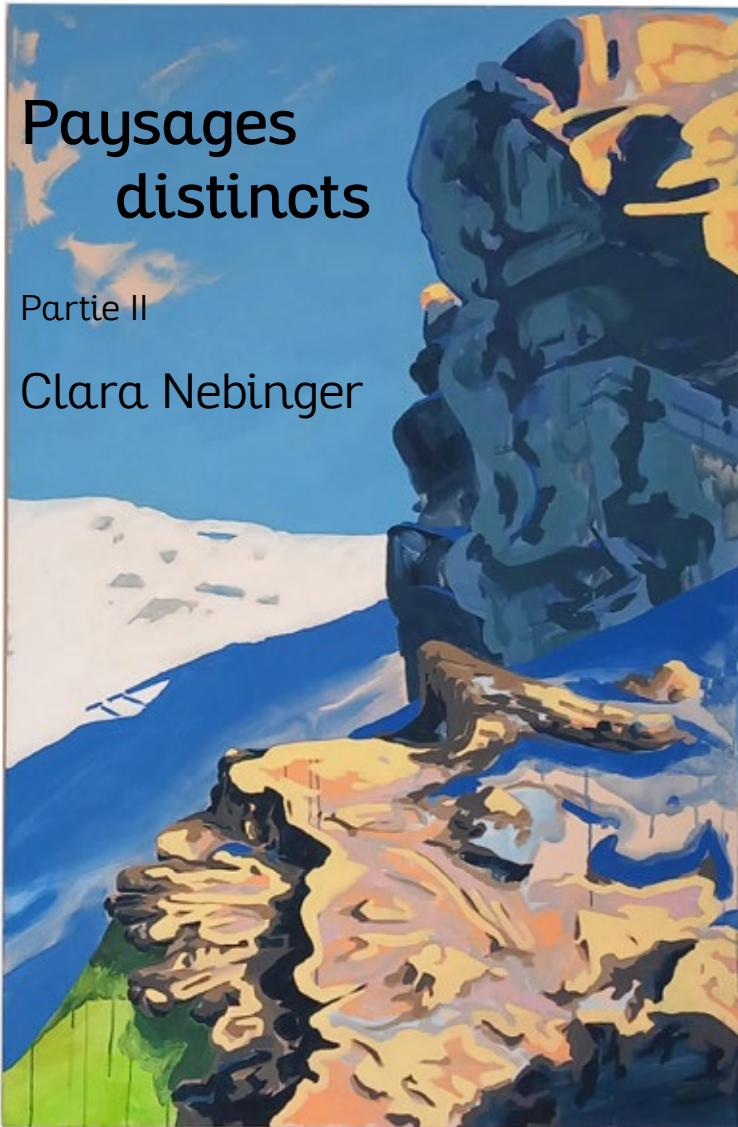


Paysages distincts

Partie II

Clara Nebinger



Sommaire

- Pages 4 à 5 Note d'intention, concept d'exposition
Pages 7 à 9 Peindre le paysage aujourd'hui
Pages 10 à 19 Clara Nebinger
Sur la question de la filiation
Pages 20 à 39 La conversation

Publications

Paysages distincts - Partie I - Noureddine Benhamed
Paysages distincts - Partie II - Clara Nebinger

La rédaction

Pierrette Gaudiat, direction artistique, coordination, maquette.
Isabelle Poussier, textes et entretiens avec les artistes,
organisation de la conversation, transcription
et relecture de la conversation.
Eve Woda, transcription et relecture de la conversation.
Julie-Anne Barbe, relecture.

ÉTANT DONNÉ

L'association créée en 2012
a pour objectif de valoriser les professionnels de la création,
sensibiliser les publics à l'art et la culture,
favoriser une création contemporaine exigeante.

L'atelier de l'association situé au 7 rue du Courtieu 30000 Nîmes
est à la fois un lieu de production polyvalent qui accueille des artistes
toute l'année, un lieu d'échange, de partage, d'exposition
et d'initiation à la sérigraphie.

Contact

atelier.etant.donne@gmail.com
nebinger.clara@gmail.com

Exemplaire numérique

JUIN 2024

Note d'intention

Filiations, ruptures et héritages

Dans le cadre de la programmation associée à la Contemporaine de Nîmes

En écho à la thématique *Une nouvelle jeunesse*, suivant le propos des commissaires : « *d'explorer les imaginaires, les préoccupations et les engagements de la jeunesse actuelle au prisme de la création, tout en interrogeant ses liens avec les générations qui la précèdent.* » nous avons proposé de questionner les filiations, ruptures et héritages de deux artistes plasticiens récemment diplômés de l'École supérieure des beaux-arts de Nîmes dans le cadre d'une résidence de production ; Noureddine Benhamed et Clara Nebinger.

Les thèmes d'héritage ou de rupture, de filiation, de transmission ou d'innovation artistiques, semblent présents dans toute la création contemporaine. À travers la rencontre avec des œuvres singulières, nous avons questionné les tenants et aboutissants dans la pratique de deux jeunes plasticiens. Nous avons porté notre regard sur la manière dont chacun a pensé sa démarche en rapport à ses héritages multiples, mais aussi en quoi chacun peut parfois changer par son travail notre regard sur les œuvres du passé. « *Car le travail des fils permet de voir chez les pères ce qui y était présent à l'état latent* » souligne Cyril Vettorato*. En écho à l'exposition Filiation qui a eu lieu au musée de Saint-Étienne en 2003, nous avons invité les publics lors de nos conversations à suivre le fil qui relie des œuvres d'époques et de cultures variées, à déchiffrer les lignes de continuité, les lignées multiples dans lesquelles chaque créateur s'approprie tel héritage, s'inscrit dans l'histoire, réinvestit une tradition peut-être.

Notre concept d'exposition

Pour répondre aux enjeux artistiques du projet d'**ÉTANT DONNÉ**, Partant d'une volonté de travailler autour de la recherche et de l'échange, en tant qu'artistes, chercheurs et association organisatrice de résidences, d'ateliers et d'expositions : il s'agissait de se démarquer par la proposition d'un questionnement, de montrer le plus explicitement possible le propos des artistes invités et des œuvres proposées, de donner la parole au public en engageant un dialogue réflexif. Les enjeux étant d'expérimenter, d'innover par la recherche sur la création, d'exposer de nouvelles formes d'art, d'aider le public à s'immerger dans les propositions.

Un artiste en résidence qui apporte sa propre réponse aux questions posées ou dont la démarche questionne les thématiques proposées.

Une conversation : une fabrique de questions lors de la restitution, qui prend la forme d'une discussion entre les artistes et le public pour poser des questions essentielles autour de l'art, l'histoire ou l'actualité de l'art et les thématiques proposées.

Un micro dispositif qui rappelle l'œuvre ultime de Marcel Duchamp : *Étant Donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* c'est-à-dire deux œilletons percés à hauteur de regard à même la porte d'entrée en bois d'où l'on peut observer les œuvres présentées derrière la porte d'**ÉTANT DONNÉ** : films, images, objets... en lien avec la résidence en cours.

Deux publications auront pour vocation de restituer l'ensemble. La première orientée poétique, avec de nouvelles approches esthétiques sur l'objet de l'art et qui rendra aussi compte du forum-discussion avec le public. La seconde publication sera dans la continuité de la résidence réalisée par l'artiste. Dans une logique à la fois inclusive et éco-responsable, cette dernière sera éditée et imprimée en sérigraphie, sur place, en présence et avec la participation du public.

*Cyril Vettorato : <http://filiation.ens-lyon.fr/quoi.html>



Peindre le paysage aujourd’hui

« *Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure. Il est toujours spécifié de quelque manière par la subjectivité de l’observateur; subjectivité qui est davantage qu’un simple point de vue optique* ¹. » Ainsi débute une analyse croisée dirigée par Augustin Berque, qui pourrait être le sous-titre de la recherche démarrée à ÉTANT DONNÉ par deux plasticiens, Clara Nebinger et Noureddine Benhamed pour leur première résidence, préfigurant une participation à la Triennale : La contemporaine de Nîmes « une nouvelle jeunesse » prévue du 5 avril au 23 juin 2024.

La première semaine de mise en place début décembre 2023 - et qui se poursuivra en janvier 2024 - consiste en une rencontre entre deux artistes, **Noureddine Benhamed** et **Clara Nebinger**, deux démarches, le lieu et le questionnement de la Triennale entre « filiation et rupture » vis-à-vis de l’héritage de l’histoire de l’art. Les artistes, habités par le souhait de collaborer, de trouver des points communs, voire de se répondre, ont engagé le dialogue, puis le travail a commencé. Dans sa pratique, chacun des plasticiens aborde en effet la question du paysage : « Le paysage est une entité relative et dynamique, où nature et société, regard et environnement sont en constante interaction² » et en incessante évolution serait à ajouter en parcourant leurs travaux antérieurs, tout comme l'est l'art d'ailleurs, en perpétuelle recherche de définition.

L'approche de **Clara Nebinger** va du paysage rêvé, capturé par un téléphone lors de voyages, de marches ou de flâneries, retravaillé immédiatement, comme restauré par la couleur pour retenir le temps pressant de la catastrophe, puis peint, parfois en sortant du cadre, en débordant de la toile, comme pour envahir l'espace. L'autre, celle de Noureddine Benhamed, documente plutôt la catastrophe, elle est presque post-apocalyptique, à la fois intime et critique, en trois couleurs au plus. Une réappropriation de la réalité pour la sublimer, la détourner, la questionner.

Ces paysages portent chacun une inquiétude, celle de la détérioration, de la disparition programmée de notre environnement. Le réel est assumé, mis en défaut, travesti par un œil singulier, menacé d'irréalité et transfiguré. La peinture par ces recherches se fait mode de connaissance. Nous sommes loin d'une représentation

traditionnelle des paysages, « *Embrasser l'histoire de l'art, la fondre dans le creuset pictural et la remettre en mouvement, tel est un autre enjeu de cette peinture*³ » dit Anne Malherbe.

Son ordinateur posé tout près d'un carnet de croquis, Clara Nebinger laisse venir l'inspiration en nous montrant quelques images, résultats de sa quête d'un paysage toujours modifié par l'homme, plus jamais naturel, et de son rapport à la marche. Elle parle du « mouvement des marcheurs », de Fulton ou de Long. On cherche le statut que pourraient prendre ces images numériques ainsi travaillées qui font seulement office de croquis pour l'instant... Mais la couleur explose, entre Joan Mitchell et David Hockney, le paysage s'intensifie, se contraste. Surtout sachant que David Hockney a commencé de peindre à l'iPad en 2010, et que selon Léon Mychkine « *même si bien sûr le tirage est en plus grand format, Hockney produit des miniatures d'une grande délicatesse et variété, et il est assez indéniable que la fraîcheur y est bien présente, une certaine leçon de « peinture* ⁴ » ». Les miniatures de Clara Nebinger ont sans doute un rôle à jouer. Outre la vision singulière, il y a un évident plaisir de peindre, les glacis colorés du peintre voyageur Olivier Masmonteil nous reviennent aussi en mémoire. « *La magie de la peinture, c'est un peu comme le parfum ou l'odeur, ça peut te replonger non dans le souvenir, mais dans la réalité du souvenir.* ⁵ » dit-il.

Mais dans ses grandes peintures, issues des photos retravaillées, Clara Nebinger sort du cadrage habituel du paysage peint, s'empare de grandes toiles. Alain Roger affirme : « *Je suis convaincu que loin de s'appauvrir, notre vision paysagère ne cesse de s'enrichir, au point que cette exubérance – chaque décennie nous livre désormais son lot de nouveaux paysages, où l'art et la technique se prêtent un mutuel appui – risque de nous grever les yeux et de provoquer, avec la satiété, la nostalgie d'un temps où, seule, la campagne bucolique, chère à certains écologiste, ait droit de cité (de cécité...) dans notre regard esthétique.* ⁶ » Pas certain que Clara Nebinger partage ce point de vue, sa peinture est jubilatoire passant du figuratif au plus abstrait, toujours très colorée, débordant même de la toile parfois, envahissant le mur, on pense à certaines œuvres de Katharina Grosse conçues comme une expansion de couleur qui contamine l'espace.

Mais dans ses dernières pièces elle fait l'expérience de la superposition de différents medium : la photographie apparaît dans la peinture. « *Cette dernière vient interpréter, traduire, la première. C'est une manière d'élargir (encore) l'espace de la toile en confrontant différents rapports à l'image et en créant des marges, des zones de « vide » entre photographie et peinture.* ». « *Le paysage est cosa mentale* » dit encore Christine Ollier, à la suite de Léonard de Vinci, dans son livre⁷ sur la photographie.

- Isabelle Poussier -

¹ A. BERQUE (sous la direction de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, M. Conan, P. Donadieu, B. Lassus, A. Roger, Seyssel : Champ Vallon, 1994, p.5

² Idem, p.6.

³ A. MALHERBE (2007), *La peinture : incarnation et dissolution*, Catalogue de l'exposition Peinture(s) Génération 70, au château d'Alex, Fondation Salomon.

⁴ <https://art-icle.fr/david-hockney-a-lipad-leon-mychkine/>

⁵ <https://toutelaculture.com/arts/galerie-arts/rencontre-avec-olivier-masmonteil-je-travaille-sur-le-paysage-cest-mon-sujet-de-peinture/>

⁶ A. BERQUE, M. CONAN, P. DONADIEU, B. LASSUS, A. ROGER, *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, coll. Passage, Éd. de la Vilette, 1999, p.75

⁷ C. OLLIER *Paysage cosa mentale. Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Loco Éditions, 2013

Clara Nebinger

Résidence - juin 2024

« On n'a jamais tant parlé de paysage qu'à notre époque [...] on n'a jamais publié autant de livres de réflexions sur le paysage [...] on n'a jamais connu pareille floraison de la pensée du paysage et l'on n'a jamais autant ravagé les paysages » dit Augustin Berque dans la Pensée paysagère.

À travers mon travail plastique, j'étudie la question du paysage contemporain et sa représentation picturale. Je m'intéresse à notre manière de pratiquer l'espace qui nous entoure et à comment celle-ci influence notre regard sur ces lieux que l'on traverse. La peinture a cela d'intéressant qu'elle n'a pas de forme prédéterminée : abstraction, figuration, réalisme ou symbolisme, tout appartient à la peinture. On retrouve ces langages divers dans mon travail qui n'est ni complètement réaliste, ni complètement abstrait à l'image de nos paysages contemporains grignotés par l'expansion des villes, décomposés et recomposés en fonction de nos besoins et modes de vie. Aujourd'hui nos paysages sont de plus en plus « humanisés » et c'est de cette hybridation entre nature et artifice que naît mon travail.

Et puis, que retiendra l'histoire ? Quels paysages représenteront notre époque ? Les paysages naturels, les paysages anthropiques ou bien ceux de nos guerres passées et présentes qui font partie de notre quotidien visuel ? Les productions réalisées lors de cette résidence répondent à la volonté - voire nécessité - de chercher dans la peinture les différentes typologies de paysage pour porter notre attention sur ce qu'ils racontent et disent de nous. Ainsi chaque pièce est à l'équilibre entre ce qui est construit et ce qui est détruit » dit l'artiste.

Clara Nebinger travaille la peinture autour de paysages contemporains, qu'ils soient réels, imaginaires, mémoriels, entre abstraction et figuration. Le paysage est représenté ou évoqué, démultiplié, dilaté, coulant sur mur ou associé à la photographie, aux mots, avide d'images en mouvement. « Le paysage c'est l'homme dans la nature » disait une philosophe. Mais pas seulement, pour l'artiste, c'est celui qui la regarde certes, mais aussi celui qui agit, modèle, sature, dénature, détruit, fait disparaître cette nature, c'est le responsable de l'anthropocène¹.

Le village de Vanquis n'existe plus depuis longtemps,



Gaza, 2024, Acrylique sur toile, 160 × 185 cm

Gaza

Acrylique sur toile, 160×185 cm

Lors de la préfiguration de sa résidence pour l'ouverture de la triennale, le 5 avril, Clara proposait l'évocation d'un paysage de guerre, d'un champ de ruines. Le tableau a évolué depuis : les cicatrices se sont creusées, les contrastes sont accentués, des coulures sont apparues. Il s'agit de « préserver les vestiges d'une guerre pour garder la mémoire de toutes les guerres » dit-elle. On pense aux grandes photographies de Sophie Ristelhueber, sur Beyrouth, le Liban, montrant l'état du monde contemporain, les cicatrices de la guerre sur les territoires. La peinture est ici, associée à un texte poétique, écrit dans le même rouge que les balafras du paysage. Les mots parcourent la salle d'exposition, comme recréant un horizon lui-même absent de la peinture, comme pour exprimer le temps de la lecture, pour élargir le paysage à tous les champs de bataille, le titre le confirme. Le texte dit : « *Le village de Vauquois n'existe plus depuis longtemps, il ne demeure que des cratères qui portent la forme des dernières explosions. Il y a eu la guerre, ici. De cette ruine contemporaine les trous sont froids, il ne reste que la mémoire. Mais plus loin, plus au sud, des trous brûlent encore.*2, c'est aussi le propos de Sophie Ristelhueber quand elle effectue, en 1982, la série Beyrouth pendant la Guerre civile du Liban (1975-1990). La série se compose de trente-et-une photographies en noir et blanc, sans présence humaine, ce sont des images de décombres qui ne dégagent que très peu de nostalgie ou de charge émotionnelle, relevant davantage du reportage que de l'autofiction : une esthétique du constat factuel, ce sont les titres qui nous informent, comme ici, mais le traitement pictural de Clara marque une subjectivité plus poétique.

Neiges éternelles

Acrylique sur toile, 120 × 185 cm

Le format étonne, comme si le paysage était contraint dans une focalisation brutale où la roche, très proche, offre ses strates, et où la vallée en contrebas pousse au vertige, le regard glisse dans le vide vu depuis un télésiège. La montagne est une des passions de Clara, mais nous faisons face à un portrait de paysage presque géologique, et à l'évocation de la catastrophe programmée où le glacier a commencé à fondre lentement plus bas, pour preuves, la couleur de ses ombres bleues et les coulures discrètes. Une petite ombre au loin évoque le câble soutenu par les pylônes du télésiège qui souligne furtivement l'artificialisation responsable du chaos prochain. « Un paysage bientôt ruiné par les changements climatiques » dit l'artiste. C'est peut-être l'idée de notre inconscience du désastre pourtant annoncé, lorsque le paysage se fait séduisant. Un espoir possible, au coin en bas à gauche de la toile, une petite étendue vert printemps, signe de la résilience de la nature, mais un vert un peu artificiel, presque radioactif et il s'échappe de la toile pour revenir dans le réel, il ne s'agit que de peinture... « Il arrive un moment où la peinture semble se détacher de l'image et mener à elle seule le combat³ » dit Anne Malherbe au sujet des œuvres de Duncan Wylie, cela s'applique aussi à celles de Clara Nebinger.

Les neiges éternelles ne le sont plus vraiment, les glaciers fondent inexorablement : « Depuis les années 1850, les glaciers des Alpes ont perdu 50% de leur volume, et sur la même période, c'est 90% du volume des glaciers des Pyrénées qui a disparu » affirme le glaciologue Pierre René.⁴ Loin de nier l'esthétique encore bien réelle de nos paysages, le signal d'alarme doit être activé et le titre poétique cache mal la fragilité du paysage et la ruine à venir. Parlant de l'art écologique Paul Ardenne affirme : « Ce n'est pas seulement un art qui s'intéresse à l'environnement, c'est un art de combat pour prendre des décisions.⁵



Au bout de la ville, 2024, Acrylique sur toile, 70 × 100 cm

Au bout de la ville

Acrylique sur toile, 70 x 100 cm

Sous un pont métallique aux décors du 19^e siècle, un panneau actuel de limitation de vitesse à 50 km/h semble abandonné, pas de route, mais une végétation abondante d'herbes folles qui occupe presque la moitié du tableau. Deux époques se percutent, l'ancien et le moderne sont débordés par la nature. Le tableau montre « une nature en zone urbaine où la végétation reprend ses droits » dit l'artiste, sur les ruines d'une époque... On pense à ces monuments abandonnés envahis par les végétaux, toutes proportions gardées aux temples khmers à Ankor, laissés à l'abandon pendant plusieurs siècles et qui nous rappellent l'inévitable processus de l'histoire.

Le panneau de signalisation représente l'autorité dans l'espace public. Il n'est pas discutable, mais abandonné, tordu, hors de l'espace routier, il devient témoin d'autre chose, il peut être mis en discussion. Ce panneau, central, nous invite peut-être à ralentir, à abandonner notre course effrénée ? Il est aussi le symbole de nos mobilités, de l'accélération permanente de nos vie.

La nature résiliente, elle, retrouve sa place lentement, témoignage du temps qui passe. L'artiste indique que le tableau est en cours, qu'il pourra encore évoluer dans le temps, signe qu'elle souhaite ralentir elle aussi, laisser la peinture advenir, l'herbe pousser peut être...

Issue de secours

Installation

Dans les œilletons de la porte d'**ÉTANT DONNÉ**, sur fond de paysage urbain imprimé et repeint, une borne incendie est au centre d'un rouge vif, percutant. Ce dispositif de lutte contre l'incendie mis en place par les communes en prévention des incendies, évoque à la fois le feu et l'eau, questions écologiques brûlantes depuis quelques années déjà. Des gravas sont disposés au premier plan. L'ambiguïté est là : s'agit-il de chantier ou de ruine, de construction ou de destruction, les mégafeux qui ravagent partout une très grande surface boisée, et l'eau qui vient à manquer pour les éteindre, sont le signe de notre impuissance face au désastre.

Avec cet ensemble exposé dans une boîte de petite dimension, et qu'on regarde par les œilletons comme de très loin, on pense

encore aux peintures de Duncan Wylie et à ses scènes violentes (immeubles éventrés, ruines, chaos) et à la fois attirantes. Pour Anne Malherbe « c'est le traitement pictural qui, à lui seul, assume les entrechocs et architecture le chaos, avec des couleurs presque fluorescentes, rouges, orangées, roses, des coups de pinceau à l'intensité électrique, des effets de flou qui tiennent en suspension la brutalité de l'effondrement⁶ ». L'installation est aussi visible derrière la porte, devenant ainsi une sorte de maquette des toutes les ruines possibles. Genre pictural en soi, essentiellement au XVIII^e siècle, la mise en scène des ruines inspire Diderot : « Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. [...] Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière ; et je ne veux pas mourir.⁷ » La ruine de Clara renverrait donc à une vanité contemporaine, sans crâne ni sablier, à l'image de celle de Jean-Luc Moulène, *Produits (Nature morte de trottoir)*, en 1996, pour laquelle il récupère dans la rue les éléments de l'installation (cailloux, coulures de ciment, bloc de ciment...), afin de rendre manifeste ce qui ne peut se laisser saisir : le temps et la mort.

¹ Terme qui désigne une nouvelle ère géologique dans laquelle l'impact de l'activité humaine sur la planète est devenu la principale force géologique et environnementale qui façonne la Terre. On pourrait le traduire par l'ère de l'humain.

² Conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? » donnée dans le cadre des Mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987

³ A. MALHERBE (2007), *La peinture : incarnation et dissolution*, Catalogue de l'exposition Peinture(s) Génération 70, au château d'Alex, Fondation Salomon, p. 8.

⁴ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-biais-d-heidi-sevestre/les-glaciers-pyreneens-ont-perdu-90-de-leur-volume-depuis-1850-constate-le-glaciologue-pierre-rene-1442992>

^{5, 6} P. ARDENNE (2018) , *Un art écologique. Crédit plasticienne et anthropocène*, postface de Bernard Stiegler. La Muette, éd. Le Bord de l'Eau

⁷ Diderot, *Œuvres complètes*, Salon de 1767 au sujet de Grande Galerie éclairée du fond de Hubert Robert, Ed. H. Dieckmann – J. Varloot, p. 338

Sur la question de la filiation

Clara Nebinger ne fait que peu appel à ses souvenirs adolescents, sauf pour évoquer les paysagistes dauphinois du XIX^e siècle, vus au Musée des beaux-arts de Grenoble, comme ceux de Laurent Guétal. Ces œuvres ont marqué son parcours, elles sont « les premières que j'ai vraiment « regardées », j'étais très jeune ! » Mais elle entend ce terme de filiation « comme une continuation de pensée entre artistes, un (ou plusieurs) questionnement(s) que l'on retrouve d'une génération à l'autre et dont la réponse évolue nécessairement en fonction de l'époque vécue. » Elle se sent en « famille » avec ceux dont le travail l'intéresse et la font avancer dans ses propres réflexions, ce sont les bases depuis lesquelles une pensée trouve une continuité. Toutefois elle ajoute : « Chaque artiste développe son propos, certes dans une continuité historique, et avec un vocabulaire préexistant, mais je ne crois pas que l'on développe un travail artistique à partir du travail d'un autre. On le développe sur la base de pensées, de gestes, de perceptions qui se rejoignent. » La filiation serait « de l'ordre d'une actualisation de concepts. » Et elle cite Gilles Deleuze : « Une idée se transforme, se vit et « s'effectue » dans le présent. » Deleuze, qui invite d'ailleurs dans L'Anti Œdipe « à en finir avec les filiations, que ce soit dans le domaine de la vie ou bien dans celui de l'histoire des idées » selon Jean Zaganiaris⁸.

Quant à la rupture, elle est pour Clara : « Une étape d'émancipation nécessaire et incontournable. » Tout questionnement artistique authentique porterait en lui la rupture pour s'émanciper des connaissances acquises. Toutefois il y a aussi des ruptures plus brutales : « Face à des gestes et des pensées contre lesquels je construis ma pensée artistique. » dit-elle. Il y aurait donc aussi une création en contre, face à certains artistes peu convaincants qui l'amènent à construire par la contradiction sa pensée artistique. « Et cela peut avoir un pouvoir d'affirmation très fort » ajoute-t-elle.

Elle se sens proche des œuvres de Cassandre Cecchella, jeune artiste qui peint aussi à l'acrylique. De la série Vinci (comme Vinci autoroute) notamment, des peintures d'autoroutes qui l'intéressent beaucoup. Paysage contemporain par excellence, c'est une représentation de notre mobilité qu'elle donne à voir. Et la façon de peindre correspond au sujet, des gestes assez larges, des aplats, des simplifications de formes voire même des gestes inachevés.

Et pour cause, il s'agit de poser le chevalet sur l'autoroute, de peindre «sur le motif» en mouvement: une performance car c'est interdit et il a même pu y avoir quelques sommations de la police de quitter les lieux. Il lui faut peindre dans l'urgence et ne pas retoucher à l'atelier au retour, dans ces territoires du non-lieu, espaces où l'on passe à toute vitesse sans s'attacher au paysage. «Regarder autrement, ouvrir les nouveaux points de fuite» dit Léa Bismuth du travail de Cassandre Cecchella⁹. Cette urgence que nous pouvons retrouver dans les captures photographiques de Clara qui lui serve ensuite pour réaliser ses croquis préparatoires.

Certaines œuvres de Bernard Piffaretti touchent aussi Clara, pour la composition des couleurs et le système de création: «Je me sens proche du traitement, du geste, cette question du protocole de la répétition me fascine. C'est l'idée qu'une toile se compose de plusieurs cadres et que chacun d'eux ait ses propres règles, sa propre existence» dit-elle.

Elle aime aussi le travail de Joan Mitchell: «Parce que c'est une femme, cela a joué sur mon rapport à ses œuvres, je me suis sentie proche de ses considérations, de ses rythmiques picturales, parce que ses couleurs sont vibrantes, et son rapport à la poésie et/ou à la musique dans sa peinture, apporte beaucoup à ses compositions» dit-elle, une vision de la vie transmise par la peinture. Elle aime sa façon de voir «grand», l'audace de ces formats monumentaux. Après être allée voir son exposition à la Fondation Vuitton l'année dernière, elle a écrit: «Splendide, grandiose, une révélation picturale. L'exposition est encore mieux que ce que j'imaginais. Les œuvres font vibrer les murs des salles. Il y a quelques années j'avais vu le polyptyque Quatuor II for Betsy Jolas au musée de Grenoble, je me souviens qu'il m'avait renversée par son énergie, son équilibre et son aura spatio-temporelle, j'étais restée quasiment vingt minutes devant sans être arrivée au bout de mon regard. Et bien là, c'était un syndrome de Stendhal¹⁰ en puissance. Une suite de toiles dont les couleurs viennent percuter la rétine comme un souvenir qui nous revient brusquement; toute cette matière fait écho avec une vitalité déconcertante, au monde intérieur de la perception.»

L'utilisation des couleurs de Ferdinand Hodler (1853-1918) la fascine aussi, pour son époque surtout, car il utilisait des couleurs très vives, et avait un traitement très neuf du paysage, cet équilibre

entre abstrait et figuratif – qu'on peut retrouver aussi chez Cézanne dit-elle – résonne avec son travail de peinture.

Elle aime enfin « Richard Diebenkorn (1922-1993) pour la lumière et la géométrie ; Constantin Nitsche pour sa poésie et la douceur de ses représentations ; Deborah Bowmann pour la fantaisie de ses installations, son humour, la justesse et l'équilibre de ses display de sculptures, peintures, mobilier etc. François Bellabas et Ben Edmunds, deux artistes au travail très différent, mais je les associe parce que qu'ils mettent en forme leur patrimoine personnel dans leur travail plastique (culture du skate pour l'un, sports de glisse pour l'autre), le détournement, ou plutôt la transformation en œuvre de matières du quotidien liées à une pratique sportive qui a elle-même déjà des codes esthétiques l'intéresse. » Le travail de Clara semble donc nourri de nombreuses inspiration tant contemporaines que plus anciennes. Nous pouvons poser notre regard sur des congruences de motifs ou de thèmes, de traitements esthétiques ou des contre-pieds qui associent des œuvres, des artistes de générations différentes, et montrent, non seulement la manière dont chaque créateur a pensé sa démarche en rapport avec des héritages multiples, mais aussi en quoi il peut parfois changer par son travail notre regard sur les œuvres du passé. « Car le travail des fils permet de voir chez les pères ce qui y était présent à l'état latent » souligne Cyril Vettorato. En écho, nous invitons les publics lors de nos conversations au sujet de leur rencontre avec les œuvres, à suivre le fil qui relie des œuvres d'époques et de cultures variées, à déchiffrer les lignes de continuité, les lignées multiples dans lesquelles chaque créateur s'approprie tel héritage, s'inscrit dans l'histoire, réinvestit une tradition peut-être. - **Isabelle Poussier** -

⁸ ZAGANIARIS J. (2005/5) Pour en finir avec les filiations en histoire des idées : hommage à Gilles Deleuze, Mouvements n°42, pages 115 à 118

⁹ <https://www.cassandracecchella.com/textes-cassandra-cecchella>

¹⁰ « Le sujet développe une admiration sans borne pour l'œuvre d'art, et une impression de « sublime » finit par le déborder émotionnellement » selon Rodolphe Oppenheimer, psychanalyste et psychothérapeute



La conversation

15 juin 2024 – (26-30 personnes - 60 mn)

PG : Étant donné est une association, plus nous sommes nombreux, plus nous avons d'adhérent, plus cela nous aide, dans les discussions avec les institutions auprès desquelles nous allons chercher de l'aide, notamment pour organiser ces résidences d'artistes. Si vous prenez l'adhésion, vous avez le petit livret, il y en aura un deuxième. Si vous êtes adhérent, vous recevrez le livret par mail. Il est vendu 5 euros, mais c'est le prix minimum d'une adhésion. Pour ceux qui ne connaissent pas **ÉTANT DONNÉ**, une association donc, des ateliers partagés que je dirige depuis 2012, ce sont aussi des actions dans les quartiers avec les écoles, beaucoup autour de la sérigraphie. Ensuite ce sont aussi des résidences d'artistes, en plus de Clara Nebinger, nous avons accueilli Noureddine Benhamed et d'autres artistes par le passé. Nous avons mis en place une formule qu'Isabelle va vous présenter, et surtout merci d'être présents car pour nous c'est important, je laisse la parole à Isabelle.

IP : Ce qu'on n'a pas dit c'est que ces deux résidences ont lieu dans le cadre de la Triennale d'art contemporain de Nîmes qui se terminera par une journée de finissage le 22, ici encore avec Clara et Noureddine. Une journée autour de la sérigraphie avec des ateliers gratuits menés par Pierrette, le soir jusqu'à 22h ce sera La nuit des musées et des galeries de Nîmes.

Le concept dont Pierrette parlait c'est le fait que nous avons décidé d'ouvrir les résidences à des conversations avec les publics, et dans un troisième temps de réaliser des publications dans lesquelles nous restituons les conversations et où nous proposons un éclairage sur une question posée pendant cette conversation. Le dernière fois c'était des questions autour de « qu'est-ce que l'art contemporain ? » La première édition que nous avions réalisée, c'était sur la question du Prix de l'art, puisque que nous avions une artiste en résidence, Christine Demias, qui affirmait dans son travail qu': « il n'y a pas de valeur, il n'y a que des processus de valorisation », et la question est d'ailleurs revenue à la dernière conversation, autour du marché de l'art. Il y a toujours quelqu'un qui demande : « Combien ça coûte ? », « Pourquoi est-ce aussi cher ? » et « Pourquoi d'autres artistes crèvent de faim ? » on discute et on essaie ensemble de trouver ensemble des débuts de réponses.

Par rapport à la triennale, le thème était la question de l'héritage, de la filiation entre les artistes plus anciens et les plus récents, les jeunes artistes. Leur propos a été de faire travailler ensemble ou en écho un ancien et un plus jeune dans le In on peut dire. Et donc, nous avons décidé de questionner nos jeunes artistes sur leur filiation, leurs maîtres en quelque sorte. Sur la filiation, Clara cite les paysagistes dauphinois du XIX^e siècle, qu'elle a rencontré à l'adolescence au Musée de Grenoble. Elle entend par le terme de filiation « une continuation de pensée entre artistes, un (ou plusieurs) questionnement(s) que l'on retrouve d'une génération à l'autre et dont la réponse évolue nécessairement en fonction de l'époque vécue. » Elle se sent en « famille » avec ceux dont le travail l'intéresse et la font avancer dans ses propres réflexions, elle cite Cassandre Cecchella et certaines œuvres de Bernard Piffaretti, ou encore Joan Mitchell ou Ferdinand Hodler. Elle nous dit aussi : « Chaque artiste développe son propos, certes dans une continuité historique, et avec un vocabulaire préexistant, mais je ne crois pas que l'on développe un travail artistique à partir du travail d'un autre. On le développe sur la base de pensées, de gestes, de perceptions qui se rejoignent. » J'avais aussi posé la question de la rupture (par rapport à un héritage artistique), Clara a répondu : « Une étape d'émancipation nécessaire et incontournable. » Et elle ajoute : « Face à certains artistes peu convaincants pour moi, il y a certains gestes et des pensées contre lesquels je construis ma pensée artistique. » Il y aurait donc aussi une création en contre, en opposition, une découverte plutôt intéressante. Je vais vous laisser tranquilles, mais j'aimerais citer une phrase de Gilles Deleuze pour engager la conversation : « Il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'activité de résistance. » Partant de là, j'imagine bien que vous avez des questions. Des questions à poser à Clara, des questions à poser sur ce que vous avez vu ?

CN : Je voudrais dire quelque chose sur le fait de se construire « en opposition », cela va rejoindre un petit peu la discussion que vous aviez eu sur l'art contemporain, dans ma peinture il y a une volonté de donner du sens à ce que le spectateur va regarder, mais en même temps j'essaie de ne pas tout donner de l'image, parce que notamment je m'inscris en opposition à la photographie. La photographie fait partie de notre quotidien, dès qu'on vit quelque chose ou dès qu'on passe dans un paysage qu'on trouve très beau,

dès qu'on profite d'un coucher de soleil on a envie de le prendre en photo et de le garder pour soi, des photos que potentiellement on ne regardera plus jamais, mais qu'on garde là dans notre poche, pour avoir un bagage d'images. Et en fait pour moi dans la peinture aujourd'hui, ce qui est important justement c'est de montrer autre chose que les photographies, d'aller plus loin dans le paysage, en parlant peut-être de ce qu'on ressent, de comment la couleur dit des choses aussi, et comment nous, quand on regarde un paysage, on regarde tous d'une manière particulière. Certains vont imaginer des formes qui vont leur rappeler leur enfance, des champs de lavande : par exemple dans la peinture Gaza les grandes formes violettes, certaines personnes m'ont parlé de champs de lavande. Et justement ce qui m'intéresse, ce que je pense, c'est qu'aujourd'hui la peinture se construit en opposition avec la photographie.

IP : Alors qu'elle avait quasiment disparu à cause notamment de la photographie, elle s'était en tous cas transformée grâce ou à cause d'elle.

Public 1 : Oui c'est vrai, c'est intéressant ce que tu dis, parce que cela veut dire que quelque part, pour toi finalement l'objet de la peinture n'est pas tout à fait le même, si je comprends bien, que celui de la photographie. Il y a une forme de profondeur dans la peinture, ta peinture, qu'on ne peut peut-être pas retrouver dans la photographie qui elle, capture certains instants, mais les paysages comme tu disais ça rejoint l'idée du vécu. Avec la peinture, on peut essayer de faire ressentir des émotions qui ont à voir avec le passé, l'avenir. Et là, c'est vrai que tu abordes un thème qui aurait pu être il y a quelques temps presque du passé pour nous, mais qui en ce moment est très contemporain. C'est vrai que c'est intéressant de ce point de vue-là.

CN : Effectivement, sur la photographie : je ne suis pas photographe, donc j'imagine bien qu'il y a des artistes photographes qui mettent plus de choses dans leurs photographies, et ont un travail de réflexion autour, et arrivent à trouver une forme intéressante, mais pour la question du paysage, je pense qu'aujourd'hui la peinture a besoin d'aller ailleurs et d'être peut-être plus abstraite, d'être à l'équilibre entre quelque chose qu'on comprend et quelque chose qui nous échappe un peu.

IP : Est-ce que la photographie serait plutôt objective et ta peinture subjective ?

CN: Oui d'une certaine manière... En plus, je travaille énormément à partir de photographies.

IP: Est-ce que tu peux expliquer ton processus justement ?

CN: En fait j'en ai plusieurs, mais le dernier, celui que j'utilise en ce moment parce que je n'ai pas d'atelier, et quand on n'a pas d'atelier, on trouve des manières différentes de travailler. Donc en ce moment, et c'est intéressant vis-à-vis du propos précédent, je prends beaucoup de photographies, quand je me balade, quand je fais toutes sortes de choses, bref, je prends des photographies d'endroits, d'espaces, de paysages qui m'intéressent. Et à partir de là, il y a plusieurs étapes, plusieurs filtres que je viens apposer sur l'image, d'abord je vais le redessiner, au feutre, au pastel ou crayons de couleur, ça dépend, et puis après je vais le peindre. Et je peins non pas à partir de la photographie, mais à partir du dessin que j'ai fait de la photographie. Parce qu'en fait le dessin, c'est déjà un moment où je m'approprie les lignes de la photographie et j'en fait quelque chose d'autre. Dans le paysage de montagne, à ce moment-là, ce que je trouvais incroyable quand je suis partie ce jour-là skier, c'était le bleu, le bleu de la neige, parce que la neige quand on est en altitude, et d'ailleurs la neige de manière générale n'est jamais blanche, elle porte toujours une couleur en fonction du temps qui varie, et en altitude, et là il faisait très très beau, c'était une journée vraiment magnifique, la neige est bleue, l'ombre est particulièrement bleue, et c'est ça qui m'intéressait, c'était ça que je voulais faire ressortir. Je pense que la peinture permet d'appuyer les choix que l'on fait dans ce qu'on sélectionne dans le paysage. Donc j'utilise la photographie, mais je la tords un peu, c'est plus un inventaire d'images que je constitue, pour ensuite pouvoir y revenir et me dire oui, c'était cette couleur qui m'intéressait, là c'était la forme. Et puis je suis comme tout le monde, il y a aussi des moments où je prends en photo, je ne sais pas trop pourquoi, mais ça va m'aider peut-être dans une réflexion plus tard, à me dire tiens, là c'est la géométrie des formes m'intéresse.

PG: En fait on peut dire que la photographie est pour toi une prise de notes.

CN: Exactement

Public 2: On peut dire aussi que la photo, non seulement elle n'a pas tué la peinture, mais qu'elle offre plein de nouvelles possibilités pour

les peintres, et d'ailleurs à l'apparition de la photo, il y a beaucoup de peintres qui s'en sont servi pour leur peinture. Donc, ne mettons pas les choses en opposition, mais au contraire cela peut enrichir.

CN : Effectivement, mais je pense d'ailleurs que le fait de construire en opposition ne veut pas dire qu'on rejette ? Je rebondis sur ce que vous dite, et je me dis oui en fait, je ne rejette pas la photo, mais par contre je me construis en opposition dans le sens où je fais de cette prise de distance quelque chose de nourricier.

PG : Alors moi je suis assez étonnée qu'il n'y ait pas de remarques ou réflexions au sujet du titre de la peinture de gauche, *Gaza*, et sur cette relation qui est faite, d'un paysage français qui a subi une guerre. Donc je suis assez étonnée qu'on ne parle pas de ça, parce que souvent j'ai l'impression, mais ce n'est pas seulement une impression, souvent quand des artistes interviennent sur des horizons, sur des lieux, sur des sujets qui ne les concernent pas directement, cela provoque des espèces de résistance, même de colère parfois... oui voilà, par rapport à la légitimité d'un artiste à donner un point de vue par rapport à quelque chose qui se passe ailleurs.

Public 3 : Une autre question par rapport à ce que tu disais tout à l'heure du rapport à la photographie justement. Tu fais une photo, et c'est cette photo-là qui te parle, tu fais le dessin et ensuite tu peins, et la question qui se posait c'est : Où est l'improvisation dans cette recherche-là ? Est-ce que c'est au moment où tu fais la photo ou est-ce que c'est au moment où tu arrêtes de faire le dessin pour peindre, en te disant, j'arrête le dessin là et j'improvise en fonction de ce qui m'émeut, ou alors, il n'y a pas d'improvisation du tout ?

Public 4 : Oui parce que tu expliques tout ce que tu fais à partir de quelque chose qui t'émeut, mais on a l'impression qu'il n'y a pas d'émotion, enfin je n'ai pas moi entendu parler de l'émotion qu'il peut y avoir dans le processus...

Public 3 : Ce qu'elle veut dire c'est que c'est très réfléchi et structuré par rapport à la photo, peut-être que c'est au moment où tu fais la photo ? Au moment où tu fais la photo parce qu'il y a des formes qui te parlent, et par la suite cela va évoluer, cela va aboutir à un travail.

CD : Alors la pensée est très structurée, parce que j'ai une pratique de réflexion sur la peinture, en même temps que je peins, je réfléchis

à ce que je fais, et effectivement là quand je le présente, je pense je présente une démarche très réfléchie, pour autant, il y a une place totale pour l'improvisation. C'est vrai que quand j'explique, vous ne pouvez pas imaginer, mais quand je parle de dessin, les dessins peuvent être tout à fait différents, il m'arrive parfois de faire trois traits. Là pour le paysage de Vauquois, le dessin, c'était une couleur, des formes qui pouvaient faire penser à des vagues, c'est tout. Donc en fait, j'ai des lignes directrices, et quand je commence la peinture, alors là, tout vient petit à petit. C'est-à-dire que le choix des couleurs se fait devant la toile, devant la toile blanche. Souvent d'ailleurs, je tends ma toile, je pose le châssis et puis j'attends, j'attends. J'ai des dessins, j'ai des photos, mais j'attends. Je regarde la toile vide et je me dis bon, qu'est-ce qui va venir, et c'est presque extérieur, c'est presque quelque chose... disons que c'est l'inspiration, voilà. Et pour moi, l'inspiration est improvisation parce qu'en fait, on fait avec ce qui vient. Et après, pendant la peinture, je choisis des couleurs et puis après, je sens que j'ai besoin d'être très gestuelle, de danser un petit peu devant la peinture et d'un coup je vais lâcher un pinceau, je vais en prendre un plus gros, et puis hop, je vais faire des grands traits... je ne sais pas si cela répond vraiment à votre remarque ?

Public 4: Oui, oui.

Public 5: J'ai une question. On discute un peu entre nous de cette position d'opposition, alors comment peut-on affirmer s'opposer à la photographie, alors que la photographie est un départ pour la peinture ?

CN: C'est ce que je disais, je pars de cette opposition, c'est-à-dire que je me dis que je ne peux pas faire de la photographie dans ma peinture, quand je peins je ne veux pas être photographique, mais parce que c'est ma pratique, je n'ai pas envie d'être photographique, quand je dis photographique, je n'ai pas envie d'être réaliste, cela ne m'intéresse pas de faire un paysage hyperréaliste qui reproduirait la nature. Moi ce que je veux c'est ajouter des couches d'interprétation peut-être, ajouter de l'improvisation, parce que j'aime la peinture, j'aime le moment de la peinture, j'aime montrer que ce que vous voyez c'est un processus de couches qui viennent se superposer, ce sont des choix qui sont juste parfois des choix de couleurs, pas des choix de représentation de quelque-chose, je me dis j'ai envie de mettre du bleu à côté de ce violet parce que c'est ce bleu-là qui va faire ressortir le violet.

Public 5 : D'accord, mais c'est la position de la photographie que je soulève là, pas la position de la peinture, quelle position a la photographie dans votre démarche ? Je n'aime pas ce terme d'opposition, ce terme me gène, je trouve qu'il n'est pas approprié à ce que vous dites.

CN : Ok bien, je l'ai dit un peu pour faire réagir et ça a fonctionné, effectivement. Disons que je mets à distance la photographie, je mets à distance. Oui c'est peut-être plus juste de dire ça que « opposition ». En tout cas si je parle d'opposition, c'est que quand j'ai vraiment commencé la peinture aux Beaux-Arts, quand on est élève, en tout cas ça a été mon processus à moi, il fallait que j'affirme des choses, et pour s'affirmer, parfois il faut être très brutal et dire « ça non ». Puis on évolue, on prend un peu d'expérience. À la base je me suis opposée à la photographie en disant « non, je ne veux pas de photographie, je ne veux pas qu'on puisse dire « tiens c'est très réaliste ». Parce que j'avais envie de dire, la peinture elle sert à quelque chose, elle est différente de la photo.

Public 5 : Oui, mais il faut savoir qu'il y a des photographes qui travaillent pas forcément sur le réalisme et sur l'irréel. Et qui vont fabriquer des choses...

CN : Complètement. C'est pour ça que c'est un propos très général en fait.

Public 6 : Tous les peintres ont abandonné le réel depuis longtemps.

CN : C'est une affirmation ou une question ?

Public 6 : Une provocation !

(Rires du public)

CN : Du coup j'ai oublié la question.

Public 5 : Depuis longtemps les peintres ont abandonné le côté hyperréaliste ou réaliste.

CN : Non je ne pense pas, ça revient. Il y a des cycles. Je pense que les peintres ont toujours été attachés au réel. Voyez l'artiste à côté (Guillaume Blanchet), c'est un peintre du réel.

Public 1 : Qu'est-ce qu'on appelle réel en fait ? Ça dépend, qu'est-ce que vous appelez le réel ? Parce que quand on voit son oeuvre « Gaza », elle est ancrée dans le réel. Après la peinture en elle-même

elle est ancrée sur un paysage qui existe, qui est réel. Qu'est-ce que vous appelez le réel ?

Public 5: Non, c'est juste le processus de la photo pour son travail de peinture, il est dominant, même s'il n'est qu'un prétexte pour faire de la peinture à mon avis.

Public 1: J'avais une autre question sur l'intégration de la photographie dans ton travail, finalement est-ce que c'est pas le moyen moderne que tu t'es approprié ? J'en sais rien, j'imagine, je suppose, pour capter l'instant ? Parce qu'aujourd'hui a des vies qui vont à 200 à l'heure, on pas le temps des artistes d'antan qui avaient un temps de contemplation qui n'est pas le temps qui est le notre. Donc, est-ce que finalement tu n'as pas de la légitimité dans tes choix d'artiste, de dire que tu te construis en opposition à la photographie, tout en ne rejetant pas la photographie en tant que matière, et là en l'occurrence en tant que matière de travail. Il me semble que les deux sont possibles.

CN: C'est extrêmement vrai, c'est très vrai parce que quand j'ai commencé à faire de la peinture aux Beaux arts je prenais davantage le temps d'aller à l'extérieur et puis de peindre et de dessiner etc. Le temps a passé, les choses ont changé, et effectivement je me mets de plus en plus à prendre des photos. Et j'utilise la photo jusque dans mes formats, parce que si vous regardez la montagne et que vous connaissez pour certains l'histoire de l'art, le format paysage est un format allongé. Moi je redresse, parce que j'ai un téléphone qui est redressé. Et donc d'une manière générale mes photographies sont en 9/16^e, elles sont verticales. Mon téléphone je l'utilise à la verticale quand je prends ma photo et ça m'intéresse aussi d'utiliser ce format-là, qui est un format qui est très rapide, hop on sélectionne, on morcelle un peu ce qu'on veut voir et on focalise. Et c'est une autre manière d'intégrer un peu l'outil qu'est la photographie dans le travail. Parce qu'on est habitué maintenant à voir des images qui sont de toute façon des panoramas. Je ne sais pas si vous avez déjà essayé de faire des panoramas avec le téléphone, mais c'est compliqué de faire des grands panoramas, on bouge toujours un peu.

Public 5: Non, non, avec le téléphone je peux en faire un là, c'est super facile.

IP: Mais vous êtes photographe ?

Public 5: Non, je ne suis pas photographe.

CN: Je vais parler pour moi, j'ai toujours eu beaucoup de mal à prendre des panoramas.

IP: Moi je n'y arrive pas non plus. Mais l'enjeu pour Clara, ce n'est pas d'être photographe.

Public 4: Personne n'a parlé du texte qu'elle a écrit, le texte est très très bien.

Public 3: Le texte écrit sur le mur par rapport à ta peinture, il ouvre ta peinture, il ouvre sur une autre image, c'est ça qui est intéressant, l'ouverture. On ne parle plus de photo, de la manière dont tu t'y prends, tu donnes de toi, et après, libre à nous de faire la suite de cette image-là. Je trouve que c'est vraiment intéressant.

Public 5: C'est presque en opposition avec l'écriture (*rires*) Pardon...

CN: Cela peut être en opposition avec quelque chose lié à l'écriture, c'est-à-dire avec le livre, le format livre. Quand on lit un livre, le texte est toujours justifié, ce sont des blocs. Et là, j'ai fait exprès de faire une ligne qui s'étend comme ça, c'est pour ajouter une temporalité en plus et en même temps un mouvement physique. Le livre, on peut le lire en marchant certes, mais généralement on le regarde, on parcourt les lignes, on est immobile et on tourne notre page et voilà. Là, l'idée du texte c'était de ne pas reproduire une mise en page comme dans un livre, c'était de dire que le texte va aussi prendre l'espace et il va aussi inviter le spectateur à traverser quelque chose, à transverser une image. Et donc, vous vous tournez pour lire le texte entièrement. Vous vous ouvrez d'un côté, vous n'avez que le texte en visuel et cela vous ouvre un peu l'esprit, et après vous pouvez revenir si vous le souhaitez à l'image et donc lui redonner un sens.

Public 1: Est-ce que ce n'est pas par le texte aussi, que tu nous amènes à l'émotion ?

Public 3: On ressent moins la technique que tu veux nous exprimer et je ne sais pas si on a vraiment besoin de savoir tout ça. Et tous ces détails techniques et le pourquoi, le comment.

...

Public 7: Je voulais savoir si le thème du paysage était un thème imposé ? Ou si le paysage est un thème de prédilection de vos œuvres ?

CN: C'est un thème de prédilection.

IP: Rien n'était imposé pour ces résidences, mais ce qui est étonnant c'est que quand les deux artistes se sont rencontrés en décembre, chacun à sa manière questionnait le paysage. Et donc, c'est pour cela qu'avec Pierrette, nous avons choisi le titre « Paysages distincts » parce que c'était deux manières très différentes de traiter du paysage.

Public 7: C'est donc un sujet de prédilection dans vos œuvres.

CN: Tout à fait, je travaille depuis très longtemps sur la question de la représentation du paysage en peinture aujourd'hui.

EW: J'avais une question sur le fait de faire sortir la peinture de la toile, par l'écriture et par les coulures. Je trouve cela intéressant de faire sortir la peinture de la toile. Elle quitte un peu le cadre.

CN: Oui c'est ça. Comme ce que disait madame, c'est une manière d'ouvrir l'image aussi sur d'autres choses.

EW: Ça dialogue aussi avec l'espace qui est environnant ? Ça va donner quelque chose de l'ordre de l'installation.

CN: Oui c'est vrai que ce qui m'intéresse effectivement, c'est aussi que la peinture continue dans nos têtes. Quand on regarde une image quand on regarde une peinture on peut la finir dans sa tête, elle continue même quand on ne la voit plus.

Public 1: Ah pour toi c'est ça les mots qui dépassent de la toile ? Une façon de faire continuer la toile dans le texte, dans notre imaginaire ?

CN: Ce que je voulais dire, c'est comme pour le geste, les coulures vertes sont une manière d'aller au-delà de la toile. C'est comme le fait que sur mes toiles, peut-être que vous l'avez vu, je peins aussi les tranches, les bords, les côtés. Ce qui habituellement ne se fait pas forcément. La raison pour laquelle je le fais, c'est parce que cela apporte un volume. D'une certaine manière je me dis que l'image continue au-delà. Les coulures, le texte c'est une manière de dire : moi je vous propose celà, maintenant il y a encore mille et une chose à voir.

Public 8: Pour moi tu sors du cadre, de la toile, et les sujets que tu abordes, ils sortent du cadre au sens littéral, ça sort du cadre, et ça nous amène à réfléchir, moi ça me fait réfléchir. Que ce soit les coulures ou le texte, les bords, vous avez utilisé l'expression « Ça

sort du cadre », mais ça sort aussi du cadre dans le sens où c'est fort et que tu nous amènes à la réflexion.

CN: Effectivement, c'est un peu l'objectif.

IP: Par rapport à ce que tu disais tout à l'heure sur le texte, je ne sais pas si certains d'entre vous étaient là au moment de la préfiguration de la résidence. Il y avait le début du travail de « Gaza » qui ne s'appelait pas « Gaza » à l'époque, et le texte était comme une poésie posée à côté de la peinture, sur le mur. Ce qui est intéressant c'est de voir comment la peinture a évolué, les cicatrices du paysage se sont creusées, les contrastes se sont affirmés et les mots se sont envolés. Et donc on voit bien que là aussi il y a de l'inspiration par rapport à la question précédente. C'est-à-dire que le travail a évolué et presque tout a changé finalement, et le titre est apparu comme évident. Mais rien n'était prémedité en quelque sorte.

Public 3: Justement ce sont ces textes et ces coulures qui sont en parallèle à la peinture qui sortent de l'idée de photographie. Tout simplement. Ça amène à d'autres images.

CN: Oui, après j'ai entamé la discussion par la photographie parce que c'était une manière de présenter un aspect de mon travail, mais quand je peins, et là je vous présente mes toiles, je ne parle pas de photographie. J'en ai parlé pour expliquer un peu mon processus, mais il n'est pas question de faire de la peinture quelque chose par rapport à la photographie. Est-ce que je fais de la photographie ? Non, je fais de la peinture, je crois que ça se voit, c'était juste une manière d'entamer la conversation.

IP: Je crois que tu poses aussi la question de l'équivalence et de la différence entre une image et des mots, des mots écrits. Entre peinture et littérature ou peinture et poésie. Quels sont les liens, quelles sont les différences ? Quand on parle d'adaptation cinématographique par exemple, il y a des gens qui préfèrent lire le livre avant pour se faire leurs propres images, donc la lecture passe en premier, le film étant le seul regard de l'artiste et non pas la multiplicité des regards que l'on peut avoir sur un texte littéraire. Donc c'est intéressant aussi de mettre les deux en parallèle parce que cela crée d'autres images que celles que tu nous proposes.

Public 1: C'est pour cela que moi je comprends complètement que tu nous expliques que tu partes de la photographie, c'est tout

à fait légitime. La photographie elle va amener une forme d'image, la peinture une autre, le texte encore une autre. Pour moi quand tu dis que tu te construis en opposition, je trouve plutôt que c'est un bel hommage à la photographie. Tu dis que tu ne la rejettes pas, tu pars d'elle, et puis tu prends ton propre chemin. C'est comme dans un débat démocratique, on part d'une idée et il y en a d'autres qui se construisent en opposition. Cela ne veut pas dire qu'on rejette la première idée.

Public 9: J'ai une question par rapport au détail, par rapport à la photo hyperréaliste, toi on dirait que tu t'es dégagée un peu de tout ça. En quoi pour toi est-ce important cette question du détail ?

CN: Oui, c'est important et compliqué. Dans la mesure où j'ai une peinture qui se veut aussi très gestuelle. Parfois c'est difficile de faire un détail sans tomber dans une forme trop réaliste, et donc la peinture c'est compliqué de ce point de vue là, parce qu'un détail qui est mal fait, ou plutôt un détail qui est réaliste mais pas trop, souvent on peut se dire « Ah c'est pas très bien fait ! ». Et donc il y a un équilibre à trouver entre la peinture qui parfois peut être un petit peu réaliste à un endroit, fait penser à quelque chose, et une peinture qui ne cherche pas à être dans la reproduction fidèle. En tout cas pour moi parfois c'est compliqué, car si je me mets à faire un détail trop précisément, trop réaliste, et bien justement je vais tomber dans « il faut que ce soit bien fait ». Et après dès qu'on tombe dans cette question de « bien fait, mal fait »...

Public 9: C'est une question de niveau de lecture aussi peut-être ?

CN: C'est à dire ?

Public 9: Tu ne veux pas convaincre trop profondément...

IP: Il y a un petit contre-exemple concernant le détail, c'est ce qu'il y a dans les œilletons, la borne d'incendie particulièrement bien représentée et qui est encadrée de ruines ?

Public 9: Oui, mais là c'est particulier.

IP: C'est un petit détail extrêmement précis. Donc cela contredit un peu le propos, mais il est presque tout seul, isolé dans un champ de ruines. La belle métaphore quand même...

Public 9: Après dans la nature, c'est très différent !

CN: Ce qui m'intéresse, c'est que la peinture soit devant.

Public 9: Un langage dégagé de l'information.

CN: Oui voilà exactement. Ce que je trouve intéressant, pour la montagne par exemple, quand je la regarde, parfois, je me dit qu'on ne dirait pas vraiment une falaise, ou qu'on ne dirait pas vraiment des cailloux. Et en fait, c'est ça qui est bien, parce que justement on se dit: qu'est-ce que c'est? à quoi moi je pense? et en même temps la peinture est devant. C'est-à-dire, je trouve qu'on peut apprécier parfois (même dans la peinture du 18^e ou du 17^e qui sont extrêmement bien faites, très méticuleuses) d'approcher le regard et de voir que cette peinture ce n'est que des gestes, des fois on voit juste une touche de couleur que le peintre a mis et on se dit la peinture est là.

IP: La peinture qui passe par-dessus l'image.

Public 9: C'est une façon d'être déjà proche alors.

CN: Oui.

EW: J'aime bien le côté de la peinture en train de se faire. Tu nous montres quelque chose qui n'est pas complètement terminé. Ça ça me touche. Est-ce que c'est volontaire de ta part de montrer quelque chose qui est en train de se former. La création, la création du vivant, il y a quelque chose qui fait écho. Surtout celle qui est à droite (*Neiges éternnelles*) qui est particulièrement réussie.

CN: Tant mieux, effectivement ça fait partie des choses que je cherche. Merci

IP: Après, indépendamment des photographies que tu fais de paysages qui te touchent, il y a quand même la question du sens dans tes peintures. À quel moment est-ce qu'il vient ce sens? par exemple pour Vauquois? Comment est-ce que tu as imaginé les choses par rapport à la question de la guerre? Est-ce que tu t'es dit: je voulais faire quelque chose sur la guerre, sur les guerres? Ou alors est-ce que tu t'es dit: je trouve ça intéressant Vauquois et ensuite tu t'es mise à parler de la guerre?

Public 1: Est-ce que l'actualité finalement a rejoint ton travail? Ou est-ce que ton travail était déjà orienté vers un thème, disons-le, brûlant, totalement actuel et qui amène à des réflexions qui sont très différentes. Qu'est-ce qui t'a orienté vers ce thème-là, cette zone

de guerre-là ? Puisqu'on parle beaucoup de cette guerre-là, mais il n'y a pas la guerre que là-bas, malheureusement ! Qu'est ce qui est venu en premier ? La peinture, la guerre ou la guerre, la peinture ?

CN: La peinture est venue en premier. Enfin non, là je vais faire un petit retour dans le passé. Je peins des paysages depuis que je suis aux beaux-arts. Les impressionnistes ont peint des paysages incroyables, moi j'ai grandi avec ça, c'est ce qui m'a fait faire de la peinture ; ce sont les impressionnistes, en me disant : aujourd'hui comment est-ce qu'on représente un paysage en peinture ? Est-ce que c'est encore possible de représenter un paysage de manière originale ? De faire encore de la peinture ? Voilà ! Donc ça c'est la pensée qui me travaille depuis plusieurs années maintenant. Et finalement je crois que dans toutes les peintures que j'ai faites jusqu'à présent, il était question du paysage, mais il était plus question de la représentation du paysage. Il était plus question de peinture que du paysage que je représentais. Je représentais des paysages, j'ai pu représenter, pour les derniers en date, des endroits de Marseille, parce que j'ai habité à Marseille pendant quelques années, et donc ça m'intéressait de montrer l'état de la ville de Marseille ; donc des murs qui sont effondrés et en même temps il y a une vie très dynamique autour. Je représentais ces paysages-là, mais je n'y mettais pas forcément un sens particulier.

IP: Tu viens de le dire le sens ; les murs qui s'effondrent... Tu parles des murs qui s'effondrent à Marseille, c'est quand même du sens ! (Deux immeubles se sont effondrés rue d'Aubagne en 2018 !)

CN: C'est vrai. Disons que j'en avais peut-être moins conscience. Et que là, pour cette résidence il y a vraiment eu une forme d'urgence, à parler. Alors certes, il y a effectivement la guerre un peu partout et nous même, en soi, on est en guerre. Mais pour ce qui est de Gaza, pour ce qui est de la Palestine c'était effectivement un sujet très délicat, et en même temps pas du tout, parce qu'on peut se dire : de toute façon c'est horrible, voilà, point. Et c'est juste que moi à ce moment-là, je me suis dit : je suis peintre, je fais des paysages qui sont très colorés, très joyeux, en tout cas en apparence, qu'est ce que je vais faire moi maintenant là ? Je ne vais pas peindre des paysages alors qu'en ce moment c'est terrible !

Public 1 : Au fond, il y a deux choses qui te touchent beaucoup qui se sont rejoindes.

CN : Exactement. Et j'avais vraiment envie, et ça fait très longtemps que j'y pense et que je n'ose pas le faire et là j'ai osé le faire, c'est que je pense qu'en tant qu'artiste cette fois, et pas seulement en tant que peintre, notre rôle n'est pas de changer le monde, parce que je ne crois pas qu'en tant qu'artiste je puisse faire quoi que ce soit, mais par contre, je peux parler du monde, et ça je crois que c'est quelque chose que je peux faire de ma petite place, avec mes petits yeux, je peux dire quelque chose et pas forcément pour changer le monde. Mais en tout cas pour que dans peut-être plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'années, on se souvienne ; là je ne parle pas forcément de mon œuvre, mais des artistes en général de ce qu'on a produit à cette époque-là et qu'on se souvienne de ce qui s'est passé. Je pense que c'est important et surtout moi avec le paysage, je parle de l'époque d'aujourd'hui. C'est évident que je dois parler de moi, que je dois parler de ce qui définit notre environnement, et notre environnement ne va pas très bien.

Public 1 : C'est intéressant, parce que tu viens de faire une distinction, je ne sais pas si elle est consciente ; tu viens de distinguer l'artiste de la peintre. Comme s'il y avait une autre dimension.

IP : Comme si tu disais : Bon d'accord, je peins, mais comme je suis artiste je dois m'engager. Moi je l'ai entendu comme ça.

CN : Oui c'est ça. Parce qu'on peut dire que d'un côté, je suis peintre depuis que j'ai 10 ans ; quand j'ai demandé à mes parents de m'acheter un chevalet, j'ai commencé à faire de la peinture, mais pas comme maintenant. Il y a une différence effectivement entre peindre et être artiste. C'est un autre sujet, mais finalement mon statut professionnel aujourd'hui : je suis artiste-auteur ; mon statut officielle et administratif ce n'est pas peintre, c'est artiste-auteur. Quand on me dit : qu'est-ce que tu fais dans la vie ? Moi, j'ai plus de mal à dire : je suis peintre. Par contre, je dis : je suis artiste !

IP : Mais après on va te demander, oui mais artiste, artiste-danseur ? Acteur ? Auteur de théâtre ?

CN : Là, je dis artiste-peintre. Artiste englobe la spécialité de peinture.

Public 1 : Il y a bien une distinction.

IP : C'est ton rôle dans la société.

...

PG à Public 3 : Tu voulais reparler du rapport entre la peinture et le texte.

Public 3 : Pour moi ton texte est très important. Le texte apporte une image supplémentaire, ouvre sur ta peinture et je trouve que c'est là, où moi, je vois beaucoup plus de liberté dans ce que tu fais. Dans tout ce que tu viens d'expliquer, la liberté elle est presque là. En tant que spectateur, on a cette liberté qui rejoint ta peinture après, puisqu'on revient dessus pour se raconter une autre image, pour en voir d'autres. Et pareil, pour la peinture qui sort du cadre, ou bien ton installation, ça amène une ouverture. Pour moi l'importance elle est là, la « chose » est là, c'est une ouverture. C'est difficile de parler de son travail et de partir sur quelque chose qui apparemment vous a structuré et que l'on arrive pas forcément à définir. Mais là, je trouve que ce travail-là pour moi développe beaucoup plus d'émotion et amène à une réflexion et une interrogation, plus que la manière dont tu t'y prends, il n'y a rien de négatif dans le fait que tu expliques, mais pour moi ça déborde comme ça.

CN : Ce que je peux dire, c'est que je suis très contente que ce travail vous évoque ça, parce que c'est la première fois que j'ajoute du texte, et ça fait très longtemps que j'y réfléchis, à mêler peinture et texte, parce que j'ai aussi un bagage littéraire qui explique certainement pourquoi j'ai une pratique très réflexive, très structurante ou structurée. Mais ce bagage littéraire, cela fait plusieurs fois qu'il essaie de sortir par la peinture et que je n'ai jamais osé, je n'ai jamais eu l'idée, bref, c'est la première fois que je le fais, et je suis très contente que le premier retour que j'ai la dessus ce soit celui-là.

Public 3 : Mais la liberté, la responsabilité, l'émotion, je les ressens davantage là. C'est moins réfléchi. Peut-être que toi ça t'émeut, ça te fais penser à quelque chose, du coup nous, ça nous ouvre à une réflexion qui est plus poétique que je structure mon travail. Tu parles du texte, de la coulure, des choses qui vont au-delà de.

PG : Est-ce qu'en mettant du texte, il n'y a pas un risque ? On a abordé la question avec Noureddine dans la conversation ; il y avait un texte explicatif, la feuille de salle, et des personnes qui avaient certainement du mal à entrer dans son travail, ont demandé (même si ce n'est absolument pas le même genre de texte) : est-ce que le texte ne peut pas se substituer à l'œuvre ? C'était juste pour faire un petit parallèle, mais est-ce qu'il n'y a pas un risque dans le fait

de mettre un texte et que du coup le spectateur s'appuie avant tout sur le texte plus que sur la peinture ?

CN : Le risque est présent. Je pense avoir tenté justement de m'en prémunir en écrivant un texte qui soit lui aussi assez évocateur et pas littéral. Dans le texte que je présente là, je ne dis pas, schématiquement : j'ai choisi Vauquois pour parler de Gaza. J'essaie de tisser des fils. De faire en sorte que le texte amène doucement vers le sens.

EW : Le fait aussi que tu utilises la même peinture. C'est la peinture qui prend une autre forme.

PG : Ce que je veux dire c'est que dans le titre et le texte, quelque part il y a une information qui ne se lit pas nécessairement dans la peinture. C'est là, où je veux en venir. Quelque part tu donnes une porte d'entrée d'interprétation à ce que tu donnes à voir. Du coup le sentiment que j'ai, c'est qu'on a besoin du titre et/ou du texte pour avoir cette porte d'entrée.

CN : C'est vrai, ça fait partie de la beauté de l'art de pouvoir justement...

Public 1 : Se démultiplier peut-être ?

EW : Il y a un dialogue aussi entre les deux, non ? Ça dialogue aussi avec l'objet, il y a plusieurs médiums qui dialoguent.

CN : Et puis, quand on lit un livre, quand on lit un poème, quand on va voir telle ou telle exposition, qu'on regarde une sculpture, ou on va voir une performance, un spectacle de danse, ça évoque, ça ne nous dit pas forcément des choses, ça peut parfois emmener complètement ailleurs par rapport au propos et c'est ça qui est bien, justement de montrer. D'ailleurs peut-être par rapport au fait qu'aujourd'hui on est abreuvé d'images en permanence et que ce sont des images qui parlent beaucoup et qui sont très immédiates, qui veulent parler, restons sur un sujet brûlant, des manifestations suite aux résultats des élections, et bien on va avoir une image de manifestants et puis s'il y a eu des problèmes et bien tient on va mettre des personnes cagoulées en noir et là c'est une image Bam ! Elle parle ! On sait de quoi on parle, on sait ce qu'on regarde, la violence est là, et justement je pense que l'art est là pour dire : attention une image peut aussi être quelque chose de beaucoup plus large, plus évocateur.

PG: Mais du coup, je reste quand même sur cette histoire du texte, c'est que pour moi les mots font images et du coup, la question que je me pose c'est : est-ce que tu pourrais imaginer faire une toile qui ne soit que du texte écrit au pinceau et à la peinture ; un texte peint qui se substitue à l'image, à la représentation, quelque chose qui va au-delà.

CN: J'y ai pensé, sauf que j'ai envie de peindre.

EW: Pour moi les différents médiums, ça évoque aussi les différents sens. Du coup voir ou lire, on n'active pas les mêmes sens et les mêmes dimensions de notre expérience. Il y a aussi le toucher avec les objets. Dans notre expérience au monde, je ne pense pas qu'on puisse exclure un sens.

Public 1 : Je ne sais plus qui parlait d'émotion tout à l'heure, mais ça rejoint exactement ce que tu dis. C'est-à-dire qu'effectivement le texte, la toile ne déclenchent pas les mêmes émotions. Le texte nous permet d'autres émotions, d'autres réflexions, d'autres pistes, d'autres sensations que lorsque l'on regarde les toiles. Et en plus, pour rejoindre ce que vous disiez, en effet après, il y a la communication de l'ensemble, à savoir le thème de départ le paysage, les trois toiles et l'installation dans la boîte partent tous d'un paysage et pourtant ils ne m'ont pas du tout fait ressentir la même chose, en tout cas pas de la même façon. C'est vrai ce que vous dites, ça inspire autrement et puis on ne ressent pas la même chose forcément. Moi personnellement, c'est bête peut-être qu'ça va faire cliché pourtant la phrase « il y a eu la guerre ici » elle m'a arrêtée. Je me suis arrêtée un instant, et j'ai re-regardé ta toile et je me suis re-interrogée sur certes le thème, certes on pourrait se dire oui c'est lourd, et puis en fait non, on peut l'élargir, on peut s'en émanciper pour essayer de comprendre aussi pourquoi aujourd'hui encore ce thème fait partie d'un travail artistique qui essaie de le restituer, bien, et c'est intéressant c'est sûr. Est-ce que ce n'est pas ça finalement l'art : ce qu'on ressent en regardant une œuvre d'art ?

Fin de la conversation

PAYSAGES DISTINCTS



Avec le soutien financier de la Direction régionale des affaires culturelles Occitanie, le Conseil départemental du Gard, la Ville de Nîmes, la Contemporaine de Nîmes.