

*Entre-deux*  
**Sur mon  
quotidien  
et les choses qui le  
remplissent**

Thèse de Bachelor  
Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud  
Haute école des arts de Berne  
2021







## Sommaire

Introduction	3
1. De la chambre à l'atelier	4
1.1 La pièce comme récipient d'objets	4
1.2 Ruskin et moi	7
2. Encre et crayon de papier	14
2.1 Transparence	14
2.2 Variation	16
3. Déconstruction	22
3.1 Le Kipp-Moment	22
3.2 Les éléments installés discutent	24
Conclusion	28
Sources	30
Figures	32



## **Introduction**

L'année dernière, à cause du confinement et de la crise sanitaire, je me suis retrouvée assise à mon bureau, les yeux fixés sur l'écran de mon ordinateur. Après une ou deux semaines de concentration intense pendant les séances en appel vidéo, j'ai commencé à regarder ce qui entourait mon ordinateur. Quelques livres, un pot de pinceaux, ma tasse de café ou mon verre d'eau, diverses boîtes, les cadres et leurs images. Et puis, après un moment, j'ai pu reprendre la route et retrouver mon atelier à l'école, reprendre le train et revoir les paysages défiler.

J'ai alors commencé à dessiner et à peindre ces choses que je voyais quotidiennement. Je les dessinais plusieurs fois et, parfois, comme par magie, je voyais un édifice architectural dans le dessin d'un verre, une ombre où le trait est pourtant clair, un souvenir là où la peinture de paysage est plus abstraite. Ce que je voyais devant moi se transformait, basculait pour devenir autre chose.

Dans cette thèse, j'aimerais premièrement vous présenter ma manière de voir ce qui m'entoure, j'aimerais aussi vous faire comprendre pourquoi le quotidien et mon environnement m'intéressent. Puis, après avoir expliqué quelques aspects de ma vie quotidienne, j'aimerais vous parler de ma manière de travailler. Enfin, vous verrez que ma manière de travailler aboutit à ce basculement de l'image, c'est le Kipp-Moment.

Je vous emmène alors quelque part entre Berne et Morat, pour voir ce qu'il se passe quand je dessine ce qu'il y a devant moi ou ce dont je me souviens. Entre pièces et objets, paysages et couleurs, entre dessin technique et fluidité, entre souvenir et observation. Voilà un aperçu de mon quotidien.

## 1. De la chambre à l'atelier

### 1.1 La pièce comme récipient d'objets

Depuis trois ans, je dessine et peins des paysages, des intérieurs et des objets de mon quotidien. Pour pouvoir définir avec des mots les sujets qui m'intéressent, je me suis tournée vers un livre, *L'invention du quotidien*<sup>1</sup> de Michel de Certeau. L'auteur, né en 1925 à Chambéry, a fait une formation en philosophie, en lettres classiques, en histoire et en théologie. Comme moi, il s'intéresse au quotidien, notamment à ce qui se passe autour de lui, dans un sens plus global, au travers de la philosophie et de l'histoire. Mais le fait qu'il a étudié la théologie et qu'il est entré dans la Compagnie de Jésus en 1950<sup>2</sup> montre qu'il s'intéresse aussi à ce qui se passe intérieurement, à la foi.

Dans le chapitre « Récits d'espace » de son livre *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau définit le lieu de la manière suivante : « La loi du "propre" y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit "propre" et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. »<sup>3</sup>

Entre autres, le lieu contient des objets qui sont disposés chacun à leur place. Ici, je comprends comme objet toute chose qui meuble et qui décore le lieu, les objets sont ce qui le remplit.

Le lieu a une grande importance dans ma pratique, mais qu'est-ce que je définis comme lieu ? Il y a plusieurs lieux que j'utilise au quotidien : ma chambre dans ma maison familiale à Morat et ma place d'atelier à Berne. Ces deux endroits ont le même rôle qu'un lieu, dans

---

<sup>1</sup>De Certeau 1990.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid., 173.



le sens où ils sont des sortes de récipients pour mes mouvements. Ce sont les endroits où je travaille et ils ont un impact direct sur ce que je produis. Je remplacerai donc le terme de « lieu » par « pièce », un endroit intérieur où je peux me mouvoir.

Selon la pièce dans laquelle je me trouve, c'est-à-dire ma chambre ou mon atelier, ce que je vais produire artistiquement va varier. Dans ma chambre, par exemple, je vais être inspirée par les objets qui m'entourent (Fig. 1), mais aussi par les lumières et les formes que celle-ci pose sur les murs au travers de la fenêtre (Fig. 2). J'y travaille de manière plus concentrée et plus lente. Je peux sans autre faire un dessin technique pendant une ou deux heures sans changer de sujet. Je dessine et peins ce que je vois.

En revanche, ma manière de travailler à ma place d'atelier à Berne diffère de celle que j'ai à la maison. Ma place d'atelier est une pièce accessible à tous mes camarades de classe ; ainsi, contrairement à ma chambre, je n'y suis pas constamment seule. Des discussions y ont lieu, des partages d'idées, on se raconte des histoires et nos quotidiens. Cet aspect du dialogue ouvre la pièce à un extérieur que je raccorderais à un aspect de la mémoire, dans le sens où la discussion nous fait penser à d'autres choses que ce qu'on voit devant nous et, dans mon cas, à des souvenirs. Et cela se reflète dans ce que j'y produis : dans mon atelier, ce n'est pas un travail d'observation que je fais, mais de souvenir. J'y dessine ce que j'ai vu auparavant.

Les sujets de mes observations ou de mes souvenirs sont souvent des objets de mon quotidien. L'artiste du 20ème siècle Marcel Duchamp s'intéresse aussi à des objets du quotidien. Pour ses ready-made, il en utilise pour les transformer en objets d'art : « [Duchamp] wandte sich von der Malerei ganz ab und schuf kurz darauf die ersten Readymades, indem er neuwertige, selbst erworbene Alltagsgegenstände lediglich durch seine Signatur bzw. durch einen Titel zu Kunstwerken erklärte... »<sup>4</sup>

Mon intérêt pour les objets s'oppose complètement à celui de Duchamp. Ils m'intéressent par leur aspect pratique et leur utilité quotidienne, mais aussi pour leurs formes. Ce sont des tasses, des verres, des cadres à images, des luminaires, des meubles dont des tables et des étagères, des miroirs, des chaises et des fauteuils. Ces choses de tous les jours forment mon

---

<sup>4</sup> Schantl 2008, 12.

univers et me reflètent. Mais comment les objets peuvent-ils me refléter ? Tout simplement parce qu'ils témoignent de plusieurs aspects de ma vie, notamment de mes occupations, de ce que je fais. Prenons par exemple un objet que j'ai sur mon bureau, un pinceau : ce pinceau montre que je peins. Si on le regarde de plus près, on remarque que ses poils sont petits et courts, c'est un pinceau de grandeur 2 : je peins souvent de très petits formats. Ce pinceau a sa place dans un vase en verre carré qui contient aussi d'autres ustensiles de travail comme des ciseaux, une règle, une équerre, des crayons. Ce vase en verre est placé juste devant moi quand je suis assise à mon bureau, cela montre qu'il contient des choses que j'utilise quotidiennement. L'emplacement de ce vase est précis et montre comment je fais les choses.

Comme l'explique de Certeau, dans le lieu règne « la loi du propre », autrement dit le fait que chaque chose et objet a sa place. Je comprends la « loi du propre » comme une collaboration entre le lieu et les objets. Par exemple, ma chambre offre une place à des objets : mon lit ne peut qu'être glissé dans le coin gauche le plus près de la porte, car de l'autre côté, il y a une fenêtre que j'aimerais garder libre pour pouvoir l'ouvrir. Alors que le bureau sera positionné de manière à recevoir un bain de lumière grâce à la fenêtre. Les objets remplissent la pièce, lui donnent du caractère. Cette « loi du propre », je la vois aussi comme un exercice d'esthétique, où la forme de la pièce n'influence pas seulement l'emplacement des objets pour que cela soit pratique, mais où elle influence son aspect visuel : savoir où placer les objets dans la pièce pour que ce soit beau. L'esthétique est quelque chose de culturel, et pour ma part c'est même familial. C'est ma grand-mère qui nous a transmis une notion et un intérêt pour les objets et l'agencement des pièces. Pour donner idée de ce que l'on trouve esthétique dans ma famille, voici quelques exemples : les objets de design danois, une cruche d'eau de forme toute simple, des fleurs de magnolia qui ne fleurissent que pendant une semaine, du bois flotté, des jardins à l'anglaise.

## 1.2 Ruskin et moi

Les pièces sont les récipients des objets, mais où se trouvent-elles ? Et comment leur emplacement influence ce que je dessine ou peins ?

Dans mon travail, je vois le paysage comme ce qui encadre et relie les différentes pièces. Il leur donne un contexte, pour raconter les histoires qui se passent dans et entre les pièces. Mais le paysage est bien plus souple et amovible qu'une localité par exemple : comme il n'est pas composé d'éléments architecturaux, un certain paysage peut appartenir à plusieurs lieux. Pour illustrer ce propos, regardons l'espace qui entoure ma chambre : il y a des champs à perte de vue. Ce paysage est similaire à celui que j'observe hors d'une fenêtre à la mer du Nord par exemple : des pâturages à n'en pas finir. Ce genre d'observations se reflète dans mes peintures et gravures. En effet, je cherche à peindre et à dessiner des endroits qui se ressemblent, ou se confondent : les rochers jurassiens ressemblent aux rochers valaisans, une vue sur le lac Léman pourrait être une vue sur la mer Méditerranée. Chaque paysage étant ôté d'une certaine caractéristique qui pourrait le situer, je peux me sentir chez moi un peu partout en Suisse et en Europe. Je peux alors retrouver, partout où je vais, la stabilité et la « loi du propre » qu'offrent ma chambre et mon atelier.

Pour comprendre comment j'en viens à ces propos sur les similitudes entre paysages, il faut revenir en arrière, il y a 3 ans de cela. Un livre en particulier m'a marquée dans ma manière de regarder et de travailler. C'est celui de l'auteur John Ruskin, un artiste et critique d'art du 19<sup>ème</sup> siècle. Ruskin a lui-même fréquenté les régions dans lesquelles je me déplace, comme la région des Trois-Lacs où il a peint plusieurs vues sur les Alpes depuis Neuchâtel. Dans son ouvrage *The Elements of Drawing* <sup>5</sup> publié en 1857, Ruskin explique des méthodes de dessin et des exercices pour savoir comment il faut regarder ce qui nous entoure :

---

<sup>5</sup> Ruskin 1858.

« Everything that you can see, in the world around you, presents itself to your eyes only as an arrangement of patches of different colours variously shaded. »<sup>6</sup> Cette idée de plages de couleurs sans contours ni textures, m'a directement intéressée car cela ouvre une liberté et une simplicité où je ne dois pas être précise dans la forme souvent trop compliquée à dessiner, mais où je peux m'intéresser complètement à la couleur. Lui-même parle de « childish perception »<sup>7</sup>, où la perception n'est pas dominée par un savoir de ce que pourraient signifier ces plages de couleur.

Pour commencer, j'ai peint des petites aquarelles sur des papiers de petit format, 5x5 centimètres. Une ligne vert foncé, une fine ligne jaune, une autre ligne verte un peu plus claire et enfin dans le tiers le plus haut de ma petite feuille, une surface de couleur bleue. En quatre lignes de couleurs, un paysage apparaît sur mon papier.

En 1866, John Ruskin, voyageant en Suisse, s'arrête à Neuchâtel où il peint *Dawn at Neuchâtel* (Fig. 3). C'est une aquarelle de la vue sur les Alpes depuis la rive du lac. Pour cette peinture, il a utilisé trois couleurs : de l'orange, du bleu et du blanc. Au centre, à l'horizon, on reconnaît clairement les trois montagnes Eiger, Mönch et Jungfrau et les Alpes fribourgeoises, peintes en blanc. Devant ces montagnes, Ruskin a peint en bleu foncé un bout du mont Vully. Au-dessus des montagnes, quelques nuages bleutés. Tout le reste, donc le premier plan qui est probablement le lac et l'arrière-plan qui est le ciel, sont orange.

Sur cette peinture, on voit bien que Ruskin a un intérêt tout particulier pour la couleur. Même s'il serait plus logique de peindre le lac et le ciel en bleu, il ne se laisse pas influencer par ses préconceptions de ce que doit être un paysage et il peint la couleur qu'il voit à ce moment-là de la journée, c'est à dire l'orange. Ruskin se tient alors à sa théorie pour la question des plages de couleurs. Mais ses peintures contredisent un aspect de sa théorie, puisqu'il dit que ces plages de couleurs n'ont pas de texture : « Some of these patches of colour have an appearance of lines or texture within them, as a piece of cloth or silk has of threads, or an animal's skin shows texture of hairs; and the thing is that of a patch of some definite colour; and the first thing to be learned is, how to produce extents of smooth colour, with texture. »<sup>8</sup> Dans ses aquarelles, Ruskin peint clairement des textures,

---

<sup>6</sup> Ruskin 1858, 22.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid., 22-23.

que ce soit dans les nuages ou dans l'eau. Dans *Dawn at Neuchâtel*, Les nuages et le ciel sont texturés avec des blancs et des bleus. Contrairement à lui, j'ai complètement ignoré les textures que je voyais, pour ne peindre que les couleurs qui formaient le paysage.

C'est donc premièrement par intérêt pour la couleur, comme Ruskin, que j'ai commencé à dessiner et à peindre l'environnement qui m'entourait. Puis, je me suis peu à peu détournée des couleurs et j'ai commencé à m'intéresser à la forme, tout en gardant cette idée qu'une même image de paysage peut être associée à plusieurs lieux. J'ai continué avec la gravure, en particulier avec la technique de la gravure au pinceau<sup>9</sup>, qui consiste à peindre avec de l'acide directement sur la plaque. Avec cette technique, je recherche un rendu qui ressemble à un paysage après une forte pluie, brumeux avec quelques éclaircies (Fig. 4). Je rattache un endroit en particulier à ce type d'atmosphère, le Tessin. J'y vais souvent avec ma famille, dans un village qui s'appelle Gerra, au Lac Majeur, et nous restons parfois longtemps assis sur la plage après un orage. Quand on y est, silencieux, il y a quelque chose qui se passe, une poésie. J'associe donc cette même poésie du Tessin aux gravures que je fais. Ces paysages apportent une légèreté aux autres dessins et peintures que je fais. Ils sont comme une mélodie qui flotte autour des pièces et des objets et je dirais même qu'ils amènent une narration, celle du souvenir.

---

<sup>9</sup> En allemand: Pinselätzung.



Figure 1



Figure 2



Figure 3





Figure 4

## 2. Encre et crayon de papier

### 2.1 Transparence

L'aspect du souvenir n'intervient pas seulement quand on regarde les paysages que j'ai peints. Je l'utilise aussi quand je travaille. La manière de peindre du peintre suisse Félix Vallotton montre bien comment je travaille. Cet artiste qui a travaillé avec les Nabis vers la fin du 19ème et au début du 20ème siècle a notamment peint des paysages qui sortaient de ses souvenirs : « De ses longs séjours estivaux en Normandie et en Bretagne, Vallotton rapporte des esquisses en petit format. Elles lui fourniront la matière des fameux « paysages composés », ces œuvres libres recréant l'intensité des impressions visuelles, qu'il peindra bien plus tard dans son atelier parisien et qui, si elles illustrent grosso modo les paysages contemplés, obéissent plus encore à la volonté artistique du peintre et cristallisent ses émotions. »<sup>10</sup>

Il utilise ses croquis comme base, et il les complétera en les peignant plus tard avec ce qu'il reste de ses souvenirs mais aussi avec des choses qu'il invente. Cette méthode ressemble à ce que je fais. J'essaie de traduire sur le papier les réminiscences que j'ai. Je dis bien traduire, car j'essaie de donner un visuel à ce dont je ne suis pas certaine.

J'ai remarqué que ce visuel de l'incertitude, peut ressortir de deux manières différentes, la première étant la transparence. Prenons par exemple ce dessin du salon de mes grands-parents en Allemagne (Fig. 5). Je l'ai dessiné dans ma chambre avec les souvenirs qu'il m'en reste. En effet, cela fait maintenant plus d'une année que je n'ai plus pu leur rendre visite. Sur ce dessin, on peut voir une table basse, avec un plat posé dessus. Ce dont je me souviens clairement, c'est que les pieds de la table sont soit dans l'ombre, soit dans la lumière, et cela de manière très forte. Je dois avoir observé ces pieds pendant un long moment. Et je sais aussi très clairement que le dessous du canapé est très foncé. Il ne faut rien y perdre. En

---

<sup>10</sup> Kulturverein Trubschachen 2017.

revanche, des choses manquent là où mes souvenirs ne sont pas clairs. Le pied droit, en haut de la table, par exemple : est-il éclairé par la lumière de la fenêtre ? Je ne m'en souviens plus, d'où sa transparence et son enlacement avec le plateau de la table. Accroché au-dessus de la fenêtre de droite, derrière le radiateur, il y a un rideau. Du moins je crois qu'il est là. Il est aussi possible que je mélange ce souvenir avec ce que je vois, car j'ai le même rideau dans ma chambre. Si vous regardez bien, ce rideau aussi est en transparence et ne cache pas du tout l'intérieur de l'extérieur, ni l'extérieur de l'intérieur. Il a reçu ce même visuel incertain que le pied de la table.

Une autre manière de traduire cette incertitude est de tout simplement laisser tomber ce dont je ne me souviens pas. L'objet n'a pas laissé d'impression dans ma mémoire, alors je ne lui donnerai pas d'importance. Comme sur ce dessin que j'ai fait (Fig. 6). Pour moi c'est une chaise, mais libre à chacun de voir ce dont il a envie. En dessinant cette chaise, j'ai remarqué que j'avais oublié comment les différentes parties étaient reliées, du dossier à l'assise et de l'assise aux pieds. Était-ce des barres qui se croisaient ou qui ne se croisaient pas ? Cependant, je ne savais à quoi ressemblaient le dossier, l'assise et les pieds. J'ai donc décidé d'arrêter ce dessin, sans essayer d'inventer quoi que ce soit, ce qui a eu pour résultat de laisser vide les zones dont je ne me souvenais pas. Savoir quand arrêter de dessiner ou de peindre une image est une des plus grandes questions que l'on se pose entre étudiants. Est-ce que je fais encore un trait là, ou serait-ce trop ?

## 2.2 Variation

Cette année, j'ai remarqué que savoir quand s'arrêter est un vrai apprentissage et que l'on peut s'améliorer avec le temps. Mon processus de travail a lui aussi évolué tout au long de mon travail pratique.

J'ai commencé par dessiner des objets du quotidien sur des feuilles A3 avec de l'encre de Chine. Ayant un rythme de travail assez élevé, c'est-à-dire environ 15 secondes par dessin, je pouvais me permettre d'utiliser le même motif plusieurs fois. J'ai donc dessiné une cinquantaine de verres par exemple, beaucoup de pots, des bancs, plusieurs chaises. Ce processus m'offre une grande liberté, car je n'ai pas la pression du geste parfait ou de l'emplacement idéal par exemple.

De plus, cela me permet d'avoir devant moi plusieurs variations du même dessin. Cela veut dire que, parmi toutes les versions, je peux choisir la page la plus intéressante. Peut-être que dans une collection de dessins de cruches, sans l'avoir fait exprès, une cruche aura reçu un sol bien lourd (Fig. 7 – 1) ou une anse un peu plus fébrile (Fig. 7 – 2) qui ferait référence à un câble en métal et non à une poterie. Travailler avec des variations du même sujet permet qu'un coup de pinceau soit spontanément différent des précédents et offre ainsi un nouveau visuel du même objet, faisant référence à autre chose.

Puis, après quelque temps, je suis retournée au dessin technique. Ce qui est intéressant c'est qu'en travaillant précisément avec règles, équerres et compas, j'ai eu le même sentiment de construction qu'en travaillant plus spontanément avec les variations. J'ai alors découvert que la précision et l'impulsivité ne se contredisent pas. Au contraire, ces deux choses peuvent très bien collaborer.

Je me souviendrai toujours de l'artiste espagnol Pablo Picasso qui, dans un documentaire

montrant son atelier, *Visite à Picasso*<sup>11</sup>, peint contre une vitre. En quelques gestes sûrs mais souples, il arrive à peindre avec précision un vase avec des fleurs, le visage et le corps d'une femme. C'est ce vase<sup>12</sup> qui m'a marquée. Picasso le construit avec une fluidité et pourtant une assurance qui montre que la précision et le geste souple ne se contredisent pas.

Reprenons l'exemple de mes paysages : en quatre traits, je peux peindre un paysage en deux teintes de gris (Fig. 8). Ce ne sont que peu de coups de pinceau qui ont été posés rapidement sur la feuille et, pourtant, ce qui en ressort est construit et a obtenu une profondeur : trois lignes plus claires et une ligne foncée donnent un paysage.

Il se passe alors un moment de construction et de déconstruction, lorsque la spontanéité devient précise et la précision devient spontanée. Ce moment, c'est ce que je recherche et c'est ce qu'on peut appeler le Kipp-Moment<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Haesaerts 1949.

<sup>12</sup> Ibid., 7:32.

<sup>13</sup> Du verbe *kippen* en allemand: basculer, renverser.

Mot ressorti des discussions avec mon mentor Urs Aeschbach.



Figure 5



Figure 6

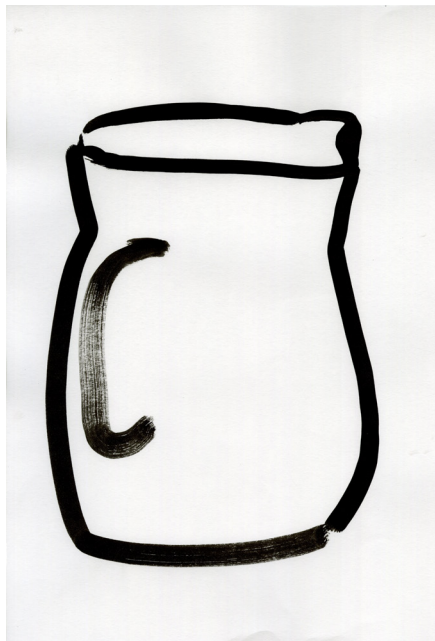
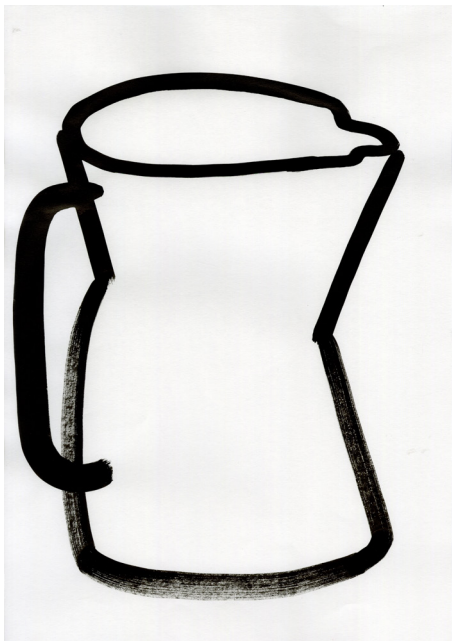


Figure 7



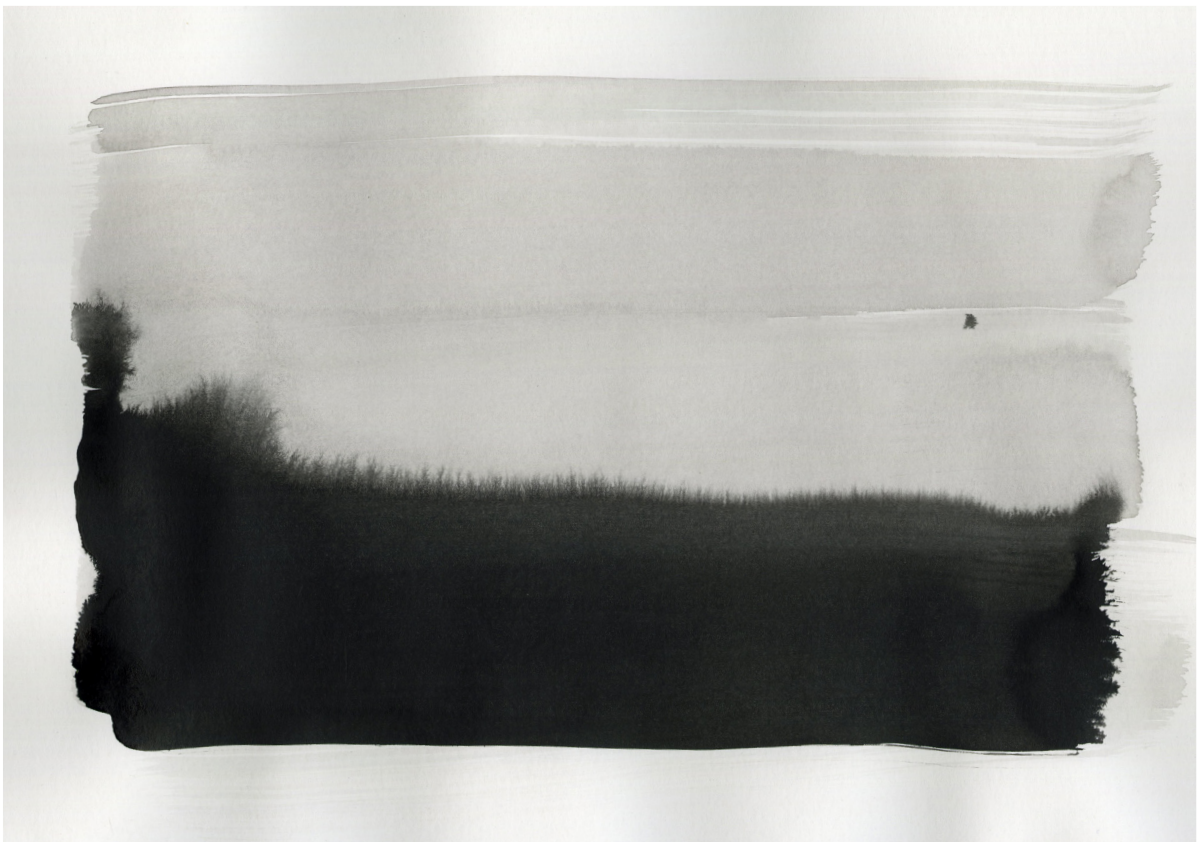


Figure 8

### 3. Déconstruction

#### 3.1 Le Kipp-Moment

Ce moment de basculement n'est pas juste une question de la façon dont un dessin est posé sur le papier. C'est avant tout une question de ce que l'on voit.

Michel de Certeau parle aussi d'un basculement qui se produit, mais dans les récits :

« Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux. »<sup>14</sup> Il parle ici de moments dans des histoires, où par exemple des gens meurent et deviennent ainsi aussi stables que le lieu avec « la loi du propre » où rien ne bouge. Mais il parle aussi des objets qui, au travers d'une personnification peut-être, se mettent à bouger et qui brisent la stabilité du lieu en participant à l'espace : « ... ou bien, au contraire, le réveil des objets inertes (une table, une forêt, un personnage de l'environnement) qui, sortant de leur stabilité, muent le lieu où ils gisaient en l'étrangeté de leur propre espace. »<sup>15</sup>

Rendre stable ce qui est en mouvement et donner un élan à ce qui est immobile, voici ce que je recherche dans mon travail. J'insiste sur le fait que c'est une recherche et non une chose pour laquelle il existe une recette. C'est un instant qui arrive avec la répétition et les variations du même sujet, mais qui, en laissant collaborer la précision de la construction de la forme et le hasard qui découle de la technique de peinture ou de dessin, arrive de plus en plus fréquemment.

Pour illustrer cela, voilà une de mes peintures à l'encre de Chine (Fig. 9). J'avais devant moi une chaise que j'ai voulu dessiner. J'ai commencé par faire l'ovale du dossier, puis la forme de l'assise en perspective. J'ai d'abord construit ces deux éléments avant de dessiner les

---

<sup>14</sup> De Certeau 1990, 174.

<sup>15</sup> Ibid.

accoudoirs et les pieds. Seulement, une chose est venue perturber mon dessin, et cela par ma faute. J'avais trop dilué l'encre avec de l'eau et cela a provoqué, avec la gravité qui l'attire vers le sol, une coulure. Mais heureusement que cette coulure est là : elle relie les deux formes ovales et fait ainsi apparaître une chaise. Ce ne sont pas ces deux formes qui font la chaise, mais bien ce qui les lie. Cette traînée de couleur donne une stabilité aux formes, elles ne flottent plus mais elles sont attachées à la feuille.

Et c'est là que se passe ce Kipp-Moment, quand l'œil du spectateur est basculé entre simple forme et illustration, entre ovales et chaise.

Mais ce moment de renversement, peut-il fonctionner par lui-même ? Ou doit-il être accompagné de dessins et peintures qui ne basculent pas, qui restent dans leur stabilité ? J'ai remarqué que dans mon processus de travail, qui consiste à répéter plusieurs fois le même motif, j'ai besoin de dessins qui restent et ne basculent pas, pour continuer à dessiner et à voir où les autres dessins basculent.

C'est comme en musique : pour trouver la juste tonalité, ou pour accorder son instrument, il faut qu'il y ait un autre instrument de référence qui pose une base sur laquelle les autres instruments peuvent s'accorder.

L'œil fait ensuite un va-et-vient entre ce qui semble juste et ce qui est autrement. Ainsi se créent des associations et une discussion entre les dessins et la perception du public.

### 3.2 Les éléments installés discutent

Mais ces associations ne se font pas qu'entre spectateur et image. Dans une interview pour l'exposition *Basel Short Stories*<sup>16</sup> en 2018, l'artiste suisse Silvia Bächli, née à Baden en 1956<sup>17</sup>, commente le fait que ses dessins à l'encre de Chine sont accrochés à côté des peintures d'Anna Maria Sibylla Merian, une naturaliste et artiste peintre du 17ème siècle :

« Ich sehe dank der Konfrontation mit Maria Sibylla Merian auch mein Werk ein bisschen anders. Ich glaube, das ist auch der Tatsache geschuldet, dass wenn man Bilder in einem Raum zusammenhängt, diese sich immer gegenseitig ein bisschen verfärben. Es gibt eine Art Resonanzraum. Durch diese Verfärbung werden vielleicht Dinge sichtbar, die man in einem anderen Zusammenhang weniger sehen würde. »<sup>18</sup>

La pièce produit cette discussion entre objets ou images et c'est aussi cela la collaboration entre lieu et objet (voir chapitre 1.2) dans la « loi du propre » de Michel De Certeau. Chaque chose a sa place car l'autre chose est à une autre place.

Prenons par exemple, le mur blanc sur lequel je vais devoir exposer mon travail pratique. Le but de mettre deux dessins l'un à côté de l'autre est qu'ils communiquent entre eux, que l'un fasse référence à l'autre et vice-versa. Le mur blanc prend le rôle de la pièce comme récipient et comme agenceur. Il dicte, par sa grandeur, où chaque dessin va être placé, et devient, en quelque sorte, comparable à une feuille blanche sur laquelle on peut dessiner. Mettre une image tout près du sol montrerait la lourdeur que le dessin veut illustrer. Ou pendre deux peintures à l'opposé du mur, loin l'une de l'autre, créerait une narration, amènerait un aspect du temps car le public doit marcher pour regarder la deuxième peinture.

---

<sup>16</sup> Kunstmuseum Basel 2018.

<sup>17</sup> Bitterli 2012.

<sup>18</sup> Bächli 2018, 2:07 - 2:38.

On pourrait décrire ces interactions de « deux dimensionnel », où la première dimension ne serait qu'une image, puis, mise en discussion avec une autre, elles formeraient un ensemble, une ligne, une discussion.

Ce que j'aimerais faire, c'est une installation où les éléments de la deuxième dimension réagissent avec des éléments tridimensionnels. J'aimerais observer un va-et-vient entre des dessins d'objets et des vrais objets que j'ai fabriqués. Cela poserait des questions comme « C'est un dessin d'une pièce, mais ici, la pièce est un objet ? » ou « L'objet est un objet mais ici il est aussi un paysage ? » et ainsi de suite. Le peintre et sculpteur français Jean Mauboulès met lui aussi en relation ses dessins et ses sculptures : « Der Zeichner bezieht sich nicht nur formal auf seine Skulpturen, er baut zugleich auf die Kenntnis seines Publikums über verschiedene Ausdrucksweisen seines zwei- und dreidimensionalen Schaffens. »<sup>19</sup>

Grâce aux objets tridimensionnels, un nouveau bouleversement se passe, le mur dont les propriétés se rapprochent de celle de la pièce redevient un espace.

---

<sup>19</sup> Vögele 2020, 47.



Figure 9



## **Conclusion**

Comment trouver le mot de la fin quand, en réalité, ce n'est que le commencement ? En effet, j'ai découvert, au travers de cette thèse et de mon travail pratique qu'elle accompagne, ce que j'aimerais continuer de faire dans ma pratique artistique. J'ai trouvé dans le thème du quotidien une matière vivante que j'aimerais explorer plus amplement.

J'entends par là les choses simples de la vie de tous les jours, les objets, les pièces, les paysages, dont il a été question dans cette thèse. Le fait d'avoir parlé de ma manière de regarder et de me souvenir m'a aidé à voir combien ces deux aspects de ma pratique influencent le rendu des images que je produis.

Puis il y a l'idée du basculement. Je trouve ça intéressant que des choses du quotidien puissent se transformer, qu'elles ne soient plus anodines. Je remarque que ma manière de travailler ressemble à une sorte de quotidien. Les jours se répètent, on entre dans une routine, surtout durant le confinement. Et puis un jour, tout à coup, quelque chose de nouveau. Mais on ne trouve rien de nouveau si on n'a pas précisément cet aspect répétitif du quotidien ou si on ne regarde pas attentivement ce qui nous entoure. C'est exactement ce que j'ai fait dans mon travail pratique: j'ai d'abord dessiné plusieurs fois le même objet, puis pensé plusieurs fois au même endroit, et j'ai regardé avec attention tout ce qu'il y avait devant moi. La partie difficile est celle de l'exposition. Est-ce que j'arrive à établir une poésie pour que le public se retrouve aussi dans mes dessins, est-ce que son quotidien aura des points en commun avec le mien ?

Ce qui est certain, c'est que je vais continuer à travailler autour du thème du quotidien. J'aimerais approfondir le sujet du souvenir et surtout continuer de faire des travaux sur le thème de la famille qui, je le remarque, a été ma source d'inspiration tout au long des trois dernières années.





## Sources

### Bächli 2018

Silvia Bächli, «*Basel Short Stories*»: *Silvia Bächli über Maria Sibylla Merian*, édit. par Kunstmuseum Basel 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=g1FJOIDDYK0>, 10.6.2021).

### Bitterli 2012

Konrad Bitterli, «Silvia Bächli», in: *Silvia Bächli far apart – close together*, catalogue d'exposition Saint-Gall, Kunstmuseum St. Gallen, 11.2.2012-13.5.2012, édit. par Konrad Bitterli, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2012.

### De Certeau 1990

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris: Edition Gallimard 1990.

### Haesaerts 1949

Paul Haesaerts, *Bezoek aan Picasso*, 1949, Belgique: Paul Haesaerts, (<https://www.youtube.com/watch?v=jyaPbReAumw>, 10.6.2021).

### Kulturverein Trubschachen 2017

Kulturverein Trubschachen, *Félix Vallotton*, Trubschachen, s. d., (<https://www.ausstellung-trubschachen.ch/fr/felix-vallotton-58.html>, 10.6.2021).

#### Kunstmuseum Basel 2018

Kunstmuseum Basel, *Basel Short Stories. D'Erasme à Iris von Roten*. Bâle, 2018,  
(<https://kunstmuseumbasel.ch/fr/expositions/2018/basel-short-stories>, 10.6.2021).

#### Ruskin 1858

John Ruskin, *The Elements of Drawing*, New York: Wiley & Halsted 1858.

#### Schantl 2008

Alexandra Schantl, «Über die liebe zu den Objekten», in: *Die Liebe zu den Objekten. Aspekte zeitgenössischer Skulptur*, édit. par Alexandra Schantl, Wien: Springer-Verlag 2008.

#### Vögele 2020

Christoph Vögele, «Transparenz und Diffusion», in: *Jean Mauboulès Mouvement arrêté – Arbeiten auf Papier 1969-2019.*», catalogue d'exposition Soleure, Kunstmuseum Solothurn, 7.3.2020-17.5.2020, édit. par Jean Mauboulès et Christoph Vögele, Wien: Verlag für moderne Kunst 2020.

## Figures

### Figure 1:

Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *Vases et cadres*, crayon sur papier, 20 x 21 cm, 2021.

### Figure 2:

Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *Coin*, encre de Chine sur papier, 42 x 59.5 cm, 2021.

### Figure 3:

John Ruskin, *Dawn at Neuchâtel*, aquarelle, 17.5 x 25.8 cm, 1866, Fogg Museum, ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dawn\\_at\\_Neuchatel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dawn_at_Neuchatel.jpg)), 10.6.2021.

### Figure 4:

Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *Jusqu'à 19h*, crayon et encre de Chine sur papier, 20.5 x 29.5 cm, 2021.

### Figure 5:

Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *Il cielo rosso significa che il sole splendera*, gravure au pinceau, 27.5 x 38 cm, 2021.

### Figure 6:

Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *Chaise d'été*, crayon sur papier, 14.5 x 21 cm, 2021.

Figure 7:

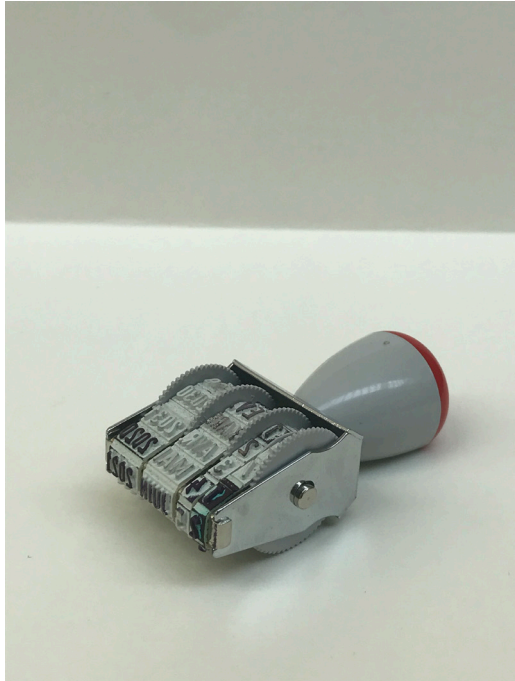
Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *Série de cruches*, encre de Chine sur papier, 29.7 x 42 cm, 2021.

Figure 8:

Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *Seeland*, encre de Chine sur papier, 29.7 x 42 cm, 2021.

Figure 9:

Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud, *assise*, encre de Chine, 42 x 59.5 cm, 2021.



**Sophie Grand-Guillaume-Perrenoud**  
*mentorat par Prof. Dr. Nadia Radwan*

**Vermittlung in Kunst und Design**  
**Haute école des arts de Berne**  
**2021**

