



**HAL**  
open science

## Infiltration colorée

Julie Duru

► **To cite this version:**

| Julie Duru. Infiltration colorée. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01714642

**HAL Id: dumas-01714642**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01714642>**

Submitted on 21 Feb 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rédaction : Julie Duru  
Professeur encadrant: de Jérôme Boutterin

# Infiltration colorée

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# 1.

## RÉSONANCES: AUTONOMIE ET MOUVEMENT p.6

Il s'agit du moment de la surface. Il met en lien des peintres avec une approche de la couleur comme sujet autonome. Elle présente l'infiltration liée à l'idée de diffusion et du mouvement visible sur la surface.

---

# 2.

## MISES EN PLACE DANS LE RÉEL p.16

Cette seconde étape aborde l'abolition de la notion de l'art chez Oiticica, son travail tourné vers la vie. Une relation est établie avec pour but l'infiltration de la couleur dans le réel avec les limites que cela implique. Cela se traduit avec un passage à la vidéo.

---

# 3.

## LE MOMENT OÙ LA COULEUR ARRIVE p.26

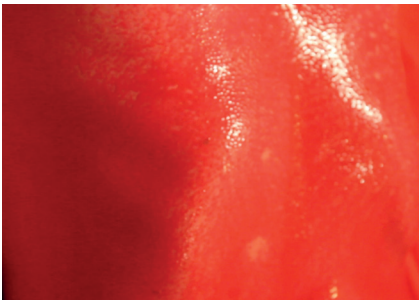
La dernière partie développe un retour au tableau par le biais de la vidéo. Elle confronte le moment pictural au moment du contexte existant. La focalisation opère sur ce moment précis à partir duquel la couleur émerge.

---

## Le moment final p.36



1. L'enjeu du magenta (rouge) .....p.6
2. La perception précède le discours .....p.8
3. Le mouvement de la perception: Bridget Riley .. p.9
4. L'autre mouvement: l'empreinte de la peinture ..p.11
5. La peinture comme seul sujet: Olivier Mosset .....p.14



1. Hélio Oiticica et le cœur de la couleur .....p.16
2. La couleur portée par le corps: Les parangolés .....p.18
3. Le film: L'investissement intérieur .....p.20
4. L'expression de la projection: Katharina Grosse .....p.22
5. Le film: L'envahissement du corps .....p.23
6. La symbolique .....p.24



1. Projeter la temporalité .....p.26
2. Le tableau réintroduit dans le paysage .....p.28
3. L'ombre du peintre: peindre caché .....p.30
4. Le jeu de la teinte .....p.31
5. Montrer l'acte de peindre .....p.32
6. Le geste de la machine: l'infiltration accélérée .....p.34



## Cheminevements.

---

Ce travail est un cheminement, il résulte d'un parcours. Les textes qui le constituent découlent de questionnements grandissants. Ce qui suit est mené comme une approche phénoménologique de la couleur à travers son franchissement.

L'infiltration désigne un mouvement lent et régulier. Cette diffusion témoigne du passage d'un liquide à travers les interstices d'un corps. Elle accomplit un parcours. Par étapes successives, elle trace une voie. Infiltrer c'est prendre possession, s'immiscer pour peut-être marquer. L'infiltration laisse derrière elle une empreinte de son sillon.

La couleur, résulte aussi d'une impression, celle produite sur

l'oeil par la lumière. Il s'agit d'une sensation qui constitue l'essence même de notre environnement visuel. Cette donnée reçue instinctivement est intrinsèque et renseigne l'individu sur son environnement physique. Ce facteur de la vue prend un rôle dans la cinétique visuelle et la rend active dans la mémorisation des images.

L'infiltration colorée désigne ce cheminement physique lié à la couleur. Elle induit l'idée de la teinte qui se fraye un chemin sur le fond pour le marquer. Elle imprime son identité progressivement.

J'ai habité au Brésil et j'ai découvert l'oeuvre débordante de Hélio Oiticica. La force avec laquelle il impose la couleur résonnait avec une fascination qu'elle suicidait chez

moi. Cette rencontre à provoqué des questionnements multiples sur l'envahissement de la couleur.

Au fur et à mesure que le travail à avancé, j'ai finalement effectué un resserement vers des convictions qui ont émergés avec l'expérimentation. La construction de ce mémoire résulte de cette reconfiguration.

La question principale mon travail aborde rend compte des moments où la couleur peut infiltrer un support afin de le marquer.

Le premier épisode de réponse et celui de la peinture. La confrontation d'un regard conceptuel avec un regard phénoménologique permet d'aborder la couleur auto-

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Colorant pour peinture sur plâtre.

nome à un mouvement qu'elle opère.

Il vient ensuite le moment d'un rapport entre l'espace, le corps et la vie. A travers l'étude de H. Oiticica naît une volonté de réintroduire la couleur dans le champ du réel avec les limites et questionnements que cela implique.

À partir de toutes ces confrontations à émergé un dernier moment, celui de la réintroduction du tableau dans un contexte existant. C'est le moment final où la couleur s'infiltre.



# 1.

## RÉSONANCES: AUTONOMIE ET MOUVEMENT

---

À travers cette première partie les bases de la peinture et du mouvement sur la surface sont posés. Les prémices de ce travail résonnent avec différentes approches. Ces visions multiples qui nourrissent mon questionnement confrontent les regards de Michel Pastoureau, Bridget Riley et Olivier Mosset. Leurs approches et leurs productions sont éclectiques. Pourtant, la couleur est le sujet qui les lie. Ces théoriciens et artistes ont en commun un regard et une analyse précise, presque scientifique. De leur travail et de leur action naît un statut de la couleur comme premier sujet.

Les prémices de mon travail décortiquent des utilisations particulières sur la toile. Du point de vue pictural, la couleur s'émancipe du rôle de représentation pour se manifester comme un sujet.

Olivier Mosset la place en sujet absolu et Bridget Riley la fait vibrer. Les prémices de mon expérimentation sont nourries par ces notions.

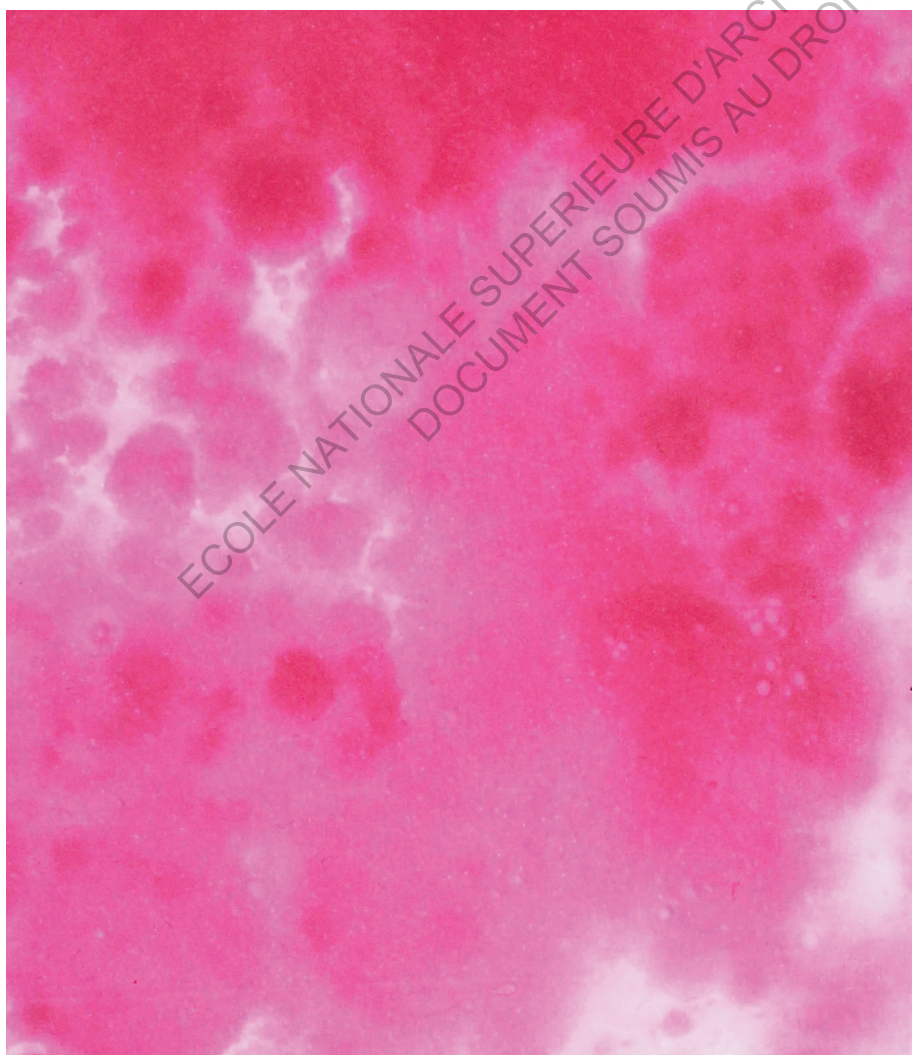
### 1. L'enjeu du magenta (rouge)

Je voudrais dès le début de ce mémoire expliquer un choix qui s'est imposé naturellement et qui a perduré au cours de toutes mes expérimentations. Il s'agit de celui de n'avoir recours qu'à une seule couleur: le rouge (magenta). Cette couleur primaire est plus douce que le rouge et pourtant tout aussi percutante. D'une manière subjective c'est la couleur qui me plaît pour sa force. Sa force visuelle elle est la moins présente dans la nature et pourtant à mon sens c'est elle qui est la plus percutante.

Le rouge possède un sens par son histoire et par son aspect qui relèvent de l'absolu, le magenta s'y rattache à mon sens.

Le mot coloratus veut dire en latin « rouge » et « coloré ». Ce ton est presque la couleur de toutes les couleurs comme l'explique Michel Pastoureau dans « le petit livre des couleurs ». La teinte est la première à être reproduite par l'homme. Sa maîtrise est rendue possible dès -35000 ans avant Jésus-Christ à partir de la terre ocre rouge. Comme elle est la première maîtrisée et que les représentations glorifient le pouvoir, elle est attribuée dès l'antiquité à la puissance. La couleur du feu et du sang possède un passé glorieux. Elle repose sur un système ambivalent entre la vie, le pouvoir et le sang et l'enfer.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Encre sur plâtre.

Aujourd'hui encore, la teinte renvoie à des objets palpitants. D'une part c'est la tonalité du sang, du danger, de l'interdit, de l'orgueil, du luxe, de l'ambition et du pouvoir encore. En même temps on a aussi recours à elle pour imaginer l'amour, la passion et le spectacle, le rayonnement de la représentation. À la lumière de son histoire cette couleur m'évoque par ses associations, l'exubérance de ce qui doit être vu et attirer l'attention.

Cette teinte est donc la seule que j'ai choisi d'utiliser. Les couleurs aux pluriels sont un autre sujet. Ici il m'importait de travailler notre rapport avec la couleur au singulier. Ceci afin d'approfondir les variations qu'une seule peut offrir. C'est pourquoi j'ai persisté sur cette couleur primaire qui, absolue, symbolise ici la couleur à elle seule.



.....

## 2. La perception précède le discours

En écrivant ces textes, je réalise qu'expliquer une couleur à l'écrit est impossible. Les mots manquent pour les décrire. Faire connaître une teinte, c'est la montrer, elle n'est saisissable que par la vue. Dans les dictionnaires, les définitions nomment des objets qui les portent. Pour le rouge dans le Larousse, il s'agit du sang et de la fleur de coquelicot. Le champ d'évocation de la teinte dépasse son identité propre, il implique une image de référence. La définition opère donc par association, un rappel de ce qui est connu et rouge.

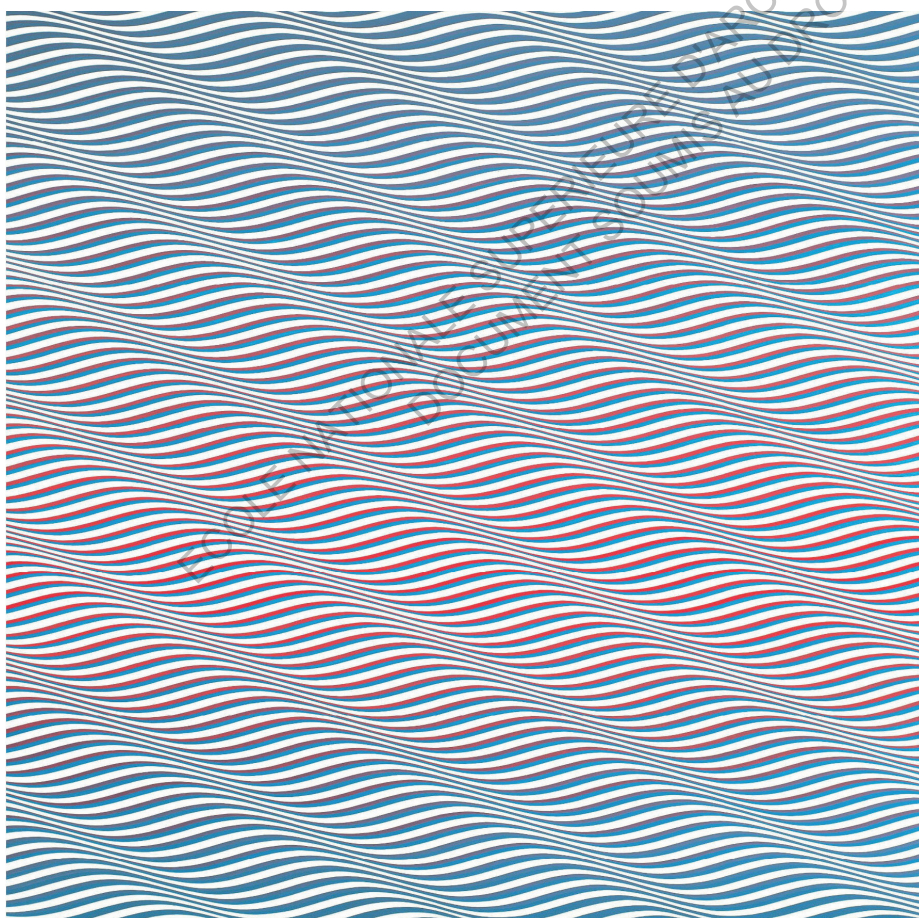
Intuitif, le phénomène de la couleur est préalable au langage et à l'énonciation. Il implique donc l'expérience. Pour appréhender

un objet, on peut se servir de la vue, du toucher, de l'odorat et même de l'ouïe. L'assimilation des tonalités dépend exclusivement de la vue. Sa transmission repose sur un seul sens et ne peut être vécue qu'à travers lui.

Il s'agit d'une perception particulière. Elle est une réalité qui concilie le regard et l'intellect. L'acquisition de cette donnée se fait de façon personnelle et subjective. En percevant une teinte sur un objet ou dans une situation on y assimile des codes et des impressions que dégagent ces objets. Les couleurs sont donc partiales. Chaque individu possède sa vision chromatique propre qui conjugue un regard avec les connaissances et le jugement qui s'y rapportent.

C'est grâce aux yeux, à travers la lumière qui s'y infiltre nous

pouvons saisir ce qu'est la carnation. Sachant que sans yeux elle n'existe pas, on peut la qualifier de subjective. L'objet n'a pas de couleur lorsque aucun regard n'est posé sur lui.



Cataract 3 , 1967, Bridget Riley

### 3. Le mouvement de la perception: Bridget Riley.

Bridget Riley et son approche m'ont aidé dans mes recherches pour deux raisons. D'une part grâce à son discours sur la couleur j'ai pu me nourrir de réflexions sur la phénoménologie de la couleur. D'autre part, avec les mouvements introduit dans sa peinture j'ai pu trouver une résonance avec mes expérimentations plastiques.

L'artiste anglaise de la seconde moitié du XXe siècle réinvente l'expérience de la perception des couleurs dont il était question dans la partie précédente. L'observation habituelle de la teinte se voit remise en question dans sa peinture. Son appréhension est transformée par l'approche de l'artiste dans son travail. En lisant

.....

«l'esprit de l'oeil» qui regroupe ses entretiens, j'ai réalisé cette importance du regard liée à l'environnement proche. Le contexte influe sur les tons et en altère la perception. Les peintres savent depuis longtemps que les couleurs juxtaposées seront perçues différemment, et ils jouent des «concordances» ou «dissonances» colorées.

L'artiste, a travaillé la peinture dans ce sens. Sa vision du pointillisme et du travail de Georges Seurat en particulier l'ont conduit vers des compositions qui donnent vie à la couleur. Le pointillisme décompose les sujets. Ce sont des taches de tonalités différentes qui assemblées pour composer des masses de couleurs qui forment et dessinent le tableau.

Dans son discours sur le travail de Seurat, Bridget Riley décortique

en détail la minutie avec laquelle les couleurs sont mises bout à bout. Elle dissèque l'effet produit par cette technique et le transfert des unes vers les autres. Bien que séparées nettement chacune produit un mouvement vers ses voisines.

Les pointillistes utilisent ce phénomène dans un but de représentation. Bridget Riley en fait son sujet. Son travail et son discours sur la couleur montrent que le ton est profondément lié à son environnement et qu'il possède un pouvoir de mouvement, de transfert et de débordement.

Ses peintures en couleur dévoilent des imbrications colorées géométriques, composées de formes répétées. Les masses et les tons sur ses toiles répondent à une géométrie et une précision presque scientifique.

Les teintes pensées en vue des assemblages de formes donnent un mouvement surréel à sa peinture. L'effet produit est différents de celui des pointillistes, il est plus mouvant. Imbriquées, les couleurs produisent des vibrations continues à l'oeil de l'observateur qui ne peut distinguer les frontières entre les teintes ainsi assemblées. Ce sont ces frémissements qui raccourcissent le

chemin entre la vue et l'esprit. L'esprit est trompé par le regard. Les deux ensembles produisent la complexité des vibrations aux yeux de l'observateur.

Ses tableaux reflètent alors ce mouvement qui fait trembler la perception. L'effet de la couleur est une part intégrante de son travail et d'une façon particulière je me suis nourrie de ce travail et de cette démarche.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

#### 4. L'autre mouvement: l'empreinte de la peinture

La lecture de «L'esprit de l'oeil» montre qu'un travail peut émerger de l'observation de la teinte et des phénomènes qu'elle engendre

L'artiste donne l'exemple d'une étude interne de la couleur en décortiquant l'effet qu'elle produit. Sans jouer des dissonances colorées, un autre mouvement est possible au sein d'une seule et même teinte. Le mouvement qui m'intéresse ne porte pas sur les couleurs mais sur le rouge. Il s'agit de la trace d'un passage physique de la couleur.

L'effet dégradé qui montre un passage progressif du plus intense vers le plus clair témoigne d'un déplacement à l'oeil qui me



.....

fascine. L'encre permet de produire cet effet. Son utilisation lie le fond et la forme. Ce lien est tissé par le franchissement physique de la couleur. La teinte liquide qui infiltre ce papier s'étend d'une façon qui lui est propre. Au rendu, elle donne à voir sa trajectoire sur le fond avec ce dégradé qui va du plus intense du rouge vers le plus clair.

Cette peinture aussi fluide que l'eau se fraye un chemin et s'infiltre sur le matériau et en son coeur. Elle avance. La couleur est concentrée là où elle a été placée mais temps qu'elle n'a pas été bue par le support, elle continue à s'étendre. Sa trajectoire est multiple. Elle évolue à la verticale en incorporant le support en profondeur. Sa trajectoire est aussi horizontale parce qu'elle s'étend et s'étaie en même temps sur la surface. Au rendu, l'effet du ma-

riage progressif entre la teinte et son support provoque un dégradé qui témoigne de son mouvement.

À la lumière de ce phénomène j'ai cherché des installations possibles qui témoignent du passage progressif de la teinte. L'expérimentation exprime l'épanchement coloré qui marque successivement la surface. Cette expérience vers le volume se manifeste par une série de maquettes et de collages instaurent les bases d'une installation possible sur la propagation de la teinte. Le fond est installé par des panneaux blancs qui tiennent et portent la couleur. Ils servent de structure, posent un cadre et une limite.

L'épanchement coloré est en appui sur eux. Ces rectangles blancs en série déterminent les surfaces

où la couleur est à même de s'étendre.

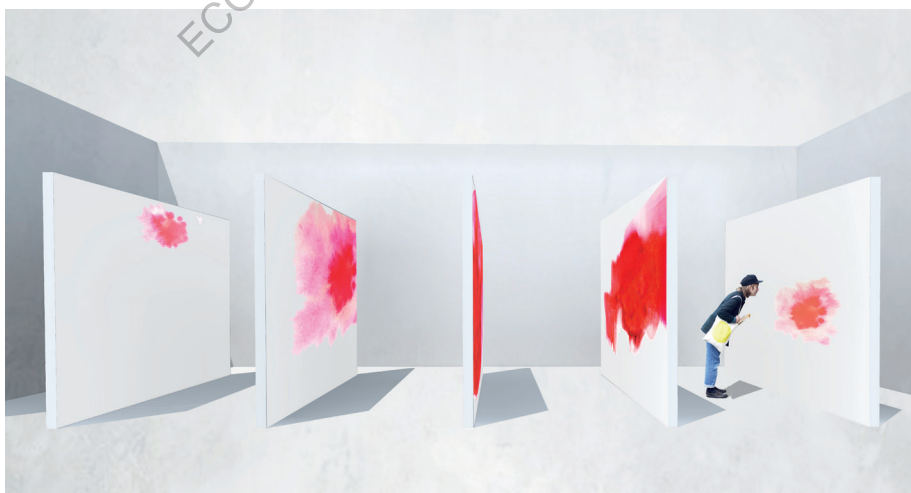
Leur présence marque les différentes séquences du franchissement effectué par la teinte. Elle évolue en surface et en intensité à chaque passage d'un panneau à l'autre. Ces changements entre les interstices répétés traduisent une évolution dans le mouvement rouge. Un dialogue entre les panneaux qui se font face et les interstices qui se répète s'établit. Ils sont liés et confrontés avec la tonalité. La couleur qui se déploie déstabilise la perception elle constitue un nouvel environnement inconnu à appréhender.

La compréhension de l'espace est marqué par les tonalités qui envahissent les panneaux géométriques. La teinte rouge, marque la perception des volumes et des

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



espaces, mais aussi des rapports avec le corps. Elle amène à voir un envahissement, un investissement qui marque son importance et sa place prédominante dans l'environnement. La force autonome de la couleur est théorisé par un artiste Suisse.



Collages, encre sur papier et modélisation

.....

## 5. La peinture comme seul sujet: Olivier Mosset

Dans ces projections d'installation, la couleur est portée comme sujet unique. La peinture rouge qui s'étend sur les surfaces constitue tout ce qu'il y a à voir. À ce propos de la peinture comme fin en soi, le travail d'Olivier Mosset traduit une approche radicale. Il place la couleur au premier plan et théorise la peinture en faisant naître un concept précis.

Le peintre Suisse et son questionnement autour du « degré zéro de la peinture » ont marqué ce travail du point de vue de l'affirmation du geste. Sa démarche introduit une légitimité nouvelle. Affranchie de contours sur la surface et des notions de représentation, la couleur obtient un statut de sujet unique et autonome qui

m'a permis à la fin de me concentrer sur le moment de la peinture.

Maurice Besset\* historien de l'art explique le principe de l'artiste qui déconstruit la peinture pour en tirer « la vérité ». Déconstruire la peinture signifie pour le suisse de présenter la résultante directe et simple de l'action de peindre. Elle est le résultat de l'application pure de la peinture sur la toile. L'historien affirme «de tout temps la vérité de la peinture s'est située au-delà de toute image» et cite O. Mosset qui explique «il n'y a pas quelque chose de plus profond au-delà de ce qui est là».

La peinture est désormais émancipée de la forme et de l'image. Le pigment seul existe sur la toile de l'artiste qui devient plus qu'une abstraction, un espace «autre». Il s'agit du ready-made de l'objet peinture. L'expérience

va permet à ses tableaux une radicalité qui relève de l'absolu.

Lorsque toute image parasitaire est effacée. O. Mosset fait de la tonalité le vecteur exclusif de son travail avec les « Radicals Painters ». Une teinte seule suffit, elle existe donc en son nom et son identité propre. Elle est donnée à voir, nue sur la toile sans rien d'autre.

Ce «degré zéro de la peinture», est une porte ouverte. La peinture réduite à sa seule substance marque la possibilité d'une émancipation, un nouveau statut. La couleur ainsi affirmée sur la surface du point de vue visuel pose la question de l'«après», que faire, où se situer? Quelle est la prochaine étape, que va-t-elle franchir de plus?

Aux antipodes du minimalisme



de la mesure d'Olivier Mosset, un plasticien a marqué cette recherche par son approche visuelle expressive.

Il place la couleur dans l'espace et dans la vie, abordant les notions de volume et du corps. La teinte dans les réalités que nous connaissons, celle du paysage, de notre environnement et de notre corps jusqu'à notre être.

New Painting, 2009, Olivier Mosset

---

\* Maurice Besset (1921-2008), historien de l'art français. Conservateur du musée national d'art moderne de 1960 à 19652.



# 2.

## MISES EN PLACE DANS LE RÉEL

---

Cette partie débute sur un retour en arrière. Hélio Oiticica est le premier artiste sur lequel mes recherches se sont portées. Outre, l'approche conceptuelle de Olivier Mosset et à l'opposé de l'art minimal, il nourrit une démarche radicalement différente dans son utilisation de la couleur. Le plasticien brésilien offre à la teinte un autre statut dans sa volonté de démocratisation de l'art.

Par l'importance qu'il accorde à la participation du spectateur, l'artiste réalise deux oeuvres qui m'interpellent. Il propose un travail qui prône une liberté entre le corps, la couleur et l'espace. Ces oeuvres me touchent à travers les questions de l'art porté dans le réel de l'observateur. Je tisse dans cette partie un parallèle avec mon passage à la réalisation de vidéos. Elles découlent de l'intention de mettre en scène

un mouvement de la couleur projetée dans le réel.

### 1. Hélio Oiticica et le coeur de la couleur

Dès son passage aux volumes et installation avec Grande Núcleo en 1960 l'artiste offre un nouveau rôle au visiteur.

Cette idée rend à mes yeux son art et son travail percutant. L'artiste redéfinit le concept des actes plastiques. Il établit un dialogue entre l'oeuvre et le public de façon nouvelle. Sa démarche permet la participation du public, elle inclut l'observateur comme partie intégrante du travail. Une nouvelle dimension naît alors de l'interaction active et directe avec le public. L'art sort de l'état de contemplation et dialogue avec le visiteur.

Le titre Grande Núcleo(1960–66) signifie en portugais le grand coeur. L'installation est constituée de plaques minces articulées en suspension dans l'espace. Elles sont orientées dans deux différentes directions perpendiculaires entre elles. Dans ce travail, l'artiste utilise des nuances de jaune et d'orange, qui suggèrent le flux continu au sein d'une couleur.

L'oeuvre se construit et devient efficace grâce aux parcours du spectateur. Les étapes qu'il rencontre dans l'installation partitionnent le volume et la couleur. L'installation est un voyage au sein du jaune et des variations qu'il offre.

C'est un système qui permet au spectateur de se déplacer littéralement au coeur de la couleur.



Pour pouvoir s'imprégner de la couleur, il est nécessaire que le participant pénètre dans la structure colorée. En avançant vers le noyau, il s'entoure de la carnation pour la voir sous tous les angles.

L'idée qui a marquée ma recherche est celle de la proximité établie entre la couleur est le visiteur. Cette proximité est poussé à son paroxysme avec un autre travail de l'artsite, Les parangolés.

Grande Nucléo , 1960-1966, Hélio Oiticica

.....

## 2. La couleur portée par le corps: Les parangolés

L'implication du réel naît lorsque l'artiste propose de 1964 et jusqu'en 1979, une série de photographies, le «Parangolé», qui représentent des danseurs de sambas en pleine action. À travers ces clichés, il capture le mouvement des danseurs avec leurs vêtements traditionnels colorés constitués de tissus fluides et amples. L'agitation des couleurs rend des formes vives qui se déploient et attirent le regard. Cette série naît selon l'artiste du: «besoin vital de désintellectualisation, désinhibition intellectuelle, de la nécessité de liberté d'expression.»

Le «Parangolé» désigne les couvertures, bannières, étoffes, drapeaux, portés par les participants. Ils tiennent un rapport vital

au corps. Ces tissus sont révélés par le danseur lorsqu'il entre en mouvement. La couleur devient l'espace dynamique par association avec la danse et la musique. Elle est l'acteur d'une expérience de caractère littéral, réunissant, la vue, le toucher et le déplacement encensé par le rythme. Le travail n'existe pleinement, qu'avec la participation du corps: la structure dépend de l'action. Oiticica explique être préoccupé par: «l'incorporation du corps dans le travail et l'action du corps». Habillé ainsi, le danseur abolit la distance avec la couleur, avec l'art et en surmonte ainsi le concept.

Le public observe le réel du danseur qui porte directement sur lui l'art et qui le fait vivre avec son corps. Cette proximité introduit la notion d'art dans le réel et crée un genre d'anti-art. L'anti-art permet au visiteur d'entrer dans

une nouvelle sphère dit Oiticica, «l'objectif est de donner une chance de cesser d'être spectateur du public vers participant à l'activité créatrice du public.» La mort du spectateur engendre la naissance du participant. Parangolé n'est pas un «travail», mais le «lieu» où l'expérience artistique est basé. Elle est mise en lien avec la force expressive de la série.

L'objectif est une intensification de la vie. Le plasticien veut provoquer l'agitation des pouls et l'augmentation du rythme cardiaque pour conduire l'individu à changer sa perception artistique. H. Oiticica approche Marcel Duchamp en ce qui concerne la remise en cause de l'état de l'art: l'œuvre d'art est seulement l'acte artistique momifié dans un musée. Il impose son éthique pour laquelle la liberté réside dans une

tentative constante d'auto-invention.

Ce qui est proposé par H. Oiticica est une esthétique de l'existence. Il cherche une émancipation des objets, des formes de vie, et des formes d'art. Autrement dit, son engagement constitue une expérience de libération personnelle pour l'invention de nouvelles formes de vie (ou pour être plus précis, l'esthétique de l'auto-invention).

Le brésilien en abolissant la frontière entre l'art et le spectateur démocratise son travail. Ce qui m'intéresse quand il prône l'art dans le réel c'est que par le même biais c'est la couleur qu'il replace dans cette réalité.

Son action replace la teinte dans l'existence. C'est ce facteur qui a motivé une volonté dans ma production de représenter un réel



Parangolé, 1964, Hélio Oiticica

investit. Cette représentation se fait par le biais d'une vidéo car: qu'il y a-t-il de plus réel que les images capturées par l'objectif?

Les films relatent des diffusions colorées qui ont lieu dans un espace et sur le corps.



.....

### 3. L'investissement intérieur filmé.

D'une manière littérale, ces vidéos résultent de la volonté de lier l'action de peindre avec l'investissement d'un réel. Ces moments captés par l'objectif touchent à des objets connus. Ces objets, le corps et l'intérieur, sont constitutifs de notre humanité. Ce travail naît de la volonté d'opérer une gradation dans le rapport à la couleur et son investissement dans la perception de l'observateur.

C'est la vidéo d'un envahissement. L'épanchement coloré n'a plus lieu sur une surface mais dans un lieu, où ce qui y ressemble. Cet image d'un réel porté à l'écran est un référentiel que nous connaissons dans lequel nous évoluons tous les jours. Nous vivions dans des intérieurs,

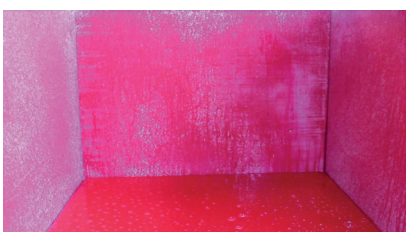
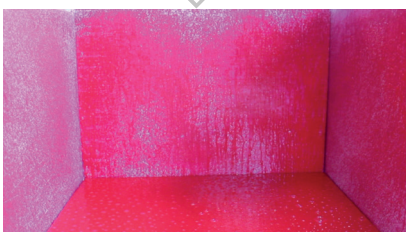
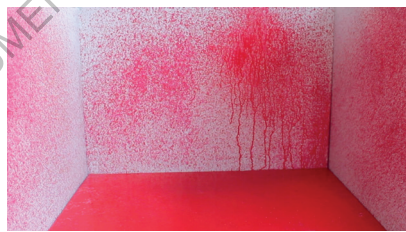
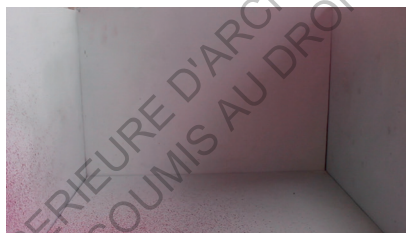
entre 4 murs un sol et un plafond. Par ce biais, c'est notre environnement proche qu'atteint la couleur. Une pièce est repeinte devant l'objectif de la caméra mais d'une façon inhabituelle.

Le peintre est physiquement absent de la scène. La couleur arrive d'un endroit qu'on ne voit pas. Le coloriste qui provoque la projection est hors champ. C'est de cet ailleurs non visible qu'arrive le nuage coloré qui investit les murs. Ne pas voir d'où ni comment elle vient provoque un questionnement. Qu'est-il en train de se passer? La question du non visible derrière la caméra fait travailler l'imaginaire du spectateur sur l'origine de cette couleur et la raison de la projection. La trajectoire donnée par le corps n'est perceptible qu'à partir du moment où la peinture se fixe en envahissant le mur. C'est

ce visible sur lequel il faut se pencher.

Par vagues successives, la peinture est projetée. La pièce est repeinte en rouge par une pluie brumeuse. La projection mécanise et homogénéise le geste qui se diffuse grâce à cette technique. En marquant le matériau, cette teinture soluble et liquide peut infiltrer le plâtre qui la boit lentement. Imprégnant en surface et peu à peu en substance, elle prend le pas sur lui. Le recouvrant, elle le tue et le fait disparaître. L'envahissement qui se déroule sous les yeux de l'observateur est l'investissement de la couleur. La pièce est repeinte en rouge par une brume projetée.

Extraits, Maquette d'un intérieur . Plaques et plâtre et colorant pour peinture



.....

#### 4 .L'expression de la projec- tion: Katharina Grosse.

Une artiste allemande à recourt à cette technique à très grande échelle. La peintre Katharina Grosse, influencée par le fauvisme et l'expressionnisme allemand amène à voir des tableaux à échelle architecturale. Ils se déploient sur de multiples supports totalement imprégnés et intégrés par la teinte grâce à la technique développée par la peintre.

Katharina Grosse utilise un pistolet compresseur de pulvérisation projetant ainsi la teinte directement sur son fond. Cette technique expérimentale fige et marque son geste. La pulvérisation permet une application des tons en masse et en dégradés sans contours nets. Elle produit un mélange de couleurs subtiles







Parangolé, 1964, Hélio Oiticica

et progressives. Les tons vifs auxquels elle a recours se marient aux formes des différents supports déclinés.

Jetée par particules avec le pistolet, la couleur infiltre tout, sans distinction. Ses installations architecturales s'étendent dans des espaces qualifiés d'«extra-atmosphériques». Les teintes intègrent les fonds. Elles transforment et cryptent la perception de ce qui nous entoure. Ces travaux illusionnent une perception usuelle de l'espace. Les masses colorées qui par leurs intensités chromatiques changent la perspective et prennent le pas sur les différents lieux où elles se trouvent.

À la lumière de son travail la limite de l'expérimentation en maquette est révélée. Katharina Grosse opère dans un réel authentique, sur des murs existants.

Le film présente une reproduction d'intérieur au lieu d'une vraie pièce. L'idée de l'investissement du réel dans la vidéo que j'ai réalisée n'opère donc pas. Pour montrer une infiltration véridique par la couleur, c'est un objet juste qui doit apparaître à l'écran.

##### 5. Le film: L'envahissement du corps.

Après avoir produit un envahissement intérieur, par progression j'ai reproduit ce geste sur le corps pour accentuer l'emprise de la couleur envahissante. Le plan est serré, l'échelle et le rapport au sujet ne sont pas les mêmes que dans la vidéo de la pièce. La peau remplit le cadre.

.....

Ce fragment de corps nu est un nouvel objet du réel qu'investira la peinture. Cet objet à l'inverse du papier et du plâtre n'est pas poreux, la peau est imperméable. La teinte liquide glisse sur elle et ne la marque qu'en surface. L'effet de cette douche colorée apporte à la peau une brillance rouge, une texture étrangère qui se superpose au corps. Lorsqu'il est recouvert uniformément, sa surface est transformée. Luisante et brillante elle se rapproche d'une enveloppe de batracien.

La peinture arrive depuis l'espace hors champ, la présence du peintre est implicite. La peau envahie représentée par un morceau de corps amène à voir une seconde présence. Le peintre et le sujet s'opposent. L'un caché provoque l'effusion, l'autre visible, n'existe que partiellement il est une surface à envahir. La lutte entre la teinte et le support vivant est inhibée par la lutte

entre le peintre et le sujet. Cette lutte liée à la couleur rouge évoque une violence. L'absence du peintre dans le champ éveille l'imaginaire, il est à l'origine de cet envahissement violent. Par ce biais, le sang s'impose à l'esprit, le corps est souillé, ensanglanté et la symbolique prend le pas sur le rendu plastique.

#### 6. La symbolique

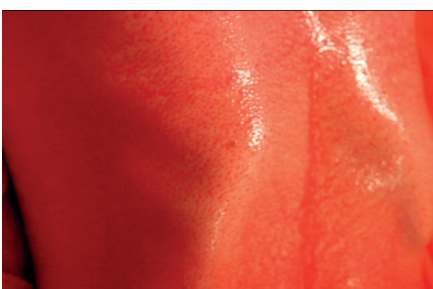
Le rouge ainsi introduit d'un endroit qui relève de l'ailleurs puisqu'il est derrière la caméra et qu'on ne le voit pas sur les images, pousse l'imaginaire à travailler. Une question prend le pas sur l'image seule qui ne relève pas de mon sujet. D'où vient ce rouge, qu'est-il? Sur le corps

et sur le plâtre, il rappelle le sang. Le référentiel collectif de la culture cinématographique impose à l'esprit un plan connu dans les films. Il s'agit de l'image emblématique d'un crime sanglant. Cette dernière consiste à ne montrer un meurtre que par les profusions de sang souvent spectaculaires qu'il provoque.

Les scènes de ces deux vidéos en deviennent violentes aux yeux de l'observateur. L'imaginaire collectif et un sens particulier prennent le pas sur l'effet plastique qui m'intéresse.

Je voudrais pouvoir utiliser une citation de Frank Stella « la seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en tire pour ma part, est que l'on puisse voir le tout sans confusion. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez. ». Or, sur ces essais la





Extraits des films sur le corps, colorant pour peinture

peinture passe second plan et une symbolique lourde parasite le travail.

Cette subjectivité marque un événement de l'expérimentation. Le corps et le sang avec la violence et la symbolique qu'ils engendrent ne relèvent pas de mon questionnement initial. Pourtant cet envahissement est une infiltration colorée. Ce film témoigne de la volonté de pousser la couleur sur le corps comme une pellicule étrangère qui le colore. L'imposante symbolique n'est pas nié cependant son poids m'a conduit à laisser ce travail en chantier.

Une alternative survient avec l'idée de produire un autre dialogue avec le réel. En ré-introduisant le tableau, le moment de la vidéo orchestre l'arrivée de la couleur. Ce temps à partir duquel naît la teinte infiltrée est le sujet de la dernière expérimentation.

# 3.

## LE MOMENT OÙ LA COULEUR ARRIVE

---

À la suite de ce parcours et par les confrontations qu'il a engendré, j'ai amorcé une nouvelle approche. Ce travail a pour but un dialogue entre l'infiltration de la teinte et le réel. Deux vidéos en résultent pour confronter le support et le contexte. Cette confrontation met en tension le tableau infiltré et l'environnement dans lequel il est placé. Elle a pour but de présenter l'introduction de la teinte et les mouvements que cela engendre.

Deux modes opératoires s'opposent entre la touche du pinceau et la projection mécanique sur le toile. L'un est ponctuel et laborieux, l'autre est diffus et rapide. Ces deux approches sont à l'origine de mouvements différents sur le support.

Ces travaux prennent place dans la nature. Ils mettent en tension

le rapport entre le tableau et la réalité du paysage. Ils confrontent l'infiltration artificielle de la peinture dans un contexte existant. Le sujet qui lie ces deux contextes est la temporalité dans laquelle ils prennent vie, celle du film. La fiction picturale se démarque du fond réel.

L'expérimentation découle de la volonté de présenter ces temporalités qui émergent au moment où la peinture arrive.

### 1. Projeter la temporalité.

La question du temps est motrice dans l'infiltration colorée, le mouvement et la durée qui l'impliquent représentent un enjeu. Cette partie traite du moment précis de l'épanchement de la teinte.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Le mouvement est traduit sur une période donnée. Il commence à un instant particulier, la naissance de la couleur. Cet instant est induit par l'impact du pinceau qui dépose le rouge sur le support. Dans la durée, par les phénomènes qui s'enchainent, l'infiltration prend place.

Les introductions de la teinte ont lieu successivement. Elles rythment le film du début à la fin en imprégnant le support de plus en plus densément.

L'aboutissement survient lorsque le fond est saturé. Il est investi, son identité en est altérée.

Le tableau dans le champ.

.....

## 2. le tableau réintroduit dans le paysage.

À travers la caméra, l'objectif cadre le paysage d'une plaine nue face à des arbres. Devant l'appareil, une étendue blanche se dresse et habite le sol. Elle habille le paysage. Tendue sur un châssis en bois, le tissu est érigé. La toile est fixe, stable et solide, elle se tient debout. Sa présence verticale incarne un format portrait dans le format paysage où elle est placée. Le plan est ainsi composé comme une croix. Sa réalisation oppose des directions divergentes. Ces directions sont la verticalité de la toile et l'horizontalité du panorama.

La dualité des formats met l'accent sur la divergence des fonds. Le premier est celui de la vidéo composé de la nature cadrée

par l'objectif. Cette nature se détache du fond principal, au premier plan. La toile tient un premier rôle elle incarne un protagoniste dans cette séquence. Car c'est elle le support sur lequel évoluera la couleur au sein du paysage.

Le châssis est alors le support, la toile du peintre. Le champs, la nature et le paysage qui l'entoure rappellent le réel, la nature et la monde originel qui existe, qui nous entoure et qui fût notre environnement premier. Celui la même qui servait de support à la représentation des peintres dans l'histoire. Mais ici ce n'est pas elle qui sera représenté. Elle est le second fond celui qui est immuable et permanent. La couleur ne se fixe par sur lui, pourtant elle y évolue.

Le tableau blanc est une structure







construite destinée à accueillir la couleur. Il s'impose comme l'architecture du peintre, l'architecture vouée à accueillir la peinture. Sur elle viennent s'encren des taches rouges.

Ces formes circulaires sont dessinées par le pinceau qui dépose la teinte directement sur elle. Ni le peintre, ni le pinceau ne sont visibles pendant l'action pour ne laisser à l'observateur que l'observation du mouvement de la couleur à appréhender.

Extraits du film de l'infiltration colorée, colorant pour peinture



.....

### 3. L'ombre du peintre : peindre caché

Il s'agit d'un dispositif aveugle. Le peintre est absent de la vidéo. Ou plutôt il n'est pas visible, car il est présent mais caché derrière la surface blanche opaque du châssis. Cette semi-absence permet à l'observateur de voir la couleur sans parasite. Le corps et son mouvement sont devinés par le biais des taches de rouge infiltrées par le pinceau sur la toile.

Sa présence ne s'impose pas, elle est restreinte au simple rôle de poseur de teinte. Il ne reste de lui que le geste, la dynamique.

Cette dynamique n'est pas visible pour le peintre. Dissimulé derrière le grand écran à marquer, il dessine à l'envers, sans voir le résultat. Le dispositif de la

peinture en ombre chinoise place celui qui dessine dans l'ombre. Il donne la trajectoire à la couleur en étant trop proche de la toile, presque collé derrière elle. Il reste sans recul et sans vision éclairée de ce qu'il produit. La posture nébuleuse de son repli l'exile du résultat. Il est attelé à sa tâche et poseur diffuseur de teintes. Son absence offre à la peinture le premier rôle pendant que l'action qui se déroule.





#### 4. Le jeu de la teinte

La teinte est saturée et vive. Elle s'oppose au paysage hivernal terne dans laquelle elle s'immerse.

La nature possède un champs chromatique à dominantes vertes. Le magenta en est la couleur complémentaire. Il détonne et parallèlement résonne avec son environnement. Il s'en détache pour mieux exister. Sa force visuelle de démarcation et d'attraction dans ce contexte me fascine.

L'acteur est le rouge il naît au moment où il embrasse la toile. Cela marque un instant où il s'offre à la lumière et à l'oeil.

Sa naissance sur le support implique sa visibilité à la seconde où elle existe.

.....

## 5. Montrer l'acte de peindre

Le but de filmer l'acte de peindre est de mettre l'accent sur la force autonome de la peinture. Olivier Mosset invente le concept du «degrès zero de la peinture» pour en montrer la résultante.

Ici l'intention est de montrer l'avant. L'action du moment se déroule lorsque le mouvement met en scène le tableau. Il commence dès la naissance de la couleur et s'achève en même temps que l'infiltration de la teinte ralentie jusqu'à la saturation du tissu. À cet instant, l'action n'est plus, le film se termine. La peinture tue la toile, elle crève l'écran.

L'accent est mis dans ce travail sur le moment de la peinture liquide.

Progressivement, les taches s'infiltrèrent sur la surface et s'installent

dans le réseau tissé qui la constitue. La toile de coton est envahie par le rouge qui s'approprie l'espace à sa portée. Il infiltre la paroi.

Se mouvant, il évolue encore dans le tissu alors que les taches s'accumulent et naissent encore.

Les introductions rouges ont lieu jusqu'à un état limite où le support n'est plus blanc. Il n'est pas complètement imprégné. La lecture du mouvement de la couleur et de sa trajectoire reste visible.

Le support est imbibé par l'encre qui s'est emparée de lui. Après l'assaut, elle le laisse maculé, teinté, souillé et imprégné. L'infiltration a eu lieu et le fond blanc a été tué sur son passage. La couleur s'est emparée du tableau elle l'a envahie pour exister. La vidéo de l'investissement est finie.

Ce qu'il en résulte est le témoignage d'un passage à travers le corps de la toile. Des lueurs rouges allongées sont dressées, elles rappellent des ombres humaines. Elles s'étendent depuis le point d'impact du pinceau vers le bas où elles se mêlent et se lisent comme une masse.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Photo de toile imbreingé, colorant pour peinture



.....

## 6. Le geste de la machine: l'infiltration accélérée.

Dans le souci d'aller plus loin dans l'effacement du peintre avec ce dispositif, une autre expérimentation a lieu avec pour moteur la mécanisation du geste, une seconde vidéo capture les projections du rouge avec un pulvérisateur de jardin à gâchette. La teinte arrive comme une ombre. Le vaporisateur l'éjecte sous forme de nuage volatil qui marque la toile autrement.

La couleur s'étend par masses floues et dégradées. Elle résulte de la rencontre entre ce qui ressemble à un gaz coloré et le fond tendu sur lequel il est envoyé.

Le rouge n'infiltré plus par touches mais à travers un tracé diffus. La diffusion justement opère selon les directions don-

nées par celui qui peint.

La maîtrise de l'épanchement est augmentée, une plus grande surface est atteinte en un passage grâce à l'outil. Ce dernier offre une infiltration à plus grande échelle que le pinceau. Aussi, les passages successifs se mélangent et se croisent. La saturation du fond s'opère plus vite. Elle advient en un temps court. Ce moment passé la toile est entièrement remplie ou presque.

Avec de cette saturation rapide du support, l'état limite d'ingestion du tableau est atteint rapidement. La teinte ne peut plus être absorbée, cela provoque un rejet du colorant. Il est rediffusé plus violemment à la surface. Cette rediffusion se manifeste par des coulures rouges. Le colorant file vers le bas du tableau depuis les endroits les plus atteints.

Le fond n'absorbe plus la couleur. Le support est axphyxié par ce qui s'apparente à un gaz de couleur. il ne peut plus être marqué.

La diffusion volatile de la marchine engendre lorsque l'action fini une surface entièrement investie. Cette étendue rouge ne rend plus compte des mouvement et investissement qui se sont produit en la créant. La pulvérisation de ce nuage teinté à investie entièrement le tableau sans pourtant laisser de traces qui témoigne de sa trajectoire.



Photo de toile imbreingé par projection, colorant pour peinture



Ces deux films mettent en scène l'infiltration en lien avec le paysage naturel. Les tableaux rendent compte d'un dialogue. Il a lieu entre la couleur qui émerge et le contexte existant. Le moment de l'infiltration coloré lie la temporalité fictive de la peinture qui prend place dans la temporalité réel de la nature.

L'unité à travers ces deux vidéos du support tableau et du champs en fond est mise en place afin de faire dialoguer deux gestes. Ces gestes reflètent deux manières d'envahir par la teinte.

Les infiltrations sont mises en tension entre celle du pinceau et celle mécanique du pulvérisateur. Les manières de peindre impulsent le magenta sur le tableau en opposant le geste comme empreinte de l'homme à celui diffu et amplifié de la machine.

## Le moment final.

---

Au point où se situe la fin de ce mémoire, des travaux et expérimentations différents ont été abordés. Le fil tissé par ces confrontations est sinueux. La conciliation des approches divergentes résulte d'allers-retours incessants.

Pourtant, la singularité de ce sujet m'a porté jusqu'à la fin. Depuis la découverte d'Hélio Oiticica et des débordements de la couleur, une multitude de moments ont eu lieu. Les questionnements grandissants qui en ont découlés m'ont permis de me nourrir d'autres regards. Olivier Mosset a cultivé un volonté par la radicalité de l'acte de peindre. Bridget Riley et sa réflexion m'ont permis de considérer les phénomènes produits par la couleur. Pour finir Katharina Grosse m'a influencé dans le

choix de l'outil.

Les films qui ont résultés de ces approches m'ont poussés à m'interroger sur le support, sur l'outil mais aussi sur le contexte. J'ai mené ces moments dans le but de donner plus d'ampleur à l'infiltration colorée. Des mises en scènes différentes ont émergées jusqu'au moment final. Un resserrement s'est effectué selon les expériences menées qui se sont liées à mes convictions sur le sujet.

L'épisode final de la dernière partie reflète ce qui m'anime. C'est une confrontation entre deux modes d'envahissements. Deux infiltrations sont orchestrées dans un même contexte et sur un même support. Entre la touche ponctuelle du pinceau et le geste

tuelle du pinceau et le geste diffus de la machine deux approches de l'infiltration se font échos. Ces manières d'introduire la toile et de faire vivre la couleur offrent des enjeux différents qui m'interpèlent et nourrissent ma réflexion.

Voici le point où je me situe, en attendant les nouvelles confrontations qui en découleront.

## Bibliographie

-Esthétique des favelas: les favelas de Rio à travers l'oeuvre de Hélio Oiticica

De Berenstein-Jacques Paola (Auteur)

Publié par Harmattan, 2002

-Le petit livre des couleurs: entretiens

Michel Pastoureau et Dominique Simonet

Publié par Point, 2005

-L'Esprit de l'oeil: Bridget Riley

Ecrits et entretiens de l'artiste

Publié par les édition des beaux-arts de Paris, 2008

-Olivier Mosset

De Catherine Perret

Publié par Ides et Calendes, 2004

-Ce que nous voyons et ce qui nous apparait

De Jean-Luc Marion, ouverture de François Soulage

Publié par Collège Iconique, 2015