

# Abstraire et propager

Entretien avec Corinne Laroche

Christiane Vollaire

## Ton travail se situe clairement dans le champ de l'abstraction. Mais n'y entre-t-il pas aussi un rapport à la figuration ?

Disons que, depuis mon exposition « Motherland I » au château de Saint-Ouen en 2009, et principalement la pièce *Motherland Mar(i)ée*, mon rapport à la figuration s'est un peu modifié.

Mon travail « abstrait » est une recherche sur le geste, l'écriture qui en découle et le rapport de cette écriture à l'espace où elle s'inscrit.

Une représentation « figurative » correspond pour moi à l'attachement à une ressemblance et à une part plutôt illustrative, voire anecdotique, du présent. Ce n'est pas cet aspect qui m'intéresse dans l'art.

La pièce *Motherland Mar(i)ée* m'a donc fait faire un passage. L'image source est celle de ma mère à son mariage. Le mot *Motherland* est évocateur de géographie, de territoire. Il s'agit de ma géographie personnelle, l'ensemble de mes dessins, c'est cela.

On a chacun une géographie unique, en tant qu'individu ; *Motherland* permet d'évoquer à la fois la notion de cartographie et l'hommage à ma mère, sous-jacent et lisible par moi-seule.

Le territoire, c'est la terre-mère (en allemand on ne parle pas de « Mutterland », mais « Vaterland » ou aussi de « Heimat », terme qui serait plus proche des notions de « Motherland », mais intraduisible en un seul mot français).

Dire « mère », et non pas « patrie », c'est parler de racines, une diffusion à partir d'un centre : il faut être bien enraciné, aussi, pour pratiquer le tai-chi.

La réalisation de cette pièce a été étrangement très tardive durant la préparation de l'exposition. D'abord j'ai commencé par choisir une partie non reconnaissable de l'image d'origine

pour le carton d'invitation, partie qui devait correspondre au dessin final. Et c'est seulement au moment d'effectuer le dessin que j'ai choisi de réaliser l'autre partie et accepté de représenter la figure.

Le dessin par des croix devait être seulement un repérage avant de remplir les carrés par crayonnage ; mais je me suis arrêtée aux croix.

Est-ce que j'affirme une figuration ? Ce « portrait » est resté comme une présence très imperceptible, mais du coup, ça a un vrai sens : ça devient une ombre, un fantôme.

## Et pour d'autres œuvres

Un autre ensemble de dessins s'intitule *Points de vue* : à partir d'un autre portrait de ma mère, j'ai focalisé sur des détails jusqu'à un devenir-abstrait ; une façon d'envisager le point de perception de l'enfant dans les bras de sa mère. L'enfant ne peut voir sa mère que par le détail : d'où un aspect morcelé, qui suscite une compréhension autre.

Il y a aussi un petit dessin correspondant à l'image d'un arbuste ployant sous la neige. C'est devant cette vision de l'arbuste que j'ai pensé au jour où ma mère disparaîtrait bien avant que cela n'arrive.

Contrairement aux dessins abstraits réalisés à partir d'une grille, où le processus inscrit un déroulement du temps, pour ce petit dessin j'ai appliqué mon papier buvard sur l'écran et posé les points en procédant à main levée par transparence, sans construction préalable. Il s'agit d'un travail plus immédiat, plus dans une forme de laisser-aller, dans une certaine légèreté.

Pour *Mes très Riches Heures*, il n'y a aucune image au départ, puisque c'est seulement le geste de l'écriture qui remplit une page quadrillée. C'est donc un travail abstrait, posé, rythmé, lentement déployé.

Pour les *Fouilles* le geste engendre la forme qui advient, le dessin développe une énergie tout d'un coup, en très peu de temps : un crayonnage un peu fou, d'un jet. Les dessins *Time to Time* établissent une relation entre ces deux types de travail, d'un temps à un autre, d'un tempérament à un autre. Ils sont totalement abstraits. *Rectus-Inversus* est une série de diptyques dont chaque schéma est tirée de détails d'images et traité par le dessin en positif puis en négatif. En 2010, j'ai dessiné les quatre premiers diptyques, puis je me suis intéressée à l'association des dessins entre eux de façon désorganisée, et je me suis rendu compte que je pouvais créer de nouveaux ensembles. J'ai donc fait de nouvelles « transcriptions » pour ces nouveaux ensembles.

#### Tu crées une combinatoire ?

Oui, c'est tout à fait ça. J'ai repris par la suite les diptyques pour créer d'autres ensembles comme, par exemple, *Extension I*. J'ai aussi repris ces dessins sur du papier noir au crayon. Je n'arrête pas de multiplier ces dessins, et je développe de nouveaux ensembles ; le côté modulaire reprend le dessus. Ce type de rapprochement est récurrent dans mon travail. Ce n'est pas seulement une reprise rétrospective, ce sont véritablement des rebonds. Dans certains dessins sur papier buvard (surtout les derniers), j'utilise aussi l'aspect combinatoire par rapprochement. J'empile d'abord des feuilles de façon aléatoire et je pars dans une improvisation entre le point et l'espace ; c'est spontané, intuitif comme si je jouais d'un instrument en ayant le rythme dans la tête. Ensuite j'étales les feuilles, je les regarde et j'envisage des juxtapositions, c'est la deuxième partie du travail.

#### Peut-on y voir un rapport au contrepoint musical ?

Le titre *Rectus-Inversus* vient effectivement du contrepoint de *L'Art de la fugue* de Bach à partir duquel j'ai réalisé en 1998 un livre d'artiste : *L'Art de la fugue, dessin livré*. Cette musique relève d'une rythmique imperturbable, parfaitement contrôlée, qui provoque une mise en concentration mentale incroyable. Sa composition est un jeu d'écritures mélodiques superposant endroit et envers, forme et contre-forme. *Rectus-Inversus I, II, III...* sont les noms donnés à chaque contrepoint.

Dans les dessins *Fouilles*, il ne s'agit pas de combinaisons ni de rapprochements, mais d'enchaînements. C'est un processus d'écriture rapide où je ne maîtrise pas la forme. Mon geste est d'une telle rapidité que les enchevêtrements d'écriture progressent d'eux-mêmes. Le dessin se conduit tout seul, au fur et à mesure. Il se répand, se propage d'une feuille à une autre.

#### Cette propagation évoque fortement l'interprétation que donne René Girard du travail de Clausewitz en stratégie militaire dans *Achever Clausewitz*<sup>1</sup>. Mais elle rappelle aussi les concepts de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*<sup>2</sup> : « machines de guerre », « dissémination ».

Les *Fouilles*, c'est un rapport guerrier. Quand j'ai démarré ces dessins, j'arrivais dans ce nouvel atelier qu'il fallait apprivoiser, m'approprier. J'étais aussi très en colère.

Ça s'est traduit par la manière dont la progression du crayonnage envahit la page blanche, et j'avais en tête des images de stratégies de guerre. J'imaginai des troupes qui avançaient, une prise de territoire comme la tache d'encre déposée qui s'étale ensuite sur la page. Quand j'ai fait cela, je n'étais pas encore consciente de cette notion de remplir / vider sous-jacente dans mon processus de travail. Pour cette série, je cherchais à ne pas maîtriser le dessin. J'ai choisi une gestuelle d'écriture qui, par sa rapidité, relevait d'un non-contrôle sur l'avancée, et donc sur la forme finale. Les dessins se suivent d'une feuille à l'autre et pour me repérer dans l'enchaînement, j'ai mis au dos de chaque feuille la date et des flèches indiquant les jonctions entre chaque dessin. Après avoir fait une amorce crayonnée provenant du premier dessin, j'attaquais la deuxième feuille sans avoir les yeux sur la première. C'est un travail morcelé qui se construit dans un flux et se répand sans que je sache vers quoi il m'emmène. C'est à partir de cette série que j'ai noté presque systématiquement au dos des dessins le lieu, la date et les heures.

#### Dans les *Fouilles*, on éprouve aussi une sensation tactile, la texture d'une fourrure.

Oui et ce que ça donnait m'a effrayée. Comme une figuration d'animaux, de monstres poilus. J'ai d'ailleurs commencé par interdire l'accès de mon atelier pendant six mois ; ça sortait tellement du travail géométrique dans lequel j'avais jusque-là mes repères. En plus, la densité d'écriture rendait les dessins particulièrement présents.

Le titre *Fouilles* relève aussi d'une sensation de matière, plutôt la terre. Il est venu au cours d'une perception inversée d'un des premiers dessins de la série, inversion entre densité de noir du dessin et vide blanc du papier. J'ai interprété le blanc comme une forme pleine, un rocher, et le noir comme une trouée. Le mot « Fouille » m'est venu à ce moment-là, non pas de façon raisonnée mais par émergence. Par la suite j'ai pensé à l'archéologue qui gratte la terre pour extraire une forme. Dessiner fait apparaître une forme par le crayonnage. J'ai fait le geste dans un processus de travail, mais je n'ai pas préétabli la forme : c'est le geste qui est fondateur. Il y a la densité d'écriture associée à la notion de profusion d'un crayonnage superposé en éventail, des touffes de cheveux ou de poils qui auraient la même racine.

#### Tu as parlé de colère. Quelle en était l'origine ?

Mon travail n'avait pas de visibilité, et ça a été en partie, par la suite en 2005, l'origine de mon départ à Berlin. Il y avait une espèce de rage de ne pas pouvoir montrer mes dessins. En 2003, j'ai investi mon nouvel atelier à Paris après des mois de travaux, donc une coupure avec mon rythme de travail. Le changement d'espace, comme à chaque fois, a fait émerger des nécessités différentes, et la colère est sortie à travers cette série de dessins : *Fouilles*. La rage venait aussi du manque de temps consacré au temps d'atelier.

En arrivant à Berlin fin 2005, j'ai pu avoir une grande période totalement consacrée à mon travail. J'ai continué les *Fouilles* et j'ai aussi commencé à crayonner des carrés dans un bloc-notes préquadillé. À la nuit tombée, je faisais des marches pour explorer Berlin à partir du lieu où j'habitais. Les crayonnages dans les carrés sont devenus, parallèlement et inconsciemment, des jeux de parcours d'un carré à un autre. Il y avait cette volonté de créer une continuité, le flux des *Fouilles* progressant par carré. J'ai fini par remplir l'ensemble de la feuille par crayonnage de carrés, non pas dans un parcours, mais systématiquement de gauche à droite et de haut en bas, comme une page d'écriture. Le geste systématique de remplir des carrés me permettait de me vider la tête de toutes questions trop envahissantes. Finalement ma rage est tombée et s'est diluée à travers ce travail d'écriture. Berlin est une ville qui allie quelque chose d'énergétiquement

puissant et de rigoureux, une rigueur apaisante... en tout cas pour moi. En parallèle à ce travail sur des pages de carnet, j'ai découvert le processus numérique de l'image et son traitement sur ordinateur avec des outils qui permettent de modifier cette image dans le sens de « vider ou remplir » une image de ses pixels. Cela rejoignait le travail de remplir des carrés, et j'ai pris conscience d'une oscillation qui opérait souvent dans mon travail entre vider et remplir. Le travail qui précédait les *Fouilles*, intitulé *Calques et reports*, portait déjà en lui ces notions. Je réalisais un dessin sur papier-calque selon un ensemble de formes géométriques que j'alignais et superposais entre elles sur le même principe qu'une page d'écriture. Puis je retournais la feuille de calque associée à une feuille blanche en dessous. En repassant sur certaines lignes du calque, je « vidais » la ligne de crayon qui se déposait sur la feuille blanche. J'obtenais ainsi un *report*. J'ai écrit un texte à ce propos, intitulé *Variations*.

#### À quoi correspond pour toi, plus largement, le geste du « vider / remplir » ?

« Vider / remplir » correspond aussi à des éléments fondamentaux du tai-chi. Entre autres une conscience de la respiration qui permet de réguler un flux. Le geste répété du remplissage de carrés met en route une régularité dans la respiration. Dans cette répétition, je suis happée par l'acte du crayonnage et mon mental se vide. Ici se situe le « vider / remplir ». Mon travail ne relève pas d'abord d'un concept qui produira par la suite une œuvre, mais il vient d'abord d'un élan intuitif qui pourra se continuer parce qu'il est en accord avec une pensée. C'est avant tout parce que sa réalisation me paraît répondre à une exigence vitale.

#### C'est donc bien, comme tu l'as mentionné tout à l'heure, le geste qui porte ton travail ?

C'est vrai, je n'ai pas l'impression de développer une théorie contrairement à certains artistes de ma génération ou de générations précédentes. On a quelquefois évoqué à propos de mon travail une filiation avec des artistes conceptuels comme Sol LeWitt par exemple. Le rapprochement que l'on peut envisager serait sur l'économie de moyens,

l'exploration par le carré qui est la base de son travail de sculpteur. En revanche, les définitions qui génèrent ses dessins donnent une importance prépondérante à l'idée plutôt qu'à l'acte qui effectue le dessin. Chez moi, au contraire, mon attention se porte sur le geste comme acte qui allie le corps au / et le mental. Il est nécessaire que ce geste soit anodin, simple, « pauvre » comme l'a défini un ami, qu'il ne relève d'aucune prouesse technique parce que c'est par cette simplicité que le mental et le corps entrent dans un rythme qui me permet une attention au présent. De cette attention qui perçoit une texture, une matière du temps.

*Esse est interesse*, cette citation latine utilisée par Lévinas dans *Autrement qu'être*<sup>3</sup> signifie qu'être, c'est être dans le monde. Ce qu'il traduit par « l'existence est intéressement ». Cette formule m'a donné l'occasion d'une tentative de rapprochement entre écriture et dessin. J'ai tenté des choses en écriture à partir de ce texte dont j'aime beaucoup le rythme et le langage ou plutôt le rythme du langage. J'ai essayé de travailler sur la signification essentielle du texte, mais il fallait en même temps que ce qui apparaisse le plus soit le rythme et le dessin de l'écriture. J'ai fini par cumuler et presque superposer des écritures qui se lisent à peine et qui couvrent l'ensemble de la surface d'un papier buvard, un autre espace s'y dégage. Par la suite, j'ai associé à ce dessin un autre ne comportant que des points espacés selon ma grille habituelle.

L'espace est mon premier terrain. Que ce soit pour une écriture ou pour le point, c'est pareil. C'est un rapport au blanc et au vide : à ce qui sort de la feuille, au périmètre, à ce que ça produit au regard ; l'espace perceptif, la suspension du regard. Un nouveau rapprochement

#### **Est-ce que tu voulais que le brouillage de l'écriture fasse forme, comme un chaos qui s'organise ?**

Dans ce travail d'écriture sur papier buvard, le papier absorbe et la marque de ce qui est écrit est moins sèche. Ce qui ressort, c'est quand même l'écriture, une gestuelle à laquelle on est habitué mais qui est surdimensionnée. Il y a une tentative d'inscrire la lettre dans l'espace, de brouiller et mélanger le texte, ce qui donne à voir, comme dans l'écriture, des failles. La forme vient de là, de cette part aléatoire du lisible et du non-lisible. Dans d'autres dessins sur papier buvard avec des points

alignés et serrés, les points se rejoignent et ne laissent apparaître que des failles, et c'est ce que le lecteur va percevoir en premier, ce côté ajouré, avant de comprendre que l'origine est une juxtaposition de points. Pour le texte transcrit, on y voit aussi d'abord un aspect chaotique avant de décrypter le texte. J'écris un texte et je sais ce que j'écris. Je réécris et il y a superposition. Je me laisse entraîner dans cet aléatoire. Celui qui regarde va voir quelque chose qu'il ne comprend pas ; puis il va essayer de décrypter les mots. Le processus de réception est inversé par rapport à celui de la production.

C'est un peu comme la figuration : j'utilise l'image, mais sa perception immédiate, sa reconnaissance qui capte l'attention, n'est pas ce qui m'intéresse. Je cherche à ce que les gens soient en rapport avec ce que je propose en-dehors de leurs codes habituels de décryptage. Je cherche à ce qu'ils soient pris d'abord physiquement par ce qu'ils voient, sans vouloir se rattacher tout de suite à des repères connus. Il s'agit avant tout d'un rapport physique, d'une ouverture à quelque chose de l'ordre d'une « vibration » : je ne sais pas pourquoi je regarde, mais il y a comme un vécu physique, une réception sur différents plans plus ou moins conscients, ça me tient et je repars avec quelque chose qui m'a été transmis là, sur différents plans de captation, pas seulement le langage ou la vision.

#### **Peut-on dire que le rapport entre les couleurs doit perturber la vision de la forme ?**

Si on parle des dessins en couleurs, par exemple *BB-Red on deep blue* ou *BB-White on gold yellow*, l'idée est de choisir des couleurs qui ont un jeu perceptif entre elles, non pas de complémentarité, mais de dissonance dans une proximité. Le rapport entre les deux couleurs produit ainsi une différence de lumière, un manque de contraste qui trouble la perception et fait papillonner les yeux, la forme devient perceptible, mais ne peut être cerner d'un seul coup. Pour *Motherland Mar(i)ée*, les visiteurs demandent souvent ce que ce dessin représente. Je suis très contente de ce trouble, qu'il n'y ait pas de compréhension de l'image de façon immédiate. Cette absence crée un espace pour laisser intervenir une captation sensible sans repère. L'image et le tableau ont un pouvoir de transmission plus large et moins restrictif qu'un simple ensemble de codes. Je retrouve des éléments de ce pouvoir de l'image dans le livre de Marie-José Mondzain *Image, icône, économie*<sup>4</sup>.

Le tableau a pour moi une supériorité par rapport à l'image-mouvement : l'image fixe ouvre une capacité beaucoup plus vaste. Ce livre m'a permis de comprendre où s'enracine mon attachement au « tableau ».

Un carré crayonné me suffit pour voir un univers.

Le tableau est pour moi une fenêtre. Indépendamment même du travail de Marie-José Mondzain, l'icône est en rapport avec mon histoire personnelle, d'une part l'éducation religieuse et d'autre part ma pratique du tai-chi.

Elle va dans le sens de la transmission d'une présence. L'image ne porte pas simplement un rapport de forme et de couleur, elle transporte quelque chose d'autre auquel on peut donner le nom qu'on veut et qui serait transmis à l'autre. « L'Aura » est un nom possible, le chi en est un autre. Le geste répété, dans une certaine qualité de « présence », émet une série de vibrations qui peuvent perdurer et se transmettre à ceux qui regardent : une traversée du temps. Ça n'existe qu'au moment où je le fais, mais ça continue à être quelque chose de vivant au-delà du moment du dessin. C'est de cette façon que Marie-José Mondzain parle du déplacement du pouvoir de l'image, de la représentation à l'énergie qu'elle transporte. Les spectateurs de l'œuvre reçoivent quelque chose de cela.

#### **Est-ce que pour toi l'œuvre est davantage dans le geste lui-même que dans le résultat ?**

Le petit geste quotidien peut générer des effets positifs qui sont déjà des résultats. Je crois que le geste et ce qu'il engendre sont un ensemble indissociable. Du carré crayonné ou du point posé menant, par répétition et accumulation, à un ensemble perceptible par d'autres, tout cela est une continuité.

Le geste que je fais est là, le carré crayonné est là sur la feuille, qu'il y ait des carrés « mieux remplis » que d'autres, ce n'est pas le sujet. Ce geste n'est ni théâtral, ni grandiloquent, ni héroïque.

Je décide simplement d'effectuer un acte sur le temps, cet acte existe et produit lui-même quelque chose.

Il y a par ces gestes une « apparition » progressive de quelque chose qui se propose à la perception.

À l'époque où je peignais, je cumulais les couches et je raclais successivement jusqu'au moment où le tableau me renvoyait quelque chose. Je ne savais pas ce que je cherchais, mais au moment où il m'interpellait je m'arrêtais.

Dans le travail récent sur les points, une feuille n'en vaut pas

une autre dans le travail de rapprochement, c'est un rapport d'espace. On en revient à une évaluation formelle, ce qui marche, c'est ce que je reconnais; ce qui marche, c'est un rapprochement qui va me paraître juste. Ce sont, comme je l'ai dit, des rebonds. Il y a quelque chose qui circule, quelque chose de spatial.

Dans le travail *Les points et le carré*, je mets en place des processus d'écriture. Au départ je remplis une page avec un rythme ; parfois ça ne donne rien, ça ne me « révèle » rien ; il m'arrive d'abandonner au milieu de la page. Le rapport de celui qui crée à son œuvre est de toute manière un échange, c'est pourquoi je parle de « révélation ». Quelque chose apparaît, qui n'était pas prévu et qui surprend. Dans ce sens je ne peux pas être dans une théorisation : la dérive est nécessaire, bienvenue.

#### **Quelle est donc la part de la discipline dans ton travail ?**

À partir du moment où je fais le même geste, il faut une attente pour le répéter. Mais l'automatisme libère une partie de l'esprit. Dans ce rituel, il y a une grande rêverie, une grande ouverture grâce à ce cadre, à cette répétition. Je parlerais de processus qui donne un cadre plus que de discipline. Ce qui m'intéresse, c'est de pouvoir être présente, palper le temps qui passe. Il y a un rapport à la matière du temps. Je ne sais pas s'il vaut mieux parler de temps ou de durée. Il faut faire quelque chose pour être attentif au temps. Si tu ne fais pas un acte, ton esprit vagabonde entre présent et passé. Faire un acte, c'est rappeler ma présence à cet acte et c'est là que la présence est effective. En te parlant, je ne suis pas dans le présent. Le présent est beaucoup plus vaste que de se laisser bouffer par la projection vers le futur ou le passé. Quand je dessine *Mes très Riches Heures*, je suis dedans, j'ai une éternité qui dure quarante minutes. Je préférerais être tout le temps dans le présent.

#### **Est-ce à cause de l'intensité ?**

C'est la vie : le vivant et la conscience du vivant, c'est la conscience qui rend l'intensité. Quand je parle de dérive, c'est en rapport à tout ce processus et sa rigueur. Je me tiens au processus qui n'est là que pour m'aider à être dans le présent. À partir du moment où le processus m'enferme trop, je veux me donner la liberté de le laisser : c'est là que se passe quelque chose de différent, de nouveau, le moment « créatif », quand il arrive.

L'« inspiration », c'est le moment où l'on trouve un nouveau désir. Tout est mis en place et mon esprit est détendu et présent, alors il advient quelque chose de différent où je peux me laisser glisser : c'est la dérive que je viens d'évoquer. Si l'on s'en tient au mot « inspiration », la chose qui advient, le désir différent de ce dans quoi l'on est à ce moment-là, c'est un moment de totale détente et de totale disponibilité au présent. Quelque chose se passe entre le mouvement, le geste, l'humeur, l'espace, la lumière... Tout compte !

#### Quelles seraient les influences d'autres artistes que tu pourrais reconnaître ?

Dans le travail de Martin Barré, je découvre et trouve de la nourriture pour un travail aujourd'hui, même si mes processus ne sont pas en rapport direct avec ce qu'il développe. La continuité dans laquelle il a pensé son travail au sein d'une histoire de l'art, depuis les peintures des grottes et les fresques italiennes jusqu'à son époque m'intéresse vraiment.

Dans la construction de son propre travail, le tableau n'est pas une forme fermée : il a développé des ensembles qui restent ouverts donc qui emmènent le regard vers l'extérieur.

Il y a des facettes desquelles je me nourris.

L'exposition au musée du Jeu de Paume en 1993 a été très marquante pour moi, cela correspondait à ce que je cherchais à ce moment-là. Un seul « tableau » dans lequel le visiteur se promène. L'installation des séries à différents niveaux de hauteur donnait au regard du visiteur circulant dans l'espace une découverte toujours renouvelée d'une nouvelle composition.

Chez Ellsworth Kelly, j'ai trouvé ce rapport de jeu du mur avec l'élément tableau. Un tableau unique, qui joue en-dehors du cadre : la forme a une incidence sur le mur auquel elle s'accroche.

Une œuvre faite de plusieurs éléments qui convoquent le mur. Chez Francisco de Zurbarán, ce qui m'intéresse est une forme-matière, donnée par la densité de la lumière. C'est le rapport à la lumière et à l'espace. Une sobriété presque cistercienne. Il y a une rigueur, une chose implacable, mais avec une certaine volupté.

Mon intérêt pour Gerhard Richter est plus récent et s'est installé progressivement. J'ai pu mieux lire l'ensemble de son travail à travers les rétrospectives qui lui ont été consacrées très récemment ; entre autres celle de la Tate Modern qui avait organisé l'exposition de façon chronologique.

Il y a chez lui une prouesse technique et une liberté dans ce passage entre figuration et abstraction, un recentrage sur la perception. Un questionnement sur la vision (le trouble) et l'image. Ce qui m'a intéressée, c'est de voir comment il a articulé les choses. Par exemple, je n'avais pas toujours compris la relation de ses panneaux de verre avec le reste. Avec cette exposition, j'ai pu raccrocher l'ensemble. J'aime son parcours et l'intelligence qu'il y a mise, le rapport à l'image et à sa symbolique aussi bien que son utilisation de la matière-forme. Il allie un savoir-faire (il dit qu'il voulait peindre comme Vermeer) et un questionnement sur la symbolique de l'image. La texture de sa peinture, ses sujets, le travail sur l'opacité de la surface, une réflexion sur la société, mais aussi sur la « facture » de la peinture. Je pense à ses peintures abstraites de paysages qui sont étonnantes. Il ne s'est rien interdit. On sent chez lui aussi bien la présence des primitifs italiens que celle de la peinture allemande. De ce point de vue, je me sens vraiment de culture latine, plus proche des primitifs italiens.

À Berlin, dans les collections, on perçoit bien cette différence dans le traitement des figures humaines entre l'école allemande et l'école italienne. Toute la filiation des primitifs italiens dans la figure angélique, l'idole byzantine très hiératique, tandis que les représentations nordique, allemande sont dans un réalisme souvent plus grotesque. Toute ma culture picturale vient de ces écoles latines, italiennes plus que nordiques, mon éducation, la fréquentation des églises, les vitraux. Mais je suis attirée par ces écoles du nord.

Il y a également Vincent Van Gogh que j'ai redécouvert par ses dessins accompagnant ses correspondances avec cette écriture enlevée, tout ce qui avait l'air grossier pour l'époque, mais qui transmet une énergie, un tempérament. Je citerai aussi Clouet pour ses magnifiques dessins et certaines peintures, Ingres, pour les lignes, pour ses repentirs, ses superpositions de lignes et de lumière, bien sûr Mondrian, Albers, Malevitch. Cézanne est, comme Barré, assez central comme référence.

#### Une manière de géométriser l'espace ?

La jouissance de voir dans ses dessins la construction qui s'organise par la démultiplication des tracés (comme pour ses touches en peinture), le rapport entre les tracés et les taches colorées (dans ses aquarelles). Il y a une impression d'esquisse, de repentir ou d'amorce produisant un effet de

répétition contrairement aux aplats de Matisse. Il y a aussi cette obstination à revenir sur le sujet, cette répétition : la montagne Sainte-Victoire. Un travail qui m'a toujours accompagnée.

Chez Monet, comme pour les *Nymphéas*, c'est un rapport physique à la dimension du tableau, c'est un rapport anthropologique à l'œuvre par laquelle on est englobé. Dans le catalogue de Gennevilliers paru en 2000, Véronique Giroux avait écrit sur cette dimension anthropologique de mon travail. Quand je propose des grands formats ou des installations murales, j'aime le rapport physique à l'œuvre, cette relation du corps englobé dans un habitacle.

#### Outre les influences des peintres, il y a aussi un rapport de ton travail à la photographie : de quel ordre ?

Je crois que l'image numérique a été une rencontre importante pour relier la photo à mon travail.

L'appareil photo argentique est depuis longtemps un outil de notation du réel en parallèle à mon travail d'atelier sans qu'aucun lien ne se fasse de l'un à l'autre.

Lors de l'hiver 2005, on m'a offert un petit appareil numérique, et les premiers pas ont été un peu laborieux. En déchargeant sur mon ordinateur les premières images, je suis tombée sur une image altérée qui m'a paru étonnante. Une partie de l'image n'était transcrite qu'en noir et blanc et par carrés de pixels, tandis que l'autre donnait le résultat attendu de l'image que j'avais prise. À partir de là, j'ai commencé à utiliser des détails des images que je captais comme schéma de dessin. Je me suis intéressée ensuite à cette possibilité de « visiter » une image tout en gardant un schéma abstrait.

Dans ce travail qui reste abstrait, dans l'acte de dessiner (remplir des carrés), il y a un déroulement progressif du dessin à travers les alignements de carrés dessinés. L'image n'apparaît qu'à la fin.

Le morcellement par carrés est une visitation, une façon d'incorporer, d'imprégner mon corps par la répétition, de m'approprier la représentation. C'est un processus carnivore : je m'approprie l'image, la représentation, dans un flux lent et continu.

#### Peux-tu parler des travaux de tes débuts ?

En sortant des beaux-arts, je faisais des peintures de nus, sorte d'autoportraits que j'ai présentés au diplôme.

J'ai commencé à aimer le dessin grâce au dessin de morphologie. En 1987, j'ai fait une série de peintures, *Torses*, où, petit à petit, une écriture plus enlevée est apparue. J'ai fini par laisser de côté les *Torses* pour ces écritures, un travail de lignes horizontales avec des pinceaux très larges sur des formats correspondants à mon envergure et en relation avec le souffle.

Les horizontales ont généré des verticales et un travail de trames et d'enchevêtrements toujours en relation avec le souffle et mon envergure.

Au cours de ce travail, quelques visiteurs à l'atelier m'ont fait remarquer la relation qui pouvait exister entre le lieu où je travaillais et les structures apparaissant sur mes peintures. Cela m'a intriguée à l'époque et j'ai commencé à réfléchir à la relation entre les tableaux et l'espace.

En changeant d'atelier, j'ai pu expérimenter un travail où le mur intégrerait le tableau, un tableau à plusieurs panneaux ou bien une continuité du tableau sur les murs. Tout ce travail relevait de constructions géométriques et non figuratives.

Le carré devenait très présent. Trois expositions m'ont permis de montrer ce travail : l'une à la galerie Corinne Caminade à Paris (1998), l'autre à la galerie Édouard-Manet de Gennevilliers (2000) et la troisième à la galerie de l'école des beaux-arts de Toulouse (2002). Cette dernière était une exposition uniquement consacrée au dessin qui devenait ma pratique principale.

Il y a un lien permanent dans mon travail avec la grille, le carré, la trame. C'est seulement, plus tard, le travail sur le portrait de ma mère qui m'a fait accepter une représentation possiblement lisible. Parfois l'image de départ n'est qu'un schéma, un rythme qui offre une composition visuellement intéressante comme pour *Grossgörschen left and right*. Pour d'autre comme *Spree* ou *Sombra BB*, ce n'est pas tant l'image de départ qui est symbolique, mais son schéma ou la charge que j'y mets. *Sombra BB* : une ombre à Berlin était pour moi symbolique. Il y a une « ombre à Berlin », on ne peut pas échapper à cette pensée en y habitant.

C'est là où le travail de Richter m'interpelle. Il travaille sur une image qui a un lien à la fois personnel, symbolique de son temps, et en rapport avec les autres. Là, l'œuvre d'un artiste devient plus qu'une petite chose : ce qui nous regarde, ce que nous voyons.

### Une référence implicite aux écrits de Georges Didi-Huberman<sup>5</sup> ?

Oui, ce livre m'a beaucoup marquée.

Qu'est-ce qui nous regarde quand on regarde ? Quel est le miroir ? Quand je regarde des gisants, je regarde quelque chose d'une histoire humaine. L'œuvre d'art nous renvoie donc à quelque chose de nous-mêmes. C'est quelque chose d'archaïque, de primitif, qui relie tout homme au monde. Il y a un rapport à la continuité de ma vue, le temps est une question de durée et d'instant. La séquence d'un instant à l'autre devient une durée : il s'agit de sentir une continuité de ce que l'on fait.

Remplir / vider, c'est l'image du sablier, où quelque chose s'égrène de façon continue. La diffusion n'est pas l'explosion mais la propagation : c'est lent et continu.

---

(1) *René Girard*, Achever Clausewitz, Paris, Carnets Nord, 2007.

(2) *Gilles Deleuze, Félix Guattari*, Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux, Paris, Les éditions de minuit, 1980.

(3) *Emmanuel Levinas*, Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence, Paris, Le livre de poche, 1990.

(4) *Marie-José Mondzain*, Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Paris, Le Seuil, 1996.

(5) *Georges Didi-Huberman*, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Les éditions de minuit, 1992.