

Comment fonctionne mon processus de création en peinture
et quels outils pédagogiques s'en dégagent?

Isis Duperré

Mémoire

présenté

au

Département d'Éducation de l'art

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts en Éducation de l'art

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre 2011

© Isis Duperré, 2011

CONCORDIA UNIVERSITY
School of Graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By: Isis Duperré

Entitled: Comment fonctionne mon processus de création en peinture et quels outils pédagogiques s'en dégagent?

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Art

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

Richard Lachapelle Chair

Lorrie Blair Examiner

Kathleen Vaughan Examiner

Richard Lachapelle Supervisor

Approved by _____
Chair of Department or Graduate Program Director

Dean of Faculty

Date Septembre 9, 2011

Résumé

Comment fonctionne mon processus de création en peinture et quels outils pédagogiques s'en dégagent?

Isis Duperré

Un jour, j'ai vu un arbre : ses branches remplies de milliers de feuilles, le ciel scintillant derrière et le vent bruissant doucement au travers. Je ne pouvais pas le cueillir, comme une fleur, il était trop grand (ou ma main trop petite). Je ne pouvais pas le boire, il était trop dur et pourtant, j'étais assoiffée de cet instant. Le voir ne me suffisait pas. Le photographe n'aurait fabriqué qu'un souvenir et moi. Je voulais le mordre, le goûter, maintenant. C'est ce jour-là que j'ai décidé, sans savoir ce que cela veut dire, que je voulais apprendre à voir.

Je raconte ici comment j'ai appris à peindre et à dessiner. En passant par mon expérience, j'en viens à parler de différents concepts propres au processus de création en général et au fonctionnement subtil et complexe du sens de la vision. Mes réflexions basées sur la pensée de trois auteurs différents mais complémentaires me mènent à trouver des manières d'aborder l'apprentissage de la peinture tout en restant fidèle à ce désir de liberté – si proche de la peur d'être libre ! - et à cette rencontre, si précieuse, de ce regard unique que nous portons tous sur le monde.

Remerciements

J'aimerais remercier Richard Lachapelle qui m'a guidé dans cette entreprise et qui m'a encouragé à explorer un sujet de thèse qui me tiendrait à cœur. Je tiens également à remercier les deux membres de mon comité, Lorrie Blair et Kathleen Vaughan qui m'ont fournis des commentaires pertinents et précieux pour structurer ma thèse.

Je suis profondément reconnaissante à Francine Labelle, Yves Durand et Jeannine Teebhoo qui, chacun à leur manière, si différente et si semblable, m'ont appris à voir, à dessiner et à peindre. Sans leur humour, leur affection et leur perspicacité, je ne sais pas si j'aurais un jour trouvé ce merveilleux espace de création qui me permet de me transformer en gitane et de faire ces quelques pas de plus sur la toile – des pas de danse sûrement ! - dans cette liberté que j'apprivoise.

J'aimerais aussi dire un merci tout particulier à Patrick Saad qui m'a soutenu avec délicatesse durant toute cette entreprise et qui a photographié chacune de mes peintures avec amour et avec un souci du détail irréprochable !

Et finalement, merci à mon père, Yvan, d'avoir toujours été là quand j'en avais besoin et qui a cru en moi depuis la première toile...

Table des matières

Liste des figures	vi
Chapitre 1. Il était une fois...	1
Le début de l’histoire	1
Le débat des discours : académique ou pratique ?	2
Chapitre 2. Portrait de trois auteurs : j’ai troqué le pinceau pour les mots ...	6
Mihaly Csikszentmihalyi : Comment cultiver la créativité	6
Rudolf Arnheim : Voir, c’est une façon de penser	9
Gérard Artaud : Ce qui fait le plus peur dans le processus d’apprentissage, c’est soi-même	12
Chapitre 3. Discussion sur les auteurs utilisés dans le choix de la Méthodologie	17
La pratique comme source de connaissance	17
Chapitre 4. Méthodologie et procédures	20
<i>Tout en images</i>	22
Chapitre 5. Résultats : ce qu’une peinture raconte	50
Apprendre : Le pouvoir des mots et des exemples	50
Ce que l’on dévoile par le processus d’association : Le monde ou soi-même ?	53
À propos de l’improvisation	54
La peur de voir	57
La nourriture du peintre	59
Se frotter au métier d’enseignante... quelques épines et le parfum des roses	61
Chapitre 6. Analyse des résultats : apprendre à créer	65
1) Le processus de création en peinture : Associations visuelles et complexité, une manière de penser	66
2) La peur de soi-même : Comment utiliser l’interdit pour peindre?	68
3) Comment peindre nous met en contact avec notre expérience de la réalité	69
4) Pourquoi improviser?	70
5) La curiosité et l’émerveillement en peinture	71
6) Regarder ailleurs	72
Chapitre 7. Conclusion	73
Bibliographie	75

Liste des figures*

Fig. 1. <i>Nature morte à la nappe bleue</i> , acrylique sur toile, 2002	22
Fig. 2. <i>Il y avait des oiseaux</i> , acrylique sur toile, 2006	23
Fig. 3. <i>Le Rêve</i> , acrylique sur toile, 2006	24
Fig. 4. <i>Catastrophe heureuse</i> , acrylique sur toile, 2011	25
Fig. 5. <i>Au bout du monde... ce jardin</i> , acrylique sur toile, 2011	26
Fig. 6. <i>Rudi à la guitare</i> , acrylique sur toile, 2010	27
Fig. 7. <i>Au bord du marais</i> , fusain sur papier Canson, 2006	28
Fig. 8. <i>La bête blanche</i> , acrylique sur toile, 2009	29
Fig. 9. <i>Sans temps</i> , acrylique sur toile, 2009	30
Fig. 10. <i>La grande dame à l'œil triste</i> , acrylique sur toile, 2007	31
Fig. 11. <i>Portrait d'Alain</i> , acrylique sur toile, 2010	32
Fig. 12. <i>Autoportrait en noir et blanc</i> , fusain sur papier Kraft, 2010	33
Fig. 13. <i>Rudi dans le bleu</i> , acrylique sur toile, 2006	34
Fig. 14. <i>Improvisation no 1</i> , acrylique sur toile, 2006	35
Fig. 15. <i>Improvisation no 2</i> , acrylique sur toile, 2007	36
Fig. 16. <i>Improvisation no 3</i> , acrylique sur toile, 2008	37
Fig. 17. <i>Improvisation no 4</i> , acrylique sur toile, 2009	38
Fig. 18. <i>Improvisation no 5</i> , acrylique sur toile, 2010	39
Fig. 19. <i>Argile sur toile</i> , acrylique sur toile, 2011	40
Fig. 20. <i>Nature morte à la cafetière</i> , acrylique sur papier Canson, 2011	41
Fig. 21. <i>Nature morte à la courge</i> , fusain sur papier Newsprint, 2011	42
Fig. 22. <i>Rudi, esquisse no 1</i> , fusain sur papier Canson, 2007.....	43
Fig. 23. <i>Rudi, esquisse no 2</i> , fusain sur papier Canson, 2007.....	44

**Toutes les illustrations sont des peintures exécutées par l'auteur, Isis Duperré. J'ai préféré ne pas le mentionner à répétition dans cette liste pour alléger le texte. Mon nom figure par contre en dessous de toutes les reproductions insérées dans les pages qui suivent.*

Liste des figures (suite)

Fig. 24. <i>Bouquet de fleurs</i> , acrylique sur toile, 2006	45
Fig. 25. <i>Aux fleurs de gestes en gestes</i> , acrylique sur toile, 2009	46
Fig. 26. <i>Jeu d'hiver</i> , acrylique sur toile, 2011	47
Fig. 27. <i>Tellement rouge...</i> , acrylique sur toile, 2011	48
Fig. 28. <i>Cent taches au jazz délicieux</i> , acrylique sur toile, 2010	49

Chapitre 1 Il était une fois...

Bien qu'il y ait maints ouvrages traitant du processus de création et du phénomène de la perception associé à la peinture, dans mon parcours académique, seulement quelques enseignants ont su me montrer comment peindre en utilisant à la fois une approche structurée tout en se servant des émotions qui émergent lors d'un tel apprentissage. Je crois que c'est ce que j'ai toujours recherché, du plus loin que je me souviens : comment comprendre et maîtriser le processus de création, peu importe la forme d'art qu'il prendrait.

Le début de l'histoire...Par une petite porte, je suis rentrée, un univers s'est révélé : à l'intérieur du tableau, il y avait un rêve qui ne m'a jamais lâché depuis.

L'année de mes 18 ans, j'ai rencontré Francine Labelle qui offrait, à l'époque, des cours de peinture dans son atelier rue St-Laurent. J'y ai mis les pieds ce jour-là et pendant les quelques dix ans qu'ont durés ma formation, cet atelier m'a vu arriver, plusieurs fois par semaine, tout mon attirail de peinture sous le bras, ne manquant jamais un seul cours ni une seule session, été comme hiver. Je crois que, comme beaucoup d'autres étudiants, ces cours m'ont marqués et tenus en haleine, répondant enfin à mon besoin de comprendre...

J'ai trouvé à l'atelier de Francine Labelle beaucoup de réponses à des questions profondément ancrées en moi et, j'en suis sûre, chez beaucoup de personnes recherchant le contact avec la partie créatrice de leur être. Pourquoi peint-on ? Comment utiliser ses émotions pour peindre, peu importe laquelle nous habite, sans attendre ou se fier sur l'Inspiration qui, malheureusement, nous pose souvent un lapin lorsqu'on se met à l'attendre... Comment apprendre à voir ? Quoi regarder ? Pourquoi ne pas chercher à reproduire exactement ou *bien* reproduire ce qui est devant soi ? Que veut dire apprendre à voir ? Comment découvrir la relation que l'on entretient avec la réalité que l'on perçoit ? Comment *lâcher prise* tout en gardant le contrôle sur ce que l'on fait... Pourquoi on ne peint pas aujourd'hui comme on peignait à d'autres époques dans

l'histoire de l'art ? Comment faire la différence entre ce qui nous intéresse et ce qui nous ennue lorsque l'on fait du dessin ou de la peinture d'observation ? Comment fonctionne la peinture abstraite ? Comment associer des formes et des couleurs pour découvrir sa propre composition et sa propre palette ? Comment rester spontané et authentique ? Qu'est-ce qu'une bonne toile ? Comment avoir du plaisir dans la création et y trouver son individualité tout en se nourrissant de la différence proposée dans le travail des autres ?

Plusieurs autres questions ont trouvé des réponses et, bien sûr, de nouvelles interrogations ont surgies au cours de mes années d'apprentissages à l'atelier de Francine Labelle. Mais un voile important est tombé du moins, ce voile brumeux qui parfois nous empêche de poser des questions directement lorsqu'il s'agit de création, certains artistes préférant laisser planer le mystère sur ce processus qui, somme toute, est accessible à n'importe qui voulant bien y mettre un peu de temps, d'effort et d'intérêt.

La question à laquelle j'aimerais répondre dans cette thèse pourrait se formuler comme suit : *En observant mon processus de création en peinture, comment puis-je mettre en lumière quelques outils pédagogiques qui me sont précieux dans ma démarche ?*

Le débat des discours : académique ou pratique ?

Parallèlement à cette formation, j'ai entrepris et terminé un BAV à Concordia en Studio Art. J'ai bien vite constaté une différence de points de vue entre l'approche que j'apprenais à l'atelier de Francine Labelle et les cours de dessin et de peinture que je suivais à l'Université Concordia.

La position de Donald A Schön dans son livre *The Reflective Practitioner* (2009) est particulièrement intéressante sur ce point puisqu'elle pose ouvertement le débat sur la connaissance acquise dans un cadre universitaire et celle transmise par ce qu'il appelle des praticiens ou encore professionnels. Il résume la différence entre les deux clans en ces termes :

When people use the terms such as ‘art’ and ‘intuition’, they usually intend to terminate discussion rather than to open up inquiry. It is as though the practitioner says to his academic colleague, ‘While I do not accept your view of knowledge, I cannot describe my own.’ Sometimes, indeed, the practitioner appears to say ‘My kind of knowledge is indescribable,’ or even, ‘I will not attempt to describe it lest I paralyze myself.’ These attitudes have contributed to a widening rift between the universities and the professions, research and practice, thought and action. (Schön, 2009, p. viii)

Dans son livre, Schön met l’emphase sur le savoir des praticiens et essaie de trouver des manières de rendre cette connaissance, souvent non verbale, accessible. Il soulève dans son livre une question philosophique intéressante : une forme de connaissance est inhérente à la pratique et ne se produit que par « [...] a judgment, decision, or action. » (p. 51) et non pas par le fruit d’une réflexion préalable.

Une image qui me vient et qui illustre bien cette forme de spontanéité est celle d’une blague que l’on fait sans même y penser et dont tout le monde rie de bon coeur. Si on y pense avant de la faire, le moment est passé et la blague tombe à plat... Ce type de savoir n’est pas logique et pourtant, il est extrêmement structuré et complexe. Bien que nous l’utilisions, nous ne sommes pas toujours capables de mettre en mots les règles qui le gouvernent. Schön utilise une expression qui décrit bien ce phénomène : « the knowing which our action reveals » (p. 54). Par cette phrase, il entend qu’on ne peut être dans l’action et réfléchir en même temps à ce que l’on fait : lorsque l’on se voit agir, on n’est plus en train d’agir.

Cependant, la réflexion après coup permet d’intégrer ce qui s’est passé. Par exemple, les joueurs de hockey regardent l’enregistrement de la partie après l’avoir jouée et savent ce qu’ils modifieront la prochaine fois. Les Amérindiens partaient à la chasse, ramenaient le gibier et le soir se racontaient l’histoire de la journée, mettant en scène le moment où la bête avait foncée sur l’un d’eux et mimant le geste du chasseur réussissant

à tuer l'animal. Un dialogue s'établit alors entre deux états : un de ces états est hors du temps, dans l'espace et l'action et l'autre est plus logique, relié au verbal et à la réflexion.

Lorsque je suis en train de peindre, je suis, comme les joueurs de hockey, dans « the knowing which our action reveals » (p. 54), c'est-à-dire dans la connaissance que mes actions révèlent. Souvent, une impression de *flash back* se produit après avoir peint et je revois ce qui s'est passé. Un peu comme lorsque l'on a un accident d'auto et que la scène nous revient après coup. En regardant une toile, même si elle a été faite cinq ou dix ans plus tôt, je suis replongée dans le même espace et je me rappelle instantanément cet instant. Ce paradoxe se produit parce que l'état dans lequel je suis quand je peins est en dehors du temps. Lorsque j'emploie l'expression *je suis replongée dans le même espace*, je ne l'emploie pas à la légère. Il s'agit d'un lieu auquel la toile nous convie et non pas d'un souvenir. On peut donc rentrer dans cette pièce et sentir cet instant *comme si on y était*, une quantité d'information nous est alors accessible *en bloc*, qu'il suffit alors de raconter, de retranscrire ou simplement d'observer. Une phrase que Francine Labelle employait dans ses cours explique bien ce phénomène : « Dessiner, c'est laisser des traces d'un moment de perception ». Une sorte de machine à défier le temps quoi...

Mais, jusqu'à quel point ces deux *modes* – action, réflexion – sont-ils interreliés et de quelle façon? Lorsque Donald Schön propose que l'action révèle une connaissance, il suggère également que la réflexion peut, au-delà des idées reçues ou mythes sociaux, faire partie de l'action (p. 55). Le mythe populaire voulant que la réflexion, en pleine action, paralyse. Schön distingue donc deux façons d'intégrer la réflexion dans une action. D'abord, la réflexion *sur* l'action et ensuite la réflexion *dans* l'action : « They are reflecting **on** action and, in some cases, reflecting **in** action » (p.55). Pour expliquer le phénomène moins convenu du deuxième cas Schön donne l'exemple de bons musiciens de jazz qui improvisent ensemble. Il explique comment ces musiciens ajusteront leur performance au fur et à mesure que se développe une mélodie (p.56). Cet ajustement se fera par l'écoute et il insiste sur le fait que ce type de réflexion ne se fait pas par les mots mais par ce qu'il appelle « a feel for the music » (p.56). Cette optique qui présente l'action comme une façon de penser est également présente chez Arnheim (Arnheim,

1976, pp. 45 à 61) qui discute de l'aspect cognitif de la perception. Cet aspect cognitif ne repose pas sur le langage verbal, tout comme chez Schön, mais sur l'intelligence présente dans la complexité des associations visuelles nécessaires pour élaborer une œuvre qui est décrite comme un langage en soi. Mais je me pencherai davantage sur cet auteur dans la partie suivante de ce texte.

Chapitre 2

Portrait de trois auteurs : j'ai troqué le pinceau pour les mots

Voici le portrait de trois auteurs, Mihaly Csikszentmihalyi, Rudolf Arnheim et Gérard Artaud dont les pensées supportent et nourrissent ma réflexion sur le processus de création. Je tenterai ici de livrer les concepts qui m'ont marqués chez ces auteurs et d'expliquer ce que j'en ai saisi.

Mihaly Csikszentmihalyi : Comment cultiver la créativité

Mihaly Csikszentmihalyi est l'auteur, entre autres, du livre *Vivre : La psychologie du bonheur* (2004) aussi connu sous son titre anglais *Flow : The Psychology of Optimal Experience* (1990). Pour cet auteur, le plaisir est souvent associé à nos temps libres ou temps de loisirs (plutôt que le temps passé au travail ou à l'école). Cependant, il observe que certaines des activités qui sont sensées nous procurer du plaisir dans nos temps libres – comme regarder la télé – peuvent à la rigueur nous détendre mais ne nous apporte pas de bonheur ou de joie (Csikszentmihalyi, 2004, p. 129). Il se penche donc sur certaines caractéristiques propres à des activités générant du plaisir, ou, en fait, à une « expérience optimale » (p. 29) :

À chaque étape du processus, l'objectif est clair [...] Chaque action est suivie d'une rétroaction immédiate [...] Difficulté de l'entreprise et capacité de la mener à bien s'équilibrent [...] Conscience et action sont intimement mêlées [...] Les distractions sont exclues de la conscience [...] La peur de l'échec disparaît [...] L'image de soi à moins d'importance [...] La notion du temps se modifie [...] l'activité devient autotélique » (Csikszentmihalyi, 2006, pp. 148 à 150)

Cette expérience optimale peut avoir lieu dans n'importe quelle type d'activité, qu'il s'agisse de sport (Csikszentmihalyi, 2004, p. 151), de lecture (p. 180), de la pratique

d'un art (p. 122), du jardinage (p. 213), d'une opération chirurgicale (p. 89), d'une discussion entre amis (p. 256) ou même d'un travail sur une chaîne de montage (p. 212).

Dans son livre *La créativité : Psychologie de la découverte et de l'invention* (2006), Csikszentmihalyi pose son regard sur les caractéristiques propres aux personnalités créatives. Il mentionne, en premier et même comme définition globale de ces personnes, la complexité. Il explique comment nous avons tendance, culturellement, à refouler certaines capacités humaines en fonctions d'une attitude à catégoriser les choses comme étant positives ou négatives. Il fait référence à Jung pour bien expliquer cette façon de faire :

Carl Jung pensait que chacun de nos points forts possède un aspect réprimé, l'ombre, que la plupart d'entre nous refusent de prendre en compte. La personne très policée peut avoir envie de se montrer spontanée, la personne soumise voudrait être dominante. Tant que nous refusons ces ombres, nous ne pouvons nous réaliser pleinement. Nous restons en perpétuel conflit avec nous-mêmes en essayant de nous conformer à une image qui dénature notre être véritable. La personnalité complexe ne se situe pas à mi-parcours entre ces deux pôles. Elle n'implique ni la neutralité ni l'indécision. Elle permet au contraire d'aller d'un extrême à l'autre selon ce que réclame la situation [...] Mais les individus créatifs connaissent les deux extrêmes et les vivent avec une égale intensité et sans conflit intérieur. » (Csikszentmihalyi, 2006, p. 80)

Une autre caractéristique intéressante des individus créatifs est la capacité d'utiliser la pensée divergente plutôt qu'un type de réflexion convergente. Cela permet une « [...] fluidité mentale ou capacité de produire une grande quantité d'idées; la flexibilité, ou aptitude à passer d'une perspective à l'autre; et l'originalité qui conduit à faire des associations d'idées inhabituelles. » (p. 83). Cela revient un peu à cette expression qu'utilise Schön lorsqu'il parle de la nécessité de « recadrer un problème »

(Schön, 2009, p. 51), c'est-à-dire, d'aborder un problème sous un autre angle pour le résoudre.

Csikszentmihalyi fait un lien intéressant entre l'apprentissage conscient d'une discipline et le rôle du subconscient dans le processus créatif : « Si la pensée subconsciente n'obéit pas aux directives de la raison, elle suit néanmoins les schémas établis lors de l'apprentissage conscient. Une fois intériorisés, le savoir d'un domaine et les intérêts du milieu correspondant font partie de nos structures mentales. » (Csikszentmihalyi, 2006, p. 137). Ce que je retiens de cette affirmation, c'est que la connaissance des défis propres à un langage, une approche ou un domaine permet d'orienter sa pensée consciente et inconsciente vers des associations, des solutions ou des innovations nouvelles pour un milieu spécifique. Par exemple, c'est parce qu'un musicien connaît certaines règles de bases en musique jazz qu'il peut produire cette association ou cet enchaînement enchanteur, jamais produit auparavant...

Finalement, la capacité, pour cet auteur, de cultiver la curiosité, l'intérêt et l'émerveillement, qualités plutôt propres à l'enfance, est garante de créativité. Il explique que les personnalités créatrices : « [...] ne cessent de se délecter de l'étrange et de l'inconnu qui sont sans limite. » (p. 441).

J'ai moi aussi observé et admiré ces traits chez les personnalités de personnes que je juge créatrices. Ce qu'il y a d'intéressant dans la proposition de cet auteur, c'est la possibilité d'apprendre et de cultiver la créativité. Tout ce processus qui fut longtemps attribué au « génie » de certaines personnes est, selon Csikszentmihalyi, accessible. Je remarque par contre que certaines personnes sont plus enclines naturellement à cette attitude pour différentes raisons.

Une dernière qualité qui me fascine et qui est en lien avec la curiosité, l'intérêt et l'émerveillement que Csikszentmihalyi souligne dans ses livres par rapport à la personnalité créatrice c'est la concentration ou encore la capacité de se laisser absorber par une tâche : peu importe ce que l'on fait, si l'on s'applique à bien le faire, l'intérêt va

en croissant (p. 445). Et je trouve cette affirmation extrêmement juste et inspirante! Elle rappelle ces moments de l'enfance où un rien nous captivait et retenait notre attention.

Rudolf Arnheim : Voir, c'est une façon de penser

Pour Rudolf Arnheim (1976), la perception est cognitive. Il avance en effet que puisque nous pensons en images, la réflexion n'est donc pas très loin du processus de perception : « C'est pourquoi la vue constitue le médium essentiel de la pensée » (Arnheim, 1976, p. 26). Il lie à la vue le mécanisme de la sélectivité, c'est-à-dire que l'œil ne regarde pas *tout* mais qu'il sélectionne de manière naturelle un « foyer d'attention » (p. 33), afin de tirer du sens de ce qu'il voit. Il choisit dans une masse d'information un point d'intérêt (il ordonne) et néglige le reste (il se concentre) (p. 34) : « Cette sélectivité innée est utile non seulement en ce qu'elle évite la dispersion des efforts, mais encore parce qu'en restreignant les choix, elle rend les réactions plus rapides et plus sûres » (p. 31).

Pour Arnheim les mécanismes intrinsèques à la perception comme, par exemple, « compléter ce qui est incomplet » (p. 42), sont présents dans le processus cognitif :

L'exploit cognitif qu'implique ce processus consiste à rejeter l'intégralité de la forme qui se présente et à la réinterpréter en tant que partie d'un tout plus vaste et mieux structuré. On pense aussitôt à des exemples de processus analogue dans la résolution de problèmes scientifiques et le raisonnement quotidien. (p. 43)

Ce que je retiens de cette affirmation c'est qu'au sein même du processus perceptuel, ou encore dans l'acte de voir, il s'enclenche un processus qui stimule des *façons* de raisonner complexes et abstraites, comme dans la forme de pensée nécessaire pour résoudre un problème mathématique par exemple.

Une autre caractéristique que Arnheim attribue à la perception suppose que « voir signifie voir en relation » (p. 62). C'est-à-dire, selon ma compréhension de cette affirmation, que nous ne pouvons voir de manière *absolue* quelque chose. Une forme ou un objet existent parce que nous sommes capables de voir la différence entre lui et son contexte ou encore d'en percevoir la relation.

Un concept développé par Arnheim retient particulièrement mon attention : c'est celui de la constance visuelle ou du stéréotype (p. 51). En effet, l'auteur propose que si on ne retient que ce qui ne change pas dans un objet, on obtient un stéréotype de celui-ci. Or, il associe à cette manière de voir cette réflexion : « Une forme très répandue de comportement inintelligent consiste précisément à utiliser la notion de constance de travers, c'est-à-dire à supposer que ce qui était vrai dans le passé doit l'être automatiquement dans la circonstance présente. » (p. 51). Le fait de se concentrer sur « l'interaction entre l'objet et son monde » (p. 55) peut amener le peintre à voir les formes abstraites qui composent les objets se révéler ou se dérouler sous ses yeux, évitant ainsi l'ennui du stéréotype : « Il exige un esprit qui, en percevant quelque chose, ne se limite pas au point de vue qu'il enregistre à un moment donné, mais soit capable de voir le momentané comme partie intégrante d'un ensemble plus vaste qui se révèle progressivement le long d'une séquence. » (p. 58). Pour Arnheim, en ce sens, les peintres impressionnistes sont naturalistes puisqu'ils jouent avec ce phénomène de perception, s'intéressant à la *manière* de voir (comment fonctionne le processus de la perception) plutôt qu'à la *reproduction* photographique de la réalité (p.55).

Un autre concept intéressant chez Arnheim est celui de la métaphore ou encore de la description par la comparaison. En effet, les choix visuels que l'on fait, par exemple de voir cette couleur par rapport à celle-là plutôt qu'une autre, suggère un élément d'interprétation : en faisant se côtoyer deux couleurs ou deux formes un nouveau sens émerge de cette rencontre, de la même manière que la métaphore, en littérature, utilise deux mots dont la rencontre improbable crée une nouvelle image dans la tête du lecteur : « Et, comme vous lisez, la mer tourne ses pages sombres, tourne ses pages sombres. » (D. Levertov (1961) telle que citée par Arnheim, 1976, p. 69). Cette manière de décrire

quelque chose par comparaison : « [...] expose en même temps l'observateur à l'infinité des associations possibles » (p. 69). Je retiens ici que le fait de voir et de voir en relation permet de complexifier notre manière d'aborder la réalité perceptuelle et de voir par contraste ou encore par comparaison.

Un dernier concept important chez Arnheim est celui de « ce qui à l'air incomplet » (p. 71). Arnheim explique qu'une forme qui a un contour fini peut se détacher du fond et inspirer une notion de limite. Une forme au contour ouvert inspirerait plutôt une notion de non-limite difficile à accepter dans la philosophie platonicienne où l'idée de ce concept est perçue comme quelque chose d'imparfait et donc d'inexistant (p. 297). Peut-être était-il plus rassurant pour Platon de se le représenter comme tel puisque l'imparfait suggère la possibilité de quelque chose d'infini, l'idée de cet espace sans fin nous terrorisant tous un peu : « Il y a aussi la terreur qu'inspire ce qui n'a pas de fin. » (p. 298). Or, Arnheim est conscient que la complexité que permettent des contours ouverts procure un plus grand plaisir à l'observateur :

Le fait de voir s'animer ainsi un concept auparavant statique est éminemment satisfaisant. Mais ce passage à un modèle d'un niveau de complexité supérieur engendre en même temps une certaine appréhension. Il faut abandonner l'idée de circonscrire nettement les objets (comme le fait le dessin au moyen d'un contour défini); et la stabilité intemporelle des concepts, à laquelle les philosophes sont tellement attachés, n'a plus son pendant dans l'univers que ces concepts décrivent. (p. 298)

On peut imaginer que, selon cet auteur, la pratique de la peinture est une manière de développer une pensée propre à la résolution de problèmes ou encore à l'esprit *scientifique*. Le fait de se pratiquer à *voir* ou encore de porter attention au phénomène de la perception nous permet d'apprécier et de jouer avec le haut degré d'abstraction de ce langage.

Gérard Artaud : Ce qui fait le plus peur dans le processus d'apprentissage, c'est soi-même.

Gérard Artaud avance une réflexion très touchante, je trouve, par rapport au savoir acquis par l'expérience et celui qui provient d'un apprentissage dicté par un discours magistral. Ce que je retiens de la réflexion qu'il écrit dans le livre *La re-création du savoir* (1985) c'est l'importance qu'il donne au fait de partir de l'expérience d'un individu pour qu'il y ait un apprentissage. En plaquant tout simplement des notions intellectuelles sur une compréhension déjà présente d'un sujet (nous avons tous déjà une opinion ou une vision de ce qu'est la peinture ou l'acte de voir par exemple), celles-ci ne transforment pas la vision de l'individu mais se superposent sans qu'il y ait un lien entre elles. Artaud parle alors de refoulement :

De même que les contenus refoulés ne sont pas réduits à l'inaction mais continuent d'agir fortement sur le comportement, le savoir d'expérience, négligé et demeuré à l'état embryonnaire, continue d'informer la vision de la réalité. Les théories assimilées viennent alors se superposer au savoir déjà là sans le modifier. Elles n'ont aucune prise sur une expérience qui se dérobe à la confrontation faute d'avoir été correctement symbolisé. [...] Les connaissances d'autrui qui nous sont transmises, écrit Kerscheinstainer, et que nous assimilons par un travail réceptif n'ont de signification pour notre vie psychique que si elles rencontrent des expériences propres de nature analogue. (Artaud, 1985, pp. 21-22)

Cette réflexion d'Artaud me rappelle les cours que je suivais à l'atelier de Francine Labelle. Il y avait toujours une partie, au début du cours, où nous recevions un enseignement théorique qui précédait la pratique. J'observe aujourd'hui que ce discours – de la même manière que certains écrits m'inspirent et transforment ma vision du monde alors que d'autres me laissent froide – m'amenait dans cette zone de permission que je recherche. Il me semble d'ailleurs que j'allais tellement loin dans le contexte de ces cours

qu'il m'était difficile, une fois laissé à moi-même, d'atteindre le même lâcher prise. Il m'a fallu en fait beaucoup d'années de pratique pour intégrer ces premières années d'apprentissage qui furent extrêmement intenses. Ce qui m'amène à penser que les discours théoriques ou magistraux, s'ils réussissent à venir rejoindre leur auditoire, ont ce même potentiel transformateur que l'expérience ou la pratique – dans le cas de mon histoire d'apprentissage, ils furent tous deux fortement liés : j'avais besoin de comprendre intellectuellement certaines notions pour accepter de les pratiquer, ou pour que cela fasse *du sens*. La meilleure image qui me vient en tête pour exprimer ce que ces discours avaient comme effet sur moi, c'est celui de quelqu'un qui démêle, un à un, un tas de fils tout entortillés avec plein de nœuds. Une fois le fil défait, il m'était difficile de revenir à mon ancienne façon de voir le monde... La peinture me donnait un terrain de jeu pour expérimenter ce que je venais d'entendre et, peut-être, l'intégrer.

Artaud exprime cette réalité en affirmant que :

Dans la mesure où il a cessé de considérer le savoir scientifique comme un savoir achevé et immuable auquel il devrait soumettre l'élève après s'y être soumis lui-même, dans la mesure où il a entrepris lui-même de le reconstruire à partir de son expérience, il ne passe plus son temps à répéter la pensée des autres, mais restitue à l'élève une pensée vivante en développant sa propre appréhension de la réalité. [...] L'enseignant continue d'apprendre. Il est enseigné par ses élèves. » (pp. 29-30)

Artaud redonne ainsi à l'enseignement théorique son importance dans la mesure où celui-ci n'est pas figé. C'est en partant du point de vue des étudiants, ou encore en « redonnant vie à ce savoir intérieur » (p. 29) que l'enseignant amène ses étudiants plus loin sans plaquer des notions abstraites qui ne font pas de sens dans leur réalité. Il y a dans l'expression « redonner vie à ce savoir intérieur » quelque chose de particulièrement juste que je trouve. Je remarque souvent que j'ai plus de facilité à écouter certains discours que d'autres. Il serait difficile pour moi de définir ce qui fait précisément qu'un discours est vivant, mais lorsque j'en entends un, cela me ravit. Sans

systématiquement partir de l'anecdote ou de l'expérience personnelle qui pourraient, elles aussi, devenir de vieilles histoires sans cesse ressassées, il me semble que lorsque l'individu met de l'avant les propres contradictions de son discours, c'est alors que celui-ci semble *vivant*. Un peu à la manière de Csikszentmihalyi qui explique que les personnalités créatrices vivent les extrêmes sans se soucier du pôle positif ou négatif qu'on leur accorde, en mettant de l'avant ce qui est occulté *dans l'instant*, l'individu est sans cesse surpris par son propre discours... Lorsque j'ai la chance d'assister à de tels moments, il y a toujours quelque chose de magique qui se produit à cet instant, un peu comme lorsqu'un acrobate saute sans filet.

Dans un second ouvrage, Gérard Artaud (1985) aborde le thème de la crise d'identité chez l'adulte. Son livre est extrêmement pertinent dans le cadre de cette thèse et soulève plusieurs concepts importants par rapport à la pratique de la peinture telle que je l'aborde. Il est difficile de donner une idée juste de cet ouvrage qui lui-même se base sur la pensée de Jung, Erikson, Freud, Fromm, Gendlin, May et Maslow pour ne donner que quelques-uns des auteurs auxquels Artaud fait ici référence.

Ce qui m'intéresse dans le livre *L'adulte en quête d'identité* (1985), c'est d'abord la référence à la pensée de Jung qui parle de l'ombre, ou de cette zone conflictuelle en chaque être humain : le conflit entre ce que nous pensons être (ou vouloir) et ce que nous ressentons comme étant nous-mêmes mais qui nous fait peur... En laissant émerger cet aspect inquiétant de sa personnalité, qui fait écho à des désirs profonds de son être, l'individu devient de plus en plus en accord avec lui-même, évitant de se conformer aux valeurs imposées par sa famille ou la société (pp. 98-100). Mais ce contact ne se fait pas sans peur et sans l'impression de devoir mettre à jour quelque chose d'inavouable. En suivant un discours ou un code moral qui servirait à contenir « la bête qui sommeille en chacun » (p. 98), l'individu ne ferait que donner plus de pouvoir à ces zones occultées de lui-même, leur attribuant, sans le vouloir, davantage de force. En acceptant de ressentir les mouvements de fond, les désirs ancrés au plus creux de lui-même – et que Artaud distingue des émotions de surface qui sont mouvantes et qui nous amènent dans un sens

puis dans l'autre – l'individu contacte cette part en lui qui est en constante transformation, en constante création et redéfinition d'elle-même (pp.76-77).

Ce que nous créerons de nouveau, dans cette optique, ne peut s'actualiser sur commande. Il s'agit d'un processus en constante évolution :

La pensée, écrit Garaudy, commence avec l'émergence d'une hypothèse, d'un modèle, d'un projet radicalement nouveau par rapport au passé, qui le met en perspective et lui donne un sens. Or ce dépassement, cette émergence, je n'en suis pas le maître; je ne puis les susciter à mon gré. Je peux accumuler les matériaux, analyser les rapports, multiplier les essais de constructions nouvelles, bref mériter par l'effort la grâce d'une visitation, mais je ne puis commander la nouveauté : elle survient et m'envahi comme une illumination et un don. (E. Garaudy (1975), tel que cité par Artaud, 1985, p. 114)

Mais pour être capable d'accueillir cette nouveauté qui souvent prend la forme de quelque chose d'étrange voir, d'incongrue, l'individu doit développer une certaine forme d'écoute par rapport à ses sensations et émotions qui le traversent. La notion d'écoute que Gendlin évoque dans son ouvrage *Une théorie du changement de la personnalité* (1964) et que Artaud cite dans son livre explique la nécessité de ne pas imposer une pensée ou une structure aux émotions qui émergent – « arrêter de se parler à soi-même » (Artaud, 1985, p.121). Par exemple, il est facile d'attribuer une pensée à une émotion qui émerge : je me sens en colère parce que... ou à cause de... En restant simplement à l'écoute d'une émotion qui monte, sans chercher à l'expliquer rationnellement, elle finit par livrer son message qui souvent est à l'opposé de ce que nous croyions savoir avec notre tête. Gendlin explique que la qualité de l'écoute et la disponibilité de l'individu par rapport aux sensations éprouvées par son corps et les émotions qui montent en lui, lui permettra d'être en constante transformation sans s'accrocher à cette image qu'il a de lui-même (p. 121).

Cependant, cette forme de travail sur soi implique une confrontation avec une image que nous entretenons de nous-mêmes et à laquelle nous tenons puisqu'elle suppose une certaine stabilité, un statut quo réconfortant. La capacité de vivre cette confrontation avec soi-même et d'accepter ces nouvelles façons d'être ou de se sentir met l'individu en contact avec de nouvelles valeurs. Celles-ci peuvent déjà être véhiculées dans la société ou dans un discours quelconque auquel il adhère mais elles ne seront plus vécues comme quelque chose auquel il faut se conformer. Dès lors, l'individu expérimentera de la joie (plutôt que de l'anxiété ou de l'ennui ou la sensation d'un vide), baromètre que la nature a mis en nous pour nous donner une piste que nous sommes sur le chemin qui nous conduit à nous-mêmes. Étant en contact avec ses désirs profonds, l'individu se trouve face à son pouvoir de décision qui devient un acte de courage, courage d'agir en étant soi-même, même si cela fait peur (pp. 105-109).

Cette description du processus de la rencontre avec soi-même si bien décrite par Artaud, est une notion que j'ai apprise à intégrer dans mon processus de création, acceptant la peur comme un guide plutôt qu'un ennemi, celle-ci étant toujours révélatrice d'un aspect de nous-mêmes encore inconnu. Dans des moments aussi simples que la peur ou le jugement qui survient lorsque, par exemple, j'ai mis trop de rouge sur ma toile. Si, me fiant à mon désir, je réalise que j'ai eu du plaisir à mettre cette couleur, au lieu d'écouter la peur, je la conserve, cette tache rouge, trace d'un moment d'audace et de courage, accueillant cette partie de moi qui s'est sentie délinquante lorsque je l'ai faite. Si les rencontres dans ma toile me semblent *trop droites* et que, suivant toujours cette émotion de fond qui dicte mon désir, j'ai eu du plaisir à faire ces rencontres franches, elles deviennent alors affirmées... C'est dans ces petits détails, ces jugements subtiles, que s'accompli parfois la rencontre avec la part d'ombre de soi-même, toujours étonnante, toujours différente de ce que nous croyions être... Il y a toujours de ces moments tournants, pivots, comme le décrit Garaudy et, effectivement, ils sont difficiles à commander, arrivant toujours par la porte d'en arrière, là où on les attend le moins.

Chapitre 3

Discussion sur les auteurs utilisés dans le choix de la méthodologie

La pratique comme source de connaissance

Les considérations de Donald Schön permettent de justifier la pertinence et la nécessité de se pencher sur l'observation de la partie pratique de ma démarche en peinture dans le cadre de cette thèse. Par certaines expressions, il décrit bien le lien entre la recherche et la pratique : « practice is a kind of research » (Schön, 2009, p. 165), « means and ends are framed interdependently » (p. 165), « inquiry is a transaction with the situation in which knowing and doing are inseparable » (p. 165). Il poursuit également en expliquant de quelle manière une telle recherche peut être objective et source de découvertes et de nouvelles connaissances pour un milieu spécifique :

The value of control, distance, and objectivity, central to the model of Technical Rationality, take on new meanings in the reflective conversation engaged in during practice. Here the inquirer tries, within the limits of his virtual world, to control variables for the sake of hypothesis-testing experiment. But his hypothesis is about the situation's potential for transformation, and in the testing process he steps into the situation. He produces knowledge that is objective, in the sense that he can disconfirm it. He can discover that he has not achieved satisfactory change or that he ought to undertake change of a different order. But his knowledge is also personal, bounded by his commitments to appreciative system and overarching theory. It is compelling only to members of a community of inquiry who share these commitments. » (p. 166)

Cela me conduit donc vers la proposition d'une méthodologie de recherche qui inclue la pratique de la peinture, pratique qui, on l'a vu, contient des éléments souvent tacites mais cruciaux pour enseigner ou encore transmettre une approche artistique.

Dans son livre *Art Practice As Research : Inquiry In The Visual Arts*, Graeme Sullivan aborde également l'importance de considérer la pratique comme de la recherche en tant que telle. Ce que je comprends de la position de Sullivan, c'est que la pratique artistique permet de faire des découvertes qui changent la connaissance de l'artiste :

Visual arts practices describe creative and critical habits of mind that are at the core of the thinking and making processes involved in art as research. When questions and issues are raised that require imaginative inquiry, they open up a range of forms, ideas, and actions through artful and critical study. By visualizing ways and means to think, reflect, enact, and create, new possibilities for investigating questions and problems are revealed. The outcomes may apply existing knowledge in new ways, adapt past practices for alternative uses, change perspectives and positions, or create entirely new ways of seeing and understanding. (Sullivan, 2010, p. 193)

Cette affirmation de Sullivan me permet de proposer une méthodologie, dans cette thèse, où ma propre pratique de la peinture est source de connaissance mais également de transformation de cette même connaissance.

Cette forme de recherche, que nous pourrions appeler, comme Sullivan, Art Based Research arrive donc à des résultats de plusieurs façons. Si je me fie sur ma compréhension des discours de Sullivan et Schön, la pratique de la peinture est en soi un langage qui évolue par une réflexion intrinsèque au processus d'association et d'improvisation. Les questions auxquelles je dois répondre comme artiste supposent l'utilisation d'une réflexion dans le langage littéraire et aussi dans le langage pictural. Cette pratique peut se transformer par une réflexion subséquente au processus qui influencera les prochaines peintures. Les problèmes rencontrés sont source d'apprentissage et souvent résolus par un recadrage du problème, « reframing the problem » (Schön, 2009, p. 51). Cette manière de penser lors de telles résolutions de problèmes dévoile les aspects créatifs et transformateurs du processus de la pensée et de

l'artiste. Les connaissances acquises lors de telles découvertes, on le comprendra, sont significatives pour l'artiste et une communauté qui partage une vision similaire. Ce que je retiens également, c'est que ce processus est une sorte de dialogue entre l'artiste et son processus de création où les deux évoluent tant au niveau du langage que du point de vue sur l'art et le monde. Quel bel échange...

Cette approche décrit bien ce que je vis en peinture et permet de valider l'expérience comme source de savoir. Ce que je remarque d'ailleurs, c'est que lorsque le savoir s'assimile de cette manière, on ne peut l'oublier. On dirait que l'expérience acquise dans l'action est alors intégrée et transformatrice. Il est dès lors impossible de subir l'ennui profond de répéter ce que l'on connaît et de devenir rigide par rapport à un savoir. J'ai observé dans ma pratique de la peinture que le processus de création est un peu à l'image d'une spirale. Louis-Edmond Hamelin l'expliquait en ces termes lors d'une allocution à l'université du Québec à Trois-Rivières (1979) :

Une figure qui décrit bien la trajectoire de toute carrière culturelle, artistique ou scientifique, c'est la spirale, une courbe qui ne perd jamais pied par rapport au départ mais qui, en route, incorpore assez d'éléments nouveaux pour éviter l'ennui d'une droite ou l'emprisonnement d'une circonférence. Ainsi, un créateur peut échapper à la gravité du déjà connu. »

Je remarque effectivement qu'au cours de mes années d'apprentissage de la peinture, ma compréhension de ce que veut dire « voir » s'est transformée et, on peut le dire comme ça, élargie.

Chapitre 4

Méthodologie et procédures

Pour répondre à la question : *En observant mon processus de création en peinture, comment puis-je mettre en lumière quelques outils pédagogiques qui me sont précieux dans ma démarche ?*, j'emploierai la méthodologie décrite plus haut appelée *Art based research*.

Ce que je propose donc ici, dans le cadre de cette thèse, c'est de me baser sur mon expérience de peintre afin d'en retirer des outils pédagogiques. Pour se faire, je me baserai sur la production de 28 peintures et dessins que je juge comme étant des moments marquants de ma démarche. Comme je l'expliquais plus haut dans ce texte, une peinture est une fenêtre sur un univers, ou une machine à remonter le temps. L'état dans lequel on est lorsque l'on peint est *hors du temps*. On peut donc comprendre que la seule vue de ces peintures me donne accès à une quantité d'informations inoubliables. Cela se produit un peu comme lorsque l'on sent un parfum... Lorsque je sens l'odeur du muguet par exemple, je me sens transportée, comme si j'y étais, à une période très précise de mon enfance, je revois la maison, les souvenirs montent en vague et tout se passe en une ou deux secondes... Ce parfum renferme des pages et des pages de mon enfance mais sous forme d'intuition, en bloc, comme un mot que l'on cherche, un mot précis, qu'on a sous la langue et qui, lorsqu'on l'a trouvé, nous donne une sensation de paix. La peinture agit de cette façon. Elle est *complète*, comme un livre ouvert. Je me propose donc de retranscrire ces moments, un peu à la manière de Schön de réfléchir sur ces peintures mais, plus précisément, de raconter leur histoire et de voir comment elles ont transformé ma manière de voir. Leur histoire, c'est l'histoire de ce qu'elles m'ont appris et de ce qui a changé en moi lorsque je les ai faites. Mais c'est aussi l'histoire d'un contexte de création, de tout ce qui l'entoure. Il y a bien sûr aussi le moment « comme tel » du combat sur la toile et comment chaque peinture est une découverte au niveau du langage pictural.

Cette narration ira de pair, on l'aura compris, avec les reproductions des tableaux. Mais il faut bien comprendre qu'il ne s'agit pas tant d'une traduction de ces peintures mais d'un témoignage de mon expérience. Je réalise même, à ce point-ci, que mes peintures sont ancrées dans des époques de ma vie et qu'elles me feront probablement parler de mes années d'apprentissage, de l'enseignement que j'ai reçu, des moments de solitude sur la toile, ceux de retrouvailles entre peintres et de mon expérience d'enseignante aujourd'hui. Ce que j'aime dans le mot *histoire*, c'est qu'il permet de raconter, de narrer, exactement comme les amérindiens le faisait, autour du feu, revenant sur les événements de la journée en utilisant l'aspect théâtral du conte. J'analyserai ensuite ces résultats en me basant sur les trois auteurs mentionnés plus haut en me penchant sur les concepts marquants qui ressortent de mon expérience dégageant, je l'espère, certains outils pédagogiques précieux à tout artiste désirent s'engager dans un processus de création en peinture.

Tout en images



Fig. 1 : Isis Duperré, *Nature morte à la nappe bleue*, acrylique sur toile. 2002, 57 x 72 cm



Fig. 2 : Isis Duperré, *Il y avait des oiseaux*, acrylique sur toile 2006,
55 x 33 cm et 55 x 42 cm



Fig. 3 : Isis Duperré, *Le Rêve*, acrylique sur toile, 2006, 86 x 113 cm



Fig. 4 : Isis Duperré, *Catastrophe heureuse*, acrylique sur toile, 2011, 87 x 126 cm



Fig. 5 : Isis Duperré, *Au bout du monde... ce jardin*, acrylique sur toile, 2011, 111 x 113 cm



Fig. 6 : Isis Duperré, *Rudi à la guitare*, acrylique sur toile, 2010, 77 x 71 cm



Fig. 7 : Isis Duperré, *Au bord du marais*, fusain sur papier Canson, 2006, 64 x 49 cm

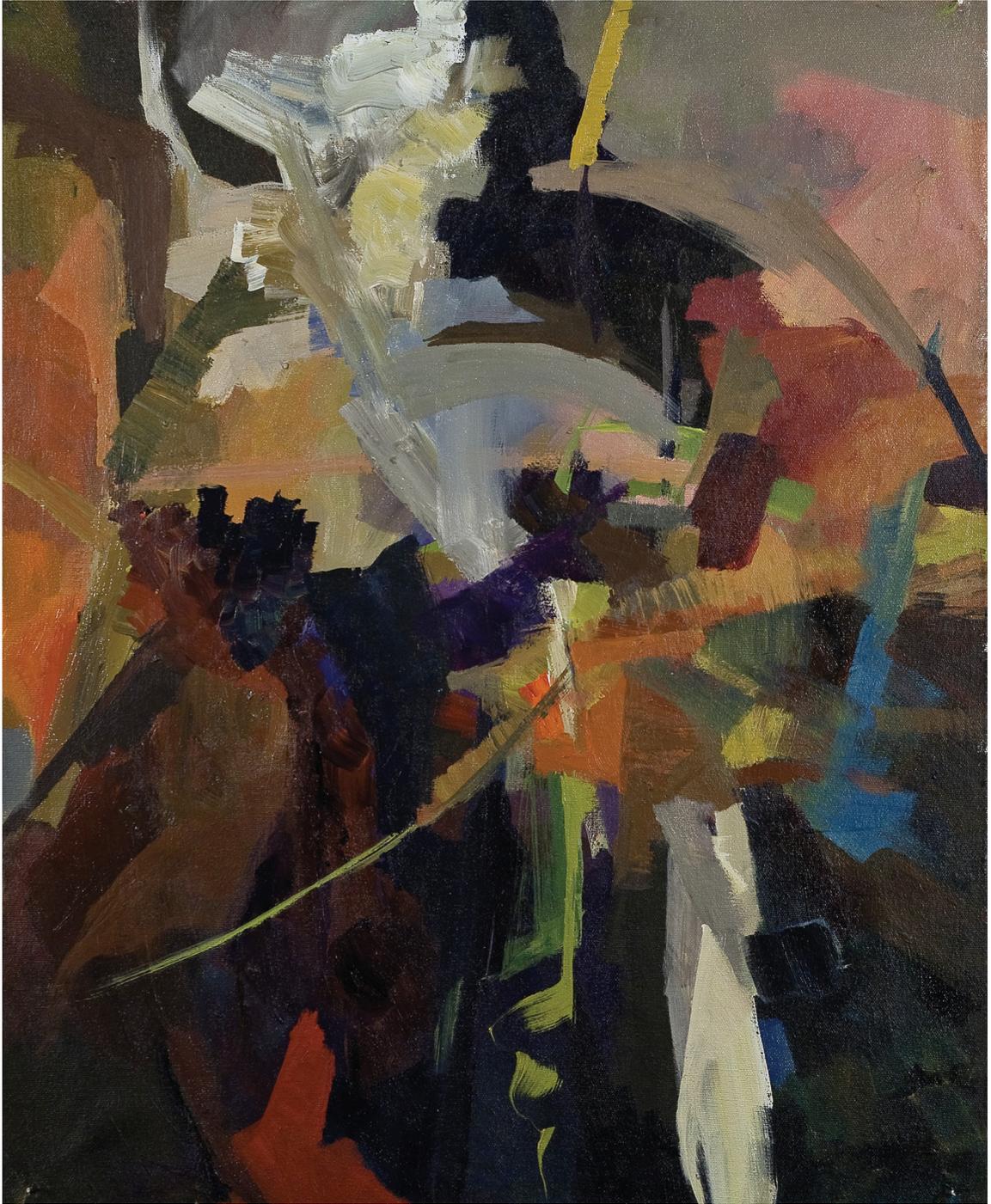


Fig. 8 : Isis Duperré, *La bête blanche*, acrylique sur toile, 2009, 59 x 48 cm



Fig. 9 : Isis Duperré, *Sans temps*, acrylique sur toile, 2009, 40 x 67 cm



Fig. 10 : Isis Duperré, *La grande dame à l'œil triste*, acrylique sur toile, 2007, 60 x 50 cm



Fig. 11 : Isis Duperré, *Portrait d'Alain*, acrylique sur toile, 2010, 67 x 57 cm



Fig. 12 : Isis Duperré, *Autoportrait*, fusain sur papier Kraft, 2010, 58 x 40 cm

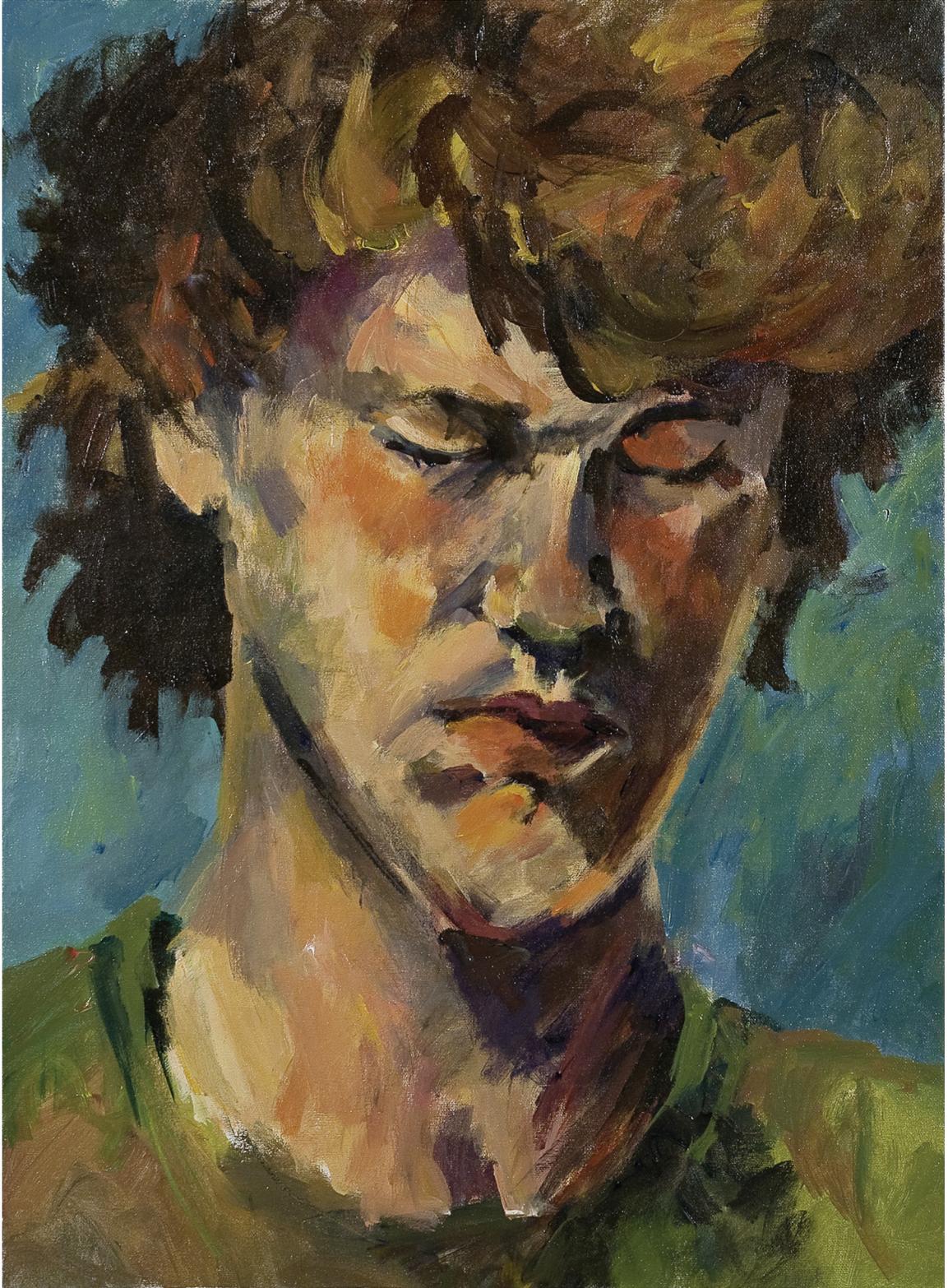


Fig. 13 : Isis Duperré, *Rudi dans le bleu*, acrylique sur toile, 2006, 60 x 44 cm



Fig. 14 : Isis Duperré, *Improvisation no. 1*, acrylique sur toile, 2006, 61 x 82 cm



Fig. 15 : Isis Duperré, *Improvisation no. 2*, acrylique sur toile, 2007, 92 x 122 cm



Fig. 16 : Isis Duperré, *Improvisation no, 3*, acrylique sur toile, 2008, 92 x 76 cm



Fig. 17 : Isis Duperré, *Improvisation no. 4*, acrylique sur toile, 2009, 76 x 92 cm



Fig 18 : Isis Duperré, *Improvisation no. 5*, acrylique sur toile, 2010, 76 x 92 cm

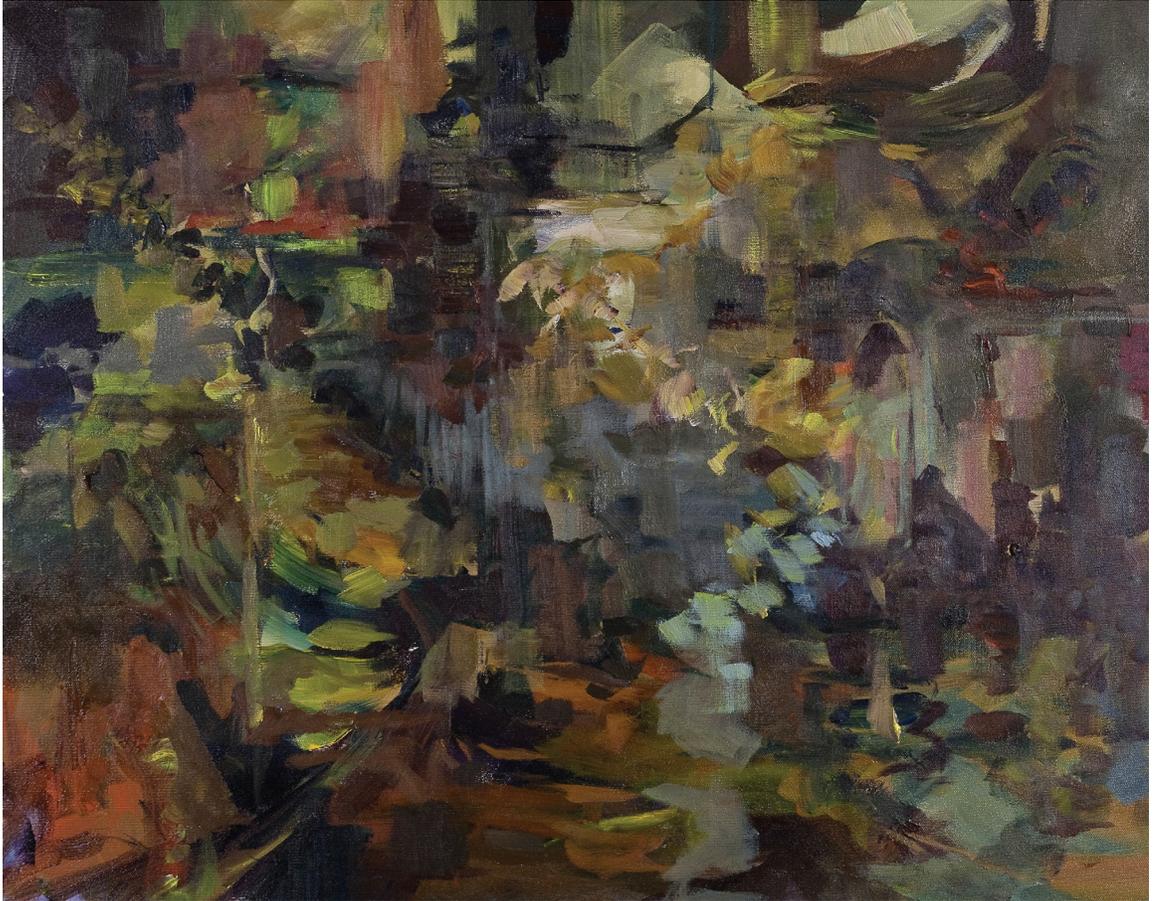


Fig. 19 : Isis Duperré, *Argile sur toile*, acrylique sur toile, 2011, 42 x 58 cm



Fig. 20 : Isis Duperré, *Nature morte à la cafetière*, acrylique sur papier Canson, 2011, 64 x 50 cm



Fig. 21 : Isis Duperré, *Nature morte à la courge*, fusain sur papier Newsprint, 2011, 59 x 45 cm



Fig. 22 : Isis Duperré, *Rudi, esquisse no. 1*, fusain sur papier Canson, 2007
60 x 45 cm



Fig. 23 : Isis Duperré, *Rudi, esquisse no. 2*, fusain sur papier Canson, 2007
60 x 45 cm



Fig. 24 : Isis Duperré, *Bouquet de fleurs*, acrylique sur toile, 2006, 64 x 76 cm



Fig. 25 : Isis Duperré, *Aux fleurs de gestes en gestes*, acrylique sur toile, 2009, 92 x 76 cm



Fig. 26 : Isis Duperré, *Jeu d'hiver*, acrylique sur toile, 2011, 77 x 66 cm



Fig. 27 : Isis Duperré, *Tellement rouge...*, acrylique sur toile, 2011, 80 x 72 cm



Fig. 28 : Isis Duperré, *Cent taches au jazz délicieux*, acrylique sur toile, 2010,
72 x 69 cm

Chapitre 5

Résultats : ce qu'une peinture raconte

Apprendre : Le pouvoir des mots et des exemples

J'ai donc appris et pratiqué le dessin et la peinture pendant les dix dernières années. Cet apprentissage a eu une part très théorique et, bien sûr, un volet pratique... J'ai découvert de nouvelles notions en écoutant Francine parler de la peinture et de sa propre expérience de la création. J'ai appris aussi en regardant les peintures des autres étudiants et d'autres peintres qui ont marqué l'histoire de l'art. J'ai compris beaucoup en regardant Francine faire des exemples – ce qu'elle faisait presque à chaque cours. Je me suis souvent assise devant ses tableaux et ceux d'Yves Durand avec qui elle enseigne, laissant mon œil se promener de taches en taches, présentant quelque chose que je voulais acquérir sans pouvoir même le nommer... Ces toiles me donnaient envie de peindre et de découvrir ce lieu de profonde liberté, d'abandon et de permissions... Quel paradoxe et quelle évidence en même temps que l'un des discours qui m'ait le plus marqué en peinture, c'est celui de la peinture.

Lorsqu'il s'agit d'abstraction, on a souvent tendance à vouloir passer par une analyse verbale, croyant que ce discours est plus fiable que le discours pictural. Mais ne dit-on pas pourtant aux aspirants écrivains de lire, lire et lire de la littérature pour pouvoir en écrire à leur tour... Le passage obligé du langage pictural au langage verbal pour que celui-ci est un sens est, je crois, un malentendu. De la même manière qu'on ne sent pas l'obligation de traduire la chanson *Dans le port d'Amsterdam* de Jacques Brel, on l'écoute, on la ressent, on se retrouve ému et on ne dit rien, probablement, après l'avoir entendue. On l'a reçue. Il en va de même pour la peinture. Ce passage au verbal est, bien sûr, crucial pour comprendre certains aspects du processus de création et pour transmettre une certaine partie de la connaissance. Mais une chose est sûre, je reconnais que dans mes années d'apprentissage certaines notions me furent transmises par un discours verbal et d'autres par celui que mon œil, mon intuition et mes sentiments seuls comprennent...

D'une certaine manière, je n'aurais jamais autant appris et aussi vite la peinture si je n'avais eu devant les yeux toutes ces peintures et ces exemples. Il n'y a rien de plus éloquent peut-être que de voir une toile prendre forme sous ses yeux. Bien que l'expression soit clichée, il n'en demeure pas moins qu'une image vaut mille mots... Je remarque cependant que durant ma première année de cours à l'atelier, bien qu'ayant dessiné auparavant et déjà vu de la peinture dans le contexte d'expositions et de livres d'art, je ne n'appréciais ni ne *comprendais* les peintures que je voyais à l'atelier. Je reconnaissais cependant la valeur de l'enseignement et de la démarche qu'on me montrait. Je réalise donc qu'il a fallu un an à mon œil pour *s'éduquer*. Je ne faisais pas la différence entre l'approche d'Ingres et celle de Delacroix par exemple qui toutes deux me semblaient simplement *réalistes*. Lorsque je compare leurs peintures aujourd'hui la différence me semble pourtant être flagrante : Delacroix peint en bâtissant ses tableaux avec la couleur et en privilégiant la spontanéité plutôt que de tomber dans la rigidité formelle ; Ingres favorise le contour de la forme tout en utilisant le camaïeu pour distinguer l'ombre et la lumière plutôt que le jaune et le bleu comme le feront plus tard les impressionnistes.

Il en va de même pour les peintures de Francine Labelle par exemple. Celles qui étaient purement abstraites me semblaient toutes *brunes*. Je ne faisais pas la différence entre les subtilités de gris. Les combinaisons de couleurs que je trouvais *sales* et inintéressantes me semblent aujourd'hui être les plus riches et les plus subtilement... raffinées ! Il s'est donc opéré un changement dans ma façon de voir.

Je remarque en fait que j'ai appris à voir en me mettant moi-même à associer des couleurs et des formes. J'ai réalisé que certaines associations que je trouvais laides ou incongrues se trouvaient finalement à être des permissions, des moments de grande liberté. J'ai par la suite appris que ce que l'on trouve laid est souvent quelque chose que l'on ne connaît pas... l'inconnu étant plutôt dérangeant par nature que réconfortant. Mais il permet de découvrir quelque chose de nouveau. Il fait donc peur et en même temps, il excite notre curiosité et nous garde en éveil. Le sentiment de *ne pas comprendre* s'est doucement transformé en une attitude d'ouverture qui m'a permis de recevoir des œuvres

et de sentir toute la puissance qui en émane. Je suppose qu'il en va de même pour un musicien dont l'oreille se forme ou encore l'écrivain ou le danseur. À force de pratiquer un langage, on finit par être peut-être plus exigeant et par apprécier de plus en plus la complexité d'une œuvre.

Je me souviens de certaines peintures que j'ai faites dans ces premières années et je peux encore ressentir cette impression de confusion, ce sentiment *d'être perdue*. Mais je me remémore aussi la confiance que j'avais en Francine et dans les directives qu'elle donnait. Au début d'un cours où nous faisons une étude de gris (justement ! ces gris si sales...) je me souviens avoir lâché prise. La consigne était de regarder à côté (cela voulait dire de regarder l'espace négatif et de bâtir par tâches, sans nommer les éléments de la nature morte), « Ne faites que ce que vous voyez ! ». Cette fois-là, je l'ai vraiment fait, j'ai arrêté de faire ce que je pensais savoir (j'ai arrêté de penser que je savais...) et j'ai regardé. Un sentiment de profond bonheur et d'ouverture s'est produit tout le long que je peignais cette toile *Nature morte à la nappe bleue* (voir fig.1). Il y avait quelque chose de magique dans cette exécution : je trouvais les couleurs sur ma palette sans difficulté, je ne me sentais pas pressée, chaque chose trouvait sa place et je me sentais émerveillée de ce contact avec la nature morte devant mes yeux. J'avais hâte d'arriver à ce coquillage, à cette poire... et en même temps, je me sentais complètement immergée dans une sorte d'abstraction visuelle malgré le caractère figuratif de ce que je peignais, associant le plus simplement du monde des couleurs et des taches – la poire devenant une tache brune touchant à une forme bleue, la nappe, et ainsi de suite... Cette toile, exécutée en une heure et demie, est extrêmement complexe à mes yeux aujourd'hui et elle intègre au niveau du langage plastique le « push and pull » (Hans Hofmann. 1948), c'est-à-dire que certaines taches ont l'air d'être devant d'autres taches ou encore de venir vers soi. Je note au passage par ailleurs que les permissions que je me suis données sur mes toiles, à travers les années, ont toujours été la source d'une découverte – ou peut-être serait-il plus juste d'employer le mot *intégration* – d'un nouvel élément de langage plastique.

Ce que l'on dévoile par le processus d'association : Le monde ou soi-même ?

Le musicien entend le rythme, le danseur découvre les possibilités de son corps dans l'espace, il apprend à écouter l'autre, l'écrivain utilise des mots, des états émotifs, des personnages. Ce qui est propre à n'importe quel jeu créatif, c'est l'association entre plusieurs éléments. Qu'il s'agisse de sons et de silence, de mouvements ou de mots. En peinture, les associations se font entre des formes et des couleurs bien sûr. Mais lorsque l'on associe, qu'est-on en train de bâtir ?

Lise Vaillancourt expliquait dans un des cours que j'ai suivi avec elle que nous avons, en tant qu'humanité, répondu à beaucoup de questions : nous avons compris scientifiquement les phénomènes naturels que nos ancêtres s'expliquaient par des mythes. Nous avons voyagé au-delà des limites de la planète, élaborant les lois de la physique alors qu'il fut un temps où l'on s'imaginait seulement ce qu'il y avait au-delà de l'horizon, derrière la mer. Aujourd'hui, l'espace qu'il reste à conquérir est l'espace intérieur de chaque être. Lorsque l'on rencontre quelqu'un, on ne voit pas son *intérieur*, son univers. Faire apparaître ce qui est invisible, voilà le travail de l'artiste contemporain. Mais pour ce faire, cela suppose une rencontre avec une partie inconsciente de soi-même. Ce qui est invisible, c'est ce que nous ignorons de nous-mêmes. Les associations, si on les pousse assez loin – j'entends par-là, si on les complexifie suffisamment (une histoire, une peinture abstraite, une pièce de musique), nous permettent de nous révéler. Elles font apparaître l'invisible. Et la découverte de soi est toujours heureuse et déconcertante...

Je remarque en effet que dans toutes les toiles et dessins présentés ici, il y a toujours eu, une forme de révélation ou de découverte *après coup*. Souvent, en terminant une toile, je me suis trouvée dans un état étrange, sans savoir ce que j'avais fait, un peu ébranlée presque, incapable de *voir* la toile même dans certains cas comme celui des toiles *Il y avait des oiseaux* (voir fig. 2), *Le Rêve* (voir fig. 3), *Catastrophe heureuse* (voir fig. 4) *Au bout du monde... ce jardin* (voir fig. 5) ou encore *Rudi à la guitare* (voir fig. 6). Ça n'est que le lendemain (ou dans certains cas, plusieurs semaines plus tard) que j'arrivais à voir ce que j'avais fait. Je me souviens d'avoir été ébranlée par la découverte de ces toiles

comme si en même temps qu'elles étaient une forme de miroir, elles avaient une organisation propre et puissante dont je me sentais presque étrangère : « C'est moi qui a fait ça ? ».

Lors de l'exécution de la toile *Le Rêve*, j'ai vécu une forte sensation d'être guidée. Comme si la toile avait sa propre volonté et en même temps, je découvrais une liberté profonde. Le cercle ressemblant au remous de l'eau lorsque l'on y jette une pierre je ne l'ai jamais imposée mais je l'ai vu apparaître sous mes yeux. Ce cercle est un peu, pour moi, à l'image de la découverte de *l'espace du rêve*, cette zone où l'on se sent aspiré, sans savoir ce que l'on découvrira au fond de l'eau, dans le noir des profondeurs de l'inconscient.

Pour le dessin *Au bord du marais* (voir fig. 7), j'avais l'impression de ne faire que des formes abstraites, me laissant guider, émerveillée, dans la sensation de ne pas penser et sous l'influence d'une très grande concentration. Je sentais le désir d'une ligne à cet endroit précis, d'une tache là, exactement. En me reculant, j'ai vu des oiseaux dans ce dessin. Ils étaient si *précis* que l'on pouvait distinguer différentes espèces. J'en ai été secouée ! Des images figuratives étaient arrivées par la porte de l'abstraction, sans avoir été imposée et me révélant un univers étrange qui m'habitait, presque une histoire.

Dans le cas des toiles *Catastrophe heureuse* et *Au bout du monde... ce jardin*, j'ai eu l'impression de *découvrir* quelque chose et d'aller très, très loin avec, parfois, le sentiment de marcher sur un fil, ressentant le cœur débattre dans ma poitrine, comme si je jouais ma vie sur la toile. Ce que j'ai découvert est indescriptible et je suis tellement heureuse et reconnaissante d'avoir marché dans ces lieux de profondes permissions... de la haute voltige et le noir obscur du fond de l'eau.

À propos de l'improvisation

Mais pour faire apparaître l'invisible, je remarque, si je me base sur mon expérience, que le processus d'association doit être en lien avec une forme

d'improvisation et une certaine disponibilité de l'artiste impossible à conjuguer avec le désir d'un résultat. Certains artistes préfèrent planifier à l'avance ce qu'ils vont dire ou peindre ou jouer. Ce qui m'intéresse le plus dans le processus de création, c'est de l'aborder sous l'angle de l'improvisation. J'ai remarqué que pour qu'une improvisation fonctionne, il faut que les règles du jeu soient très précises. Plus même il y a de contraintes, plus la tâche est facile presque. J'entends donc par improvisation, la nécessité d'un cadre (l'apprentissage du langage pictural par exemple) mais en privilégiant une approche où les associations se font spontanément et en lien avec un état émotif. L'auteur Rudolf Arnheim parle de ce phénomène en termes de relation entre la restriction des choix qui permet de réagir plus vite à un stimulus ou encore, si l'on se réfère à la création, la contrainte permettant de passer à l'action (Arnheim, 1976, p.31).

Il me semble que cette approche où l'on bâtit une œuvre en faisant confiance au processus d'associer des sons, des couleurs, des mots, etc. ensemble sans savoir comment cela va se dérouler ni comment cela va finir permet d'accéder au plaisir de créer. Cependant, si l'on associe en étant déconnecté de ses émotions, le plaisir ne vient pas. Si l'on associe sans oser, le plaisir ne vient pas. Mais si l'on ose, et si l'on ose se sentir, les traces que l'on laisse deviennent authentiques et souvent fortes et intéressantes à regarder...

En observant des peintures comme *La bête blanche* (voir fig. 8) et *Sans Temps* (voir fig. 9) je ressens avec précision le combat intense qui s'était joué à ces moments-là. Je ne sais pas si ces deux peintures sont aussi fortes ou intéressantes que d'autres mais je me souviens qu'elles ont été des moments marquants. Le tableau *La bête blanche* m'a permis de réaliser que je m'empêchais de ressentir quelque chose, un désir que j'avais enfoui, une pensée que je refusais de mettre en lumière : mon désir de faire une *bonne* toile, une toile *forte*. En acceptant cette émotion, quelque chose s'est relâché en moi et le plaisir d'associer est revenu, laissant une tache blanche et incongrue comme trace du combat. J'ai contacté à cet instant ma peur de me tromper, de faire une bêtise, de mettre au mauvais endroit. Et c'est en acceptant de ressentir cette peur que j'ai pu oser malgré tout.

Dans *Sans Temps*, autre souvenir d'un combat vraiment mémorable sur la toile, j'ai accepté de *me voir aller*. Alors que j'essayais de faire la nature morte que j'avais sous les yeux, me débattant, incapable de voir presque, me sentant dans le flou, j'ai vu tout à coup que je désirais *bien faire*. La réalité à cet instant s'est retournée comme un gant. J'ai senti tout à coup mes pieds s'ancrer dans le sol, ma respiration venir du bas ventre, et j'ai vu, comme jamais, la réalité devenir *une suite de taches abstraites*. C'est difficile à expliquer mais c'était un sentiment que tout allait très lentement autour - un peu comme le « flow » dont parle Csikszentmihalyi (Csikszentmihalyi, 1990, p. 29) – et que moi j'allais très, très vite. Je pouvais faire *tout* ce que je voulais... Aucun ordre pré-établi n'était mieux qu'un autre, il suffisait que je décide où je voulais aller et la réalité semblait s'ouvrir comme une fleur là où mon regard se posait. Un sentiment de bonheur et d'euphorie a accompagné ce moment et une sensation physique (et pas intellectuelle) d'être en contact avec tous les gens autour de moi et que nous étions tous reliés m'a frappée. Je sentais que la plus petite action ou pensée que j'avais influençait les autres. Dans *La grande dame à l'œil triste* (voir fig. 10), un portrait de Lise Vaillancourt, la même sensation d'être ancrée au sol s'est produite, le temps disparaissant et ma respiration venant de très profond en moi.

À cette époque je note d'ailleurs que j'avais commencé à enseigner et je réalise que je me sentais un peu prisonnière de l'enseignement que j'avais reçu, cherchant à *bien* le transmettre et devenant peut-être un peu rigide par rapport à des notions théoriques. Le fait de continuer à peindre m'a littéralement mis devant les yeux cette attitude, me montrant l'infinité des possibilités lorsque l'on associe...

Cette improvisation reliée à l'association permet de se retrouver dans un lieu où l'on dévoile une part cachée de soi – j'entends par-là un aspect que nous-même ignorions jusqu'ici mais que l'on découvre pour notre plus grand bonheur. Je crois qu'un bel exemple littéraire que je peux donner d'un tel moment, c'est celui où, en passant par l'écriture automatiste, j'ai découvert un personnage qui s'est mis, littéralement, à me parler. Je n'avais eu qu'à retranscrire ce qu'il me disait. Il avait sa vie, son univers, ses mots, ses craintes et ses ambitions. Il aurait pu me parler toute une vie... ou quelques

minutes. Ce personnage avait même une place physique dans mon corps et j'ai senti, après qu'il est parlé, une tension se libérer à cet endroit et un soulagement. Une part de moi s'était révélée. J'observe au passage qu'il y avait quelque chose d'instantané dans cette expérience mais à la fois complexe si l'on pense à la quantité d'informations révélées d'un seul coup.

La peur de voir

L'improvisation, du plus loin que je me rappelle, est la chose qui m'a toujours fait le plus peur. Qu'il s'agisse de parler devant un groupe sans savoir ce que l'on va dire, jouer un personnage sans savoir ce qu'il va dire... bouger en suivant le rythme, ignorant ce que le corps exprime et dans la terreur véritable qu'il révèle aux yeux de tous et peut-être, pire encore, à ses propres yeux... quelque chose... d'inavouable, que l'on préférerait cacher. La part sombre de soi-même est presque honteuse à nos yeux parfois dans cet instant où elle n'est pas encore passée à notre conscience. Je reconnais aujourd'hui le courage dont il faut faire preuve pour se mettre dans une telle situation et je reconnais également la chance que j'ai eu d'avoir le support émotif et le respect dont j'avais besoin pour être capable d'exprimer, sans savoir ce qui serait révélé de moi-même, mais dans la confiance totale de ne pas être jugée. Élément crucial pour rentrer dans une telle démarche.

Dans les deux portraits que j'ai faits de Rudi, mon frère (voir fig. 6 et 13), le *Portrait d'Alain* (voir fig. 11), de même que dans un *Autoportrait en noir et blanc* (voir fig. 12), je me souviens de l'impression, très distincte, en regardant la toile juste après l'avoir terminée, d'avoir fait un dégât. Il me semblait, le plus honnêtement du monde, qu'il y avait là, dans le visage de *Rudi à la guitare* (voir fig. 6) un tas de couleurs pâles mêlées, un côté *rough*, disgracieux, simpliste... *Pour Rudi dans le bleu* (voir fig. 13) je ne croyais même pas conserver ce tableau, voulant revenir dessus le lendemain, certaine de n'avoir fait qu'une première ébauche... Mais je me souviens, par contre, particulièrement pour *Rudi à la guitare*, du sentiment que cette toile existait déjà, que je l'avais déjà vue,

même si je l'avais devant les yeux pour la première fois. Comme un enfant, elle sortait de moi, elle avait toujours existée.

Pendant son exécution, je me souviens du plaisir à affirmer chaque trait, chaque couleur. Je me remémore aussi le paradoxe auquel je faisais face, comme à plusieurs reprises au cours de ma pratique : je faisais ce que je voyais et, en même temps, ce que je voyais n'arrêtais pas de bouger. Alors rien *n'arrivait* dans cette toile. Ce que je veux dire c'est que, si l'on avait pris une photo à cet instant, on aurait vu que la guitare était en faite plus basse, la casquette pas tout à fait à cet endroit, les mains non plus... Mais je crois que comme le phénomène de perception se produit par associations, i.e. l'œil fait le focus sur des endroits spécifiques, on ne regarde pas l'ensemble tout le temps. Les rapports entre les formes ne sont pas conformes par rapport au tout mais par rapport à des formes plus rapprochées. Il s'en suit une déformation lorsque l'on regarde l'ensemble. Cependant, cette déformation donne l'illusion du mouvement. En superposant ce que l'on voit de nouveau sur ce que l'on a vu sans justifier ce décalage, s'en suit une impression de profondeur et de réalisme imperceptible à l'œil du peintre qui est trop proche pour sentir cet effet visuel. En prenant du recul, la toile apparaît. Mais de proche, elle lui semble abstraite. Ce phénomène se produit exactement comme le décrit Arnheim (1976), lorsque l'on ne se fie pas sur un stéréotype visuel (p. 51), i.e. que l'on fait vraiment ce que l'on voit en regardant par associations. Il se produit à cet instant une sorte de *déroulement narratif des formes abstraites* décrit ainsi par Arnheim :

Il exige un esprit qui, en percevant quelque chose, ne se limite pas au point de vue qu'il enregistre à un moment donné, mais soit capable de voir le momentané comme partie intégrante d'un ensemble plus vaste qui se révèle progressivement au long d'une séquence. (p. 58)

Et comme la réalité est d'une complexité inépuisable, ce que l'on voit est en constante transformation... Si on regarde vraiment, rien n'est jamais pareil d'une fois à l'autre, d'un regard à l'autre... En ce sens, effectivement, cette peinture (*Rudi à la guitare*) est extrêmement *naturaliste* par opposition aux symbolistes qui « formaient leur

représentation du monde à partir d'objets individuels : ils la construisaient autour de figures isolées, la composait d'objets. » (K. Badt (1961) tel que cité par Arnheim, 1976, p. 55).

En peignant ce portrait, je me sentais comme le funambule sur son fil... Il s'agit d'une toile où j'ai traversé ma peur, acceptant de ne pas *comprendre* ce qui se passait et de plonger dans l'instant, dans l'action. Une chose étrange, c'est que je me suis rendue compte que j'avais traversé ma peur après l'avoir fait. Pendant, j'étais trop occupée à peindre...

La nourriture du peintre...

En 2005, Francine Labelle m'a proposé de me joindre au collectif de peintres « Magenta Blues » qu'elle et Yves Durand ont fondé, il y a plusieurs années, et dont je fais toujours partie, pour mon plus grand bonheur. Dû à la nature de son art, le peintre est un être plus porté vers la solitude que les musiciens, les comédiens ou les danseurs par exemple, qui ont besoin du groupe pour réaliser une production. Ces rencontres entre peintres sont donc extrêmement stimulantes et vitales même puisque le groupe permet, je crois, d'oser davantage.

Depuis 5 ans maintenant, Magenta Blues offre à chaque année une performance où les spectateurs sont invités à voir une improvisation musicale accompagnée par la création de peintures exécutées en directe. Chaque peintre, durant une heure et demie, élabore une peinture d'observation de l'événement ou une peinture abstraite s'inspirant de la musique ambiante. Je remarque que les toiles que j'ai faites durant ces 5 performances sont des moments marquant de ma démarche (*Improvisations no 1 à 5* – voir fig. 14 à 18). Elles me font réaliser comment les différents arts se nourrissent l'un l'autre. Je note que d'entendre des musiciens improviser me plonge moi-même dans un état d'improvisation. Je me souviens très clairement, lors de la toile *Improvisation no 5* (voir fig. 18) du sentiment de permission qui a grandi en moi. Je mettais des taches sur la toile et j'ai senti deux parties de moi se quereller : l'une disait « J'ai tellement de plaisir,

je ne voudrais jamais que ça arrête, je n'ai rien à perdre, j'oublie tout et je plonge ! ». Mais l'autre disait, insidieusement : « Mais, ils vont rien comprendre de ce que tu fais, les gens, derrière, qui te regardent... c'est un peu n'importe quoi ton truc là, franchement... c'est vraiment de l'observation que tu fais ou c'est abstrait ? En tout cas, si moi je comprends rien, pas sûr de ce qu'ils vont dire, eux, derrière... Tu vas peut-être avoir l'air folle... c'est vraiment, vraiment trop compliqué ton truc... un vrai fouillis ! » Et je me souviens alors, dès les premières minutes, avoir lâché prise et donné le micro à la partie qui avait un plaisir fou à être délinquante, joueuse et pétillante. Paradoxalement, c'est une des toiles pour laquelle j'ai eu des commentaires extrêmement favorables.

Je sens dans ce tableau l'influence de la musique et du rythme dans la gestuelle que je me suis permise. Dans les cinq tableaux d'ailleurs faits lors de ces rencontres, la gestuelle est inspirée de la musique. Je remarque que lorsque j'entends des musiciens j'ai l'impression de *danser* avec ma peinture ou encore d'exprimer le bonheur d'entendre cette mélodie ou ces quelques accords de jazz... le pinceau *part tout seul*, il bouge avec la musique. Ces toiles, par ailleurs, se bâtissent exactement comme une improvisation de jazz, toujours en tenant compte des traces laissées sur la toile et en rajoutant de l'information, donc en complexifiant les associations pour donner, malgré tout, un ensemble cohérent. J'observe ici que chaque fois que je constatais un *problème* sur ma toile, je ne le résolvais pas tout de suite. J'en prenais note, j'allais où mon plaisir me guidait et, comme par magie, lorsque je retournais dans la zone critique, je me voyais en train de résoudre cet espace sans même *y avoir pensé*, exactement comme si je pensais dans un autre langage, celui de la peinture, pas des mots et que cette forme de *pensée* s'articulait devant mes yeux. Pas question de *corriger* une erreur. Je rajoutais ce qui intéressait mon œil, sans réfléchir.

Il s'agit vraiment d'une performance. Souvent, en peinture, on a l'impression que l'on est moins sur la corde raide que les comédiens ou les musiciens qui performant en direct parce que l'on peut *revenir* sur ce que l'on a fait. Cependant, pour trouver cette *zone* de plaisir, il y a toujours la notion de risque et d'audace qu'il faut accepter. On laisse véritablement les traces d'un moment de perception lorsque l'on peint et si on

cache, si on se retient, c'est cette retenue que l'on lit par la suite sur la toile. On ne peut mentir à l'œil qui regarde les traces victorieuses du combat ou de la défaite honteuse... Je remarque aussi, toujours avec étonnement, la quantité d'information qu'il est possible d'aller chercher en moins de deux heures lorsque l'on est dans cette zone *hors du temps*.

Un autre moment de création se présente à ma mémoire, une petite toile abstraite que j'ai eu un plaisir fou à élaborer. Son histoire commence la journée où j'ai fait, toujours avec Magenta Blues, de l'argile les yeux bandés. Il faut imaginer : une *gang* de peintre, tout le monde avec un foulard sur les yeux, les mains dans l'argile et le sourire aux lèvres, complètement absorbés par cette tâche. Je me souviens de l'univers étrange qui défilait sous mes doigts, les bosses, le doux, le froid, le chaud, lourd, humide, dur, sensuel, délicat... une chose à la fois parce qu'on ne peut voir l'ensemble d'un seul coup quand on n'utilise pas ses yeux. Les mains voient, à leur manière... Le soir, une fois rentrée chez moi, j'ai eu une folle envie de peindre et les sensations découvertes dans la journée ont influencé les traces laissées sur la toile. Je me sentais encore dans cet univers étrange. Lors de l'exécution de cette œuvre, *Argile sur toile* (voir fig. 19) j'avais la sensation que je pouvais faire autant de taches que je voulais, je pouvais en mettre trop, la peinture devenait comme de l'argile et il était presque possible de la sculpter. Au niveau du langage plastique, encore une fois c'est la liberté du « push and pull » (Hans Hofmann, 1948) que j'ai senti, j'entends par là que je sentais la permission de superposer à *l'infini* sans pour autant cacher ce qu'il y avait derrière. Une sensation aussi d'improvisation bien sûr était présente : je construisais avec ce qui était déjà là. Cette toile est pour moi un bon exemple de l'influence qu'un médium peut avoir sur un autre, mes découvertes en écriture me faisant également avancer en peinture.

Se frotter au métier d'enseignante... quelques épines et le parfum des roses

En 2007, Francine m'a proposé de reprendre son école de peinture ce qui m'a permis, depuis bientôt quatre ans, de me frotter au métier d'enseignant. J'ai ouvert mon propre atelier et j'ai commencé à donner des cours dans le même esprit que ceux que j'avais reçus. En enseignant, j'ai senti l'exigence qu'il y a à verbaliser certaines notions

malgré le fait que je les pratique et que je les ai déjà lues ou entendues. J'ai réalisé également comment chaque étudiant assimile et comprend la matière d'une manière particulière. Nous avons chacun une zone de confort bordée par certaines limites très personnelles... mais la liberté se gagne toujours un peu plus, combats après combats. L'enseignement de la peinture m'a permis, ces dernières années, de comprendre mon propre processus de création d'une manière totalement différente ayant le point de vue de l'enseignante plutôt que celui de l'étudiante. J'ai pu observer comment le travail de mes étudiants nourrissait le mien et le faisait avancer. Mes propres percées me permettant de les faire avancer, eux aussi, davantage... J'ai remarqué que les exemples que je faisais étaient très précieux et expliquaient en un rien de temps des notions complexes.

Les dessins *Nature morte à la cafetière* (voir fig. 20) et *Nature morte à la courge* (voir fig. 21) sont deux exemples que j'ai commencés devant mes étudiants pour leur expliquer certaines notions de bases. Dans *Nature morte à la cafetière*, j'ai expliqué la nécessité de commencer le dessin avec la rencontre de trois formes géométriques non nommables qui se trouvent ici à être la rencontre entre la nappe noire, la nappe blanche et la base de la cafetière. J'expliquais comment l'espace négatif a une forme très précise qui aide à voir la forme de l'objet *positif* et comment l'objet est en fait constitué de plusieurs rencontres de formes abstraites. J'insistais sur la nécessité de voir les rencontres entre les objets plutôt que les objets eux-mêmes, cette manière de voir débouchant sur cette *zone* de plaisir. Dans ce dessin que j'ai poursuivi après le cours, j'ai senti l'émerveillement de découvrir chaque chose, doucement, une après l'autre, dans le plaisir de l'instant, sans me forcer à *tout* faire. Le fond noir ou la nappe ne m'intéressaient pas plus que cela et ils créent, en étant incomplets, une composition beaucoup plus intéressante que si j'avais *rempli* le fond de noir ou la nappe de gris de façon mécanique.

Dans *Nature morte à la courge*, j'ai expliqué la nécessité de garder les formes *ouvertes* plutôt que de fermer les objets par une ligne contour, de cette manière, l'œil ne se sent pas forcé de revenir terminer ou finir un objet. En jouant avec la ligne ouverte, le plaisir de dessiner dure beaucoup plus longtemps, et l'œil voit plus d'informations car dès que la ligne contour se referme, le regard n'est plus attiré dans cette zone qu'il lui faut

désormais *colorier*. Une sensation d'ennui s'installe alors et on ne veut plus poursuivre le dessin. En gardant les formes ouvertes, j'ai remarqué que certains étudiants se sentaient perdus ou sans *prise* sur ce qu'ils faisaient. Cependant, à force de pratiquer cette façon de voir, les dessins se complexifient. Dans *Nature morte à la courge* je me souviens du grand plaisir que j'avais à découvrir les formes abstraites et les contrastes devant moi. Dans *Rudi, esquisse no 1 et no 2* (voir fig. 22 et 23) les formes restaient ouvertes mais je me rappelle que je n'avais même pas à y penser. Simplement en faisant ce que je voyais, mon œil ne faisait pas de lignes contours, trop intéressé à poursuivre sa course, sautant pour ainsi dire, de formes en formes...

Dans *Bouquet de fleur* (voir fig. 24) et *Aux fleurs de gestes en gestes* (voir fig. 25) la même sensation d'émerveillement et de découverte était présente. J'ai remarqué, pour la première *Bouquet de fleur*, qu'il y a eu un moment de flou où j'ai commencé par placer les éléments du tableau comme des taches de couleurs et sans rentrer dans le détail des fleurs – la fleur rose, une tache rose qui touche au fond noir, la fleur orange une tache orange qui touche à une tache verte, etc. Une fois que les rencontres entre les fleurs ont été faites, j'ai senti que je pouvais *rentrer* dans chacune d'elle et qu'elles se dévoilaient alors à mon regard. C'est pour cela que je demande à mes étudiants, lors de toiles faites d'observation, de traiter les objets comme des taches de couleurs abstraites en regardant comment elles se touchent plutôt que de rentrer tout de suite dans le détail ou plutôt que de faire le contour de chaque objet, la ligne contour ne traitant pas les objets comme des rencontres mais comme des éléments isolés.

Dans la toile *Jeu d'hiver* (voir fig. 26), *Tellement rouge...* (voir fig. 27) et *Cent taches au jazz délicieux* (voir fig. 28), j'ai retrouvé le plaisir de *jouer avec* la forme d'à côté et le « push and pull » (Hans Hofmann, 1948) plutôt que de tenter de les maîtriser ou de les comprendre. J'ai souvent senti dans certaines toiles abstraites un effort, un sentiment de doute ou de honte d'être perdue, de ne pas savoir ce que je fais. Dans ces toiles, au contraire, j'ai trouvé la notion de jeu et de très grande liberté d'associer des taches et des couleurs réellement pour le plaisir, oubliant de *chercher quelque chose*, de *bien regarder*... Une impression de facilité se rappelle à mon souvenir lorsque je regarde

ces toiles. Il y a même un sentiment de n'avoir *presque rien fait* et pourtant ce sont des toiles que j'aime bien regarder aujourd'hui... Sans être un combat difficile ou une révélation, elles incarnent le plaisir tout simple de jouer.

J'ai réalisé qu'à force de montrer les notions de bases que j'avais moi-même reçues je me suis mise à les intégrer très différemment et à les comprendre autrement. J'ai observé qu'il y avait beaucoup de choses, en peinture, que j'avais comprises *intuitivement* et que certaines notions théoriques n'étaient pas en lien avec mon expérience pratique et restaient déconnectées, d'une certaine façon, de mon discours. Je remarque que c'est véritablement l'enseignement qui m'a fait comprendre ces notions. J'entends par là que lorsque j'enseignais certains exercices du cours d'introduction, je ne me rappelais plus nécessairement leur nécessité, j'avais l'impression que *voir* était facile ou évident. Mais en voyant mes étudiants *apprendre* à voir, je me suis souvenue des moments où, moi aussi, je ne voyais pas et j'ai compris qu'en me remettant dans cet état ou plutôt en me le remémorant, je pouvais les accompagner pas à pas tout en voyant mon propre savoir se transformer.

Chapitre 6

Analyse des résultats : apprendre à créer

En me basant sur ces quelques observations liées à mon expérience, je vois se dégager plusieurs concepts intéressants que je considère comme des outils pédagogiques précieux liés au processus de création et à l'apprentissage de la peinture que l'on retrouve chez, Csikszentmihalyi (2004, 2006) Arnheim (1976) et Artaud (1985).

Voici ce que je retiens des résultats trouvés ici et que je catégorise ainsi avant de les développer :

1) La création est reliée à un processus d'association qui tend à se complexifier avec le temps. La complexité des associations visuelles est en lien avec une intelligence cognitive très poussée (Arnheim, 1976, p.48) et qui permet de développer et de cultiver une pensée divergente (Csikszentmihalyi, 2006, p. 83).

2) Le contact avec sa peur et ses désirs refoulés permet au peintre, s'il se met dans un état de disponibilité tout en acceptant de traverser des émotions qu'il jugera comme interdites et inavouables, de laisser des traces de son courage et de son audace, créant ainsi une œuvre puissante et à l'image d'un aspect de sa personnalité qu'il ignorait encore (Csikszentmihalyi, 2006, p. 80).

3) L'observation, liée au processus de perception, met l'individu en contact avec sa façon de voir le monde. Lorsque l'apprentissage de la perception est lié à l'expérience personnelle d'un individu, celui-ci transforme sa façon de voir le monde et de penser (en opposition à un apprentissage théorique déconnecté de cette expérience) (Artaud, 1985, p. 21-22).

4) L'improvisation ouvre une porte à l'inconscient qui, lorsqu'il fonctionne dans un cadre de jeu restreint (avec une contrainte – que ce soit le temps d'exécution, le médium ou une consigne) révèle à l'individu un aspect insoupçonné de lui-même.

5) La curiosité et l'émerveillement permettent de nourrir l'inconscient du peintre d'états émotifs, de formes et de couleurs qu'il pourra réutiliser dans un contexte différent, cela donnant à un individu l'occasion d'élargir son cadre de jeu, lui donnant ainsi accès à de nouvelles possibilités d'expression. (Csikszentmihalyi, 2006, p. 441)

6) Le contact avec d'autres formes d'art et d'autres artistes permet au peintre de se nourrir de la différence des autres ce qui renforce, du même coup, son individualité. (pp. 121 à 131)

1) Le processus de création en peinture : associations visuelles et complexité, une manière de penser.

Selon Arnheim, la complexité des associations visuelles est en lien avec une intelligence cognitive très poussée. Mais pour que cette intelligence de la perception se développe et se complexifie, il faut accepter, pour un peintre par exemple, de *penser par le langage de la peinture* et non par le langage des mots. Comme le langage de la perception est *abstrait* et qu'il se déroule à la manière d'une séquence narrative (Arnheim, 1976, p. 58) on comprendra l'importance d'associer des formes et des couleurs *sur le coup*, un peu à la manière de musiciens de jazz qui *répondent* à une musique qui s'articule au fur et à mesure. Le résultat de telles associations peut alors devenir extrêmement complexe comme chez Georges Braques, Paul Cézanne ou Eugène Delacroix.

Il me semble bien qu'au sein même de ce langage visuel se trouve la base du processus créatif décrit par Csikszentmihalyi puisque ces associations ne sont pas *prévisibles* (ou encore propres à une forme de pensée analytique) mais pourtant hautement *cohérentes* ou *organisées* donc plus proche de la pensée divergente décrite par l'auteur (Csikszentmihalyi, 2006, p. 83). En d'autres mots, *il me semble que le processus créatif se retrouve à l'intérieur d'un langage et non pas séparé de ce langage*. Cela me rappelle la formule employée par Lise Vaillancourt lors de ses intensifs d'écritures :

« L'écriture naît de l'écriture. » Elle voulait dire par-là que l'on ne doit pas attendre d'avoir une bonne idée pour écrire mais d'écrire pour la découvrir.

Pour être capable de pratiquer la peinture et en même temps être dans un processus de création, il faut donc d'abord accepter que le langage pictural est en lien avec le phénomène de la perception plutôt qu'avec l'illustration de concepts. Lorsque l'on peint en se basant sur une idée ou une image que l'on a déjà en tête ou une reproduction photographique par exemple, j'ai observé que l'on tend à se bloquer à *quelque chose qui veut se révéler mais que nous ignorons encore*. En élaborant à l'avance un tableau dans notre tête, il est difficile de s'ouvrir au jeu des associations visuelles et à la surprise qu'elles provoquent. Jeu qui finit toujours par nous ramener à nous-même. Le langage pictural est, à la base, extrêmement abstrait même si l'on peut reconnaître des éléments figuratifs dans une peinture. Le peintre ne pense pas tant que ça *en images*. Il pense *par le langage de la perception*, langage fortement abstrait.

La perception est, à la base, un jeu d'associations complexes et sans fin : on voit parce que l'on voit *en relation avec quelque chose*. Que ce soit la relation de la forme avec le fond *figure ground*, la relation entre deux couleurs, la relation entre le foncé et le pâle, la relation de symétrie ou d'asymétrie... L'œil cherche à *faire du sens* de ce qu'il voit, sinon nous aurions l'impression d'une mosaïque indéchiffrable à la place d'une nature morte par exemple (Arnheim, 1976, p. 49). Par *faire du sens*, je n'entends pas nécessairement associer un concept verbal à une forme abstraite : une poire par exemple. Arnheim explique bien le danger du stéréotype visuel qui tend à catégoriser un objet, ce qui lui enlève ses caractéristiques propres (p. 51) : il n'y a pas deux poires pareilles bien que certains éléments distinctifs soient propres aux poires. En acceptant de peindre ce que l'on voit et non ce que l'on pense, on commence à *apprendre à voir*. L'infini des possibilités des associations nous apparaît alors et l'on se rend compte que rien n'est *absolu* mais toujours *en relation avec d'autres éléments* (p. 62).

En se mettant à penser dans ce langage, une quantité de problèmes très abstraits se pointent le bout du nez : pourquoi je sens que cet endroit dans mon tableau ne fonctionne

pas? Comment le résoudre? À force de muscler cette *partie du cerveau*, on finit par développer de plus en plus la pensée dite divergente et à enrichir notre langage pictural. Comme le phénomène de la perception fonctionne par association, les problèmes à résoudre au niveau pictural ne sont pas si simples : il faut tenir compte de ce qu'il y a à *côté*. D'ailleurs, le problème est souvent à *côté* de ce que l'on croyait... On réalise aussi, avec le temps, que le même problème peut se résoudre de différentes façons.

Plus le peintre se met à voir, plus il se rend compte de l'infinité des possibilités propres aux associations visuelles. Sa peinture devient de plus en plus complexe au niveau des rapports entre les formes et les couleurs : l'œil s'éduque en même temps que le processus créatif se met en marche.

2) La peur de soi-même : comment utiliser l'interdit pour peindre?

Csikszentmihalyi explique (2006, pp. 79-80), en se basant sur la pensée de Jung, que nous réprimons souvent certains aspects de notre personnalité en fonction du pôle socialement admis du positif et du négatif. En ne voulant qu'exprimer ce que nous jugeons comme *positif*, nous nous coupons d'une quantité d'aspects de la personnalité humaine, mais aussi, comme le mentionne Artaud (1985, p.87), d'aspects refoulés de nous-même qui chercheront, de toute façon, à s'exprimer par la porte de l'inconscient s'ils doivent demeurer dans l'ombre.

En ce sens, en cherchant à faire une *belle* peinture, nous rencontrons bien vite un sentiment de frustration... l'impression de se censurer. En voulant faire des associations que nous trouvons belles, nous restons dans une partie que nous connaissons de nous-même et qui nous reconforte – nécessaire certes mais qui finira bien vite par nous ennuyer puisque nous la connaissons. Lorsqu'une association de couleurs ou de formes nous semble incongrue, voire, laide, interdite ou inavouable (que ce soit au moment de la faire ou après coup) nous accédons à une part de nous-même moins convenue, inconnue... Je remarque que ce sont dans les petits choix que nous faisons, un à la fois, dans l'habitude d'oser, une couleur, un trait, une gestuelle que la part d'ombre décrite par

Artaud (1985, p. 87) se révèle... Le sentiment de joie, de bonheur ou de plaisir n'est pas toujours reconnu comme tel par le peintre dans de tels moments, mais s'il apprivoise ses œuvres en les regardant, il finit par voir les traces de son courage qui prennent souvent mille visages différents...

En prenant l'habitude d'accueillir les réactions, les sensations et les émotions qui montent lorsque nous peignons, nous finissons par démêler le mouvement qui veut nous ramener dans ce que nous connaissons et celui qui nous pousse vers l'inconnu – et à accepter ce mouvement comme faisant partie du processus de création. La peur ne se vit pas toujours comme une sensation de peur... elle ressemble parfois à une attitude de rester dans le confort de ce que l'on connaît déjà. Le courage n'est pas *exigeant* lorsqu'on en fait preuve. Il ressemble plutôt au plaisir que procure l'affirmation de ce que l'on veut. Mais découvrir ce que l'on veut profondément ressemble à la démarche décrite par Artaud (1985, p.114) lorsqu'il explique qu'on ne peut commander la nouveauté... En peinture, je remarque qu'il faut se *pratiquer* à voir, à faire des associations, pour que surgissent des moments pivots ou tournant qui nous révèlent profondément à nous-même.

3) Comment peindre nous met en contact avec notre expérience de la réalité

Si l'on accepte que la peinture est en quelque sorte des traces de moments de perception, que la perception est basée sur des associations visuelles, que celles-ci sont infinies et qu'une association provoque un état émotif, on comprend dès lors que le peintre propose un point de vue sur le monde, point de vue qui n'est pas *réfléchi* mais qu'il découvre lui-même en peignant. L'infinité des associations possibles suggère que nous sommes sans cesse en train de faire des choix par rapport à ce que nous voyons, qu'ils soient conscients ou non. La peinture d'observation n'est donc pas un exercice de *bien reproduire la réalité* ou de *reproduire parfaitement la réalité* puisque ce que l'on voit est extrêmement relatif et subjectif. Apprendre à reconnaître comment on voit, voilà l'exercice que suppose le dessin ou la peinture d'observation et que Arnheim (1976, p. 55) qualifiait de *naturaliste*. Ce qu'il y a de déroutant dans cette approche c'est que l'on réalise que l'on a le choix. Se connecter sur *comment je vois* plutôt que *ce que je dois voir*

permet de contacter notre point de vue sur le monde. L'attitude de découvrir ce qui nous intéresse ou ce qui nous fait plaisir, profondément, est une qualité à développer en peinture. C'est cette attitude qui fait que l'on est constamment confronté à ses désirs, ses préférences et cette complexité de notre être.

J'observe que la peinture a radicalement changé mon point de vue sur le monde. Lorsqu' Artaud (1985, pp. 21-22) parle de la transformation des structures mentales qui ne peut s'opérer par un discours théorique mais en passant par l'expérience d'un individu, c'est exactement ce que propose l'exercice de la peinture d'observation puisque nous sommes sans cesse confrontés dans cet exercice. La confrontation se fait avec une attitude qui nous empêche de voir, ou alors avec ce que nous voyions qui est différent de ce que nous pensions, ou encore avec un aspect de notre personnalité que nous n'admettions pas. Cependant, en *pratiquant* l'observation, le peintre finit par être en constante « re-définition », pour employer l'expression d'Artaud (1985, pp.21-22), de sa personnalité et j'ajouterais, en constante re-définition de son point de vue sur le monde qui ne passe pas par un discours théorique mais sans cesse par l'expérience de ce contact avec la réalité.

4) Pourquoi improviser?

L'improvisation ouvre une porte à l'inconscient qui, lorsqu'il fonctionne dans un cadre de jeu restreint (avec une contrainte – que ce soit le temps d'exécution, le médium ou une consigne) révèle à l'individu un aspect insoupçonné de lui-même. C'est vraiment ce que je remarque en me basant sur l'observation des quelques peintures proposées ici mais aussi sur mon expérience d'enseignante. En peinture, j'ai remarqué qu'une consigne de base fonctionne mieux qu'un thème ou qu'une idée comme moteur de création. Par exemple, pour créer une toile abstraite, au lieu de partir d'un concept, il est plus facile de se fier à certaines contraintes comme dans un jeu : couvrir la toile de quelques taches opaques en vingt minutes; ne pas réutiliser deux fois la même couleur; éviter de mettre rouge, jaune et bleu primaire; garder les formes ouvertes... En se concentrant sur des consignes claires et, d'une certaine manière, propres au langage plastique, l'esprit est

occupé à s'amuser à respecter un jeu, un peu à la manière de Csikszentmihalyi qui explique qu' « à chaque étape du processus, l'objectif est clair » (Csikszentmihalyi, 2006, p. 148). Ce faisant, la part de nous qui *juge* ou qui veut imposer sa volonté sans sentir ce qui est réellement en train de se passer, la partie consciente pourrait-on l'appeler, est occupée... Dès lors, une part plus mystérieuse de nous se révèle sans qu'on l'ait commandée.

5) La curiosité et l'émerveillement en peinture

Je constate, bien sûr, que la curiosité et l'émerveillement dont parle Csikszentmihalyi (2006, p. 441) dans son livre sur la créativité sont effectivement cruciaux pour entrer dans un processus de création en peinture. Cette capacité de se laisser toucher, sans juger, permet de *s'approprier* des états émotifs, des couleurs, des textures, des formes. En peinture, les exercices d'observation sont une façon pour le peintre de se nourrir. En se laissant guider par ce qui le fascine et en laissant des traces de ces moments de perception, le peintre nourrit son inconscient de formes et de couleur qu'il pourra par la suite réorganiser dans une peinture abstraite – il y aura accès en quelque sorte. Je constate effectivement que je ne pourrais soutenir l'exigence de la peinture abstraite sans ce processus. Lorsque j'explique cela à mes étudiants, je leur parle des rêves qu'ils font la nuit. Nos rêves sont des histoires que nous nous racontons et qui se nourrissent de l'état d'éveil, réorganisant les personnages, les actions, les émotions (avouées ou non) dans une narration complexe et d'une cohérence irréprochable! La peinture d'observation est une manière de nourrir la peinture abstraite de formes et de couleurs qui se réorganiseront dans un ordre incongru et riche par la suite. C'est d'ailleurs une remarque que je fais par rapport à l'improvisation : elle permet d'atteindre une complexité inégalable puisqu'elle se base sur ce qui est déjà là, en rajoutant et en ajustant sans cesse, comme les musiciens de jazz qui écoute la progression de leur performance.

6) Regarder ailleurs...

Le contact avec d'autres formes d'art et d'autres artistes permet au peintre de se nourrir de la différence des autres ce qui renforce, du même coup, son individualité. Csikszentmihalyi (2006) tout comme Artaud (1985) font tous deux mention du rapport entre le concept de la différence et de l'individualité. Chez Csikszentmihalyi (p. 90), il y va de l'intérêt des personnalités créatrices pour le travail des autres. Chez Artaud (p. 109), on parle de l'individu qui embrasse son ombre et qui s'accepte dans son originalité devenant alors, paradoxalement, proche des valeurs *universellement* humaines.

En peinture je remarque que je suis profondément stimulée par les autres formes d'arts et les autres artistes, qu'ils soient peintres ou qu'ils pratiquent d'autres disciplines. La musique et l'écriture, particulièrement, stimulent des zones très semblables à celles requises pour la création picturale – dans mon cas. La musique (certains styles en particulier – comme le jazz par exemple), parce qu'elle utilise le rythme et qu'elle est non verbale me permet de rentrer très rapidement dans un état propice pour peindre. L'écriture (un certain type d'écriture ludique basé sur ce qu'on a appelé *l'écriture automatiste*) me permet d'accéder à cet espace de *rêve éveillé* que je reconnais être présent en peinture également : les associations, que ce soit de sons ou de mots ou de couleurs provoquent souvent ce passage à un état particulier où l'inconscient se met à s'exprimer.

Et puis la peinture des autres peintres est une grande source d'inspiration puisqu'elle nous convie à apprécier notre différence et à se nourrir des associations qui nous touchent chez les autres, avec l'assurance de ne jamais risquer *devenir l'autre* ou encore *se perdre dans l'autre* puisqu'en suivant le jeu des associations, de l'interdit et de l'improvisation, on est certain de ne jamais créer que quelque chose qui soit profondément nous même.

Chapitre 7 Conclusion

J'espère avoir mis un peu de lumière, dans cette thèse, sur le processus de création associé à la peinture en passant par ma propre expérience. Je crois profondément qu'il n'y a pas d'art qui ne se pratique sans une certaine forme d'engagement. Du divertissement, on passe rapidement à un processus beaucoup plus confrontant et du même coup, gratifiant. Ce que je retiens de cette analyse c'est l'importance, pour tout enseignant, d'être lui-même engagé dans un tel processus pour être capable de le livrer et, pour réutiliser l'expression d'Artaud, de lui donner vie (1985, pp. 29-30). Car l'enseignement aussi est un art et c'est ce qui m'a toujours frappé en regardant les maîtres qui m'ont inspirés.

Il me semble qu'en pratiquant la peinture et en l'enseignant de cette manière, l'enseignement et la création se nourrissent l'un l'autre : « *Et, plus d'une fois, en les aidant à recréer leur savoir, j'ai réalisé que mon propre savoir était en train lui aussi de se recréer, qu'une nouvelle confrontation s'opérait en moi entre des théories depuis longtemps assimilées et la réalité vivante et que j'accédais à des significations qui m'avaient jusqu'alors échappé.* » (Artaud, 1985, p. 31). C'est ce qui se produit, je crois, à chaque fois que l'on ose aller à la rencontre de soi-même, ne sachant jamais ce que l'on va découvrir.

Cette manière d'aborder la peinture a été un cadeau dans ma vie. C'est cette façon de peindre et de créer qui m'intéresse et me motive, même dans mon enseignement.

Si je me fie à mon expérience, je pense qu'au niveau du milieu de l'enseignement des arts et de la peinture dans le domaine universitaire, une grande part du contenu des cours va à l'apprentissage d'un discours sur l'art ou d'une technique - déconnectée de l'émotion, en lien avec une émotion intellectualisée, au service d'une idée ou de l'illustration d'un concept. Pouvoir parler de peinture est une chose fort agréable et en soi un art, mais pas celui de peindre. Pouvoir appliquer un glacis et savoir comment mélanger l'huile avec la térébenthine et le vernis est effectivement très précieux. Mais

pourquoi peint-on? Pour bien maîtriser une technique? Et quand je parle de technique en peinture, je n'inclus pas dans ce terme l'apprentissage du phénomène de la perception lié au médium. Je parle purement et simplement de la connaissance du médium déconnecté du sens de la vue et des émotions.

Apprendre à peindre, c'est apprendre à voir avant tout et en laisser des traces. Apprendre à voir, c'est accepter la réalité, intérieure comme extérieure, telle qu'elle est plutôt que telle que nous pensons qu'elle est. Et c'est dans ce contact, je crois, que la découverte de soi et l'expression de cette découverte à travers un médium est possible. En prenant conscience du fonctionnement du sens de la vue, nous entrons inévitablement en contact avec notre point de vue sur le monde. Ce point de vue nous confronte puisqu'il n'est pas tel que nous l'imaginions. La capacité d'exprimer ce point de vue devient transformatrice de celui-ci. Or, ces deux éléments – la technique et le discours sur l'art – agissent aujourd'hui pour nous divertir ou encore pour détourner notre attention du véritable enjeu de la création qui est ce contact avec notre subjectivité et notre créativité porteuse de la liberté et de la joie qui accompagnent la découverte de soi.

Bien sûr, vouloir être créatif sans la maîtrise d'une technique est impensable. Piocher sur le piano a ses limites tout comme barbouiller. Après un certain temps, il faut de la technique pour aller plus loin. Je réalise, aujourd'hui que j'ai acquis une certaine maîtrise de la peinture et du dessin mais que je ne me serais jamais rendue aussi loin dans ces *techniques* sans une approche qui intégrait le contact avec mon *ressenti*, le contact avec mon *ombre* et le contact avec ma *perception*. Il me semble que le milieu de l'enseignement des arts s'enrichirait beaucoup d'une approche où l'apprentissage de la peinture et du dessin intégreraient la maîtrise d'un médium en lien avec la conscience du phénomène de la perception dans la mesure où le ressenti serait un moteur de création.

Bibliographie

- Arnheim, R. (1976). *La pensée visuelle* [Visual Thinking]. Trad. Noël, C. et Le Cannu, M. France : Éd. Flammarion.
- Artaud, G. (1985) *L'adulte en quête de son identité*. Presses de l'université d'Ottawa.
- Artaud, G. (1985) *La re-création du savoir*. Presses de l'université d'Ottawa.
- Csikszentmihalyi, M. (2004) *Vivre* [Flow]. Trad. Bouffard, L. France, Paris : Éd. Robert Laffont.
- Csikszentmihalyi, M. (2006) *La Créativité* [Creativity]. Trad. Farny, C.-C. France, Paris : Éd. Robert Laffont.
- Sullivan, G. (2010) *Art Practice as Research : Inquiry in Visual Arts* (2nd Ed.). California, U.S.: Sage Publications, Inc.
- Schön D.A. (2009) *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (13th Ed.). Farnham, England: Ashgate Publishing Limited.