

ESPE de Toulouse

Interventions énigmatiques

Mémoire pour le master MEEF arts
plastiques, présenté par Anne Muth
sous la direction de Mme Lafon-Labarbe
et Mme Viguier

02/05/2016

INTRODUCTION

« Les œuvres -que l'on dit environnementales- sont caractérisées par l'humilité des matériaux et des formes, élémentaires. À la différence des artistes américains de Land Art qui, à la fin des années 60, n'hésitaient pas à soulever et déplacer terre et ciel pour produire des œuvres monumentales, les « artistes de la nature » cultivent l'intervention discrète, éphémère, dans le respect souverain de l'environnement. Inspirés de l'Arte Povera et de ses matériaux « pauvres », ils explorent la nature de façon presque initiatique avec, le plus souvent, peu de moyens matériels »¹

1. LUC, Virginie, *De la nature à l'œuvre*, Paris, les éditions Ulmer, 2014, p.5

Cette citation de VIRGINIE LUC dans l'introduction de son livre *Relations paradoxales de l'art à la nature*, pourrait tout à fait s'accorder à ma pratique, ma démarche. Dans le sens où mes interventions s'adressent à un public particulier : le passant, celui qui erre dans ses pensées pendant qu'il se rend d'un point A à un point B. Dès lors, j'interroge son regard, afin qu'il devienne attentif à ce qu'il entoure par des petites interventions dans la rue.

J'utilise pour cela le plus souvent l'or, qui, par son inaltérabilité et sa rareté, a toujours inspiré et intrigué l'Homme. Nous le voyons à travers la cité mythique d' El Dorado, les Églises magnifiées par l'or, ... ce matériau fait appel au soleil, au divin, au sacré. Dès 1700 avant Jésus-Christ, au lieu d'utiliser l'or dans sa forme pure, on avait découvert une façon de battre l'or permettant d'obtenir des feuilles très fines,

capables d'adhérer à une surface lisse. On a d'ailleurs retrouvé dans la tombe du pharaon TOUTANKAMON (1 000 av. J.-C.) des meubles peints polychromes et dorés ainsi que le sarcophage presque entièrement recouvert d'or. L'utilisation de ce matériau noble dans une crypte, un tombeau, à l'époque de l'Egypte ancienne, nous prouve à quel point il était symbolique, de richesse, de renaissance, de magnificence, ...

C'est cette symbolique qui m'intéresse tout particulièrement, ce côté sacré que possède l'or, et mon travail s'articule autour de ces questions que pose ce matériau, et plus particulièrement la feuille d'or, la dorure. Il s'agit d'un geste méticuleux et long, qui demande une certaine concentration. Comme le disait MOTOI YAMAMOTO, en parlant de ses labyrinthes de sel, qui demandent tout autant de calme que de

concentration : « c'est comme suivre une trace de ma mémoire. J'ai parfois le sentiment de toucher un souvenir précieux. »²

À la base, pour la dorure, on utilise de la colle de peau de lapin, que l'on apprête à une surface afin qu'elle devienne lisse et homogène pour une bonne prise de la feuille d'or, appliqué avec un pinceau sec à poils longs.

Dans mon travail, j'ai mis au point un autre dispositif, plus en adéquation avec ma démarche. Les surfaces sur lesquelles j'applique la feuille d'or, sont tous des matériaux naturels, et afin de ne pas les endommager, j'utilise un mélange de colle à bois et d'eau afin de faire tenir la feuille sur le support.

La dorure est un geste contemplatif, et méditatif , et chaque objet ou matériau doré, a été, pendant

2. LUC, Virginie, *De la nature à l'œuvre*, Paris, les éditions Ulmer, 2014, p,150

plusieurs heures, étudié dans ses moindres détails. Car si la dorure permet une uniformité elle permet aussi de révéler tous les détails liés à la forme et au relief, et de conférer un caractère sublime, spirituel. Il en va de même pour la peinture sur argile façonné en objet. La fabrication avec ce matériau ainsi que la peinture est un travail méditatif. En appliquant la dorure sur des matériaux naturels, cette association de deux matériaux contraires, crée un questionnement, une ambiguïté, un contraste fort. Ces feuilles d'or me permettent de jouer sur la préciosité artificielle, et attirent le regard du spectateur, qui devient par l'action du regard, un spectateur actif, un passant attentif. Cette idée peut être rejointe par les artistes du land art, ou les Street-artistes, comme CHARLES SIMONDS, DIDIER COURBOT, BEN WILSON, ou SLINKACHU.



1- Charles SIMONDS, *Dwellings*, 1975, Briques d'argile, New York



2- Didier COURBOT, *Needs*, 1999, Photographie, Rome



3- Ben WILSON, 2011, chewing-gum peint à l'acrylique, Londres



4- SLINKACHU, *Fantastic voyage*, 2011, photographie de figurines peintes à l'acrylique, Londres

Dans mes interventions se pose la question du rapport qu'entretient l'Homme avec la nature, et plus particulièrement la portée symbolique d'un acte en milieu naturel. Sans aucune dénonciation, j'essaie d'attirer l'attention sur des choses souvent imperceptibles, de révéler des choses cachées, d'apporter un peu d'inattendu dans le quotidien. Au fur et à mesure, j'ai intégré le passant, le promeneur, celui qui flâne au milieu des rues, qui erre parfois sans savoir où il va, dans mes interventions. Souvent de petite taille, mes projets agissent sur le quotidien en milieu urbain, dans lequel évoluent ces personnes à qui je m'adresse.

Comment intéresser, capter le regard de celui-ci qui est passif, absent et habitué. Comment, en somme, renouveler le quotidien afin d'étonner les personnes de passage, d'attirer leur attention.

Mon activité professionnelle en tant que stagiaire m'a permis de voir plus clair dans l'articulation de ma pratique artistique. En travaillant avec les élèves, les notions et problématiques venaient plus spontanément et étaient également plus précises. Car pour expliquer une démarche ou une notion à des élèves de 6ème, ou 5ème, la clarté du vocabulaire et de l'explication est essentielle. Plusieurs des notions utilisés dans mon travail, ont été expérimentés avec des élèves, et d'autres sont restées à l'état de projection de cours.

Dans un premier temps, j'attacherais donc de l'importance aux éléments naturels dénaturés, à travers le mimétisme de la nature, l'or avec ses artifices et sa préciosité et le symbolisme de mes interventions. Ensuite, j'engagerais ma réflexion autour de l'interaction avec le lieu, en me

questionnant sur l'utilisation de la photographie,
comment révéler ce lieu, et comment le sacraliser.

I- ELEMENTS NATURELS DENATURES

Mimétisme de la nature

La nature et l'espace urbain dans lequel évolue l'être humain, sont pour moi des sources d'inspiration que je questionne à travers différents travaux et interventions.

Afin de m'appropriier le concept de nature et de naturel, j'ai effectué dans un premier temps, un accrochage de branches d'arbres assemblés les uns aux autres, pour former une ligne continue, évoquant l'idée d'un paysage archétypal, constitué de collines, et les branches apparaissent ici comme des outils, comme des traits dessinés. L'angle et le point de vue ajoutent un effet de profondeur dans l'accrochage, comme pour amplifier l'effet panoramique.



5- *Sans titre*, 2014, bois, clous, feuilles mortes dorées à la feuille d'or, Toulouse

Cette installation peut interroger la notion d'outil qui devient image. En effet, le premier instrument utilisé par l'Homme primitif pour dessiner ou peindre fût certainement une branche, tout comme l'enfant qui instinctivement l'utilisera pour dessiner sur la terre, ou sur le sable. Citons le tableau *L'origine de la peinture*, de Jean-Baptiste REGNAULT.



6- Jean-Baptiste REGNAULT, *L'origine de la peinture*, 1786, huile sur toile, 120 x 140 cm, Château de Versailles

Dans l'histoire de Dibutade, la fille du potier de Sycione, trace l'ombre de son amant sur le mur, afin d'en garder un souvenir, mais au moment où le trait est tracé, le corps de l'amant s'est déjà retiré. Si l'ombre n'était pas fixée, elle ne laisserait aucune trace. Dans mon travail, l'ombre a fait place à une ligne concrète, non plus tracée, dessinée, mais réelle, palpable. De plus, les branches eux-mêmes viennent d'un arbre, qui se trouve dans un paysage, peut-être comme celui esquissé par les branches. Cette mise en abîme n'est pas directe, à cause de l'abstraction de la ligne, et la pauvreté et le caractère minimal de cette installation, ceci laisse la possibilité au spectateur de s'approprier la signification de ce travail.

Car on peut aussi y voir une ligne d'horizon changeante, qui se trouverait au niveau du regard, sur un fond neutre. Ligne d'horizon,

limitée cependant, car elle s'arrête, n'est pas infinie, comme s'il s'agissait d'un unique morceau, arrêté par un cadre invisible, car le fond reste le même, avec ou sans la ligne.

ANNE CAUQUELIN dit au sujet du paysage, qu'il nécessite un cadre pour exister :

« Car le cadre coupe et découpe, il vaine à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop-divers. La limite qu'il pose est indispensable à la constitution d'un paysage comme tel. »³

La ligne comporte un début et une fin, même si on ignore le sens de la lecture, comme lorsque l'on contemple une ligne d'horizon ou un paysage, c'est le tout qui compte, le tout qui est contemplé, et c'est dans ce tout que notre regard

3. CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Édition Broché, 2013, p.122

se perd.

Des feuilles d'or sont installées en bas près du mur, qui se rapprochent ainsi de leur élément originel : la branche. Grâce à l'or, souvent utilisé pour symboliser l'immortalité, les branches peuvent signifier le chemin de la vie, et les feuilles, l'âme. Elles forment comme une ponctuation, un écho, un point lumineux, un appel vers le symbolique, contraste et révélateur du matériau pauvre du bois.

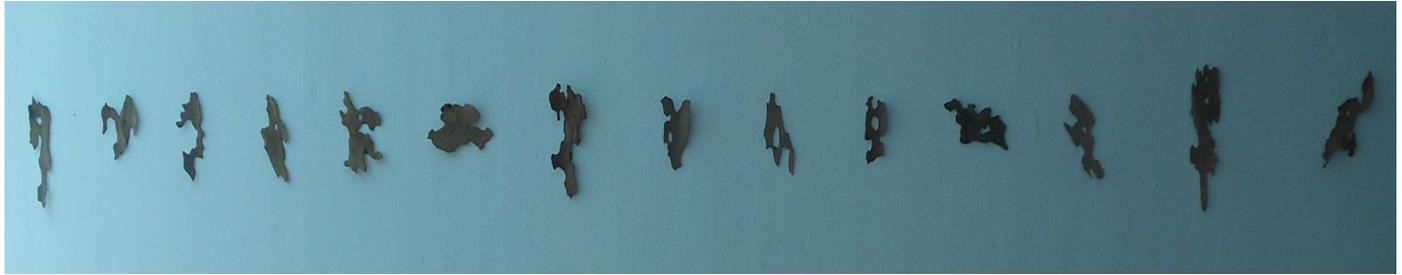
KATINKA BOCK, utilise le même principe en travaillant avec des branches, dans *Partition en automne*, l'artiste fait apparaître, de manière ténue, une image de paysage par l'évocation d'une ligne d'horizon au relief accidenté.



7- Katinka BOCK, *Partition en automne*, 2009, bois, clous, dimensions variables, Galerie Jocelyne Wolff, Paris

Ce travail est marqué par le caractère épuré de l'accrochage mais aussi des matériaux, comme certains artistes de l'Arte Povera.

Cette idée d'épuration se retrouve dans un autre travail prenant en compte les formes d'écorces de platane, qui se retrouvent alignés au mur de façon à mettre en avant leur contour unique et énigmatique.



8- *Écorces*, 2013, écorces de platane, clous, Avignon

Avec cet accrochage, c'est le regard du spectateur qui est interrogé encore une fois. Hors-contexte, dans un espace architectural conçu par l'homme, ces écorces n'en sont plus, elles deviennent des formes abstraites, que l'œil humain cherche à rendre signifiantes, concrètes, par la représentation de formes connues, comme lorsque l'on regarde des nuages dans le ciel. Cette série de 14 écorces, peut également questionner la lecture et l'écriture inventées par l'Homme. L'alignement horizontal pourrait suggérer un sens de lecture, une liaison entre les différentes formes, de manière à créer un sens. Or, ces formes sont abstraites et toute identification avec des écritures serait vaine, car elles sont le fruit de la nature et du hasard.

Prenons l'exemple d'HENRI MICHAUX, lorsqu'il invente son écriture sous l'influence de la drogue. Ses formes restent illisibles et leur sens caché au

spectateur, qui de par l'alignement cherche à les décrypter.



9- Henri MICHAUX, *Face aux verrous*, Paris, éd. Gallimard, Coll. *Poésie*, numéro 258, 1992

En continu de ce travail, j'ai élaboré une mise en scène, sous forme de photographies panoramiques, dans lesquelles ces écorces forment une image d'un paysage, à la manière des Surréalistes, comme MAX ERNST.



10- *Panorama 1*, 2013, photographie, écorces de platane, Avignon

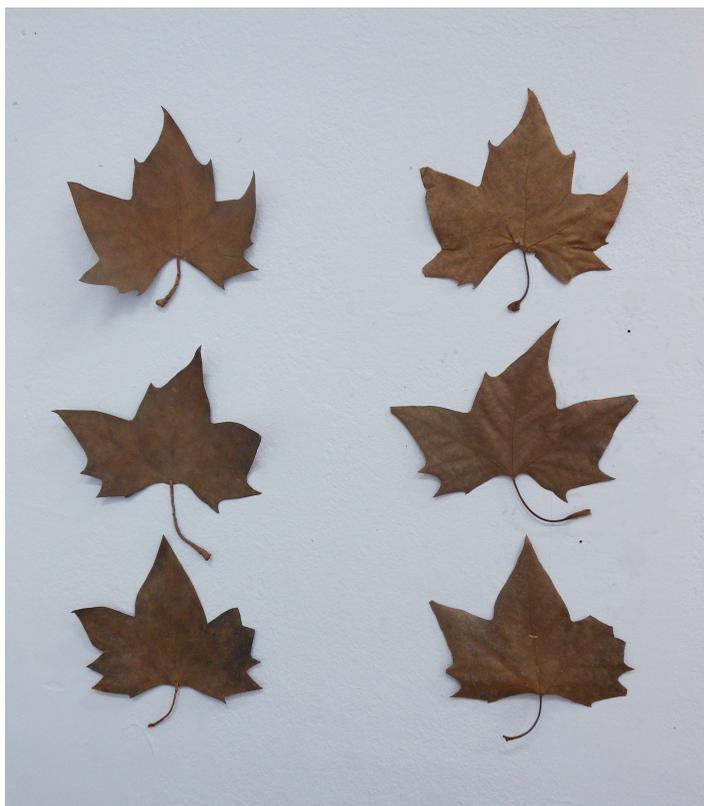


11- *Panorama 2*, 2013, photographie, écorces de platane, Avignon

Dans ces photographies, le format influence la vision et l'imagination du spectateur, car ce sont les paysages, qui sont souvent présentées sous ce format. Cependant, rien ne permet d'identifier un paysage. Le fond est uni, ce qui met en valeur les formes de l'écorce, ainsi que leurs couleurs.

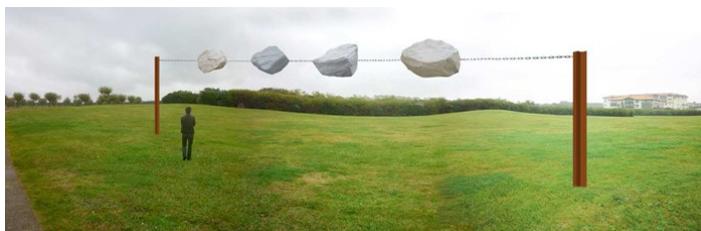
Il s'agit de faire voyager le spectateur, en l'amenant vers le concept de paysage, sans en montrer un, ce qui favorise son imaginaire.

Dans l'idée d'une nature mimétique, j'ai réalisé un travail qui consistait à imiter parfaitement une feuille morte de platane, de par la couleur et par la forme. L'accrochage mettait en scène les vrais (à droite) et les faux (à gauche).



12- *Sans Titre*, 2013, feuilles mortes, papier,
gouache, Avignon

Ici encore, c'est au spectateur que s'adresse ce travail, avec la question de la distinction entre le vrai et le faux. Les feuilles mortes, hors de leur milieu naturel, ne sont plus des feuilles mais des sujets de réflexion mis en avant par le contraste du mur, et par l'artefact des fausses feuilles. C'est un peu comme si l'être humain fabriquait lui-même la nature qui l'entoure. La réflexion peut aller jusqu'à dire que malgré la plus grande minutie, et ressemblance, l'Homme ne sera jamais capable de créer une vraie feuille d'arbre. L'œuvre de DIDIER MARCEL, *Portico*, interroge cette même question du mimétisme. Il s'inspire de l'aspect de rochers et les refait dans une matière qui permet de les tenir élevés sur un fil. Ici aussi, c'est le regard du spectateur qui est interrogé sur la vraisemblance de l'œuvre, ou l'artificialité de la nature.



13- Didier MARCEL, *Portico*, 2011, plastique, métal, dimensions variables, 4^{ème} Biennale d'Anglet

L'or : entre artifice et préciosité

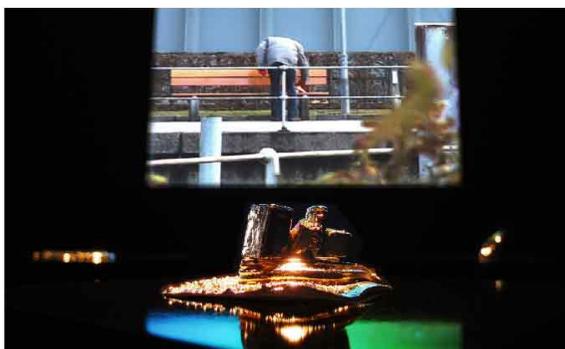
Je travaille essentiellement avec des feuilles d'or, et cette transformation d'une pépite d'or en feuille très fine de 0,1 μm (micromètre = 1 millième de millimètre) est le produit d'une longue série de manipulations. ⁴

L'or, de par son éclat et son inaltérabilité, a souvent fait référence au divin, d'où

l'omniprésence de l'or dans les différents lieux de

4. PERRAULT, Gilles, *Dorure et polychromie sur bois : techniques traditionnelles et modernes*, Dijon, Éditions Faton, 1992

culte, comme les églises par exemple. Alors suffit-il de renverser la fonction de l'or et de l'appliquer à des choses triviales pour questionner le spectateur, ou le passant ? Comme le fait ASAN TUR avec ses *Public Sculptures* , en dorant des déchets et en les replaçant dans la rue, le tout étant filmé jusqu'à ce qu'un passant les remarque et les ramasse. L'artiste questionne ici la vanité de l'or, l'aspect factice, il s'agit d'un piège doré, dans lequel le passant se laisse facilement entraîner.



14- Nasan TUR, *Public sculptures*, 2008, détritüs et feuille d'or, New York

Les *Larves de trichoptères*, de HUBERT DUPRAT, reposent sur le même questionnement, celui de la valeur d'un objet en utilisant des éléments plus ou moins précieux. Ces animaux marins, fabriquent leur habitat avec les éléments qui se trouvent au fond de l'eau, constitué de petits cailloux avec lesquels ils forment une coquille les protégeant des dangers extérieurs. L'artiste a remplacé le fond de sable par des perles et cailloux semi-précieux, ainsi que d'autres objets brillants.



15- Hubert DUPRAT, *Larves de Trichoptères*, 1980-2000, FRAC Lorraine

Tandis que l'animal crée cette coquille pour sa survie sans jamais porter de valeur sur l'objet utilitaire fabriqué, l'Homme va être attiré par cet objet qui lui semblera précieux par sa brillance, et va vouloir le posséder pour le mettre en valeur comme objet d'art. Ceci peut être ramené aux perles dans les huîtres, qui ne sont qu'un défaut, le plus souvent un grain de sable, que l'animal essaie de corriger en l'enveloppant de nacre, ou encore aux collections primitives présentées dans les musées que l'époque moderne conserve et expose en tant qu'objet d'art alors qu'il s'agissait pour ce peuple, le plus souvent d'objets purement utilitaires.

Les feuilles d'or, utilisées dans mes travaux et interventions, associés à divers matériaux, apportent une marque de civilisation, car l'or ne se trouve uniquement que sous forme de pépite, et un objet façonné d'or est donc une marque

laissée par l'être humain, voulant amener cet objet à un rang plus précieux que celui de l'utilitaire, ou l'associer au sacré.

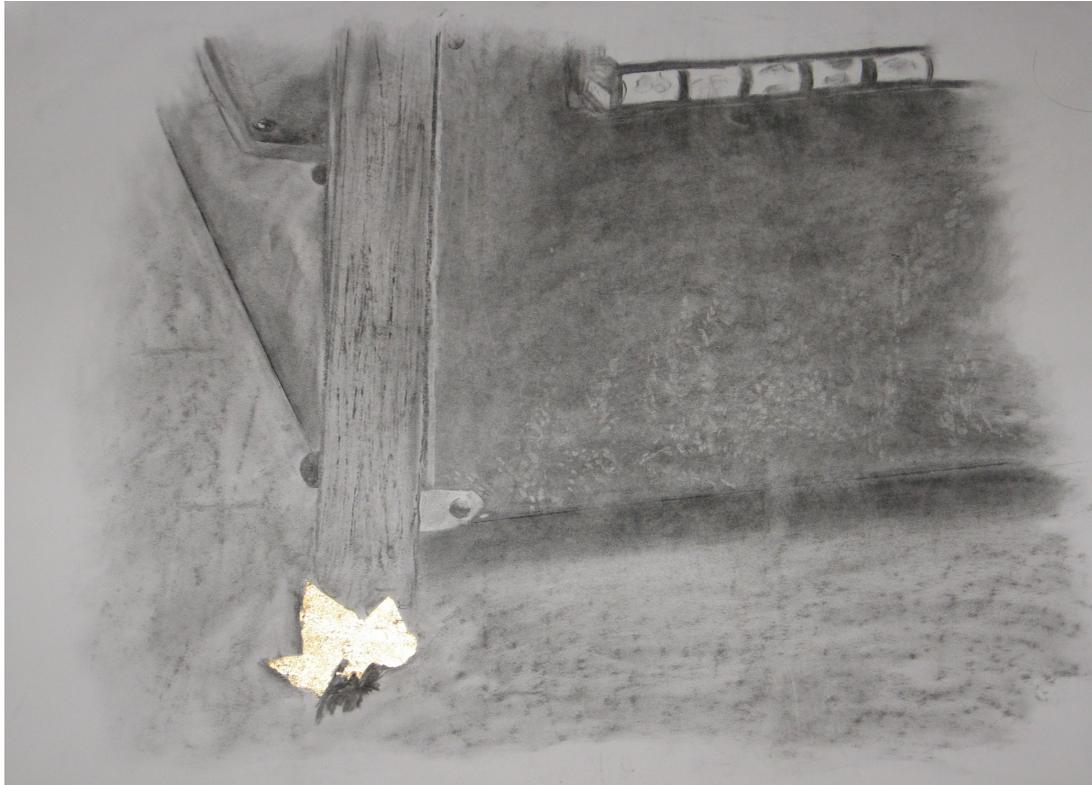
Mon premier travail utilisant la feuille d'or, prenait la forme d'une intervention dans l'espace urbain. J'avais méticuleusement doré des feuilles mortes pour les replacer ensuite à l'endroit où elles ont été prélevées initialement, dans la rue. Ce piège doré, abandonné, interpelle et rend l'objet ordinaire précieux, comme une relique, tout en gardant une simplicité et pauvreté liée au matériau de l'objet. L'incertitude du regard est mis en question, il est demandé au spectateur de vérifier ce piège doré en le manipulant. Un croquis rendait compte de cette intervention, et le titre désigne la latitude et la longitude de l'endroit de l'intervention.



16- 43,9377082° - 4,8034654°, 2013, Fusain et feuille d'or, 50 x 70 cm, Avignon



17- 43,9523444° - 4,8084818°, 2013, Fusain et feuille d'or, 50 x 70 cm, Avignon



18- 43,9324776° - 4,8128102°, 2013, Fusain et feuille d'or, 50 x 70 cm, Avignon

Un questionnement, un étonnement, se produit vis-à-vis de ce métal précieux, lorsque celui-ci n'est pas dans un endroit spécifique où il peut être admiré habituellement. Le spectateur, voyant un objet d'or, est surpris par son éclat, et par son emplacement parmi les déchets, et passe d'un regard passif, absent, à un regard attentif. L'on peut penser ici à cette réflexion de l'instant présent, introduite dès l'antiquité grecque avec Épicure, reprise dans le bouddhisme avec leur état de pleine conscience, et adaptée plus récemment dans les découvertes de la psychologie positive. L'objet en lui-même est mis en valeur mais en même temps désacralisé par sa position sur le sol, il y a une tension entre le sacré et le profane, par l'or, l'objet, et son emplacement dans le lieu qu'il occupe. Le geste de la dorure est méticuleux et long, et le fait d'abandonner l'objet doré, après des heures de travail, est pour moi

comme un don, je prélève une chose dans la nature, dans l'espace, et le rend après cette modification. Il ne s'agit que d'un emprunt, d'une chose qui ne m'appartient pas, mais qui est à tous, et surtout à la nature, c'est un travail collaboratif, entre moi, la nature, et le passant.

Par rapport à cette notion de mise en valeur, j'ai tenté de faire un cours avec des élèves de 6ème, qui consistait donc à mettre en valeur un objet. Les élèves devaient apporter un objet destiné à être jeté, et le détourner de sa fonction première en le transformant en « *objet magique* ». L'objectif étant d'amener l'élève à appréhender la notion d'œuvre par rapport à l'objet utilitaire ou l'objet design.

Je n'ai pas évalué ce travail, il s'agissait plutôt d'un exercice de détournement d'objet. Cette notion avait déjà été travaillée en début d'année

avec des *constructions pour un petit peuple*, les élèves avaient donc déjà une certaine connaissance quant à cette notion. En faisant ce cours, je me suis rendue compte que pour la plupart des élèves, l'incitation « *Mon objet devient un objet magique* », était trop difficile à appréhender, car trop ouverte ; il n'y avait en effet aucune contrainte. Tous les élèves ont eu besoin d'au moins 20 minutes de réflexion afin de savoir comment ils allaient transformer l'objet. Je pense qu'avec une ou deux contraintes, les élèves auraient plus de facilité à effectuer ce travail. Comme par exemple, de n'utiliser qu'un ou deux matériaux en plus de l'objet, ou de ne pas intervenir sur l'objet mais autour, de manière à créer une mise en scène, soit en maquette, soit par une prise de vue photographique. Selon PHILIPPE MEIRIEU, c'est bien « l'enfant qui apprend et lui seul », et il « apprend ce qui a du

sens pour lui et ce dont il perçoit l'usage qu'il pourra en faire »⁵, ce qui signifie que si l'élève ne sait pas comment répondre au sujet, c'est qu'il ne comprend pas à quoi cela va t-il lui servir, et que donc ça ne l'intéresse pas. Pour ce cours de détournement d'objet, il faudrait donc mieux définir dès le début les objectifs, ajouter une ou deux contraintes pour cadrer, et pourquoi essayer cette séquence en travaillant en groupe. Cela permettrait peut-être à certains de collaborer, pour une interaction entre élèves.

Par la suite, un autre travail amenait l'utilisation de la photographie, et s'attardait ainsi davantage sur la question de l'image; image photographique comme témoin d'une intervention, ou installation effectuée dans la rue, et image en tant qu'œuvre.

5. MEIRIEU, Philippe, *La pédagogie entre le dire et le faire*, Paris, édition ESF, Coll. Pédagogies, 1995



19- *Ponctuation n°1*, 2014, caillou doré à la feuille d'or, Auch



20- *Ponctuation n°2*, 2014, caillou doré à la feuille d'or, Auch



21- *Ponctuation n°3*, 2014, caillou doré à la feuille d'or, Auch

Il s'agit d'un travail de mise en scène de cailloux dorés à la feuille d'or, dans l'espace urbain. Mise en scène qui était photographiée.

Ces photographies mettaient en avant le contraste des divers matériaux présents dans l'espace, à savoir la feuille d'or et la plasticité, la texture du mur ou du sol. La feuille d'or accroche la lumière et crée une tension entre le matériau noble et la banalité d'un mur urbain. Il s'agit d'une interaction, d'une confrontation avec différents éléments du réel.

On peut remarquer d'ailleurs que selon la position du caillou, l'image prend un autre sens. Au sol, l'image interroge la vanité de l'or, le semblant, le factice, mais aussi l'objet en lui-même, tandis que placé en hauteur, l'objet est mis en valeur et en fait le centre d'intérêt, comme placé sur un piédestal. C'est l'aspect sériel qui permet l'identification du caillou d'or, il est ainsi

le lien entre les différentes images. On peut se demander quelle fonction occupe ce caillou, signature, élément du décor, ou focus de l'image ? Par sa position décentrée, ne fait-il pas directement allusion à ces peintures de paysage ou de nature morte dans lesquelles la signature était souvent en bas à droite ou à gauche ? Dans quel cas, ce travail perdrait de son aspect d'installation au profit de son aspect pictural et symbolique.

Symbolisme

L'or est friable et éphémère, et cet aspect peut nous ramener à notre propre existence, fugace et fragile, mais aussi aux traces que l'on peut laisser derrière nous, ainsi qu'à l'importance qu'on leur accorde.

Dans l'occident, l'or est le symbole de la richesse,

de la pureté et du sacré, comme on peut le voir dans les nombreuses Églises avec les représentations du Christ, des saints, et des reliques. Dans les ethnies, dites archaïques, il est souvent associé aux divinités du soleil, et aussi au sacré en général.

La fascination de ce matériau vient du fait qu'il est imputrescible, ne s'altérant jamais, il présente donc une excellente prolongation du divin ou spirituel éternel, dans le monde terrestre.

De récentes recherches ont confirmé que l'or présent sur Terre est d'origine extraterrestre⁶. On sait que les étoiles sont le plus souvent en couple et lorsqu'elles finissent chacune leur vie sous forme d'une supernova, il se forment deux étoiles à neutrons en orbite l'une autour de l'autre. Mais

6. http://www.lexpress.fr/actualite/sciences/1-or-serait-d-origine-extraterrestre_1070757.html.

cela ne dure pas éternellement. Ils finiront par entrer en collision pendant laquelle de la matière riche en neutrons et en noyaux lourds est éjectée. Lorsque cette matière se refroidit, il se produit une cascade de réactions nucléaires avec des désintégrations bêta, et des noyaux d'or apparaissent parmi eux. Dans une galaxie comme la Voie lactée, il se produit en moyenne une telle collision entre étoiles à neutrons tous les 100.000 ans. Selon les chercheurs, l'ensemble des calculs qu'ils ont menés permettent de retrouver remarquablement bien les abondances de noyaux lourds, en particulier celle de l'or.

Cette découverte est d'autant plus intéressante dans mon travail, qu'elle me permet de dire que j'utilise un matériau limité, très rare, et en plus d'origine astrale. Tout rapprochement avec le sacré est alors renforcé, et le choix des objets à dorer, ou son emplacement dans l'espace est

d'autant plus importante.

La particule de l'or présente sur terre, me permet d'y intégrer la notion de microcosme, comme si tout l'univers pouvait se contenir dans un objet naturel. La mise en valeur est opérée par l'or, matériau d'origine cosmologique.

Ce questionnement peut se rapprocher de celui de KIM TSCHANG YEUL appelé « Kim la goutte d'eau », dans le sens où il s'inspire du Tao et des écrits de Lao-tseu, pour trouver une forme terrestre capable d'incarner la divin. Celui-ci écrit :

« le regardant, on ne le voit pas, on le nomme invisible [...] Il est la forme sans forme et l'image sans image. Il est fuyant et insaisissable.(Tao-te king XIV) »⁷

7. TSCHANG YEUL, Kim, *Kim Tschang Yeul*, textes de Pierre RESTANY, Gérard BARRIERE et Ronny COHEN, Paris, Édition Galerie Enrico Navarra, 1993, p.15

Pour l'artiste, une goutte d'eau qu'il représente en trompe-l'œil sur différents supports, traduit selon lui le mieux le principe du Taoïsme. Et plusieurs questionnements se rejoignent avec mon travail, en comparant la goutte d'eau avec un objet naturel doré :

« Quelle plénitude contient plus de vide ? Quelle humilité enclot plus de lumière ? Quelle exigüité, davantage d'immensité ? Quoi de plus simple, quoi qui soit en même temps plus évident et fascinant ? »⁸

En effet, l'artiste parle ici de la goutte d'eau, mais cette citation pourrait également s'appliquer aux objets que j'utilise ; une feuille, une branche ou un caillou, sont tous des objets issus de la nature,

8. TSCHANG YEUL, Kim, *Kim Tschang Yeul*, textes de Pierre RESTANY, Gérard BARRIERE et Ronny COHEN, Paris, Édition Galerie Enrico Navarra, 1993, p.15

d'une simplicité évidente, qui présentent pourtant tous leur unicité, ainsi que leur perfection. Et c'est cette apparente simplicité qui permet d'y voir la perfection, et aussi le symbole de notre existence, de l'univers.

Car plus une chose paraît simple et saisissable, plus elle dévoile, plus elle symbolise, plus elle questionne. C'est pourquoi j'utilise des matériaux purs et simples.

L'or fait penser au sacré mais c'est surtout sa capacité d'accrocher la lumière qui m'intéresse particulièrement, car sa couleur est inimitable. C'est grâce à tous ses aspects que l'or me permet de suggérer un caractère rituel dans mes interventions ou installations, un rituel inutile mais nécessaire pour moi.

J'invite ainsi le spectateur à entrevoir une symbolique, une mythologie toute personnelle, à

la regarder ou même à y participer.

J'ai voulu mettre en avant cet aspect sacré et en même temps épuré, du matériau de l'or avec un travail cette fois-ci uniquement photographique. Une main tenant un caillou doré à la feuille d'or.



22- *Origine*, 2013, photographie, caillou doré à la feuille d'or, main, Avignon

Le caillou doré peut faire référence au motif mythologique de l'œuf cosmique, présent dans nombreuses cultures et civilisations. Les plus anciens textes évoquant un Cosmos en forme d'œuf sont les anciens écrits en sanskrit (langue indo-européenne de la famille indo-aryenne, autrefois parlée dans le sous-continent indien). Le *Rig Veda* (collection d'hymnes (*sūkta*) sacrés de l'Inde antique composés en sanskrit védique) utilise un nom similaire pour les sources de l'univers : *Hiranyagarbha*, qui signifie littéralement le « fœtus doré » ou l'«Utérus d'or». L'œuf comme origine du monde est aussi présent dans la mythologie chinoise, égyptienne et finnoise.

Dans cette optique, le caillou d'or symbolise pour moi un commencement, après une fin, ou une fin pour un recommencement. Comme dans le roman de MICHAEL ENDE, *L'histoire sans fin*,

lorsque l'impératrice donne à l'enfant un seul grain de sable afin qu'il puisse recréer, réinventer le monde de fantasia⁹.

Une autre intervention, toujours en lien avec la nature, suggérerait également le côté symbolique et ritualisant de l'or. Il s'agit d'une sculpture faite d'écorces de platanes assemblées ensemble pour former un tronc d'arbre.

9 ENDE, Michael, *L'Histoire sans fin*, traduction de l'allemand par AUTRAND, Dominique, Paris, éd. Hachette Jeunesse, coll. Aventure, 2014



23- *Sculpture d'écorces*, 2013, écorces de platane, feuille d'or, mélange colle à bois/eau, Avignon

L'intérieur est doré à la feuille d'or, pour rendre visible ce qui est d'ordinaire invisible : l'intérieur d'une écorce. L'or révèle, met en valeur et sacralise quelque chose d'ordinaire caché. Cette sculpture peut être l'écho de notre propre existence, ce que nous montrons, ce qui est dévoilé, n'est qu'une façade, une écorce qui cache l'être véritable, le soi profond.

Cette feuille d'or étant extrêmement fragile et éphémère, ajoute ainsi une préciosité à la sculpture.

Une fois terminée, celle-ci fut remise dans la nature à l'endroit où les écorces ont été prélevées à l'origine.



24- *Sculpture d'écorce*, vue d'un détail du parcours, 2013, Avignon

Ce don, cet abandon, déjà mentionné plus haut, est un élément important dans ma démarche. Il symbolise cet emprunt, et désacralise en même temps l'œuvre d'art. Étant abandonnée, l'œuvre ne peut être exposée, ou appartenir à quelqu'un, sauf à la nature, d'où proviennent les matériaux. Si quelqu'un devait trouver cette sculpture au milieu de la forêt, il pourrait toujours la prendre ou la défragmenter, ou tout simplement la contempler. Dans cette intervention, le passant ne joue pas un rôle primordial, il s'agirait plutôt d'un retour à la source, d'un retour d'un emprunt. Les seules choses qui témoignent de cette action, sont les photographies et une vidéo du chemin parcouru, jusqu'à la remise de la sculpture en forêt.

Dans l'œuvre, *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, de GIUSEPPE PENONE, l'artiste questionne également l'interaction entre l'être humain et la nature, en insérant dans un arbre, une moulure en bronze de son avant-bras.



25- Giuseppe PENONE, *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968, Alpes maritimes

Le titre est assez explicite, et l'intervention oblige l'arbre à modifier sa croissance, à grandir malgré l'obstacle posé par l'Homme. Cette œuvre nous permet de questionner le rapport qu'entretient l'Homme avec la nature. Et selon la vision de l'artiste, l'intervention humaine, ne serait qu'un

obstacle, une contrainte à franchir pour la nature,
qui continuera de croître malgré tout.

II - INTERACTION AVEC LE LIEU

La photographie : témoin d'une action

Avec le temps, je me suis rendue compte de l'importance de la photographie dans mon travail, comme témoin d'une intervention, mais aussi comme moyen de présentation. Nous pouvons penser ici à certains artistes du land art, comme notamment ROBERT SMITHSON, qui se questionnait sur le *sight* et le *non-sight*, c'est à dire, le montré et le faire voir. En effet, ses œuvres étant vouées à disparaître dans le temps, ce qui restera sera la photographie. C'est cette dualité entre l'œuvre photographique ou simple témoin qui m'a permis d'avancer dans ma démarche, à travers plusieurs propositions.

Dans un premier travail, j'ai tenté de jouer avec la présentation : il s'agit de trois photographies d'une intervention in-situ mis côte à côte, qui, dans l'ensemble, forment un panorama. Les deux photos aux extrémités sont disposés à l'envers.



26- *Ligne*, 2013, photographies, feuilles d'or, mélange colla à bois/eau, Avignon

Sur l'ensemble on peut voir des troncs d'arbres encerclés par des anneaux en feuilles d'or, collés sur l'écorce. Les trois photos présentent différents points de vue de cette installation.

Chaque ligne était réalisée avec des vraies feuilles d'or et la hauteur de l'anneau dépendait de mon regard par rapport à la hauteur du sol. La ligne d'or apparaît alors comme une ligne d'horizon vécue, personnelle. L'arbre étant comme un prolongement de moi-même et la ligne d'or se trouvant au niveau de mes yeux.

Les photographies entremêlées perturbent l'espace connu; la ligne d'horizon (seul indice de l'espace) se trouve à l'envers sur la photo de droite. L'œil du spectateur suit alors cette ligne d'or discontinue qui forme comme une ondulation, une partition à suivre, à travers les arbres.

L'on peut penser tout d'abord, aux signalisations

de chemins de randonnées, mais également une frontière, mais de quoi ? Les arbres non marqués donnent l'impression d'une profondeur et le spectateur est ainsi invité à se questionner, à imaginer le but de cette frontière, et ce qu'elle dissimule. On peut également y voir un rituel archaïque, comme un retour aux sources, avec des rites en l'honneur de divinités inconnues, des arbres en l'occurrence. Ce qui m'a déterminé à choisir un arbre plutôt qu'un autre reste inconnu aux yeux du spectateur, c'est à lui de l'imaginer, de donner un sens à ce rituel personnel.

L'or y ajoute un aspect sacré et une préciosité, tout en contrastant avec la pauvreté des matériaux environnants.

Dans ce travail, il est également question de passage, du passage de l'Homme dans la nature, on pense à l'intervention d'HAMISH FULTON qui laisse des traces de pas derrière lui sur une

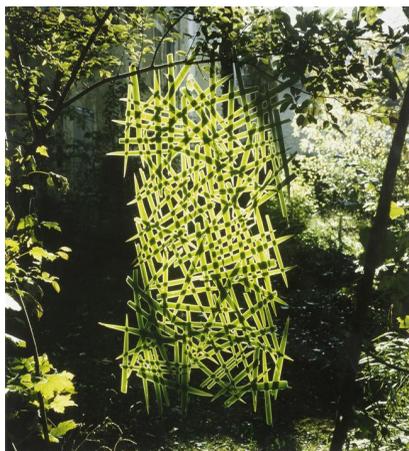
plage, ou encore à ANDY GOLDSWORTHY avec ses interventions dans la nature qui donnent lieu à des photographies surprenantes.

ZANDER OLSEN, a également travaillé autour de la ligne d'horizon, en s'appuyant sur un seul point de vue, s'ancrant dans le courant de l'Op Art.



YUOK
A FOUR DAY COASTAL WALK
DEL NORTE AND HUMBOLDT COUNTIES CALIFORNIA
SPRING 1980

27- Hamish FULTON, *a four day coastal walk*, 1980, photographie, Californie



28- Andy GLODSWORTHY, *Garden Mountain - Iris Bladespinned with Thorns*, feuilles d'iris, épines, 105 x 107,5 cm 1988, Centre Pompidou, Paris



29- Zander OLSEN, *Tree line*, 2010, photographie, Cadair, Angleterre

Le passage de l'Homme est ici plus subtil que celui d'une trace de pas, à cause du matériau utilisé, et de sa présentation.

Il ne s'agit donc pas uniquement d'une trace de passage, mais plus d'un questionnement symbolique du rapport qu'entretient l'être humain avec la nature, et les marques qu'il laisse sur cette même nature, ainsi comment il la perçoit.

L'or, matériau riche en symbolique, est surtout utilisé ici pour son accrochage à la lumière et son contraste vis-à-vis des éléments naturels. On peut penser au bosquet sacré ou encore au fil d'Ariane même si celui-ci n'est pas doré.

Cette feuille d'or est extrêmement fragile, ce qui ajoute ainsi une préciosité à l'installation, car éphémère, d'où l'importance de la photographie,

seul témoin de cette intervention.

Andy GOLDSWORTHY, qui utilise uniquement des matériaux naturels du lieu pour faire ses sculptures ou interventions dans la nature, se dit lui-même photographe. En effet, vu le caractère éphémère de ses œuvres, il utilise la photographie afin de les immortaliser mais également pour leur donner une forme plastique. Chez cet artiste, ce sont les photographies qui font œuvre, ce que j'ai tenté de reproduire dans ce travail de ligne d'or sur les arbres, en m'appuyant sur la forme plastique finale, et en me posant la question de comment présenter une intervention dans la nature de manière polysémique pour le spectateur sous une forme plastique appropriée.

La ligne dorée sur les arbres avait été à l'origine un geste intuitif de recréer une ligne d'horizon

personnelle. La présentation avec les trois points de vue différents, créait une pluralité picturale assez riche, cependant le spectateur restait en retrait face à cette installation, car la présentation des photographies engendrait peut-être trop de distance , avec un caractère trop documentaire, simple témoin d'une l'intervention.

C'est pourquoi j'ai reproduit cette intervention, en réalisant une vidéo de ma déambulation dans cet espace de lignes dorées que j'avais créé. Elle présente une déambulation au milieu d'arbres dont les troncs sont entourés d'une ligne de feuilles d'or.



30- *Déambulation*, arrêts sur images de la vidéo, 2,38 minutes, 2014, Auch

Dans cette vidéo, le mystère réside dans le choix des arbres dorés, et le côté mystérieux, secret, rituel est renforcé par ce matériau. L'aspect de la ligne d'horizon disparaît presque entièrement dans la vidéo à cause de la déambulation, au profit de la trace; la trace de mon passage, de mon point de vue. La réalisation de cette vidéo m'a permis de me rendre compte de l'espace tridimensionnel que je n'avais pas assez exploré lors de la prise de vue et la présentation des photographies. C'est une expérience personnelle partagée avec le spectateur, car la vidéo permet de garder une trace plus « vivante » de cette expérience qu'une simple prise photographique. Cette déambulation suit les lignes présents sur certains arbres, elle ne s'en écarte jamais, avec toujours une ligne d'or dans le champ de vision. Les lignes apparaissant ici comme un repère, un espace dont il ne faut pas sortir, ou un espace

dans lequel on ne peut entrer, comme si l'or permettait non seulement de sacraliser cet espace, mais aussi de le purifier, de le rendre exceptionnel. Les photographies ne m'avaient pas permis de jouer sur cet espace, et la vidéo est d'autant plus intéressante en ce qu'elle complète cette première idée de ligne d'horizon en y ajoutant des espaces, internes et externes. Le point de vue y est multiple également et davantage plus personnel, car le spectateur se met à ma place lorsqu'il regarde la vidéo, le point de vue qu'il partage tout le long de la déambulation est le mien, et aucun doute ne peut y persister, ce qui n'est pas forcément le cas devant une image fixe, figée dans le temps. En référence à cette vidéo, on pourrait citer le film de ROBERT SMITHSON et de NANCY HOLT, intitulé *Swamp*.

Dans cette œuvre, l'on voit un peut voir une

déambulation à travers un marécage, et le son nous permet d'identifier les deux artistes, qui ne se croisent jamais. Les plans rapprochés de la caméra témoignent du point de vue de l'artiste, qui nous entraîne dans un labyrinthe où tout repère spatial est perdu.



31- Nancy HOLT et Robert SMOTHSON, *Swamp*, arrêt sur image, 1969, 6 minutes

Révéler le lieu

Au fur et à mesure des interventions, j'ai voulu y introduire un public, afin de créer une certaine interaction, au lieu de produire dans un

endroit caché ou peu visible, je me suis tournée vers des lieux fréquentés quotidiennement, de passage, vers l'espace urbain en général. C'est donc l'endroit qui importait pour ce questionnement, car l'on est habitué de voir l'or dans les musées, présentés sous vitrine ou encadrant des tableaux de renom, mais ce qui est encore plus intéressant est de placer de l'or dans la rue même, au milieu de passants, ou à quelques endroits inattendus. C'est à ce moment-là que se produit ce questionnement, cet étonnement, vis-à-vis de ce métal précieux, car le passant est surpris, et devient un regardeur attentif.

Cette prise en compte du public s'est tout d'abord matérialisée à travers un travail de feuilles d'or collées directement sur le mur dans la ville, afin de questionner le « spectateur-passant » sur le

lieu où est inscrit une marque anonyme. Ces carrés de feuilles d'or sont d'un format standardisé, 4,5 x4,5 cm, et agissent en tant que signature, marque ou trace d'un passage, comme les tags ou autres inscriptions urbaines.



32- Trace n°1, 2015, Auch



33- *Trace n°2*, 2015, Auch



34- Trace n°3, 2015, Auch

Ceci permet de questionner le quotidien du passant et d'interroger son regard, son point de vue.

Ces carrés d'or peuvent faire penser à une enseigne ou à une affiche, ou encore à une signature comme le tag; nous pouvons dire que ce travail s'inscrit dans le langage urbain. Ces marques peuvent également faire penser aux plaques de cabinets d'avocats ou de médecins, souvent en laiton ou cuivre. L'étonnement est créé par le format, plus petit que les plaques, ainsi que le manque d'écriture. Le fait d'utiliser une forme de taille standard, et non retouchée, permet une unicité dans le travail et questionne en même temps davantage la portée symbolique de ce petit carré en feuilles d'or.

Les endroits choisis sont évidemment à prendre en compte, le spectateur, ou passant, ne ressentira pas la même chose devant une porte

d'une chapelle abandonnée qu'au dessus d'une poubelle ... le sens en sera tout autre, et c'est au passant de le donner, d'essayer de comprendre, de deviner pourquoi ces marques dorées se retrouvent sur le mur.

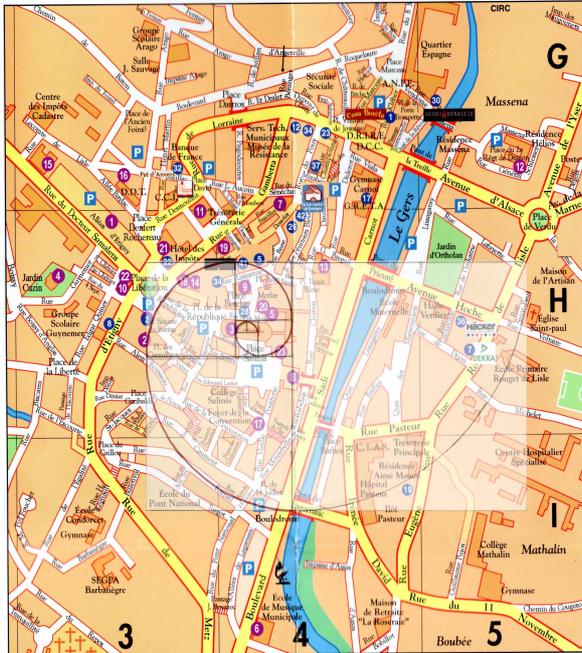
Comment créer un questionnement autour du quotidien du passant, du flâneur de rue, du promeneur, ... comment intéresser, capter le regard du promeneur passif et absent. Comment, en somme, renouveler le quotidien afin d'étonner les personnes de passage, d'attirer leur attention.

Pour tenter d'y répondre, j'ai continué mon travail des petits carrés d'or en m'inscrivant davantage dans l'espace de la ville, son architecture. En effet, j'ai réalisé une intervention qui s'inscrit dans la ville d'Auch. Le geste est toujours le même : coller des carrés en feuilles d'or, avec un format standardisé. Ce que j'ai tenté

d'introduire dans cette intervention, est la notion de parcours. J'ai appliqué la spirale d'or, ou de Fibonacci, sur un plan de la ville, ce qui a créé un parcours.

Léonardo Fibonacci, était un mathématicien italien du XIIème et XIIIème siècle. Il est connu pour avoir mis en évidence une suite de nombres qui porte désormais son nom, et qui a permis de révéler le nombre d'or : $1 + \sqrt{5} / 2 = 1,61 \dots$

Ce nombre d'or était déjà utilisé par les grecs, lors de la construction du Parthénon, par les peintres comme BOTTICELLI, ou SALVADOR DALI, ou encore par les architectes comme LE CORBUSIER. Ce nombre se retrouve aussi souvent dans la nature, comme la proportionnalité du corps humain, la coquille d'un escargot, les tournesols, etc., il était donc important pour moi de l'introduire dans mon travail pour son côté symbolique et omniprésent.



35- Croquis pour le projet *Parcours*, 2015, Auch



36- Photographies du projet *parcours*, 2015, Auch

Ces carrés d'or, qui suivent un parcours précis, invitent le passant à découvrir la ville selon un tout autre point de vue. J'ai choisi de faire partir la spirale de la cathédrale d'Auch, qui se trouve au centre de la haute-ville ; cet aspect renforce le côté sacré de l'or utilisé dans cette intervention. De plus, j'ai choisi la cathédrale, car au Moyen-Age, tous les villages se sont construits autour d'un lieu de culte, autour de l'église. Ce dispositif pourrait donc être parfaitement applicable dans une ville datant de l'époque médiévale.

Mon travail se dirigea par la suite, davantage sur la mise en place, sur le sens symbolique de la mise en scène dans l'espace urbain, que l'image en elle-même. Je voulais davantage m'émanciper de l'image collée au mur, de l'image institutionnalisée, pour m'amener vers un projet plus spatial et dématérialisé, en ôtant l'idée de

l'image unique, ce qui désacralise en même temps mon projet alors que je travaille avec un matériau qui peut être considéré comme tel. Ce faisant, le lieu fait partie de l'œuvre, et mes objets perdraient leur intérêt sans lui. Les lieux choisis, sont des lieux fréquentés par un public désintéressé, et non attentif à ce qui l'entoure. C'est pourquoi le but de ces interventions est de les surprendre dans leur quotidien, par l'objet en lui même, mais aussi et surtout par son emplacement.

Sacraliser le lieu

Mes interventions peuvent paraître comme hors du temps, comme quelque chose d'ancien, de toujours présent. On pourrait aussi y voir un caractère archaïque, c'est-à-dire le plus ancien, le plus avant, le début de tout, le

commencement. Mais également celui qui commande, comme si toute chose était sous l'autorité de son origine.¹⁰

Cette idée d'origine, de fondement, amplifie le caractère rituel et symbolique dans mon travail, tant dans la mise en œuvre de la matière et dans la primauté accordée aux matériaux bruts ou naturels, tant dans les gestes techniques rudimentaires.

Dans cette optique de sacralisation, j'avais repris les morceaux de platane accrochés au mur, pour leur donner forme humaine. Le but était de les mettre en scène dans la rue, aux yeux de tous, et non plus de simplement les accrocher au mur. Mais pour que les gens remarquent une simple écorce, il faut la rendre exceptionnelle, et c'est

10. *Figures de l'art, Revue d'études esthétiques*, n°19, « L'archaïque contemporain », textes réunis par Dominique Clevenot, 2011

pourquoi je me suis inspirée des formes pour en faire des personnages. Afin que le geste reste épuré, et simple, j'ai uniquement dessiné à l'intérieur de l'écorce, à la gouache noire et blanche. Tout comme la sculpture d'écorce dorée, je me suis intéressée à ce qui est caché.



37- série *persona*, écorce de platane, gouache,
2015, Auch



38- série *persona*, 2015, écorce de platane, gouache, Auch



39- série *persona*, 2015, écorce de platane, gouache
Auch



40- série *persona*, 2015, écorce de platane, gouache, Auch

En installant ces personnages dans la rue, c'est bien le côté caché de l'écorce qui est montré au passant. Le lieu choisi varie en fonction du personnage, afin qu'il y ait une certaine interaction, intégration, ou contraste entre l'écorce, et le fond.

Cette intervention révèle un lieu, le rend mystérieux, énigmatique, aux yeux du passant, qui sans cela, n'aurait pas fait attention à la porosité d'un mur, au détail d'une façade, au contraste entre un mur et un portail.

Il y a dans ce travail, une symbolique, un certain animisme, de révéler l'âme d'une chose vivante, en l'occurrence d'une écorce. Les formes des écorces n'ont pas été modifiées pour créer un personnage, comme si j'amplifiais le travail de la nature, comme si je rendais le hasard visible selon ma vision personnelle.

Ce travail pourrait être mis en relation avec JEPHAN DE VILLIERS, avec son œuvre *Au travers le temps – les archers du silence*, pour ce qui est du travail de l'écorce, du bois.



41- Jephah DE VILLIERS, *Au travers le temps – les archers du silence*, bois, objets naturels divers, 2007

Mais on peut aussi citer le street artiste Slinkachu, pour son travail de mise en scène de tous petits personnages, en milieu urbain, même si en ce qui concerne cet artiste, l'œuvre est photographique, tandis que moi c'est l'abandon

dans la rue et l'action de révéler un côté caché de l'écorce qui importe.



42- SLINKACHU, *The last Resort*, Londres, figurines peintes à l'acrylique, 2010

Dans cette idée d'introduire le passant dans une mise en scène visant à modifier la perception d'un lieu, et à le révéler, j'ai effectué un autre travail de mise en scène de petits dolmens installés dans le creux des murs ou par terre, à des endroits spécifiques, qui permettent une

interaction.

Il s'agit de galets fabriqués avec de l'argile, puis peints en blanc, pour ensuite les mettre en scène dans un lieu particulier, prenant la forme de dolmens.



43- série *Dolmens*, 2015-2016, galets d'argile, acrylique, Auch



44- série *Dolmens*, 2015-2016, galets d'argile, acrylique, Auch



45- série *Dolmens*, 2015-2016, galets d'argile, acrylique, Auch

L'idée de ce travail s'est tout d'abord inspiré des cairns, forme de monticules de pierres fabriqués par l'homme. Le cairn naît à l'époque du néolithique et recouvre certains dolmens à couloir, le mot peut venir de l'éco-sais *càrn*, signifiant colline ou amoncellement naturel de pierres. De nos jours, les cairns sont utilisés comme une indication d'un sentier, d'un lieu, d'un point de repère, ou encore pour marquer un site funéraire ou pour célébrer les morts. Les drapeaux de prières du Tibet et de l'Himalaya, par exemple, s'appuient sur ces monticules en les utilisant comme support. En allemand, et néerlandais, un cairn se dit *steinmann*, ou *steenman*, signifiant 'homme de pierre', et en grec, on les nomme *hermios*, en hommage au culte d'Hermès, dieu du voyage, du commerce, et de l'échange, ce pourquoi on peut encore trouver aujourd'hui des monticules signalant un point

important ou un chemin à suivre. Il est aussi intéressant de constater que la croyance nordique humanise ce tas de pierre fabriqué par l'homme, comme si au fur et à mesure du caillou ajouté, l'ensemble prenait vie. Le fait de fabriquer moi-même les galets, au lieu de les prélever quelque part, est d'une importance capitale, car ce faisant, je cultive et renforce le rituel de la mise en scène, car l'acte de fabrication est aussi important que la mise en scène elle-même.

Au lieu de faire des amoncellements de pierre, comme les cairns, j'ai choisi de les installer d'une autre manière, tout aussi symbolique.

Pour ce faire, je me suis tout d'abord inspirée de la culture japonaise, notamment des '*hokora*', qui sont des sanctuaires shinto miniatures pour des '*yokai*' (esprits) populaires, qui sont très nombreux et présents au Japon, ils trouveraient dans ces petits temples, un refuge ou un autel.

Ceux-ci se trouvent souvent en bordure de chemin ou le long des routes. Leur emplacement sacralise le lieu, le révèle.



46- exemple d'Hokora, Nirasaki, Japon

Mes cailloux peints en blancs se retrouvent donc souvent le long d'une rue fréquentée. Et pour la forme, je me suis inspirée de la structure archétypale des dolmens à savoir une grosse dalle de couverture posée sur des pierres verticales pour servir de pieds¹¹, pour leur

11. *L'Archéologue*, n°133, mars-avril-mai 2015, *Irlande – Terre d'Archéologie*, Lacapelle_Marival, éd. Archéologie Nouvelle, 2015

symbolique et leur mystère.

Citons à ce point, un texte de Raoul Ubac, dans
La Beauté aveugle :

« Dolmens – Menhirs

C'est contre vous finalement que nous butons.

C'est en vous finalement que s'affirme

l'accomplissement d'un cycle revenu au point
mort .

A présent, livrés au pouvoir discrétionnaire des
pierres, nous sommes aptes à comprendre nos
nudités, à saisir le sens d'une force aveugle qui
n'atteste qu'elle même et qui, périodiquement,
s'offre à nous comme une dernière ressource.

Terre à terre – Face à face. Notre corps enfin s'est
rejoint au niveau de la pierre. »¹²

12. MOUREY, Jean-Pierre, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Saint-Étienne, éd. Publications de Saint-Étienne, coll. Cierc Arts, 2013, p.12

L'artiste parle ici de son travail en tant que sculpteur, mais on retrouve sa fascination pour les Dolmens.

Le passant regardant mon travail, est amené à se demander l'origine de la présence de ces cailloux dans la rue, leur signification, leur fonction, et leur destinataire. Cette intervention peut faire penser à un rituel, ou un signe de célébration de morts miniatures, en référence avec les cromlechs originaires des tombes vikings, qui sont des cercles de pierres au sein duquel se trouve une tombe. Par la taille de cette construction, cela fait émerger quelque chose d'étrange et presque d'onirique, comme si ces temples sont destinés à une civilisation autre, à quelque chose d'invisible. Ce questionnement rejoint le travail de CHARLES SIMONDS, qui fabrique des architectures en brique d'argile, pour ce qu'il appelle une civilisation imaginaire. L'œuvre

s'intitule *Dwellings*, et voit le jour à partir des années '70 dans la ville de New-York.



Passage Julien-Lacroix,
Paris, 1975

47- Charles SIMONDS, *Dwelling*, 1976, briques d'argile, Paris

Un autre point important dans ce travail est la fabrication des cailloux. Ils sont faits d'argile puis peints en blanc. Leur forme reprend celle des galets que l'on peut trouver près des rivières ou de la mer. En les fabriquant, je m'approprie dans un sens la création de la nature. Ces pierres deviennent personnels, car fabriqués par mes soins, et me plongent comme dans une pré-

méditation qui s'achèvera lors de l'installation de ces constructions. Celles-ci sont installées dans un lieu qui à une vocation personnelle, un lieu qui m'interpelle par la porosité du mur, une ouverture cachée, ou un autre élément significatif pour moi seule. C'est en installant mon travail que ce lieu particulier le devient pour les autres, et c'est ainsi que je le met en valeur en lui conférant un aspect mystérieux, ritualisant.

Je rejoins l'idée de Walter Benjamin sur l'idée du culte dans l'œuvre d'art qui dit :

« il est alors d'une importance décisive que ce mode d'existence auratique de l'œuvre d'art ne soit jamais totalement détaché de sa fonction rituelle.¹³ »

13. KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, dans la peinture en particulier*, Paris, éd. Denoël, coll. Folio/Essais, 2012

Il s'agit d'un culte personnel en rapport avec un lieu, que le passant peut regarder mais aussi activer, en réalisant un rituel qui lui est propre mais dont la source est ma construction. Il peut aussi se l'approprier par d'autres manières, en l'emmenant chez lui par exemple, pour l'exposer ou encore le prendre en photographies. Ce sont des moyens de faire vivre mon travail en le prolongeant de différentes manières, à travers le passant attentif, devenu collaborateur et acteur de l'œuvre.

C'est d'ailleurs autour de ce dernier travail que j'ai décidé de faire travailler mes élèves de 6ème. Comme il s'agit de dolmens en version miniature, il fallait que les élèves réalisent des constructions un petit peuple. En verbalisant, nous avons établi que ce peuple mesurait entre 2mm et 4cm. Les élèves devaient apporter pour

ce cours un objet de récupération (rouleau de papier toilette, bouteille vide, des bouchons, boîte d'emballage, ...) et le détourner pour en faire une construction. Il était bien sûr possible de mélanger différents objets.



48- *Constructions pour un petit peuple*, élèves de 6ème, Collège E. Lartet, Gimont

Chaque classe a ensuite réalisé son propre village avec toutes les constructions de chaque élève, montées sur un grand carton. Ces maquettes étaient ensuite installées dans le hall du collège pendant plusieurs semaines.



49- *Constructions pour un petit peuple, maquette de la classe 602*



50- Constructions pour un petit peuple, maquette de la classe 602, détail



51- *Constructions pour un petit peuple, maquette de la classe 604*

Ce fut donc d'abord un travail individuel et ensuite un travail collectif. Ces deux aspects étaient pris en compte pour l'évaluation (compétence 7 du socle commun: s'engager dans un projet individuel /s'intégrer et coopérer dans un projet collectif.

J'ai remarqué que les élèves de 6ème s'investissent davantage lorsqu'il s'agit d'un projet commun, tandis que les élèves de 5ème ont parfois plus de mal à travailler en groupe, de peur que leur note ne soit pas individualisée, ou simplement parce-qu'ils préfèrent travailler tous seuls. En effet, lors de ce projet, tout le monde était investi, et la collaboration fonctionnait très bien ; pendant que certains amélioraient certaines constructions, d'autres en assemblaient plusieurs pour n'en plus qu'une, et d'autres s'interrogeaient sur la façon de décorer, ou d'intégrer, le sol en carton aux constructions.

Ce travail aurait très bien pu être expérimenté en classe de troisième avec la notion d'in situ ; les élèves auraient du installer leurs constructions dans des lieux précis, prendre un photographie, tout en expliquant pourquoi ils avaient choisi ce lieu en particulier. Comme je n'ai que les élèves de 6ème et 5ème, je n'ai pu l'expérimenter cette année. Cependant, avec les nouveaux programmes l'installation dans un endroit précis pourra être abordé dès le cycle 3, avec le questionnement suivant : la mise en regard et en espace, avec l'exploration des présentations, des productions et des œuvres.

CONCLUSION

Mon travail s'articule autour de cette question de mythe personnel que chacun possède au fond de lui-même, cet archétype de l'origine, en m'inspirant de la nature. Car « L'art ne représente pas seulement la nature, il l'assimile et l'exprime. L'œuvre devient quasi un prolongement, un produit de celle-ci. ¹⁴»

Mon but est de faire partager ma cosmogonie personnelle avec le passant ordinaire et de le réveiller de son quotidien. La discrétion de mes interventions demande au passant, promeneur, ou flâneur, un état de conscience éveillé, comme le possède un enfant, qui s'émerveille du quotidien, lequel est pour lui encore

14. MOUREY, Jean-Pierre, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Saint-Étienne, éd. Publications de Saint-Étienne, coll. Cierec Arts, 2013, p.46

extraordinaire. Il ne s'agit pas d'imposer mon point de vue, mais seulement d'apporter quelque mystère, que chacun est libre de s'approprier. L'apparente simplicité de mes objets, cache une symbolique importante, et peut facilement se transposer à la vie, à l'être humain, à la nature, au cosmos. Plus une chose paraît épurée, simple, plus la symbolique est facile à trouver, d'où le choix de mes matériaux.

« Le mutisme de la matière se transforme en signe, en figure de l'art à percevoir, à interpréter ¹⁵». Cette pensée est celle des minimalistes, mouvement artistique qui apparaît aux États-Unis vers 1960, qui valorisent une intervention minimale sur une œuvre. Comme par exemple WALTER DE MARIA, CARL ANDRE, ou encore DONALD JUDD.

15. MOUREY, Jean-Pierre, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Saint-Étienne, éd. Publications de Saint-Étienne, coll. Cierec Arts, 2013, p.50



52. Donald JUDD, *Stack*, 1972, Centre Pompidou, Paris



53. Walter DE MARIA, *Seen/Unseen
Known/Unknown*, 2000, Japon



54. Carl ANDRE, *Graphite Cubes*, 144
Units, 2005, Galerie Tschudi, Suisse

Le travail avec les élèves y apporte beaucoup, car en début du collège, ils sont encore dans l'enfance et possèdent beaucoup d'imagination. Ils voient les choses de manière simple, et c'est cette simplicité qui m'a permis d'épurer mon travail au maximum, et d'aller à l'essentiel. Mon travail en tant qu'artiste, continuera je l'espère à travers mon travail en tant qu'enseignante. On pourrait même imaginer un travail collaboratif, un colloque, de plusieurs élèves et artistes autour d'un même projet,

pourquoi pas sous forme d'EPI avec les nouveaux programmes ? Il pourrait s'agir d'un projet autour du microcosme, comme dans mon travail, ou de la notion d'in situ, ou l'intégration, et d'exposer les travaux des élèves, dans la ville, ou dans une galerie proche, afin d'apporter une ouverture culturelle aux élèves, et les confronter au monde de l'art, à savoir comment présenter une œuvre, et collaborer avec des artistes.

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, 2006

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, éd. Allia, coll. Petite Collection, 2011

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Édition Puf, coll. Quadridge, numéro 307, 2013

CUMMING, Robert, *Art*, Paris, éd. Gründ, coll. Le spécialiste, 2012

ENDE, Michael, *L'Histoire sans fin*, traduction de l'allemand par AUTRAND, Dominique, Paris, éditions Le livre de poche, 2008

Figures de l'art, Revue d'études esthétiques, n°19, « L'archaïque contemporain », textes réunis par Dominique Clevenot, Pau, presses universitaires, 2011

GOLDBERG, Itzhak, Installations, Paris, CNRS éditions, 2014

Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945, sous la direction de Mathilde FERRER, Marie-Hélène COLAS-ADLER et Jeanne LAMBERT-CABREJO, Paris, éd. 2^e Cole nationale supérieure des Beaux-Arts, nouvelle édition revue et augmentée 2001

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, éd. Denoël, coll. Folio essais, 2012

L'Archéologue, n°121, août – septembre 2012, Lacapelle_Marival, éd. Archéologie Nouvelle, 2012

L'Archéologue, n°133, mars-avril-mai 2015, *Irlande – Terre d'Archéologie*, Lacapelle_Marival, éd. Archéologie Nouvelle, 2015

LUC, Virginie, *De la nature à l'œuvre*, Paris, les Éditions Ulmer, 2014

MARKALE, Jean, *Dolmens et menhirs : la civilisation mégalithique*, Paris, éd. Payot et Rivages, 1994

MEIRIEU, Philippe, *La pédagogie entre le dire et le faire*, Paris, ESF éditeur, 1995

MOUREY, Jean-Pierre, *Relations paradoxales de l'art à la nature*, Saint-Étienne, éd. Publications de Saint-Étienne, coll. Cierec Arts, 2013

PERRAULT, Gilles, *Dorure et polychromie sur bois : techniques traditionnelles et modernes*, Dijon, Éditions Faton , 1992

SIMONDS, Charles, *Charles Simonds*, textes de Jean-Louis PRAT et Werner SPIES, Paris, Éditions Galerie Enrico Navarra, 2001

SCHWENK, Théodore, *Le chaos sensible*, préface du Commandant COUSTEAU, Paris, Édition Triades, 1992

TSCHANG YEUL, Kim, Kim Tschang Yeul,
textes de Pierre RESTANY, Gérard BARRIERE et
Ronny COHEN, Paris, Éditions Galerie Enrico
Navarra, 1993

www.larousse.fr/dictionnaires/français

[www.lexpress.fr/actualite/sciences/l-or-serait-
d-origine-extraterrestre_1070757.html](http://www.lexpress.fr/actualite/sciences/l-or-serait-d-origine-extraterrestre_1070757.html), consulté le
10/11/2015

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration n°1 : Charles Simonds, *Dwellings*, 1975, briques d'argile, New York
in Charles Simonds, textes de Jean-Louis PRAT et Werner SPIES, Paris, Éditions Galerie Enrico Navarra, 2001, p.10

Illustration n°2 : Didier Courbot, *Needs*, 1999, Photographie, Rome
in www.didier-courbot.com

Illustration n°3 : Ben Wilson, 2011, Chewing-gum peint à l'acrylique, Londres
in
www.nytimes.com/2011/06/14/world/europe/14muswell.html

Illustration n°4 : Slinkachu, *Fantastic voyage*, 2011, photographie de figurines peintes à l'acrylique, Londres
in www.instagram.com/slinkachu_official/

Illustration n°6 : Jean-Baptiste Regnault,
L'origine de la peinture, 1786, huile sur toile, 120 x
140 cm, Château de Versailles
in [www. photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)

Illustration n°7 : Katinka BOCK, *Partition en
automne*, 2009, bois, dimensions variables, Galerie
Jocelyne Wolff, Paris
in www.frac-poitou-charentes.org

Illustration n°9 : Henri MICHAUX, *Face aux
verrous*, Paris, éd. Gallimard, Coll. *Poésie*, numéro
258, 1992
in Henri Michaux, *Face aux verrous*, Paris, éd.
Gallimard, coll. *Poésie* n°258, 1992

Illustration n°13 : Didier MARCEL, *Portico*, 2011,
plastique, métal, dimensions variables, 4ème
Biennale d'Anglet
in [http://archives2011.artcatalyse.org/4eme-
biennale-art-contemporain-anglet.html](http://archives2011.artcatalyse.org/4eme-biennale-art-contemporain-anglet.html)

Illustration n°14 : Nasan TUR, *Public Sculptures*,
2008, détritit et feuille d'or, New York
in [www.nasantur.com/browser.php?
dir=works/1a.2008sculpture/&num=1](http://www.nasantur.com/browser.php?dir=works/1a.2008sculpture/&num=1)

Illustration n°15 : Hubert DUPRAT, *Larves de
Trichoptères*, 1980-2000, larves de trichoptères et
objets divers, FRAC Lorraine
in [www.galerieartconcept.com/fr/artwork-
collection/hubert-duprat-artworks/](http://www.galerieartconcept.com/fr/artwork-collection/hubert-duprat-artworks/)

Illustration n°25 : Guiseppe PENONE, *Il
poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968, arbre,
bronze, Alpes Maritimes
in
[www.admagazine.fr/profils/personnalite/giuse
ppe-penone/376](http://www.admagazine.fr/profils/personnalite/giuseppe-penone/376)

Illustration n°27 : Hamish FULTON, *a four day
coastal walk*, 1980, Photographie, Californie
in
[www.desordre.net/photographie/photographies/robert_
frank/fulton.html](http://www.desordre.net/photographie/photographies/robert_frank/fulton.html)

Illustration n°28 : Andy GLODSWORTHY,
Garden Mountain - Iris Bladespinned with Thorns,
1988, feuilles d'iris, épines, 105 x 107,5 cm, Centre
Pompidou, Paris

Illustration n°29 : Zander OLSEN, *Tree line*, 2010,
photographie, Cadair, Angleterre
in [phototrend.fr/2011/12/zander-olsen-des-
arbres-et-des-lignes/](http://phototrend.fr/2011/12/zander-olsen-des-arbres-et-des-lignes/)

Illustration n°31 : Nancy HOLT et Robert
SMOTHSON, *Swamp*, arrêt sur image, 6 minutes,
1969
in www.robertsmithson.com/films/films.htm

Illustration n°41 : Jephian DE VILLIERS, *Au
travers le temps - les archers du silence*, bois et
éléments naturels divers, 2007
in <http://jephian-de-villiers.com/oeuvres.htm>

Illustration n°42 : Slinkachu, *The last Resort*,
Londres, photographie de figurines peintes à
l'acrylique, 2010

Illustration n°46 : exemple d'Hokora, Nirasaki,
Japon

in

http://jp.worldmapz.com/photo/530027_en.htm

Illustration n°47 : Charles Simonds, *Dwellings*,
1976, briques d'argile, Paris

in Charles Simonds, textes de Jean-Louis PRAT et
Werner SPIES, Paris, Éditions Galerie Enrico
Navarra, 2001, p.12

Illustration n°48 : *Constructions pour un petit
peuple*, élèves de 6ème, objets divers de
récupération, scotch, colle, dimension variable,
Collège E. Lartet, Gimont, 2016

Illustration n°49 : *Constructions pour un petit
peuple*, maquette de la classe 602, objets divers de
récupération, collés sur carton, scotch, feutre,
Collège E. Lartet, Gimont, 2016

Illustration n°50 : *Constructions pour un petit peuple*, maquette de la classe 602, détail, objets divers de récupération, collés sur carton, scotch, feutre, Collège E. Lartet, Gimont, 2016

Illustration n°51 : *Constructions pour un petit peuple*, maquette de la classe 604, objets divers de récupération, collés sur carton, scotch, feutre, Collège E. Lartet, Gimont, 2016

Illustration n°52 : Donald JUDD, *Stack*, 1972, Acier inoxydable, plexiglas rouge 470 x 102,5 x 79,2 cm, Centre Pompidou, Paris
in
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm>

Illustration n°53 : Walter DE MARIA, *Seen/Unseen Known/Unknown*, 2000, Sculpture, boule de granit, dimensions variables, Japon
in
<http://minimalexposition.blogspot.fr/2012/06/walter-de-maria-seenunseen-knownunknown.html>

Illustration n°54 : Carl ANDRE, *Graphite Cubes*,
144 Units, 10 cm x 340 cm x 340 cm, 2005, Galerie
Tschudi, Suisse
in [www.artfacts.net/fr/institution/galerie-
tschudi-zuoz-6363/iuvre-dart/144-graphite-
silence-20114.html](http://www.artfacts.net/fr/institution/galerie-tschudi-zuoz-6363/iuvre-dart/144-graphite-silence-20114.html)

TRAVAUX PERSONNELS

Illustration n°5 : *Sans titre*, 2014, bois, clous,
feuilles mortes dorées à la feuille d'or, Toulouse

Illustration n°8 : *Écorces*, 2013, écorces de
platane, clous, Avignon

Illustration n°10 : *Panorama 1*, 2013,
photographie d'écorces de platane, Avignon

Illustration n°11 : *Panorama 2*, 2013,
photographie d'écorces de platane, Avignon

Illustration n°12 : *Sans Titre*, 2013, feuilles

mortes, papier, gouache, Avignon

Illustration n°16 : 43,9377082° - 4,8034654°, 2013,
50 x 70cm, Fusain et feuille d'or sur papier,
Avignon

Illustration n°17 : 43,9523444° - 4,8084818°, 2013,
50 x 70cm, Fusain et feuille d'or sur papier,
Avignon

Illustration n°18 : 43,9324776° - 4,8128102°, 2013,
50 x 70cm, Fusain et feuille d'or sur papier,
Avignon

Illustration n°19 : *Ponctuation n°1*, 2014, caillou
doré à la feuille d'or, Auch

Illustration n°20 : *Ponctuation n°2*, 2014, caillou
doré à la feuille d'or, Auch

Illustration n°21 : *Ponctuation n°3*, 2014, caillou
doré à la feuille d'or, Auch

Illustration n°22 : *Origine*, 2013, photographie
d'un caillou doré à la feuille d'or, main, Avignon

Illustration n°23 : *Sculpture d'écorces*, 2013, écorces de platane, feuille d'or, mélange colla à bois/eau, Avignon

Illustration n°24 : *Sculpture d'écorce*, vue d'un détail du parcours, 2013, écorces de platane, feuille d'or, mélange colla à bois/eau, Avignon

Illustration n°26 : *Ligne*, 2013, Photographies de feuilles d'or sur troc d'arbre, mélange colle à bois/eau, Avignon

Illustration n°30 : *Déambulation*, arrêts sur images de la vidéo, durée 2,38 minutes, 2014, Auch

Illustration n°32 : *Trace n°1*, 2015, feuille d'or, mélange colle à bois/eau, Auch

Illustration n°33 : *Trace n°2*, 2015, feuille d'or, mélange colle à bois/eau, Auch

Illustration n°34 : *Trace n°3*, 2015, feuille d'or, mélange colle à bois/eau, Auch

Illustration n°35 : Croquis pour le projet
Parcours, papier calque, plan de la ville de Auch,
papier, feutre, 2015, Auch

Illustration n°36 : Photographies du projet
parcours, feuilles d'or, mélange colle à bois/eau,
2015, Auch

Illustration n°37 : série *persona*, 2015, écorce de
platane, gouache, Auch

Illustration n°38 : série *persona*, 2015, écorce de
platane, gouache, Auch

Illustration n°39 : série *persona*, 2015, écorce de
platane, gouache, Auch

Illustration n°40 : série *persona*, 2015, écorce de
platane, gouache, Auch

Illustration n°43 : série *Dolmens*, 2015-2016,
galets d'argile, peinture acrylique, Auch

Illustration n°44 : série *Dolmens*, 2015-2016,
galets d'argile, peinture acrylique, Auch

Illustration n°45 : série *Dolmens*, 2015-2016,
galets d'argile, peinture acrylique, Auch

TABLE DES MATIERES

Introduction	p.3
I- Éléments naturels dénaturés	p.13
Mimétisme de la nature	p.13
L'or : entre artifice et préciosité	p.27
Symbolisme	p.43
II- Interaction avec le lieu	p.59
La photographie : témoin d'une action	p.59
Révéler le lieu	p.72
Sacraliser le lieu	p.84
Conclusion	p.114
Bibliographie	p.119
Tables des illustrations	p.123
Travaux personnels	p.129
Table des matières	p.134