Motifs
ISSN : 2726-0399

10 | 2025
Fictions de l'eau : écopoétique bleue et hydro-(im)matérialité

Avoir l'œil bleu : poïétique du paysage élémentaire à partir de l'élément liquide

Chloé Persillet

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1604

DOI : 10.56078/motifs.1604

Référence électronique
Chloé Persillet, « Avoir l'œil bleu : poïétique du paysage élémentaire à partir de l'élément liquide », *Motifs* [En ligne], 10 | 2025, mis en ligne le 24 décembre 2025, consulté le 22 septembre 2026. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=1604

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Avoir l'œil bleu : poïétique du paysage élémentaire à partir de l'élément liquide

Chloé Persillet

PLAN

Avoir l'œil bleu : l'élément liquide pour motif
Poïétique du paysage élémentaire
Éléments d'une symbolique contemporaine

TEXTE

Chloé Persillet, *Sans titre*, 2023, Peinture à facture ouverte, huile sur panneau de bois, encollage à la colle de peau, préparation maigre au blanc de Meudon, impression aluminium et silice, 26,6 x 20,8 cm, coll. de l'artiste.



Chloé Persillet, Sans titre, 2023, Peinture à facture ouverte, huile sur panneau de bois, encollage à la colle de peau, préparation maigre au blanc de Meudon, impression aluminium et silice, 26,6 x 20,8 cm, coll. de l'artiste.

1 Alors que l'élément liquide se retrouve aujourd'hui à la croisée de nombreuses problématiques environnementales, à l'instar de la question cruciale de la montée des eaux ou encore celle de la pollution alarmante des mers et des océans, notre imaginaire contemporain se confronte tout autant à ces enjeux écologiques jusqu'à cristalliser dans les œuvres d'art actuelles les craintes d'un avenir incertain. En effet, particulièrement dans le cadre de représentations bidimensionnelles, les esthétiques de la catastrophe et les mises en scène dystopiques se répandent en laissant transparaître nos inquiétudes[1]. Parce que l'eau est une donnée précieuse et nécessaire à notre survie, sa présence pourrait d'ailleurs concentrer à elle seule les conditions de notre devenir. Pour autant, s'il n'est pas question de remettre en cause l'importance de ses enjeux écologiques, la présence de l'eau dans les arts pose la question des fictions qu'elle dessine et, simultanément, de celles qu'elle contribue à adopter. Dès lors, considérer le motif de l'élément liquide dans une production plastique invite nécessairement les questions suivantes, que nul artiste ne peut

ignorer : aujourd'hui, quel sens accorder à la présence de l'eau dans son œuvre ? Doit-elle nécessairement dépeindre les effets délétères des conséquences de ses enjeux écologiques ? Ou bien la poésie de son motif peut-elle être préférée de façon à mettre à distance le réel, non pour le nier, mais pour davantage orienter le regard en préservant *in visu* ce qui gagne encore à l'être *in situ* ?

2 À l'aune de notre propre pratique de la peinture, cette contribution se propose de réfléchir le motif de l'élément liquide à travers la formation picturale d'un paysage maritime. Alors que la notion d'écopoétique bleue est historiquement attachée à la littérature, la perspective de ce développement permettra d'en mesurer les contours dans le champ des arts plastiques et, plus particulièrement, à partir du médium pictural[2]. De nos jours, si la présence de l'eau dans les œuvres d'art contemporaines n'est pas nécessairement synonyme d'un engagement écologique, sonder son imaginaire à partir d'un exemple personnel permettra d'en saisir tout du moins une portée et une symbolique singulière, qui se peut par la suite être partagée. Suivant la méthodologie poïétique, laquelle repose moins sur l'analyse descriptive de l'œuvre que sur l'étude réflexive de la dynamique qui la fait advenir[3], c'est donc à partir de notre propre processus de création qu'il s'agira de questionner la dynamique que le motif de l'élément liquide instille dans la conception d'une œuvre picturale, avant de tisser une réflexion sur l'imaginaire et les fictions contemporaines qu'il peut redessiner dans ce cadre.

3 En présentant un panorama d'esquisses et d'études picturales personnelles, cet exposé sera en somme l'occasion de sonder l'imaginaire de cette substance élémentaire en déplaçant le regard du côté du peintre, questionnant alors les partis pris et les choix plastiques opérés durant le processus de création, dans la mesure où ceux-ci sont toujours porteurs d'une symbolique. À partir de l'exemple de notre travail pictural, seront ainsi sondées les fictions de l'eau qu'elle dessine, tant matérielles qu'immatérielles. Immatérielles, dans un premier temps, dans la mesure où la figuration fait toujours place à un imaginaire abstrait qui la précède et qu'il s'agit, en aval seulement, de mettre en forme. Matérielles, ensuite, dans la mesure où cet imaginaire se voit toujours modelé par une réalité extérieure – qui concentre aussi bien les environnements parcourus, les sites topographiques arpentés que les œuvres et représentations antérieures

qui nous nourrissent et forment un musée imaginaire personnel – autant que par le corps même de la peinture – qui lui permet justement de prendre matière. En somme, le fil thématique de l'hydro-(im)matérialité permettra dans ce cadre de discuter du paysage qu'il permet de dessiner comme de l'imaginaire qu'il permet de stimuler. En soutenant l'hypothèse selon laquelle un paysage modelé par le motif de l'eau, quelle que soit sa forme picturale, devient nécessairement un paysage élémentaire, la symbolique contemporaine que peut revêtir une telle représentation sera alors sondée et, avec elle, dans ses formes poétiques les plus simples, l'onirogénéité [4] potentielle de l'eau comme matrice d'un imaginaire sensible, celle-là même qui peut aujourd'hui encore susciter la contemplation et rappeler à nous la beauté du monde, en dépit des dégradations environnementales qui l'affectent.

Avoir l'œil bleu : l'élément liquide pour motif

4 « Avoir l'œil bleu ». Sans doute l'expression paraît-elle curieuse. Pour autant, sans rompre avec son caractère poétique – dont chacun pourrait se saisir –, rappelons que cette expression est en réalité attachée au vocabulaire des peintres. En effet, au XVIII[e] siècle, pour évoquer la palette d'un peintre, l'on disait de lui qu'il avait l'œil de telle couleur ou de telle autre, en fonction de la dominante chromatique de son œuvre. Ainsi, nombre de peintres du rococo avaient-ils l'œil rose, quand Boucher l'avait bleu et rose [5].

5 Dans notre travail plastique, l'œil convoqué est assurément bleu [6]. Toutefois, au-delà d'une seule sensibilité et affection personnelles à cette couleur, inévitablement arbitraire, recourir à cet œil bleu en considérant dans un premier temps la seule question chromatique n'est pas dénuée de sens ni de symbolique. Dans notre cas, cette coloration emprunte à un imaginaire romantique dont elle est empreinte [7], de la *fleur bleue* [8] de Novalis au *Voyage dans le bleu* [9] de Tieck, sans omettre le bleu de l'habit du *jeune Werther* [10] de Goethe ni la place prédominante, élémentaire et fondamentale, que le même auteur lui accordera peu après dans sa théorie des couleurs [11]. Mais cette influence chromatique ne saurait se résumer à ce corpus. D'un point de vue plus contemporain, n'oublions pas que le bleu est

également la couleur de notre temps, préférée à toutes les autres[12]. Aussi le bleu retrouve-t-il, en considérant seulement sa donnée chromatique, son caractère premier, élémentaire, avant même qu'il ne soit question du motif qu'il dépeint. D'un point de vue physico-chimique, l'on songera en outre à sa qualité de couleur primaire au sein de la synthèse additive, quand, sur le plan symbolique, l'on pensera à sa charge atmosphérique et ascensionnelle. Comme l'écrivaient Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans leur *Dictionnaire des symboles*[13] :

> Le bleu est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme devant une perpétuelle dérobade de la couleur. Le bleu est la plus immatérielle des couleurs : la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé, vide de l'air, vide du cristal ou du diamant. Le vide est exact, pur et froid[14].

6 Reste que, au-delà de la seule question chromatique de cet œil bleu, ce dernier est également convoqué dans notre peinture par le motif même que sa couleur vient parer : l'élément liquide. Dans l'histoire des représentations, si l'eau ne s'est pas toujours vêtue de la couleur bleue[15], notre travail plastique, alors influencé par les imaginaires romantiques et contemporains, s'est concentré à lui faire recouvrir cette dominante, soutenant également un « paysage en bleu », autre expression particulière à une sensibilité chromatique et à la dominante atmosphérique d'une vision singulière[16]. Dès lors associé au motif de l'élément liquide, cet œil bleu redouble ainsi la couleur élémentaire d'un paysage modelé par de l'eau, tantôt exprimé par le crêt des vagues, tantôt éprouvé par les ondoiements nébuleux des nuages – car, qu'est-ce que l'épaisseur des nuages, sinon des particules d'eau en suspension[17] ? Partant, faire le choix de ne retenir dans la formation picturale d'un paysage qu'une couleur et qu'un motif, *a fortiori* lorsque tous deux s'accordent du même ton, c'est déjà consacrer un paysage élémentaire qui, pour citer Bachelard, introduit aussitôt une continuité dynamique entre ses différents états :

> Le bleu du ciel est d'abord l'espace où il n'y a plus rien à imaginer. Mais quand l'imagination aérienne s'anime, alors le fond devient actif. Il suscite chez le rêveur aérien une réorganisation au profil terrestre, un intérêt pour la zone où la terre communique avec le ciel. Le

> miroir d'une eau s'offre pour convertir le bleu du ciel en un bleu un peu plus substantiel. Un mouvement bleu peut jaillir [18].

7 Au sein de notre travail plastique, se trouve donc le motif de l'élément liquide, décliné par un œil bleu qui le teinte successivement entre étendue liquide et étendue aérienne. Aussitôt, cet élément liquide devient simultanément motif pictural, objet de la représentation, autant que motif du processus de création, par l'impulsion créatrice qu'il favorise en nous engageant à le dépeindre. Considérer la poïétique de notre travail plastique, ce serait donc autrement sonder ce qui l'anime et ce qui le dynamise, avant d'en saisir les contours et d'apprécier les enjeux de ses fictions. Pour Pierre Henri de Valenciennes, peintre paysagiste français du XVIII^e siècle, « sans eau, le paysage est mort [19] ». Si ce précepte valait originalement pour la stricte composition picturale, l'on pourrait alors se demander si cette citation ne pourrait pas désormais revêtir une tout autre signification, tant l'élément liquide se retrouve de nos jours à la croisée de nombreuses problématiques environnementales. Mais, avant d'y répondre plus amplement, considérons la dynamique même instillée par la présence de l'élément liquide dans notre production picturale.

Poïétique du paysage élémentaire

8 Depuis notre point de vue de peintre, en guise d'ouverture sur le paysage, se trouvent donc au départ un médium et un motif de prédilection : le médium de la peinture et le motif de l'élément liquide. De cette rencontre, investie par un œil bleu, les premiers travaux préparatoires, relatifs aux seules recherches formelles et esthétiques [20], se sont dès les prémices de notre pratique orientés sur un travail de composition finalement assez sommaire, qui sondait alors trois composantes essentielles (pl. 1).

Planche 1 : Chloé Persillet, Travail de composition d'après la macule.


Planche 1 : Chloé Persillet, Travail de composition d'après la macule.

9 Pour première composante essentielle : la question du format, inévitable dès que l'on se confronte à l'image fixe et à une représentation bidimensionnelle. Toujours travaillée selon une orientation verticale,

notre esthétique du paysage a ainsi préalablement été introduite par des amorces nuageuses relativement négligées, travaillant davantage des suggestions de composition plutôt que des visuels fouillés, cela par le recours à des esquisses avec réserves [21] réalisées par de légers lavis [22]. Pour deuxième composante, non moins essentielle : la question de la répartition des masses. Au regard de notre intérêt pour l'élément liquide, dans un premier temps exploré par des formations nuageuses en suspension, cette répartition des masses, qui accorde à l'œuvre tout son caractère, a finalement été modelée par le travail de la macule, tantôt reprise sur le motif, tantôt imaginée et retravaillée en atelier à partir de la tache délayée par ces lavis. Pour troisième et dernière composante essentielle, qui résulte immédiatement des deux premières : la composition. Si une certaine imprécision se dégageait de ces premiers travaux préparatoires, reste que celle-ci était accueillie comme un réservoir de formes potentielles, finalement encore en germe.

10 C'est ainsi que le travail de composition depuis la macule s'est avéré dans un premier temps suggestif, laissant libre cours à la répartition des masses dans le format feint et découpé d'un rectangle vertical, seulement rythmé par diverses annotations synthétiques et tonalités. Si ces trois composantes essentielles à la charpente de l'œuvre peinte apparaissaient pour le moins sommaires, elles demeuraient pourtant celles autour de quoi s'est imposée par la suite une approche sérielle de l'élément liquide, que ce soit par la répartition des formats, par la remise en jeu de la répartition des masses appelées par chacun d'eux, comme enfin par la mise au point d'une composition qui se rythmait, à chaque nouvelle proposition, de sa singularité propre. De surcroît, il y avait également la question du médium pictural lui-même : en employant l'aquarelle dans un premier temps, c'était également conduire ces fragments élémentaires sur le papier par le déplacement de l'eau, les pigments de la peinture étant sensiblement guidés par ce dépôt liquide sur un support poreux. Dès lors, ce jeu figuré de suspension et de condensation de l'élément liquide, tant par l'image que par la matière, a permis d'engager un travail d'études sur le motif et, par la suite, de suggérer de premières ébauches de composition, qui redoublaient toutes deux ce rapport élémentaire de l'élément liquide dans le processus de création.

Planche 2 : Chloé Persillet, Travail sur le motif et recompositions.


Planche 2 : Chloé Persillet, Travail sur le motif et recompositions.

11 Par cet autre corpus de travaux préparatoires (pl. 2), l'intérêt pour le motif de l'élément liquide conduisait en outre à une ouverture du *travail du motif* au *travail sur le motif*[23] – et inversement –, opérant ainsi à une extension de l'atelier et à son ouverture hors les murs. C'est ainsi que les premiers tons délavés à l'aquarelle ont laissé place à des études à l'huile, isolant d'autres formations nébuleuses à réinvestir dans une composition future.

12 À l'instar des précédentes macules avec études de tonalité, se sont alors succédé des recompositions graphiques, accordant ici un exercice plus théorique[24]. En effet, si les études sur le motif étaient engagées hors les murs, relevant ainsi d'une peinture d'observation qui couchait sur le papier des formes à retravailler ensuite par recomposition, dans ces exercices théoriques, un travail parallèle était opéré de manière plus abstraite : seulement au moyen d'une plume imbibée d'encre, le procédé consistait à penser de nouvelles manières de composer le paysage, de façon originale, en procédant pour cela à une simple disposition de trois groupes de valeurs, isolés arbitrairement dans un format prédéfini, lesquels étaient ensuite diversement raturés selon des valeurs plus ou moins claires[25]. Par conséquent, l'étude du réel, à savoir, le travail réalisé sur le motif, s'accompagnait parallèlement d'une manière alternative de composer les paysages, cette fois investie par le travail du motif, procédant pour cela à des exercices appliqués en dehors de toute référentialité, si ce n'est celle éprouvée et conférée par l'imagination à la vue de ces macules, n'accordant qu'en aval matière à recomposer. En somme, cette simultanéité de l'exercice d'observation directe et de l'exercice de recomposition, de plus en plus menés conjointement, favorisait un dialogue entre ces premières séries, tantôt picturales, tantôt graphiques. De façon analogue, cette manière de travailler a finalement conforté ce dialogue entre la pratique *dans* et *hors* les murs, autant que celui du travail *du* motif au travail *sur* le motif.

Planche 3 :Chloé Persillet, Relevés graphiques et reprises en atelier.


Planche 3 :Chloé Persillet, Relevés graphiques et reprises en atelier.

13 Pour l'illustrer à nouveau, quelques autres visuels (pl. 3), témoignant de la poursuite de ces relevés, dans lesquels les regroupements de valeurs précisaient progressivement la structure d'une composition, sitôt réinvestie par des esquisses laissées en réserve. Guère plus détaillées, celles-ci laissaient apparaître une composition qui a finalement été privilégiée, à savoir : une ligne d'horizon relativement basse, des traits de construction laissés aux tiers, redistribuant ainsi les diverses macules d'eau en suspension dans la partie supérieure du format, tandis que la partie inférieure était réservée à une étendue d'eau liquide. À ce titre, ce paysage en formation renforçait cette déclinaison de l'élément liquide sous ses différents états, affecté par cet œil bleu de peintre, dessinant ainsi les contours d'un paysage élémentaire, tant par son motif que par sa chromatique.

Planche 4 : Chloé Persillet, Structures d'horizon et crêts des vagues.


Planche 4 : Chloé Persillet, Structures d'horizon et crêts des vagues.

14 Ainsi ces recherches ont été poursuivies autour des formations nuageuses (pl. 4), situées dans la partie supérieure de la composition, tandis que la partie inférieure inspirait davantage l'étude du crêt des vagues. Cette distribution permettait d'ailleurs de rompre avec l'imprécision nébuleuse supérieure par des traits et contours graphiques inférieurs plus arrêtés. Dans la conception de l'œuvre, il était d'ailleurs intéressant de remarquer combien les relevés graphiques apportaient, par ce recours au trait, des orientations plus précises, alors que les études de tonalités, par le biais des esquisses travaillées avec le médium pictural, demeuraient par contraste plus atmosphériques.

Planche 5 : Chloé Persillet, Études et relevés préparatoires.


Planche 5 : Chloé Persillet, Études et relevés préparatoires.

15 Aussitôt cette remarque à l'esprit, une confrontation de ces différents corpus préparatoires a été engagée, avec la volonté de préciser, outre le trait de leur facture, leur touche, développant alors une autre série de recherches préparatoires (pl. 5). Ainsi, études, esquisses et ébauches se multipliaient, ne retenant alors de ces deux écritures qu'une double facture : d'une part, l'aspect enveloppé de l'huile, de l'autre, l'aspect incisif de la plume. De la sorte, l'étude sur le motif a progressivement été réservée pour les seuls relevés graphiques, traduisant plus directement l'observation du réel, tandis que le modelé des formes enveloppées et atmosphériques du nuage autant que les déclinaisons chromatiques du rivage étaient consacrés au travail en atelier. Avec cette palette chromatique restreinte définie, une esthétique du paysage élémentaire se confirmait par le traitement monotonal[26] adopté, seulement travaillé par la déclinaison progressive d'une même couleur, tantôt délavée par du blanc, tantôt rabattue par du noir.

Planche 6 : Chloé Persillet, Recompositions définitives en atelier.


Planche 6 : Chloé Persillet, Recompositions définitives en atelier.

16 Finalement, tous ces éléments ont contribué à la formation d'un paysage dit à facture ouverte[27] (pl. 6), qui s'est vu modelé, *au fil de l'eau*, par ces différentes orientations stylistiques et esthétiques, jusqu'à concevoir et exécuter une proposition finale[28]. En définitive, passés les allers-retours entre la pratique *dans* et *hors* les murs, ce sont à terme ces recompositions définitives qui ont permis de parachever la construction d'un paysage composé à partir de l'élément liquide, cette poïétique du paysage élémentaire résultant sur une proposition finale à facture ouverte, qui est également la remise en jeu séquentielle du *travail du motif* au *travail sur le motif* comme de l'élément liquide sous ses différents états.

Éléments d'une symbolique contemporaine

17 Une fois ce tour d'horizon illustré achevé, viennent les tenants sémantiques et symboliques de la construction de ce paysage

élémentaire et, plus encore, de cette esthétique, de ces choix plastiques et de ces partis pris dans le cadre de cette représentation.

18 En définitive, moins tributaire de l'éco-*poétique* que de l'éco-*poïétique*, distinction entendue en ce que le discours se situe vis-à-vis d'une œuvre en train de se faire, ces tenants sont en réalité doubles, simultanément porteurs d'ouvertures et de pistes critiques qu'ils ne sont révélateurs de notre propre engagement quant aux fictions contemporaines de l'eau que l'on dessine. Plus encore, l'on pourrait ajouter que, dès que l'eau devient la substance élémentaire d'un paysage – paysage qui, rappelons-le, est toujours vecteur de notre rapport au monde –, la dépeindre engage aussitôt un discours et une position sur notre propre vision du monde, sur notre époque et sur notre environnement. En effet, étant admis que nul point de vue n'est jamais neutre, emprunter celui du peintre, c'est finalement poser la question de ce que l'on souhaite représenter et offrir au regard de nos contemporains. Négativement, c'est en outre discuter tout autant de ce que l'on exclut de la figuration.

19 Dans notre cas, le choix a été fait d'engager, par une épure du paysage, l'esthétique d'un lieu finalement peu situé, ne relevant ni d'une temporalité spécifique ni d'une localisation topographique précise. Ne subsiste finalement qu'une substance élémentaire offerte au regard selon différents états, dans une continuité dynamique [29]. Quant au processus de création, qui engage, d'une part, l'épreuve physique du paysage, par l'observation du réel et le travail sur le motif, et, de l'autre, son épreuve sensible, par la confrontation des différents travaux préparatoires et le travail du motif, c'est en somme engager une attitude orphique qui, selon le mot de Pierre Hadot, moins investie par le désir prométhéen de soumettre la nature et de la dominer, entend au contraire développer une posture contemplative à son égard, empreinte de respect et d'émerveillement [30]. Dans ce cadre, la contemplation, antagoniste à tout utilitarisme, poursuit, sinon la connaissance pour elle-même, sinon le charme provoqué par l'observation silencieuse de la nature, sinon encore parfois le ravissement de celle-ci sur notre âme, le désintéressement le plus sincère.

20 Toujours est-il que l'on pourrait opposer à ce parti pris et à cette esthétique que, en excluant délibérément la présence humaine de l'œuvre, que ce soit par l'exclusion de sa figuration ou par l'exclusion

des traces de ses activités, l'on cristalliserait une vision dystopique qui laisserait entendre sa disparition, à l'image d'un monde anthropofuge [31]. De même quant à l'esthétique de la facture ouverte. En effet, par cet inachèvement volontaire de l'image, qui laisse partiellement apparaître la préparation du support, l'on pourrait encore évoquer symboliquement la précipitation d'un monde qui tend à se retirer, à s'effacer, toujours plus menacé par les dégradations environnementales qui l'affectent, d'autant plus cruciales pour l'élément liquide.

21 À ces limites potentielles, l'on peut répondre par la perspective d'une re-poétisation du monde, soit une forme de réenchantement, lequel hérite d'ailleurs des premiers romantiques historiques, ceux-là même qui ont tapissé notre imaginaire [32] et qui, plus de deux siècles avant nous, face au désenchantement du monde, conséquence directe des effets délétères de l'industrie, se tournaient vers la nature afin d'en célébrer les contours, d'en ranimer la présence et, anticipant nos actuelles problématiques environnementales, esquissaient un tout autre horizon [33].

22 Reste que deux autres aspects, semblables à des écueils, peuvent encore être conférés en regard de la symbolique contemporaine de cette esthétique du paysage élémentaire autant qu'à son épure. Le premier aspect est propre à l'esthétique de la catastrophe. Nombre d'artistes s'attachent en effet à la figurer, sinon à la figer, opérant ainsi une artialisation [34] des conséquences pourtant tragiques de nos problématiques environnementales et des répercussions observables des différentes crises écologiques. Cela se traduit notamment par la consécration d'une image anthropofuge, les conséquences de l'anthropocène conduisant inévitablement à l'éviction de l'homme et du vivant [35]. Le second aspect concerne quant à lui la pratique même de la peinture de paysage face à la prévalence de l'esthétique environnementale, dont tout un pan a largement reproché à l'approche iconiste de la première de perpétuer une vision égo-centrée, soit une vision qui circonscrirait l'appréhension du monde selon une posture anthropocentrée, portant ainsi un regard sur l'environnement de fait excluant et limitant [36].

23 Dans une perspective de re-poétisation du monde, l'on peut répondre à ces deux aspects d'une même voix, qui sera également conclusive.

Privilégier une poétique de l'eau, dans ce qu'elle peut avoir d'originel et dans ses formes poétiques les plus simples, c'est davantage en raviver l'onirogénéité [37] comme support et matrice d'un imaginaire sensible, celle-là même qui peut encore aujourd'hui susciter la contemplation du monde selon une attitude orphique et, ainsi, en rappeler à nous la beauté. Car, somme toute, en dépit des dégradations environnementales qui l'affectent, la mise à distance introduite en peinture entre le réel et le motif pris pour objet de représentation, de fait inévitable dans le cadre d'une représentation bidimensionnelle, apparaît aussitôt comme une mise à distance, finalement nécessaire en ce qu'elle permet d'envisager l'horizon et les fictions que l'on souhaite plus enviables, sinon envisageables. Ainsi, l'apparente fixité de l'image n'apparait plus *égo*-centrée, mais, comme l'écrit Michel Collot, *éco*-centrée [38], car si le paysage « nous montre qu'une partie du pays », reste « [qu']il a pour horizon le monde entier [39] ». De sorte que, par la figuration, autant que par le lien sensible entretenu avec le motif que l'on dépeint, c'est davantage s'engager à préserver *in visu* ce qui gagne encore à l'être *in situ*, pour rappeler à nous ces contours qui valent encore le détour.

> Le paysage n'est pas seulement un patrimoine naturel à défendre mais aussi un héritage culturel à faire fructifier. Inséparable du point de vue d'un sujet, individuel et/ou collectif, il nous révèle que notre milieu ne se réduit pas à un ensemble de facteurs physiques mais se charge des sensations, des émotions et des significations qu'il suscite en chacun de nous. C'est cette face sensible de la Terre que les arts et la littérature mettent en lumière. Les œuvres qu'elle inspire nous font retrouver nos racines et nous ouvrent à un horizon à explorer. Elles invitent l'écologie politique à mieux associer à la défense de l'environnement une écologie culturelle, une écologie du paysage qui soit aussi une écologie de l'esprit [40].

24 Somme toute, depuis la modeste position de peintre, qu'il ne faudrait négliger en ce, autant que le littéraire, le poète ou l'écrivain, elle participe à la construction de nos fictions et de nos imaginaires contemporains, il en va d'une liberté, une liberté qui est par ailleurs fondamentale. Cette liberté, qui concerne notre attachement à une certaine permanence de la beauté, ne consiste alors en rien d'autre que de la choisir, de la porter et, en somme, de la préférer au détriment du reste, dusse-t-elle pour cela reposer sur ce simple motif de

l'élément liquide, qui reste encore ô combien symboliquement attaché à une puissance originelle, évocatrice et créatrice.

NOTES

1 Considérer à ce propos les nombreux actes de colloques consacrés au sujet, parmi lesquels, ceux traitant de l'anthropocène : pour n'en citer que deux, l'on pourra consulter Marion Laval-Jeantet (dir.), *No man's land. L'homme a-t-il encore sa place* ?, Montreuil, Éds. CQFD, coll. « Art Mondialité Environnement », 2019 ou encore Danièle Méaux et Jonathan Tichit (dir.), *Arts contemporains et anthropocène*, Paris, Hermann, 2022. Autrement, pour une remise en perspective historique, consulter l'ouvrage de Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Paris, Éd. Kimé, 1999 et, de manière plus critique, Annie Le Brun, *Perspective dépravée. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire* [1991], Paris, Éds. du Sandre, 2011. Plus spécifiquement, voir encore la section « Peindre l'apocalypse » de Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont et Bruxelles, Le Bord de l'eau et La Muette, 2018, p. 63 *sqq*. Enfin, pour une approche anthropologique ou philosophique de la catastrophe, considérer respectivement les travaux de Yoann Moreau et ceux de Jean-Pierre Dupuy.

2 Malgré son ancrage littéraire, notons que la notion s'est déjà diffusée dans le champ des arts plastiques depuis peu. L'on peut notamment songer à l'œuvre de Sophie Zénon : voir Sophie Aymes et Sophie Zénon, « Sophie Zénon, une œuvre écopoétique », *Interfaces*, nº 52, 2024 [en ligne (https://journals.openedition.org/interfaces/9746#quotation)] – consulté le 15/06/2025. Toujours sur le travail de l'artiste, l'on pourra également admirer son travail écopoétique sur les nuages, alors teinté de bleu : Sophie Zénon, *Le Ciel de ma mémoire – Oracles*, Arles, Arnaux Bizalion, 2018.

3 Voir à ce propos René Passeron, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* [1962], Paris, J. Vrin, 1996. Plus généralement, sans se limiter au médium pictural, du même auteur, lire *La Poïétique comme science et comme philosophie de la création*, Paris, Éd. Poïésis, 1991. Dans ce cadre, l'étude réflexive repose donc sur l'instauration de l'œuvre, laquelle est considérée comme un ouvrage *en train de se faire* avec les différents partis pris préférés durant sa conduite, et non pas comme un ouvrage autonome et achevé.

4 Ce terme, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, est emprunté à Thomas Schlesser, dans son écrit *Faire rêver. De l'art des Lumières au cauchemar publicitaire*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2019. Selon l'auteur, l'onirogénéité est à distinguer de l'onirique en ce qu'il ne se rapporte non pas « aux rêves, aux rêveries, aux songes, aux visions [...] [mais] à ce qui produit ou tend à produire rêves, rêveries, songes et visions », Thomas Schlesser, *Faire rêver*, *op. cit.*, p. 8.

5 À ce propos, lire Marc Havel, *La Technique du tableau*, Paris, Dessain et Tolra, 1974, p. 158.

6 Voir *supra*, l'illustration insérée en début d'article, et, *infra*, les planches décrites dans la partie suivante.

7 Lire Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur* [2000], Paris, Seuil, coll. « Points », 2002. L'on consultera particulièrement la section « Le bleu romantique : de l'habit de Werther aux rythmes du "blues" », pp. 117-123.

8 Novalis, *Henri d'Ofterdingen* [1802], prés., trad. et notes par Laurent Férec, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1996, p. 44 et la note n° 3 p. 282. De son « bleu azur », elle symbolise « l'absolu de l'amour et de la poésie, l'union de la terre où elle s'enracine et du ciel dont elle a la couleur. », *ibid.* Cette symbolique est d'autant plus soutenue dans la traduction de Yanette Delétang-Tardif, qui donne à la fleur la couleur « bleu éthéré » – voir Romantiques allemands. T1. Jean Paul - Novalis - Friedrich Schlegel - Ludwig Tieck - E.T.A. Hoffmann - Henrich Von Kleist - Frédéric de la Motte-Fouqué, éd. sous la dir. de Marime Alexandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 385.

9 Ludwig Tieck, « Le voyage dans le bleu », dans Armel Guerne (dir.), *Les Romantiques allemands*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2004, pp. 164-214.

10 Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* [1774], préfacé et annoté par Pierre Bertaux, traduit de l'allemand de Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

11 Johann Wolfgang von Goethe, *Le Traité des couleurs* [1810], avant-propos, introduction et notes de Rudolf Steiner [1883], première traduction intégrale par Henriette Bideau, Paris, Triades, 1973. Le bleu comme le jaune constituent les deux pôles essentiels de sa théorie, le premier étant associé au dépouillement, à l'ombre, à la faiblesse, au froid, à l'éloignement et à l'attirance, tandis que, le second, à l'activité, à la lumière, à la force, à la chaleur, à la proximité et à la répulsion – *ibid.*, Sect° IV, § 696, p. 216 et Sect° VI, § 765-771, § 778-785 et § 818, respectivement pp. 237-238,

pp. 239-240 et p. 245. Conférer également à ce propos Michel Pastoureau, *Bleu*, éd. cit., pp. 121-122.

12 Michel Pastoureau, *Bleu*, éd. cit. : voir la section « La couleur préférée », pp. 149-155.

13 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Lafont et Jupiter, 1982.

14 *Ibid.*, p. 129.

15 Conférer Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Éd. Bonneton, coll. « Images et symboles », 1992, pp. 79-80 et Annie Mollard-Desfour, *Le Bleu. Le dictionnaire des mots et expressions de couleur*, préf. de Michel Pastoureau, Paris, Éds. du CNRS, coll. « CNRS dictionnaires », 1998, pp. 56-60 et pp. 189-190.

16 Voir Michel Godron et Hubert Joly, *Dictionnaire du paysage*, Paris, Conseil international de la langue française, 2008, p. 138.

17 Sur ce point, nous nous permettrons de faire référence à un article antérieur, en cours de publication : Chloé Persillet, « Peindre le ciel : le motif du nuage comme figure de composition », dans Margaux Coquelle-Roëhm (dir.), « Le nuage en littérature et dans l'image fixe (fin XVIII^{e} - XXI^{e} s.) : suspension, condensation », Cahiers FoReLLIS.

18 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 11^{e} réimpression, Paris, José Corti, 1943, p. 199.

19 Pierre Henri de Valenciennes, *Élémen[t]s de perspective à l'usage des artistes*, suivis de *Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris, chez l'Auteur, Desenne et Duprat, 1799, p. 453.

20 Pour une approche technique, qui n'est pas ici l'objet du propos, nous renverrons le lecteur intéressé à notre travail de thèse, récemment soutenu : « Peindre pour réenchanter le monde. Poïétique et technocritique ».

21 Expression technique signifiant que le fond du support demeure pour partie apparent, le travail de peinture ne le recouvrant que partiellement, principalement pour conserver un jeu de lumière plus important – sur la planche en question, ce jeu de lumière est donné par le blanc du papier, laissé intact.

22 Terme technique qui est principalement associé aux techniques humides, telles l'aquarelle, et qui est relatif à une application de peinture allongée de son diluant, alors employée pour unifier ou rehausser un dessin.

23 Travailler *sur le motif* est propre à la pratique pleinairiste du paysage, synonyme de *peindre d'après nature*, simultanément *devant* et *dans* la nature, autrement dit, en extérieur.

24 Sur la planche n° 2, voir le groupe d'illustrations n° 3 et, *infra*, sur la planche n° 3, le groupe d'illustrations n° 1.

25 Sur la dimension arbitraire du travail de composition, recherchée pour stimuler l'imagination, l'on pourra songer de manière analogue à la technique d'Alexander Cozens, qui travaillait à partir de taches d'encre obtenues aléatoirement sur le papier, développée dans sa *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, trad. de l'anglais par Patrice Oliete Losco, suivi de *L'Accident érigé en méthode* par Danielle Orhan, Paris, Allia, 2005.

26 Au sens chromatique du terme, autrement dit : composé d'un même et unique ton.

27 La facture ouverte est une technique de peinture qui consiste à composer l'œuvre selon une superposition de couches picturales, lesquelles ne se recouvrent pas intégralement. Une peinture à facture ouverte laisse notamment apparaître partiellement l'imprimeure et/ou le ton de fond de la préparation du support. Dans notre cas, la facture ouverte laisse apparaître les reflets irisés d'une poudre d'aluminium et de silice réfléchissante. La technique de la facture ouverte diffère de l'application de peinture avec réserves en ce qu'elle ne laisse pas apparaître le support vierge, mais bien la coloration d'un enduit appliqué lors de la préparation du support.

28 Sur la planche n° 6, voir l'illustration n° 9.

29 L'on notera que cette continuité dynamique est également redoublée par la sérialité même des corpus préparatoires, sans être donc l'exclusive du traitement de la proposition finale.

30 Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004. L'auteur consacre ses chapitres IV, V et VI à cette distinction, qui portent respectivement sur « Le dévoilement des secrets de la nature » (pp. 127-139), sur « L'attitude prométhéenne. Le dévoilement des secrets par la technique » (pp. 141-205) et sur « L'attitude orphique. Le dévoilement des secrets par le discours, la poésie et l'art » (pp. 207-301).

31 Littéralement *fuite de l'être humain*. Voir à ce propos Thomas Schlesser, *L'Univers sans l'homme. Les arts contre l'anthropocentrisme (1755-2016)*, Vanves, Hazan, 2016 et Thomas Schlesser (dir.), « L'Image sans l'homme », Dijon, Les Presses du Réel, *Carnets du Bal*, nº 9, 2021. Plus récemment, l'on consultera le catalogue de cette exposition : Thomas Schlesser (dir.), *L'Univers sans l'homme. Les arts en quête d'autres mondes* [13 mai - 17 septembre 2023], Paris, Beaux-arts éds. et Musée de Valence, art et archéologie, 2023.

32 Voir *supra*.

33 Voir *supra*. Sur cette question précise, lire les travaux de Michael Löwy et Robert Sayre, dont *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1992. Sur les aspects écologiques, lire leur dernier ouvrage : *Romantisme anti-capitaliste et nature*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2022.

34 Le terme, emprunté à Alain Roger, désigne le principe qui repose sur l'appréhension et l'appréciation du paysage par un processus de médiation nécessairement réalisé par un investissement artistique. L'artialisation peut être opérée *in situ* (jardins, installations, land art, etc.) ou bien *in visu* (peinture, dessin, photographie, etc.) : dans le premier cas, l'on modifie l'environnement, dans le second, l'on en modifie la perception. Le concept a été initié dans son ouvrage *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, coll. « Présence et pensée », 1978, avant d'être plus amplement développé dans un ouvrage consacré : *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

35 Voir *supra*.

36 Lire par exemple Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, coll. « Mondes sauvages », 2021. Plus largement, consulter le dossier thématique consacré : « L'esthétique environnementale », *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 22, 2018. Cette perception excluante et limitante est par ailleurs remise en question par Michel Collot dans l'avant-propos de son dernier ouvrage, *La Face sensible de la Terre. Paysage et écologie*, Paris, Éds. Le Pommier, 2024, pp. 7-16.

37 Voir *supra*. Toujours selon l'acception donnée par Thomas Schlesser, dans ce contexte, il s'agit donc de préférer des motifs poétiques et onirogènes à la représentation alarmante des désastres environnementaux de notre temps, lesquels présentent toujours le risque d'être artialisée et, avec

eux, la gravité dépeinte, invisibilisée, en raison de l'esthétique qui lui est conférée.

38 Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, José Corti, coll. « Essais », 2022, pp. 225-229.

39 Michel Collot, *La Face sensible de la Terre*, *op. cit.*, p. 8.

40 *Ibid.*, p. 16.

RÉSUMÉS

Français

À l'aune de notre propre pratique de la peinture, cette contribution se propose de réfléchir le motif de l'élément liquide à travers la formation picturale d'un paysage maritime. En présentant un panorama d'esquisses et d'études picturales personnelles, cet article sera l'occasion de sonder l'imaginaire de cette substance élémentaire en déplaçant le regard du côté du peintre, questionnant alors les partis pris et les choix plastiques opérés durant le processus de création, dans la mesure où ceux-ci sont toujours porteurs d'une symbolique. Selon la méthodologie poïétique, laquelle repose moins sur l'analyse descriptive de l'œuvre que sur l'étude réflexive de la dynamique qui la fait advenir, il s'agit de tisser une réflexion autour de l'élément liquide et sur les enjeux singuliers de sa représentation. En soutenant l'hypothèse selon laquelle un paysage modelé par le motif de l'eau, quelle que soit sa forme picturale, devient nécessairement un paysage élémentaire, la symbolique contemporaine que peut revêtir une telle représentation sera sondée et, avec elle, dans ses formes poétiques les plus simples, l'onirogénéité potentielle de l'eau comme matrice d'un imaginaire sensible, celle-là même qui peut aujourd'hui encore susciter la contemplation et rappeler à nous la beauté du monde, en dépit des dégradations environnementales qui l'affectent.

English

Based on our own painting practice, this contribution aims to reflect on the motif of the liquid element through the pictorial formation of a seascape. By presenting an overview of personal sketches and pictorial studies, this presentation will be an opportunity to explore the imagination of this elemental substance by shifting the gaze to the painter's perspective, questioning the biases and artistic choices made during the creative process, insofar as these always carry symbolic meaning. According to the poietic methodology, which is based less on the descriptive analysis of the work than on the reflexive study of the dynamics that bring it about, the aim is to weave a reflection around the liquid element and the singular challenges of its representation. By supporting the hypothesis that a landscape shaped by the motif of water, whatever its pictorial form, necessarily becomes an

elemental landscape, the contemporary symbolism that such a representation can take on will be explored and, with it, in its simplest poetic forms, the potential dream-like nature of water as a matrix of a sensitive imagination, the very same that can still today inspire contemplation and remind us of the beauty of the world, despite the environmental degradation that affects it.

INDEX

Mots-clés
eau, poïétique, arts plastiques, peinture, recherche-création

Keywords
water, poetics, visual arts, painting, creative research

AUTEUR

Chloé Persillet
Chloé Persillet est docteure en Arts plastiques, membre associée du Laboratoire RIRRA 21 (EA 4209) et chargée de cours à l'Université de Montpellier Paul-Valéry. Sa thèse, intitulée *Peindre pour réenchanter le monde : poïétique et technocritique* (Label « Recherche-création », ED 58), interroge le potentiel critique de la peinture à travers son rapport au réel, en soulignant la portée symbolique et technique du réinvestissement artisanal du métier du peintre et de la figuration du paysage. Peintre elle-même, elle actualise des savoir-faire anciens (préparation des supports, fabrication des liants, broyage de pigments, superpositions de glacis, etc.), nourrissant une réflexion croisée entre pratique et théorie. Parmi ses publications, plusieurs articles dans des revues spécialisées (*À l'épreuve*, *Astasa*, *Proteus*, *Marges*) ainsi que des actes et chapitres d'ouvrage parus et à paraître (Éditions Hermann, Presses Universitaires de Rennes, ENS Éditions). Actuellement, elle s'initie à la gravure (eau-forte, aquatinte, manière noire, vernis mou) à la Maison de la Gravure Méditerranée – Centre de la gravure plurielle en Occitanie, tout en poursuivant ses recherches sur les enjeux de la matérialité de l'œuvre, les dynamiques du processus de création et l'histoire des techniques artistiques.