

An abstract landscape painting featuring horizontal bands of color. The top section is a dark, moody sky in shades of blue and purple. Below it is a wide, light green band, followed by a thin brown line. The middle section is a broad, pale blue-green area. The bottom section is dominated by a large, bright white area, possibly representing a body of water or a snowy field. In the foreground, there are dark, horizontal shapes that look like the edges of a building or a bridge. The overall style is painterly and expressive, with visible brushstrokes and a sense of depth and atmosphere.

Uprooted
Zoé Numan
2025

« Une note existe entre deux notes de musique, entre deux faits existe un fait, entre deux grains de sable, aussi proches soient-ils, existe un intervalle d'espace, un sens qui existe entre les sens – dans les interstices de la matière primordiale se trouve la ligne du mystère et du feu qui est la respiration du monde, et la respiration continuelle du monde est ce que nous entendons et appelons silence »

Clarice Lispector, *La passion selon G.H.* (1964)

Quand je peins, ou que j'imagine mes peintures, j'ai souvent en tête un son sourd et bas, plus ou moins fort. C'est comme quand on met une musique, et qu'elle influence la perception d'un endroit, d'un moment. La musique a ce pouvoir de suspension, comme si on faisait pause dans le temps, et qu'on se retrouvait dans un monde parallèle, à la limite du rêve, transporté. Le temps se dilate. J'adore voyager en voiture la nuit, avec de la musique, la route vide, et les lumières qui défilent donnant soudain à la réalité des airs de science fiction. La nuit, les lumières découvrent des formes inédites, des reflets des lampes rouges sur les pales des éoliennes deviennent autant de feux follets en suspension, qui nous suivent dans le cadre de la vitre. On peut trouver refuge au grouillement du jour, un silence heureux, où la réalité nous emmène sur des pistes inconnues.

Je ne peins pas forcément avec de la musique, mais je rattache un peu les sensations qu'elle me procure aux sensations que j'ai quand je peins. Je peins ce que j'ai devant moi, mais j'essaye aussi de peindre quelque chose que je ne « vois pas ». Et ce quelque chose se rapporte à la sensation d'un moment, à tout ce qui s'y rattache. Ce que je ne vois pas et que je cherche en quelque sorte, c'est « l'arrêt du temps », et en même temps la vivacité de la peinture elle-même.

Photographie

Cet « arrêt du temps » peut être considéré comme correspondant à la prise de photo. J'ai toujours pris beaucoup de photos, de manière plus ou moins libre, et non planifiée. L'arrêt sur image que procure la photo est déjà un geste en lui-même. Cependant, ce n'est un « arrêt du temps » que purement en rapport avec le temps conventionnel qu'on compte en heures, minutes et secondes. Ce n'est pas parce qu'un moment est pour ainsi dire « glacé » qu'il ne continue pas d'arriver (de vivre), en nous ou sous une autre forme comme la peinture. Ce qui est dans l'image vit dans l'œil qui la regarde.

Bien que je l'adapte souvent, le cadrage original de la photo est déjà un élément qui va me donner une base de réflexion pour ma peinture. Je vois que plus je prends de photos, plus elles sont abstraites. Les sujets se simplifient, le sujet disparaît en faveur du hors champ, et les effets de lumières remplacent peu à peu les visages.

Quand j'ai commencé à peindre, ma motivation venait d'une certaine frustration, celle de ne pas voir dans des livres, des films, des magazines, des images que j'avais envie de voir. Il fallait donc que je les fasse moi-même. Il y avait aussi une sorte d'envie de s'exprimer, mais aussi de garder des moments émotionnellement forts, comme une discussion avec une amie, ou la découverte d'un nouveau pays. Je peignais des images qui étaient déjà fortement remplies en elles-mêmes, que je qualifierais aujourd'hui presque d'autosuffisantes. Cependant, des images qui se suffisent à elles-mêmes ne sont pas forcément les meilleures à peindre.



En effet, les photos sur lesquelles je me basais au début dans ma peinture étaient très attirantes, soit par leur couleurs, le sujet, soit par la composition. J'ai joué parfois avec des mises en scène. À ce moment là, je pensais surtout à l'image, et la peinture était un moyen pour former une image et la mettre en action en quelques sortes. De plus, ça me permettait de réfléchir à des situations, à des émotions, de me poser des questions, tout en créant quelque chose qui avait du sens, sans devoir l'expliquer par des mots ou une parole.

En continuant, j'ai rencontré plusieurs problèmes. Je me suis retrouvée devant une sorte d'impasse, où j'étais confortable dans une sorte de peinture qui me satisfaisait esthétiquement, mais qui devenait de plus en plus difficile à faire. Je me suis retrouvée à m'ennuyer dans mes habitudes, ne sachant pas vraiment par où commencer pour sortir de là. En m'éduquant plus sur la peinture, et sur l'art en général, j'ai trouvé tout d'un coup que ce que je faisais était trop propre, trop plat, trop évident, que je ne me laissais pas aller à toutes les possibilités que le médium m'offrait. L'aura de la photo se mettait en friction avec la peinture, et la question du sens s'est reposée. C'est comme si l'image trop attirante à l'origine me coinçait dans ma peinture, parce que, obnubilée par ce qui s'y passait, je ne me concentrais pas sur la chose qui rendrait la peinture évidente.

C'est ce dont parle Deleuze quand il dit que travailler avec une image très attirante rend la peinture difficile, parce que l'espace est déjà rempli.



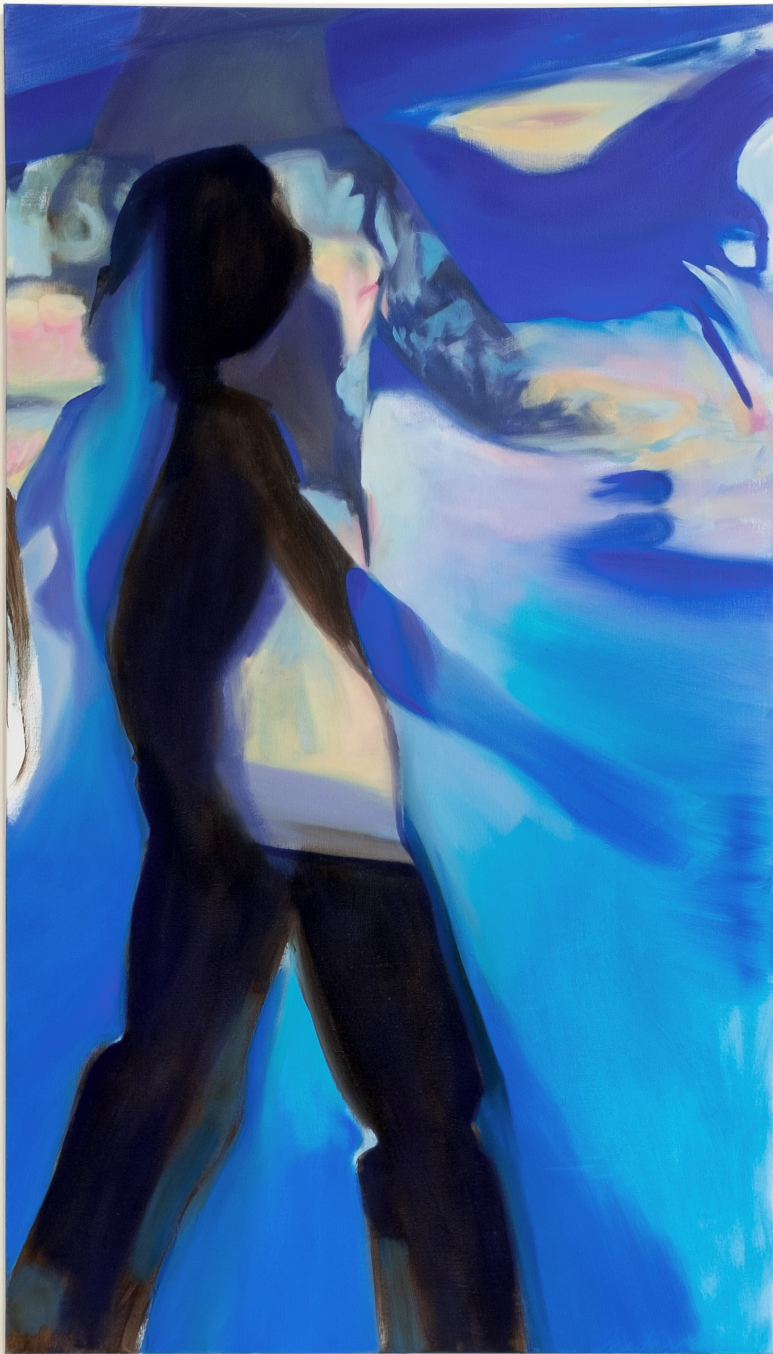
La Fièvre, huile sur toile, 100x150 cm, 2021

En effet, l'image est déjà tellement bien en soi, qu'on veut la transposer par la peinture, mais cela empêche la peinture de faire ce qu'elle doit faire, c'est-à-dire créer quelque chose de nouveau. On se demande alors pourquoi peindre cette photo en particulier ? Qu'est-ce que je recherche finalement avec la peinture ? Et c'est ce questionnement qui a changé ma façon d'appréhender la photographie, non pas pour créer des images, mais pour trouver ces images qui vont nourrir la peinture, sans prendre le dessus. C'est à partir de là que c'est redevenu intéressant, parce que ce qu'on cherche est moins évident dans la photo de référence, ce qui autorise plus d'espace, de vague pour intervenir directement dans la peinture, et donc se détacher de la photo.

Absence

Une photo où la rencontre a eu lieu entre le moment/sujet et le photographe, donnant une image pleine de « réalité » peut avoir son lot d'intérêt descriptif ou narratif, mais ne laisse pas forcément à voir la subjectivité du réel. Elle reste en quelques sortes anecdotique et en surface. Ce qui crée cette sensation qu'on a vécue doit donc être approché de manière plus subtile, et dérobée. De plus en plus, le cadrage de mes photos change, les plans se font plus gros, les espaces plus vides, le bruit des informations inutiles disparaît. La photo qui va me servir pour la peinture me fait sentir un certain manque, et dans ce manque même le sujet se révèle.

L'idée de l'ombre et le terme de « l'énigme » de Guston traitent de la différence entre ce que l'on voit et ce qui est perçu. L'urgence de capturer ce qui ne peut pas être saisi, ou ce qui ne reste pas. Pas ce que je regarde, mais ce qui apparaît. L'énigme réfère à ce qui est difficilement définissable, et en même temps indispensable à une bonne peinture. Je l'interprète comme une sorte de déclic qui nous fait d'un coup voyager dans un espace-temps, qui nous amène plus loin que la simple vision (représentation). La peinture nous retient dans la proximité de l'absence pour nous inviter à reconnaître la précarité d'une instance. C'est de là que vient mon intérêt et mon approche de la peinture ; dans la sensation de basculement du réel au fantasmagorique, comme ça arrive dans un rêve éveillé. Ici, le fantasmagorique correspond à un détachement, mais pas à une invention de quelque chose qui n'existe pas.



I'm not dancing, huile sur toile, 90x160 cm, 2025

L'énigme n'est pas le fantastique, parce que le fantastique est compréhensible comme quelque chose d'acquis, parce qu'on se met tout de suite d'accord sur le fait qu'on est dans un autre monde, un imaginaire. Je ne cherche pas à inventer des choses qui n'existent pas, mon intérêt est profondément ancré dans la réalité. C'est peut-être dans la volonté de vouloir comprendre comment me placer dans le monde, de comprendre ce que la réalité veut dire, et ce qu'elle est vraiment, à travers notre subjectivité, que je peux trouver la nécessité de me confronter à l'image.

Le but ce n'est donc pas de montrer du fantastique, mais de montrer la dimension magique du réel. C'est une façon d'intégrer la part d'étrangeté, d'irrationalité et de mystère qui fait partie de l'existence et de l'être humain, et qui permet de construire une image du réel où l'on accepte que l'imagination et la réalité sont à prendre en compte ensemble, et non pas en opposition. Guston parle de la chose cachée, ce qui fait justement la distance entre la chose dans son essence, et la chose figurative (qui devient objet). Le « caché » est ce que la peinture apporte, à travers le mouvement et le magnétisme des formes. Les forces qui font la peinture semblent durer plus longtemps quand elles ne sont pas si évidentes.

La réalité peut nous échapper si on ne met pas aussi en marche notre réflexion, et c'est dans cette réflexion, et une sorte de distance, que nous pouvons parfois voir plus clair. Et c'est cet endroit qui m'intéresse. C'est aussi de cette façon que j'interprète Guston quand il dit que c'est « la reconstruction du monde qui est fantastique », ce n'est pas la volonté d'en partir, ni d'en inventer un autre, mais de trouver cette dimension où le tableau délivre la réponse à l'énigme qu'il pose sans jamais toutefois la dissiper tout à fait.

Distance

On n'évalue une subjectivité que quand elle passe à travers une autre. Je prends les photos que je prends parce qu'elles se rattachent à une image mentale, qui représente un ailleurs, qui influence déjà comment je perçois la réalité.

En tant que peintre, je trouve une résistance constante, et essentielle dans la frustration de ne pas pouvoir peindre l'objet, c'est ce qui nourrit toute la recherche. C'est présent et intangible en même temps. Quand Guston dit que quand il peint, il ne se voit pas peindre, il est en dehors, regardant l'activité. Il sait qu'il n'est pas là et parle d'une troisième main. Il y a donc une sorte de distance. Une sorte de distance pour trouver l'élément qui va faire changer notre vision de la réalité, en créer une tout à fait nouvelle dans la peinture.

J'ai déjà une sorte de distance quand je prends des photos. Prendre une photo demande une sorte d'absence au moment présent, parce qu'on se retire pour capturer un moment. Ce moment nous échappe le temps de la photo, parce que nous voyons la réalité à travers un filtre, qui nous sépare d'une expérience directe du présent. On pense aussi à l'image, et non pas à expérimenter le moment physiquement. Il y a une sorte d'absence, de rétraction sensorielle qui nous fait abstraire un moment, le sortir d'un contexte, pour le regarder en lui-même, en image mentale. C'est là aussi que l'imagination entre en jeu, qu'on peut se permettre de penser à des combinaisons, des possibilités, des collages d'informations qui font sens en nous. La photographie dans ce sens est donc une preuve, une captation du moment, mais qui ne va pas

seulement servir à illustrer ou à raconter quelque chose. En passant par la peinture, cela devient un « moment », et nous offre une tranche temporelle, qui rapporte à un moment passé, mais aussi à quelque chose qui se passe constamment dans le présent dans la toile.

Je cherche une sensation, ou une émotion que je connais déjà, mais qui va être différente parce que traduite sous une nouvelle forme à travers la peinture. Voir vraiment cette image qui va être peinte, n'est possible que s'il y a eu une première image d'avant ou d'ailleurs, qui nous fait signe dans le présent et nous rend attentif et sensible à distinguer une nouvelle image dans le réel. C'est pour ça que j'ai besoin d'avoir un lien avec l'image d'origine, qu'elle doit venir de ma vie. Dans chacune de mes sensations visuelles, il y a la chose vue, et un aspect qui vient de l'intérieur de moi-même, qui me fait réagir à certains détails, comme certaines couleurs ou certaines lumières. Ce mélange là permet de créer une image particulière, puisque rattachée à ma sensibilité et à mon expérience. C'est ce dont parle Guston avec son idée de traction vers une image ou un objet ; il doit y avoir quelque chose que l'on reconnaît, et quelque chose que l'on a jamais vu.

Les Ombres

La lumière qui se fait voir, comme les réflexions des rayons du soleil à travers la vitre de la fenêtre sur le sol de mon atelier, me fait sortir de moi-même. Ce n'est pas la lumière englobante du jour qui se remarque le plus, mais elle donne à se faire voir. Le rayon, qui passe à travers la matière, devient multi dimensionnel. Il nous fait voir des phénomènes généralement cachés à notre vision ; des arc-en-ciels se dévoilent doucement, éphémères et timides. Cette lumière là, elle ne fait pas de bruit. Dès qu'on cherche à la capturer, elle s'échappe.

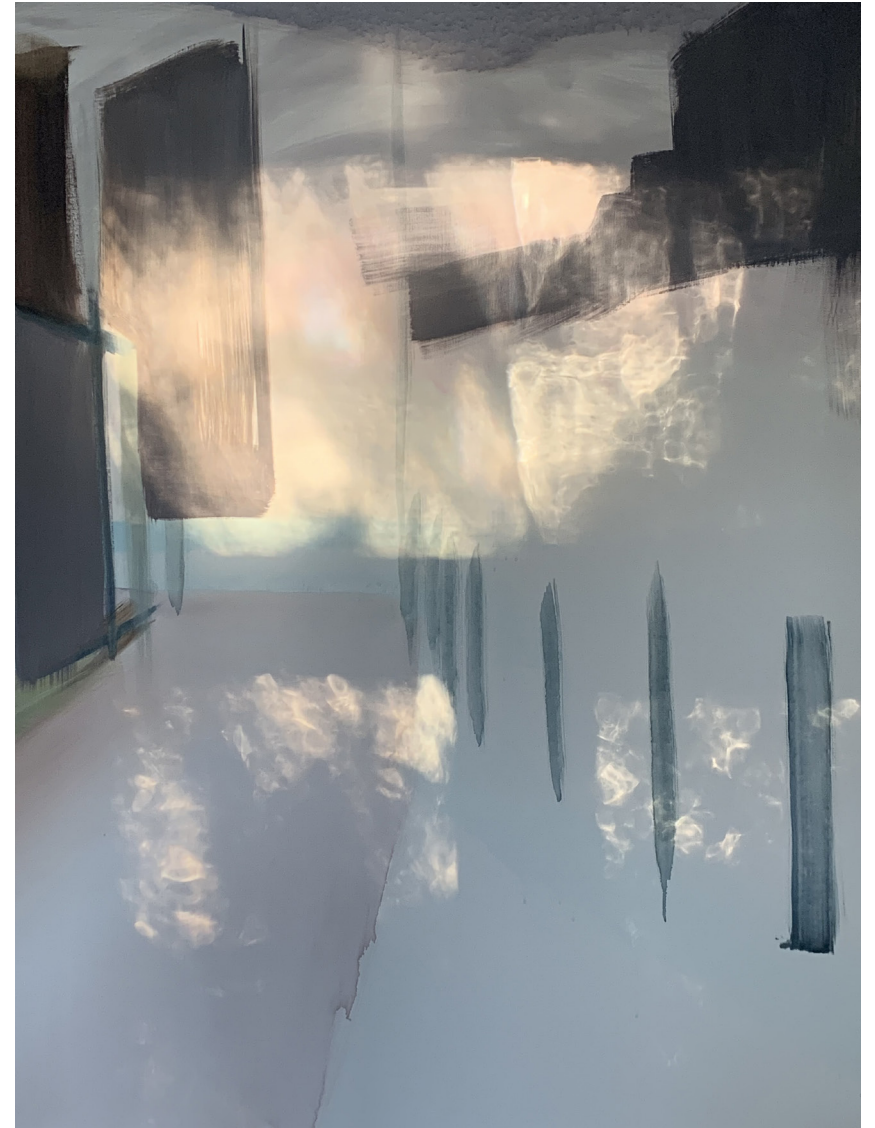
Si je veux y voir plus clair dans la lumière, je dois avant tout apprivoiser les zones d'ombre. Ces zones d'ombres, représentent aussi les zones « d' à côtés » : les hors-champs, les entre-deux, l'ambiguïté ; cette sorte d'émerveillement, de magie que l'on peut ressentir dans un état un peu paradoxal, vacillant entre une présence intense et une sorte d'abstraction du moment. C'est une question sur ce que l'on voit, ce que l'on comprend et comment on appréhende l'inconnu. Cette sorte de « in-between », je le regarde dans mes travaux récents à travers le prisme de l'ombre et de la lumière, selon un point de vue inspiré par un texte de Lavinia Greenlaw sur l'ombre de Peter Pan.



Etudes, huiles sur toile, 40x50 cm, 2024-2025

« La solidité d'une image prête sa présence et engage nos sens, Une ombre n'est ni abstraite, ni matérielle. C'est l'évidence de l'interruption de la lumière à partir de laquelle nous avons appris à mesurer le temps. L'ombre de Peter Pan se déchire quand il s'échappe de la fenêtre de sa chambre en urgence, et que Ms Darling claque la fenêtre derrière lui. L'ombre est son temps et il doit la retrouver. Si le temps ne poursuivait pas Peter à chaque pas, contre quoi serait-il en train de résister ? Il n'aurait pas besoin de refuser de grandir »

Lavinia Greenlaw, *The Vast Extent: On Seeing and Not Seeing Further.* (2024)



En effet, ce qui est important dans cette fable, c'est la tangibilité de l'ombre. Dans notre monde, une ombre ne s'attrape pas, ne se coud pas, ne s'échappe pas. Elle est par définition intangible, puisque c'est "une zone sombre créée par un corps opaque qui intercepte les rayons lumineux; une absence de lumière (surtout celle du Soleil) dans une telle zone". C'est la pure preuve de notre propre physicalité, puisqu'une ombre vient de quelque part et est de quelque chose. L'ombre est une preuve directe de l'impact de la présence. Quand nous regardons notre ombre, on a une expérience directe de nous-même, mais qui nous permet aussi de la distance; je regarde de moi-même, vers l'extérieur, plus loin, qui est la réalité.

L'ombre c'est donc la question de la forme ; les formes permettent de faire des distinctions, de tâter le terrain, ou même de savoir l'heure qu'il est. L'ombre est ce qui rend quelque chose de tangible dans notre perception, c'est ce qui nous fait toucher la chose dans notre cerveau avant de la toucher avec les doigts. Quand on se retrouve dans le monde, nous avons aussi deux formes : nous-mêmes et notre ombre. Nous ne pouvons ni sortir de notre corps, ni nous débarrasser de notre ombre. Notre ombre, c'est comme un compagnon collant, une version aplatie de nous-même. L'ombre est l'opposé de la lumière, tout en étant l'image même des choses fugaces, mutables, et qu'on a du mal à voir.

Dans le conte, l'ombre sert de motif à la vie de Peter. Il est défini par son combat contre le temps, qui est représentée par l'ombre. Sans son ombre, il n'est rien, il n'existe pas. Ce qui nous définit, plus que physiquement, pourrait aussi être contenu dans cette ombre. L'ombre

pourrait-elle donc nous donner accès à une subjectivité plus profonde, plus nuancée, plus complète ?

Si l'on prend l'exemple des portraits de silhouettes, ce n'est pas une représentation, mais une tentative d'intervenir aussi peu que possible entre le sujet et l'image. Nous voulons capturer la façon dont la présence de quelqu'un altère la lumière. On veut que la personne apparaisse, même quand elle n'est pas là.

Les ombres des plantes dans mes peintures *Lullaby* et *Closer than ever* sont une façon d'aborder mes propres paysages, un ailleurs que je ne connais pas mais qui fait quand même partie de moi. Des paysages lointains dont j'ai entendu parler, qui ne m'ont jamais été accessibles mais qui nourrissent certainement ma fantaisie.

La Lumière

Quand on entre dans l'obscurité, on est confronté à ce qu'on connaît, mais aussi à ce qu'on ne peut pas appréhender.

Le jour représente un espace fini. Le ciel est ouvert ; je vois ce qu'il y a au bout de la rue, je vois la hauteur des immeubles, les grillages qui limitent le parc, je suis en mesure de me mesurer à mon environnement. Le jour est sécurisant, parce qu'on sait à quoi s'attendre. Les règles sont énoncées. On a tendance à se rendre sur des routes familières, et on va plus rarement voir ailleurs si on y est. Mais cet ailleurs est toujours là, dans un coin de notre tête, et parfois crie plus fort que le ici de maintenant.

Le moment où j'arrive à la fin de la rue éclairée par les réverbères, sur le chemin qui mène aux champs, j'ai toujours une petite appréhension de laisser la lumière derrière moi. Il y a un moment d'aveuglement, où on est déboussolé, on ne voit rien, et toutes les formes des buissons sont autant de fantômes inquiétants au possible. On se retrouve comme inadapté, comme si le naturel se moquait bien de notre « civilisation », et nous faisait perdre le contrôle qu'on aimerait bien avoir.

Cependant, après un moment, nos sens se réveillent, et notre vision, bien que diminuée, se réajuste. On se rappelle comment faire confiance à nos capacités, comment bouger dans l'obscurité.





Shadows in the sunlight, huile sur toile, 120x180 cm, 2024

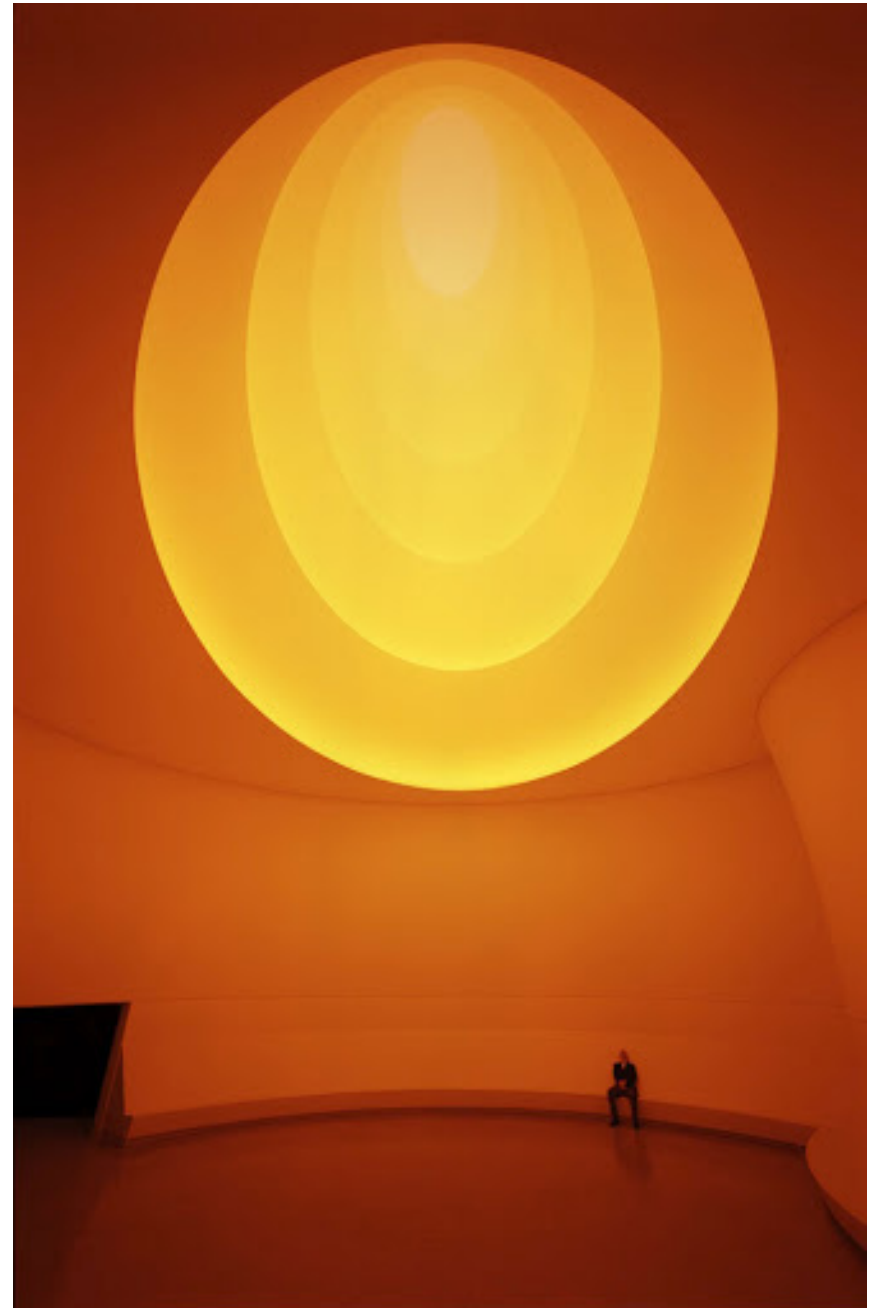
Pendant la nuit, paradoxalement, le fait que l'on voie moins bien nous ouvre un espace inédit. L'enveloppe de l'obscurité offre un refuge au grouillement du jour. Elle nous incline au repos, qui redonne sa place à une certaine lenteur, une immobilité suspendue. On en devient plus sensible au présent, plus en position d'observateur que d'exposé. La nuit, c'est comme si l'environnement changeait, selon les lumières des rues, ou la lumière naturelle. L'espace s'élargit, on ne l'habite plus comme le jour. Il nous échappe un peu, et nous fait penser que, là-bas, il y a une possibilité. Cela nous fait poser la question de l'espace, puisque c'est peut-être l'espace en première vue limité de la nuit, qui nous fait le mieux appréhender la lumière.

Je me suis intéressée particulièrement au travail de James Turrell, qui nous fait ressentir à travers son œuvre, qui se veut être lumière, toute la problématique de la perception : « J'ai un intérêt dans la lumière visible, la lumière seulement percevable par l'esprit (the mind). Une lumière qui semble non atténuée par l'entrée des sens. »

On ne peut pas observer la lumière directement, sous peine d'être aveuglé. Comme il a été le cas dans beaucoup de cultures, des bâtiments et des structures ont été créés pour amener le soleil dans un intérieur, où, dirigé et modulé, il peut être vu et senti. Un peu comme dans un œil finalement. Turrell s'inspire particulièrement du livre d'emblèmes flammand *Emblemata Sacra de Fide, Spe, Charitate* (1636) par Guilielmus Hesius, dont une citation dit « grâce à un esprit brillant, tout se comprend la nuit ». C'est-à-dire que dans des contextes religieux

comme séculaires, la lumière est mieux appréhendée de l'intérieur.

Si James Turrell en fait des installations spectaculaires, mon appréhension de la lumière se traduit dans la recherche d'un espace traduit en 2D, dans un jeu de contrastes et de couleurs de plus en plus direct, où l'intérieur et l'extérieur cherchent à se retrouver.



James Turrell, *Aten Reign*, Guggenheim Rotunda, 2013

La question du lieu et de l'espace revient souvent dans ma peinture, dans le traitement comme dans les sujets. *Shadows in the sunlight* et *Am I arrived yet* sont des endroits auxquels on doit s'adapter, elles traduisent ce sentiment de vouloir être chez soi alors que l'on n'y est pas encore. Je me suis souvent interrogé sur la question du lieu à travers les paysages et la façon dont nous nous construisons autour de lui. N'ayant pas de « racines » géographiques définies, je questionne toujours nos origines et notre relation à notre environnement, fait de frontières invisibles et d'états intermédiaires. Un désir d'inconnu, avec des souvenirs attachés au regard. Le paradoxe d'un détachement total et pourtant d'un désir d'appartenance. Cela questionne aussi notre relation à l'Autre, comme dans *Conversation* qui évoque un décalage entre deux personnes qui essaient de se comprendre.

C'est ici qu'il est intéressant de parler d'une de mes récentes peintures, *Intro*. C'est ma première peinture qui part d'une image complètement mentale, sans support photographique. Elle vient de l'intérieur, comme un corps chaud et doux. L'objet rayonne émet de la lumière à travers sa paroi membranesque, des sortes de satellites se raccrochent en antennes, brillant de manière différentes, et l'un d'eux est éteint, comme un trou noir, un point aveugle. C'est un retournement de situation, quand l'invisible décide finalement de se montrer.



Intro, huile sur toile, 24x30 cm, 2025

Merci à Benoît Dussart pour son aide à l'écriture et merci à Xavier Noiret-Thormé pour son soutien durant ces deux années de master en peinture.

