitif des marchandises et des images publicitaires conditionnent de plus en plus un regard dispersif.

Si nous comparons l'homme contemporain avec l'homme médiéval, notre perception est davantage soumise à la simultanéité des visions et notre cerveau doit faire des efforts pour focaliser le regard. La saturation provoquée par les out-doors ou les affiches publicitaires empêche l'appréhension du contenu. Celui qui regarde par la fenêtre d'une voiture contemple une multiplicité de couleurs indifférenciées qui changent tous les jours dans son champ visuel. En ce sens, l'abstraction traduit une perception fragmentée de la réalité.

Les processus de reproduction photomécaniques rendent visible l'image construite par juxtaposition des points et les différentes couleurs créées par superposition dans un réseau réticulé. Avec les premiers ordinateurs, l'intensité lumineuse magnétique composait des images à travers des points en format carré comme si elles étaient vraiment construites sur

une grille orthogonale. Il suffit d'approcher le regard d'un out-door pour percevoir les points du réseau qui le compose et perdre les repères de la représentation.

Lorsqu'il s'agit d'images figuratives mélangées dans un réseau de format régulier, l'œuvre acquiert un sens représentatif ou abstrait selon l'éloignement où se trouve celui qui regarde. Dans un travail de Andy Warhol, par exemple, où les mêmes portraits sont disposés régulièrement sur la surface orthogonale, la vision devient proportionnellement plus abstraite à chaque fois que le regard s'éloigne et, au contraire, plus figurative avec la proximité, les petites différences qui existent parfois entre les images répétitives seront aperçues au fur et à mesure que l'observateur s'approche du tableau.

C'est la distance de l'observateur qui lui permet de neutraliser ou de distinguer la figure par rapport au fond. Elle transforme le module de répétition en forme et inversement. Les différentes grilles sont perçues par un mouvement de va et vient qui alterne sans cesse.

Intervalle entre les grilles

Cette indifférenciation figure et fond remet en cause les relations entre le plein et le vide dans la structure interne et externe des grilles. L'opposition qui concerne l'espace positif et l'espace négatif est de plus en plus prise en compte dans le processus de création et de présentation des œuvres d'art.

De même que la musique contemporaine considère le silence comme élément fondamental dans la composition, la peinture et la sculpture ont pris en compte le vide comme partie intégrante du résultat. L'œuvre se construit par la relation entre plein et vide autant dans le tableau qu'au-delà du tableau. Ces interactions influent et transforment son contenu.

Par rapport aux grilles et leurs référentiels, Ellsworth Kelly, raconte que c'est la perception des espaces vides du mur qui a donné naissance à ses fenêtres et ultérieurement à ses grilles :

" (...) En octobre de 1949, au Musée d'Art Moderne à Paris, je m'aperçus que les grandes fenêtres entre les tableaux m'intéressaient plus que l'art qui y était exposé. Je fis un dessin sur la fenêtre et plus tard, dans mon atelier je réalisai ce que je considère comme mon premier objet, Window." ²²

En effet, la manière de présenter des cadres rend évidente la composition qui intègre la perception de l'ensemble. L'encadrement devient partie de l'œuvre au même titre que la mise en place et l'espace environnant. On sait que cette insertion est devenue une des caractéristiques de l'art contemporain.

Structure des grilles comme organisation du chaos

Le moteur de n'importe quel processus de création est engendré par une tension entre forces qui s'opposent. L'acte créatif, comme mu par l'instinct de vie et de mort procède du besoin de construire et de déconstruire.

Bien que l'alternance entre l'ordre et le chaos, l'apollinien et le dionysiaque, soit toujours présente dans les diverses formes d'expression au cours de l'histoire, la modernité a apporté une tendance rationaliste dans le langage visuel dont les moyens mettent en question la tradition même de l'expression subjective de l'artiste.

²² BOIS, Yve-Alain, op. cit., 1992. p15

Structures imperméables à l'accident, les grilles destinées à nier la subjectivité individuelle, suivent une logique autonome constituée par l'absence et le refus du hasard et du chaos. Dans ce cas, on ne peut pas parler du rôle ordonnateur de cette structure puisqu'il n'y a qu'un jeu ordonné par des règles objectives, clos sur lui-même.

L'abstraction, en libérant la peinture de ses instruments formels de représentation autorise la liberté totale des taches et des lignes sur une surface plate. S'il n'y a plus de repères ni de freins, la libération des contraintes représentatives peuvent engendrer la catharsis et le chaos. Cependant, la géométrie affirme sa présence dès le commencement de l'abstraction comme contrepoint à un traitement uniquement gestuel et émotionnel. Kandinsky utilise depuis le début le compas et la règle pour affirmer cette opposition.

Léonard de Vinci comprenait déjà la perspective comme le frein et le gouvernail du tableau²³. En effet, les contraintes d'une peinture représentative exerçaient elles-mêmes un rôle de frein qui contrôlait la pratique par sa finalité de traduction du visible. La géométrie a toujours soutenu l'architecture du dessin et de la peinture.

Dans la mesure où son ordre est celui de la relation pure, la géométrie de la grille c'est un décret esthétique, un jeu ferme avec ses propres règles. D'après R. Krauss:

" La grille est une forme bridant la prétention qu'ont les objets naturels d'avoir un ordre propre. L'entière régularité de son organisation est le résultat non de l'imitation, mais d'un décret esthétique. Ainsi elle est antimimétique et s'oppose au réel. C'est à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature"²⁴.

²³ DEPOUILLY, Jaques, "Perspective", in *Atelier du peintre*, Dictionnaire des termes techniques préfacé par André Chastel, Larousse, France, 1998. p264

²⁴ KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1993. p 94

Paul Klee, partant des principes rigoureux de ces conceptions formelles utilise la structure géométrique pour soutenir la liberté du geste et affirmer l'expression poétique comme transcendance du conflit entre l'ordre et chaos²⁵. Torres Garcia dans sa théorie et ses enseignements défend la recherche permanente de l'équilibre entre raison et émotion dans la pratique picturale. C'est le fondement de ce qu'il appelle le constructivisme humaniste ou universel.²⁶

Le travail de Paul Klee ou de Torres Garcia montre bien le rôle organisateur du dessin, la ligne précise s'oppose aux passages vagues entre les couleurs et les taches informelles. Le squelette géométrique en devenant motif apparent du tableau, devient partie du contenu expressif, et révèle les limites fragiles entre l'ordre et le chaos.

Même la géométrie de ces peintres n'est pas objective ; c'est ce qui les distingue de Kandinsky chez qui une droite est une droite absolue, un cercle, un cercle absolu, des formes géométriques parfaites, des traits anonymes, des objets dévitalisés qui peuvent être fabriqués par n'importe qui²⁷. Si Kandinsky a utilisé ses formes au début, c'est parce qu'il avait besoin des éléments objectifs comme contrepoint au *Principe de la nécessité intérieure*, individuelle et unique.

La structure géométrique étant le principe qui règne sur toutes choses, doit être respectée pour qu'on y déroge car il n'y a pas de transgression possible si on n'établit pas des frontières pour les transgresser :

²⁵BOULEZ, Pierre, op. cit., 1989. pp127-130

²⁶ Cf. TORRES GARCIA, Joaquim. *Universalismo Constructivo*, Ed. Poseidon. Buenos Aires, 1944

²⁷ BOULEZ, Pierre, op. cit., 1989. p126

"Il faut créer le système pour détruire la rigidité du système. Il faut la discipline et la rigueur dans les fondations, et l'anarchisme qui doit combattre la discipline pour produire la vie. C'est de ce combat que résulte la poésie, une poésie qui apporte de l'irrationalité dans un monde requérant une structure solide."²⁸

La structure des grilles fournit le contrepoint nécessaire à la libération du traitement, elle constitue le refoulement à la catharsis ou au chaos. La construction et la déconstruction s'appuient ainsi sur une base géométrique qui autorise toutes sortes d'expérimentations.

Nous pouvons résumer le rôle organisateur des grilles selon les trois utilisations différentes : géométrie objective, disposition des images figuratives et contrepoint au traitement expressif individuel. Dans le premier cas, elles constituent un système autonome qui refuse l'accident et le chaos; dans le deuxième, elles permettent la coexistence des contradictions sémantiques entre différentes images; et dans le troisième, elles autorisent une liberté fortement restreinte. Dans ce cas, coexiste la géométrie et la déviation de la géométrie, *le principe et la transgression du principe*²⁹. Le hasard est maîtrisé par la structure.

Lecture des grilles : séquence et simultanéité

La peinture, contrairement aux langages artistiques qui se déroulent dans un séquence de temps, présente instantanément à la perception la totalité de l'œuvre. Quand on regarde un tableau, on peut saisir presque dans l'instant une peinture ou un dessin ; puis on commence à analyser ce tableau,

²⁸ id. p129-130

²⁹ id. p127

et cela dans un ordre propre, selon un choix personnel.³⁰ Dans ce sens, *l'œil, semble-t-il, apprécie une symétrie que l'oreille ne peut pas saisir*.

Dans la musique, on perçoit une séquence par une série de fragments. La totalité peut être aperçue ou reconnue grâce à la mémoire, qui fait un travail de montage ou de reconstitution des fragments de cette séquence. La partition joue un rôle important comme transcription d'un langage du temps à l'espace. Le temps représenté y est horizontal, il va toujours de gauche à droite. Pour illustrer l'idée de synesthésie ou de correspondance entre ces deux langages l'exemple de Beethoven permet d'imaginer qu'il est possible de concevoir musique grâce à la visualisation et à la mémoire.

Si on imagine l'espace d'un échiquier comme celui de la division du temps et de l'espace, on considère une division à l'horizontale : le temps, et à la verticale : l'espace³¹. Cette observation, valable pour la transcription musicale, ne correspond pas à la surface picturale dont l'ordre de lecture reste ouvert dans plusieurs directions.

La succession et la simultanéité dans le temps sont souvent comparées à la superposition et à la perspective dans l'espace illusoire du tableau. On a déjà représenté l'idée de temps en peinture par la sensation en abîme créée à travers la superposition successive d'une image dans le miroir qui la reproduit vers la profondeur jusqu'à l'infini. L'idée de temps par la structure de grilles, en revanche, se caractérise par juxtaposition sur le plan.

La majorité des peintres en utilisant les grilles orthogonales ont refusé la diagonale ainsi que l'illusion de profondeur et la superposition des éléments. Vieira da Silva constitue une des exceptions à cet égard. Elle établit par des perpendiculaires une vision vers la profondeur labyrinthique,

³⁰ D'après P. Boulez : "(...) le centre d'intérêt va d'un point à l'autre, quand la perception s'est enrichie de quelques détails, on revient en arrière pour avoir une perspective plus générale. On refera cette opération autant de fois que l'on désire jusqu'à ce que la connaissance de la toile semble avoir atteint un niveau optimum. L'éloignement physique des différents plans de la surface n'est pas tel qu'il faille attendre un laps de temps obligé pour contrôler si, par exemple, cette tache rouge dans le coin correspond à un éclaboussure ocre vue ailleurs : la mémoire joue un rôle minime, la comparaison est instantanée". id., p103-104

agressant l'ancien regard et empêchant son repos. Elle traduit de cette façon, à sa manière, la même accélération à laquelle le regard est soumis par pléthore d'informations visuelles.

Avec l'introduction d'images successives en mouvement, l'intérêt croissant des peintres pour le cinéma les a peut-être incités à utiliser une organisation spatiale qui permet de rassembler une grande quantité et une grande variété d'images en même temps. En effet, si de nombreux peintres ont réalisé des films expérimentaux, c'est parce que le tableau unique et statique ne semblait plus répondre au besoin du regard actuel. De la peinture à la sculpture contemporaine, la vélocité a engendré des œuvres en mouvement. Même sans jamais revendiquer le statut de cinéaste, Andy Warhol a fait des films expérimentaux comme pour traduire l'accélération des images qui envahissent son univers. Ses sérigraphies mises en carreaux font penser à des photogrammes d'un film sélectionnés et présentés sur une matrice orthogonale. La structure des grilles lui a permis de montrer cette multiplicité de cadres en élargissant les possibilités expressives des artistes visuels.

Lecture des grilles : narration et silence

En doublant la trame du tissu de la toile, la texture orthogonale et régulière des grilles ne suscite aucune transformation expressive dans la composition ; les contraintes physiques de la surface sont les mêmes. La toile reste neutre et silencieuse.

Si on ajoute n'importe quel élément dans n'importe quelle position dans un tableau, toutes les relations spatiales sont affectées. Lorsque le regard oscille en raison de l'ambivalence formelle entre figure fond ou entre les formes et les couleurs qui s'opposent, il s'établit une sorte de conflit visuel qui s'approche de l'idée de bruit.

³¹ id., p 78

Lorsqu'on rassemble une multiplicité d'images qui s'opposent par leur signification dans une composition figurative, la structure répétitive peut neutraliser les conflits entre elles. Cependant, si la tension entre les images reste perceptible, la toile n'est pas neutre ni silencieuse. On peut donc considérer silencieuse une peinture qui parvient à un équilibre en neutralisant la tension entre ses éléments.

En outre, la répétition s'oppose à la narration. R. Krauss affirme le silence des grilles comme structure non narrative, soulignant non seulement son caractère anti-référentiel, mais, plus encore, son refus de parole³². La vraie source des grilles se trouve dans les traités d'optique physiologique de plus en plus objet d'étude de la peinture. Or, ces réseaux schématiques engendrent une lecture alternée et non linéaire. Contrairement à la littérature, à la musique, au cinéma, à la télévision et aux bandes dessinées, qui proposent une séquence linéaire des images, la composition en grilles n'impose ni un contenu narratif ni un sens de lecture dans le tableau. Quoiqu'il en soit, l'abstraction libère la peinture de l'idée traditionnelle de narration.

Temps et espace dans la structure des grilles: le rythme

La synesthésie³³ crée des dialogues naturels entre les expressions des différents domaines artistiques. L'art contemporain explore les liens possibles entre ces langages. Au début de l'abstraction, c'est avec la musique que la peinture a établi une relation plus étroite

Concept du langage musical, le rythme, comme nombre d'autres concepts, a été transposé à la peinture. Mais, si ces transpositions servent à élargir le vocabulaire pictural, elles ne sont pas toujours évidentes. En

³² KRAUSS, Rosalind, op. cit., 1993. p 93

³³ Perception simultanée qui établit spontanément la relation subjective entre une perception ou une image et une image appartenant au domaine d'un autre sens.

musique et en peinture il ne suffit pas de changer de paramètre pour aboutir aux mêmes conclusions.³⁴ Selon P. Boulez, "*le langage de la vue diffère de celui de l'oreille, les principes acoustiques ne sont pas les mêmes que ceux de la couleur*". En sachant que cette comparaison est limitée par les différences entre ces perceptions, on utilise l'analogie uniquement pour aborder l'idée de rythme, difficile à définir en peinture.

Si en musique, la mélodie est la succession de sons qui forme une phrase musicale et l'harmonie la formation et l'enchaînement des accords, combinaison de notes jouées simultanément, le rythme marque l'intervalle du temps qui s'écoule. Dans la perception spatiale, le rythme doit être également lié à la notion d'intervalle. Notre conception du temps et de l'espace se synthétise par un module de répétition.

*"Ce qui importe c'est de repérer le temps par une pulsation, c'est à dire par ce qu'en général on appelle le rythme. Une pulsation, qu'elle soit régulière ou irrégulière, aide à mesurer le temps comme le module de l'espace permet de concevoir la distance (...) si on a une pulsation tous les deux temps, puis tous les trois temps, puis tous les quatre temps, on élargit le sentiment de la pulsation ; on peut ensuite le restreindre en rendant la pulsation tout à fait irrégulière pour désorienter la perception. Dès lors on organise le temps de la même façon qu'on organise l'espace "*³⁵.

³⁴ D'après Pierre Boulez : "*Nous pouvons voir que le temps et l'espace ne jouent pas la même fonction. Ils peuvent être tout à fait similaires; mais ils peuvent être aussi extrêmement différents. Même si on considère ici certaines correspondances, il y a un processus de reconversion qui est absolument nécessaire*".

BOULEZ, Pierre, op. cit., 1989. p 29

³⁵ id., pp 84-86

L'idée de rythme et de répétition a un rapport avec celle d'ordre. La répétition constitue une organisation prévisible et statique, tandis que le rythme, en peinture, se rapporte plutôt à la dynamique.³⁶

Il constitue une sorte de désordre dans l'ordre. C'est le rythme qui permet d'obtenir en même temps continuité et variété. Lorsque l'ordre structurel d'un ensemble est interrompu, le rythme s'établit. L'accident, en peinture, devient nécessaire, comme origine d'un ordre. Examinons l'observation de Mayer Shapiro :

"Tandis que dans l'industrie, l'accident est cet événement qui détruit un ordre et doit être éliminé, dans la peinture, l'aléatoire et l'accidentel sont le commencement d'un ordre. L'ordre est créé devant vos yeux et sa loi n'est nulle part explicite. Ici, la fonction de mise en ordre a pour contrepartie nécessaire le hasard et l'accident"³⁷.

On sait que l'excès d'ordre est sans intérêt. Quand nous pouvons prévoir trop facilement les événements, notre attention disparaît ; il en va de même du chaos pour des raisons opposées. Dans ce dernier cas, la sémiologie nous montre que la répétition est nécessaire. C'est le mélange entre redondance et imprévisibilité qui établit la communication.

³⁶ "Après plusieurs années durant lesquelles Mondrian affine son système compositionnel, une transformation importante apparaît avec la découverte du jazz américain; le rythme, qui était banni de son appareil théorique, est désormais doté d'une valeur positive: non limité, non formel, le « rythme libre » du jazz est universel (non particulier). Mondrian dissocie encore le rythme de la répétition qui demeure « individuelle » (oppression de la machine ou limitation biologique). Au début des années 1930, l'immobilité du repos (dès lors associée à la symétrie mais aussi à la « similitude », c'est-à-dire à la répétition) est peu à peu écartée au profit de la notion d'« équilibre dynamique ».

BOIS, Yves-Alain, in *Mondrian*, Encyclopédie Universalis, op.cit, 1999.

³⁷ MEYER, Shapiro, "La peinture abstraite aujourd'hui" (1957) dans *L'art abstrait*, Coll. Arts et esthétique, Ed.Carré, France, 1996. p 71

Les taches, les traits, les coups des pinceaux, les mouvements et les gestes du hasard sont lisibles grâce à une géométrie qui les soutient. *La pulsation rythmique , dans la peinture, permet d'estimer l'espace : cette capacité d'estimation procure un réel sentiment de sécurité*³⁸. Les grilles comme contrepoint rythmique peuvent être illustrées par la comparaison de P. Boulez: *Imaginez la marche d'un homme accompagné de son chien qui se promène librement à ses cotés ! Et voilà*³⁹.

Paradoxe de la répétition des grilles

L'idée des grilles comme un processus sans fin d'auto-imitation, répétition qui s'oppose au développement du langage, soulignée par R. Krauss, engendre effectivement un paradoxe car un processus artistique est une ligne continue qui présuppose toujours le nouveau, l'imprévu comme possibilité d'évolution. L'absolue stagnation de la grille comme pur système géométrique régulier conduit à une absence d'inflexions, à une disparition du rythme.

Il existe même , par principe, dans cette structure une idée de reproduction infinie. Le carré constitue l'index qui reproduit la forme du cadre. Le module de répétition reproduit le tableau et aussi le mur où il est placé, carré et cadre ayant la même source étymologique. La structure constitue ainsi un enchaînement continu d'auto reproduction dont la synthèse est une "*condamnation à soi même*"⁴⁰.

³⁸ BOULEZ, Pierre, *op. cit.*, 1989. p 119

³⁹ id., p 55

⁴⁰ BOIS, Yve-Alain, *Malevich*; , in: Enc. Universalis (version électronique), 1999

Il est difficile d'admettre cette structure au service de l'invention. D'après R. Krauss le travail de Mondrian démontre ce à quoi la grille résiste; à partir du moment où quelques artistes se sont soumis à cette structure, au service d'une peinture objective, leur travail a cessé d'évoluer pour stagner dans la voie de la répétition.

Pourtant, personne ne semble avoir été découragé par cet exemple et la pratique moderniste et contemporaine continue d'engendrer toujours plus d'exemples de grilles. Au Brésil, on peut citer des nombreux artistes qui ont participé au mouvement concretiste des années soixante, mouvement formel dans la peinture liée à un constructivisme architectural et responsable pour toute une conception esthétique fonctionnelle et objective. La grille est largement utilisée dans le travail pictural de ces artistes⁴¹.

Le danger de la répétition des grilles réside dans ce paradoxe qui représente singulièrement, pour l'artiste, une libération et une prison⁴². Si on ne peut pas nier le caractère obsessionnel des grilles dans leur processus de répétition et d'auto-reproduction il importe de chercher à sortir de cette impasse pour envisager des possibilités d'expansion.

L'utilisation de cette structure, dans ma pratique personnelle, établissant le rythme entre l'ordre et le désordre, l'intention et le hasard, la peinture et le dessin, peut engendrer une synthèse de forces opposées dans un processus dialectique en développement.

⁴¹ *Dans le concretisme à São Paulo, Waldemar Cordeiro est le théoricien et l'artiste le plus actif et parmi les nombreux artistes qui faisaient partie du néo-concretisme de Rio de Janeiro, Ivan Serpa, Aluisio Carvão et Almilcar de Castro.*

⁴² KRAUSS, op. cit., 1993. p137

La structure de grilles dans ma pratique

La série actuelle constitue un prolongement, une synthèse et un aboutissement des périodes précédentes.

Il me semble important d'établir des liens entre la structure des grilles et la notion de *frontière, répétition et rythme* ainsi que l'influence du paysage par rapport à mes vécus afin de comprendre l'apparition du motif dans les travaux de cette période

J'aborde initialement ici quelques aspects symboliques sous-jacents au motif des grilles pour ensuite déterminer les procédés techniques et les aspects formels qui caractérisent cette structure dans mes peintures et mes dessins.

Symbolisme des grilles dans le processus créatif

Grilles comme frontière

Le symbolisme des grilles est lié à l'idée de frontière et protection. Fixer des limites, c'est une manière de s'approprier un espace. Le besoin d'établir des frontières pour marquer l'arrivée dans un nouveau pays a certainement un rapport avec le développement de la structure des grilles dans ma pratique. La division en quadrillage a cette fonction de délimiter, d'organiser un espace encore inconnu.

C'est en marquant une croix sur la terre conquise, que les premiers explorateurs ont laissé leur trace. C'est en fermant le contour de la première forme que les enfants apprennent à la connaître, à la posséder symboliquement et à construire leur notion de limite et d'identité. Les grilles se rapportent ainsi à la l'idée de conquête et d'appropriation d'un espace personnel.

Dans la maison de mon enfance - premier espace - les frontières étaient bien délimitées. Je me suis aperçue tôt qu'il y avait des limites invisibles difficiles à franchir, des espaces privés. Ma mère d'adoption avait hérité du sentiment d'esclavage et elle montrait la fierté de connaître

ses limites. La cuisine de *Dada*¹, l'atelier de bricolage de mon père et la pièce de couture de ma mère représentaient les territoires interdits. Je partageais ma chambre avec ma sœur et j'avais besoin d'être seule pour inventer mon univers. J'ai eu finalement une petite pièce de quatre mètres carrés lorsque je suis entrée à l'école d'art, cela a été mon premier refuge.

Les grilles représentent métaphoriquement des frontières que je rêvais de transgresser : les différences sociales, la séparation entre les gens, les intolérances par rapport à la liberté individuelle.

A la campagne, la terre était divisée par des *cercas*² qui marquaient la propriété des grandes fermes de la pampa. Lorsque j'ai commencé à me rendre compte de l'injustice de ces énormes *latifundia*,³ avec l'influence des idées révolutionnaires des chanteurs uruguayens, les clôtures devenaient le symbole du pouvoir. Ces chansons parlent d'enlever les *cercas* de la terre qui ne peut appartenir qu'à si peu de privilégiés dans des pays pauvres. Adolescente, je ne pouvais pas comprendre comment une région riche en ressources naturelles, avait des fermes dont les surfaces étaient gigantesques et quasiment improductives. De nos jours, le mouvement des *Sem Terra*⁴ est au Brésil un exemple de résistance et un espoir de transformations sociales.

La première vision du sol européen fut une vision aérienne par la fenêtre de l'avion qui me transportait à Madrid. J'étais étonnée de voir la terre divisée en petits carrés de plantations de diverses textures et couleurs comme un tissu quadrangulaire. Lorsque je voyage en train dans la campagne française, cette différence est remarquable : les champs morcelés

¹ Petit nom affectueux donné à la nourrice (nounou)

² Clôtures.

³ Grands fermes de culture extensive.

⁴ Sans terre

sont entièrement mis à profit, les paysans modifient les plantations selon les saisons.

Au Brésil, on peut parcourir des kilomètres à vol d'oiseau sans voir une once de terre exploitée. Cependant, même si la pampa se caractérise encore par l'élevage dans ces grandes propriétés, la région du sud a eu, ces dernières décennies, un développement agricole important.

Aujourd'hui les grilles ont envahi les villes brésiliennes. On a l'impression d'enfermer certains enfants pour les préserver de la peur tandis que les enfants de la rue, ont eux aussi, la même peur que ceux qui sont protégés. Ceux qui arrivent à Rio de Janeiro ou dans n'importe quelle grande ville du Brésil peuvent percevoir cette situation. A Porto Alegre dans le bâtiment où j'habite, il faut passer par quatre barrières de fer pour accéder à l'appartement. Les grilles se répandent à tel point qu'on habite dans de véritables prisons.

La rapidité des transformations, le brassage ethnique, les grands problèmes sociaux, le manque d'objectifs communs et la taille continentale de ce pays, déterminent des frontières qui ne sont pas évidentes ni précises. Le fait de ne pas avoir de ciment culturel, ni de tradition, nous permet d'accepter facilement des nouvelles valeurs et l'imprévu.

La notion d'espace privé chez un brésilien est aussi moins nette que chez d'autres peuples. Il suffit aux japonais, par exemple, d'une séparation de papier pour protéger leur espace privé. Nous sommes tournés vers l'extérieur mais nous avons besoin de murs. Nous ouvrons des fenêtres, mais il nous faut des grilles pour défendre de plus en plus ces fenêtres.

Dans les grandes villes du monde entier, les grilles se répandent. A Paris, on les voit augmenter chaque jour⁵. Et proportionnellement, le monde ouvre toujours plus de fenêtres virtuelles, d'oreilles vers l'extérieur.

⁵ Lorsque je suis arrivée ici, j'avais participé aux Portes Ouvertes des Ateliers du 13^e arrondissement et je n'ai pas poursuivi les années suivantes. Le bâtiment où je travaille a été

La structure fragmentée des grilles, dans la peinture actuelle, traduit le bouleversement correspondant à l'esprit d'une époque, assaillie d'informations, d'images et de sollicitations. Dans mon travail actuel, la division orthogonale offre la vision simultanée des fragments dispensés.

Ce n'est pas un hasard si le besoin d'établir des repères par la répétition de modules réguliers s'est intensifié avec le déménagement à Paris. Cette expérience est en étroite relation avec ces nouveaux travaux où les grilles sont les intervalles qui marquent le tableau, qui établissent un nouveau contour entre le paysage intérieur et extérieur.

Grilles comme répétition

C'est peut-être parce que ma vie et mon travail ont subi de nombreux aléas que je ne suis jamais parvenue à établir une routine. C'est comme si j'avais toujours eu un nouveau regard sur les choses, une nouvelle surprise, une certaine perplexité par rapport au monde.

Quand quelqu'un vit son quotidien rythmé par la répétition, il a, me semble-t-il, une perception plus fine des détails. Ma vision est d'abord une vision globale. Avec la structure orthogonale des grilles, je maîtrise vraiment la composition du tout avant de percevoir des relations entre les détails. C'est la répétition régulière des cadres qui met en évidence les petites différences entre eux.

La répétition de la structure des grilles me permet aussi de me concentrer sur un mouvement horizontal ou vertical. Le geste continu acquiert un sens propre. C'est le trait comme transcription du mouvement du corps qui m'intéresse. Les Orientaux répètent inlassablement le même exercice en essayant de rencontrer l'intégralité du geste pur. J'ai eu

clos entre-temps par des grilles et je n'ai pas pu surmonter le paradoxe d'ouvrir des portes barricadées.

l'opportunité d'expérimenter à Paris, à travers la pratique du *Thai chi chuan* la difficulté de se concentrer sur son corps pour que le geste finisse par sortir directement de soi. L'écriture des grilles est une tentative pour rencontrer le mouvement d'une danse qui n'atteint jamais la perfection mais qui est toujours en recherche.

Quand on pense à la répétition dans le mythe de Sisyphe, on retrouve le sens de la vie et du travail de chacun. C'est un travail épuisant, c'est un travail qui se fait et se défait infiniment. L'essentiel n'est pas dans la conclusion mais dans l'acte de réaliser. Sisyphe monte jusqu'en haut de la montagne et la pierre descend. Le sens n'est pas que la pierre reste en haut parce qu'elle n'y restera jamais. L'essentiel est de retourner au mouvement en maintenant le rêve de Sisyphe.

Le travail avec le dessin et la peinture n'est jamais devenu une répétition pour moi. Au contraire, c'est ma manière d'établir des rituels de passage. Chaque tableau est un pas qui engendre le suivant. Je peux comme cela percevoir un chemin qui n'est certes pas ascendant mais jamais figé. J'aperçois les changements même s'ils ne sont pas perceptibles pour un observateur.

Actuellement, si la structure des grilles uniformise l'ensemble, chaque travail est fait d'une manière différente. C'est comme raconter une histoire à travers de menus détails que je ne soupçonnais pas : choisir une forme, choisir une figure déterminée ou plusieurs et les combiner, et les transformer infiniment. Cette expérience a changé complètement le but de mes travaux.

Peut-être n'arriverai-je jamais à la spontanéité que je désire, à ce geste pur que je recherche dans chaque tableau. Mais le fait de répéter est peut-être le sens de mon travail, la manière de raconter un chemin qui soit une continuité de petits gestes jamais identiques.

Grilles et rythme : musique et peinture

Ces tableaux traduisent la dispersion, les inquiétudes et les contradictions qui font partie de mes sentiments quotidiens. A la fragmentation et la simultanéité des signes de notre vie actuelle, j'ajoute le vertige d'informations, d'images et de sollicitations nouvelles reçues pendant cette période.

La répétition comme expression du rythme apparaît de manière significative dans mes dessins et mes peintures récents. L'adaptation à Paris et aux conditions de travail imposées pour la réalisation de cette thèse ont engendré une situation différente de celle à laquelle j'étais habituée au Brésil. Créer un rythme c'est créer une façon de vivre qui intègre la dynamique interne aux mouvements d'une nouvelle réalité.

Ce n'est pas par hasard que ces travaux révèlent une forte relation avec la musique. On sait que l'histoire de la peinture abstraite est marquée par son lien avec la musique et qu'il existe même des parallélismes entre certains peintres et certains musiciens⁶.

⁶ Selon P. Boulez, la correspondance entre peintres et musiciens semble plus à propos du XX^{ème} siècle. Le parallèle entre Stravinsky et Picasso est un modèle. Chez eux on ne peut dénier une profonde similitude de leur trajectoire, dans le même moment. La même attitude, le même point de vue peuvent être observés dans le *Sacre du Printemps* et dans les *Demoiselles d'Avignon*. Kandinsky et Schoenberg se tenaient au courant de leur évolution réciproque. Les évolutions qui peuvent apparaître entre l'œuvre de Webern et celle de Mondrian sont plus surprenantes. Webern n'avait vraisemblablement jamais vu un tableau de Mondrian qui, pour sa part, ne connaissait que la musique pour danser. Ces deux individualités ont eu cependant une évolution similaire, de la représentation à l'abstraction' à travers une discipline devenant de plus en plus rigoureuse et économe, la géométrie réduisant au minimum les éléments d'inversion. En outre, lorsque Klee souligne des surfaces par des textures de petits points plus ou moins denses qui font apparaître divers types, Webern fait la même chose en musique. Pour signifier une certaine durée il va non point la tenir mais la faire apparaître au moyen des notes staccato plus ou moins rapprochées, c'est à dire, plus ou moins rapides, plus ou moins lentes. Dans des univers tout à fait différents, l'un peut occuper l'espace, l'autre peut occuper le temps, ils ont tous les deux trouvé cette même solution des petites impulsions, impulsions colorées dans la peinture, rythmiques dans la musique. Entre lui et le musicien il n'y a pas de correspondance aussi univoque qu'entre Mondrian et Webern, Léger et Milhaud, Picasso et Stravinsky dont les trajectoires se jouxtent. On était

Mes derniers tableaux ont donné lieu à des commentaires dans ce sens : il était question de leur aspect musical en rapport avec la musique brésilienne et spécialement la *bossa nova*.⁷ Quelques souvenirs me permettent d'en préciser le rôle.

Très tôt, j'écoutais des musiques les plus variées : de la *bossa nova* à la musique classique, surtout les romantiques que ma mère jouait au piano. Elle avait une formation musicale tandis que mon père était autodidacte, mais il jouait de l'harmonica avec une musicalité plus viscérale. Il jouait des *blues* nord américains, les chansons brésiliennes, la samba et le *chorinho*.⁸ J'aimais bien les réunions autour du piano avec les amis. La musique était pour moi une façon de partager la joie de vivre, elle avait ce pouvoir d'apaiser les relations et de créer une espèce d'affinité entre les gens les plus différents, d'ôter des frontières. La musique pouvait transformer les moments banals du quotidien en souvenirs inoubliables. Dans notre région et dans notre maison, on écoutait beaucoup de tango argentin et uruguayen. Leurs mélodies ainsi que celle de la samba ont stimulé mon goût pour le rythme et la danse.

d'avantage préoccupé par l'élaboration formelle qui dégage des faiblesses sentimentales, on recherchait une certaine objectivité de l'expression que l'on aurait voulu sans faille.

BOULEZ, Pierre, *op. cit.*, 1989. pp 23 - 29

Kahnweiler, dans son importante œuvre sur Juan Gris, établit un rapport entre le cubisme et la musique dodécaphonique.

Cf. D. H. Kahnweiler, *op. cit.*, 1980.

(édition originale 1946)

⁷ La bossa nova est un mouvement des années cinquante qui, à partir du rythme de la samba traditionnelle, introduit des harmonies et des improvisations sophistiquées.

⁸ Mélodie diffusée par le pianiste et compositeur Ernesto Nazaré (1863-1934) composé de variation rythmique rapides et répétitives.

"La richesse rythmique, la fantaisie indéfiniment renouvelée, la verve, l'entrain, l'invention mélodique d'une imagination prodigieuse, qui se trouvent dans chaque œuvre de ce maître font la gloire, le joyau de l'art brésilien."

Cf. LACAS, Pierre-Paul, ARASSE, Daniel, "Samba", Encyclopédie Universalis, *op. cit.*, 1999.

Les grilles établissent le rythme de la composition à travers des intervalles réguliers. C'est une manière de traduire la relation entre espace et temps. Le sculpteur Luiz Felkl écrit à ce propos:

" (...) J'aime bien comparer les dessins et peintures de Teresa Poester à une composition musicale où thème et improvisation sont en relation à travers une base rythmique et harmonique, comme dans la bossa nova et dans le jazz. Comme en musique, son processus est conduit par la répétition d'une structure modulaire, architecture sur laquelle, avec l'interférence des gestes, elle crée des contrepoints. Entre ces extrêmes naît sa poésie." ⁹

Cette remarque montre bien comment la structure des grilles s'est imposée dans mon travail. Nées des fenêtres comme conséquences formelles, elles deviennent la base rythmique linéaire ouverte aux différentes harmonies possibles par la combinaison des taches, textures, formes et couleurs.

Influence du nouveau paysage sur les travaux actuels

L'influence de la campagne normande et du paysage urbain de Paris ont apporté de nouveaux rapports à la structure et aux procédés des grilles dans mes dessins récents.

Etre dans ce paysage c'est être pour moi, comme dans un décor de film ou dans un tableau où la luminosité moins forte et les couleurs moins contrastées qu'au Brésil me donnent une impression d'être dans un filme,

⁹ FELKL, Luiz, Catalogue pour l'Exposition (réalisé avec Luiz Felkl et Mailice Corona) , Galerie Espaço de Arte 24 de Outubro, Porto Alegre, 1997.

d'une certaine irréalité. Peut-être parce que je ne les connaissais depuis mon enfance qu'à travers du cinéma et des tableaux.

La luminosité de ce nouvel environnement avec ses brouillards qui effacent les différences de tonalités, si fortes dans mon pays, a engendré un traitement plus sombre et une suppression progressive de la couleur dans mes travaux de cette période.

L'hiver européen fait de branches nues en contraste avec le givre m'a montré un monde en noir et blanc. On a l'impression de regarder le vide, le blanc entre des petits touches. Les arbres dévoilent leur ossature. La construction de mes grilles a un rapport avec cette structure de branches qui tissent une trame organique.

L'air humide de l'hiver diminue la profondeur de champs du regard et la luminosité devient complètement différente de celle, presque toujours égale, de mon pays. Je pense que Paris est vraiment Paris en hiver, avec ses tonalités nuancées qui accentuent l'atmosphère de mystère. Le fond effacé par la brume accentue la netteté des choses proches. Les contours s'établissent d'une façon différente que dans une vision où tous les plans jouissent de la même clarté. On a l'impression que les figures acquièrent une autre signification, une dimension plus importante en contraste avec un fond qui devient abstrait.

Il est intéressant d'observer que j'avais expérimenté cette sensation au Brésil en hiver, au bord de la mer et que c'est justement dans ce paysage maritime que je commençai les dessins au crayon à l'origine de cette série des grilles. La relation ligne et tache de mes travaux récents peut avoir un rapport avec cette sensation. Le paysage semble contribuer au retour du dessin aussi bien qu'au retour du noir et blanc.

Dans l'atelier où je travaille à Paris, c'est l'image quotidienne des nuages et des bâtiments ultra modernes que je vois de la fenêtre du 14ème étage, place d'Italie, avec des surfaces entièrement composées de carrés qui

semblent se réfléchir sur mes tableaux composées de la même forme. L'architecture de la ville composée aussi bien d'orthogonales que de courbes s'introduit dans la structure des grilles. Ce sont les nouvelles influences de la vision panoramique sur ce paysage.

Lorsqu'on regarde ces fenêtres, on a peine à fixer le regard, parce que l'œil ne peut visualiser l'ensemble et les parties en même temps. Cette ambiguïté entre la visualisation des parties et du tout m'intéresse depuis que j'étudie les mathématiques. Où se trouve exactement la limite qui sépare les choses? Du point de vue mathématique, la notion de limite est indéterminée, c'est à dire qu' on ne peut pas mesurer la limite de l'intervalle entre deux valeurs puisque il y aura toujours des subdivisions encore possibles. On peut les diviser infiniment.

Dans mes derniers dessins de cette série, la grille comme limite et construction visible, commence à disparaître et la surface se remplit de petits traits qui se côtoient. Il n'y a plus de séparation entre les parties, il n'y a plus de limites.

Dessins et peintures de la période des grilles

La structure orthogonale des grilles, provenant de la géométrie des fenêtres, sert maintenant de piliers à la construction spatiale. Cette composition confère le rythme qui unifie la surface. Elle permet le mélange entre tache et ligne, la disparition graduelle de la couleur et le retour au dessin.

Les caractéristiques formelles de ces peintures et dessins se transforment à partir des premières esquisses de cette période pour donner naissance au traitement des travaux plus récents.

Période des grilles : influences

Lorsque j'ai exposé la série des *fenêtres*, j'avais l'impression que la géométrie des derniers tableaux était devenue si rigide qu'il me paraissait impossible d'envisager un développement. Une rupture par rapport à la construction antérieure semblait la seule solution à la poursuite de la pratique.

Mais le passage s'est fait spontanément et les grilles sont nées de la géométrie précédente dans un processus qui, devenu autonome, se développait comme conséquence formelle de la période des paysages lors de mon premier séjour en Europe.

De plus, je me sens héritière de certains artistes du XXème siècle qui ont travaillé avec la structure des grilles.

Si cette structure apparaît chez Mondrian et Malevitch comme une composition linéaire orthogonale dans une peinture plate, rationnelle et objective, pour moi, en revanche, elle est au service d'un travail essentiellement subjectif.

Paul Klee, au début de l'abstraction, utilise déjà ces réseaux comme géométrie d'un paysage orthogonal dans une recherche de l'expression et du lyrisme pictural.

Je m'attache plutôt à examiner le rôle ordonnateur de la géométrie des grilles dans les peintures qui l'utilisent comme contrepoint constructif au service d'une expression personnelle : structure composée de taches et de lignes qu'autorisent l'improvisation, le hasard et l'accident. Ainsi, selon Boulez, Klee recherche un contraste entre rationnel et irrationnel, entre ce qui est organisé et ce qui est accident à l'instant lui-même¹⁰

Parmi les peintres qui travaillent cette structure, je cite ceux avec qui j'ai le plus d'affinité : Torres Gracia, Vieira da Silva, Karel Appel et les Brésiliens Alfred Volpi et Gonçalo Ivo.

Par mes affinités naturelles avec l'Uruguay, son paysage et sa peinture, je ne peux pas renier l'héritage de Torres Garcia et de son école. Ses peintures révèlent la dualité fondamentale entre l'ordre et le chaos mêlant le traitement géométrique et le gestuel. Il donne priorité à la structure comme base du dynamisme pictural, sur la couleur. L'importance de sa composition a influencé mes peintures de fenêtres et surtout celles des grilles.

¹⁰BOULEZ, op cit., 1989. p162

Karel Appel, en revanche, me fascine par ses couleurs et par l'énergie qui se dégage de sa peinture. Membre actif du groupe *Cobra*, il mélange figuration et abstraction dans un expressionnisme presque enfantin. Cependant, dans sa série des fenêtres, la figure disparaît et les lignes orthogonales réalisées au pinceau composent des grilles qui se superposent aux taches de tonalités splendides.

Chez Vieira da Silva mon intérêt s'est porté sur la relation qu'elle établit entre la partie et le tout, le dedans et le dehors, le plan et la profondeur. Son travail est fait de fragments, de cadres encadrant d'autres cadres suggérant la possibilité de subdivision à l'infini.

Alfredo Volpi, peintre Brésilien autodidacte, possède un sens aigu de la couleur et de la construction. Dans sa série des *bandeirinhas*¹¹, le motif apparemment naïf engendre une composition sophistiquée par le rythme dû à la répétition de perpendiculaires et de diagonales. Sa peinture a un effet d'aquarelle, de transparence et de fraîcheur. (*Illustration dans l'Annexe*)

Certains tableaux de Gonçalo Ivo utilisent les grilles pour structurer une peinture dense qui, conservant quelques éléments du paysage, aboutit à une sorte d'écriture graphique. (*Illustration dans l'Annexe*)

Je mentionne aussi les travaux réalisés par des artistes qui appartiennent à ma génération comme ceux de Gisela Watge, Marilice Corona et Maria Lucia Cattani. Ce sont des artistes de Porto Alegre qui utilisent les réseaux orthogonaux pour la répétition de carrés. (*Illustrations dans l'Annexe*)

¹¹ Petits drapeaux (formant un carré et un triangle) utilisés comme ornementation pour des fêtes populaires. Les figures ont été explorées par le peintre brésilien Alfredo Volpi comme module de répétition dans ses compositions.

Gisela Watge se sert des lignes tracées régulièrement pour créer des fonds infinis sur des supports grand format. Ses droites sont réalisées manuellement avec précision et délicatesse. Dans ses derniers dessins, le geste se libère par un graphisme irrégulier.

Le graveur Maria Lucia Cattani confectionne de minuscules tampons qui, placés orthogonalement sur le support, créent un intéressant rapport entre le très petit et le très grand format.

Marilice Corona se sert de la tradition des *azulejos* pour composer ses plans de fond pleins d'arabesques qui, vus de loin, deviennent une surface homogène.

Dans l'œuvre de plusieurs artistes, il n'est pas aisé de distinguer ce qui a trait aux fenêtres ou aux grilles.¹² Dans mon travail, ces deux périodes se caractérisent par la géométrie de la construction orthogonale contrebalançant la spontanéité du traitement.

Les peintres expressionnistes américains des années cinquante suivent les deux tendances de l'abstraction du début du siècle : expressionnisme abstrait ou *action painting* et abstraction géométrique. Mes grilles sont influencées par ces deux mouvements : la construction de l'espace du tableau et l'expression gestuelle.

Dans les dernières peintures de la période des fenêtres, l'espace est de plus en plus fragmenté et les verticales qui divisent le cadre se subdivisent déjà à travers des horizontales. Mais la structure orthogonale apparaît vraiment dans la répétition régulière de la forme carrée des fenêtres. En revenant aux matériaux du dessin pour mélanger dessin et peinture, j'ai esquissé les premières grilles un peu au hasard.

¹² Torres Gracia, Vieira da Silva, Karel Appel et les Brésiliens Alfred Volpi et Gonçalo Ivo ainsi que George Baselitz, Daniel Buren, Simon Hantai, Roger Bissière ont réalisé des travaux où l'idée de grille s'associe à celle de fenêtre.

Naissance des grilles

J'étais en vacances à la plage, la ligne droite de l'horizon y donnait la sensation d'infini. Je n'avais emporté qu'un petit carnet de notes dans lequel je commençai à dessiner. J'avais hâte d'essayer un matériau nouveau : un pastel aquarelle. Il s'agit d'un crayon épais dont le trait, frotté à un coton humide, permet d'obtenir la ligne et la tache. Outre son aspect pratique, cette technique s'avère riche d'effets. Les couleurs fluides et l'effet aquarelle produisaient des taches diluées qui mettaient en évidence le trait plus intense du pastel. Je profitai de ces propriétés pour juxtaposer et superposer des lignes de couleur. Le résultat est joyeux et presque ornemental, si on considère la couleur comme ornement de la ligne. C'est ainsi que, du simple plaisir de l'expérimentation, naissent des trouvailles intéressantes. Les grilles apparaissent. *Illustration 1*

Le caractère rapide de la réalisation de ces esquisses m'a incitée à d'autres expérimentations. En réduisant la variété des couleurs, je retrouvai un traitement uniquement linéaire. Parfois, en utilisant seulement le noir et le blanc, je mettais en évidence les taches par la dilution des lignes. Ces effets du hasard provoquent des taches inattendues que je ne peux pas reproduire. *III. 2*

Contre mon habitude, j'ai commencé à travailler avec le papier placé sur la table en position horizontale. Cela réduit l'extension du geste mais facilite le mouvement sur le support de la feuille. Si je suis placée debout, le mouvement du bras est plus libre mais, sur ces petits formats, je travaille souvent assise et je compte surtout sur le geste de la main et du poignet.

Les formes carrées des fenêtres se juxtaposent et la composition devient quadrangulaire ; des droites verticales et horizontales sont réalisées

selon le rythme de la vitesse manuelle : le trait tracé à la règle devient un trait mort.

Les dessins sur le cahier ont engendré quelque chose de particulier et de révélateur. Lors des premiers dessins, les titres me sont venus d'une manière si spontanée que je les ai laissés comme une sorte d'annotation confidentielle : *Entre nous et grilles, Ton absence grise se défait, Nous croisés, Entrelacs, etc.*¹³ Par le passé je ne montrais pas les petites esquisses que je considérais comme essais pour ma gouverne personnelle ou pour le plaisir, mais le résultat formel et l'aspect intime de ces petits travaux m'ont incitée à les montrer comme une sorte de défi, lors de ma dernière exposition au Brésil, en décembre 1997. *Ill. 3*

Procédés par rapport au petit et au grand format

Comme j'avais l'habitude de travailler sur la toile, je continuais à peindre mais je retrouvais avec les papiers grand format, un support que j'ai beaucoup utilisé au début, quand j'effectuais des dessins en couleur de grande dimension.

Pendant cette période, je continuais à travailler sur des cahiers de dessin en alternant deux dimensions du support : la petite et la grande. La différence de proportion entre les formats m'a aidé à comprendre la relation entre la taille de mon corps et celle de la toile ou du papier. Le choix du support dépend de cette relation.

La petite taille embrasse la main entière et permet au poignet d'établir un cercle complet dans les contours de la feuille. La toile ou le papier en grand format doit contenir le corps et l'envergure. Elle doit

¹³ Le mot *nós* en portugais signifie *nœud* et aussi *nous*, je profite du jeu de mot.

Il m'est généralement difficile de trouver un titre pour un travail car soit on reste dans la description évidente soit on établit un rapport poétique que je préfère laisser dans le tableau lui-même. Je désigne alors le titre de la série : *paysages, fenêtres ou grilles* plutôt que d'attribuer un titre à chaque tableau.

permettre au bras d'effectuer un cercle dans la surface. Ainsi, j'établis des limites pour mieux comprendre les relations entre le corps et ses possibilités comme instrument par rapport au support.

Adolescente, j'avais l'habitude de dessiner à l'école sur des cahiers quadrangulaires. J'appuyais le poignet sur la table et j'utilisais seulement le mouvement des doigts pour des petites esquisses très détaillées. Comme je lisais de nombreuses bandes dessinées et que j'en inventais aussi, la main a gardé la mémoire du petit format malgré une longue interruption. Quelques-unes de ces images minuscules ayant la force d'un tableau et distribuées dans les grilles ont fait partie de ma mémoire visuelle. D'une certaine façon, je retrouve ce geste réduit avec un mouvement, maintenant plus libre. *III. 4*

Pour les toiles de grand format, la peinture acrylique a remplacé les crayons aquarelles. Les pâtes sont de ce fait plus épaisses. *III. 5* Progressivement j'expérimente les différents crayons pour obtenir la ligne. J'introduis des bâtons gras qui permettent la superposition des lignes, au début en couleur. Cependant le trait incisif du crayon sur le tissu pose des problèmes. Je ne peux pas travailler sur la toile tendue sur châssis, selon mon habitude qui me permet de la visualiser dans son contour définitif et de mieux contrôler la composition. J'ai alors besoin de la surface fixe et résistante du mur pour dessiner. La texture de la toile résistante au tracé freine la vitesse et la liberté du geste, celle du papier lisse permet au trait de glisser. C'est pour cette raison que je suis très attirée par le papier grand format mais il est fragile, difficile à transporter et à accrocher. *III. 6*

La surface du papier facilite le mouvement du bras et de la main. Le déplacement du corps leur offre des ressources différentes au niveau de l'articulation. Un artifice pour allonger le bras et acquérir le contrôle sur une grande surface est d'utiliser un large bâton en bois avec un crayon accroché

au bout. Mais cette stratégie n'a aucun rapport avec ces travaux. Je veux le contact le plus direct possible du corps avec le support.

Le trait se fait à partir du tout vers les parties, le corps s'éloigne pour composer le tableau et s'approche pour tracer chaque cadre séparément. Le déplacement du corps correspond au mouvement du regard de l'observateur. Le grand format et le petit sont ainsi, en relation dans l'intérieur même de cette structure composée de fragments.

Dans ces travaux, les grilles ne se constituent pas de lignes continues construites par le croisement des verticales et des horizontales, tracées parallèlement aux marges du support. Ce sont les formes des fenêtres qui composent la surface orthogonale. Ces carrés sont tracés de gauche à droite, de haut en bas, du support. Ainsi se forme le réseau quadrangulaire. *III. 7*

Le mouvement dans les petits formats est presque naturel puisqu'on réalise le geste dans le sens d'écriture sur une feuille de cahier placée à l'horizontale. Mais le dessin en grand format présente des contraintes. Certes la position verticale permet l'ampleur du geste, mais il n'est pas aisé d'effectuer le mouvement de l'écriture d'une manière uniforme dans toutes les parties du support. Même sur un petit format, le geste est limité car la position verticale du support ne correspond pas à celle de l'écriture habituelle.

Au cours de ces exercices, je me suis rendu compte qu'il m'était impossible d'agrandir le geste pour obtenir le même trait sur le papier. J'ai essayé de fabriquer des mines de plomb plus épaisses pour augmenter la dimension du trait et maintenir une même proportion avec le grand format, mais je n'ai jamais obtenu le même résultat. Dans un dessin où le trait est la trace d'un mouvement spontané et rapide, il ne peut pas être reproduit sans devenir artificiel.

Prenant en compte la relation entre la taille du support et celle de mon corps, j'ai modifié mes grilles. Les lignes sur la surface des grands formats sont devenues moins continues ; des petits traits superposés apparaissent sur les taches du fond. Parfois, ces lignes ont servi de base à des couches successives, et parfois elles ont servi de traits superposés aux taches donnant le rythme final à la composition. *III. 8*

Les contours n'obéissent pas aux limites des taches ou des formes mais se promènent avec autonomie. Ce sont des segments d'un réseau de lignes qui apparaissent et disparaissent comme des coups de crayons sur la toile. Ces traits établissent le contrepoint nécessaire au dynamisme du tableau.

La composition all-over des grilles

La répétition régulière des carrés composant le tableau crée la surface *all-over* et le regard peut se disperser sur toute la surface du tableau de manière indifférenciée. Mais la surface fonctionne vraiment comme un fond infini lorsque le motif du dessin ou de la peinture est uniquement interrompu par les contours du support. *III. 9*

Quand je conserve les marges de la toile ou du papier intactes, le dessin ou la peinture sont circonscrits dans les contours de la forme du support. Le cadre ne constitue pas un fragment du mur, un échantillon d'un tissu plus large qu'on peut imaginer allant dans toutes les directions au-delà de l'espace du tableau. Il devient une forme qui contient une autre forme et de cette façon sa surface constitue elle-même un fond limité.

Si j'ai choisi de laisser des marges dans la plupart de mes travaux c'est parce le dessin dans son ensemble se compose de lignes ouvertes qui mettent en valeur la structure des grilles. Le mouvement de la main devient plus évident ; on peut le suivre à travers les lignes du début à la fin. Le trait

n'est pas limité par le support, on a l'impression qu'il se prolonge. Le travail peut mieux respirer au-delà des limites imposées par celles du tableau. Le dessin montre ses propres contours.

Dans ce cas, si les marges blanches du support sont placées sur un mur blanc, leur contour est neutralisé et on peut accentuer l'effet *all-over* du dessin des grilles, mais il y aura toujours des marges qui dévoilent la texture de la surface en contraste avec celle du mur.

En revanche, sur quelques toiles au début de cette période, je remplis souvent toute la surface sans respecter les marges. Le résultat est un fond visuel qui tend à dépasser les limites du tableau. Les lignes sont épaisses comme des intervalles plus foncés et plus rigides. Malgré la sensation virtuelle d'un fond infini, on a un sentiment de clôture. Les fragments sont séparés et fermés, ils ne s'interpénètrent pas. L'air n'entre pas dans le tableau, la surface du fond est cachée, fragmentée par des barrières. *III. 10*

La sensation de fond infini est accentuée par la proportion entre la taille des carrés qui composent le travail et celle du support. Au fur et à mesure que les dimensions des modules de répétition se réduisent par rapport à ceux de la surface du tout, la perception de la surface *all-over* augmente. Dans ce cas, le regard tend à être plus dispersé. Il doit s'approcher davantage du tableau pour percevoir les détails. La sensation de défiguration ou de dilution des formes augmente. La lecture devient plus globale, et s'effectue de manière centrifuge. *III. 11*

Certains tableaux de cette période se caractérisent par l'irrégularité des subdivisions. La manière de segmenter l'espace rappelle la fin de la période des *fenêtres*. Les lignes superposées se répètent, permettant une interpénétration des espaces. *III. 12*

Cependant, dans la majorité des travaux, la surface se compose d'une répétition régulière de carrés qui permettent la lecture globale et en même temps concentrée sur chaque fragment, à partir d'une même distance.

Les grilles agrège les éléments, les taches et les lignes en les confrontant au même espace, en les subordonnant à un ordre et à un rythme commun.. C'est comme cela que la structure établit des limites stratégiques pour l'exercice du graphisme en contrepoint avec des taches. Petit à petit je me suis rendu compte que je m'attachais à explorer davantage la juxtaposition associée à la superposition des carrés sur les taches. C'est par ces jeux de lignes que je suis arrivée à une sorte de graphisme des grilles.

La répétition des grilles, pour celui qui regarde la peinture joue un rôle d'aide à la lecture, elle conduit le regard vers l'intérieur et vers l'extérieur du tableau. Mais c'est à l'observateur d'établir ses choix, son intérêt pour des petites différences entre les cadres qui composent le tout apparemment homogène. La lecture centrifuge et centripète se complètent ainsi par un mouvement alterné du regard.¹⁴

Pour celui qui peint, la répétition du fond l'aide à concevoir le tableau, à unifier les éléments par une organisation commune. C'est comme un refrain dans un poème, une rime, un repère constant qui lui permet d'expérimenter toute sorte de variations dans le traitement. Les espaces sont travaillés séparément et peuvent fonctionner comme différents tableaux, à l'intérieur ou en dehors de l'ensemble. Les comparaisons entre les carrés qui composent les cadres et entre les différents tableaux deviennent possibles par les repères d'une composition semblable.

¹⁴ P. Boulez, considère que les formes de musique classique telles la sonate, étaient pour ceux qui la connaissent un peu, un moyen de s'orienter dans une œuvre. Elles jouaient un rôle d'aide mémoire. BOULEZ, Pierre, op. cit., 1989, p 117

Formes et figures dans la période des grilles

Lorsque j'ai commencé cette série, je ne savais pas où l'utilisation d'une structure orthogonale allait me conduire. C'est en réalisant différentes expériences que je définis mes objectifs.

Dans les dessins des grilles apparaissent quelques figures héritées des périodes précédentes mais elles ne visent pas la représentation. Elles constituent un alphabet, un répertoire restrictif de couleurs et de formes qui se répètent pour établir le rythme de la composition. *III. 13*

Néanmoins, j'ai réalisé pendant cette période des travaux essentiellement figuratifs, que je mentionne ici comme essais initiaux, qui m'ont révélé, par opposition, ce que je voulais explorer à travers la composition orthogonale.

Je me suis alors rendue compte que cette structure se prêtait à la représentation d'éléments symboliques et idéologiques aussi bien qu'au traitement abstrait du dessin ou de la peinture. En essayant ces différentes possibilités j'ai pu définir mes choix.

Les esquisses de la figure humaine qu'on peut apercevoir dans quelques tableaux proviennent du travail que j'ai réalisé pour le DEA pendant cette période. *III. 14 et III. 15*

Même si ce travail, par ses caractéristiques, ne fait pas partie de la série des grilles, il illustre l'utilisation de la structure orthogonale au service de la figuration. Il s'agit d'un panneau en papier (150x350 cm) sur le thème de l'*Annonciation*. J'ai effectué un collage d'images retirées de divers magazines. Influencée par le bouleversement dû au changement de culture, je voulais montrer certaines questions sociales. J'ai utilisé des collages et les grilles comme couture entre des fragments. Mon idée était de montrer la situation de la femme d'aujourd'hui. L'excision en France et la situation des femmes d'Afghanistan était matière à discussion. Je voulais montrer que Marie, comme nombre de femmes, n'avait pas le choix de décider de

son destin. J'ai mis en relation la figure de l'Ange dans plusieurs tableaux de l'*Annonciation* avec l'image d'Elvis Presley pointant une arme de feu sur le spectateur et la phrase de l'Oncle Sam : *I want you*¹⁵. Cette image consacrée par les sérigraphies d'Andy Warhol se répétait dans différentes parties du tableau comme *leitmotiv*¹⁶ sensé contribuer à l'unité du tableau. Des images véhiculées par les média sont confrontées à d'autres proposant une multiplicité de lectures. Ce panneau a trois mètres de largeur et une grande variété d'éléments : collages, taches, lignes, phrases écrites. C'est à travers la structure quadrangulaire superposée sur l'ensemble que j'ai réussi à intégrer des éléments si divers. Les grilles permettent ainsi une sorte de catharsis où les éléments de la mémoire se rencontrent grâce à un ensemble qui les accueille.

Influencée par cette expérience, j'ai réalisé quelques travaux où la figure humaine est encore perceptible et où la couleur a une fonction importante pour établir les relations entre les cadres. *Ill. 16*

Mais j'abandonne rapidement cette figuration. A l'issue de ces expériences s'est imposé mon vrai propos sur la structure des grilles. Ce n'est pas l'image, le symbolisme des figures qu'il m'intéresse de montrer, mais l'acte même de peindre et de dessiner.

Si quelques fragments de paysages ou de fenêtres apparaissent, ces figures fonctionnent aussi comme un *leitmotiv* qui se répète de différentes manières. Elles révèlent une grande ambiguïté lorsqu'elles deviennent module de répétition dans le tout. Les éléments fonctionnent

¹⁵ Oncle Sam est le personnage emblématique de la culture nord-américaine qui apparaît dans les affiches pour convoquer les jeunes soldats susceptibles d'aller à la guerre avec la phrase *I want you*.

¹⁶ Il semblerait que la première acception du mot *leitmotiv* (1850) est un emprunt à l'allemand, de *leit*, *leiten*, " conduire, diriger " et " motif ", désignant un motif musical significatif, qui réapparaît dans une partition. Le mot s'est diffusé avec l'œuvre de Wagner, à la fin du XIX^eème siècle, époque où *leitmotiv* a pris le sens figuré (1892) de " formule qui revient à plusieurs reprises ". Ici, le motif comme répétition viendrait avec le romantisme en musique
Cf. REY, Alain, Le Robert, 1998.

comme formes, sans aucune particularité d'identification et peuvent en même temps, devenir figures, lorsque le regard de l'observateur s'approche. La figure perd son contenu symbolique dans l'ensemble et devient plus abstraite selon la interprétation et la position de l'observateur.

Les vitraux des églises gothiques, que je connais mieux depuis que je suis en Europe, sont en relation très proche avec cette ambiguïté entre la visualisation des parties et du tout.

Dans ces travaux des grilles, comme d'ailleurs dans ceux de la période des fenêtres, je profite de cette ambiguïté entre figure et forme pour placer les figures en sens inverse, alternant leur position par rapport au sens du tableau. La figure révèle sa forme. Les éléments fonctionnent alors indépendamment de leur symbolisme, comme parties d'un alphabet. *III. 17*

L'alternance de ces éléments peut augmenter la sensation *all-over* de la surface car le cadre peut fonctionner comme un ensemble homogène dans toutes les directions ou selon le sens de la lecture.

Le regard aperçoit la surface du tableau par les abscisses et les ordonnées. La lecture vers l'intérieur du tableau est soumise à une contrainte. La dispersion du regard est organisée. Il est important que le regard, définissant ses propres centres d'intérêt, soit actif.

Noir et blanc dans la période des grilles

Pendant cette période le chemin qui va de la couleur au noir et blanc est celui qui va de la tache à la ligne. Il n'y a pas d'ordre chronologique rigide qui mène de la couleur au dessin. Il y a cependant une réduction progressive de l'intensité lumineuse.

Un paysage nouveau a certainement influencé la réduction chromatique. Les gris de l'atmosphère nouvelle contribuent au retour graduel vers les couleurs sombres.

Ces tonalités qui cachent sa lumière, comme derrière un voile, procurant une sensation de mystère, me fascinent. Le titre de certains tableaux témoignent de cette atmosphère : *L'hiver, La pluie*. La mélancolie née du sentiment d'éloignement de mon pays ont peut-être contribué aussi à un retour au noir et blanc.

Le blanc vierge du papier représente la clarté maximale et joue un rôle sur l'intensité chromatique et sur l'homogénéité de la structure. Toutes les taches de couleur ajoutées y deviennent plus foncées ; ce procédé retire cette lumière en la cachant. La luminosité plus intense reste derrière le tableau ou dans ses marges. Dans ce cas, quand la peinture acrylique diluée ou l'aquarelle rend la couleur transparente, le support respire, ligne et tache se complètent par consonance et par dissonance.

En revanche, quand les pâtes de couleur sont épaisses cachant la surface du fond, le contraste lumineux est intense il n'y a plus de surface homogène derrière le plan. La ligne perd son importance dans la composition car l'excès de contrastes entre les champs de couleurs devient le protagoniste en empêchant l'équilibre des éléments. Ce n'est plus la structure des grilles qui compose l'unité du tableau mais l'ambivalence visuelle provoquée par les contrastes entre les couleurs. L'harmonie n'est plus basée sur le contrepoint entre tache et trait. Les grilles, comme structure linéaire deviennent secondaires. *III. 18 et III. 19*

Je commence alors à utiliser deux ou trois tonalités, ou bien seulement le noir et blanc pour essayer encore des procédés avec l'acrylique et le pinceau.

J'utilise souvent le même format de toile pour établir les différences entre les travaux. Dans un tableau, la peinture en noir et blanc est moins contrastée et dans l'autre, j'applique des noirs et des gris foncé pour faire ressortir la variété entre les valeurs. Dans le travail plus clair, les taches acquièrent plus d'importance ; en revanche, dans le tableau plus

contrasté les traits superposés fonctionnent comme des petites touches donnant un rythme musical à la composition. *III. 20 et III. 21*

Lorsque le pinceau trace la ligne sur la toile l'effet est différent de celui d'un frottement il la touche doucement, je voulais un contact plus fort de la main avec le support. Cependant dans quelques toiles j'ai réussi à obtenir le trait en utilisant un crayon spécial qui, dilué sur la toile, devenait marron créant des effets inattendus. Parfois j'achète des matériaux que je ne connais pas et je profite des surprises. *III. 22*

Dans la majorité des travaux sur papier grand format de cette période je me sers de l'aquarelle très diluée, ainsi les lignes restent visibles et les contrastes entre les couleurs sont progressivement moins intenses.

Après avoir réalisé une série où j'avais réduits les matériaux de peinture je remarquais que si je voulais mettre en valeur le trait et le geste, je pouvais me dispenser de la couleur.

Retour au dessin à travers la structure des grilles

Je mélange encore les matériaux de dessin et de peinture tout en limitant les procédés techniques pour découvrir la simplicité de la ligne.

Il est à noter que depuis la période des paysages je n'ai montré que des peintures sur toile. J'avais abandonné le papier en noir et blanc depuis des années¹⁷. Même si je les utilisais de temps en temps pour mon plaisir ces dessins n'ont pas constitué pour moi un ensemble suffisant pour justifier une exposition. J'avais besoin de me concentrer sur la peinture pour connaître ses ressources, explorer ses possibilités. A partir du moment où j'ai été suffisamment familiarisée avec les deux langages, je me sentais plus à l'aise pour les mélanger plus librement.

¹⁷ J'ai travaillé pendant une longue période (1977-1980) avec la mine de plomb et le papier car, pour explorer l'instrument le plus courant du dessin et mettre en valeur ses possibilités comme moyen d'expression.

La géométrie répétitive des grilles et le petit format des travaux initiaux ont préparé les conditions propices au mélange de la tache et de la ligne ainsi qu'au retour progressif au dessin.

A la fin de cette période, j'abandonne la toile et j'utilise seulement les papiers en petit et en grand format en explorant les passages de valeurs entre le noir et blanc par des taches grises. Dans quelques tableaux, le fond travaillé uniformément forme une surface où les dégradés des gris établissent les différences entre les zones de lumière et d'ombre. Les grilles dans ce cas sont ajoutées après. Elles fonctionnent comme intermédiaire entre le plan du fond et le regard de l'observateur. Elles ne sont pas juxtaposées ou superposées aux taches séparément. Elles marquent un espace unique et rythment la composition par des traits, des petites touches. *III. 23*

Les lignes traduisent le rythme d'une vitesse interne et deviennent de plus en plus rapides, comme une sorte de calligraphie du geste. Un geste qui se répète presque automatiquement comme une manière d'affirmer sa présence. *III. 24, III. 25 et III. 26*

Je préfère utiliser la mine de plomb que d'autres types de crayons. Il glisse plus facilement sur le papier. Le noir n'est pas un noir pur comme celui du crayon en couleur, il est argenté et moins contrasté par rapport au blanc du papier. *III. 27, III. 28 et III. 29*

Progressivement, j'abandonne aussi la tache. Il n'y a que des traits à la mine de plomb. Au moment où les taches comme contrepoint à la répétition des cadres disparaissent et où le dessin devient uniquement linéaire, la structure des grilles se déconstruit petit à petit pour devenir une surface entière composée de traits qui n'obéissent plus à un réseau régulier. Les carreaux ne sont plus perceptibles séparément. L'espace quadrangulaire, fragmenté par des carrés, disparaît. *III. 30*

Ces traits, verticaux et horizontaux, se croisent pour composer la surface. Il s'établit un espace unitaire composé de valeurs plus ou moins contrastées grâce aux intervalles entre les lignes. L'espace se compose d'une trame qui se ferme et s'ouvre par les traits plus ou moins proches entre eux. L'espace vide qui compose la surface participe de sa construction. C'est la relation entre la trame des traits et le vide du papier qui structure l'ensemble. *III. 31 et III. 32*

Il s'établit une composition qui se rapproche de celle des paysages, une sorte d'architecture de la ville composée uniquement de lignes.

Apparaissent des lignes ogivales évoquant des coupoles que j'aperçois de mes fenêtres. Ces courbes sont le contrepoint linéaire nécessaire pour créer le dynamisme dans la composition. *III. 33*

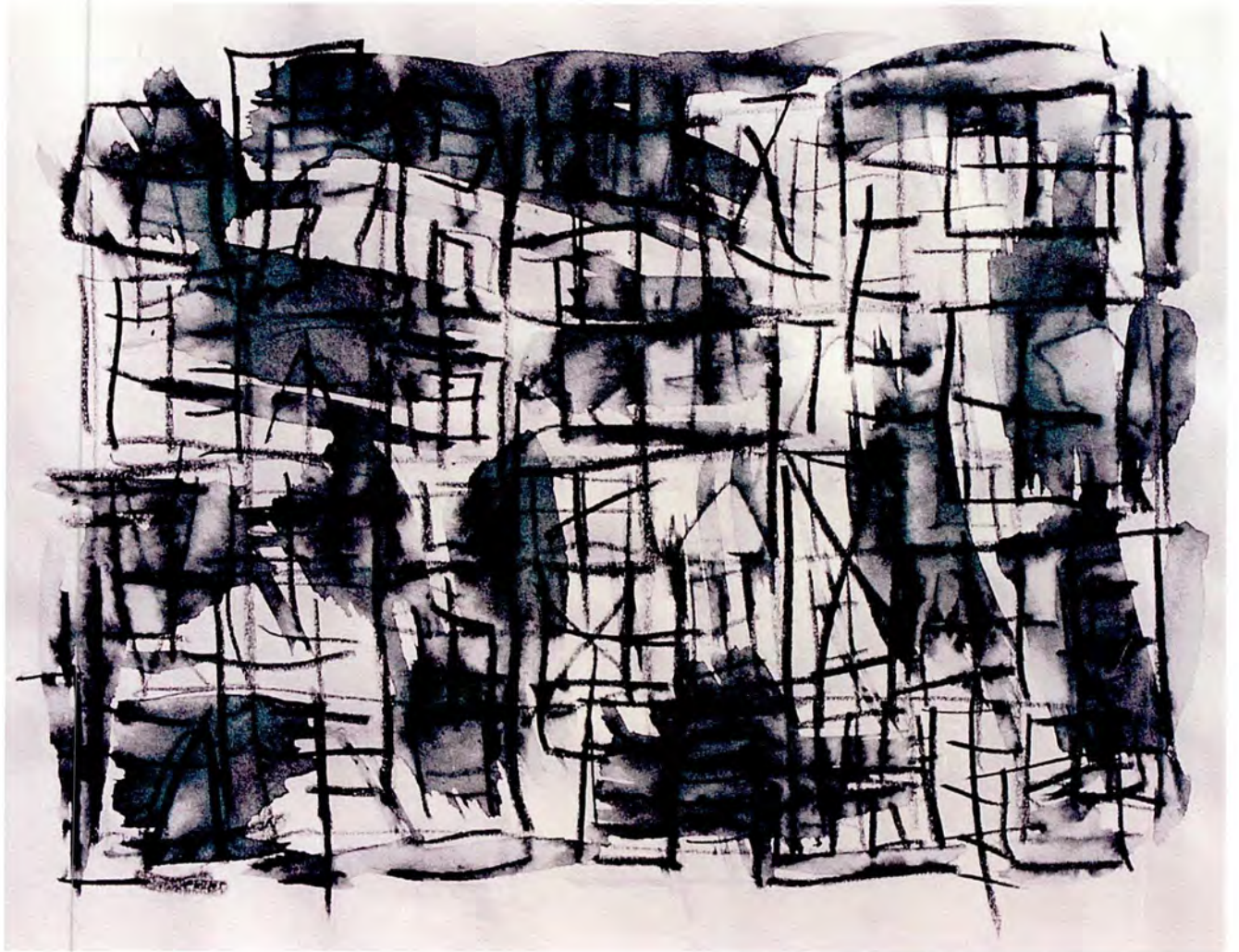
La composition orthogonale est l'épine dorsale d'un travail marqué par le retour au dessin. Le processus créatif se fait par des étapes, avec ses doutes, ses frustrations et ses réussites. Il importe de considérer la structure des grilles, dans ma trajectoire, comme un aboutissement des périodes précédentes et comme un rituel de passage qui peut générer des transformations nouvelles. *III. 34 et III. 35*

Ainsi, les grilles devient un réticule créé uniquement par le mouvement des traits sur le papier. La simplification des ressources, pendant la période, met en évidence la trace du geste comme essence du travail actuel.

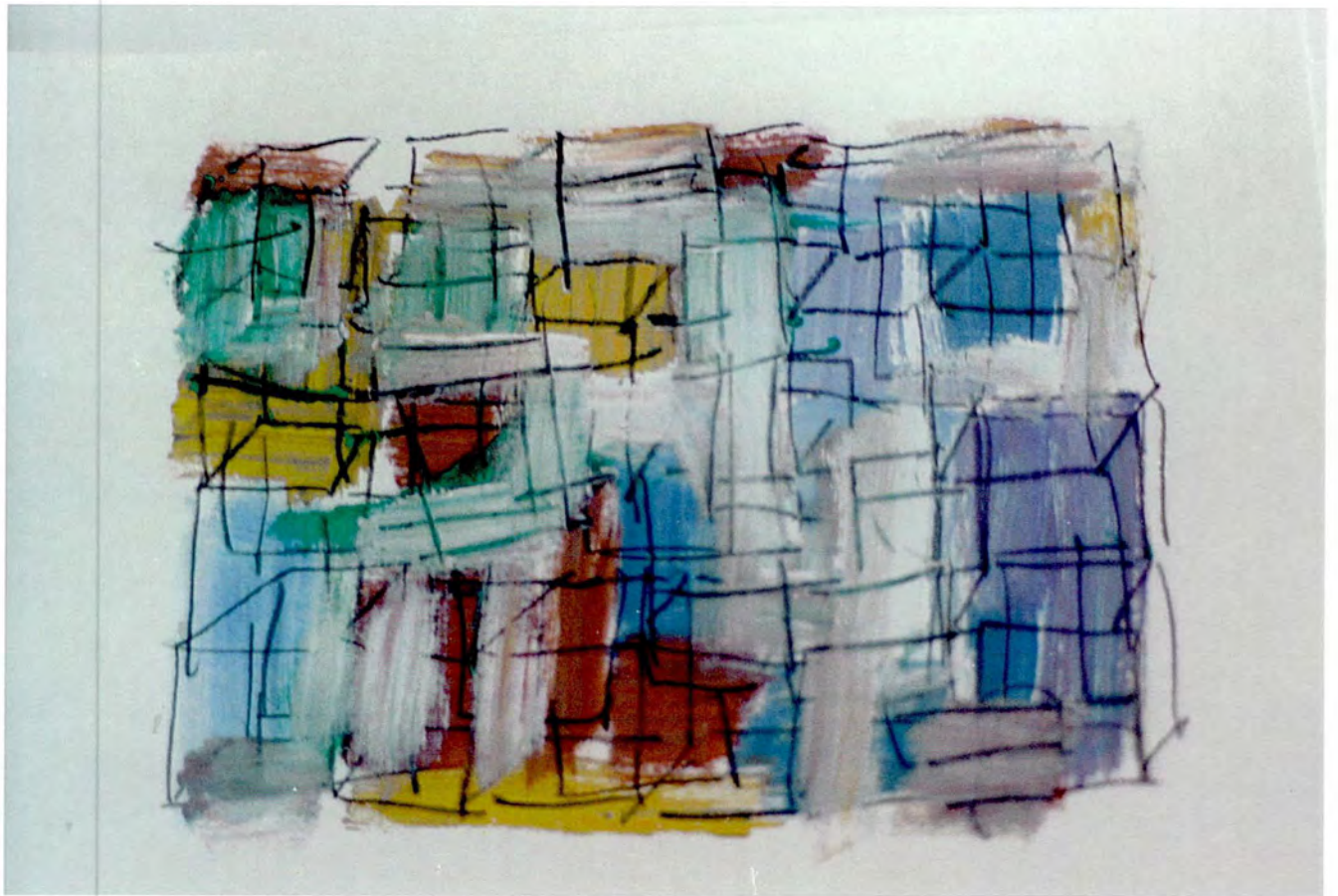
Les grilles
dans ma pratique

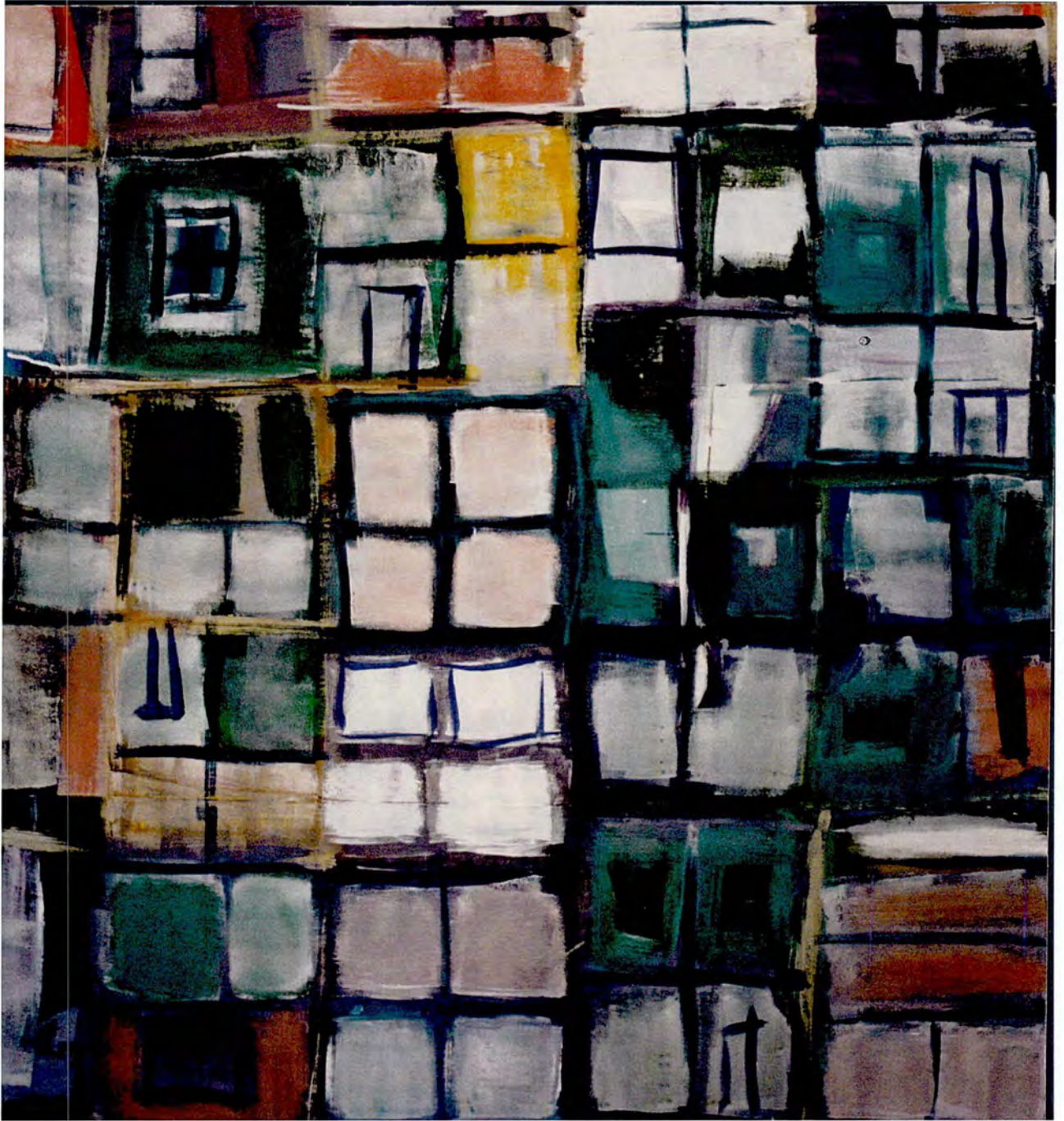
Illustrations (1-35)





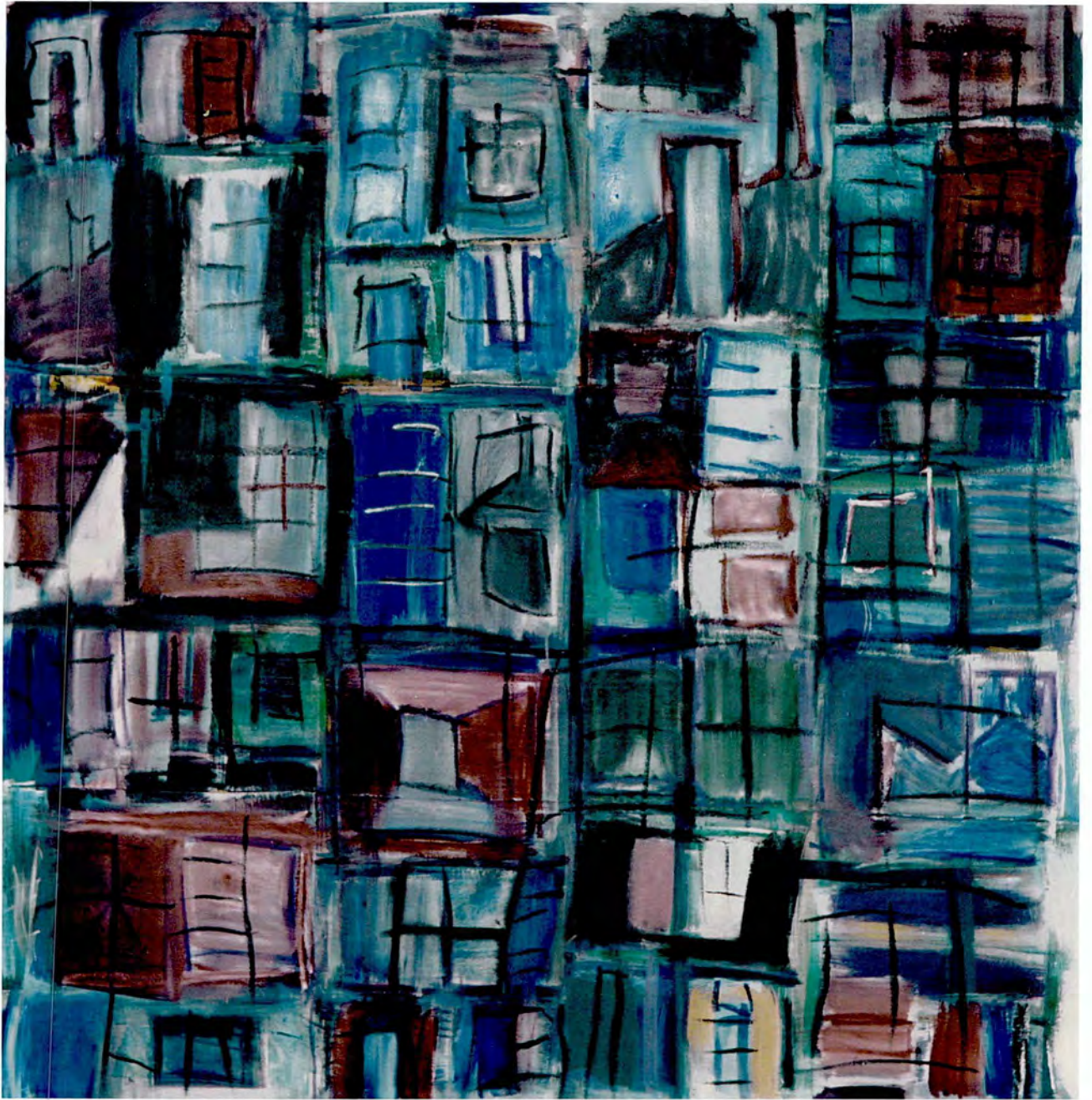


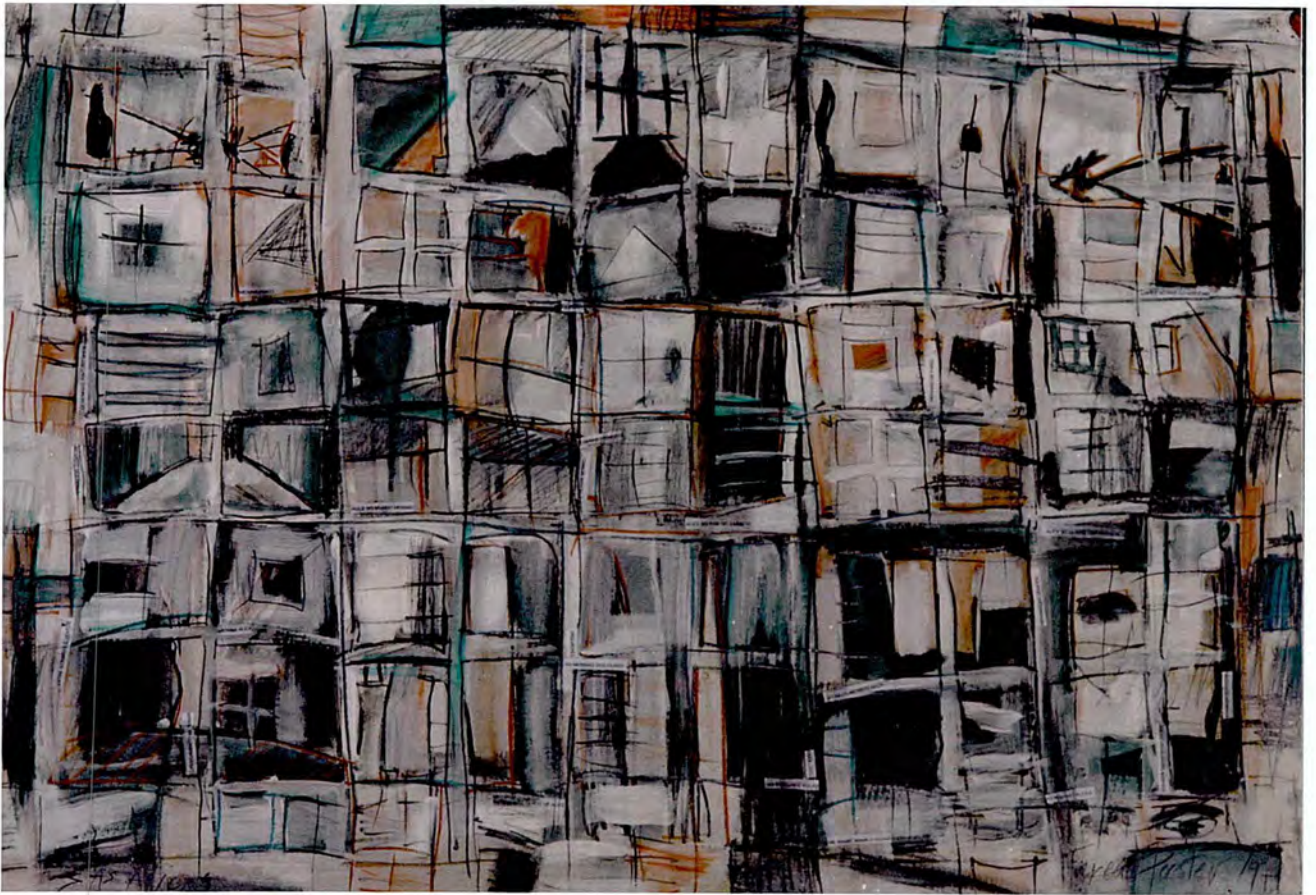


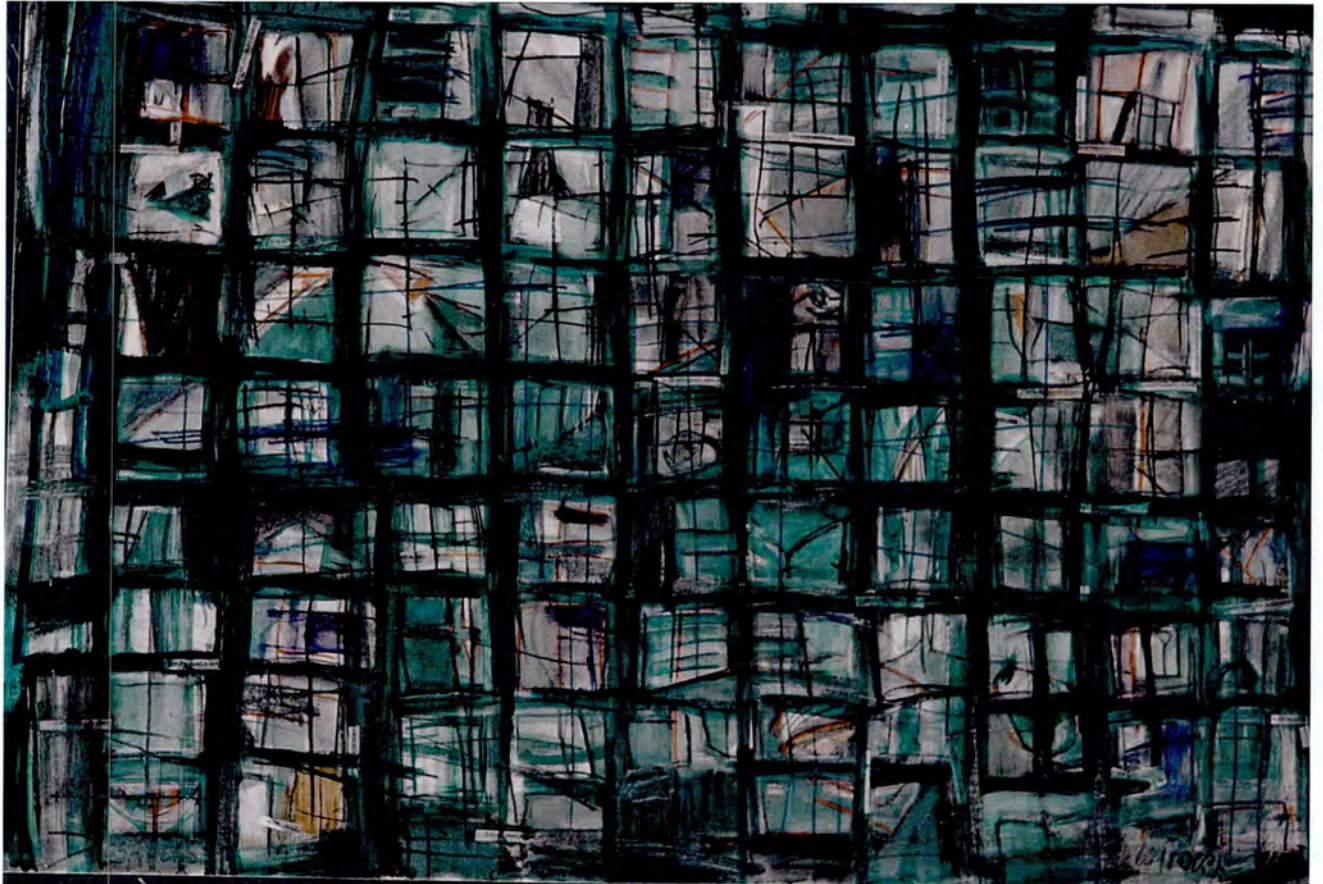


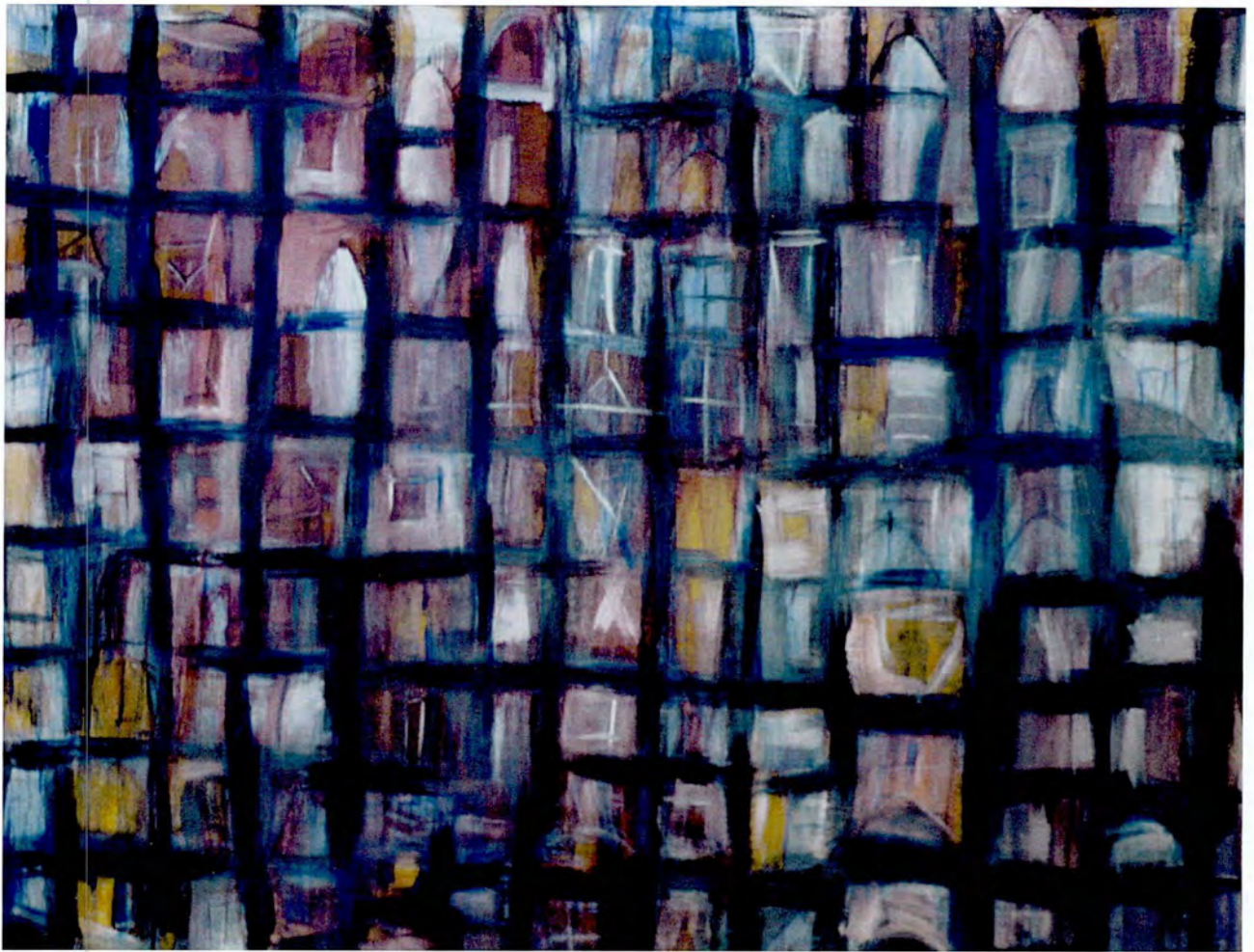








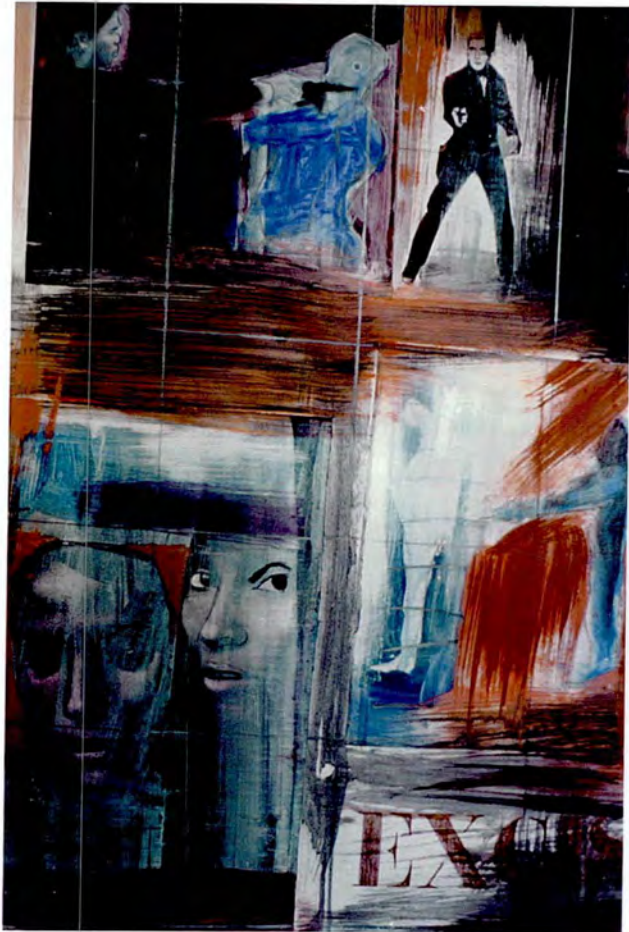






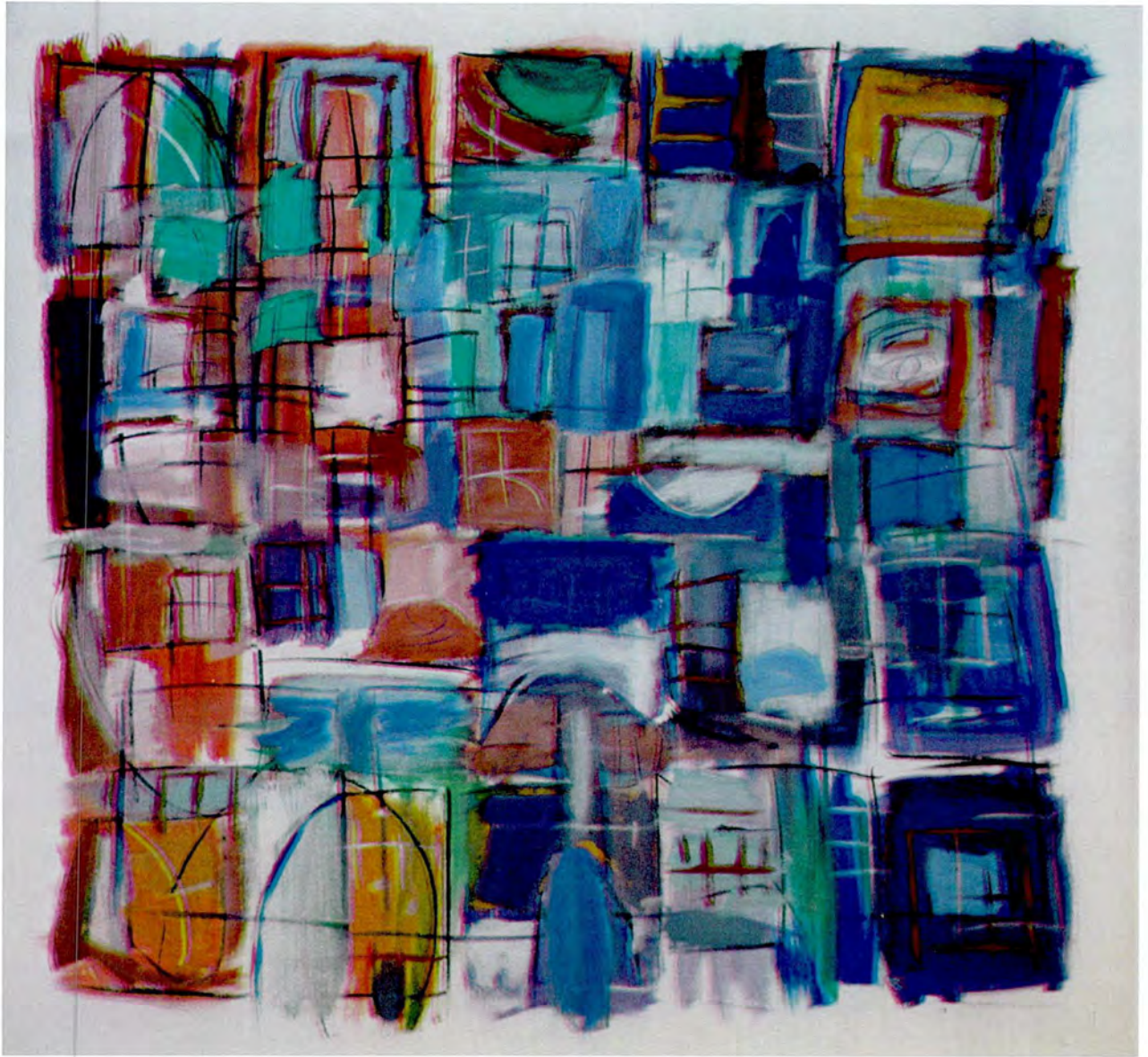










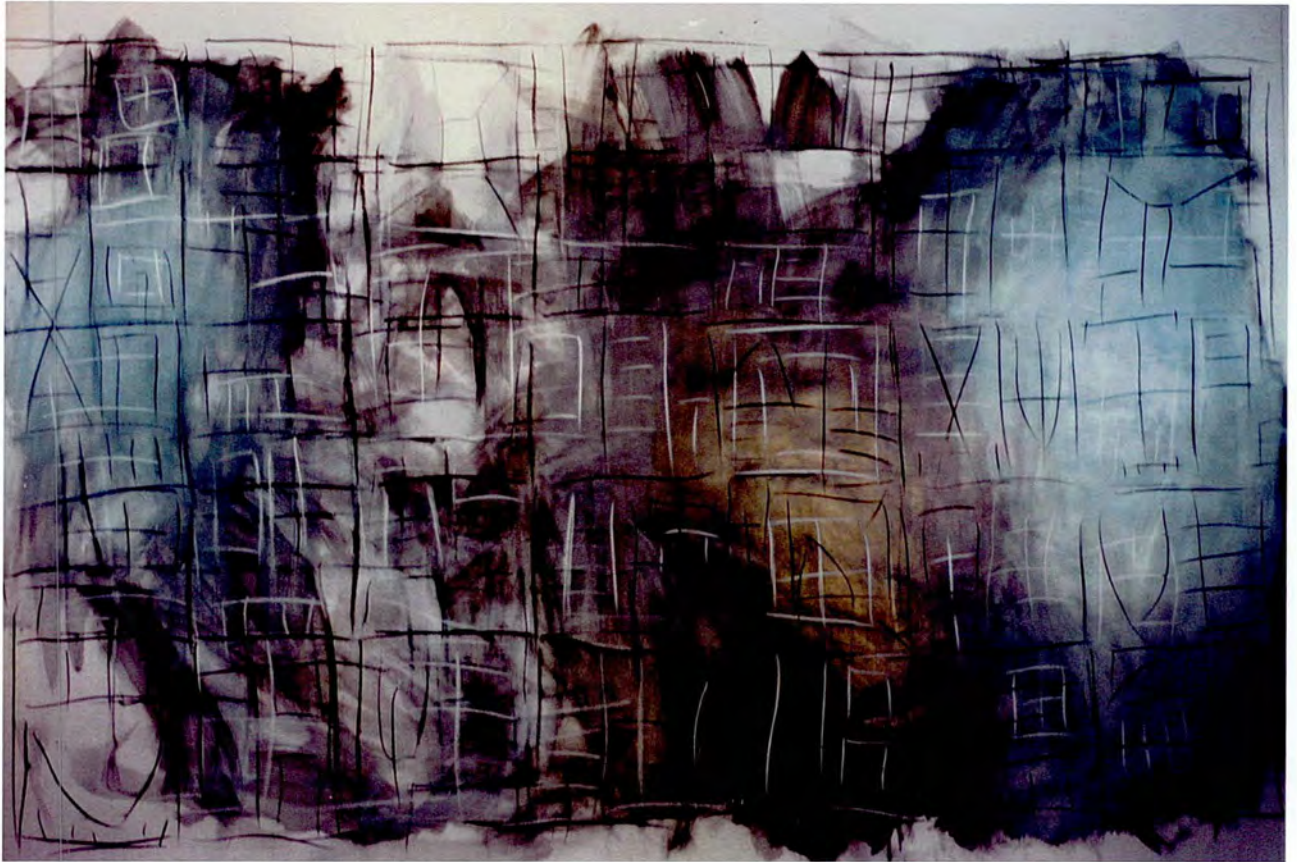






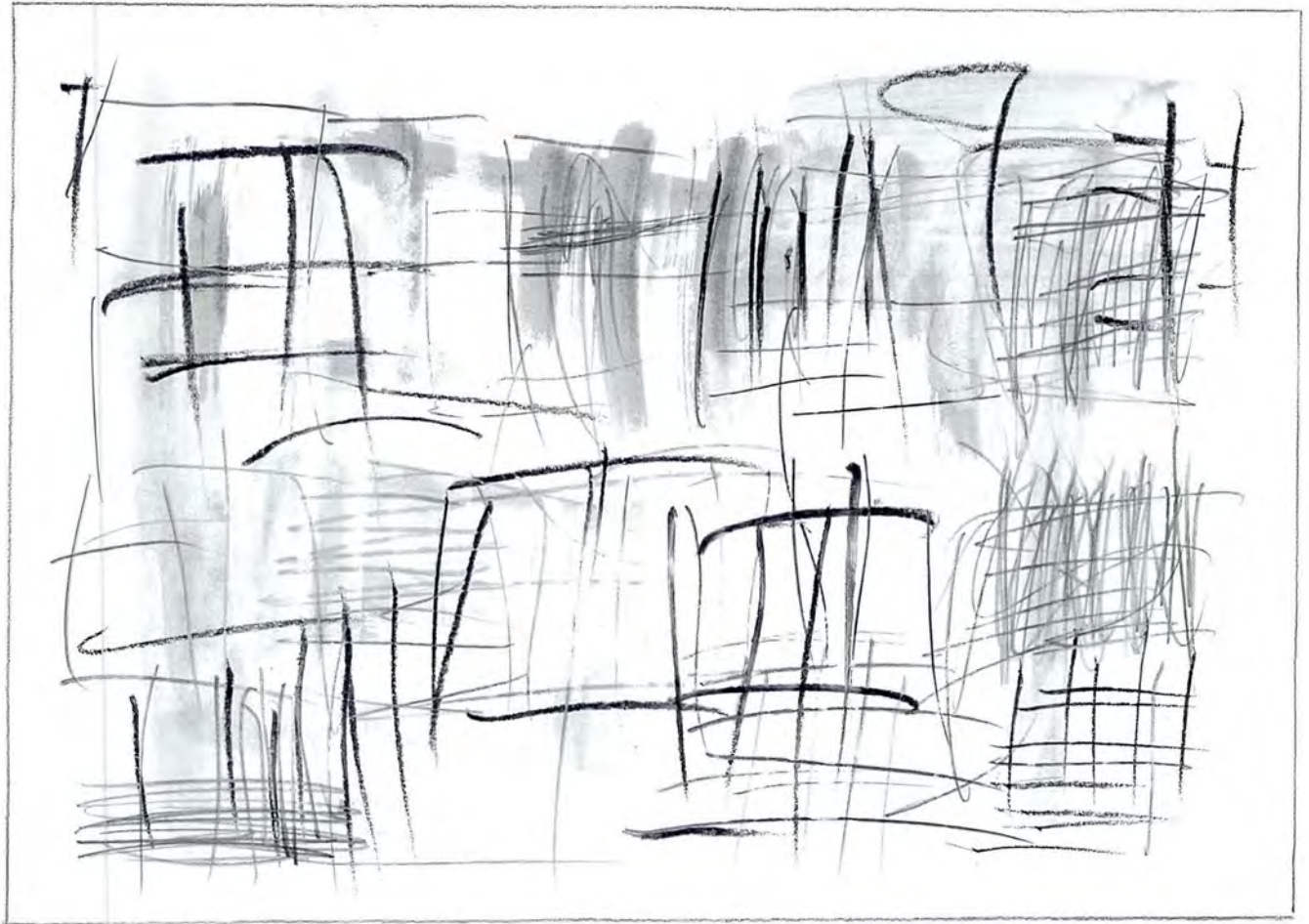






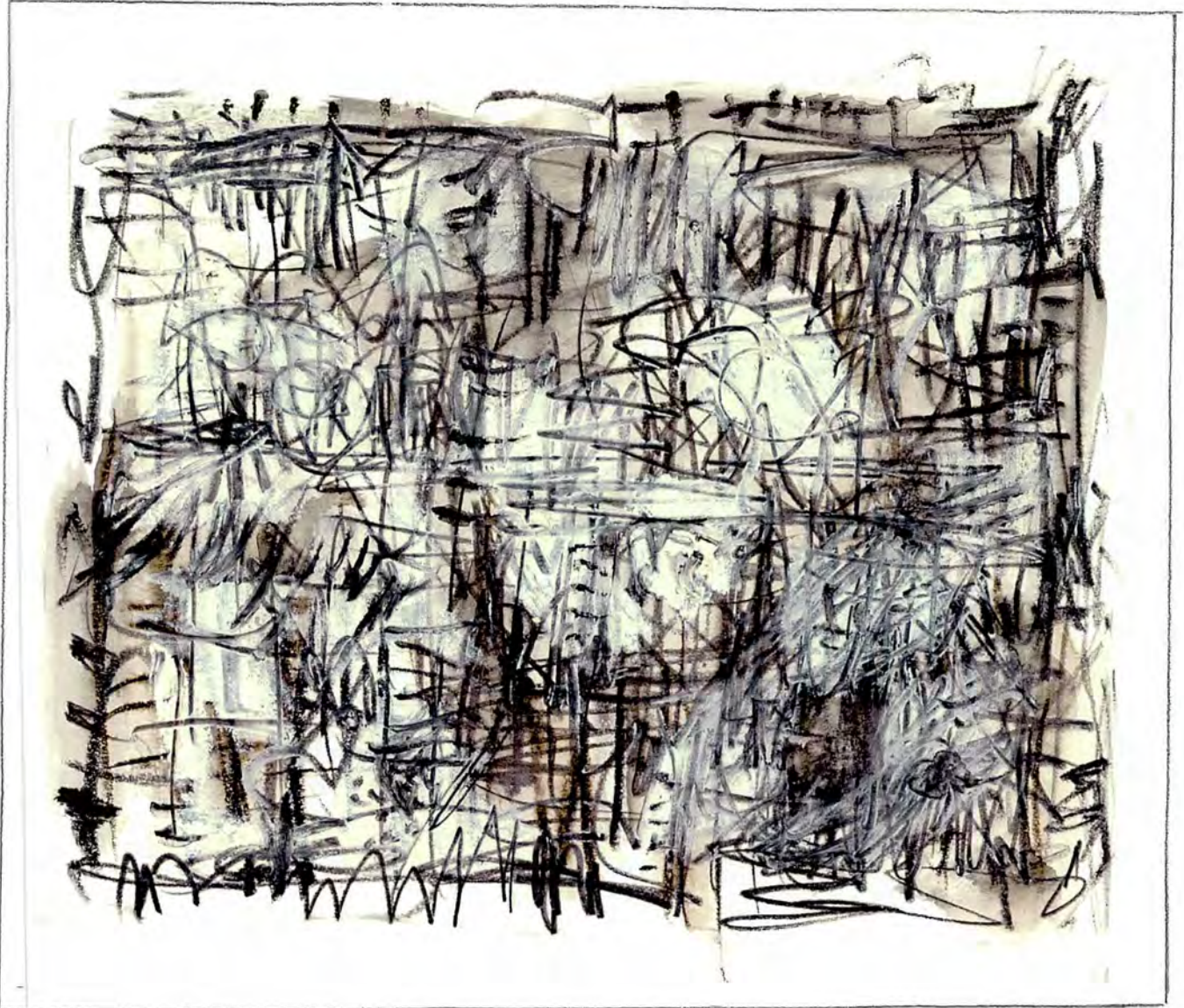








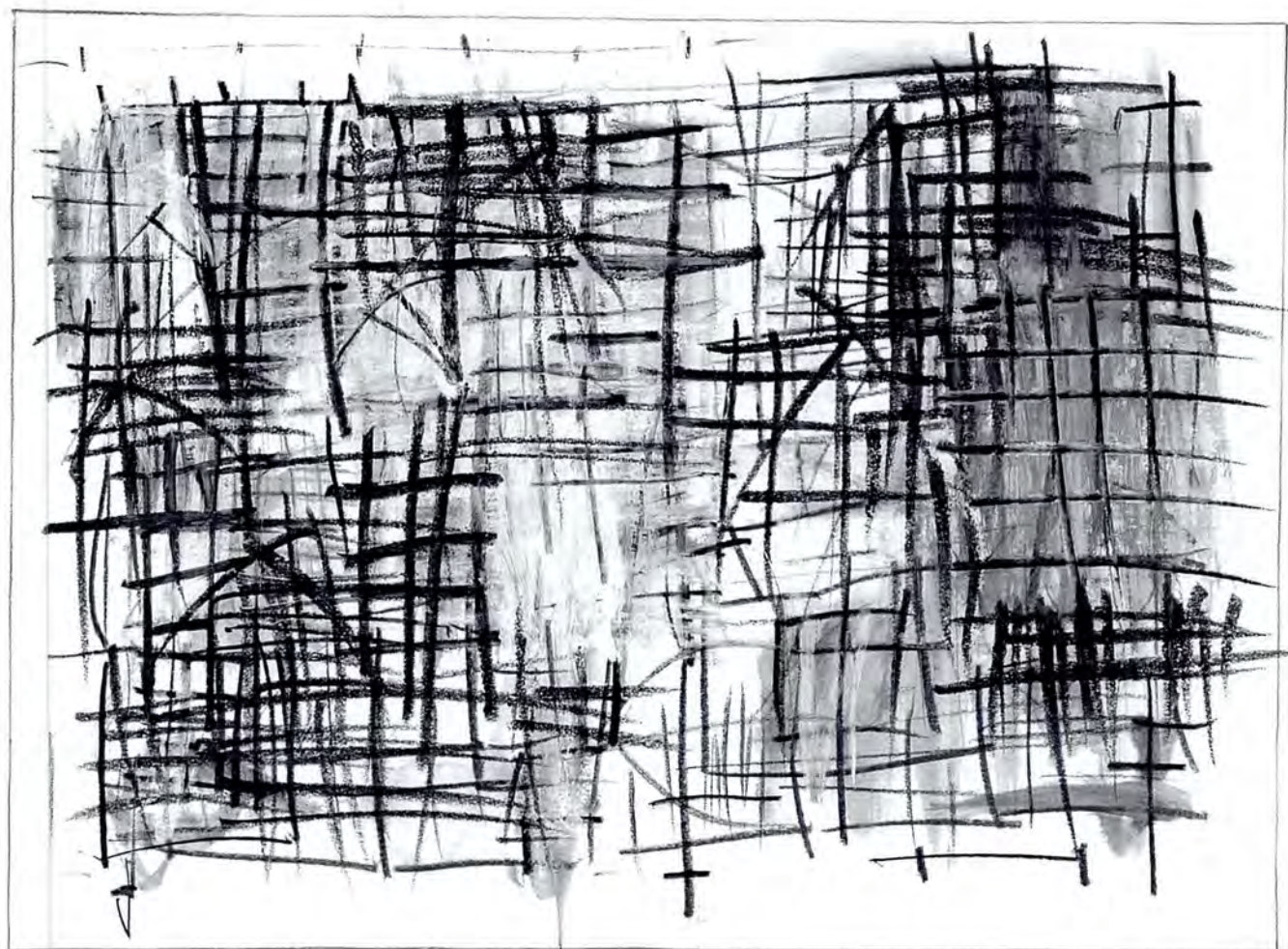


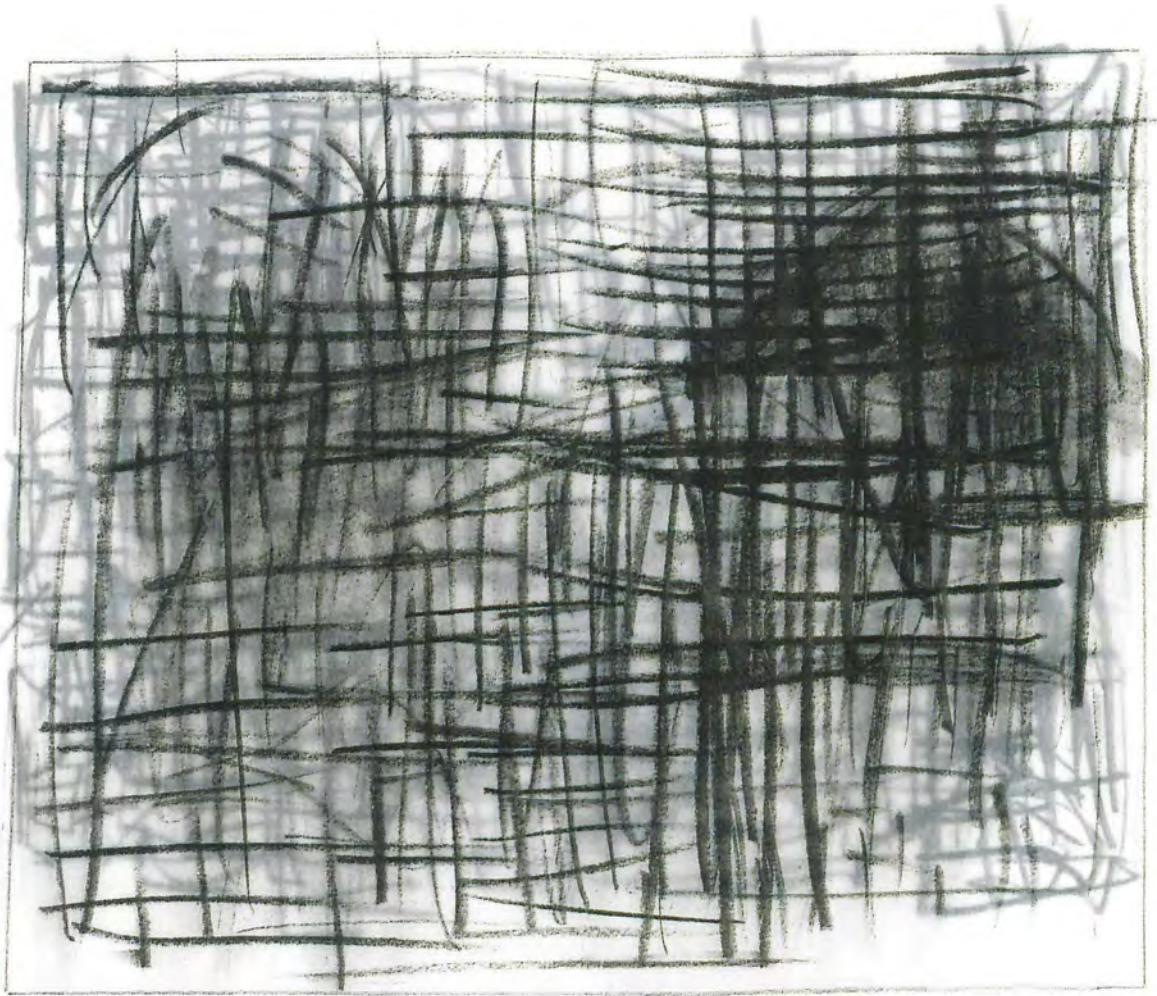


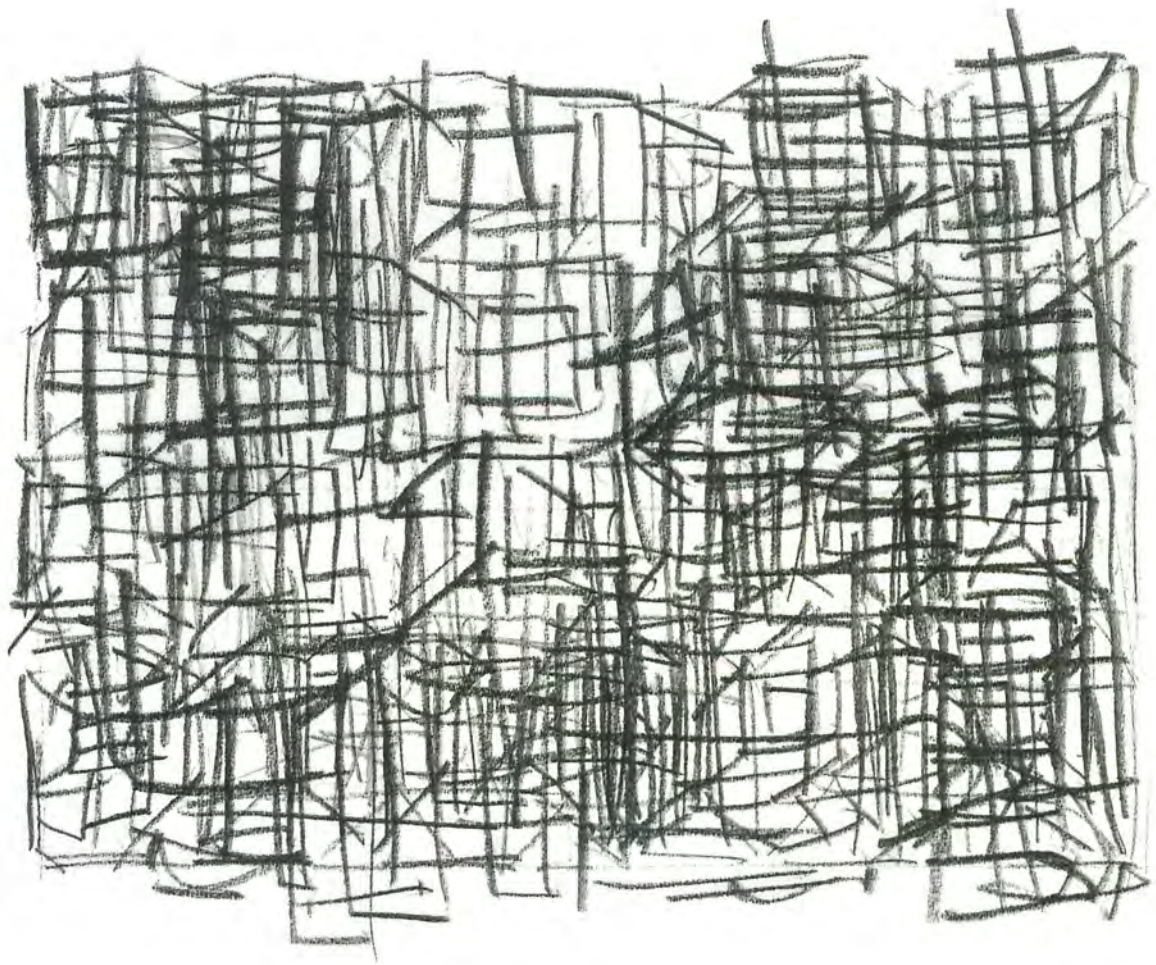












Conclusion

Ce parcours particulier témoigne de l'importance du dessin et de la peinture en tant que moyen d'expression dans un contexte où la technologie sollicite de moins en moins la participation du corps.

Dans ma pratique, l'hypothèse selon laquelle la structure des grilles serait l'aboutissement de la période des paysages et des fenêtres est confirmée par l'analyse. Les grilles marquent un retour au dessin comme traduction du geste par excellence.

La peinture et le dessin dans le contexte actuel

Lorsque le dessin et la peinture ne sont plus les uniques ressources pour la création d'images puisque d'autres moyens mécaniques et électroniques, effectuent cette fonction, quel devient alors le rôle spécifique de ces activités dans le monde d'aujourd'hui?

Même si ces langages ont accompagné le développement ancestral de l'homme on ne peut affirmer qu'ils demeureront éternels; une transformation de leur identité paraît même envisageable. Si ce sont les nécessités d'une époque qui définissent les formes d'expression, il s'agit de déterminer la pérennité du dessin et de la peinture aujourd'hui, et les nécessités qui les entretiennent.

Il est important de signaler ces aspects pour établir les raisons qui motivent mon travail comme nécessité intime et incitation à le montrer comme objet de contemplation pour autrui.

Comprendre mon rôle en tant que peintre et dessinatrice, c'est aussi justifier et définir mon métier comme enseignante, engagée dans l'orientation des ateliers de peinture et dans la formation de futurs artistes.

On sait que les langages plastiques traditionnels ont encore leur place dans le système des arts, comme marchandise ou objets de contemplation. Cependant, lorsque que l'écriture et le dessin peuvent être délaissées pour l'ordinateur, ces activités manuelles en acquièrent, dans le développement individuel, une fonction irremplaçable qui dépasse leur caractère esthétique. Augmente alors l'importance donnée à ces activités dans la vie quotidienne comme dans les ateliers pour enfants et pour amateurs, le travail d'art thérapie mené dans les prisons et les hôpitaux et le travail d'éducation artistique dans les écoles.

En effet, si l'exercice de la créativité dans le domaine des arts plastiques a un rôle prépondérant comme activité d'auto-connaissance, de socialisation et d'apprentissage c'est parce qu'il intègre l'énergie du corps à celle de l'esprit. Le dessin et la peinture parlent à travers le corps. Le contact des mains humanise l'objet insensible¹ et l'être s'humanise par la création manuelle dans un monde de touches où le toucher devient limité. De mon point de vue, c'est grâce au corps, leur véhicule et leur destin, que la peinture et le dessin survivront.

¹Focillon, Henry, *Eloge à la main*, dans *Vies des formes*, Quadrige /Puf, Paris, 1996. p 111

Le retour au dessin dans ma pratique

Les trois étapes, *paysages, fenêtres et grilles*, étalées sur une période de douze ans, établissent le fil conducteur vers les dessins plus récents. Si les motifs analysés ici sont des prétextes pour l'exercice pictural, ils engendrent, par leurs caractéristiques formelles, une manière de travailler l'espace du tableau, déterminante pour les transformations d'un processus qui se développe depuis les peintures de paysage. A travers le parallèle constant entre l'examen des particularités de ces motifs dans le contexte de l'histoire de l'art et dans le processus même de travail, il est possible d'identifier le chemin qui aboutit aux dessins actuels.

L'analyse du paysage par rapport à l'abstraction, période de transition dans un contexte historique déterminé, a permis de relever les caractéristiques de la période paysagère dans ma pratique : rupture avec la figuration précédente et apparition d'une composition informelle.

Les relations entre la fenêtre et la peinture, d'un point de vue historique, nous permettent de mettre en évidence l'importance formelle et symbolique de cette figure comme frontière entre des espaces et des traitements dans le tableau. Dans mon travail, c'est le retour à la forme par la réduction de la couleur qui donne naissance à la période des fenêtres marquée par la géométrisation de la surface : la composition divisée par des verticales et progressivement subdivisée par des segments perpendiculaires engendrent les grilles.

La structure des grilles caractérise l'espace plat de la peinture moderne. L'analyse de certains aspects de cette structure dans l'histoire récente de l'art nous permet d'examiner les raisons de son incidence dans l'actualité et leur correspondance avec ma pratique, en particulier.

C'est le traitement informel de la peinture et la géométrie linéaire du dessin qui organisent l'espace de ces grilles permettant le mélange entre tache et ligne.

Cependant cette structure présente un certain danger qui se trouve dans son paradoxe fondamental : libérer et emprisonner l'artiste dans une répétition infinie. En effet, la répétition des grilles a un caractère presque obsessionnel qui peut engendrer la stagnation d'un processus créatif.

Si la géométrie répétitive des grilles, dans ma pratique, a été nécessaire pour aboutir à une écriture, c'est parce que la ligne n'étant plus au service d'un contour figuratif, a eu besoin de ce repère afin de se libérer et devenir autonome.

C'est par le repère orthogonal des grilles que je me suis rendue compte de la priorité de l'acte de dessiner sur le résultat esthétique. Les effets de couleur, les textures des taches sont maintenant considérés comme ornements d'un travail qui cherche la simplicité extrême, la pureté de la ligne.

Aujourd'hui, je retourne au dessin et aux matériaux qui ont marqué le début de ma trajectoire. Même si je savais déjà qu'il suffit d'un crayon, comme *prothèse du corps*, pour s'exprimer, j'avais une forte tendance figurative et il m'a fallu un certains temps pour que la ligne s'émancipe du contour de la forme.

Dans le concept géométrique, la ligne représente un déplacement, un chemin parcouru par un point dans l'espace. Le trait comme expression artistique, traduisant le mouvement qui s'inscrit dans le temps, est essentiellement la trace du geste selon le rythme de chacun, la pulsation interne du temps qui s'écoule. Le geste s'auto-représente plus nettement par des lignes que par des taches.

Cette recherche m'a permis de percevoir le besoin d'expérimenter, pendant un grand nombre d'années, différents motifs, procédés et matériaux dans mon travail, de me laisser imprégner par des expériences pédagogiques, des voyages, des vécus, pour arriver à quelque chose que j'ai toujours recherché, une sorte d'épuration de l'expression. Le trait le plus simple du crayon sur le papier.

Dans mes derniers travaux, la déconstruction progressive de la structure des grilles est déjà en train d'engendrer des transformations. Dans les *Jardins d'Eragny*, le geste, en s'opposant à la géométrie des grilles, devient organique. Le dessin est encore à la mine de plomb et les taches en couleurs sombres se mélangent au tissu de lignes courbes, rapidement tracées.

Si ces dessins sont un prolongement de la période des grilles, je n'ai pas suffisamment de recul pour prévoir leur développement. Je les considère comme un nouveau départ et un nouveau défi. Un tableau est toujours une esquisse pour le suivant.



Les jardins d'Eragny, mine de plomb, et aquarelle sur papier, 150 x150 cm, Paris, 2002

Bibliographie :

1. ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture: de pictura*, Ed. Macula, Paris, 1992.
2. ALIATA, Fernando et SILVESTRI, Graciela, *El paisaje en el Arte*, Ed. Centro Editor de America Latina, Buenos Aires, 1994.
3. ARGAN, Giulio Carlo, *L'Art Moderne, du siècle des lumières au monde contemporain*, Ed. Bordes S. A., Paris, 1992.
4. ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual*, Ed. Livraria Pioneira, São Paulo, 1991.
5. ARTAUD, Eveline, *Quoi peindre, donc ?*, Collection Diagonales - Ed. Cercle d'Art, Paris, 1999.
6. APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes : méditations esthétiques*, Ed. Hermann, Paris, 1980.
7. AUBRAL, François et CHATEAU Dominique, *Figure, Figural*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1999.
8. AUJE, Marc, *Le sens des autres, Actualité de l'anthropologie*, Fayard, Paris, 1998.
9. AZNAR, José Calmon, *Pintura Moderna-abstracto y neoplasticismo, op-art, pop-art, últimas tendencias*, Ediciones Nauta, Barcelona, S.d.
10. BAYER, Raymond, *História da Estética*, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.
11. BERENGER, Jean, *Histoire de l'Empire des Habsbourg*, Fayard, Paris, 1990.
12. BERQUE, Augustin, *Les raisons du paysage*, Ed. Hazan, Paris, 1996.
13. BERTRAND, Pierre Michel, *Le portrait de Van Eyck*, Ed. Hermann, Editeurs des sciences des Arts, Coll. : Savoir sur l'art, Paris, 1997.
14. BOSI, Alfredo, *Reflexões sobre a arte*, Série Fundamentos, Editora Ática, São Paulo, 1989.
15. BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile*, Ed. Gallimard, Paris, 1989.
16. BOSI, Alfredo, *Reflexões sobre a arte*, Série Fundamentos, Editora Ática, São Paulo, 1989.
17. BRETTELL, Richard R., *Pissarro et Pontoise, un peintre et son paysage*, Ed. de Valhermeil, France, 1991.
18. BRILLI, Attilio, *Quand voyage était un art, le roman du grand Tour*, Ed. Gérard Monfort, Paris, 2001.
18. CALVINO, Italo, *Seis propostas para o proximo milênio*, Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
19. CAUQUELIN, Anne, *L'invention du Paysage*, Ed. Plomb, Paris, 1998.
20. CHIESA, Angela, *Leonardo, estudos críticos*, Rizzoli Editores, Barcelona, 1969.
21. CLARK, Kenneth, *L'art du paysage*, Ed. Gérard Monfort, Paris, 1994. (CLARK, Kenneth, *Paisagem na arte*, Ed. Ulisseia, Lisboa, 1942.)
22. CHATEAUBRIAND, François-René, *Lettre sur le paysage*, Ed. Rumeur des Ages, La Rochelle, 1995.
23. CHOCHIARALE, Fernando et GEIGER, Ana Bella, *Abstracionismo Geométrico e Informal*. Coleção Temas e Debates, Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1987.
24. COMETTI, Jean Pierre, *L'Art sans Qualité*, Ed. Farrago, Tours, 1999.
25. COMPTE-SPONVILLE, André, et FERRY, Luc, *La Sagesse Modernes- dix questions pour notre temps*, Ed. Robert Lafont, Paris, 1998.
26. CONDE, Susan, *La fractalité dans l'art contemporain*, Editions de La Différence, Paris, 2001.
27. DAMISCH, Hubert., *Théorie du nuage*, Éditions du Seuil., Paris, 1972.
28. DAMISCH, Hubert., *Traité du Trait*, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995.

29. DANTO, Arthur C. , *Después del fin del Arte - El arte contemporaneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999. (DANTO, Arthur, *After the End of Art - Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997.)
30. DAUZAL, Albert, *Le sentiment du Naturel et son expression artistique*, Ed. Alca, Paris, 1914.
31. DAVVETAS, Démosthènes, *Cy Towmbly*, Au Même Titre Editions, Paris, 2000.
32. DELEUSE, FOUCAULT et LYOTARD, *L'image*, Ed. J. Vrin, Paris, 1997.
33. DELEUSE, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1989.
33. DERRIDA, Jacques. *La vérité en la peinture*, Ed. Flammarion, Paris, 1978.
34. DERDYK, Edith, *O desenho da figura humana*, Editora Scipione, São Paulo, 1990.
35. DIDI HUBERMAN. *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Ed. Flammarion, Paris, 1995.
36. DORFLES, Grillo, *O Devir nas Artes*, Ed. Arcádia, Lisboa, 1988.
37. DUBY, G, in "A vida privada nas casas aristocraticas da França feudal" in : *Solidão nos séculos XI-XII* publié dans : *A Historia da Vida Privada -da Europa feudal à Renascença*, Ed. Cia das Letras, S. Paulo, 1991.
38. DUNCAN, Barbara ,*Torres Garcia*, The Texas Quately, University of Texas, Austin, 1974.
39. DUTHVIT, George, *Henri Matisse, Período Fauve*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
40. ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil , Coll. Points Essais, Paris, 1979.
41. EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'Art*, Editions Gallimard, Paris, 1974 .
(EHRENZWEIG, Anton, *A ordem oculta da arte. Um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Zahar, Rio de Janeiro, 1969.)
42. FOCILLON, Henry, *Eloge à la main*, Quadriage /Puf, Paris, 1996.
43. FOCILLON, Henry, *Vies des formes*, Quadriage/Puf, Paris, 1996
- Formetin, Eugene, *Les influences de la Hollande sur le Paysage Français*, Ed. Rumeur des Ages, La Rochelle, 1995.
44. FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Ed.Gallimard., Paris, 1966.
(FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*,Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1992.)
45. FRANCOIS COLIN, Aline, *Choix des Textes : Le paysage*, Les Editions de L'amateur, Regard sur l'Art, Paris, 2001.
46. FRANK, Edgar Fernand, *Piet Mondrian*, Ed.Hazan, Paris, 1968.
47. GOMBRICH, E.H., *Art et Illusion*, Ed. Gallimard, Paris, 1996. (GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusão - Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Ed. Martins Fontes, Rio de Janeiro, 1959.)
48. GORDON, Robert et FORGE, Andrew, *Monet*. Abradole press, New York, 1983.
49. GOTTIEB, Carla, *The window art from the window of Good to the vanity of men - A suvery of window symbolism in western painting*, Ed. Albaris Books, New York, 1981.
50. GRIFFITHS, Paul. *Brève Histoire de la musique moderne, de Debussy à Boulez*, Coll. Les chemins de la musique, Ed. Fayard, Paris, 1978.
51. GRIMBERG, Clement, *Arte e Cultura*. Editora Atica, São Paulo, 1996.
52. HEINICH, Nathalie, *Pour finir avec la querelle de l'Art Contemporain*, Paris, L'Echoppe, 1999.
53. HEGEL, *Esthétique*, Ed. Presse Universitaire de France, Paris, 1967.
54. HOLANDA, Francisco de, *Da Ciência do Desenho*, Ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1985.
55. HUYGHE, René. *Le signe du temps et l'art moderne*, Ed. Flammarion, Paris, 1985.
56. JORGE, Luis Antonio, *O desenho da janela*, Ed. Annablume, São Paulo, 1995.

57. JAFFE, H. L. C., *De Stijl 1917-1931*, Ed. Havard Univ. Press, Cambridge, 1986.
58. KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Philonenko, Ed. J. Vrin, Paris, 1968.
59. KAST, Verena, *Sísifo. A mesma pedra, um novo caminho*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1986.
60. KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de L'avant Garde et autres mythes modernistes*, Ed. Macula, Paris, 1993.
61. KRANZFELDER, Ivo, *Edward Hopper-1882/1967- Vision de la réalité*, Ed. Tachen, 1998.
62. LACOUÉ-LABARTHE, Ph. et NANCY, J. L., *L'absolu littéraire*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1978.
63. LEVY, Carlos Alberto Maciel, *O grupo Grim - paisagismo brasileiro no século XIX*, Ed. Pina Kotheke, Rio de Janeiro, 1980.
64. LEROI-GOURHAN, André, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, J. Million, Paris, 1992.
65. LOWENFELD, Victor, *Desenvolvimento da capacidade criadora*, Ed. Mestre Jou, São Paulo, 1977. (Titre original: *Creative And Mental Growth*, publié par The Macmillan Company Copyright C, 1947)
66. MAMMI, Lorenço, *Volpi*, Cosac e Naufy Edições, São Paulo, 1999.
67. MERLEAU PONTY, Maurice. "O olho e o espírito", "A dúvida de Cézanne". in : *Merleau- Ponty*, Coll; Os Pensadores. Textos escolhidos de Marilena Chaui, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1984.
68. NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*, Série Fundamentos. Ed. Ática, São Paulo, 1991.
69. OSBORNE, Harold, *Estética e teoria da Arte*, Cultrix, São Paulo, 1970.
70. OTTOLENGUI, M. Grazia. *Tout L'oeuvre peint de Mondrian*, Flammarion, Paris, 1976.
71. PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Ed. Turquets, Barcelona, 1985.
72. PANOFSKY, E., *Le Les primitifs flamands*, Ed. Hazan, Paris, 1992.
73. RIBON, Michel, *L'art et la nature*, Coll. Philosophes au présent, dirigé par Laurence Hansen- Lore, Ed. Hatier, Paris, 1988. (RIBON, Michel, *Arte e a natureza*, Campinas, Papyrus, 1991.)
74. RITTER, Joaquim, *Fonctions de l'esthétique dans la société moderne*, accompagné de : *L'ascension au monte Vertoux de Petrarque*, Ed. de l'imprimeur, Paris, 1997
75. ROGER, Alain, *Nus et paysages*, Ed. Aubier, Paris, 1978.
76. ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, Paris, 1997.
76. ROY, Claude, *Maria Helena Vieira Da Silva*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1989.
77. SARAGAMO, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
78. SHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Seuil, Paris, 1999.
79. SHAPIRO, Meyer, *La peinture abstraite aujourd'hui (1957)* dans *L'Art abstrait*, Arts et esthétique, Ed. Carré, France, 1996.
80. SMITH, Edward Lucie, *Movimientos en el Arte desde 1945*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
81. VERDET, André, *Fenêtres de Karel Appel*, Ed. Galilée, Paris, 1983.
82. VICENS, Frances, *Arte Abstrata e Arte Figurativ*, Ed. Salvat, Rio de Janeiro, 1979.
83. WOLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduit par C. et M. Raymond, Paris, 1952. (WOLFFLIN, Heinrich, *Conceitos fundamentais de História da Arte*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1989.) Edition originale : 1915
85. WORRINGER, W., *Abstraction y Naturaleza*, Breviarios del Fondo de Cultura Economica, Mexico, 1953.

Articles, catalogues, magazines, revues :

86. BENJAMIN, Walter, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" in : *Ecrits français*, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
87. BERG, Evelyn et alii, *Iberê Camargo*, Catalogue Ed. FUNARTE, INAP e Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.
88. BLUN, Neilsein, "The open Window : A Renaissance View", in : *The window in the twentieth century-art*, Organized by Suzanne Delehanty, Neurberger Museum, State University of New York at Purchase, 1986.
89. DELEHANTY, Suzanne, "The artists Window", in : *The window in the twentieth century-art*, Neurberger Museum, State Univ. of New York at Purchase, 1986.
90. BOIS, Yve-Alain, "Kelly en France ou Anti composition dans ces divers états", in : *Ellsworth Kelly, Le années français, 1948-1954*, Catalogue édité par Galerie National du Jeu de Paume, Paris, 1992.
91. CAVINA, Ana Ottani, "Du Paysage à la Nature", in *Paysages d'Italie - Les peintres du plein air (1780-1830)*, Catalogue de Exposition, G. N. du Grand Palais, Paris, 2001.
92. CHAUI, Marilena, "Janela da alma, espelho do mundo", in : *O Olhar*, Organisation de textes de Aduato Novaes, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.
93. CHENET, Françoise. "Le paysage comme parti pris". In : *La théorie du Paysage en France*, sous la direction d'Alain Rogers, ChampValon, Seissel, 1995.
94. COWARD, Jack, "Ellsworth Kelly: grilles, hasard et développement des peintures à panneaux multiples, 1948-1951" in : *Ellsworth Kelly, Le années français, 1948-1954*, Catalogue édité par Galerie National du Jeu de Paume, Paris, 1992.
95. EITNER, Lorenz, "The Open Window and the Storm-Tossed Boat : an Essay in the Iconographie of Romantism", in : *Art Bulletin*, XXXV III, decembre 1995.
96. GROUOT, Cathérine. Quels paysages dans l'Art Contemporain ? in : *Paysages et ses Grilles*, textes réunis et présentés par Françoise Chénet, Ed. Harmattan. Paris : 1996.
97. GOLDBERG, Itzhak, "Défigurations du Paysage", in : *Le paysage et ses Grilles*, textes réunis et présentés par Françoise Chénet, Ed. L'Harmattan, Paris, 1996.
98. GONZALES, Angel, "De una habitacion à la otra", in Catalogue : *Juan Navarro Baldeweg*, édité par le Museo Espanhol d'Arte Contemporaneo, Madrid, 1986.
99. KRAUSS, Rosalind, "Grids" in : *Formlat and Image in the Twentieth Century Art*, Catalogue d'exposition, Pace Galery, New York, 1968.
100. LYOTARD, "L'inhumain, causeries sur le temps", in *Revue des Sciences Humaines*, 1, Paris, 1988 (numéro consacré à "Ecrire le paysage" sur l'initiative de Jean-Marc Besse)
101. MORAES BELLUZZO, Ana Maria, *O Brasil Dos Viajantes*, Catalogue, Ed. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 1994.
102. MOUSSEIGNE, Alain; LECOQ, Anne Marie et alli., *D'un espace à l'autre, La fenetre - œuvres du XX^e siècle*, Catalogue exposition Musée de l'Annonçale, Saint Tropez, 1978
103. PRADO COELHO, Eduardo, "L'essaie, à la frontière entre la littérature et la philosophie", in : *Frontières et Limites*, Catalogue Editions Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.
104. PRINGENT, Christian, Ce qui fait tenir l'image, in Catalogue : *Daniel Dezeuze - Nefs et Polychromies*, La Chaufferie, Strasbourg, 2002.
104. PONTUAL, Roberto, Catalogue Exposition de *Gonçalo Ivo*, Ed. Galeria Saramenha, São Paulo, 1990.
105. SERRALIER, Francisco, Catalogue Exposition de *Carlos Léon*, Galerie Gamarra Garrigues, Madrid, 1991.

Écrits d'artistes :

106. CHENG, François, *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, E. Seuil, Paris, 1991.
107. CORDEIRO, Waldemar, *Uma aventura da razão*. Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, 1986.
108. GIACOMETTI, Alberto, *Le dessin à l'œuvre*, Catalogue sous la direction de Agnès de la Beaumelle, Centre Pompidou, Ed. Gallimard, Paris, 2001.
109. GRIS, Juan, *Possibilités de la peinture*. Ed. Chastel Berger Levault. Paris, 1987.
110. KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 1964.
111. KANDINSKY, Wassily, *Regard sur le passé*, Herman, Paris, 1974.
112. KLEE, Paul, *Diários 1898-1918*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
113. KOSUTH, Joseph, "Art after philosophy", in : *Studio International*, octobre et novembre 1969, traduit in *Artpress* n°1, Paris, 1973.
114. LHOÏTE, André, *Traité du paysage et de la figure*, Bernard Gasset Editeurs, Paris, 1958.
115. MATISSE Henri. *Écrits et Propos sur l'art*, Collection Savoir, Hermann. Paris, 1972.
116. MALEVICH, Casimir. *Écrits*, Ed. Champ Libre, Paris, 1975.
117. MICHAUX, H., *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Ed. Gallimard, Paris, 1981.
118. ROTHKO, Mark. Catalogue, Fundación Juan March, Madrid, 1988.
119. STELLA, Frank, *Champs d'œuvre*, Ed. Hermann, Paris, 1987.
120. STELLA, Frank, *Working Space*, Harvard University Press, Cambridge, 1986.
121. TORRES GARCIA, Joaquim. *Universalismo Constructivo*, Ed. Poseidon, Buenos Aires, 1944.
122. TORRES GARCIA, Joaquim, *Histoire de ma vie*, Ed. Ides et Calendes S.A., Neuchâtel, 1998.
123. SHITAO, *Propos Sur la Peinture - Du moine Citrouille-amère*, Coll. Savoir sur l'Art, Ed Hermann, Paris, 1984.
124. VINCI, Leonardo. *Traité sur la peinture*. Ed. Chastel Berger Levault, Paris, 1987.

Dictionnaires et encyclopédies :

125. BOZO, Dominique, *Atelier du peintre*, Dictionnaire des termes techniques préfacé par André Chastel, Ed. Larrousse, Paris, 1998.
126. CHIVERS, Ian-Edited, *The Concise Oxford Dictionary of Art and artists*, New York - Oxford University Press, 1990.
127. MAILLARD, Robert, e colaboradores, *Dicionário da pintura Moderna*, Ed. Hemus, São Paulo, 1981.
128. READ, Herbert, Edition actualisé par: STANGOS, Nikos, *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*, Ed. The Thames and Hudson, London, 1994
129. SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Quadriège- Presse Universitaire de France, Paris, 1999.
130. Universalis, Encyclopédie, France S. A, 1996.
Universalis, Encyclopédie, France S.A., version électronique 5, 1999.

Annexe

- *Considérations sur la pratique du dessin et de la peinture*
Le dessin comme discipline d'enseignement
Stratégie d'enseignement du dessin : le paysage :

Illustrations : Dessins des étudiants.....267

- *Les paysages dans ma pratique*

Illustrations : Travaux antérieurs à la période des paysages :.....270

Dessins (mine de plomb) Porto Alegre, 1978 - 1980.....271
Dessins (acrylique sur papier) Porto Alegre, 1980 - 1985.....272
Illustration et texte :
Objets et symboles, (acrylique sur papier) Madrid, 1986 -1989.....273-275

- *Les paysages et les fenêtres dans ma pratique :.....276*

Textes exposition *paysages*, Porto Alegre, 1991.....277-279
Textes exposition *fenêtres*, Porto Alegre, 1995.....280-284
Texte exposition *Mira Rima*, Porto Alegre, 1996.....285

- *Les grilles dans ma pratique:*

Textes exposition (les premiers travaux /grilles), Porto Alegre, (1999).... 287-288
Texte exposition (des travaux de la série des grilles), Paris, 2001... .. 290-291

- Illustrations des artistes brésiliens (les grilles dans ma pratique) :

Alfredo Volpi (1896, 1988).....292
Gonçalo Ivo(1958, travail à Rio de Janeiro).....293

Gisela Watge (1955- travail à Porto Alegre).....294
Maria Lucia Cattani(1960 - travail à Porto Alegre).....295
Marilice Corona(1964, travail à Porto Alegre).....296

Illustrations :

*Considérations
sur la pratique
du dessin et de la peinture*

Le dessin comme discipline d'enseignement

Stratégie d'enseignement du dessin : le paysage :

Dessins des étudiants



Lucila T. Kerkhoff Ramos
grafite sobre papel
1997



Rosita Enila de Souza Matos
grafite sobre papel
1997



Lise Fontes Ries
grafite sobre papel
1997



Simone Corrêa
grafite sobre papel
1997

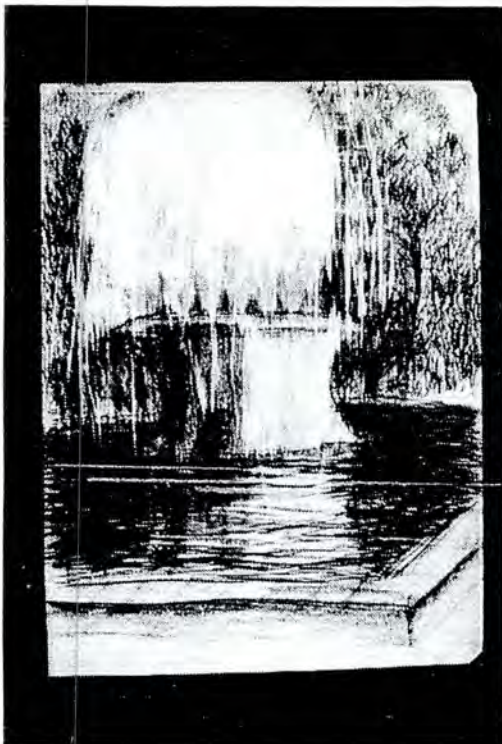


Leticia Tatsch
grafite sobre papel
1997

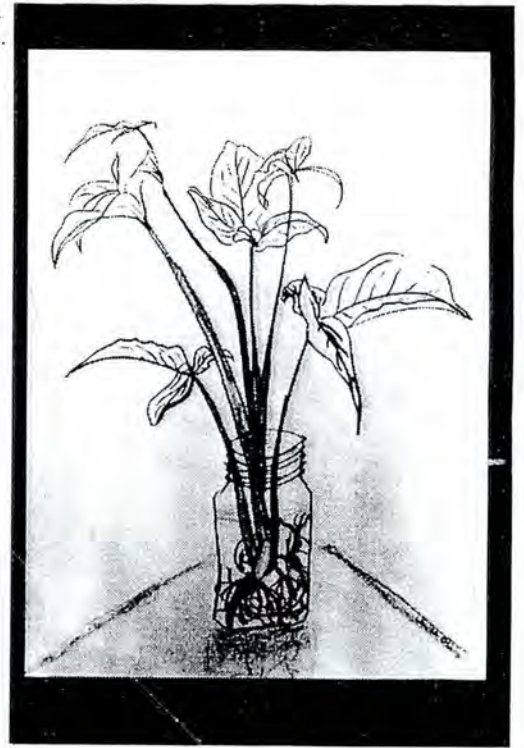
Laura Cristina Lautert
grafite sobre papel
1997



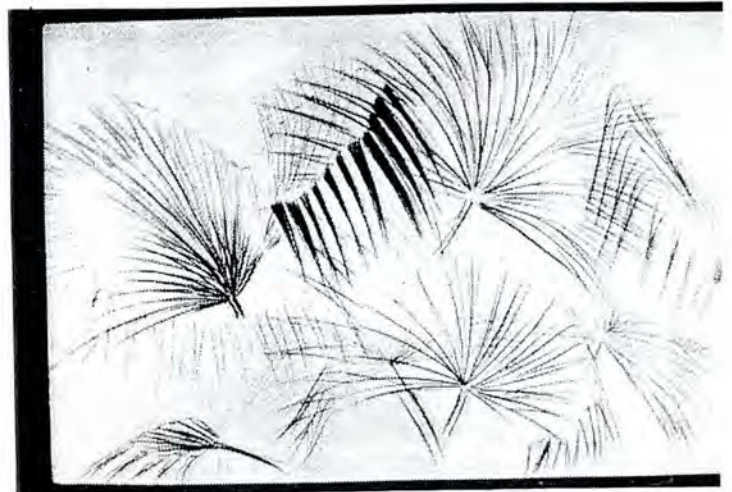
Carla Dias de Borba
grafite sobre papel
1997



Nicolas M. F. M.
grafite sobre papel
1997



Luis Carlos Camargo Drum
grafite sobre papel
1997



Marta Farias
grafite sobre papel
1997



Illustrations :

*Les paysages
dans ma pratique*

Travaux antérieurs à la période des paysages :

Illustrations dessins (mine de plomb) Porto Alegre, 1978 - 1980

Illustrations dessins (acrylique sur papier) Porto Alegre, 1980 - 1985

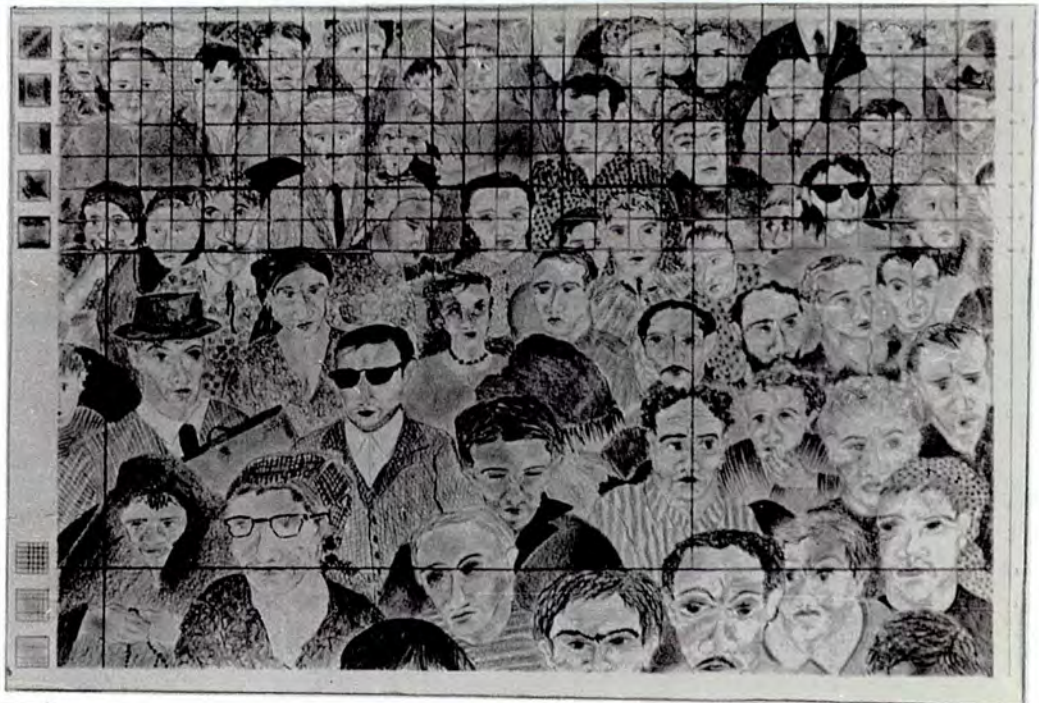
Illustration et texte : *Objets et symboles*, (acrylique sur papier)

Madrid, 1986 -1989

60x40 cm



66x96 cm



66x96 cm



Mine de plomb sur papier
1978 - 1980
Porto Alegre

150x150 cm



150x80 cm



Acrylique sur papier
1980-1985
Porto Alegre

30x20cm



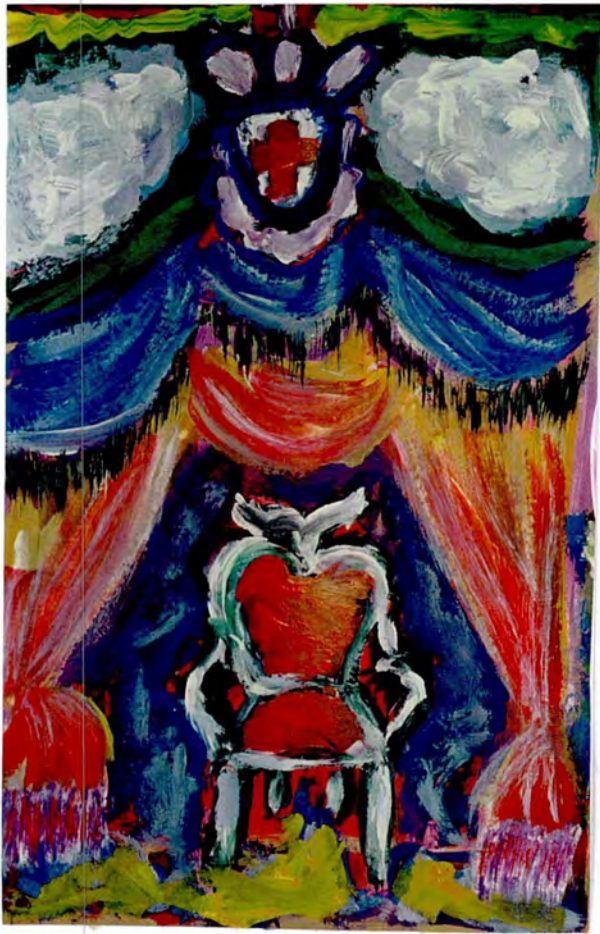
150x200 cm

LAURA CASTILHOS
TERESA POESTER

PINTURAS
DEL 24 MAYO, 8 HORAS
AL 2 JUNIO

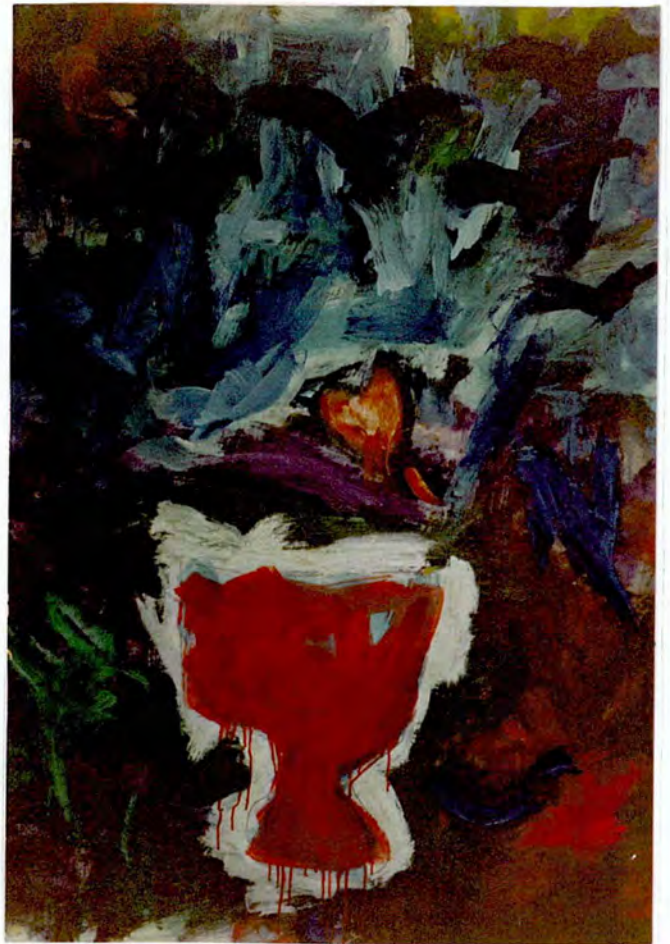


CASA DO
BRASIL



Acrylique sur papier
1986-1989
Madrid

60x40 cm



180x 90 cm

Journal YA - José María Bermejo - crítico de arte de EL PAÍS



MARTES 31 DE MAYO DE 1988

CULTURA



Exponen conjuntamente en la Casa do Brasil

Teresa Poester y Laura Castilhos, dos modos de sensibilidad y un mismo aliento

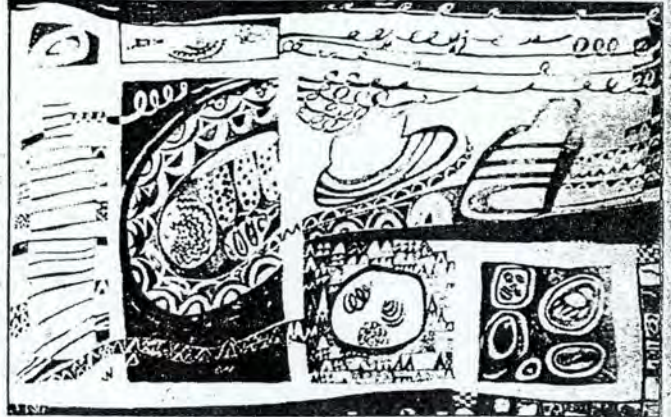
Madrid / José María Bermejo

La Casa do Brasil presenta, hasta el 2 de junio, la obra de dos jóvenes pintoras brasileñas: Teresa Poester y Laura Castilhos. Ambas son licenciadas en arte y han recalado en la enseñanza artística, la programación visual y la escenografía.

Su mundo, aunque personal y divergente, confluye en un cierto frescor que, en el caso de Laura Castilhos, es más proteico, más lúdico, combinando dibujos, cajas de madera —que son pequeños escenarios— y fragmentos tridimensionales de grabados. Los dos años de estudio en la escuela «Il Bisonte», de Florencia, no han logrado matar el vivo cromatismo y la sensualidad que recuerdan su tierra de origen. El homenaje a la ciudad del Arno —en dos bellas escenografías— remite a la ingenua sabiduría de los primitivos italianos, pero también al barroco amazónico. Su obra —concebida como un arte para mirar— tiene siempre el encan-

to de una miniatura, pero apunta más lejos, hacia una síntesis que, si cuaja, puede ser sorprendente.

La obra pictórica de Teresa Poester, un punto más irregular, muestra la onda inequívoca de la «movida europea», hasta el punto de que podría confundirse con la de nuestros pintores más jóvenes, a caballo entre la abstracción y la figuración, con trazos sueltos, poderosos y, a veces, desbocados. Más convincente —por sobria— en la interpretación de objetos que en el tratamiento, un tanto descuidado, de la figura humana. El color, bien matizado y contrastado, revela un gran sentido plástico y señala un camino



Laura Castilhos: «Dibujo» (1988).

abierto de progresiva liberación. Alumna de Carlos León, Juan Navarro Baldeweg y Bruce McLean en los Talleres del Círculo de Bellas Artes, Teresa está haciendo su doctorado en pintura por la Universidad Complutense.

Siempre es sugestivo acercarse a otros mundos. La sensibilidad responde a un mismo aliento, pero tal vez su gracia esté en los matices, en ese misterio que la configura, machadianamente, como «un mismo verso con distinta agua».

FERIA DEL LIBRO 1988

Les paysages et les fenêtres
dans ma pratique :

Textes exposition *paysages*, Porto Alegre, 1991

Textes exposition *fenêtres*, Porto Alegre, 1995

Texte exposition *Mira Rima*, Porto Alegre, 1996

TERESA POESTER



DE 10 A 29 DE SETEMBRO DAS 9 ÀS 21h

CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA

ABERTURA — 10 DE SETEMBRO ÀS 20h

Paisagens de Teresa Poester

A figura humana, que marcava o trabalho da artista, cede lugar às matas e às florestas na série de pinturas exposta na Casa de Cultura Mário Quintana

CLARISSA BERRY VEIGA

Editoria 2º Caderno/ZH

A artista plástica Teresa Poester expõe uma série de pinturas, produzida nos últimos três anos, na Galeria de Arte (6º andar) da Casa de Cultura Mário Quintana. A figura humana, marca central dos trabalhos anteriores, cede lugar à paisagem, principalmente matas e florestas. Nestas, Teresa Poester busca a luz e o mistério, no exercício de uma pintura lírica. No tratamento das pinceladas estão contrastes com as cores fortes e vibrantes.

A artista morou na Espanha e nesta exposição traz pinturas de sua "fase negra", quando residia naquele país e usava tons escuros e figuras humanas sombrias. Natural de Bagé,




Divulgação/ZH

Florestas: luz e sombra nas telas expostas na CCMQ

iniciou sua carreira em 1978, com participação em mostras coletivas. Em 86, ganhou bolsa de estudos do Instituto de Cooperação Ibero-americana para cursar doutorado em pin-

tura na Universidade de Madri. Na capital espanhola realizou diversas exposições individuais. Segue até 29 de setembro, na CCMQ (Andradas 736), no horário das 9h às 21h.

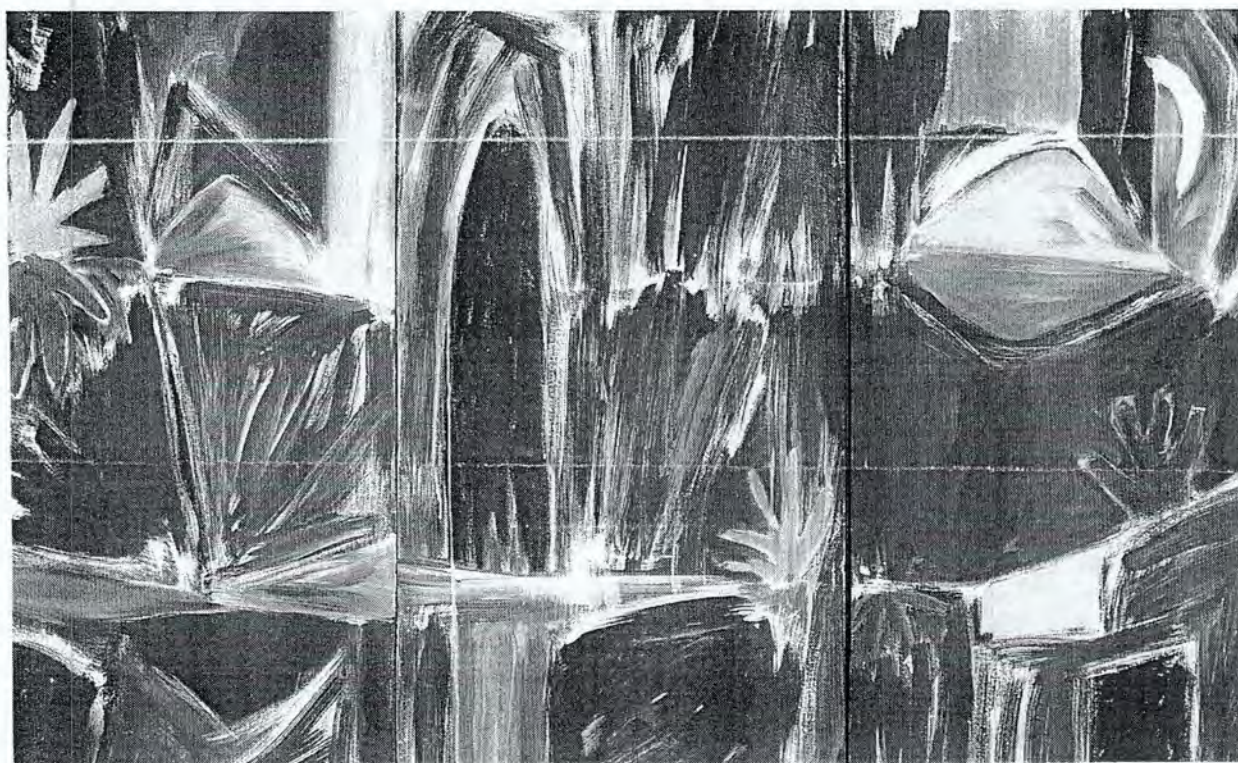
Porto Alegre - Journal ZERO HORA - setembro 1991



« Qui a vu la dernière exposition de Teresa à Porto Alegre en 86 aura quelque surprise . Maintenant elle peint. Certes on savait déjà quelle peignait mais après avoir vu les fresques des nouvelles toiles, on a l'impression qu'elle vient de découvrir la peinture. Il n'existe plus d'espace pour les signes, le graphisme ni pour la narration ironique. Tout est contemplation. La peinture a sa propre pulsation. Dans la série des fenêtres, la couleur-geste, dans une succession de coups de pinceaux précis et aléatoires construit et déconstruit la composition. On retrouve peut-être encore ici l'héritage graphique, mais il y a avant tout la volonté de produire une peinture pour le cœur et l'esprit. Elle scrute la fenêtre qui donne sur son espace intime. Dehors, le paysage attend. Dans la série suivante, elle enjambe la fenêtre. Maintenant, seul le paysage suffit. Il n'y a plus besoin de structure graphique. C'est le moment de jouer et de découvrir. L'espace est plus chaotique, les contrastes des couleurs sont plus nuancés, la clé c'est le jeu. Mais soudain, du chaos se cristallisent un arbre, une fleur, un oiseau. Ce sont des petits caillots de sang qui se détachent de la mémoire. La peinture-forêt se presse autour de ces îles. Peindre c'est créer cette atmosphère et attendre. C'est écouter les formes se détachant du fond de la toile, c'est vivre avec elles et les affirmer petit à petit par rapport au tout, c'est les harmoniser en laissant des espaces pour de légères dissonances. Et il faut savoir se taire quand le vertige s'arrête.

Jailton Moreira – artiste plastique

JANELAS



"Vista em Azul" (Acrílico sobre tela) 140 X 210 cm - Foto: Artur Poester - Enfoque

PINTURAS

TERESA POESTER

GALERIA XICO STOCKINGER
CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA

« La peinture de Teresa Poester transit, se bouge entre les frontières et limites de l'ambiguïté. Dedans et dehors, occulter et dévoiler, près et loin, objet et représentation. Ce mouvement constant insère nouveaux contours entre la figure et l'abstraction. Entre le monde visible et le fragment imperceptible. Choisis comme ressources et symboles, les fenêtres explicitent ce dialogue pictural, en même temps qu'exigent du spectateur l'observation pénétrante, capable de transformer le plan de la toile et proposer une étrange dimension de profondeur.

L'œil est motivé à parcourir espaces en cherchant nouvelles significations et possibilités. Ces réflexions, en gérant un travail de grande densité, sont formulées pour la propre artiste, en proposant cette synthèse : la peinture actuelle cherche l'équilibre à travers la tension entre deux situations qui sont contraires et complémentaires. La spontanéité du geste et la construction soignée de la composition. L'équilibre trouvé, fruit de la tension, reflète le savoir-faire plastique mais principalement la conscience de que le prochain tableau apportera l'ambiguïté et exigera nouveaux efforts pour trouver sa vraie dimension picturale. »

Clarissa Berry Veiga – Journaliste, Critique d'Art

82.

Janelas abertas para a paisagem

A artista plástica Teresa Poester examina contradições da pintura em uma dissertação de mestrado e uma ex

Corre a máxima entre os pintores de que um quadro é uma janela para o mundo, um buraco de onde se espia outro universo. Para além do provérbio, a pintora gaúcha Teresa Poester, 41 anos, adotou janelas como tema, desenvolveu o assunto em uma tese de mestrado, aprovada com nota A e "louvor", e apresenta a exposição *Janelas*, com 22 telas em tinta acrílica, até 10 de novembro na Galeria Xico Stockinger, na Casa de Cultura Mario Quintana.

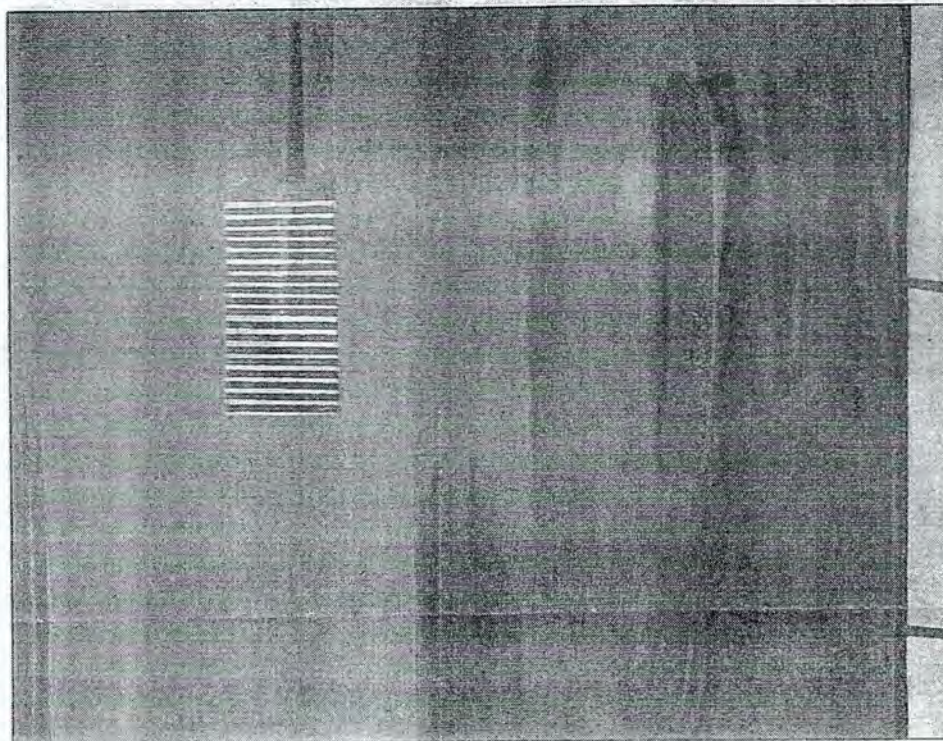
"Toméi janelas mais pela metáfora do que pela imagem", diz a artista. As janelas apareceram no seu trabalho há três anos como prolongamento de um tema anterior, paisagens. Teresa vinha pintando paisagens difusas, perto da abstração, numa linha entre o impressionismo de Claude Monet e o gesto livre dos expressionistas alemães.

Da paisagem passou ao plano. Dos planos, às janelas. "A janela quebra o efeito do plano." Sobre uma superfície quase monocromática, onde ainda predomina o gesto livre, a janela se impõe como elemento racional, planejado, quase construtivista.

Essa contradição é um dos pontos que Teresa analisa em sua tese de dissertação, *Entre Limites: uma Pintura em Trânsito*, defendida há um mês no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A pesquisa, orientada por Romanita Disconzi, diretora do Mags, propõe uma reflexão sobre a obra da própria Teresa, sem abrir mão de uma linguagem poética. "Se você não inventa uma linguagem na hora de escrever", pondera a pintora, "você fica apenas na tradução da imagem".

Na dissertação, Teresa Poester, que é professora de pintura nos cursos de graduação do Instituto, examina problemas entre a construção da paisagem e o olhar. Observa que, ao contrário do retrato tradicional, em que o rosto se impõe, não há um primeiro plano na paisagem. "A perspectiva clássica não se aplica à paisagem." A janela aparecerá na paisagem como plano desestabilizador.

No percurso, a artista reconhece influências de Iberê Camargo e Alfredo Volpi, que começaram pintando paisagens e passaram pela abstração, e aceita a identificação com o paulista Marco Giannotti, que explora planos monocromáticos e fachadas de casas. "Ele também tem Volpi como referência."



A janela se impõe como um elemento racional, planejado, quase construtivista, na composição expressionista da gaúcha Teresa

O QUE: Janelas, exposição de pinturas de Teresa Poester.
QUANDO: até 10 de novembro, de terças a domingos.
ONDE: na Galeria Xico Stockinger, na Casa de Cultura Mario Quintana (Andradas, 736, 6º andar).



Teresa Poester

A poética do cotidiano é fonte de toda a pintura de Teresa Poester. Cada quadro aponta um lugar, uma situação, ou um deslocamento. Há quadros dentro do quadro e a pintura está em trânsito, as paisagens tornam-se passagens entre o conhecido e o desconhecido, entre o todo e o fragmento. A janela é eleita como tema, e através dela obtemos um ponto de vista: olhar está em foco. E o que temos são rimas entre a opacidade e a transparência da tinta, entre a fluidez de alguns gestos e a rigidez de linhas retas, construídas com anteparos à tinta. Criação de intervalos, de frestas silenciosas, de versos musicais. Uni-versos.

Rimas
Acrílico sobre tela
70 x 120 cm
1994

« La poétique du quotidien est la source de toute la peinture de Teresa Poester. Chaque tableau montre un endroit, une situation ou un déplacement. Il y en a des tableaux dans les tableaux et la peinture est un transit, les paysages deviennent passages entre le connu et l'inconnu, entre le tout et le fragment. La fenêtre est choisie comme thématique et à travers elle on obtienne un point de vue/ le regard est en fucus. Et ce qu'on aperçoit est rimes entre l'opacité et la transparence de la peinture, entre les gestes qui coulent et les lignes droites construisent rigidelement comme des instruments pour arrêter la peinture. Création d'intervalles, d'ouvertures silencieuses, verses musicales. Uni verses. »

Elida Tessler – Artiste plastique

Professeur à l'Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brésil

GUNDO CADERNO

Teresa Poester inventa a pintura-cortina

A exposição será aberta hoje no Torreão

EDUARDO VERAS

A pintora gaúcha Teresa Poester, 41 anos, inaugura hoje uma pintura-cortina-instalação nos altos do Torreão, na Rua Santa Terezinha. Os administradores do espaço, Jailton Moreira e Elida Tessler, preferem chamar o trabalho de "intervenção". Teresa afirma que a obra nasceu a partir da série de pinturas que ela apresentou em novembro do ano passado na Casa de Cultura Manoel Quintana. Com gestos livres, combinando resina acrílica e pigmentos, reproduzia fragmentos de janelas e de paisagens. Eram planos que enquadravam outros planos", diz a artista.

Na pintura-instalação *Mira Rima*, os mesmos temas se repetem em 18 retângulos verticais, que, correndo por um trilho, podem ser combinados de várias maneiras, conforme o gosto dos visitantes. Teresa cita a regra matemática da permutação para enumerar as possíveis composições. Também fala de poesia. Estou fazendo uma espécie de "ma visual", compara. "Tem a ver com janela, com pintura, com cenário, com estar dentro e estar fora da paisagem."

O fato de as pinturas serem o mesmo tempo cortinas fun-

ciona como uma espécie de resposta para uma sala que tem pelo menos três janelas em cada parede. "Geralmente não sou de instalação", admite Teresa. Há muito tempo, ela vinha protelando a exposição, "tentando escapar" do convite de Jailton Moreira. "Cheguei a mentir que já estava tudo pronto", revela.

"Tem a ver com janela, com cenário, com estar dentro e fora da paisagem", diz a artista

Na execução de *Mira Rima*, Teresa Poester contou com a ajuda do amigo e ex-aluno Leandro Selister, 31 anos, que lida com pintura, fotografia e computação gráfica. Ela iniciava o desenho, ele interferia, os dois pintavam ao mesmo tempo e, no final, Teresa dava um último retoque. "Pintura é sempre um atividade muito solitária", diz. "E há muito tempo eu tinha vontade de trabalhar com mais alguém."

O QUE: *Mira Rima*, pintura-instalação de Teresa Poester.
QUANDO: de hoje a 12 de julho, com visitas combinadas pelos telefones 332-5199 ou 226-9827.
ONDE: no Torreão (Santa Terezinha, 79).



Teresa criou 18 retângulos que correm por um trilho, podendo ser combinados de muitas maneiras

Três anos de um espaço singular

A interferência de Teresa Poester no alto do Torreão coincide com o aniversário de três anos de um espaço único no gênero em Porto Alegre. O Torreão promove exposições de artes plásticas, mas não tem nada a ver com galerias comerciais, onde as obras são vendidas, nem com galerias públicas, onde há verbas estatais, disputas por edital, muitas normas e muitas regras.

O Torreão expõe apenas arte contemporânea, não tem um calendário rígido de programação, mas já se firmou como espaço privilegiado para mostras, cursos, projeções de vídeo e slides, palestras e debates sobre arte e cultura. Foi ponto quase obrigatório para os palestrantes do ciclo Artepensamento, realizado na Usina do Gasômetro, e já recebeu figuras como o cineasta Júlio Bressane e o poeta e tradutor Haroldo de Campos.

A casa apresentou trabalhos de

artistas consagrados no centro do país, como os paulistas Marco Giannotti e Dudi Maia Rosa. Exibiu uma instalação da francesa Eliane Chiron e já tem uma proposta do Instituto Goethe para acolher algum jovem artista alemão, que ficaria por um mês desenvolvendo um trabalho no local.

Funcionando em oito salas nos altos do casarão da família Trindade, na esquina das ruas Santa Terezinha e Venâncio Aires, o Torreão é definido como "um espaço de convívio" pelos seus administradores, os artistas plásticos Jailton Moreira e Elida Tessler.

Os dois implicam com as definições tradicionais de "cursos" e "exposições". A propósito da exibição de trabalhos, preferem falar em "interferência", "ocupação" ou "ambientação". Em vez de curso, Jailton menciona "espaço de interrelação". Em seguida, admite: "A gente não sabe

dizer bem o que é".

Coordenando três e um total de 35 alunos, Moreira acompanha e interressadas em exercitar pintura e escultura. E nejamamento de aulas, promovendo um levantamento sistemático da pintura com comentários de mais de 2 mil outras salas do Torreão um núcleo de prática de origami, com um que tem mais de 200 a arte japonesa de em papel.

Elida Tessler utiliza como seu ateliê, porém trata das relações com o "mundo". Acerta a próxima in que será realizada por Mario Soro, e planeja de um catálogo para as 18 "ambientações" passaram pela casa Veras)

Les grilles dans ma pratique:

Textes exposition (les premiers travaux des *grilles*), Porto Alegre, 1997

Texte exposition (des travaux de la série des grilles), Paris, 2001

*Illustrations
des artistes brésillants (grilles) :*

Alfredo Volpi (1896, 1988)

Gonçalo Ivo(1958, travail à Rio de Janeiro)

Gisela Watge (1955- travail à Porto Alegre)

Maria Lucia Cattani(1960 - travail à Porto Alegre)

Marilice Corona(1964, travail à Porto Alegre)

« J'aime bien comparer les dessins et peintures de Teresa à une composition musicale où thème et improvisation sont en relation à travers une base rythmique et harmonique, comme dans la « bossa nova » et dans le jazz. Comme en musique, son processus est conduit par la répétition d'une structure modulaire, architecture sur laquelle, avec l'interférence des gestes, elle crée des contrepoints. Entre ces extrêmes naît sa poésie.

Spatial ou plate, à la manière abstraite, recrée paysages – internes ou externes, sombrées ou lumineuses – qui, habillées en couleurs significatives et chères à l'artiste, traduisent la mémoire des images de son univers plastique.

Le travail de Teresa est toujours intense, soit pour la couleur, soit par le geste. Même quand une toile arrive plus calme elle va apporter quelque élément comme contrepoint aux plans plus vastes de couleur en démontrant le bon voisinage qui obtienne entre les limites que travail.

Luis Felkl – sculpteur

A repetição como arte

Está nos últimos dias a exposição que reúne a produção recente de três artistas gaúchos que andam pela casa dos 30, 40 anos. Em comum, além do Estado onde nasceram e da faixa etária, um certo gosto pela "seriação". Marilice Corona, 33 anos, Teresa Poester, 44, e Luiz Antonio Felkl, 45, repetem, cada um de um jeito, fundos, figuras geométricas e personagens. A mostra, em cartaz na galeria 24 de Outubro, no número 513 da Rua 24 de Outubro, pode ser visitada até amanhã.

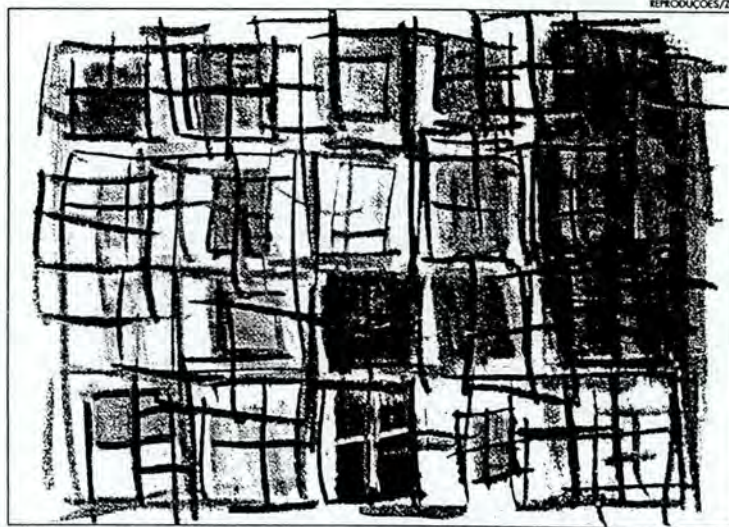
Marilice, que já ilustrou a coluna de Arnaldo Jabor em Zero Hora, apresenta pinturas em tinta acrílica. Sobre um fundo que lembra tanto cenário quanto parede de azulejos, há mulheres que dançam, mulheres que sobem escadas e uma menina que pula corda. "A geometria da repetição contém o improviso das pinceladas", comenta Teresa Poester sobre o trabalho da amiga.

Teresa exibe um total de 18 trabalhos, entre desenhos e pinturas. É o momento mais maduro de um trabalho que, entre figurativo e abstrato, já foi paisagem à moda de Monet, foi janela e, agora, se parece com estrutura modular. "Uma composição musical em que tema e improviso se relacionam através de uma base rítmica e harmônica, como acontece por exemplo na bossa nova e no jazz", compara Luiz Antonio Felkl.

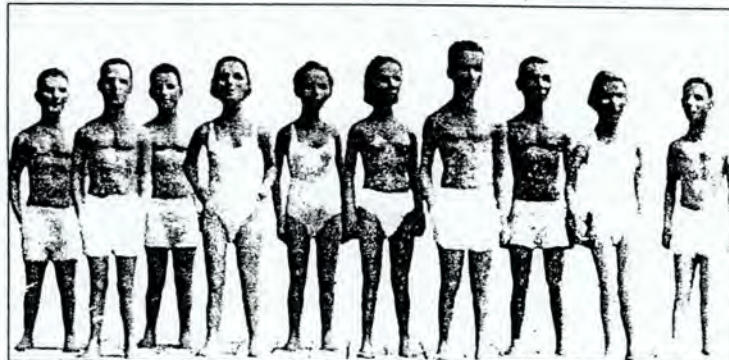
Felkl, um dos premiados no Salão do Jovem Artista de 1997, apresenta três grupos de esculturas. São personagens modelados em argila e pintados com tinta acrílica e PVA. Os bonecos, de expressão fria e estática, mãos invariavelmente na altura dos bolsos, funcionam cada um como um módulo. Parecem combinar ao mesmo tempo a repetição industrial e a construção artesanal.



Pintura de Marilice Corona



Desenho de Teresa Poester em exposição na galeria 24: técnica mista sobre papel



Vestidos e de mão no bolso: os personagens de terracota criados por Luiz Antonio Felkl



Accrochage des dessins de la *série des grilles*, Exposition Galerie Debret, Paris, 2001

Mine de plomb sur papier, 20 x 30 cm (les cadres)

PAYSAGES ET DIFFÉRENCES

Icleia Borsa Cattani

Docteur en Histoire de l'Art par l'Université de Paris I

La présente exposition s'inscrit dans le cadre de la recherche en arts plastiques, développée par des artistes au niveau universitaire. Ces jeunes plasticiens y ont doublement leur place: en tant qu'enseignants à l'Institut d'Arts de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul, à Porto Alegre, Brésil; et en tant qu'étudiants du programme de doctorat en Arts Plastiques de l'Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, par le biais d'un accord CAPES-COFECUB entre les deux universités. Cet accord avait pour but d'étudier les rapports, en termes de méthodologie, entre théorie et pratique des arts plastiques. Voici donc quelques résultats individuels de ces recherches communes.

Selon Jean Lancri, coordonnateur français de l'accord:

"Toute la question y est celle du **passage**, autrement dit du **pont** à jeter au-dessus du vide tout en préservant l'écart (...) il s'agit de jeter un pont d'un bord de l'Atlantique à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une université à l'autre, d'une formation de troisième cycle à l'autre pour assurer le passage des connaissances et plus encore des interrogations, tout en préservant la part de l'écart et de l'autre en tant qu'autre: dans sa différence irréductible qui seule permet la fécondité des questionnements qui se croisent."¹

Si ces réflexions sont présentes, de façon "atypique", dans ce catalogue d'exposition, c'est que nous ne pouvons pas aujourd'hui penser à un "monde de l'art" sans les instances de la formation, de la recherche et de la réflexion systématique et consignée par écrit. Ces artistes ne font pas que réaliser leurs travaux plastiques, dont on voit ici

une partie importante, ils développent également leurs thèses où les processus d'instauration, et les œuvres qui en résultent, sont analysés en détail. Ces réflexions, dirigées par des professeurs qui sont eux-mêmes des plasticiens², apporteront sans aucun doute des contributions essentielles à l'approfondissement de questions complexes posées (ou proposées) par l'art contemporain, tant au Brésil, qu'ici en France.

Les œuvres des trois artistes ont, au-delà de leurs différences marquantes, quelques points communs.

Tout d'abord issus, tous trois, d'une réalité que les clichés présentent comme gaie, insouciant, "naïve" (toutes les fantaisies correspondant au principe qu'il n'y a "pas de péché au sud de l'Equateur"), abordent cependant dans leurs travaux et chacun avec les moyens qui lui sont propres, des idées de frontières, de solitude, d'immobilité et, quelques fois, de mort.

Ensuite, le thème du paysage, naturel ou urbain, représenté ou suggéré, vu en une image unifiée ou découpée par des grilles, déserté de toute animation ou "peuplé" uniquement par des objets, est récurrent chez ces trois artistes.

En troisième lieu, il y a très rarement de narrativité – les œuvres ne racontent rien.

Enfin, la figure humaine est presque totalement absente; nous avons à voir des lieux vides, déserts ou plutôt, comme le dit Éliane Chiron à propos des gravures de Maristela Salvatori, "*désertés* de toute présence humaine".³

Tentons de voir un peu ce qui constitue la poétique spécifique à chacun de ces ensembles d'œuvres.

TERESA POESTER

L'artiste travaille, depuis plusieurs années, sur le thème du paysage. Courant dans l'histoire de l'art à partir du XVIIIe siècle, celui-ci, selon Alan Rogers, "est une invention du citadin qui présuppose aussi bien l'éloignement que la culture."⁴

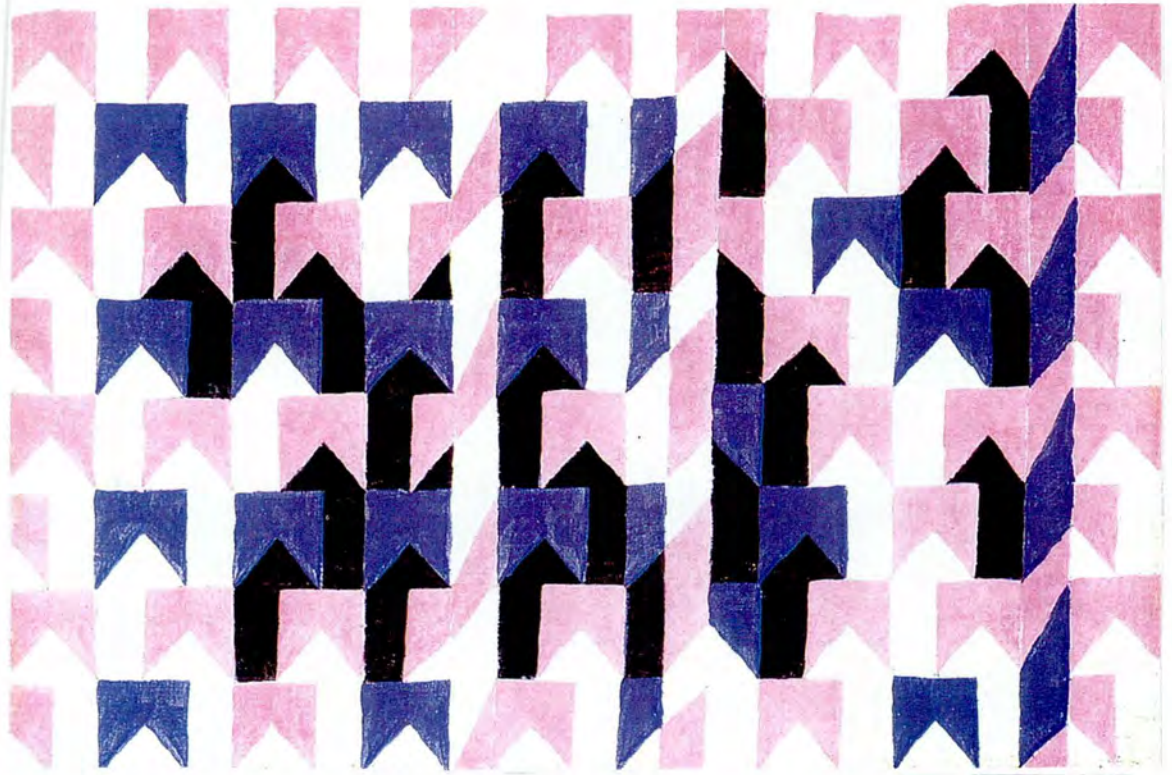
Dans le cas de Teresa Poester, l'éloignement requis n'a pas été seulement celui du citadin envers le monde de la nature, mais aussi et surtout, l'éloignement de son pays d'origine (les premiers paysages ont été dessinés lors d'un long séjour en Espagne). Cette distance a été pour l'artiste, une condition nécessaire à la construction du paysage. Réfléchissons au mot "construction": le paysage n'a pas été, pour elle, quelque chose de "naturel", observé et peint, mais une construction imaginaire, probablement un *lieu* d'appartenance symbolique.

Née à la frontière entre le Brésil et l'Uruguay, l'artiste raconte le poids de cette situation géographique et politique dans son imaginaire d'enfant où, se baignant au milieu de la petite rivière qui sépare les deux pays, elle se sentait elle-même en tant que frontière, partagée entre les sensations d'interdit et de transgression. Partant de ces souvenirs, et prenant l'idée de frontière comme fil conducteur constant, elle se met à enserrer ses paysages dans l'encadrement des fenêtres: "La fenêtre, dans mon cas, est liée à l'idée de limite, d'antagonisme et de passage."⁵ Limite visuelle, car elle délimite ce que l'on peut voir en peinture; simultanément, vers un autre monde, la cité ou la campagne, envolée du regard vers les profondeurs symboliques de la perspective, que l'on étudie depuis Panofsky. Des oppositions se font jour: entre le dedans et le dehors, l'enfermement

et l'ouverture, l'espace limité par les murs et celui, sans limites, de la nature. Sans doute dans le cas spécifique de ces peintures, les lieux différents renvoient-ils au pays d'origine, figuré par le paysage, et le pays de séjour, représenté, selon l'artiste elle-même, par les fenêtres si caractéristiques que l'on trouve en Espagne. Du dedans elle regardait, par les fenêtres de la mémoire, non seulement le Brésil, mais aussi son enfance et ses souvenirs affectifs.

Les fenêtres ont évolué en grilles (l'idée d'"évolution" est, ici, strictement temporelle). Les grilles structurent l'espace, selon l'artiste – mais, en même temps, provoquent un morcellement de l'image. La grille éloigne chaque fois plus sa peinture d'une représentation (fût-elle schématisée, presque abstraite), ne restant que quelques signes qui rappellent, de loin en loin, la coupole d'une église ou quelque autre élément identifiable. Pour Teresa Poester, les grilles correspondent à une mise en carreaux, qui découle directement de la répétition des formes – fenêtre. Au lieu de représenter un au-delà unifié, comme les fenêtres le faisaient, les grilles doivent, pour elle, traduire les inquiétudes et les contradictions des sentiments, ainsi que la fragmentation et la simultanéité de la contemporanéité. Elles permettent des jeux d'associations entre différentes images, tout en empêchant une dispersion qui pourrait aboutir au chaos. L'artiste ajoute, à ces propriétés des grilles, le fait qu'elles fonctionnent comme des "intervalles qui marquent l'espace du tableau pour permettre son appropriation"⁶, selon ses propres mots.

S'approprier de l'espace, y enfermer le paysage signifie peut-être le maîtriser, le garder pour soi – se créer un lieu personnel, mobile, intérieur. Un lieu qui puisse accompagner le corps dans ses déplacements.



Alfredo Volpi, décennie de 60, peinture sur toile, 48 x 52 cm



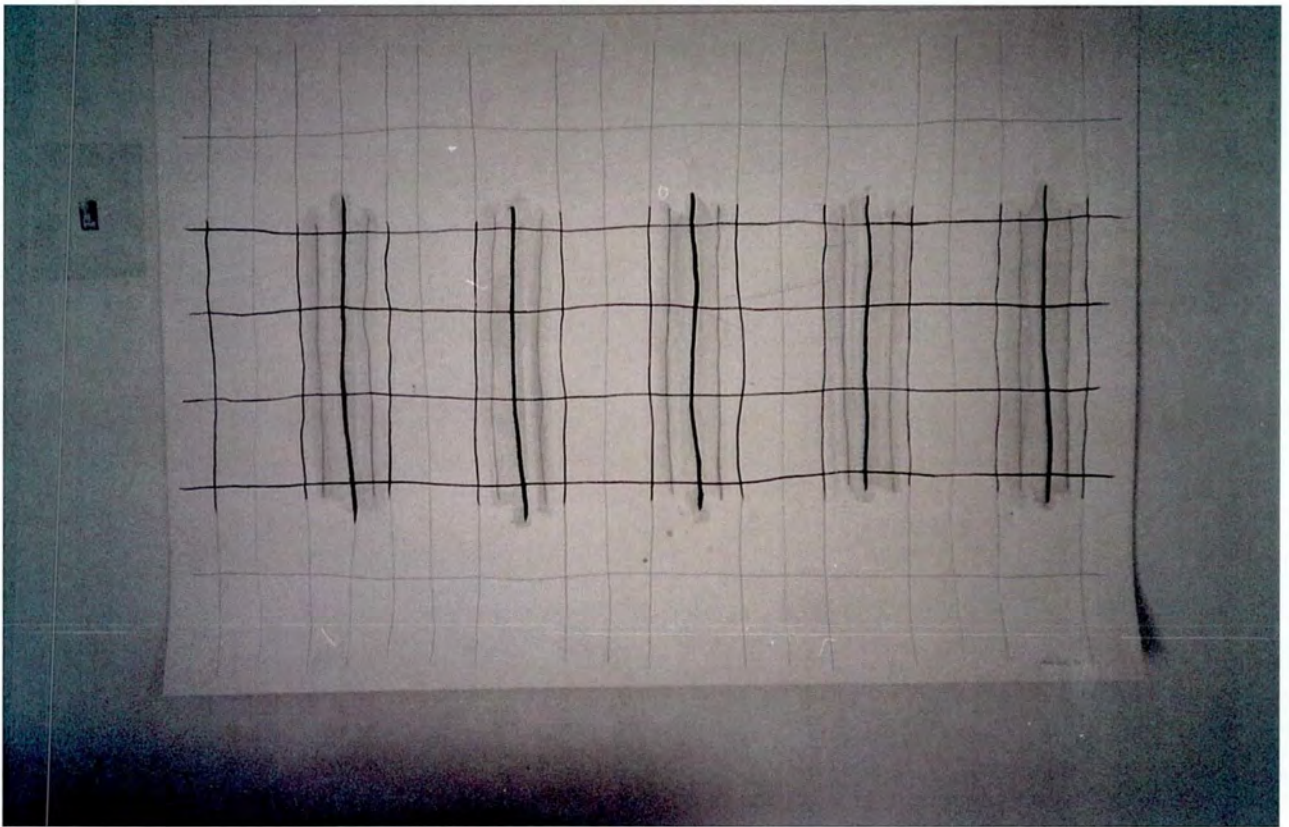
Alfredo Volpi, décennie de 50, peinture sur toile, 56 x 64 cm



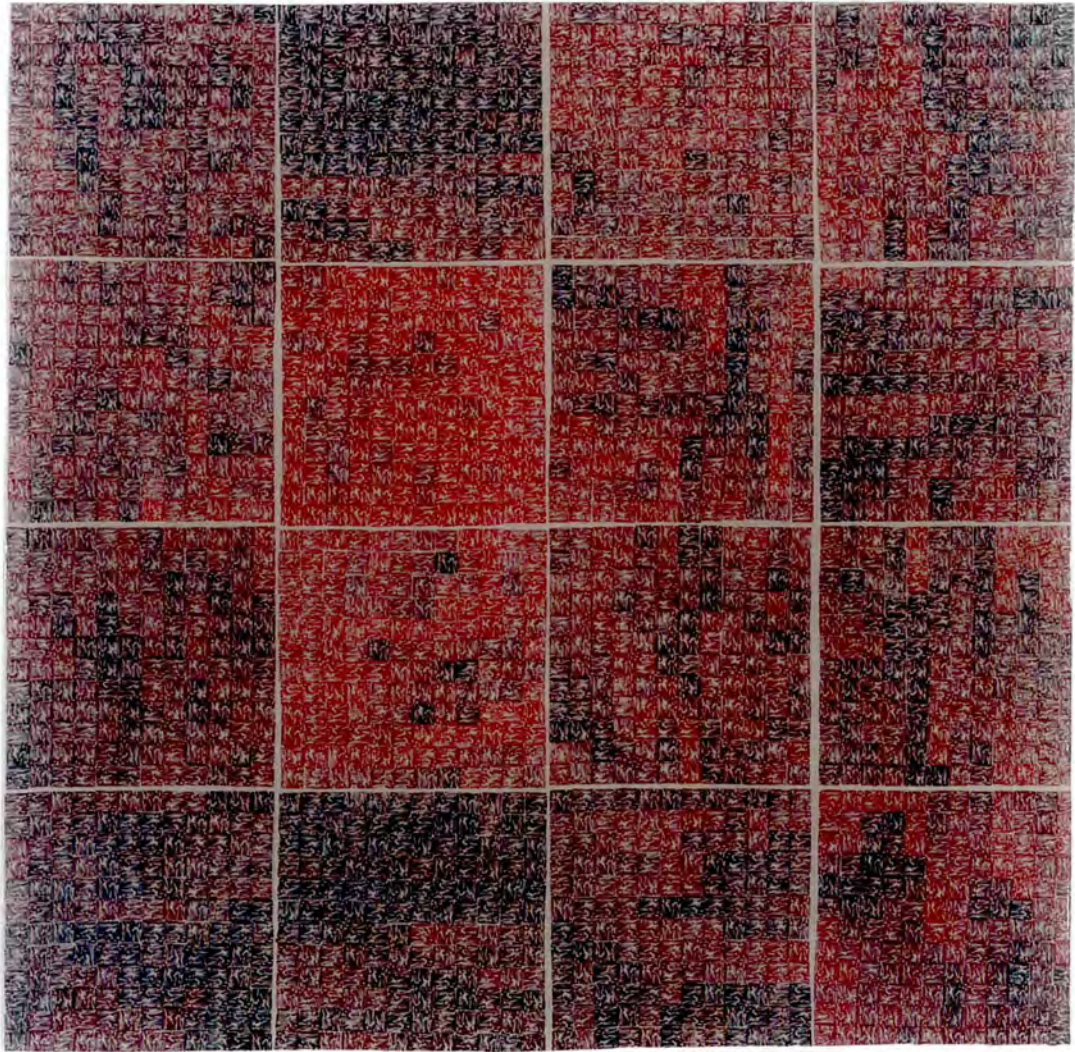
12.12.89. Lousada.

SOMBA DA GAMA.

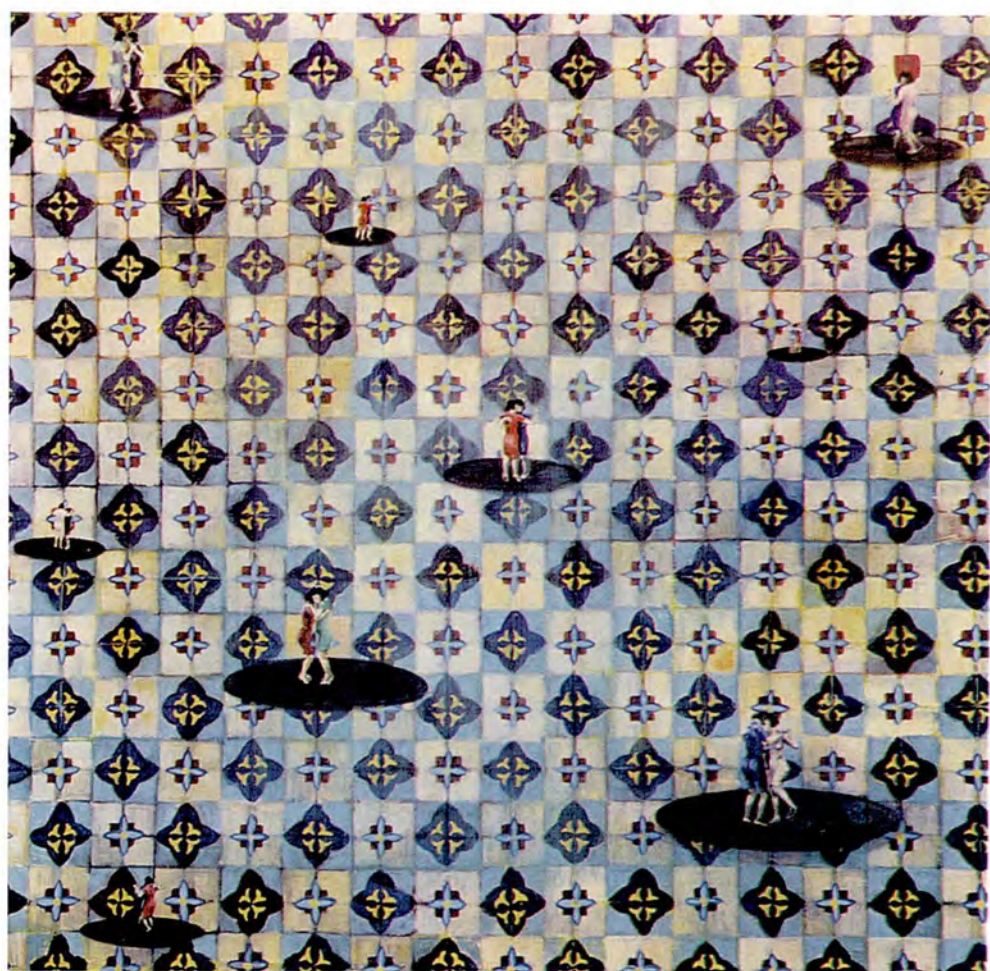
Gonçalo Ivo, aquarelle sur papier, 16 x 22 cm, 1989



Gisela Watge, Crayon sur papier, 48 x 66 cm, 1997



Maria Lucia Cattani, impression en peinture- tampons sur papier, 120 x 120 cm, 1997



Marilice Corona, sans titre, acrylique sur toile, 150 x 150 cm, 1997

- Albers, Josef** - p. 136
Amaral, Tarsilla (do) - p. 90
Andre, Carl - p. 166
Appel, Karel - p. 9, 116, 203, 204
Apeles - p. 58
Arman, Armand Pierre - p. 116
Beuys, Joseph - p. 24
Bissière, Roger - p. 166
Bonnard, Pierre - p. 89, 116, 121
Botticelli, Sandro - p. 70
Bouccicaut, Maître de - p. 109
Boltansky, Christian - p. 116
Braque, Georges - p. 129
Buraglio, Pierre - p. 117
Buren, Daniel - p. 117, 121, 171
Camargo, Iberê - p. 138
Cane, Luis - p. 171
Caravage (le) - p. 125
Carvão, Aluisio - p. 137, 190
Castro, Almilcar - p. 137, 190
Cattani, Maria Lucia - p. 204, 205 (*illustration en annexe*)
Cennini, Cennino - p. 46
Cézanne, Paul - p. 56, 65, 76, 178
Chardin, Jean-Baptiste - p. 47
Clark,, Lygia - p. 137
Constable, John - p. 71
Cordeiro, Waldemar - p. 137, 190
Cornell, Joseph - p. 171
Corona, Marilice - p. 204, 205 (*illustration en annexe*)
Cozens, Alexandre - p. 62, 63, 71
Debret, Jean Babtiste - p. 51
Degas, Edgar - p. 121
De Kooning, Wiliem - p. 136
Delaunay, Robert - p. 115
Derain, André - p. 35, 89
Deuzeuze, Daniel - p. 171
Doesburg, Théo van - p. 129
Duchamp, Marcel - p. 24, 115, 116
Dufy, Raoul - p. 127
Durer, Albrecht - p. 122, 168
Fontana, Lucio - p. 38
Friedrich, Gaspar David - p. 114, 128
Gainsborough, Thomas - p. 70
Giacometti, Alberto - p. 30, 39
Giannotti, Marco - p. 138
Giotto di Bondone - p. 23
Goya, Francisco - p. 70
Gris, Juan - p. 116, 129, 145
Guido, Angelo - p. 51
Guignard, Alberto de la Veiga - p. 89
Guilpin, William - p. 56
Gursky, Andreas - p. 176
Hantai, Simon - p. 166
Harp, Hans - p. 172
Hess, Eva - p. 166, 171
Hockney, David - p. 36, 116
Hoock, Pieter - p. 113
Hopper, Edward - p. 116, 120
Indiana, Robert - p. 116, 171

Ivo, Gonçalo - p. 203, 204 (*illustration en annexe*)
Johns, Jasper - p. 129, 166
Kandinsky, Wassili - p. 37, 48, 65, 174, 181, 182, 197
Kelly, Ellsworth - p. 9, 116, 129, 166, 169, 180
Kline, Franz - p. 136
Klee, Paul - p. 9, 48, 65, 166, 171, 175, 176, 182, 203
Kosuth, Joseph - p. 24, 25
Léger, Fernand - p. 171, 197
Leonardo Da Vinci, - p. 1, 36, 46, 70, 71, 119, 168, 181
Léon, Carlos - p. 88, 89, 90
Le Witt, Sol - p. 166, 171
Lorrain, Claude - p. 36, 75, 124, 125
Magritte, René - p. 4, 25, 110, 115, 116
Malevich, Kazimir - p. 166, 169, 171, 203
Malfatti, Anita - p. 90
Marquet, Albert - p. 56
Martin, Agnès - p. 166
Matisse, Henri - p. 115, 116, 121, 129, 137, 138
Michel-Ange - p. 29
Manet, Edouard - p. 60
Mondrian, Piet - p. 37, 65, 129, 166, 169, 172, 174, 175, 190, 197, 203
Monet, Claude - p. 35, 74, 89
Navarro Baldeweg, Juan - p. 9, 137
Newman, Barnett - p. 25, 136
Oiticica, Hélio - p. 137
Pancetti, José - p. 89
Parmentier, Michel - p. 171
Picasso, Pablo - p. 129, 171, 164, 197
Pissarro, Camille - p. 74, 135
Pollock, Jackson - p. 25, 44, 136
Poussin, Nicolas - 34, 76, 77
Redon, Odile - 115
Reinhardt, Ad - p. 171
Rembrandt - p. 36, 113, 121
Rodin, Auguste - p. 39
Rothko, Mark - p. 25
Rouen, François - p. 171
Ryman, Robert - p. 171
Serpa, Ivan - p. 137, 190
Schwitters, Kurt - p. 171
Shiele, Egon - p. 39
Shitao - p. 77
Son Di - p. 63
Stella, Frank - p. 125? 136
Toulouse-Lautrec, Henri - p. 35
Torres Garcia, Joaquim - p. 48, 137, 138, 172, 182, 203
Turner, Willian - p. 73
Toroni, Niele - p. 171
Ucello, Paolo - p. 168
Utrillo, Maurice - p. 56
Van Eych, Jan - p. 125
Van Gogh, Vicent - p. 35, 122
Vélasquez, Diego - p. 125
Vialard, Claude - p. 171
Vieira da Silva, Maria Helena - p. 166, 172, 203, 204
Volpi, Alfredo - p. 89, 129, 138, 203, 204 (*illustration en annexe*)
Vermeer, Johanes - p. 113, 121, 128
Warhol, Andy - p. 129, 166, 171, 179, 185
Watge, Gisela - p. 204, 205 (*illustration en annexe*)
Weissmann, Franz - p. 137
Zeuxis - p. 58

Action painting ou abstraction gestuelle - Peinture nord-américaine des années cinquante caractérisée par l'action du corps sur la toile.

Abstraction informelle ou lyrique - Abstraction centrée sur l'expression subjective qui s'oppose à l'abstraction géométrique centrée sur la structure objective de l'œuvre et de ses composantes (inaugurée par Mondrian, Malevich et les constructivistes russes). La figure disparaît comme forme.

All-over - Distribution uniforme des éléments dans la composition du tableau où il n'y a pas de centre visuel ni de hiérarchie entre les objets

Antropofagismo -Mélange d'influences ethniques et culturelles dans la création artistique, fondement de *La semaine d'art moderne* à São Paulo en 1922. Les écrivains Oswald de Andrade et Mario de Andrade ainsi que les peintres Anita Malfatti et Tarsilla do Amaral sont les principaux initiateurs du mouvement. Le Manifeste *antropofágico* et le Manifeste *pau-brasil* (O. de Andrade) affirment l'identité d'une culture nationale à travers l'appropriation des influences des peuples qui l'ont construite. Cette idée a été reprise avec intensité dans la musique par le mouvement *Tropicaliste* des années soixante dix qui a eu une influence marquante sur le début de mon travail plastique.

L'*Antropofagismo*, dans le contexte du modernisme brésilien, considéré comme retour aux sources authentiques de création dans une société formée d'européens, d'indigènes et d'africains, a été exploré dans le travail de Doctorat :

"*Entre l'œil et l'illumination*", de *Eduardo Vieira da Cunha* : Arts Plastiques et Science des Arts, Université de Paris I, Panthéon - Sorbonne, 2001.

Bandeirinhas - Petits drapeaux (formé d'un carré et d'un triangle) utilisés comme ornementation pour des fêtes populaires. Les figure ont été explorée par le peintre brésilien Alfredo Volpi comme module de répétition dans ses compositions.

Bauhaus - Ecole de design et d'architecture fondée par Walter Gropius en 1919 à Weimar

Bossa nova - Mouvement musical des années cinquante qui, à partir du rythme de la samba traditionnelle, avec l'influence du jazz, introduit des harmonies et des improvisations sophistiquées.

Carioca - de Rio de Janeiro

Concrétisme - Au Brésil, le *concrétisme*, fut le grand mouvement d'avant-garde des années cinquante, bien que subdivisé en deux groupes : celui concret, à São Paulo, réuni autour de l'artiste et critique Waldemar Cordeiro, affirme les bases d'une visualisation d'un point de vue objectif et formel. Et le groupe *néo-concret*, à Rio de Janeiro, autour du poète et critique Ferreira Gullar, plus flexible, considérait l'œuvre d'art à travers ses caractéristiques organiques et non comme une simple machine. Le *néo- concrétisme* intégrait des noms comme Franz Weissmann, Ivan Serpa, Aluisio Carvão et Almilcar de Castro. Des artistes comme Lygia Clark, et Hélio Oiticica. proposaient la participation du spectateur, l'interaction entre l'œuvre et le public. Ce mouvement concerne surtout les arts visuels et la poésie. (note n°41 - "La structure des grilles dans la peinture")

Cercas - Clôtures pour parquer les animaux à la campagne

Chorinho Mélodie diffusée par le pianiste et compositeur Ernesto Nazaré (1863-1934) composée de variations rythmiques rapides et répétitives.

Dada - Petit nom affectueux donné à la nourrice (nounou)

Eucalyptus - Arbre typique de la région de la pampa

Expressionnisme abstrait allemand - Tendence figurative des années quatre-vingt caractérisée par une vigueur gestuelle ainsi que par le mélange de matériaux.

Gaúcho - Type d'homme de la pampa ou habitant de la région sud du Brésil

Mate - Un thé amer bu souvent collectivement par les gaúchos comme un rituel convivial

Latifundia - Grandes fermes de culture extensive

Leitmotiv - Il semblerait que la première acception de *leitmotiv* (1850) est un emprunt à l'allemand, de leit, leiten, " conduire, diriger " et " motif ", désignant un motif musical significatif, qui réapparaît dans une partition. Le mot s'est diffusé avec l'œuvre de Wagner, à la fin du XIX^oème siècle, époque où leitmotiv a pris le sens figuré (1892) de " formule qui revient à plusieurs reprises ". Ici, le motif comme répétition viendrait avec le romantisme en musique

Oncle Sam - Personnage emblématique de la culture nord-américaine qui apparaît dans les affiches pour convoquer les jeunes soldats susceptibles d'aller à la guerre avec la phrase "I want you".

Palmier, palmeira - Arbre de haute taille dont le sommet est formé d'une touffe de palmes serrées, très souples que l'on voit dans les rues de Porto Alegre

Pampa - Grand Plateau entre Brésil, Uruguay et Argentine idéal pour l'élevage

Profondeur de champs - Espace de profondeur dans la peinture, limite où les images sont nettes dans une photographie.

Sans terre, Sem terra - Mouvement populaire des agriculteurs au Brésil qui revendiquent le droit à la terre pour travailler

Thai chi chuan - Gymnastique orientale qui harmonise corps et esprit pouvant servir aussi de technique de défense

Trans-avant-garde italienne - Mouvement du début des années quatre-vingt mené par le critique d'art Benito Oliva qui consiste en une nouvelle figuration prenant en compte la tradition picturale du passé.

Tropicalismo - Mouvement musical et poétique dans les années soixante au Brésil qui mêle Bossa Nova, musique populaire et influences étrangères. Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil sont quelques artistes qui l'ont initié.