Master 2 – Métiers de l'enseignement

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON – SORBONNE

<u>UFR 04 – Arts plastiques et science de l'art</u>

Sous la direction d'Hervé Bacquet

L'ECOULEMENT DES GRANDS FORMATS

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Hervé Bacquet pour ses encouragements et ses conseils tout au long de cet écrit.

Je remercie également Monsieur Jean-Luc Jehan pour sa bienveillance et ses encouragements durant ces deux années.

A mes amis qui sont à mes côtés de près et de loin, depuis le commencement de cette aventure universitaire, je vous remercie pour tous ces fabuleux instants de vie.

A la personne dont le ciel a envahi le regard, je voulais te remercier d'être présent dans les bons comme les mauvais moments et de ne jamais cesser de me rassurer pendant les périodes de doute. Dans quelques temps, ce sera ton tour et je serai là pour te soutenir dans ces différentes « phases » émotionnelles. Merci d'être entré dans mon monde, de me comprendre et de vouloir y demeurer.

A la personne qui malgré sa grande taille restera toujours le plus petit de nous deux, je souhaite te remercier pour toutes ces bêtises, ces nombreux fous rires et pour ceux à venir... Merci d'être devenu cette personne au grand cœur, présente dans mon quotidien.

A vous qui êtes auprès de moi depuis le début, je voulais tout particulièrement vous dire un merci. Merci pour votre soutient pendant les difficultés rencontrées, pour vos sages paroles qui m'ont permises de poursuivre mes objectifs et pour la confiance que vous avez placé en moi. Je vous remercie pour hier et aujourd'hui de ne cesser de m'inculquer des règles de la vie et d'être toujours présent. Merci chers parents d'être aussi formidable.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	. 5
I. LA CREATION D'UN DEPLACEMENT : DU DESSIN A	
L'EXECUTION D'UNE PEINTURE	. 8
1. Les fondements de mes recherches	8
Le prodigieux Léonard	
L'artiste Matthew Barney	
Le déplacement physique	
2. Des dessins anatomique vers l'accomplissement des tableaux	17
Ce qui a été produit	17
L'émotion au premier plan	19
A la rencontre de la création picturale	20
3. Présentation du protocole établi pour toutes les peintures	24
Le « Havre »	25
Confrontation	28
II. L'IMPREVISIBLE ECOULEMENT DES MOUVEMENTS	
PICTURAUX	32
1. Les gestes opérés par le corps au cours du processus créatif	32
La main et le pinceau	
Le corps mécanique	35
2. L'écoulement de la matière	40
« L'informe est libre de toute formes. »	40
H ₂ O	44
Imprévisible échange	45
3. Les mouvements des couleurs	48
Le quatuor	49
« Les second couteaux, les demi-couleurs. »	54
La réapparition de la lumière	55

III. LES EVOLUTIONS DE MA COLLECTION	57
1. Le temps	57
Travailler avec lui	57
Le développement des formats	60
2. La série <i>Elle</i>	62
La collection	62
L'autoportrait inconscient	66
3. Penser l'exposition	68
Les questionnements	68
La scénographie	69
Vers une transposition didactique Proposition d'une séquence	74
ANNEXES	I
1. Bibliographie	I
2. Index des noms	VIII
3. Index des notions	XI
4. Tables des illustrations	XIII

INTRODUCTION

L'écriture d'un texte n'est pas simplement l'action de tracer des formes sur un support, c'est aussi donner lieu à la retranscription d'une pensée afin de la questionner. Cet exercice de rédaction est loin d'être des plus simples comme l'énonce Michel Houellebeccq (1956-). « L'écriture ne soulage gère. Elle retrace, elle délimite. [...] On patauge toujours dans un brouillard sanglant, mais [elle donne] quelques repères.» L'écrivain français pointe différentes phases par lesquelles toute personne désirant écrire passe et expose ainsi la difficulté qu'est l'acte d'écrire. En effet, il y a des jours où la plume glisse naturellement sur le papier comme des skis sur la neige blanche et d'autres jours où ces skis ne sont pas assez fartés, nous font trébucher et même sortir de la piste. C'est avec cette image de mouvement perpétuel que je traduis mon travail de composition. Ecrire, gommer, puis réécrire, rayer, jeter parfois, déchirer et recommencer depuis le début, sont les actions qui caractérisent l'évolution de mes écrits.

Au fils de ces pages, je retrace les processus de recherche mis en place au cours des années, précisant notamment les repères qui m'ont amené à produire ma pratique actuelle. Comment exposer l'évolution de mes productions et transmettre ainsi la notion d'autoreprésentation à travers la diversité de mes réalisations durant l'exposition de mon travail artistique ?

Ma pratique plastique actuelle est un ensemble de peintures non-figuratives ayant pour direction les courants artistiques de l'action painting et de l'impressionnisme. La vaste notion d'abstraction sera développée à l'aide des plasticiens et des théoriciens intégrés au fils de ces pages. Chacune de mes toiles sont produites dans mon atelier et appartiennent à l'espace privé. Cet espace est aménagé, organisé autour d'un protocole très strict et complet afin d'encadrer totalement mon travail pictural. Cette opération a pour but de contrôler l'organisation de mon lieu de production.

La notion d'espace est devenue une problématique présente dans ma démarche puisqu'au cours de cette année, j'ai dû penser à déloger mon cadre de travail d'un endroit vers un autre. Comment organiser le déplacement de ma collection plastique d'un lieu privé vers un lieu public ? Comment montrer les mutations de mon travail par le biais d'une exposition publique ?

5

¹ HOUELLEBECO, Michel, Extension du domaine de la lutte, Éditions J'ai lu, p.14.

Dans une première partie, je précise les bases de mon processus créatif tout en expliquant comment j'ai réalisé des connexions entre le domaine des sciences et de l'art dans mon travail pictural. Ma pratique personnelle a comme prémisse des petites esquisses de fragments de corps qui sont importantes, étant donné qu'elles appartiennent au prologue de mes recherches et par conséquent sans elles, je n'aurais pu réaliser mes tableaux actuels. Quel cheminement ai-je produit de l'étude interne du corps humain avec la réalisation d'esquisses à travers des recherches à l'aquarelle et l'encre, et la création d'une série de peinture réalisée à l'acrylique ? J'évoque ensuite le *kairos*² qualifiant de ce fait « l'instant déclencheur » ainsi que la remise en question qui m'a conduite vers ma pratique. Comment cet imprévu est survenu et comment avec le temps, j'ai ainsi pu mettre en place mon propre protocole ayant comme objectif une production ininterrompue de toiles.

Dans une seconde partie, j'aborde l'étude des différents effets plastiques et des mouvements picturaux, créés sur mes supports. Comment ces caractéristiques interagissent-elles ensemble et génèrent ainsi ma démarche artistique ? Comment montrer ces différents aspects au cours de l'exposition ? La phase essentielle dans mes peintures est un écoulement de la matière, ce phénomène est dû à une utilisation abondante d'eau pendant le processus créatif. Lorsque je peins, je laisse autonome les imprévus des différents effets picturaux produits.

Dans ma recherche plastique, la notion de hasard reste un point important, en effet la place à l'imprévisible permet la rencontre des couleurs ainsi qu'une accumulation des mélanges de peintures qui en résultent. La liquidité de la matière est la trace d'un lâcher-prise de ma part sur la réalisation de mes tableaux. Cet acte est un résultat incontrôlable du médium dans un cadre contrôlé.

La question de la verticalité est clairement posée et présentée lorsque je réalise une peinture dans la mesure où je positionne mon châssis contre le mur. Ce placement me permet ainsi d'avoir un face à face volontaire, une confrontation avec elle pendant la création. Cette position frontale de mon corps agit comme un miroir, le tableau devient la projection de mon esprit, créant ainsi un autoportrait. Dès lors, il se produit un échange, un dialogue continu entre mon corps et ma toile, compte tenu que mon pinceau et mes mouvements corporels ne cessent de composer une répétition de gestes. C'est à l'aide de cet ensemble de notions que je pointe les spécificités de ma démarche plastique.

6

² Le mot *kairos* peut être aussi utilisé en regard de l'expression « à l'instant T ».

Somme toute, mon dessein est d'amener le spectateur à comprendre les différents aspects plastiques et de lui créer des émotions, en le touchant par une présentation de mes productions. C'est pourquoi, j'expose certaines caractéristiques à travers une mise en scène de ma collection de peinture. A l'aide de points précis, je développe avant tout la notion du temps puisqu'il a son propre mécanisme. En effet, la création d'une toile doit respecter une durée précise, auquel cas elle se voit inachevée ou détruite. Comment ce temps occupe-t-il une réelle place dans ma démarche ? Comment rythme-t-il ma production ? Par la suite, la question du format de mes toiles est abordée puisqu'il ne cesse d'être modifié depuis le commencement de ma pratique. Comment les différentes dimensions de mes peintures ont ainsi créé un dynamisme dans ma série ? Comment mon travail questionne-t-il la notion de la collection? Comment le statut d'autoportrait s'est-il installé dans mes tableaux? En quoi estt-il inconscient? Enfin, comment ai-je pensé cette exposition pour le public? Comment la scénographie s'est-elle organisée et quels choix ai-je opéré ? C'est grâce à son regard que le spectateur peut ainsi saisir la matérialité, la présence physique de mes peintures, puisque c'est avec son impression, sa perception qu'il pourra créer une « rencontrer et prendre connaissance de la réalité. »³

Le second terme essentiel dans ma pratique artistique est « réaliser ». Ce verbe est la ligne directrice de ma démarche plastique puisque depuis près de deux ans, je crée des tableaux et des dessins ; parallèlement cette année, je réalise un mémoire. Ces deux actions sont proches dans le sens où je me retrouve dans la même position : être face à un support blanc. J'entends le mot réaliser comme un « ordre » car je m'oblige à respecter des protocoles stricts, qui régissent majoritairement ma démarche. Ils sont présents pour structurer mon travail de production afin de « ne pas sortir des sentiers battus » et parce que nombreuses sont les règles qui m'entourent quotidiennement.

L'artiste Paul Klee (1879,1940) pense : « Au commencement, il y a bien l'Acte ; mais au-dessus il y a l'Idée. » ⁴ Du latin *actum*, l'acte est un fait accompli, réalisé ; l'idée est une représentation mentale. Lorsque, ce processus a surgit de lui-même, je n'ai rien pu contrôler et je me suis ainsi retrouvée en mouvement devant le châssis blanc. Mon corps a produire une peinture n'ayant aucun objectif précis, simplement de libérer mes émotions au contact de la toile vierge.

³ BORDIN, Giorgio et POLO D'AMBROSIO, Laura, *La Médecine*, Éditions Hazan, p.372.

⁴ KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Éditions Folio essais, p.36.

I. <u>LA CREATION D'UN DEPLACEMENT : DU DESSIN A LA</u> PEINTURE

« La vie se joue entre l'excès d'ordre et l'excès de désordre. Il en est ainsi de l'art. »⁵

1. Les fondements de mes recherches

Le dramaturge antique Plaute (254 av. J.-C., 184 av. J.-C) a écrit « at nemo solus satis sapit »⁶, il exprime dans cette phrase le fait que personne n'a l'esprit, en l'occurrence la connaissance à soi seul. C'est un fait, sans ses aînés et leurs écrits, l'Homme ne connaîtrait rien du savoir passé et n'aurait aucunes ressources sur lesquelles s'appuyer pour avancer dans ses réflexions.

L'être humain a le besoin de se questionner, de s'informer afin d'enrichir sa culture personnelle et collective. Edgar Morin (1921-) a déclaré : « La culture s'apprend, se réapprend se retransmets, se reproduit de génération en génération. Elle n'est pas inscrite dans les gènes, mais au contraire dans l'esprit-cerveau des êtres humains. » Ma curiosité m'a permis d'accroître régulièrement mes connaissances au regard de tout ce qui m'entoure. Du latin *curiositas*, la curiosité est le désir de savoir sur divers sujet, elle est considérée comme qualité et défaut mais sans elle, l'apprentissage ne serait possible. Une fois que l'esprit succombe à l'intérêt d'un sujet, la mémoire prend le relai et des réactions en chaîne se produisent. Comment cette curiosité est-elle devenue un mécanisme primordial dans ma recherche ?

La mémorisation du savoir ainsi que sa retranscription est réalisable à l'aide de l'unité centrale du corps humain : le cerveau. Composé de deux lobes divisés en zones spécifiques, il est « l'organe de la pensée, celui qui détermine la personnalité de l'individu, le siège de ses capacités intellectuelles. » ⁸ Considéré comme une machine possédant des fonctions distinctes, il reçoit des messages par voie sensorielle, les filtre puis les analyse et les stocke afin qu'à tout moment, l'Homme puisse les réutiliser.

⁶ BORDIN, Giorgio et POLO D'AMBROSIO, Laura, op. cit., p.252.

⁵ GUITET, James, *Peindre*, Éditions l'Harmattan, p.133.

⁷ RUSS, Jacqueline, *Dictionnaire de philosophie*, Éditions Bordas, p.63. (Citation extraite du livre d'Edgar Morin, *La Méthode*, Tome 2, « La vie de la vie. », Éditions du Seuil, p.245.)

⁸ BUSSAGLI, Marco, *Le Corps anatomie et symboles*, Éditions Hazan, p.356.

Par conséquent le temps de ces pages, je vais sélectionner dans mon unité centrale les données me permettant de réaliser cet écrit. Je suis donc revenue aux origines de ma pratique pour comprendre ce que j'ai mis en place. Comment ai-je débuté dans cette expérience ? Que s'est-il passé durant les temps de création ? Quel sens voulais-je créer avec telle ou telle production ?

Mon processus créatif a pour point de départ des livres de science tel que *Gray's Anatomy*, l'*Encyclopédie Diderot & d'Alembert, Les Carnets de Léonard de Vinci*... En effet, ces écrits scientifiques m'ont permis de mettre en place la première phase de ma pratique et je peux dire aujourd'hui qu'ils font partis intégrante de ma démarche artistique, puisque l'acte de rechercher des informations sur un sujet et de les comprendre fondent ma pensée. Ces deux actions s'intègrent de cette manière aux bases de mon évolution dans la réalisation plastique. Comment retranscrire les recherches sur le papier ? Comment le mettre en scène ? Quels outils utilisés ? Quel sens donné aux dessins de fragment de corps ?

Avec la science, il est possible de comprendre ce qui se passe physiologiquement à l'intérieur de notre corps, comment chaque organe fonctionne ensemble. Le dessin anatomique me permet une retranscription de cette réalité scientifique à travers chaque trait produit et couleur appliquée sur le support. De ce fait, mon esprit a créé une connexion entre la science et l'art à travers la réflexion suivante : l'anatomie humaine est composé de nombreux organes, singulier les uns des autres et regroupés en différents systèmes, permettant accomplir des fonctions spécifiques comme se déplacer, penser, créer...

Le philosophe français René Descartes (1596,1650) a écrit sur le lien particulier qui unit le corps à l'esprit : « je lui suis conjoint très étroitement et tellement confondu et mêlé, que je compose un seul tout avec lui. » Le corps et l'esprit permettent par leur association la construction d'un être, ne faisant qu'un.

Comprendre mon travail artistique se fait par l'information et le questionnement de mes fondements, ils se sont élargis avec le temps à travers diverses évolutions. Comment les dessins de fragments de corps donnent lieu à des mutations plastiques? Comment ce déplacement a créé ma pratique?

⁹ HANSEN-LOVE, Laurence, *La philosophie de A à Z*, Éditions Hatier, p.92. Citation extraite de la *Sixième Méditation* de René Descartes.

Le prodigieux Léonard

« Pour apprendre il ne suffit pas d'un livre : il faut un maître » 10, mais lorsque celui-ci est mort depuis quelques siècles, il ne reste que son héritage artistique devenant ainsi un modèle. A mes débuts, mon premier « professeur » était le grand dessinateur de la Renaissance italienne, Léonard de Vinci (1452,1519). Il fut « le premier artiste à avoir disséqué le corps humain » 11 alors que cette méthode de recherche n'était pas courante et condamnée par l'église. En effet au XV ème siècle, l'autopsie était prohibée mais cela n'empêcha pas l'artiste de franchir cette interdiction et de découvrir les nombreux fonctionnements de l'anatomie des êtres vivants.

« La médecine est une science appliquée et elle est un art. »¹² Cette phrase relate avec des termes simples, ce que le scientifique Léonard de Vinci a construit au cours de sa vie. A travers ses dissections humaines, cet homme-chercheur a fourni de réels supports de travail permettant ainsi de faire avancer le domaine des sciences. De plus, cet homme-artiste a apporté de nouvelles directions et visions artistiques aux futures générations d'artistes. Léonard de Vinci reste l'homme savant qui allia la science et l'art dans le but d'approfondir ses connaissances dans tous les domaines auxquels il s'intéressait.

Dès lors, comment me suis-je approprié certains aspects de la pratique de Léonard ? Comment réussir le transfert des écrits scientifiques vers des dessins annotés ? Dans mes esquisses, j'opère une stratégie d'observation, de sélection et de retranscription d'éléments appartenant au corps humain. A cette époque, mon but était de perfectionner mes connaissances sur le corps afin de mieux le retranscrire plastiquement et de réaliser des dessins visant la réalité. Ce dessinateur m'a permis de créer mon propre déplacement allant des décompositions de l'organisme dans les livres scientifiques vers une appropriation de fragments anatomiques. Cette transposition « écrit-dessin » allait plus loin, en effet elle n'avait pas le simple but de reproduire ce qui se trouvait face à moi mais de créer un questionnement sur celui qui la regardait.

¹⁰ BORDIN, Giorgio et POLO D'AMBROSIO, Laura, op. cit., p.252.

¹¹ http://www.saintantoine.org/messaggero/pagina_stampa.asp?R=&ID=237

¹² BORDIN, Giorgio et POLO D'AMBROSIO, Laura, op. cit., p.252.



Léonard de Vinci, Étude anatomique du fætus dans l'utérus, vers 1510, plume, lavis brun et craie rouge, 30,4 x 22 cm, Windsor Castle, Royal Library.



Léonard de Vinci, *Études anatomiques de la musculature de l'épaule, du cou et du thorax*, vers 1509-1510, plume et lavis brun sur pierre noire, 28,9 x 19,8 cm, Windsor Castle, Royal Library.

L'écriture est un système de communication permettant de diffuser des idées et édifier les savoirs communs. A la Renaissance italienne, l'entrainement à l'écriture avait pour objectif la formation du dessinateur. Suivant ce moyen de transmission ainsi que les traces de mon « mentor » depuis le début de ma pratique, je tenais à annoter mes dessins anatomiques pour garder une trace des noms de tous organes. Cet acte peut être vu être vu comme une copie de Léonard mais je considère cela comme un hommage et la première marche qui m'a permis de me lancer définitivement dans ma pratique.

Dans l'intention de garder cette connexion à l'écriture, j'ai tenu tout au long de cette année, mettre en place un cahier de recherche à la manière d'un journal de bord. Il me permet de conserver toutes mes recherches et de me rendre compte de mon avancement dans mes études artistiques et théoriques. Au fil des mois, j'ai constitué une collection de cahiers qui s'achève à la fin de cet écrit. Cet ensemble de petits cahiers est la trace écrite, la conservation de toutes mes études opérées pendant cette année. L'association « écrit-dessin » est une démarche que je conserve pendant la pratique de représentation figurative, elle me permet ainsi de créer un échange à l'intérieur même du support.

De la pensée scientifique, je m'approprie en premier lieu, le fait de ne pas me satisfaire de mes acquis et de toujours vouloir en apprendre davantage sur un sujet d'étude. En second lieu, c'est en dessinant que je parviens à visualiser, étiqueter et le fonctionnement interne du corps. Comme l'a écrit Pierre Francastel (1900,1970), « le dessin est ainsi la science de la mise en ordre des éléments concrets dont se compose l'univers, il immobilise des actes dont les conséquences sont connus et régulière. » Le dessin de mes différentes parties anatomiques donne lieu à des images perçues par l'œil et que la main retranscrit. Le déplacement de la main permet ainsi la création sur le support plastique de la pensée.

Mon appétit pour l'étude anatomique m'a permis de développer mes connaissances dans le domaine scientifique et artistique grâce aux artistes et expositions. Mais avec le temps, j'avais un sentiment de vide face à mes dessins, comme si mon désir de découverte et ma production de dessin ne m'animait plus comme à mes débuts. Avec le temps, ce sentiment d'être « à sec » s'installait dans mon esprit. Comment exploiter cet état émotionnel du pathos 14? A cette période, je sentais que j'étais au bout de ma recherche plastique et de plus,

¹³ FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Éditions Gallimard, p.212.

¹⁴ GRENIER, Catherine, *La revanche des émotions*, Éditions du Seuil, p.13.

ce qui se passait autour de moi ne m'aidait guère à reprendre le dessus. Je soutiens l'idée que « la position même de l'artiste, dans son rapport au monde comme dans son rapport à l'art, relève plus souvent de l'affect et d'un fonctionnement empathique que du concept et de la critique. » En clair, j'avais un excédent d'émotions, ce qui entraîna ce blocage, j'avais tout bonnement besoin de nouveauté. Comment traduire cette relation avec le monde environnant? Comment créer un nouveau dynamisme dans ma pratique plastique?

L'artiste Matthew Barney

Cette nouvelle direction a été produite par celui que je désigne comme le second artiste qui réanima ma curiosité : l'artiste américain Matthew Barney (1967). Il est surtout connu en tant que producteur et créateur du *Cremaster Cycle*, une série de cinq œuvres visuellement extravagantes. Dans cette œuvre totale, l'artiste utilise le dessin, l'installation, la photographie, la performance et la vidéo. Ses films sont une alliance, un accord parfait d'histoire, d'autobiographie et de mythologie, rassemblées dans un univers personnel où les symboles et les images sont considérablement entremêlés et reliés entre eux. De ses cinq *Cremaster*, j'assimile à mes dessins les notions de la couleur, des liquides et du corps. Elles s'imbriquent dans les fondements de ma démarche. Comment ces notions ont-elles amené de nouvelles directions dans le perfectionnement de ma recherche artistique ?

Tout d'abord, les couleurs utilisées dans chaque *Cremaster* appartiennent à un univers singulier, elles permettent de créer une atmosphère provocant ainsi chez le spectateur des émotions tels que l'interrogation, l'effroi, le tragique... Et l'emploi qu'en fait Matthew Barney saisit toujours mon regard. En effet dans mes dessins anatomiques, seulement deux couleurs travaillent ensemble et « fabriquent » les parties du corps. Le rouge reconstruit la pulsation liquide du sang qui a circulé dans les fractions anatomiques et le noir permet de cerner l'image dessinée et d'apporter des nuances plus sombres. Par la suite, la couleur bleue s'ajoute à mes tableaux par l'utilisation abondante d'eau que j'obtiens de l'écoulement infini de la peinture. De plus, le bleu glaciale est visible dans l'image en référence au *Cremaster 2*, ci-dessous. La notion de matière liquide a une place importante sur dessins anatomiques puisque j'estompe la couleur par la dilution avec l'eau de certaines parties de corps. Enfin, dans son *Cremaster Cycle*, l'artiste endosse des métamorphoses physiques et retrace le cycle de la vie avec des images de corps comme la naissance, la vieillesse, la mort.

¹⁵ *Ibid.* Le mot pathos est un terme latin, signifiant la passion, l'émotion.



Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002, Image de la novice transformée en jaguar rose, interprétée par le mannequin américain Aimee Mullins.



Clara Goussard, *Muscles*, sélection de dessin appartenant à la série *Interne*, juin 2012-2014, encre de Chine et aquarelle.



Matthew Barney, *Cremaster* 2, 1999, Image en référence aux paysages de glace.



Clara Goussard, *Sans Titre #1*, 2011, toile sur châssis, peinture acrylique bleu, rouge, noir et blanche, 50 x 50 cm.

L'autre facette de cet artiste acrobate est son travail de dessinateur, en effet il y a moins d'un an, Matthew Barney dévoilait ses dessins intimistes à la BnF de Paris. Dans ma pratique, le dessin est une première phase dans le déroulement de mon travail, la première étape qui m'a amené vers ce que je crée actuellement. Cette démarche est au commencement de ma pratique picturale, en effet, dessiner ces parties de corps m'ont permis de produire un transfert allant de représentations internes du corps humain vers des tableaux traduisant des émotions.

Poursuivant la réflexion dans ma démarche, je rejoins donc Matthew Barney lorsqu'il affirme que « de manière générale, le dessin est à la source de [son] processus artistique. »¹⁶



Photographie documentaire par Neville Wakefield de Matthew Barney, *Drawing Restraint 15*, 2007, Courtesy Gladstone Gallery, New York & Brussels.

Le déplacement physique

« Etre en déplacement » peut vouloir dire bouger son corps dans un lieu et il peut s'étendre au sens du voyage. Ce concept de déplacement se joue dans le dessin, *Paysage dans la vallée d'Arno* de Léonard de Vinci présenté ci-dessous. Il adopte le point de vue d'un cavalier sur les bords de l'Arno et se déplace physiquement à l'extérieur de l'atelier et rehausse son regard. Le dessinateur veut démontrer que le monde est plus grand que le tableau créant ainsi un vertige dans la représentation. Il refuse de se focaliser sur ce qu'il y a face à lui, il observe un vaste univers en mouvement. L'expérience du monde emportant sur le corps de l'Homme est un concept de mutation dans l'évolution créative dans ma recherche plastique.

Dans ma pratique, la notion du déplacement s'est produite par hasard, en effet, cette action m'a amené à un changement à travers la mutation de ma pratique artistique par la technique et le médium utilisé.

¹⁶ BOUSTEAU, Fabrice, « Matthew Barney ou la sublimation du dessin », Beaux Arts magasine, Numéro 353, p.130.

Dans un premier temps, j'ai appliqué un transfert allant du papier à la toile en incorporant de l'encre et de l'aquarelle vers la peinture acrylique. Puis dans un second temps, j'ai transformé l'écrit et le dessin vers mes petits cahiers et mes tableaux. Ces actes marquent un nouvel élan dans la création, un développement de ma pratique.

Dès lors, qu'engage ce déplacement dans ma démarche ? Quelle posture adopte mon corps face à ce changement de médiums ? Comment ce transfert produit-il une nouvelle collection ? Comment cet ensemble marque-t-il un engagement et un accomplissement artistique ?



Léonard de Vinci, *Paysage dans la vallée d'Arno*, 1473, Plume et bistre, ombres aquarellées, 19,6 x 28 cm, Florence, Galerie des Offices.

2. Des dessins anatomique vers l'accomplissement des tableaux

« L'émotion ne s'ajoute, ni ne s'initie : elle est le germe, et l'œuvre est l'éclosion.» ¹⁷ Ainsi Georges Braque (1882, 1963) exprime qu'un sentiment est le début du processus de création et c'est à présent un composant nécessaire au cours de la réalisation plastique. L'émotion qui est engendrée face à mes dessins est une première étape dans l'évolution de ma pratique. Même si le dessin n'a plus la place centrale de mes débuts, je ne peux faire abstraction de sa présence passée ainsi que la trace qu'il a laissée au cours de ces années. « La représentation actualise une chose, un événement, elle instantanéise, elle reporte au passé en induisant un avenir. Suivre une trace, c'est suivre un passé en espérant trouver bientôt l'objet de cette trace que le futur nous promet.» ¹⁸ Cet extrait touche deux notions, celle de la mémoire et du temps, par l'acte de réalisation passé et à l'empreinte qu'il laisse dans le présent. C'est pourquoi expliciter comment je suis arrivée à ma démarche actuelle me semble important. En quoi, le fait de relater les actions passées m'ont fait avancer et évoluer ? Quels ont-été les transferts mis en place pour la création de cette pratique ?

Ce qui a été produit

Mes dessins anatomiques appartiennent à la série *Interne*, ils sont principalement produits sur du papier canson de format A3 et découpés à une taille que je conviens. J'avais débuté mes dessins sur un format A4 mais il y avait deux points qui me déstabilisaient au cours de la réalisation. Le premier était de me retrouver dans une situation de manque d'espace pendant la production des dessins. Le second d'avoir le sentiment d'un retour en arrière, d'un « flashback » me ramenant aux formats de papier prédéfinis et imposés du collège. C'est pourquoi agrandir ma feuille de dessin fut le début de mon indépendance artistique me permettant ainsi de faire « un premier pas en avant ». En d'autres termes, la modification du format a donné lieu à un développement physique du support ainsi qu'une évolution de la technique artistique.

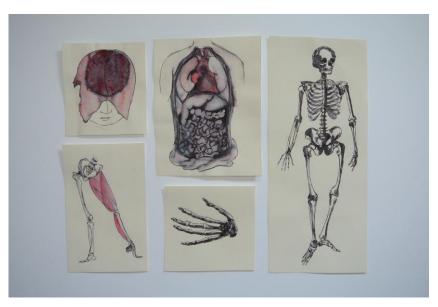
⁻

¹⁷ http://www.lemondedesarts.com/Citations.htm

¹⁸ GUITET, James, *op. cit.*, p.25-26.

Les parties anatomiques que je produis sont réalisées à partir d'encre de Chine et d'aquarelle. J'utilise l'encre de Chine pour trois raisons, tout d'abord, pour la couleur car elle me permet de tracer les espaces vides et les pleins soutenus sur mes dessins. Puis, elle donne lieu à un travail concernant la mémoire collective, étant donné qu'à ses débuts, l'encre de Chine était employée dans l'écriture et les peintures orientales et plus tard en imprimerie. Enfin d'un point de vue symbolique, le noir est la « couleur de la nuit et des ténèbres, couleur des entrailles de la terre et du monde souterrain, le noir est aussi la couleur de la mort. »¹⁹ Par conséquent, j'utilise cette couleur dans mes images de « fragment » de corps disséqués afin de renforcer les contours de mes dessins et créer aussi différentes nuances et textures.

Mon emploi de l'aquarelle est le liant, permettant de remplir les parties anatomiques que je désire souligner et mettre en lumière. L'usage du rouge a son importance : dans un premier temps cette couleur définit l'intérieur de notre corps par le biais du sang qui circule dans l'Homme. Cette fluidité est visible grâce à un maniement spécifique de l'eau, elle me permet de retranscrire le liquide sanguin qui a traversé le membre dessiné et de mettre en lumière l'organe ou la partie anatomique souhaitée. Comme l'a écrit Michel Pastoureau (1947-) avec cette couleur, « on ne fait pas vraiment dans la nuance. » En d'autres termes, elle happe le regard du spectateur et agit sur lui de manière nette et franche, sans faire de détour.



Clara Goussard, de gauche à droite : *Crâne, Du bassin aux orteils, Thorax, Griffe, Squelette*, sélection de dessin appartenant à la série *Interne*, juin 2012-2014, encre de Chine et aquarelle.

-

¹⁹ PASTOUREAU, Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, p.39.

²⁰ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, Le petit livre des couleurs, Éditions du Panama, p.29.

L'émotion au premier plan

Ma démarche m'a fait évoluer plastiquement et, étrangement je sentais un vide intérieur, « un quelque chose » qui me manquait. « Le visible est ce que l'on saisit *avec* les yeux, le sensible est ce que l'on saisit *par* le sens. »²¹ Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908, 1961) fonde aux bases de son questionnement la notion du sensible car selon lui, c'est par l'expérience opérée par le corps de l'Homme que la perception du monde devient possible. Cette pensée grandissait à chaque fois que je voulais dessiner et je ne ressentais plus de réel plaisir et d'intérêt à réaliser mes productions.

Face à cette situation, un sentiment de colère m'envahit lorsque je fus face à mes esquisses, je n'arrivais plus à faire quoi que ce soit et c'est alors que la passion de la création est devenue douleur. Le philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz (1646, 1716) a écrit : « Je crois que dans le fond le plaisir est un sentiment de perfection et la douleur un sentiment d'imperfection. » 22 J'avais comme volonté de produire des dessins visant l'hyperréalisme de certains détails physiques. Mais cette détermination à la recherche de la perfection s'estompait avec le temps. En effet, le sentiment de peur fit rapidement son apparition me tétanisant et plus je m'infligeais des pressions mentales plus je perdais cette envie de créer. Puis des tentatives apparurent par quelques essaies sur mes feuilles, ce qui laissa la place au doute. Cet état d'incertitude s'installa longtemps dans mon esprit et amena avec lui, le découragement. « La création artistique est conçue par Freud comme procédant essentiellement d'une insatisfaction vitale que l'artiste cherche à surmonter en faisant la matière ou l'occasion d'une œuvre. » 23 J'étais démunie et face à une impasse : moi-même. Comment tirer parti de cette situation et créer ainsi un nouveau « souffle » à ma pratique ?

A partir de cette période de « fatigue mentale », je me suis rendu compte qu'il était temps de faire abstraction de ces « parasites » qui m'empêchaient d'avancer efficacement. En d'autres termes, je devais faire une pause afin de repartir dans un nouvel élan de création.

Pour le philosophe allemand Arthur Schopenhauer (1788,1860), « l'homme est un animal métaphysique. »²⁴ La philosophie pousse à la réflexion, permettant l'étonnement et

[.]

²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, p.29.

²² RUSS, Jacqueline, *op. cit.*, p.217. (Citation extraite du livre de Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, livre 2, Éditions Garnier-Flammarion, p.152.)

²³ Esthétique et philosophie de l'Art, Repères historiques et thématiques, Éditions De Boeck, p.206.

²⁴ SHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Presses Universitaires de France - PUF, p.850.

elle suppose de devoir s'intéresser au pourquoi des choses de la vie quotidienne. Elle est une réflexion à l'intérieur même de la vie et des souffrances qu'elles engendrent. L'art permet de canaliser ce besoin de connaissance, « il doit surtout procéder ainsi au sujet des passions, des douleurs et des angoisses [...]. »²⁵ Comment la pratique plastique permet-elle d'adoucir les maux de la vie de l'artiste? Comment la réalisation artistique est-elle devenue une nécessité existentielle et universelle?

Avec le recul, je trouve cela fascinant de voir la capacité que possède le cerveau à créer différentes émotions en aussi peu de temps et c'est exactement ce qu'il m'arriva avant la mise en route de ma pratique actuelle. « Pour Ficin, l'esprit de l'artiste, l'âme, se manifeste dans ses créations. L'anima²⁶, siège de la personnalité, donne naissance à une œuvre [...]. »²⁷ Je ne voulais oublier la pratique passée mais simplement, m'extraire de ce passé par l'exclusion de la figuration. Comment réussir à colmater ces sentiments et repartir dans de meilleures dispositions ?

Selon René Passeron (1920), l'œuvre « n'existe que faite par l'homme, qui se dépasse en elle et se crée lui-même en la créant. Il est donc possible de saisir les fonctions de l'esprit dans ses œuvres et, précisément, quelles sont les fonctions qui se manifestent et se constituent dans l'œuvre picturale. »²⁸ J'avais pour intention première d'élargir ma technique vers d'autres mouvements artistiques et d'ouvrir mes connaissances acquises à la nouveauté. Quel a été le déplacement opéré pour donner une énergie nouvelle à mon travail plastique ? Comment le médium et les outils de création sont-ils devenus des notions importantes dans ma démarche ?

A la rencontre de la création picturale

L'évolution se fit dans un premier temps avec le médium, en effet, je me suis déplacée de la peinture aquarelle et de l'encre de Chine vers la peinture acrylique. Dans un second temps, j'ai modifié le support papier pour la toile blanche, ainsi que le format de mes productions. La rencontre s'est créée grâce à de nombreuses interrogations sur ma pratique ainsi qu'à une volonté de lâcher-prise sur le sujet à réaliser. Cette phase marque un point de

²⁵ NIETZCHE, Friedrich Wilhelm, *Humain trop humain*, Volume 2, Éditions Gallimard, p.91-92.

²⁶ Du latin *anima*, il signifie le souffle, l'âme.

²⁷ Esthétique et philosophie de l'Art, Repères historiques et thématiques, Éditions De Boeck, p.66.

²⁸ PASSERON, René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Librairie philosophique, 3^{ème} éd., p.7.

rupture dans ma démarche. En effet, j'abandonne le sujet imposé et je laisse à mes mains accomplir un projet inconnu. C'est grâce à ma volonté d'abandon et d'un relâchement des angoisses que ma première impulsion d'action de création était lancée, sans réel contrôle. L'abandon du figuratif est ce qui détermine, manifeste un nouveau dynamisme dans mes productions.

Tiré de ma série *Elle*, le tableau *Sans Titre #1* ci-dessous est une peinture acrylique sur châssis de forme carrée. Elle est le point de départ de ma pratique plastique qui fut mise en place lors de ma troisième année de licence, en 2011. Cette toile appartient au courant de l'abstraction, étant donné que lors de la production, je n'ai pas souhaité peindre un sujet mais transférer ce que je ressentais au moment où je me trouvais face à mon châssis blanc. « L'abstraction élimine le sujet figuré. »²⁹ Dans le sens où cette technique de la nonfiguration, m'a permis de ne plus avoir cette « obligation » de représenter une image précise.

Sans Titre #1 est une peinture qui m'a permis d'élargir mes connaissances sur les mouvements artistiques qui se développaient autour de la notion de suppression du sujet représenté. Du latin *abstractus*, la notion d'abstraction selon moi, s'intéresse d'avantage à créer la disparition de la figuration dans mes toiles, amenant continuellement le spectateur à s'interroger sur sa sensibilité picturale face à elles.



Clara Goussard, *Sans Titre #1*, 2011, toile sur châssis, peinture acrylique bleu, rouge, noir et blanche, 50 x 50 cm.

-

²⁹ http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article35

Le mouvement américain Action Painting se traduit littéralement par « peinture d'action » ou « peinture gestuelle ». Ce terme est utilisé pour la première fois en 1952 par le critique américain Harold Rosenberg (1906, 1978) pour caractériser les peintures de Jackson Pollock (1912, 1956), figure centrale de ce mouvement. L'Action Painting met en lumière l'acte physique de l'artiste et aussi l'outil investi durant la réalisation d'une œuvre. Cet acte de peindre avec le corps génère un nouvel enjeu dans la production plastique : la création d'un espace d'expression corporelle. Comme chez tous les artistes expressionnistes, le geste pictural tient une place plus que centrale dans ce courant artistique.

Jackson Pollock, une des figures principales de ce mouvement, est l'artiste à avoir largement exploité l'action que produit le corps au cours de la création, avec sa technique du « dripping » sur ses immenses toiles. Cette forme d'écriture permet une mise en scène de l'état physique mais aussi psychique de l'artiste. Ces œuvres sont les témoignages de l'action du corps de l'artiste en mouvement dans l'instant de réalisation. Ce peintre d'action s'attaque à la disparition de l'image tout en laissant sa place au sensible.

Actuellement, je considère la figuration comme faisant partie de mon passé et l'élimination du sujet comme mon présent. J'entends par « élimination du sujet », la démarche qu'aucune réalité n'est perceptible dans mes tableaux. Peindre a toujours été un moyen de représenter le visible, le palpable et grâce à l'abstraction des formes, j'entre dans un tout nouveau dynamisme. Peindre de cette manière me redonne une nouvelle énergie, à la fois physique et mentale. Le fait de ne plus vouloir contrôler en permanence tous les gestes opérés durant la création d'une peinture, me permet de réaliser une « ouverture » de mes mouvements corporels et ces actions provoquent ainsi une sensation de libération psychologique.

A l'instar de Jackson Pollock, je continue de peindre « jusqu'à ce que le tableau soit devenu un autre tableau. »³⁰ Je peins afin que la surface blanche soit recouverte dans son intégralité et transformée en une autre image. Par ailleurs, l'action de peindre me permet de ressentir une fois la toile achevé, un épuisement, un vide de toute énergie mentale et physique. Comme si toutes ces actions produites, ces émotions étaient transférées de mon corps à la production. Comment cette transmission est-elle réalisée ? En quoi cette diffusion créée de nouveaux enjeux dans ma pratique plastique ?

³⁰ NAMOUTH, Hans, *L'atelier de Jackson Pollock*, Éditions Macula, p.8.



Hans Namuth, photographie de Jackson Pollock dans son atelier, 1950.

Je travaille aussi sur la notion de circulation, elle est présente au cours de la création de mon travail. En effet, mon buste produit des déplacements d'un lieu à un autre afin que la production de la toile s'accomplisse. Le mouvement débute à partir du pot d'eau avec le pinceau, qui permet le transport de la matière liquide sur le support. Suite à ces actions, la « transformation » est déposée sur le tableau, elle s'écoule le long de la surface blanche, la colore et s'achève à terre. Cette image permet de saisir l'échange circulaire entre la toile et mon corps, s'appuyant ainsi sur le caractère d'énergie vitale que la peinture me procure.

Pierre-Auguste Renoir (1841,1919) résume mon rapport à la peinture lorsqu'il déclare : « Il y a dans la peinture quelque chose de plus, qui ne s'explique pas, qui est essentiel. »³¹

³¹ http://www.lacstevens.com/Pensees.htm

3. <u>Présentation du protocole établi pour toutes les peintures</u>

« Créer est un jeu qui comme tout jeu doit se doter d'une règle sans laquelle il ne peut fonctionner. » 32

Avant tout, je présente deux mots essentiels appartenant à ma démarche personnelle. Le premier mot est « bazar », il peut être considéré comme barbare mais lui seul me permet d'englober mes différents temps de travail au cours de la création, c'est pourquoi il est associé à l'image de l'atelier. Mon second mot est « Havre » parce qu'il définit l'espace où je peins et me rappelle les paroles de l'écrivain Lemony Snicket énonçant que « Havre est un mot qui signifie [...] « endroit petit et abrité ». »³³ L'idée d'être bien chez soi et de se sentir en sécurité a son importance puisque je ne parviens pas à produire mes toiles n'importe où.

Comment l'atelier est-il devenu un lieu essentiel pour la création de mes peintures ? En quoi la préparation de la « pré-accomplissement » de la production picturale a pris une place importante dans mon processus de travail ? Comment le changement de costume, l'aménagement de l'espace avec l'installation des outils nécessaires, le nombre de châssis ainsi que l'installation de la toile et la position de mon corps sont-ils devenu des enjeux dans ma pratique ?

Toutes ces actions se font au crépuscule principalement, selon le poète français Charles Baudelaire (1821,1867), l'homme se transforme à la nuit tombé en un autre individu, comme le docteur Jekyll et Mister Hyde. Le fait d'être seul dans l'espace de production à la tombée du jour, favorise la sensation de libération de l'esprit face à la toile.

« Voici le soir charmant, ami du criminel ; Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel Se ferme lentement comme une grande alcôve, Et l'homme impatient se change en bête fauve. »³⁴

-

³² GUITET, James, *Peindre*, Éditions l'Harmattan, p.133.

³³ Extrait du film *Les Désastreuses Aventures des orphelins Baudelaire* de Brad Silberling. Cette phrase est tirée du narrateur Lemony Snicket, au moment où les trois protagonistes Violette, Klaus et Prunille de l'histoire se construisent une petite tente devenant ainsi un endroit qui leur est propre.

³⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Éditions GF Flammarion, p.138.

Le « Havre »

Tout d'abord, j'aménage mon « Havre » avec comme première action de protéger le mur et le sol avec du géotextile³⁵. Une fois cette protection mise en place, je me retrouve dans un espace blanc, aseptisé et propre. Mon espace de travail est un lieu vierge et que moi seule ai la possibilité d'utiliser. Cette neutralité me permet d'entrer dans un lieu sain comme si je franchissais les portes d'un bloc chirurgical.

Ainsi comme le chirurgien qui entre dans son bloc opératoire, j'enfile mes vêtements pour peindre et me désinfecte les mains. Dès lors, je ne suis plus l'étudiante en arts plastiques mais le peintre s'apprêtant à accomplir une création picturale.

J'ai ressenti cette sensation de netteté lors de l'exposition de l'artiste Damien Hirst (1965) à la Tate Modern à Londres en 2012. Fasciné par la vision qu'il porte au domaine scientifique, l'artiste a dévoilé sa collection personnelle d'instruments chirurgicaux provenant des cabinets médicaux dans des vitrines, des collections de médicaments ainsi que des miniatures anatomiques. Damien Hirst choisit de se référer directement à la médecine chirurgicale et la pharmacie, il classe ainsi tous les domaines scientifiques dans la catégorie qui lui est propre.

Dans la salle *Pharmacy* ci-dessous, l'artiste permet au public d'entrer dans une pharmacie comme le titre de l'œuvre nous l'indique, de cette manière, les spectateurs peuvent oublier le principe même de circuler dans une salle d'exposition. C'est l'action de se déplacer, de passer de pièce en pièce qui rappelle au public dans quel espace il se trouve.

Dans la photographie *Trinity - Pharmacology, Physiology, Pathology* ci-dessous, Damien Hirst expose dans ses vitrines des modèles anatomiques qui sont aseptisés de tout contact humain. Ce type d'exposition peut être observé à la Faculté de Médecine de Paris au Musée Dupuytren, on peut y observés différentes parties anatomiques rassemblées et rangées dans des grandes vitrines.

³⁵ Le géotextile est un feutre non-tissé en fibres synthétiques destinés aux travaux de bâtiments et aux travaux publics.



Damien Hirst, *Pharmacy*, 1992, Tate Modern, Londres, 2012.



Damien Hirst, Trinity - Pharmacology, Physiology, Pathology, 2000, Tate Modern, Londres, 2012.

Je ne peux parler pleinement de mon travail, si je ne mets pas en avant tous les outils me permettant la création d'une toile. Mon pinceau est toujours le même depuis le début de la série *Elle*, il tient une place spécifique puisque sans lui la réalisation des peintures n'auraient pas pu se faire, il est unique. « Tout pinceau est fait de trois parties, un manche de bois effilé vers le bout (du côté de la main), un joint de métal, qui attache au manche, par pincement et collage, les poils qui constituent la brosse. » Comme l'écrit René Passeron, cet outil manuel est par le manche, le prolongement du bras du peintre. Quel rôle joue-t-il dans mon processus créatif? Quelle place occupe-t-il? Le pinceau permet de déposer sur la toile la matière désirée, il a comme fonction de transporter le mélange produit. Dans mes tableaux, toutes les couleurs utilisées sont visible, car elles se sont imprégnées sur le long manche en bois. La matière ne laisse pas uniquement sa trace sur la toile mais aussi sur l'outil qui permet la création.

Suite à cela, j'installe plusieurs assiettes en plastique qui font office de palette. A noter que j'utilise abondamment l'eau pendant la réalisation d'une peinture et avoir comme palette, un récipient en plastique est nettement plus pratique. Cette astuce me permet de réutiliser ou non, les couleurs de la toile précédente ou simplement de les jeter et d'en reprendre de nouvelles.

La composition de ma palette est simple, en effet, je ne me donne pas le choix des couleurs, j'ai convenue au préalable de l'utilisation des quatre couleurs suivante : le noir, le blanc le bleu et le rouge. Préparer ma palette est un geste minutieux et se développe au fur et à mesure de la création. Je ne prédéfini pas quelles seront les couleurs qui constitueront mon tableau puisque je laisse mon esprit faire ce choix. Avec l'emploi de l'eau, j'ai la possibilité de « laisser couler » mes pensées et ainsi créer une vibration avec la matière. Une fois la palette construite et installée sur le sol, je dispose quatre pots d'eau afin que chaque couleur concorde à son récipient et qu'aucun mélange ne se produise « en dehors » de la surface du châssis.

Mon choix du nombre de toiles dépend du matériel qui se trouve à ma disposition et si je suis dans un élan de création, le jour où je me trouve face à elles. Pendant les premières années, je n'avais pas la volonté de les exposer ensemble, étant donné que je les considérais comme des peintures « solitaires » pouvant agir seule. Avec le temps, j'ai eu la volonté de

-

³⁶ PASSERON, René, op. cit., p.46.

développer ces « écoulements » de matière par l'agrandissement du châssis. En d'autres termes, je désirais leur donner une nouvelle existence physique et apporter une autre direction à ma démarche. A présent, lorsque mes peintures sont exposées conjointement, elles se consolident, se renforcent par leur présence : les faire agir et réagir ensemble à créer un nouveau dynamisme à mon travail plastique.

Confrontation

Placée de manière verticale et contre le mur, ce positionnement de ma toile me permet de pouvoir peindre debout, face à elle. De cette manière, je tiens à être en « confrontation » avec elle afin de pouvoir « faire corps » et d'avoir comme sensation d'entrer dans un nouvel espace : la surface blanche.

Au fur et à mesure que la matière picturale s'écoule, mon corps la suit littéralement. Le déplacement de la peinture m'envahit corporellement comme si elle s'infiltrait, pénétrait mes pores. Entre le tableau et moi, il y a un phénomène d'échange, de circulation et de symbiose, que l'on se transmet l'une à l'autre. Cette action démarre avec mon pinceau lorsque je dépose la première couleur sur la surface blanche, lorsque la peinture commence à ruisseler le long de la toile allant jusqu'à s'étaler tout autour de moi sur le sol.

On peut constater que j'utilise abondamment l'eau pour produire cet écoulement de la matière, cette technique permet de créer des aspects, des formes nuancées de la peinture telles que des vibrations visuelles, des réseaux en connexion, des combinaisons colorées.

Cette pratique plastique me permet de ne faire qu'un avec la toile, mon corps est comme une « éponge » qui absorbe ce liquide. Cette confrontation physique s'achève lors du nettoyage de mon « Havre ».

Peintes et présentées verticalement, mes peintures me permettent de produire un véritable « vis-à-vis », échange avec elles. Toutes personnes qui les observent, peuvent ainsi ressentir et avoir le face à face physique que j'ai eu au cours de la production.

Mes toiles présentent l'image de la circulation sanguine qui traverse l'Homme, le fait de peindre cette entrée nette dans le corps me permet de me rapprocher matériellement de cette confrontation au cours de la création.

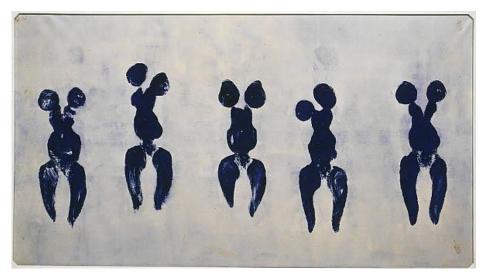


Clara Goussard, Mon « Havre » avant la création de la toile, 2013.

L'artiste français Yves Klein (1928, 1962) a exploité cette notion de face à face entre la toile et le corps, avec sa « technique des pinceaux vivants » connue aussi sous le nom des Anthropométries. De cette pratique plastique, j'extrais l'idée de laisser mon corps agir face au tableau, dans le sens où mes mouvements amène à la réalisation d'une production.



Yves Klein présente sa toute première performance publique le 9 mars 1960, des *Anthropométries* et de sa « Symphonie monotone » à l'époque bleue à la Galerie nationale d'Art Contemporain.³⁷



Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue* (ANT 82), 1960, pigment pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 155 x 281 cm.

³⁷ http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article28

Dans mes tableaux, les notions d'écoulement de la matière picturale, de circulation des mouvements, de hasard mais aussi de lâcher-prise sont importantes dans ma pratique. Le fait d'avoir un face à face avec toutes mes peintures installées à la verticale, provoque la sensation d'un corps à corps, de ne faire qu'un avec la surface blanche.

Lorsque l'installation de mon « Havre » est terminée, je mets mon *Ipod* dans la poche de mon jean et met en place mon processus créatif. J'entends par l'action de réalisation, l'image de mon corps en mouvement tout au long de la démarche créative. Cet acte d'enfermement, de centrage sur moi-même est vital, elle me permet produire mes émotions sur la toile. René Passeron a écrit « Intériorisé, le travail est en même temps valorisé. Dans son extériorité même, il devient personnel. Il est entré en l'homme et l'homme est sorti en lui. »³⁸

Ma série *Elle* n'ont pas le but de monter des images figuratives mais d'exprimer, d'extérioriser sans retenu et de produire différentes émotions sur le spectateur. Elles ont comme fonction d'être thérapeutiques.

« L'art est le seul domaine de liberté où, à travers ou contre les imprégnations du milieu culturel, l'artiste peut se donner ses propres règles et en changer, ou provoquer le hasard, selon ses désirs.» ³⁹

³⁸ PASSERON, René, *op. cit.*, p.44-45.

³⁹ GUITET, James, *op. cit.*, p.134.

II. <u>L'IMPREVISIBLE ECOULEMENT DES MOUVEMENTS</u> PICTURAUX

« Peindre, peindre. Toujours peindre. Encore peindre. Le mieux possible, le vide et le plein, le léger et le dense, le vivant et le souffle. »⁴⁰

1. Les gestes opérés par le corps au cours du processus créatif

« Le peintre d'action ne se définit ni en fonction de ce qu'il pense, ni en fonction du fait qu'il pense. Il s'identifie au fait qu'il agit. »⁴¹ Peindre provoque en moi une volonté de réaction face à la blancheur du châssis. En d'autres termes, je me dois d'agir et de créer une peinture lorsque la surface est installée dans son lieu. En effet, mon corps se retrouve dans une situation où il doit s'approprier la toile, comme s'il se jouait une attraction entre mon corps et le tableau. C'est à l'aide de différents mouvements que mon corps peut s'impliquer dans l'action et avoir un contact direct sur le médium pendant le temps de création. Le geste pictural est réalisé avec le pinceau à travers la main. Comment les mouvements physiques ont-ils pris une place tangible dans mon processus créatif ?

La main et le pinceau

Dans ma pratique, le geste est autonome, cela est dû aux actions de mon buste, mes bras et mes mains qui permettent ce transport du pot d'eau vers la surface blanche. Mes mouvements physiques sont simples et fluides lors des déplacements dans mon « Havre » mais cet ensemble d'actions sont régit par des contraintes techniques. « C'est l'acte qui sera la fin de la peinture et non pas l'œuvre, et c'est en termes d'authenticité de l'actes, non pas de beauté de l'objet, que l'œuvre sera jugée réussie ou non. » Comment l'action de peindre devient-elle un sentiment incontrôlable dans mon travail plastique ? Comment la main et le pinceau s'installent-ils dans ma démarche ?

32

⁴⁰ Citation de l'artiste peintre chinois Zao Wou-Ki (1920,2013).

⁴¹ ROWELL, Margit, *La peinture, le geste, l'action*, Éditions Klincksieck, p.29.

⁴² ROWELL, Margit, op. cit., p.9.

Ma main tient le pinceau et par conséquent, elle devient le prolongement de mon bras. Comment les différentes actions de la main transmise par le pinceau traduisent-elles l'énergie et l'action qui s'est joué ? « Il existe entre la main et l'outil une familiarité humaine. Leur accord est fait d'échanges très subtils et ne définit pas l'habitude. » Comment la main engendre-t-elle des effets inattendus malgré le « contrôle » que je crée sur la toile ? Elle dirige l'outil et l'outil transmet l'énergie qu'elle insuffle. Le professeur David Le Breton (1953) va plus loin dans sa réflexion : « La main ne sent pas seulement une empreinte de l'objet, elle perçoit aussi la chaleur, son volume, son poids, sa texture, et dans le contact elle éprouve le plaisir ou la douleur, le chaud ou le froid, le dur ou le mou. »

Pour ma part, la main n'est pas seulement la partie du corps qui produit des « mouvements [...] de l'extension et la flexion. »⁴⁵ Elle tient un rôle de transcription, de transmission de mes émotions sur la surface, au moment de l'accomplissement de la peinture.





Clara Goussard, photographie de ma main et mon pinceau au cours de la création d'une toile, 2013.

L'acte pictural consiste à une répétition d'actions permettant la réalisation d'une production et dans le cas présent, un tableau. Cette réalisation se fait en plusieurs temps, elle débute tout d'abord par une préparation de ma palette. Je tiens à préciser que lorsque j'ai débuté avec mon tableau *Sans Titre #1*, les couleurs : rouge, bleu, noir et blanche n'avaient pas été choisi, elles sont survenues par un concours de circonstances. Dans ma palette, même si ces couleurs sont présentes, il peut se produire que certaines ne le seront pas pendant la création.

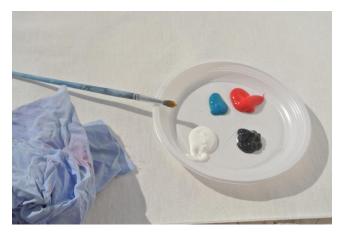
⁴⁴ LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaire de France - PUF, p.178.

33

⁴³ FOCILLON, Henri, Vie des formes, Quadrige / PUF, p.62.

⁴⁵ DE VINCI, Léonard, *Les Carnets*, vol 1, Éditions Gallimard, p.195.

Ensuite, il se joue le temps où mon pinceau s'imprègne d'eau afin qu'il puisse se saisir de la peinture, puis je le trempe une seconde fois dans le pot d'eau. Suite à ces « jeux d'action », de mouvements entre les pots d'eau et la palette, je dépose la quantité de peinture voulue sur le support. Ces principaux gestes me permettent d'obtenir une liquidité de la matière qui pourra glisser sur la toile.



Clara Goussard, photographie de ma palette, 2013.



Clara Goussard, phototgraphie de mes quatre pots, 2013.

Le mouvement est un changement de position dans l'espace en fonction du temps. En ce qui concerne les mouvements de mon corps, ils créent une répétition d'actions pendant la création et au cours de la réalisation du tableau par deux types de déplacement : de droite à gauche et du haut vers le bas. « Il ne faut pas dire que notre corps est *dans* l'espace ni

d'ailleurs qu'il est *dans* le temps. Il *habite* l'espace et le temps. »⁴⁶ Mon corps devient dès lors un « robot », il se mécanise au cours de la production de la toile. Lorsque le professeur Le Breton écrit : « Le corps humain est une mécanique discernable des autres par la seule singularité de ses rouages. »⁴⁷ Je relève l'idée que le corps humain est un organisme composé d'un mécanisme minutieux ; il est en opposition avec la machine qui elle, n'en a guère.

Le corps mécanique

« Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement. »⁴⁸

Jean-Paul Sartre (1905, 1980) définit la machine comme « un ensemble organisé de moyens se commandant les uns les autres en vue d'une fin. »⁴⁹ Mon corps est une machine de production qui s'est mise en place avec le temps. La première position que j'adopte est un face à face, une confrontation avec la toile puisqu'elle est posée verticalement contre le mur sur le sol. Le déplacement qu'opère mon corps est un affaissement vers le sol, étant donné que la peinture s'écoule le long du châssis blanc. Lorsque mon tableau arrive à sa fin, mon corps ayant suivi l'écoulement de la matière se retrouve « à terre ». En d'autres termes, ma posture physique se réduit une fois la toile créée.

Cette action pourrait devenir monotone mais ce n'est pas le cas, en effet à travers chacune de mes productions, je découvre de nouvelles représentations, observations du sensible. Je m'extrais du monde autour de moi, cela me permet d'être concentrée sur la toile en question afin de suivre la même et unique action : créer une peinture exutoire.

« L'impulsion de notre corps restent des décisions qui nous sont propres. » ⁵⁰ Lorsque je me trouve face à la surface blanche, moi seule sait les mouvements qui vont être réalisés mais je n'ai aucune image fixe dans mon esprit. Cette image se dévoile au fur et à mesure de

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p.111.

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p.174.

⁴⁷ LE BRETON, David, op. cit., p.98.

⁴⁹ RUSS, Jacqueline, *op. cit.*, p.168. (Citation extraite du livre de Jean-Paul Sartre, *Cahiers pour une morale*, Éditions Gallimard, p.556.)

⁵⁰ http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article35

la création, créant des « apparences inattendus » et se matérialise une fois, la peinture achevée.

L'artiste américain Jackson Pollock dans son processus créatif est allé à la rencontre du chassîs, en effet il « va se confronter à la surface vide de la toile et y donner son propre sens. »⁵¹ Dans une interview pour le magazine *Possibilities*, l'artiste a exprimé comment l'utilisation du sol de son atelier l'a libèré dans la création de ses « dripping ». « Je me sens plus proche du tableau, j'ai l'impression d'en faire partie [..] et rentrer littéralement *dans la peinture*. »⁵²

A noter que le verbe « « To Drip » (dégoutter) d'après *Oxford English Dictionnary*, veut dire « laisser (un liquide) tomber goutte à goutte ». L'*Oxford English Dictionnary* définit « to » par « emmètre en un ruissèlement » ; faire ou laisser (un liquide ou une substance granuleuse) s'écouler hors d'un récipient ou d'un réceptacle ; verser ou rependre abondamment. » ⁵³ La technique de l'artiste est « intéressante pour son coté aléatoire. » ⁵⁴ Elle lui permet de faire des mouvements amples sans avoir des objectifs prédéfinis, comme une danse improvisée.



Hans Namuth, Jackson Pollock au travail dans son atelier, 1950.

Au fil de tous mes déplacements pendant la réalisation de ma toile, j'ai la sensation de créer à mon tour ma propre danse avec l'outil de production qu'est devenu mon corps. Il est en perpétuelle tension entre ce que je l'oblige à faire comme mouvement durant la création et la liberté de transmettre ce qu'il ressent sur le tableau.

-

⁵¹ Ibid.

⁵² POLLOCK, Jackson, « My Paintings », Possibilities (New York), Numéro 1, p.79.

⁵³ NAMOUTH, Hans, op. cit., p.12.

⁵⁴ http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article35

Le rôle de la musique est une clé dans mon travail plastique. Il produit une rupture avec la réalité, me permettant ainsi d'être déconnecter de ce qui m'entoure et de me retrouver mentalement dans une tout autre réalité : mon temps de création.

Le neuropsychiatre Boris Cyrulnik (1937) explique dans un de ces chapitres, comment la musique façonne le cerveau humain. Chaque personne réagit à sa manière, durant l'écoute d'un morceau de tout genre : « Une musique aérienne, abstraite, [...] finit par s'implanter dans le cerveau et en hypertrophier une partie. » ⁵⁵

Pour ma part, la musique est nécessaire, elle est présente au quotidien au cours d'un déplacement dans un lieu quelconque, pendant l'écriture de ce mémoire et naturellement lorsque je peins. C'est un fait, la musique permet de susciter en l'Homme, des émotions telles que la joie, la colère, la tristesse... Poussant plus loin ma réflexion sur la fonction que provoque la musique, je rejoins la pensée suivante : certaine musique s'accordent à une couleur. Ce phénomène neurologique s'appelle la synesthésie, « des couleurs sont perçues en réponse à des sons. »⁵⁶ Cette expérience individuelle et personnelle est « une fusion de sensations, de perceptions et d'émotions. »⁵⁷

Le peintre et théoricien de l'art russe Vassily Kandinsky (1866,1944) était un synesthète, il « considérait la musique et les couleurs comme intimement liées, une forme d'harmonie à la fois visuelle et musicale. »⁵⁸ Je ressens certaines sensations face aux couleurs à travers les musiques que j'écoute pendant l'accomplissement de ma production. J'y suis davantage sensible et cela me donne la sensation de créer mon propre langage.

Le tableau *Jaune-rouge-bleu* ci-dessous captive mon regard par ses formes et ses couleurs, il m'interroge sur l'organisation des différents éléments géométriques créer dans l'œuvre: le point, la ligne, le plan. Cette œuvre me fait ressentir une sensation de perte de repère spatial par les couleurs et les formes ondulatoires que Vassily Kandinsky a produites et peintes. A travers *Jaune-rouge-bleu*, l'artiste immerge le spectateur dans une peinture traversée par des constructions de formes et des vibrations chromatiques.

⁵⁵ CYRULNIK, Boris, *De Chair et d'âme*, Éditions Odile Jacob, p. 228.

⁵⁶ http://www.podcastscience.fm/dossiers/2011/04/21/la-synesthesie/

⁵⁷ *Ibid*.

⁵⁸ http://neto-nexialisme.blogspot.fr/2009/04/kandinsky-genie-synesthete.html



Vassily Kandinsky, Jaune-rouge-bleu, 1925, huile sur toile, 128 x 201,5 cm, Donation Nina Kandinsky 1976.

Au cours de mes créations, l'excitation, la fatigue et la sérénité sont des sensations qui me traversent ; physiquement, je ressens une impression de liberté et d'énergie mais une fois la toilé terminée, la sensation que je distingue le plus reste la douleur physique. Elle est localisée au niveau des cervicales et des genoux, cet état se caractérise par les positions que j'adopte au fur et à mesure de la réalisation. Que créer cette gêne dans mon travail ? Comment la volonté de dépassement physique et de contrôle se sont-ils installés dans mon processus ?

Le philosophe Arthur Schopenhauer pense qu'un Homme qui souffre trouve la vérité, elle agit comme une paralysie des préjugés, interdisant à celui-ci de croire en ce qu'il sait habituellement. « Si notre vie était infinie et sans douleur, il n'arriverait peut-être à personne de se demander pourquoi le monde existe. »⁵⁹ Malgré cette « empoisonnement musculaire »⁶⁰ qui ne dure qu'un temps, je tiens à poursuivre le développement de ma pratique puisque la fatigue me permet de continuer mes questionnements et de réagir face elle.

A la fin du processus, je retire la toile achevée de mon « Havre » afin de la faire sécher à l'air libre, hors de son espace de conception. Par conséquent, il ne reste que l'empreinte de son passage dans mon « bazar », en effet le géotextile absorbe toutes les couleurs présentes sur le tableau mais il arrive un temps où il sature. Il ne peut plus jouer son rôle d'absorption, d'assimilation de la matière liquide, créant ainsi un cadre blanc comme une ouverture vers

⁵⁹ SHOPENHAUER, Arthur, op. cit., p.850.

⁶⁰ LEVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Éditions Librairie Philosophique J.Vrin, p.41-42.

une autre espace et une trace. « La trace est la trace de... de quelque chose qui existait ou qui va exister. »⁶¹ Dans la photographie ci-dessous, l'empreinte présente la trace d'un temps qui a été. Cette marque permet ainsi d'ouvrir différents questionnements engageant les notions telles que : la technique, l'espace, la temporalité, l'empreinte, le cadre, l'imagination.

« La trace place le regardant devant [une] énigme [...]. C'est une saisie psychique, une psychanalyse de la conscience prise entre la sensorialité et le concept.» Lorsque le spectateur se retrouve devant mes productions, il s'interroge et peut trouver des hypothèses et des réponses à certains de ses questionnements.



Clara Goussard, photographie dans mon « Havre » de l'achèvement de Sans Titre #14.

Concernant le tableau achevé, James Guitet (1925, 2011) écrit : « On n'en a jamais fini avec lui. Il renouvelle de jour en jour notre regard, nous révèle de nouvelles relations phénoménales que nous n'avons pas perçues la veille. » Dans mon processus, je peins et termine mon tableau à la nuit tombée et sous lumière artificielle. Une fois accompli, je prends un recul physique et temporel sur la production, cette action me permet ainsi d'aborder de nouveaux enjeux tels que l'écoulement de la matière, la place de la couleur et l'utilisation de la lumière au cours de la création plastique.

-

⁶¹ GUITET, James, op. cit., p.25.

⁶² GUITET, James, op. cit., p.25.

⁶³ GUITET, James, op. cit., p.43.

2. L'écoulement de la matière

Le mot latin *materia* provient de *mater* (la source, la mère), la matière est constituée d'un ensemble de corps créant un tout, présent dans l'espace par sa propre masse. En physique, on trouve quatre états : aqueux, gazeux, liquide et solide. En arts, ces états de matière peuvent avoir une texture dure, rigoureuse, molle, lisse, fluide... et permettent la réalisation d'une œuvre. Les sensations pendant la fabrication diffèrent selon la technique que l'artiste utilise pour modeler la matière utilisée, par exemple le sculpteur façonne l'argile avec ses mains ou taille dans la pierre avec le burin, de même qu'un peintre n'utilise pas la même technique s'il peint à l'huile ou l'aquarelle. En effet, c'est avec leurs mains que les artistes donnent naissance à une œuvre.

Dans mon travail plastique, la notion de matière est dominante puisque sans elle, aucune de mes tableaux ne seraient créées. J'utilise de la peinture acrylique sur mes toiles que je transforme une fois sur ma palette. La principale modification que j'opère sur la matière est l'ajout important d'eau, cette action me permet d'obtenir différentes textures, principalement une matière lisse et transparente sur la création. Je ne souhaite pas produire une précision de forme sur mes peintures puisque ma pratique repose sur la fluidité des lignes. Par cet écoulement de la matière, je marque ici une nouvelle étape avec la non-figuration.

« L'informe est libre de toutes les formes. »⁶⁴

Au cours de la création picturale, cette matière s'écoule le long de la surface blanche et produit un ruissellement, en raison de la position verticale de la toile. Elle reste immobile pendant le temps de la conception de la peinture. L'écoulement de la matière peut avoir différents aspects picturaux, transparents ou opaques. Ces espaces sont visibles grâce aux nombreuses touches de couleurs que j'appose sur ma toile. L'ensemble des touches s'appelle la facture du tableau, elle est plus ou moins épaisse et répartie de manière inégale sur mes peintures, en fonction des zones où regarde le spectateur.

L'action de peindre par petites touches de peintures renvoie à la technique qu'utilisaient les Impressionnistes. Par une fragmentation du coup de pinceau, ils donnaient à voir des effets de décomposition de la couleur et des variations de formes. « Les impressionnistes ne se préoccupaient ainsi point de nous donner les détails [...]. Les repères

_

⁶⁴ CHRETIEN, Jean-Louis, *Corps à corps, à l'écoute de l'œuvre d'art*, Les éditions de minuit, p.125.

traditionnels (ombres, contours précis, lignes arrêtées, etc.) disparaissent [...]. »⁶⁵ Cette perte de marque est ce que j'interroge chez le spectateur lorsqu'il prend le temps d'être face à une de mes peintures.

La touche résulte d'un travail manuel, elle est « l'acte élémentaire du peintre. » ⁶⁶ Mais elle ne concerne pas tous les artistes, cette notion de touche peut être comprise dans le sens d'une marque, d'une trace qui permet au spectateur de reconnaître à quel courant l'artiste présent appartient. Ma gestuelle engage le mouvement pictural et produit par l'accumulation de touches juxtaposées, différents effets visuels comme la transparence et l'empattement de la matière. Notre perception de la création est avant tout une rencontre avec sa surface. Les aspects picturaux sont visibles par un recul physique que réalise l'observateur du tableau. Même si, mon but est de m'extraire du dessin, le fait de peindre avec la technique de petites touches minutieuses de couleurs, créant ainsi ces effets de matière, elles me renvoient aux origines de mes dessins à l'encre. Les résultats sont un phénomène résultant d'une cause. Les coups de pinceau comme l'écrit, l'historien de l'art américain David Rosand (1938, 2014) sont les « témoins permanents de la création du tableau, elles attestent la présence de l'artiste dans son œuvre. »⁶⁷



Dans ma peinture Sans Titre #2 cicontre, j'ai souhaité élargir l'écoulement qui s'était produit lors de la réalisation du Sans Titre #1. J'ai utilisé les quatre couleurs présentes sur ma palette de manière aléatoire, laissant se produire les différents ruissellements de la couleur.

A première vue, la peinture apparait comme liquide mais à certains endroits la matière est restée à l'état brut. Plus, la matière est présente sur la surface, plus la toile s'assombrit.

Clara Goussard, Sans Titre #2, 2012, toile sur châssis, peinture acrylique bleu, rouge, noir et blanche, 90 x 60 cm.

⁶⁵ http://www.grandspeintres.com/mouvements/impressionnisme.php

⁶⁶ PASSERON, René, op. cit., p.131.

⁶⁷ ROSAND, David, La trace de l'artiste, Léonard et Titien, Éditions Gallimard, p.78.

Sans Titre #5 ci-dessous est une peinture qui possède la particularité d'avoir une touche picturale fine et transparence sur toute sa surface. L'exclusion de la couleur primaire bleue permet aux rouge et noir de « s'imposer » dans le tableau, en d'autres termes, je laisse ces deux couleurs sur le support se développe par l'écoulement. Une fois, la toile séchée, un effet de « sombre translucidité » est visible. Comment l'utilisation de la couleur permet d'elle de produire une apparence différente de son état origine? L'utilisation abondante d'eau permet de créer la sensation de liquidité comme avec la technique l'aquarelle. Cela m'a permis d'obtenir ainsi une très fine couche de peinture sur ce châssis. Même si le bleue n'apparait pas sur la toile, l'emploi de l'eau renvoie à une image aquatique et à un écoulement transparent de la matière.

Le tableau *Sans Titre #3* ci-dessous est le seul de ma série à avoir un tel empâtement de la peinture. La touche est épaisse mais la fluidité de la matière émane de la toile et nombreux sont les coups de pinceaux qui ont permis de donner cet aspect vibratoire. L'emploi du bleu accentue cette vision aquatique et l'exclusion de la couleur rouge a été faite pour renforcer la volonté de liquidité qui se dégage dans cette toile. En effet, l'on m'a fait la remarque que ce tableau était une fenêtre ouverte sur un extérieur sombre et pluvieux. J'aspire que le spectateur qui regarde mes peintures, laisse exprimer leurs sensations, leurs ressentis face à elles.

Les toiles *Sans Titre #5* et *Sans Titre #3* sont des peintures n'ayant pas le dessein de représenter une image mais de présenter des écoulements « illimités » de la matière. Je désire produire des fusions chromatiques sur la surface blanche, en d'autres termes dans chacune de mes réalisations, je fais agir les différentes couleurs ensemble produisant ainsi des effets visuels qui leurs sont propres. L'écart se joue à la pose de la peinture, elle peut tendre d'une accumulation de matière à une transparence de celle-ci. Cette différence permet ainsi que chacun de mes tableaux aient le statut d'être unique.



Clara Goussard, *Sans Titre #5*, 2012, toile sur châssis, peinture acrylique rouge, noir et blanche, 100 x 50 cm.



Clara Goussard, *Sans Titre #3*, 2012, toile sur châssis, peinture acrylique bleu, noir et blanche, 100 x 50 cm.

H_2O

L'eau est une notion vitale dans mes peintures ainsi qu'un élément de survie. J'utilise ce matériau primaire en abondante quantité afin de retranscrire des mouvements aquatiques présents dans mes pots d'eau. « L'eau n'est pas autre chose que du mouvement mis à notre disposition et que nous devons livrer à destination. »⁶⁸ En l'occurrence, je me dois de déposer cette matière liquide sur la toile et de ne pas la contrôler afin qu'elle trace son chemin sur la surface du tableau.

Ensemble, eau et matière forment leur propre chemin, elles sont libres de tous mouvements. Que produit cet ensemble ? L'eau est un lien liquide et dynamique, ce matériau engendre un lâcher-prise de tous mes sentiments au cours de l'accomplissement de la peinture, comme si à chacun de mes coups de pinceau, mes pensées s'étalaient sur le châssis. Ces actes me donne ainsi la possibilité de montrer, de peindre un autoportrait à l'instant même où je me trouve face à la surface. J'entends par cette idée, une libération de la forme et de la matière.

A l'occasion d'un entretien avec Jean-François Chevrier (1954), l'artiste allemand Klaus Rinke (1939) a déclaré : « L'eau coule, l'eau rompe, elle peut jaillir et s'évaporer. »⁶⁹ Si l'action de peindre amène à un dialogue et un transfert d'émotion sur le support, l'eau en stagnation ci-dessous est le résultat de l'échange produit entre la création et moi-même.



Clara Goussard, photographie de l'écoulement de la matière à la suite de la réalisation de Sans Titre #3, 2012.

-

⁶⁸ CHRETIEN, Jean-Louis, op. cit., p.125.

⁶⁹ CHEVRIER, Jean-François, Les relations du corps, L'Arachnéen, p.168.

L'écoulement est une notion et un phénomène plastique régissant toutes mes toiles. Le fait de positionner la toile verticalement contre le mur, ne donne pas le choix à la matière picturale du chemin qu'elle doit prendre. En effet, elle coule tout le long de la surface et suit ainsi un chemin défini, dans le sens où ce ruissellement se fait du haut du châssis vers le sol protégé, cette action est engendrée par l'attraction terrestre.

Au cours de l'écoulement, « les différentes couleurs se mélangent, coulant, se chevauchant, jouant les unes avec les autres. » Mes couleurs interagissent ensemble produisant ainsi leur propre couleur sur la surface et créent une ouverture vers un autre espace. Dans mon processus, c'est précisément ces instants « d'agissement des couleurs » et de création de réseaux de la matière que je trouve le plus intéressant dans ma pratique. Cette nouvelle apparence de la toile est due au hasard et à l'utilisation de la fusion des couleurs. Mes réalisations sont l'empreinte des tensions qui se joue au cours de la production d'un tableau : respecter le protocole établit et laisser les imprévu dans la rencontre des couleurs.

Dans son œuvre *Jardin, signe sur azur* ci-dessous, le peintre Jean-Paul Agosti (1948) présente une peinture constituée de nombreux réseaux chromatiques, fabriqués par des couleurs fusionnés.



Jean-Paul Agosti, Jardin, signe sur azur, 2008, peinture aquarelle, 50 x 50 cm.

Imprévisible échange

Le temps est comme suspendu, il n'y a que ma toile et moi-même qui sommes en mouvement. Cet épisode a pris naissance par un échange, comme si un fluide invisible nous attirait l'une vers l'autre. Le mot échange est l'action de recevoir ou d'offrir une chose contre

⁷⁰ http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article35

une autre comme lui étant équivalente. C'est un mode de communication qui amène vers un dialogue entre la peinture et moi-même.

Platon, définit dans le *Sophiste*, la pensée comme « dialogue de l'âme avec ellemême. » Seul l'Homme est capable de communiquer avec autrui et aussi de se questionner pour répondre à des interrogations.

L'écoulement traduit une rencontre de la matière sur le support et une fois la peinture achevée, l'échange s'arrête. Sans Titre #9 et Sans Titre #10 ci-dessous étaient des réalisations « solitaires », j'ai voulu développer mes écoulements de peinture par une alliance physique de mes productions. Cette association est une évolution de la notion d'échange, créant ainsi une nouvelle interaction d'une toile vers une autre. Présentées ensemble, elles génèrent de nouveaux dynamismes comme la volonté d'associer des toiles solitaires, d'épandre d'avantage les formats et de dialogue entre les toiles et les couleurs utilisées. A noter que les couleurs rouge et bleu séparent mes créations alors que le noir les rassemble.



Clara Goussard, *Sans Titre #9* et *Sans Titre #10*, 2013, toile sur châssis, peinture acrylique bleu et blanche, 150 x 50 cm.

Dans la photographie de l'écoulement prise suite à la réalisation de *Sans Titre #3*, le géotextile est saturé du « trop-plein » d'eau et prend, dès lors une place physique dans l'espace privé. Cette image d'eau en stagnation sur le sol est la traduction de mon sentiment une fois le travail accompli : un vide face à une marre de sentiment liquide. Dans le sens où, ce sentiment non palpable se transfert d'un état à un autre, dès lors une mutation est créée par une pensée immatérielle vers une action qui se matérialise. Il ne manque plus qu'à jeter le géotextile à la poubelle et passer à un nouveau tableau.

Dans mes peintures, j'ouvre une autre réalité avec l'imprévisible, on peut le voir comme une improvisation face à la toile. Le courant surréaliste expérimente cette pensée, en effet, il crée « une expérimentation du langage exercé sans contrôle. »⁷¹ En effet, les artistes surréalistes veulent réduire la place de leur conscience au cours de la création.

Pour ma part, ces effets imprévisibles sur le châssis sont ce que je cherche lorsque je me trouve face à la toile et cela depuis le début de ma démarche créative. « L'inconnu, l'inattendu, le déconcertant, le déroutant, le dérèglement des habitudes, la perturbation, peuvent être en art des stimulants, donnant lieu à de nouvelles expérimentations, des réorientations, de nouveaux élans. »⁷² La notion de hasard est présente pendant l'accomplissement de la production puisque je ne cherche pas à contrôler la matière, je laisse à l'imprévisible le choix de donner une apparence nouvelle à la surface blanche. « L'œuvre se construit aux prix de l'incertitude, elle n'est pas soumise à une règle absolue. »⁷³ Cette instabilité va produire des ouvertures permettant à la matière et à la couleur de s'imposer davantage dans ma démarche.

« L'art comme la vie sont faits d'instants et d'évènements imprévisibles. Il est à la fois inquiétant, troublant, mystérieux, incontournable et déterminant. »⁷⁴ Pour ma part, cette idée que chaque jour est unique et qu'aucun ne se ressemble est un facteur que je prends en compte lorsque je débute sur une nouvelle surface blanche. Je ne sais pas à l'avance comment va se dérouler la production de ma peinture puisque chaque moment de la réalisation est unique. On peut alors parler d'une improvisation picturale ; c'est comme lorsque le comédien possède une vague trame de l'histoire qu'il se doit d'interpréter.

⁷¹ http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm

⁷² BERTHET, Dominique, *L'Împrévisible dans l'art*, Éditions L'Hamattan, p.10-11.

⁷³ GUITET, James, *op. cit.*, p.134.

⁷⁴ BERTHET, Dominique, op. cit., p.11.

3. Les mouvements des couleurs

« La couleur est ce qui investit l'espace, réel et mental ; elle est ce par quoi l'artiste s'approprie cet espace comme il investit le temps.»⁷⁵

Les couleurs nous entourent et les émotions varient d'une chromatique à une autre. Pourtant, j'ai cette impression que l'on ne regarde plus ces couleurs qui vivent autour de nous, c'est ce que souligne Michel Pastoureau : « A force de les avoir sous les yeux, on finit par ne plus les voir. » ⁷⁶ C'est pourquoi dans cette partie, je vais donner une réelle place à la couleur pour qu'elle puisse s'y développer.

Chaque plasticien a sa sensibilité et son langage par rapport aux couleurs. Dans les années 1940, l'artiste américain Mark Rothko (1903, 1970) à travers le courant colorfield-painting⁷⁷, crée des peintures non figurative qui exclut la notion de réalité, il montre l'énergie que dégage une couleur et cherche à produire une impression de se trouver à l'intérieur du tableau chez le spectateur.

Présente tout autour de moi, la couleur régit mon développement artistique. Comment montrer mon évolution ? Toutes les couleurs ont la possibilité de se métamorphoser, en effet « chacune d'elles se dédouble en deux identités opposées. » Elles peuvent avoir un aspect clair ou sombre, par exemple le noir peut s'éclaircir vers un gris ou s'assombrir à un bleu de nuit. Le blanc va permettre quant à lui d'éclaircir les couleurs, pouvant même tirer sur des tonalités pastels.

Lors de mes débuts dans cette pratique picturale, je ne m'étais jamais attardée à regarder les couleurs posées sur ma palette. C'est avec le temps que je me suis rendu compte de leur importance dans mes tableaux, elles ont leur propre code, leur propre signification. Je n'ai jamais eu la volonté de peindre des arcs-en-ciel aux couleurs multiples, mais j'aspirai à extérioriser simplement mes émotions. Dans chacune de mes toiles, je produis des climats et des tensions différentes. Cela me permet d'exprimer ce qui me traverse au cours de l'action picturale. J'ai choisi de restreindre ma palette à quatre couleurs : le bleu, le rouge, le noir et le blanc mais sur certaines toiles de ma série, j'ai exclu une ou deux couleurs.

⁷⁵ MORINEAU, Camille, Yves Klein: Corps, couleur, immatériel, Éditions du Centre Georges Pompidou, p.28.

⁷⁶ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, op. cit., p.4.

⁷⁷ Colorfield-painting peut être traduit comme la peinture de champ coloré.

⁷⁸ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, *op. cit.*, p.33

Le quatuor coloré

La première couleur utilisée dans ma toile est le bleu, il « évoque le ciel, la mer, [...] le voyage, l'infini. »⁷⁹ Elle me renvoie à la représentation d'un vaste espace à conquérir, aux images du ciel et de l'eau. Elle provoque une impression d'espace infiniment grand, de lointain impalpable. Le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman (1953) écrit « le ciel n'est plus le fond neutre des choses à voir, mais le champ actif d'une imprévisible expérience visuelle.»⁸⁰ A travers cet extrait, l'auteur exprime que l'image du ciel n'est pas confiné à se trouver au-dessus de nos têtes mais il se crée tout autour de nous provoquant ainsi une rencontre.

Dans mes productions, il n'y a pas uniquement cette image d'eau, elle est parfois associée à l'image « du fond et de la lumière. »⁸¹ Que créée cette couleur dans mes peintures ? La lumière qu'apporte le bleu ouvre d'autres espaces sensibles, non palpable ; dans les peintures, le bleu m'apporte une sensation de calme lorsqu'il est déposé sur la toile, elle apaise les tensions créées par les autres couleurs.

La couleur bleue possède la fonction de souvenir, de mémoire dans mon histoire personnelle. Elle fait référence à l'habit de la Vierge Marie présent dans le vitrail de la cathédrale de Chartres.

L'artiste Yves Klein s'approprie le bleu et en fait un éponyme avec son IKB (International Klein Blue). Pour lui, la couleur bleue matérialise les émotions, elle est proximité instantanée de la matière et en même temps, une étendue sans fin lorsqu'on la perçoit.



Clara Goussard, photographie de deux détails dans Sans Titre #1.

⁷⁹ PASTOUREAU, Michel, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, p.158.

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de Minuit, p.68-69.

⁸¹ PASTOUREAU, Michel, op. cit., p.23.

La seconde couleur que j'utilise est le rouge, elle « veut se voir et [est] bien décidée à s'imposer à toutes les autres. »⁸² Dans mes toiles, le rouge n'a pas la place d'une couleur étincelante et brillante, mais plutôt un côté sombre. Dans le passé de ma pratique, elle a été associée à la pulsation sanguine dans mes aquarelles, c'est pourquoi j'ai souhaité transformer cette « image » sur la couleur rouge. Dès lors, elle symbolise l'énergie produit durant la création, elle donne à la peinture un dynamisme physique et visuel.

Dans ma production *Sans Titre #10* ci-dessous, le rouge a évincé le bleu et le blanc, seul le noir a survécu à cette exclusion. J'ai le sentiment qu'un combat interne s'est joué et même que les acteurs principaux sont encore en action. La peinture est un perpétuel mouvement créé par l'action physique des mouvements qu'opère mon corps pendant la réalisation du tableau. Ce mélange que produisent les couleurs me renvoie à une sensation de brûlure, de consumation allant dans la direction d'une image de cendre.

Au début de ma pratique, le noir a pris une place importante puisqu'il était toujours dans mes peintures. Utiliser l'expression « broyer du noir » n'était pas un hasard, en effet au cours de cette période, ma remise en question n'était pas terminée. L'usage du noir me permet d'assombrir mes toiles afin de les transformer en une toute autre toile. « Elle n'est pas si uniforme, qu'on veut bien le croire. » Avec elle, tout peut basculer dans un obscur brouillard que seule la nuit peut envelopper. Le fait de peindre la nuit m'a rapproché de cette dimension de noirceur dans ma matière. Je dirais qu'à cette période, j'étais plus sensible à l'utilisation de cette couleur, car elle me permettait de créer des toiles sombres et claires.

Ma remarque générale sur mon travail est que ma pratique est en perpétuel déplacement, rien n'est fixe, tout peut encore évoluer. Le déplacement se joue tout d'abord par l'augmentation physique de mes supports, puis au développement de la matière et par les variations des couleurs utilisées.

-

⁸² PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, *op. cit.*, p.29.



Sans Titre #10, 2012, toile sur châssis, peinture acrylique rouge et noir, 150 x 50 cm.

L'artiste Français Pierre Soulages (1919) est célèbre pour utiliser exclusivement le noir dans ses peintures, il créa le concept de 1'« Outrenoir » : « le noir lumière, un autre champ mental que le noir. » ⁸⁴ Cette pensée signifie qu'à travers un noir profond, il est possible de voir au-delà. Comment jaillit le phénomène de la lumière lorsque le spectateur regarde ses œuvres ? Devant ses toiles, la lumière apparait à travers la couleur noir, elle vient du mur vers l'œil de celui qui regarde. Le noir répand un tel éclat qu'il se rapproche de la couleur blanche.

Dans son atelier, le peintre se trouve dans « un espace fermé sur l'extérieur, pas très grand et ordonné » 85, il est « plongé dans le noir pour y voir plus clair. » 6 Ce protocole d'enfermement dans son atelier est mon premier point commun avec l'artiste. En effet, lorsque je peins, je m'assure d'être seule et fait en sorte qu'aucun élément extérieur ne trouble mon travail. Pierre Soulages traite des notions présentes dans ma démarche telles que le hasard, le format des toiles, la posture physique puisqu'il peint le plus souvent debout avec le tableau au sol, ainsi que de l'épaisseur de la matière picturale. De plus, la notion du temps est pour a part importante car tout doit être calibré afin de respecter le protocole qui a été mis en place. Le peintre affirme qu' « une toile peut être réalisée en une heure comme en une journée, voire en un mois. » 87



Pierre Soulages, *Peinture 202 x 452 cm*, 29 juin 1979, diptyque de 202 x 126 cm et 202 x 327 cm, huile sur toile, Centre Pompidou, Paris, au cours de l'« Exposition Soulages » du 14 octobre 2009 au 8 mars octobre 2010.

⁸⁴ BOUSTEAU, Fabrice, « Un après-midi chez Soulages », Beaux Arts Magasine, Numéro 304, p.79.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ *Ibid*.

Pendant cette période où le noir détenait une place majeure dans mes toiles, je m'épanouissais comme les peintres appartenant au romantisme noir, loin de la lumière. Plongé dans mon sombre atelier, mes peintures provoquent cette terreur sublime dont parle Caspar David Friedrich (1774, 1840) pour sa toile *Rivage avec la lune cachée par des nuages*. Le crépuscule est un thème fortement utilisé au cours de cette période et l'œuvre ci-dessous peut être mis en regard avec mes peintures *Sans Titre #3* et *Sans Titre #5* à travers le travail produits avec les sombres couleurs et la profondeur de l'espace du tableau.

« Le romantisme noir a pour mot-clé l'imaginaire. » 88 Il permet de s'extraire de son quotidien et accéder à un autre espace qui lui est propre, c'est ce à quoi j'aspire lorsque le public se retrouve face à mes productions. Comment créer un nouvel espace avec des couleurs prédéfinis ? Comment redonner une nouvelle énergie à ma pratique ?



Caspar David Friedrich, *Rivage avec la lune cachée par des nuages*, 1836, huile sur toile, 134 x 169,2 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

« Du noir et du blanc, le peintre extrait avec patience et ténacité toutes les gammes de couleurs dans lesquelles il peut se perdre. Le noir et le blanc permettent de reprendre les mesures chromatiques pour les ordonner avec plus de maîtrise. » 89

^{88 «} La chair, la mort et le diable », Arts Magasine, Numéro 74, p.90.

⁸⁹ GUITET, James, op. cit., p.59.

Le blanc est l'unique couleur à être pour l'heure dans mes toiles. Elle a plusieurs directions dans ma pratique. Tout d'abord, elle participe à l'action de dilution de la couleur originelle afin de dulcifier le regard du spectateur. Ensuite, elle porte la représentation « sans doute la plus ancienne, la plus fidèle, celle qui porte depuis toujours les symboles les plus forts, les plus universels [...]. »⁹⁰ Dans mes peintures, chacun peut découvrir l'énergie que dégagent les couleurs. Au début de mon action, l'énergie est vive, elle s'amoindrit au fil du temps, me laissant en fin de réalisation comme « vider » à la fois physiquement et mentalement. Enfin, la couleur blanche est « aussi une garantie de propreté »⁹¹ Elle est le parallèle avec le fait d'arriver dans un lieu sain à l'image de mon organisation clinique dans l'espace de création et de nettoyer mon atelier une fois le travail achevé.

Quel dynamisme apporte le blanc à ma démarche? Cette couleur évolue et prend désormais une place réelle dans la peinture. Elle n'adoucit plus les couleurs bleu, rouge et noir mais les estompe allant même jusqu'à les exclure de la toile. Cette nouvelle direction est visible dans *Sans Titre #13*. «Le blanc, c'est aussi la lumière primordiale, [...] le commencement des temps. »⁹² Dans mes nouvelles toiles, la couleur blanche marque un donne un nouveau dynamisme visuel.

« Les second couteaux, les demi-couleurs. » 93

Mon processus pictural a créé sans le décider réellement quatre autres couleurs qui sont plus ou moins présentes dans mes toiles. Comment une couleur permet-t-elle de créer une large palette de nuance ? Comment ces demi-couleurs se sont-elles mise en place ? Comment ces effets colorés se sont-ils amplifiés dans mes peintures ?

Le rose est survenue la première lors de la création de *Sans Titre #1*, elle apporte une douceur à la surface blanche allant même jusqu'à créer une image de coucher de soleil.

Le violet découle du rose mais s'en éloigne avec des chromatiques claires ou sombres. Symbolisant la phase de transfert du deuil à la guérison, elle est la couleur qui créait un passage d'un état vers un autre.

⁹⁰ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, op. cit., p.45.

⁹¹ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, op. cit., p.49.

⁹² PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, op. cit., p.53.

⁹³ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, op. cit., p.107.

Plus présente dans mes toiles, la couleur grise a des tonalités à la fois foncées et claires. « Il possède un grand nombre de nuances, il autorise les camaïeux les plus subtils. » ⁹⁴ Il créé la nuance entre lumière/ombre. Depuis peu, le bleue a repris une place stable dans mon travail, maltraité dans ma peinture *Sans Titre #3*, la couleur bleu s'est éclaircit dans *Sans Titre #13* grâce l'imposante installation de la couleur blanche.

La réapparition de la lumière

La peinture *Sans Titre #13* ci-dessous est la nouvelle étape sur laquelle je me penche. Créé avec une lumière artificielle, j'ai introduit la lumière dans mes réalisations afin d'ouvrir ma pratique vers une autre dimension plastique. Ce tableau révèle des effets de matière plus lumineuse ainsi que des touches de couleurs purs, non dilués. C'est la première fois que je décide qu'une couleur soit plus présente.

Dans l'œuvre de Claude Monet (1840, 1926), *Impression soleil levant*, il créé un prologue sur l'apparition de la lumière et nous donne à voir « la matérialité du sujet en luimême. » ⁹⁵ Elle est palpable et montre donc au spectateur une autre représentation de la lumière. A travers le travail du peintre français, je me suis appropriée les notions de mouvement de la matière et créent dans la peinture ainsi que de fragmentation de l'image dans le sens où je ne souhaite avoir une image réel.

Utiliser la couleur blanche amène dans mes toiles, des impressions d'agrandissements de l'espace, comme si ma peinture s'imposait davantage dans le lieu où elle se trouve. Le blanc permet de « diluer » la couleur bleue et de l'éclaircir, allant jusqu'à tendre vers la transparence de la matière. Cette utilisation importante de la couleur blanche marque une ambiguïté dans les sensations de chaud et de froid, visibles dans mes tableaux.

« Regardons les couleurs en connaisseur, mais sachons aussi les vivre avec spontanéité et une certaine innocence. » ⁹⁶ Tel est l'approche qu'en fait l'historien et anthropologue Michel Pastoureau.

-

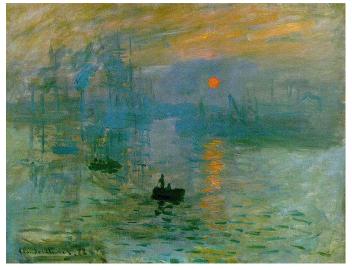
⁹⁴ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, op. cit., p.116.

⁹⁵ PINCHON, Pierre, La lumière dans les arts européens 1800-1900, Éditions Hazan, p.128.

⁹⁶ PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique, op. cit., p.121.



Sans Titre #13, 2014, toile sur châssis, peinture acrylique bleu et blanche, $120 \times 40 \text{ cm}$.



Claude Monet, *Impression soleil levant*, 1872, huile sur toile, 48 x 63 cm, Paris, Musée Marmottan Monet.

III. LES EVOLUTIONS DE MA COLLECTION

« L'évolution n'est pas une simple éclosion sans peine et sans lutte, comme celle de la vie organique, mais [un] travail dur et forcé sur soi-même. »⁹⁷

1. Le temps

« Nous vivons avec lui comme avec une personne à laquelle nous sommes liés subjectivement, affectivement, et dont il faut s'attirer les faveurs. »98

Travailler avec lui

Le temps contient le passé, le présent et le futur, il est un changement continuel et irréversible. Suivant ainsi sa propre allure, il ne peut être arrêté, ni accéléré. Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908, 1961) écrit « Le présent est la conséquence du passé et l'avenir la conséquence du présent. » 99 En effet, le présent est un temps extrêmement court mais il permet de créer une mémoire, appartenant dès lors au passé. Comment le présent devient-il une notion de temps en perpétuel mouvement ?

Dans ma démarche, le temps est une notion présente au cours de la réalisation de la toile. Mon temps de création débute souvent en fin d'après-midi, il est divisé en deux temps : un temps lent durant l'action picturale puisque je m'accorde peu de pause et un temps rapide car je m'impose la réalisation d'un tableau en une demi-journée. Cette temporalité rythme mes productions et me permet de « contrôler » l'écoulement du temps établi durant l'accomplissement de mon protocole artistique.

Si la réalisation de la toile n'est pas respectée alors je me trouve dans une autre temporalité et face à un choix : de la destruction ou de l'inachèvement de la création. Cette décision se fait lorsque la douleur physique et la fatigue mentale se font ressentir. Ce choix s'est produit en tout et pour toute une fois l'année dernière, et ma décision a été de démanteler la toile car je ressentais une volonté de contrôle sur mes écoulements de matière.

⁹⁷ http://mecaniqueuniverselle.net/textes-philosophiques/Hegel-histoire.php

⁹⁸ RUSS, Jacqueline, *op. cit.*, p.443.

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p.472.

Depuis 2011, j'ai mis en place une démarche réglée à travers des processus. Elle reste en perpétuelle évolution puisque d'une part tous les écoulements produits, les mélanges de la matière sont incontrôlés et d'autre part aucune de mes créations ne sont identique. Comment une même technique crée-t-elle différentes productions de peintures ? Je considère mes toiles comme des archives datés de mon passé et observable par le biais de ma collection. C'est ce qu'énonce Maurice Merleau-Ponty : « Chaque moment du temps se donne pour témoins tous les autres. » 100

Comme énoncé précédemment, mes peintures sont datées d'une année correspondant au temps de création et depuis peu, j'ajoute au dos le jour, le mois, afin d'avoir un repère temporel précis. Mes titres suivent un ordre chronologique, même si au fond je sais quelles toiles ont été peintes avant les autres.

L'artiste peintre franco-polonais Roman Opalka (1931, 2011) crée une série de peinture dite « interminable » de peinture de 1965/1 à l'infini, et s'achève à la mort de l'artiste en 2011. Son œuvre consiste à peindre en haut à gauche de la toile, les chiffres 1, 2, 3... etc., jusqu'à ce qu'il se trouve en position d'être en bas à droite de celle-ci. La pratique de cette artiste permet de pointer les points de : temps de création, de minutie et de rigueur qu'il impose.

A noter qu'à la prochaine réalisation, 1% de blanc est ajouté à la peinture. Cette modification créée ainsi avec le temps un effacement de la forme et une confusion entre le fond de la toile et les chiffres.

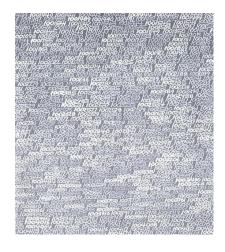
Dès lors à chaque tableau achevé, Roman Opalka se prend en photographie avec la même posture : il pose le regard fixe avec une chemise blanche et sur fond blanc. Dans les photographies détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636 ci-dessous, l'on y observe un effacement, une disparition du portrait de l'artiste et l'écoulement du temps à travers des changements physiques. Chaque photographie présente un autoportrait une fois sa toile achevée. L'artiste dit de son travail : « Ce que je nomme mon autoportrait, est composé de milliers de jours de travail. Chacun d'eux correspond au nombre et au moment précis où je me suis arrêté de peindre après une séance de travail. » ¹⁰¹ Le spectateur prend ainsi conscience lorsqu'il se trouve face au travail de l'artiste de cette double

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., p.97.

 $^{^{101}\,}http://www.ajpn.org/personne-Roman-Opalka-6529.html$

temporalité, à la fois à travers le temps de création et le temps qui s'écoule entre chaque peinture.

A la notion de temps, je lui associe le concept de changement continuel. Pour ma part, le temps m'a permis de produire et de ressentir des évolutions chromatiques. En effet, à mes débuts, les couleurs sombres s'imposaient dans mes toiles et aujourd'hui, il se créé un surgissement de la lumière. Ce « changement » engendre un sens nouveau et une nouvelle dynamique dans ma démarche. Comment cette évolution est-elle visible dans mon travail ?



Roman Opalka, 1965/1 à l'infini, détail 3324388-3339185(1965-1982), peinture acrylique sur toile de coton, 196 x 135 cm.



Roman Opalka, 1965/1 à l'infini, détail 3307544-3324387(1965-1982), peinture acrylique sur toile, 196 x 135 cm, Paris, Centre George Pompidou.



Roman Opalka, 1965/1 à l'infini, détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636, 24 x 30,50 cm, photographie en noire et blanc sur papier.

Enfin, ma démarche plastique me permet de témoigner de ma progression artistique en effet, j'ai débuté avec des études de corps à l'aquarelle qui se sont développé en tableau à l'acrylique laissant la matière s'écouler sur le châssis. Dans l'élan du « grow better » qui se traduit par s'améliorer petit à petit, je soutiens le fait d'être dans un déplacement de ne jamais me « reposer sur mes lauriers » et donc être dans une volonté de dépasser mes limites.

Le développement des formats

Dans ma pratique actuelle, la toile occupe une place centrale puisque sans elle, la production n'aurait pas lieu. La surface du tableau a comme fonction une présentation de la matière à travers les écoulements. En effet, le support permet de « figer » les traces, les chemins produits par les fusions chromatiques grâce à la liquidité de la matière.

Je précise que le résultat ne serait pas le même par exemple, si je disposais mon châssis de manière horizontale ou si je modifiais mon support tels que le tissu ou le bois. Voulant créer d'autres expériences, j'ai la volonté d'utiliser le géotextile comme « support » picturale, celui-ci à la fonction d'absorber la matière liquide et cette nouvelle direction de création permettra de produire d'autres effets visuels et engagera d'autres enjeux.

Ma peinture *Sans Titre #1* était une expérience créée par le biais du hasard et d'un lâcher-prise mental dont je n'avais pas conscience lors des débuts de ma réalisation. Cette première toile est réellement le point de départ, la première étape de ma démarche artistique. Je porte une attention toute particulière à vouloir comprendre et entrer dans les nouveaux questionnements comme les mutations, les jeux aléatoires de la matière, la matérialité physique, la question de sa taille et la place qu'elle occupe dans l'espace.

Suite à la réalisation de *Sans Titre #1*, j'ai eu cette volonté d'étendre ces écoulements de peintures vers des formats plus imposant. En effet, avoir un châssis de cinquante centimètres par cinquante installé dans l'espace, n'aura pas le même impact qu'un support proche de l'échelle 1. L'agrandissement de mes formats permet un développement de combinaison picturale que je n'avais pas produite jusqu'à présent, et un dynamisme physique provoqué par les différentes échelles ainsi qu'un changement de posture lorsqu'on se retrouve en face de la toile.

Mes fusions de matière s'écoulent le long de la surface blanche, elles créent ainsi des écoulements transformées par l'eau et des combinaisons de couleurs. Ces réactions sont engendrées grâce à la position de ma toile qui est posée verticalement contre le mur, durant l'accomplissement de la création. Cette installation que j'impose à mon châssis me renvoie à un espace ouvert créant la possibilité d'être ouverte ou fermée. Un espace d'entre-deux tel que la fenêtre. Alberti (1404, 1472) considérait le tableau comme « une fenêtre ouverte sur le monde. » J'ai pris conscience que ces écoulements produits sont en réalité des moments autobiographiques.



Clara Goussard, *Sans Titre #1*, 2011, toile sur châssis, peinture acrylique bleu, rouge, noir et blanche, 50 x 50 cm.



Clara Goussard, Sans Titre #14, 2014, toile sur châssis, peinture acrylique bleu et blanche, 120 x 40 cm.

2. La série *Elle*

La collection

La collection a débuté il y a environ un an et demi, lorsque mes toiles se sont accumulées créant ainsi une suite « d'image ». J'entends avec le mot image dans ma pratique, l'idée d'une représentation non-défini mais réaliser avec la même technique. En effet, chaque peinture est produite de la même manière par la répétition des mouvements du corps. Ma démarche respecte un protocole mais chacun de mes tableaux ne sont identique. La production suit des règles précises mais pendant la réalisation, le hasard de l'écoulement de la matière se met en place.

C'est avec le temps que j'ai eu cette volonté de rassembler toutes les tableaux dans une série portant le nom *Elle*. J'ai choisi le mot « elle » étant donné qu'il fait écho à la toile, à la peinture et qu'il renvoie au pronom personnel féminin. Ce titre de ma série est la première implication écrite de ma présence à travers mes toiles. *Elle* résonne avec mon implication physique et mentale dans ma production, créant ainsi un travail d'interprétation

Dans ma collection, les évolutions dynamiques de ma série *Elle* sont toujours en mutation. Comment se sont-elles mise en place et comment ces changements ont-ils créé de nouveaux enjeux ?

Tout d'abord, la notion du format est clairement posée puisque depuis mes premières toiles, l'échelle de celle-ci ne cesse d'être transformée. Ce choix me pousse ainsi à aller audelà de mes acquis et repousser les limites fixées au commencement.

Viens ensuite la notion du rassemblement de mes peintures, elle est conçue comme un ensemble permettant de se rendre compte, de voir l'évolution parcourue depuis la mise en place de la pratique plastique.

A noter qu'à présent mon intention de peindre des créations « solitaires » est devenu mineure, puisque actuellement, je tends à crée un travail d'expérimentation par le biais de la peinture en diptyque ou triptyque. Qu'engendre-elle ? Que provoque-t-elle ? Et que questionne-t-elle ?

Cette image de rassemblement renvoie à une notion d'échange. Dans un premier temps, cette association pointe les échanges, les tensions créent entre les toiles et ce qu'elles engendrent l'une avec l'autre. S'associent-elles ? Se confrontent-elles ? Et dans un second

temps, la notion d'échange se joue dans l'espace exposition avec le spectateur puisqu'il se trouve face à elles.

Mes peintures *Sans Titre #12* et *Sans Titre #11* ci-dessous sont deux toiles formant un diptyque. J'ai peint ces deux tableaux dans l'idée qu'elles n'allaient pas de se confrontés l'une à l'autre mais qu'elles s'unissaient vers un agrandissent de mes écoulements. En effet, le sujet de mon diptyque est de s'imposer dans le lieu où il est exposé, il provoque la création d'une ouverture dans l'espace, allant au-delàs d'une présentation de peintures non-figurative.

Dans mes réalisations plastiques, l'on y retrouve néanmoins les fondements de ma pratique : les variations de matière plus ou moins épaisse, les fusions de mes couleurs ainsi que l'utilisation de la même technique. Restant dans le temps de création qui consiste à un jour équivalent à une toile, mon diptyque a eu deux jours pour se mettre en place.



Clara Goussard, *Sans Titre #12* et *Sans Titre #11*, 2013, toile sur châssis, peinture acrylique bleu et blanche, 120 x 40 cm.

Nombreux sont les artistes qui ont eu pour dessein de produire des séries. A travers la pratique, mes deux artistes référents sont Claude Monet et Damien Hirst, car chacun soulève des points essentiels dans la mise en œuvre de ma collection.

Le peintre Claude Monet avec la série des *Nymphéas*, présente au spectateur un même sujet avec un point de vue identique : son bassin fleuri de nénuphars à Giverny. La différence majeure visible dans chacune des toiles ci-dessous est la variation colorée des touches fragmentées de la peinture puisque l'artiste peint en dehors de son atelier à la lumière naturelle.



Claude Monet, *Le Bassin aux nymphéas*, 1897-1899, huile sur toile, 90 x 90 cm, The Art Museum Princeton University, Princeton, New Jersey.



Claude Monet, *Le Bassin aux nymphéas, harmonie rose*, 1900, huile sur toile, 90 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Le second artiste est Damien Hirst à travers sa série des *Spot Paintings*. Il met en place des codes à travers son œuvre *Controlled Substance Key Painting*, celui-ci me rappelle la présentation de la table périodique des éléments. Dans cette œuvre, chaque couleur appartient à une lettre ou un chiffre. L'artiste crée ainsi son propre vocabulaire.

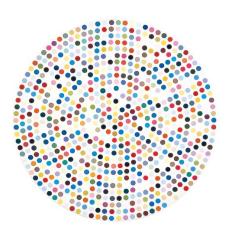
« Damien Hirst inonde le marché de ses « Spot Paintings » au point de les avoir récemment exposées simultanément dans les onze galeries Gagosian à travers le monde. » ¹⁰² Notons, que l'œuvre *Abalone Acetone Powder* est une peinture avec le même motif (les pois) et la même technique. Cependant deux points divergents en comparaison à son œuvre *Zinc Sulfate* : l'ordre dans lequel il dispose ses pois et la forme de son châssis.



Damien Hirst, Controlled Substance Key Painting 103, 1994.



Damien Hirst, *Abalone Acetone Powder*, 1991, peinture vernis sur châssis, 58 x 62 cm (2 cm spot).



Damien Hirt, *Zinc Sulfate*, 2008, peinture vernis sur châssis, 213,4 cm de diamètre.

¹⁰² GOLDBERG, Itzhah, LAVRADOR, Judicaêel et SCHLESSER, Thomas, « Serial painters », Beaux Arts Magasine, Numéro 333, Paris, mars 2012, p.55.

http://www.voltcafe.com/blog/damien-hirst- the-complete-spot-paintings-1986-2011

L'autoportrait inconscient

« Qu'est-ce donc que la « personne » (ou comme on voudra la nommer, individu, sujet, particulier, *quidam*, « quelqu'un »), et qu'est-ce que la personne « pour elle-même », c'est-à-dire ni comme personnage, ni comme personnalité, mais *pour soi* sans extension ni restriction ? »¹⁰⁴

Je suis perpétuellement dans un état d'interrogation et de remise en question sur ma pratique plastique. Même si parfois, les actions créatrices me viennent naturellement, je ne prends conscience qu' « après-coup » de la portée qu'elles ont. C'est pourquoi il faut prendre le temps de comprendre, ce qui est produit et analyser tout autant ce qui nous échappe. C'est grâce à cette période de réflexion que j'ai pris conscience de la notion qui se jouait dans mes toiles : l'autoreprésentation.

Comment cette notion est-elle apparue dans ma pratique ? Quelle place occupe mes autoportraits aujourd'hui ? Comment se sont-ils constitués ? Comment me suis-je appropriée ces images ?

Avant tout, je n'ai jamais pris la décision de faire des autoportraits mais la réalité s'est exposée dans mon travail. Plus l'évolution physique de mes tableaux était présente, plus la sensation de reflet s'imposait à moi.

Dans un premier temps, cette mise en évidence est apparue avec les images : du miroir, de face à face avec la toile, d'une volonté de lâcher-prise au cours du processus de création, des transferts d'émotions sur le support... Ces termes sont utilisés pour parler de ma pratique et présenter mes actions lors de la réalisation de mes peintures.

C'est alors que la notion du portrait devint d'avantage présent. En effet, j'ai toujours produis des peintures émanant de mes sentiments, et le fait de prendre conscience de ces autoportraits, peint face à moi, me permet d'affirmer que je réalise des tableaux se rapportant à moi et pour moi. C'est ce qu'énonce le philosophe français Jean-Luc Nancy (1940) dans cette citation : « Le portrait ne se rapporte qu'à soi car il ne se rapporte qu'au soi : au soi en tant qu'autrui, précisément, seule condition pour qu'il y ait rapport. » 105

¹⁰⁴ NANCY, Jean-Luc, Le Regard du portrait, Éditions Galilée, p.12.

¹⁰⁵ NANCY, Jean-Luc, op. cit., p.25.

Comment ai-je distingué les notions de portrait et d'autoportrait dans mes peintures ? La représentation d'une personne est un portrait et l'autoportrait est une représentation de soimême, faite par soi-même. « La ressemblance fidèle consiste *bien à* montrer autre chose que la correspondance des traits. » ¹⁰⁶ Cette phrase montre que ma notion de l'autoportrait ne se cantonne pas à la ressemblance, la similitude de l'image de mon portrait réaliste. En effet, mes peintures ne sont pas figuratives et ne présente aucune correspondance avec mon visage. C'est pour cela que je considère mes toiles comme des autoportraits internes. Dans le sens où, chaque peinture est un moment appartenant à un sentiment, un fait produit et qui n'a pas été exprimé oralement.

Dans un second temps, l'apparition de la lumière dans mes toiles coïncidait avec les émotions ressentis. C'est pourquoi le concept « d'autoportrait colorés » est mis en place à travers les couleurs utilisés. Mes autoportraits sont en perpétuelle évolution d'un point de vue chromatique, en effet, plus ma collection s'agrandit plus les couleurs s'éclaircissent. À l'heure actuelle, le fait d'avoir conscience des enjeux au cours de l'écoulement de la matière picturale, me permet de déclarer que ma série est une présentation autobiographique.

L'artiste Roman Opalka a dit : « Ce que je nomme mon autoportrait est composé de milliers de jours de travail. Chacun d'eux correspond au nombre et au moment précis où je me suis arrêté de peindre après une séance de travail. »¹⁰⁷

Pour ma part, j'ai pris conscience qu'exposer ensemble, mes peintures sont des autoportraits informes à un temps précis.

-

NANCY, Jean-Luc, op. cit., p.43.

¹⁰⁷ LAMELLE, Anne, « Vanités, Le crâne dans tous ses états », Arts Magasine, Numéros 42, p.72.

3. Penser l'exposition

Avant tout, mes productions n'avaient pas pour but d'être exposée devant un public, il m'a fallu penser à une mise en scène de mon travail.

Les questionnements

« La clef de toutes les sciences est sans contredit le point d'interrogation, nous devons la plupart des grandes découvertes au : Comment ? et la sagesse dans la vie consiste peut-être à se demander à tout propos : « Pourquoi ? » » 108

Mes dessins d'anatomies appartiennent à la première étape de ma démarche artistique. Ils sont créés sur des feuilles canson puis redécoupés à un format que j'ai moi-même prédéfinis. Dès lors, comment exposer ma collection de fragment de corps dans le lieu de présentation ? Quel support utilisé ? Dois-je les installer dans des cadres ? Contre le mur ou sur une table? Tels étaient mes questions pour ce premier temps de travail.

La seconde interrogation portait sur le « Havre », devais-je l'intégrer à ma présentation ? Ce lieu de création joue-t-il un rôle dans cette présentation ? « Comment faire voir ce lieu dont, d'une part l'Homme est si proche et si intime et dont, d'autre part, il ne perçoit pratiquement rien. » ¹⁰⁹ En d'autres termes, comment exposer une partie d'un lieu privé vers un lieu public et comment l'intégrer avec l'installation de mes productions plastiques ?

Mes peintures non-figuratives avaient pour rôle de transmettre mes émotions sur le support et m'apportaient ainsi un sentiment de libération pendant la création à travers ce temps exutoire. Mais comment pouvoir séparer l'élément thérapeutique qui portait mes toiles ? Comment par conséquent exclure ce cliché de mes tableaux ?

Après avoir produit cette démystification, comment exposer cet ensemble hétéroclite? Que provoque une présentation ? Qu'engage cette démarche ? Comment amener le spectateur à saisir ces différentes phases de réalisation de mes peintures ?

¹⁰⁸ BALZAC, Honoré, *La Peau de chagrin*, Éditions GF Flammarion, p.301.

¹⁰⁹ DAVILA, Thierry et SAUVANET, Pierre, Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman, Éditions Les presses du réel, p.181.

Pour finir, je réalise une scénographie présentant un corpus, une sélection de mes réalisations. Cet engagement permettra ainsi au spectateur de saisir l'ensemble de ma composition plastique dans ma démarche.

La scénographie

« Pour regarder, il faut s'approcher, s'éloigner, s'approcher et s'éloigner encore, et se taire, se tenir immobile, ce qui pour nous est acte derechef! » 110

Dans la mise en scène de mon travail plastique, j'ai tenu à exposer les deux pratiques énoncées pendant mon écrit. Installer les productions passées et présentes dans le même espace étaient une évidence, étant donné que sans la première pratique, la seconde ne se serait jamais établie.

J'associe la notion de mise en scène au domaine du théâtre puisque le scénographe se doit de réfléchir à l'organisation spatiale de la représentation. Par conséquent, comment installer mes créations plastiques afin de produire un ensemble cohérent? Pour cette présentation, je produis une composition ayant comme corrélation le chiffre trois. En effet, je dynamise la scénographie à travers trois espaces, trois temps de production. A noter que ce chiffre se réfère à la tradition théâtrale qui consiste à frapper trois coups sur la scène avant le début du lever du rideau.

Ma scénographie s'articule donc sur le cheminement de ma démarche, elle présente mes productions dans un espace aseptisé, de manière « clinique ». J'y installe une sélection de mes réalisations hétéroclites avec l'intention que chacune d'elles s'intègrent à l'espace intérieur. L'élément permettant cette « collaboration » avec le mur, semble primordial pour maintenir la toile pendant la réalisation des écoulements et pour l'accrochage de mes peintures.

Souhaitant aller encore plus loin dans mes recherches plastiques, j'ai le projet de réaliser un travail basé sur les notions de recouvrement, de saturation d'un espace intérieur par mes écoulements de matière picturale. Ce dessein engagera un nouveau dynamisme dans ma

¹¹⁰ CHETIEN, Jean-Louis, op. cit., p.25.

pratique et « bousculera » mes protocoles établis en rapport avec le pinceau, les différents mouvements de mon corps dans l'espace, le temps...

Je cherche à susciter auprès du spectateur un sentiment d'enfermement par la matière, comme si elle s'infiltrait en lui et provoquait ainsi la sensation de ne faire qu'un avec la toile.

Cette démarche me renvoie à la série par l'artiste américain Sol Lewitt (1928, 2007), les *Wall drawings* qui comme son nom indique, sont des dessins muraux. En effet, l'œuvre cidessous est une peinture réalisée directement sur le mur du musée. Artiste du mouvement conceptuel, son travail traite de « la question du rapport à l'œuvre au lieu, au « site ». »¹¹¹



Sol LeWitt, Wall Drawing #1136, 2004, peinture murale, dimensions variables, Tate, Londres.

Dans un premier temps, les dessins anatomiques sont épinglés et présentés sur des planches de cartons plumes. Ce mode de présentation se réfère au domaine des sciences, se rapprochant ainsi de l'image de la « dissection » d'un animal dans les laboratoires. Ces supports sont exposés verticalement sur une étagère blanche.

Dans le second temps d'exposition, je projette le spectateur dans une reconstitution de mon « Havre » afin qu'il ait l'impression de se trouver à l'intérieur de cet espace privé. Tous les éléments y sont minutieusement installés : pinceau, pots, tubes de peinture... La seule énigme de cette recomposition est l'absence de la toile sur le géotextile. Le spectateur se

¹¹¹ CAUQUELIN, Anne, L'art Contemporain, Presses Universitaires de France - PUF, p.108-109

trouve face à une interrogation : Se trouve-t-il face à un espace où le processus créatif est sur le point de se mettre en place ou s'est-il déjà produit ? Je lui laisse le choix de s'imaginer la réponse.

Je considère que la mise en scène découle du divertissement, en effet, en tant que créatrice, j'ai pris plaisir à créer des ambiguïtés, des jeux de sens dans la lecture de la représentation exposée.

Dans ce dernier temps de présentation, j'expose une sélection de ma collection *Elle*. Mes écoulements de peintures seront exposés au mur à la manière des institutions. De plus, accrocher mes toiles contre le mur permettra au spectateur de se retrouver dans ma position de face à face et créer un déplacement physique.

Parallèlement, je dévoilerai ma collection de petits cahiers de recherche sur un support blanc. Cette présentation montre un autre temps dans la réalisation de ce mémoire, En effet, ces journaux de bord deviennent des témoins du passé. Cette image de conservation des écrits me rappelle le Musée des lettres et manuscrits à Paris, où il y est conservé les traces de lettres, de manuscrits, de dessins... appartenant aux grands artistes, écrivains, musiciens...

A travers cette présentation, le spectateur peut saisir les enjeux de ma pratique à travers le lieu privé et public ainsi que les temps de la représentation. Celle-ci est produite par les déplacements physiques devant mes productions et à travers l'œil de celui qui les regarde, créant ainsi un échange mental.

L'historien de l'art, Erwin Panofsky (1892, 1968) résume le caractère de celui qui observe une pratique par cette citation : « Ce qui nous touche surtout, c'est ce que nous autorisons à nous toucher. » ¹¹² En fin de compte, remplissez-vous d'expériences diverses de la vie et certaines d'entre elles, surgiront au milieu d'une œuvre, d'un récit...

¹¹² PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les « arts visuels »,* Éditions Gallimard, p.34.

CONCLUSION

Ecrire n'a pas été l'acte le plus simple puisqu'il m'a fallu saisir les notions présentes dans mes productions et développer les sens qui s'y jouaient. Depuis 2011, produire des écoulements de peintures était l'unique objectif de ma démarche artistique. A l'aide de cet écrit, j'ai pu remettre « les compteurs à zéro » et analyser depuis le départ, le fonctionnement étapes par étapes de mon évolution. Il m'a ainsi permis de soulever la question centrale : comment l'autoportrait se transmet-il dans mes peintures ?

A travers ces pages, j'ai exposé en quoi les processus d'installation et de création de la peinture mis en place dans ma recherche étaient des fondements essentiels. Ils m'ont permis de structurer ma pratique au cours des réalisations. J'ai ainsi pu constituer des réflexions en regard de notions soulevées dans mon travail plastique.

Au préalable, j'ai retracé la première évolution produite dans ma démarche. J'ai mis en lumière des images chirurgicales que je me suis approprié par le dessin avec de l'encre de Chine et de l'aquarelle. Suite à cela, j'ai présenté la mutation de ma pratique à travers un nouveau protocole scrupuleusement établit. Les notions de la représentation du réel et du déplacement du support ont été développées afin de poursuivre la réflexion sur mes toiles non-figuratives.

Suite à ces changements, les enjeux cognitifs de ma pratique se sont installés grâce aux différents effets de matière que je leur donnais par un écoulement hétérogène. Les transformations présentes sur mes peintures ont subi une dilution ou un empattement de la matière. Ces actions permettent de traiter les notions d'imprévisible, de gestes produits au cours de la création picturale et de confrontation en face à face avec le médium. Dès lors, la notion de l'émotion se transmet pendant la réalisation du tableau et au cours d'un échange invisible causé par la toile sur celui qui la regarde.

Enfin, la question de l'exposition s'est posée. Je la perçois comme une autre étape développé grâce aux réflexions artistiques et théoriques. Ma collection *Elle* constitués depuis trois ans, présente des autoportraits réalisés par des effets non-figuratifs de la matière picturale. Présentées ensemble, elles engagent un dynamisme accentué dans l'évolution de mon travail plastique. En effet, penser la scénographie de mes tableaux ne faisait pas partie à l'origine de mes objectifs premiers.

La prochaine étape est de poursuivre l'expansion, l'élargissement de mes écoulements de peintures à travers une exploitation de l'espace allant jusqu'à sa saturation. Cette démarche permettra de donner une nouvelle dimension à mon travail plastique.

En définitive, je ne compte pas me satisfaire de mes acquis mais d'être dans une posture de dépassement perpétuellement de mes aptitudes de productions. Dans le sens où, être à la recherche de nouvelles expériences plastiques me permettra de développer davantage ma pratique artistique. Ce dessein découle d'une parole de la couturière française Coco Chanel (1883, 1971), devenue dès lors un précepte : « On devient fort par ses échecs et non par ses succès. »

Vers une transposition didactique

Depuis plusieurs années, ma pratique artistique a pour direction l'étude du corps en d'autres termes, elle consiste à être en perpétuelle recherche dans la compréhension de la composition de l'anatomie humaine. Mes productions sont fortement engagées dans l'exploration interne de l'organisme. J'applique la pensée suivante quand je débute un projet, « l'étude à l'échelle cellulaire permet de comprendre le fonctionnement du macrocosme. » Lorsque mes peintures sont réunies ensemble, elles composent ma série créant ainsi mon microcosme.

Préalablement, je me documente sur le choix de la partie anatomique que j'étudie puisque je tiens à posséder le plus d'information possible afin d'être au plus près de la réalité. Je réalise ensuite à un « transfert » vers le domaine artistique, ce qui m'amène à réaliser de nombreuses esquisses, celle-ci me permettant de saisir tous les différents points de vue de la partie sélectionnée. Suite à cela, je procède à la réalisation de mes toiles, elles répondent à un protocole strict que je me suis imposée : organiser mon espace de production notamment en positionnant ma toile contre le mur à même le sol pour peindre face à elle.

Le processus créatif qui régi toutes mes toiles, consiste à utiliser le phénomène d'écoulement de la matière. La raison est due à mon utilisation abondante d'eau, permettant une dilution de la peinture acrylique et d'obtenir une transformation du medium plus ou moins liquide que j'appose sur la surface blanche. Cet écoulement de la matière est la traduction d'un lâcher prise de ma part, bien que tenant à respecter mon protocole lorsque je peins, je laisse libre les imprévus des différents effets picturaux produits.

Le hasard est une autre notion présente dans ma recherche plastique, malgré les choix auxquels je désire me contraindre, je souhaite laisser la place à l'imprévisible. Je décide de la couleur ainsi que la quantité de matière à mettre sur le châssis, en revanche je ne veux guère contrôler son cheminement. Ce ruissellement tout au long de ma toile blanche débute son chemin systématiquement du haut et se terminant à terre.

La question de la verticalité est clairement affirmée et présentée dans ma démarche picturale, dans la mesure où je positionne mon support contre le mur, ce qui me permet d'avoir ce face à face volontaire avec elle. Cette position frontale de mon corps agit comme un miroir, le tableau est une projection de moi-même, à partir du moment où mon pinceau

touche la surface blanche la transmission peut débuter, créant ainsi un processus d'échange. Cette diffusion est perpétuelle entre mon corps et la toile, étant donné que mon outil et les différents mouvements de mon corps ne cessent de répéter les mêmes gestes au cours de la production.

La question de la circulation est visible durant l'accomplissement de mon travail puisque elle débute du pinceau et du pot d'eau, permettant ainsi la création de ma matière liquide.

Avec cette « transformation », elle coule sur cette surface blanche, va la colorer et s'étale sur le sol, tout autour de moi à mes pieds. Cet écoulement du liquide appuie d'avantage cette notion de verticalité.

La notion de temps a son importance dans ma démarche artistique, étant donné que je commence et termine toujours mes toiles le jour même. La peinture acrylique à l'avantage de sécher rapidement, elle me permet d'effectuer des séries picturales, une fois sèche mes peintures produisent différents effets visuels dans l'œil du spectateur.

A noter que peintes et présentées verticalement, mes tableaux me permettent d'avoir un « vis à vis » corporel et représentent une entrée frontale dans la matière.

Proposition d'une séquence

J'endosse maintenant le statut de professeur et les contenus d'enseignement des arts plastiques qui sont identifiables dans mon travail sont la couleur, la matérialité, les processus, la notion de temps et de la série.

Mon projet pédagogique est destiné aux classes de première en enseignement facultatif pour toutes les séries sur la question de la représentation. Il inclut l'extrait des programmes n°22 du lycée qui interroge sur les processus et plus précisément sur « le cheminement de l'idée à la réalisation, les opérations de mise en œuvre, la prise en compte du temps et du hasard, la production finale. » Cette entrée des programmes coïncide avec ma pratique artistique, puisque j'instaure un protocole qui me permet de suivre ma propre démarche, dans la mesure où cette rigueur me permet de faire évoluer mon processus créatif.

Ainsi, je propose à mes classes de première de travailler sur « le cheminement de l'idée à la réalisation » dans le sens où je souhaite qu'avec cette demande, les élèves puissent à la fin des séquences, prendre conscience de l'évolution parcourue tout au long des différentes séances de travail construites ensemble. Je pars du principe que j'ai au préalable exposé mon projet pédagogique à la direction et qu'il est validé.

Mon incitation est « *Des esquisses à l'œuvre, investissez le paysage environnant.* » Tout d'abord, ma consigne aux élèves de premières consiste à produire une planche de recherche, comportant de nombreuses esquisses, par la suite ils accomplissent une maquette de leur dessin pour aboutir à une œuvre exposée, construite ensemble et présentée dans le lycée. Ces réalisations se dérouleront en deux séquences sur sept séances, en considérant qu'il y a quatre à six classes de première.

Dans la première séquence, les élèves se consacrent à l'élaboration de deux planches de dessin pendant deux séances. La première planche est comme une « feuille de bord » comportant des esquisses, où les élèves peuvent y dessiner, peindre, coller, écrire toutes leurs idées sur le lieu qu'ils choisissent d'investir dans le lycée (la cour, la cantine, le foyer...) ; la seconde planche est le dessin final qui présente le projet de l'élève sur le lieu transformé. Pendant les deux séances suivantes, les élèves travaillent sur un transfert : celui allant d'un travail papier vers une production plastique de leurs projets permettant ainsi un passage de la 2D à 3D.

Ces travaux sont individuels et réalisés en classe durant quatre séances et je leur recommande vivement de faire diverses recherches entre chaque cours afin d'enrichir leur planches de format A3. Tous médiums et outils sont autorisés pour la réalisation des travaux.

Lors de la seconde séquence qui se développe en trois séances, tous les élèves reprennent la maquette de leur projet et l'exposent devant la classe, expliquant leurs intentions et leurs difficultés devant leurs créations. Une fois les travaux présentés, ils décident ensemble d'un projet commun qui « représente » leur classe. A la suite d'un vote, ils travaillent sur la conception du projet à grande échelle, se distribuant ainsi différents « postes » afin que tous comprennent la place qu'ils occupent dans l'organisation et la réalisation du projet. Ils ont tous un rôle à jouer dans ce travail collectif, ils doivent faire des choix sur les différents médiums utilisés et il leurs est également ensemble possible d'inventer d'autres techniques. En fin de séance, tous les élèves de premières exposent leur création dans le lieu choisi dans l'enceinte du lycée.

Les verbalisations se déroulent après l'accrochage des planches de recherche, à la suite des « projets-maquettes » et à la fin de la réalisation plastique à l'échelle 1. Chaque lycéen argumente les différents choix opérés.

Au cours des différentes séances, les références artistiques énoncées sont le Land Art comme Robert Smithson, Walter de Maria, Richard long, mais aussi des artistes utilisant le trompe l'œil ou le Street art et d'autres comme Louise Bourgeois, J.M.Othoniel, Christo, Dan Graham. Il est bien entendu que d'autres artistes s'ajoutent à cette liste, grâce aux élèves pour l'enrichissement du savoir de tous. Les lycéens ont la possibilité d'utiliser toutes autres matières qui leurs sont enseignées pour les aider dans cette réponse artistique (mathématique, littérature, histoire, géographie...).

Dans ce projet pédagogique, je m'intéresse à comprendre et aider chacun des élèves dans l'évolution de leur étude afin qu'ils puissent à partir d'esquisses, de pensées abstraites, prendre des décisions qui font ou non partie de leurs productions finales. Cette intention permet aux lycéens de faire des choix en sélectionnant certaines propositions plastiques, de les exploiter, en les encourageant à aller plus loin dans leur réflexion. Toutes ces actions leurs donnes la possibilité de développer leurs créativités, notamment par leurs ouvertures d'esprits, dans la mesure où ils débutent un travail personnel les guidant vers un projet commun.

Mon rôle en tant que futur professeur d'arts plastiques est de leurs apporter des connaissances à la fois théoriques et pratiques, tout en ayant comme objectif la mobilisation de leurs savoir-faire, l'identification d'artistes et la maitrise de différentes techniques plastiques.