



HAL
open science

Construction de l'individu - Construction de la peinture : pour une éthique de la création : le rater comme vecteur d'expression et de structuration de l'être

Nathalie Guevel

► To cite this version:

Nathalie Guevel. Construction de l'individu - Construction de la peinture : pour une éthique de la création : le rater comme vecteur d'expression et de structuration de l'être. Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2012. Français. NNT : 2012LIL30060 . tel-01124080

HAL Id: tel-01124080

<https://theses.hal.science/tel-01124080>

Submitted on 6 Mar 2015

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

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

Université de Lille 3
Ecole doctorale sciences de l'Homme et de la société
Centre d'étude des arts contemporains

Thèse de doctorat en Art :
ESTHÉTIQUE, PRATIQUE ET THÉORIE DES ARTS CONTEMPORAINS

Par **Nathalie GUÉVEL**

**Construction de l'individu /
Construction de la peinture :
pour une éthique de la création.
Le « rater » comme vecteur d'expression
et de structuration de l'être.**

Thèse dirigée par : Marie-Pierre Lassus

Soutenue le 17 novembre 2012

Devant un jury composé de :

Marc-Mathieu Munch, professeur émérite à l'Université de Metz, Licia Sbatella, professeur des universités, Ecole polytechnique de Milan et de Communication multimedio à l'Université della Svizzera Italiana, Marie-Pierre Lassus, professeur des universités, Université Charles de Gaulle Lille3

Pages liminaires

Construction de l'individu / Construction de la peinture :

Pour une éthique de la création

Le « rater » comme vecteur d'expression et de structuration de l'être

Cette thèse présente un projet de recherche création et recherche action dont l'axe principal questionne le rapport entre le processus identitaire à l'œuvre dans l'activité picturale. Un lieu interne d'expérimentations devient « espace » de la peinture qui n'est plus abordée d'un point de vue esthétique mais sous un rapport subjectiviste et constructiviste. Ma démarche s'est construite autour d'un axe principal: le parallèle entre la construction de la peinture et la construction d'un individu devenu « sujet » créatif et autonome au sens où l'entend E. Kant. Ce rapport entre la pratique artistique et le processus d'individuation (tel que l'a défini C-G Jung) aboutit au paradoxe d'une « éthique de la relation » fondée sur un travail sur soi que j'ai approfondie pour proposer une théorie et une méthode pédagogique d'accompagnement en peinture. Accessible à tous, cette méthode accompagne des personnes en situation de handicap mental, de maladie psychique ou d'autisme, mais notre thèse engage une réflexion plus globale sur la peinture vécue par le corps « musical » comme vecteur de structure identitaire. Une nouvelle architecture de la peinture faite de « boues », de « dépôts », propose, comme appui à cette lecture musicale, des métaphores de renouvellement. Une théorie du rater se fait ici vecteur pédagogique. Elle se présente sous forme de jeux contre les principaux blocages privilégiant l'« imagination motrice » induite par la couleur et par la forme tant chez l'accompagnant que chez l'accompagné. Nous proposons un espace en peinture mutuellement constructeur permettant de sortir de la fermeture psychique et sociale parfois contrainte, pour s'ouvrir au monde et se transformer.

Mots clés : Art d'actualité/ Art intemporel/ Boue de la peinture/ Clichés/ Dépôts d'être/ Dépôts de la peinture/ Espace de « non peinture »/ Idéalisation/désidéalisation/ Jeux de rater/ Organicité/ Rythmes/ Corps musical.

Construction of the individual / Construction of the painting:

For an ethics of creation.

The “Missing” as an expression vector and structure to be

This thesis presents an action creation research project whose main axis analyses the relationship to the identity process at work in the pictorial activity. An internal locus of experimentation becomes a painting “space“which is no longer approached from an aesthetic point of view but more from a subjectivist and constructivist one. My approach is built around a main axis: the parallel between the construction of the painting and the construction of an individual become creative autonomous "subject" as E.Kant understands it. This relationship between artistic practice and the process of individuation (as defined by CG Jung) leads to the paradox of an "ethics of the relationship" based on self study that I have developed more thoroughly to provide both a theoretical framework and a teaching method in accompanying painting. Accessible to all, this method accompanies people with mental disability, mental illness or autism but our thesis undertakes a more comprehensive reflection on painting as embodied in a musical body as a vector of identity. A new architecture of painting as made up of "sludge", "deposits" supports this musical reading with metaphors of renewal. A theory of miss is seen here as an educational vector. It comes in the form of games against major obstacles favoring the “motor imagination” induced by shape and color both in the one that is accompanying and the one accompanied. We offer a mutually constructive painting space as a way out of psychological, sometimes social closure and stress, to open up to the world and transform ourselves.

Keywords: Newsart/ Timeless art/ Paint sludge/ Clichés/ Living deposit / Painting deposit/
Non painting space/ Idealization and devaluation/ Miss games/ Organicity/ Rhythms/ Musical
body

Université de Lille 3

Ecole doctorale sciences de l’homme et de la société

Centre d’étude des arts contemporains

TABLE DES MATIÈRES

Pages liminaires	5
Remerciements.....	11
Avant Propos.....	13
Introduction générale	17
1 Naissance par l'expérience de rater, l' <i>art intemporel</i>	17
2 De l'éthique à la pédagogie.....	20
3 Parcours choisi	23
A. Le rater structurant chez le peintre	27
A.1 Qu'est ce que l' <i>espace psychique</i> du rater ?.....	28
A.1.1 <i>Rêver le rater dans les profondeurs créatives</i>	28
A.1.2 <i>La joie de rater dans une dialectique créatrice</i>	33
A.1.3 <i>De la tache à l'œuvre</i>	37
A.2 Naissance de l' <i>être boueux</i>	51
A.2.1 <i>Y a-t-il universalité dans les processus psychiques créatifs ?</i>	51
A.2.2 <i>L'être boueux et le « double » chez Antonin Artaud</i>	56
A.2.3 <i>Peindre : entrer en résonance</i>	61
A.3 Les <i>clichés</i> contrés par le rater	66
A.3.1 <i>Le cliché, la lutte de Cézanne</i>	66
A.3.2 <i>Existe-t-il des mauvais « rater » ?</i>	73
A.3.3 <i>Qu'est ce que voir (pour un peintre) ?</i>	79
A.4 Créer, se créer par le rater	84
A.4.1 <i>Renforcement psychique par l'imaginaire</i>	84
A.4.2 <i>Se transformer par l'œuvre : le Jeu</i>	88
A.5 L'architecture cachée de la peinture.....	92
A.5.1 <i>La surdité de la peinture</i>	92
A.5.2 <i>Transformer la boue en or</i>	100
A.6 Historique d'une « pensée de rater »	107
A.6.1 <i>Prémises du « rater » en art</i>	107
A.6.2 <i>La notion de corps « réceptif »</i>	110
A.7 Conclusion intermédiaire	117
B. L'Art intemporel	121
B.1 Fondements de l' <i>art intemporel</i>	123
B.1.1 <i>Nietzsche et L'ivresse de l'art</i>	123
B.1.2 <i>Une définition du « moderne », racine de l'art intemporel</i>	127
B.1.3 <i>Ethique du créateur</i>	132
B.2 Art ou Expression ?	136

B.2.1	<i>Art et Expression</i>	136
B.2.2	<i>Les concepts d'art Brut et d'art « intemporel »</i>	143
B.3	<i>Le rythme en peinture</i>	151
B.3.1	<i>La notion d'activité chez Minkowski</i>	151
B.3.2	<i>Rythme universel et rythme intime du peintre</i>	155
B.4	<i>L'espace pictural : un dialogue des arts</i>	164
B.4.1	<i>L'espace coloré de la peinture</i>	164
B.4.2	<i>L'Organicité</i>	172
B.4.3	<i>Le temps de la peinture et la toile blanche</i>	176
B.5	<i>Un art vivant</i>	181
B.5.1	<i>L'authenticité dans la création</i>	181
B.5.2	<i>L'Art d' « actualité » (A. Artaud)</i>	184
B.5.3	<i>Le cas de Kandinsky</i>	190
B.6	<i>Le paradoxe de l'éthique</i>	197
B.6.1	<i>La philia</i>	197
B.6.2	<i>De l'élan compassionnel à l'accompagnement</i>	205
B.7	<i>Conclusion intermédiaire</i>	213
C.	<i>Pédagogie et construction de l'individu créateur</i>	217
C.1	<i>Une pédagogie du corps</i>	220
C.1.1	<i>Vivre une rythmanalyse</i>	220
C.1.2	<i>Accompagner, un dialogue des sens au service du dialogue des arts</i>	222
C.2	<i>Pédagogie du rater</i>	229
C.2.1	<i>Espace des blocages/déblocages</i>	229
C.2.2	<i>Du sujet à l' « origine »</i>	234
C.3	<i>Une pédagogie du lieu</i>	239
C.3.1	<i>Installation du « petit matériel »</i>	239
C.3.2	<i>Le lieu de la composition</i>	243
C.4	<i>Une pédagogie de rater vers une construction de soi</i>	247
C.4.1	<i>Les pouvoirs magiques de rater</i>	247
C.4.2	<i>Naissance d'un être renouvelé (L'appel de l'être à aimer)</i>	251
C.5	<i>Conclusion intermédiaire</i>	257
D.	<i>Une méthode de l'écoute du « corps musical » en peinture</i>	261
D.1	<i>Engager une éthique et une créativité</i>	264
D.1.1	<i>Les pas vers l'éthique, pré-requis pour accompagner en peinture</i>	264
D.1.2	<i>L'enjeu de la créativité pour déclencher la peinture</i>	268
D.2	<i>Développer une écoute corporelle</i>	273
D.2.1	<i>Se rendre attentif aux espaces « entre »</i>	273
D.2.2	<i>La structure musicale du corps</i>	279
D.3	<i>Répondre aux blocages du peintre : les outils de rater</i>	285

<i>D.3.1 Aider à la création d'espaces psychiques et physiques du peintre</i>	285
<i>D.3.2 Apprendre à dé-peindre l'enjeu de l'accompagnement</i>	287
D.4 Une méthodologie de la recherche création à la recherche action	290
<i>D.4.1 Une démarche subjectiviste</i>	290
<i>D.4.2 Vers des dynamiques constructrices identitaires</i>	295
D.5 Conclusion intermédiaire	298
Conclusion générale	305
1 Une approche sensible de la peinture.....	306
2 Le rater comme vecteur d'expression et de structuration de l'être	308
3 Un espace « musical » en peinture mutuellement constructeur	309
Lexique	313
Bibliographie	319

Remerciements

- Aux peintres : François, Bastien, Pascal, Agathe, Jean-Philippe, Mounia, Aurélien, Erwann, Anissa, Marie-Eve qui sont les peintres en situation de handicap mental présentés dans ce travail, à tous les peintres du Foyer art et vie que j'ai accompagnés pendant quatre années ainsi qu'à tant d'autres parmi ceux rencontrés ailleurs.

- A Madame Marie-Pierre Lassus qui m'a guidée avec une grande bienveillance tout au long de ce parcours de recherche, me permettant d'élargir mes questionnements par ses profondes qualités d'écoute, en transmettant et partageant son savoir.

- Un remerciement tout particulier au Centre de la Gabrielle qui m'a offert l'opportunité de suivre le Master II « Art et existence » et poursuivre une partie de cette thèse tout en exerçant mon activité d'accompagnante en art en son sein. Egalement un grand merci aux membres de l'équipe du Foyer art et vie pour leur qualités de présence et de réflexion qui sont les leurs auprès de ce public particulier.

- J'adresse un clin d'œil particulier à mes parents qui m'ont soutenue et m'ont permis de toujours pouvoir suivre mes convictions et mes projets.

- A ma sœur Gaëlle Guével et mon ami Christophe Cadic, pour leur précieuses relectures et remarques pertinentes ainsi qu'à mes amis qui ont su m'encourager et m'éclairer.

- Une pensée s'envole vers Jean Revol que cette recherche m'a permis de rencontrer et dont les conseils précieux ont tant renforcé ma peinture et ma confiance dans les ambitions théoriques de cette thèse.

Avant Propos

Nous ne comprenons pas la beauté du mucus, ni le rôle clef que jouent les bactéries dans la régulation du flux de la matière au sein de la biosphère. Nous ne saisissons pas que la boue qui recouvre la majeure surface de la terre, est le substrat universel de la vie. Telles sont les humbles fondations du monde vivant.¹

Avant d'entrer dans le cœur du sujet de notre recherche et afin de mieux introduire nos propos, il est apparu nécessaire d'en préciser brièvement l'origine et la nature. Il s'agit d'une recherche-crédation qui s'inscrit au cœur de ma pratique de peintre que je n'ai cessé d'exercer comme une source nécessaire à l'écriture que j'ai voulue « vraie ». J'ai écrit en tâtonnant, en révélant ces « insignifiances » de l'acte de peindre, au sein de mon *aperception*² pour livrer ce que pouvait être l'activité du peintre et en quoi elle est constructrice d'être. Ma recherche s'appuie autant sur l'expérience que sur l'étude des écrits des peintres, de philosophes, psychanalystes, critiques d'art, écrivains, anthropologues et pédagogues. Il s'agit donc d'une recherche trans-disciplinaire autour de la question de la peinture et de ce qu'elle apporte de spécifique à l'homme aujourd'hui.

J'ai laissé en peignant souvent ma peau usée comme des dépôts sur mes doigts, sur ma blouse, au sol, pour une peau revivifiée, nourrie d'un dialogue profond entre moi-même et la peinture, comme tous les cahiers qui m'ont servi à écrire, à côté, ces pages et carnets rayés, qui se soustraient à présent au regard, mais qui ont été, pour la présente thèse, mes plus sûrs alliés. J'ai écrit comme la peintre que je suis, en procédant petit à petit, tache après tache pour jusqu'au bout découvrir, éclairer mes intuitions enfouies que je vivais mais qui n'atteignaient pas ma voix, les mots. J'ai donc essayé de donner des mots à cette certitude qu'il fallait faire émerger : le temps de la peinture, dans l'instant, intensifiant le rapport à soi et renouvelant les coins les plus reculés et inaccessibles de mon être. Je tenterai au sein de cette thèse de vous les faire partager, ils correspondent à une recherche d'authenticité.

¹ Westbroek P, *Vive la terre. Physiologie d'une planète*, Paris, 1998, p145.

² L'aperception est à considérer comme interne et immédiate (elle est aussi nommée « intuition immédiate ») au sens de Maine de Biran qui est le premier philosophe à avoir défini notre corps comme un corps subjectif (XIXe.) Il définit alors l'homme comme corps : la conscience est toujours une conscience corporée. L'aperception est « ce sens de l'effort immanent qui est le fond même de la vie de relation » et qui constitue notre « existence personnelle » (le monde n'est rien d'autre que ma signification du monde). Cette aperception où le sujet se reconnaît, inclut une temporalité propre, constitutive du sentiment de l'identité subjectivée, de sa permanence et de sa durabilité.

Rater en peinture m'est apparu comme une fortification de ces profondeurs créatrices, comme possible facteur émergeant de cette matière obscure avec laquelle travaille la peinture. Elle réside en ce « noyau » enfoui de l'être, si difficilement exprimable par les mots quand ils doivent raisonner mais qui devient fort quand l'expression se fait artistique. J'ai ressenti en créant, ces fondations en moi-même se renforcer, autant en tant qu'artiste qu'en tant qu'individu, comme une force supplémentaire en moi, une estime de soi et en ce sens, une responsabilité. Comment garder cette découverte de renforcement par l'activité de la peinture pour soi ? Comment pouvoir faire partager cela aux autres au-delà du résultat de mes tableaux ? Comment permettre à d'autres de vivre cette augmentation sans leur imposer mes propres *clichés*³ que je sais bloquants à la création ? De quelle manière puis-je les accompagner en m'adressant à ce « noyau » d'être ? Autant de questions qui m'ont guidée comme un devoir, une évidence vers l'accompagnement par la peinture des personnes en situation de fragilité. Au fond nous sommes tous fragiles, car nous nous sommes tous éloignés de ce noyau profond que symbolise une éternelle enfance. Qu'a-t-on fait de ce plaisir de dessiner ou de peindre spontanément ? Quels masques a-t-on du recouvrir pour fuir ce noyau de vie, cette authenticité ?

La pédagogie que nous réfléchissons propose de faire revivre ce « noyau », elle s'adresse alors à tous mais peut-être en priorité à ces personnes qui sont dépendantes, à ces enfants en situation d'échec, à ces êtres en souffrance.

Mon premier élan alla vers les jeunes en difficulté sociale dans une résidence à La Source Villarceaux⁴. Ce fut ma première expérience d'accompagnement et mes premiers liens au rater comme source de pédagogie. C'est grâce à une tache sur un tableau, une eau marron renversée sur une feuille qui déclencha un émerveillement mutuel, que ma recherche a commencé. Comment le fait de rater son tableau a déclenché chez ce jeune qui ne voulait pas peindre le goût de la peinture et chez moi la conviction que c'est ce raté qui lui a permis de s'autoriser à entrer en activité ? Il y avait aussi cette petite fille qui ne parlait pas, ne tenait pas en place, vive furtive qui traçait aux doigts, de toute son énergie, de toutes ses forces un visage, peinture collée, directe, incisive, une peinture qui avait la force et la rapidité de son regard fuyant, pressé. Comment une petite fille de qui on attendait tout au plus des cris, de la fatigue, de l'énerverment avait-elle pu produire une telle puissance créatrice ? D'où venait

³ Clichés : Voir lexique.

⁴ Source Villarceaux : Accompagnement à raison d'une journée par semaine dans le cadre d'une résidence d'artiste au château de Villarceaux d'enfants en difficulté sociale. Projet dirigé par Gérard Garouste.

cette énergie et ce naturel, cette certitude d'une composition à la fois juste, esthétique, marquante ?

Ma seconde expérience qui dura quatre années se déroula auprès de personnes en situation de handicap mental. Je n'en avais jamais rencontré mais je n'avais aucune appréhension peut-être parce que j'avais cette force de la peinture, cette croyance en elle qui descendait de façon inconditionnelle en moi et me rendait forte, authentique et portée.

J'ai pu vivre et déterminer tout le terreau de ma pédagogie, pédagogie que j'ai exercée sans savoir : entre la présence des corps peignant, entre la peinture et ses dépôts, entre l'atelier et nous. Cette recherche propose de réfléchir sur ces « entre » comme pédagogie et d'en faire la finalité de cette thèse.

J'ai pu déceler l'à-côté du regard, quand on oublie les cris au profit d'un visage, quand on s'adresse à l'homme à la place d'un masque, et j'ai pu m'enrichir de leur art qui se tourne vers nos abîmes profonds, et qu'il faut apprivoiser, percevoir comme matière de l'art. J'ai rencontré des personnes authentiques, un art authentique comme un silence éprouvé, une respiration retrouvée. C'est dans un sentiment d'urgence que je propose ma pédagogie en priorité auprès de ces personnes, pour que cette dernière puisse révéler, sous le handicap, à côté de ce qu'on ne les croit pas capables de faire, la beauté universelle d'une expression authentique, la force d'un échange égalitaire, une liberté profonde sous un certain enfermement.

Introduction générale

L'homme est cette nuit, ce néant vide, qui contient tout dans sa simplicité - une richesse de représentations infiniment multiples, d'images, dont aucune ne lui échoit en ce moment-, ou qui ne sont pas en tant que présentes. » Présentes ici veut dire présentes à la conscience. « Ceci est la nuit, l'intérieur de la nature, qui existe ici -, -*Soi pur*, dans des représentations fantasmagoriques, il fait nuit autour, surgissent alors tout à coup et disparaissent de même, ici une tête sanglante, là une figure blanche- Cette nuit, on l'aperçoit lorsqu'on regarde l'homme dans les yeux- alors on regarde une nuit qui devient *effroyable*, -ici vous tombe dessus la nuit du monde.⁵ Hegel

I Naissance par l'expérience de rater, l'art intemporel

J'ai le sentiment d'avoir découvert ma trace à dix-sept ans. Dans les méandres de la couleur du pastel gras, avec mes doigts, mes mains, mon corps dans la gratuité du tracé, dans l'émerveillement des formes qui m'ont habitée pendant des années (personnages fantomatiques, démons et anges qui s'affrontent, animaux étranges et merveilleux, paisibles. C'est cette expérience qui m'a fait me passionner pour l'art. C'était une expression de moi-même qui me dépassait (sensation de travailler avec des forces cosmiques). C'était aussi un monde à l'abri, sûr qui existait en dehors de l'école et participait à ce sentiment de liberté que j'éprouvais dans de douces rêveries, par les nuages à la fenêtre envisagés comme des batailles géantes, des animaux rassurants. L'imaginaire ne me demandait pas de réussir à tout prix mais simplement d'être, d'être davantage. Depuis ce moment, j'ai ressenti ce que je voulais vivre : un art « organique », différent de l'art qui veut « raisonner » ; le choix et surtout la nécessité organique de retrouver la structure dialectique esprit-corps et la sensation d'être incarnée.

Le rater en peinture c'est comme la fenêtre de l'école pour l'élève, c'est le possible pour échapper à la réussite qu'on attend de vous mais aussi à ce qu'on attend de soi-même en peinture, à ce qu'elle représente et qui constitue au fond nos leurre, nos *clichés*. La réussite

⁵ Hegel, cité par Castoriadis, Cornelius, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, Coll. La couleur des idées, 2007, p. 151.

qui met en concurrence les individus, est demandée partout dès l'entrée dans la vie scolaire, puis professionnelle ou sociale. Elle rend souvent pourtant lisse, nous fait nous cacher sous des masques, nous rend triste jusque dans les poignées de mains échangées qui se veulent codifiées, même plus dignes d'un vrai salut.

Nous proposons au sein de la peinture de reprendre le droit de l'humain, par les revers de ce dictat, vers nos forces souterraines : un noyau d'enfance éternelle. Il se situe dans nos limbes qu'on se refuse souvent à explorer et pourtant qui recèlent de l'espace supplémentaire de vie.

Nous dialoguerons en peinture avec un parcours intérieur : dans un *dialogue des arts*⁶. Mais pour cela, il faudra lutter, c'est au cœur des préceptes des artistes peintres que nous avons trouvé l'objet du combat : soi-même - nos propres *clichés*⁷.

Alors, quelle lutte pour peindre une pomme ? Quel « dépôts » de lui-même Cézanne a-t-il du laisser au sol, sur sa blouse, combien de sueur, de mots sortis, énervés ou comblés parfois ? Quelle place (espace poétique-psychique) a-t-il du faire en lui pour éprouver cette pomme comme nouvelle, quand tous les jours depuis l'enfance il en a vu ? Comment a-t-il pu écarter les *clichés* de la peinture et oublier tous les chefs-d'œuvre impressionnants qui représentaient des pommes ? Combien de ratés a-t-il du éprouver pour peindre ?

La peinture donne des lambeaux, ceux qui tombent du combat de l'artiste, ces phrases qui tournent quand il peint, ces « humeurs » qui sortent ailleurs que par les pinceaux, comme une boue de l'être déposée, rendue. Jamais nous n'avons accès à la préciosité des ateliers des peintres quand les murs seuls entendent les murmures échappés. L'atelier, le matériel, la blouse, portent aussi les traces, les *dépôts de la peinture*⁸. Ces jets qui n'ont pu atteindre la toile et qui témoignent de la puissance d'une corporéité vivante⁹ à l'œuvre.

Ces boues comme petits embryons de vie portent le témoignage d'un combat, d'une lutte. Ces ratés, ces à-côtés sont aussi les repères du peintre. N'est-il pas rassuré quand il rentre dans son atelier et qu'il y trouve ses traces, cette odeur de peinture qui le renseigne sur son dernier ouvrage comme si ses combats n'avaient pas été vains ? Ce sont ces repères de l'être

⁶ Dialogue des arts : Voir lexique.

⁷ Clichés : Voir lexique.

⁸ Dépôts de la peinture : Voir lexique.

⁹ Corporéité vivante : « pathos immédiat qui détermine notre corps de fond en comble avant qu'il se lève vers le monde » Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, PUF, 1965, dans « avertissement ».

qui peint que nous nommerons l'*être boueux*¹⁰. C'est au sein d'un dialogue intérieur qui fait accéder à l'*être boueux* que nous interrogerons la peinture autant que le peintre :

La peinture est-elle sourde ?

Quels sont les « dépôts » qu'elle laisse derrière elle à côté, sous elle ?

Le peintre travaille-t-il avec sa vue ?

L'espace de composition se trouve-t-il vraiment sur le papier ou la toile ?

Quel poète se cache sous le peintre ?

Comment transformer la boue en or ?

Rater apparaîtra comme la nature même de la peinture et comme la condition de l'activité de peindre, la peinture est autre chose que ce qu'elle montre, le peintre devient aussi cet « autre » qui peint.

Le combat de Cézanne dont nous avons pris l'exemple ici est en réalité celui de tous les artistes qui veulent peindre une pomme, un arbre, un tournesol. Il s'agit d'évacuer ses propres *clichés* inhérents comme ceux de son époque, et qui rendent la peinture à un éternel renouvellement au cœur même des sujets les plus simples et d'« y mettre sa peau »¹¹ (Van Gogh).

Quelle dynamique consciente met-on en place pour pouvoir peindre de tels sujets sans être bloqué en se mettant tout entier dans son activité ? Ne peut-on pas remplacer l'enjeu bloquant de réussir par des *jeux de rater*¹² ?

Tourner le rater en soi, l'apprivoiser c'est développer son inventivité : créer son propre « espace poétique » de rater, son propre *espace physique*¹³ de rater. Les formes qui comptent, ne seraient-elles pas celles dont on a dû se séparer ? Celles provoquées par un hasard ? La tache n'est-elle pas un lien vivant ? La sublimation de réussite par la nature même de rater n'en accentue-t-elle pas l'effet ? Ne préfère-t-on pas peindre dans un lieu qu'on a « le droit » de tacher ?

Comme la pomme de Cézanne paraît loin au sein de l'art contemporain et pourtant auprès de l'expression des personnes en situation de handicap mental, elle me paraissait là, tout près, posée sur la table épousant la lumière, offrant sa rondeur, son poids, sa tige noire légère vers

¹⁰ Être boueux : Voir lexicque.

¹¹ Van Gogh, Vincent, *Lettre à son frère*, in correspondance complète II, Paris, Gallimard-Grasset, 1960, p. 234.

¹² Jeux de rater en création : Voir lexicque.

¹³ Espace physique de la « non peinture » : Voir lexicque.

le ciel. Chacun dans cet atelier a considéré la pomme, jamais intimidé, courageux pour la rendre au filtre de sa perception, transformée par son corps et au sein d'un *dialogue des arts*. Alors, chantant, dansant, la pomme, tous ces peintres l'ont renouvelée.

Pourquoi aujourd'hui la considérer comme appartenant au passé, rangée, ne devant plus être touchée ? L'art contemporain que nous appelons *art d'actualité*¹⁴, n'a plus voulu représenter cette pomme pour éviter d'affronter les abîmes, la matière obscure de l'art qu'elle offrait. Ces artistes préfèrent la détourner, la retourner en faisant passer le *plan de la pensée* avant le *plan de la vie*¹⁵. Quel sens a-t-on perdu aujourd'hui dans l'art ? Nous proposons d'y répondre par un *art intemporel*¹⁶ qui défend des valeurs constructives de l'art et croit en l'accomplissement de l'individu créant par la significativité qu'elles induisent pour lui.

Ce n'est pas la « forme » comme telle qui confère à l'œuvre d'art son « intemporalité » mais la forme comme passage et ouverture vers l'abîme.¹⁷

L'*art intemporel* proposera une éthique de l'artiste qui repose sur des valeurs prenant sens pour lui, un sens qui va de pair avec la recherche de la forme, de l'esthétique de l'œuvre comme authenticité. Comment l'artiste pourra t-il développer cette éthique ? Avec quelle temporalité devra t-il renouer ? Comment se rendra t-il poète avant tout ?

L'éthique de l'artiste développée ici soulève un paradoxe: comment l'artiste qui travaille en lien avec ce noyau (obscur) dans sa bulle (solitude de l'atelier) se rend-il presque intuitivement disponible à l'autre ? Telle est la question que je tenterai d'éclairer par cette recherche.

2 De l'éthique à la pédagogie.

J'ai pris goût à plus de vie par la peinture comme si ces couleurs m'avaient « augmentée » jusque dans la façon d'être au monde. Former/déformer un tableau me donnait une respiration supplémentaire, me rendait *protéiforme*, en mouvement. La beauté que l'on forme fait de l'espace en soi, ouvre des spatialités intérieures, augmente ainsi la beauté,

¹⁴ Art d'actualité : Voir lexique.

¹⁵ Plan de la vie différent de celui de la pensée : Corporéité vivante en action guidé par l'affectivité, Permet l'action maîtresse des processus primaires dont Anton Ehrenzweig nous dit le pouvoir supérieur face à la seule action de la raison et de la logique discursive.

¹⁶ Art intemporel : Voir lexique.

¹⁷ Castoriadis, Cornelius, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, Coll. La couleur des idées, 2007, p. 47.

l'espace du monde. Pourquoi ai-je pu percevoir cette sensation de mieux respirer, petit à petit, de mieux voir et pour ainsi dire de danser, chanter avec la nature par la peinture?

En composant c'est presque le sang, le pouls qui guide le corps dompté et en même temps farouche, capable d'encorner comme un taureau nos moindres défaillances quand la suprématie, la disponibilité de l'*être boueux* sont menacées.

Comment cet être que notre raison ne maîtrise pas compose t-il en art ? Comment vivons-nous cette révolution intérieure ? Comment nommer ces nouveaux espaces (spatialités) qui s'ouvrent en nous ?

Nous nous trouvons dans une *ivresse*, une hilarité du danser, chanter, du peintre heureux, guidé par le génie du cœur (Nietzsche 1844-1900) tâtonnant, évoluant se frayant un passage jusqu'au bout des pinceaux sur la toile. C'est dans cette totalité que l'on prend goût à soi, qui déclenche un « amour » de soi (Paul Audi) et ainsi ouvre sur ce paradoxe l'éthique : aller vers soi conduit vers l'autre.

Quand je traverse des moments difficiles je sais que je trouverai un apaisement dans cette *ivresse*, comme bercée, en renouant à mes *rythmes propres*¹⁸, je trouverai un refuge, une paix dans le combat inhérent dans la peinture. Aussi il fallait le transmettre à d'autres. Comment aurais-je pu imaginer qu'en allant ainsi vers l'autre un véritable échange se serait instauré, un *effet de vie*¹⁹ réciproque ?

La peinture des personnes en situation de handicap mental m'a enseigné notamment comment un bouchon lancé par un jeune autiste dans un « balancement pendulaire du temps de soi » retrouvait en fait un rythme de pinceaux ? Ou comment une voix étouffée à trouvé un écho par le « cœur » ? Comment des personnages multiples ont su s'accorder le temps d'une peinture ? Comment des *rythmes intimes*²⁰ se retrouvaient au fond de la peinture ? Comment des personnes si dispersées d'habitude offraient dans l'activité des concentrations hors du commun, des compositions qui s'effectuaient sans temps d'arrêt comme une force inouïe au travail ?

J'ai ressenti des musiques, des danses au sein de ces peintures, qui m'ont appris à mieux voir, à développer une écoute par les yeux, berceau de la pédagogie qui se rendra attentive aux à-côtés de la peinture, à ce qu'elle cache, dépose, en devenant autre :

¹⁸ Rythmes propres : Voir lexique.

¹⁹ Effet de vie : défini par Marc Mathieu Munch dans son livre *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, *op. cit.* Il défend une vie comprise dans la littérature, nous considérons que cet effet de vie est impliqué dans chaque engagement de l'activité propre quelque soit le médium. Elle renvoie à la psyché du lecteur, un effet de vie (sensations, modulations en soi éprouvées comme si il s'agissait de vivre une « autre vie »).

²⁰ Rythmes intimes : Voir lexique.

Composer s'avère être musical mais de quelle musicalité s'agit-il ?

Comment la composition peut s'avérer naturelle (en soi), « organique » ?

Y a-t-il un lien d'*organicité*²¹ où composer revient à se composer ?

En tant qu'artiste, j'ai développé une pédagogie qui offre la place au rater, j'ai appris grâce à ma propre éthique à me référer au rater comme élément structurant et ainsi sans cesse, à me remettre en question en accordant toute l'attention nécessaire à une poétique nouvelle du rater autant psychique (espace poétique de rater) que physique (traces d'un atelier, blouse...). Nous proposons d'accompagner des personnes en les aidant à apprivoiser ces espaces qu'elles devront inventer, afin de réaliser, grâce à ce noyau créateur, une peinture bien vivante.

Nous ferons une distinction entre art et expression tout en prenant conscience qu'ils ont les mêmes racines « organiques » (Arno Stern) : la capacité qu'ont tous les êtres humains à créer. L'expression existe depuis l'enfance : que se serait-il passé si nous l'avions laissée évoluer ? Y a-t-il un principe physiologique qui modifie notre rapport à l'art dans l'enfance ? Comment la scolarité peut-elle briser cette expression ? Quelle différence y a-t-il entre art (artiste) et expression (qualité esthétique organique) ?

Dans les deux cas il y a qualité esthétique. Cette exigence esthétique d'équilibre entre les couleurs et les formes, conditionne nos trouvailles, notre exigence, nos ratés, nos réussites. Cette *esth/éthique* (Paul Audi) est le but de l'artiste et de notre pédagogie. Mais alors réside un danger : comment ne pas briser, influencer leurs expressions ? Comment ne pas leur imposer sa vision ? Y a-t-il une universalité des principes psychiques qui se jouent dans l'art ? Comment reconnaître les arrêts voulus (qui terminent leur création) de ceux qui sont feints ? Comment guider toute cette inventivité qui déclenche la peinture (avec le plus d'autonomie possible) et aboutit à la transformation de la personne ?

Nous serons garants des *dépôts d'être*²² en atelier. Nous accorderons toute son importance à la *boue de la peinture*²³, et à l'*être boueux*. Afin de ne pas écraser un élan, une authenticité créatrice, nous proposons un accompagnement qui permet de devenir autonomes, inventifs, libres afin de continuer à faire vivre *ce noyau intemporel* comme une valeur positive, comme des vies à valoriser et non plus à juger sous le signe du handicap.

²¹ Organicité : Voir lexique.

²² Dépôts d'être : Voir lexique.

²³ Boue de la peinture : Voir lexique.

3 Parcours choisi

Pour répondre à ces questions, nous proposons au lecteur, de suivre un parcours, d'emprunter les méandres de nos combats, parfois de nos difficultés dans la mise en mot, pour la mise en sens.

Nous avons privilégié dans les deux premiers chapitres les bases théoriques, afin de forger des outils solides avec lesquels nous proposons des concepts qui répondent à notre sujet. Ces études nous permettent de proposer un lexique au lecteur qui pourra s'y référer pour saisir les concepts clés de la pédagogie proposée et de notre pensée. Une écriture plus fluide propose dans les derniers chapitres notre pédagogie du rater, riche de ces outils théoriques.

Dans une première partie, nous nous attacherons à définir et circonscrire ce que nous entendons par « rater structurant » en peinture, terreau de la recherche. Nous en présenterons la définition en termes d'« espace » chez le peintre et dans la peinture.

Nous avons fait le choix, pour cette partie, de présenter la nature de ces espaces « entre » et à côté de la création. Nous partirons de la condition du peintre qui, pour créer, doit opérer des transformations. De la naissance d'*espaces psychiques* de rater à la définition des ratés de la peinture et du peintre, tel est le chemin que nous proposons de parcourir.

Nous nous attacherons ainsi à définir la naissance d'une poétique du rater chez le peintre comme condition de l'émergence de son être créateur : l'*être boueux*. Nous verrons quels pièges le peintre doit éviter face à la « réussite » qui engage le *plan de la pensée*, et en quoi le *plan de la vie* lui permet de cheminer par la boue salvatrice. Ensuite nous palperons le terreau de la vie subjective du créateur dans un dialogue intérieur qui révélera ainsi les à-côtés de la peinture : ses ratés.

Enfin nous proposerons un historique traçant les conditions d'une possible émergence d'une pensée du « rater » (Maine de Biran, 1766-1824, Rousseau, 1712-1778).

La seconde partie nous permettra d'ancrer la pensée du « rater » au sein de l'*art intemporel*²⁴ que nous défendons, pour proposer une éthique du peintre, une *esth/éthique* (Paul Audi).

²⁴ Art intemporel : Voir lexique.

Cette recherche qui me définit en tant qu'artiste, nous entraînera au cœur d'un rapport à soi par un *dialogue des arts* qui renforcera, cette double construction (de l'artiste et de soi).

Un premier temps est réservé à la présentation des fondements de l'*art intemporel* tant historique que philosophique. Nous mettrons en évidence au sein de celui-ci le lien entre une éthique et une esthétique [*esth/éthique* (Paul Audi)] et nous verrons comment art et expression en dépendent et se distinguent.

Dans un second temps, nous entrerons au cœur d'un dialogue intérieur, d'une perception du peintre au sein d'un *dialogue des arts*. Nous définirons alors ce qui se joue dans l'espace de la peinture en termes de rythme, de mouvement, d'activité et d'interactions au sein d'une composition. Nous désignerons le rater comme partie prenante de ces dialogues et comme vecteur de construction de soi.

Dans une perspective plus globale nous interrogerons l'art contemporain en regard des valeurs défendues dans l'*art intemporel*. Nous verrons là que seul l'*art intemporel* permet de vivre le *paradoxe de l'éthique*²⁵ : aller vers soi pour aller vers les autres, condition de la naissance de la peinture et de la pédagogie.

Enfin dans une troisième et une quatrième partie, prenant appui sur les éléments résultants de notre recherche, nous proposerons une pédagogie du rater. Nous montrerons le caractère formateur des échecs, des erreurs, des à-côtés, des *dépôts de la peinture*, chez le peintre mais aussi en tout être qui souhaite faire vivre le noyau intemporel de l'art. Cette pédagogie est destinée en particulier aux personnes les plus fragiles, les plus dépendantes, car peindre se fait « respiration ».

Nous envisagerons cette pédagogie grâce à l'éthique que nous avons développée, garantissant un accompagnement qui privilégie un dialogue du corps au sein d'un *dialogue des arts*. Nous témoignerons d'une volonté d'échange dans un espace de construction mutuelle et d'auto-thérapie.

Nous nous rendrons, au sein d'un *dialogue des arts*, attentifs aux peintres en création. Puis nous nous rendrons dans les lieux du raté, au plus près des à-côtés du peintre pour relancer, soutenir la peinture afin de garantir l'autonomie la plus complète chez le créateur. Nous permettrons ainsi des espaces tant « psychiques » que « physiques » du rater et nous verrons naître, dans ces réserves, un noyau, « l'origine » créatrice du peintre.

²⁵ Paradoxe de l'éthique : Mouvement qui consiste pour l'artiste (intemporel) à aller vers soi en engageant de manière qui semble paradoxale une solitude profonde en création, constituant pourtant le moyen de s'intensifier pour aller vers l'autre.

Enfin nous témoignerons des pouvoirs magiques du rater qui contribue au renforcement de la personne par le contact aux sources profondes de l'être auquel elle accorde un surplus de vie, dans et par la peinture.

A. Le rater structurant chez le peintre

Il est nécessaire de situer tout d'abord ce que nous entendons par « rater structurant » qui paraît de prime abord paradoxal. En effet, rater est vécu dans l'expérience du vivant de manière traumatique, soulevant énervement, tracas, ennuis. Le rater, cadre de la création picturale sous ce mode infinitif sera actif et amènera un tout autre aspect qui devient condition d'une création accomplie.

Y a-t-il différents types et niveaux de rater ? Au regard de la pratique de la peinture, pourquoi devient-il déclencheur, référant, allié ? Comment passe t-il d'un rôle déstabilisant pour l'individu à une structure pour le peintre ? Existe-t-il des processus psychiques inhérents à l'acte de création et qui privilégient le rater vivant à la rigidité d'un devoir de réussite ? Comment s'organise une structure du rater chez le peintre ? Quelle architecture cachée de la peinture cette structure révèle- t'elle ?

Nous proposons de situer notre cadre référent en trois temps.

Tout d'abord nous définirons l'espace du rater où il prend le droit d'exister positivement (rêverie bachelardienne). Nous qualifierons cet espace comme un *espace psychique*²⁶ du rater, condition de vie de l'être en création, que nous nommerons l'*être boueux* (Antonin Artaud, 1896-1948).

Dans un deuxième temps nous étudierons les ratés du peintre, c'est-à-dire tout ce qui ne fait pas de lui un peintre au regard de la société. Nous verrons quel « autre » il devient et quelle *boue de la peinture* il doit épouser comme pour (Cézanne, 1839-1906). La peinture se révélera être d'une toute autre nature que celle à laquelle on pense, quand on découvre ses ratés. Comment cette boue, en ses fondations, se révélera- t'elle être de l'or (Baudelaire, 1821-1867) ?

Enfin nous présenterons les conditions historiques de l'émergence de la pensée du rater, de Rousseau à Baudelaire pour un art et un artiste qui deviennent « vivants ».

²⁶ Espace psychique de la « non peinture » : Voir lexique.

A.1 Qu'est ce que l'espace psychique du rater ?

A.1.1 Rêver le rater dans les profondeurs créatives

Nous aborderons dans un premier temps le mot « rater » sous l'angle d'une poésie active. Il nous est apparu pertinent d'introduire notre propos par Bachelard (1884-1962) car sa poésie de la rêverie permet d'entrer dans la sphère de la subjectivité primordiale, fond, noyau de l'acte créateur.

Pour déterminer la place de l'*anima*²⁷ et de l'*animus* chez le « rêveur » qui sera ici le peintre, nous identifierons l'*animus* et l'*anima* comme deux acteurs distincts mais toujours en dialogue dans le psychisme créatif. Nous verrons ainsi comment l'un stimule l'autre en nous appuyant sur une expérience interne de l'acte de peindre que nous proposons de vous faire partager. Nous verrons ainsi que « rater » en ces profondeurs est inhérent à la création.

Un mot peut être une aube et même un sûr abri.²⁸

Je propose d'introduire mon propos sur le rater structurant en création en abordant le mot rater sous un jour qui m'est familier de part ma vie et mon activité de peintre : la « rêverie poétique ». Rappelons que l'imagination active se distingue chez Bachelard du rêve comme de l'endormissement. Cette rêverie poétique permet une augmentation de la conscience d'exister, élargissant notre vie. Elle permet de ressentir le bonheur de vivre comme un phénomène spirituel, naturel et utile à l'équilibre psychique humain. Le monde de la rêverie, grâce à la vertu de l'imagination devient alors un monde de confiance. La rêverie est un état d'âme en son essence. Bachelard la distingue du savoir, elle aide « une âme à jouir de son repos, à jouir d'une unité facile [...], c'est un lien doux qui poétise le rêveur. »²⁹

²⁷ L'*anima* est l'essence du féminin don de cette grande insouciance, principes de nos rêveries profondes, (possibilité que les choses pénètrent en soi jusque nous transformer) elle est une manifestation chez l'homme et chez la femme. L'*anima* est à distinguer de l'*animus* auquel appartiennent « les projets et les soucis, deux manières de ne pas être présent à soi-même. » Bachelard, Gaston, *La poésie de la rêverie*, Paris, PUF 2005, p. 55.

²⁸ Vandercammen, Edmond, *La porte sans mémoire*, p. 33 cité par Gaston Bachelard, *La poésie de la rêverie*, *op. cit.*, p. 41.

²⁹ Bachelard, Gaston, *La poésie de la rêverie*, Paris, PUF 2005, p. 14.

La rêverie est aussi bien chez l'homme que chez la femme une manifestation de l'*anima* selon la psychologie de profondeurs³⁰. Nous sommes habitués en tant que peintre à vivre la rêverie face aux paysages mais la rêverie des mots, nous est moins familière. Bachelard, dans sa *Poétique de la rêverie* en donne de nombreux exemples.

Ainsi pour un rêveur de mots, il y a des mots qui sont des *coquilles* de parole. Oui, en écoutant certains mots, comme l'enfant écoute la mer en un coquillage, un rêveur de mots entend les rumeurs d'un monde de songes.³¹

Par exemple le mot cheminée, pris comme un chemin de douce fumée qui chemine lentement vers le ciel, montre toute la portée de l'*anima* qui se laisse pénétrer par le mot et entraîne la rêverie. Nous pourrions appeler cette portée : « l'œil qui aime »³² (Marion Milner). L'*animus* quand à lui, prend l'objet par son côté strictement fonctionnel.

Essayons à présent d'envisager le mot rater par notre *anima*, par sa nature intime, par la lenteur du féminin ? Quelle part de rêverie m'entraîne vers le mot rater ?

Tout d'abord j'entends prendre ce mot « en création » en particulier en création picturale ; il convient alors d'imaginer le rater en train de se faire ce qui justifie son infinitif. Je pense qu'il est important de dégager l'angoisse qu'il contient du point de vue de l'*animus* (*aimer les choses pour leur usage*) car rater contient les *clichés* propres aux projets et à l'éducation dans l'enfance.

Combien d'enfants commencent à dessiner et, aussitôt, s'exclament : « C'est raté ! »³³

Cette exclamation, prévoit un ton de jugement qui renvoie à la pression exercée sur nous depuis notre enfance (instituteurs, adultes, autres...) et dans notre société « hypermoderne » de la performance ou « réussir » est demandé à chacun d'entre nous. Ces souvenirs et cet imaginaire sous cet aspect masculin ont du mal à être évacués, entraînant encore une rêverie douloureuse.

³⁰ « Carl Gustave Jung a montré dans de nombreuses œuvres, l'existence d'une dualité profonde de la psyché humaine. Double signe de l'*animus* et de l'*anima*. Pour lui et ses disciples, en tout psychisme (celui de l'homme ou de la femme) on trouve tantôt coopérant tantôt se heurtant un *animus* et un *anima* » Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF 2005, p. 18 « Je ne suis pas le même homme selon que je lis un livre d'idée où l'*animus* se doit d'être vigilant[...]ou un livre de poète où les images doivent être reçues dans une sorte d'accueil transcendantal des dons. » *Ibid.*, p. 56.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² Milner, Marion, *Rêver peindre : L'inconscient et la peinture*, Paris, PUF, Coll. Fil rouge, 1976, p. 26

³³ Stern, Arno, *Heureux comme un enfant qui peint*, Editions du rocher, 2005, p. 120.

Mais essayons à présent d'entrer dans le bonheur de la rêverie du mot rater. Il devient alors malléable, modulable, mouvant et résistant, informe. Il représente mon bonheur de patauger, de raturer, de tourner la peinture, l'encre. Renvoie au plaisir du faire/ défaire qui procure un sentiment de continuité, d'exister, un plaisir de me saisir de mauvais traits, d'une hallucination (apparition) pour les transformer au contact de la feuille ou de la toile. Des souvenirs d'enfances se réveillent alors en moi comme ceux d'un acte où rater se transforme comme principe élévateur : rater c'est entrer dans une dynamique de la transformation : c'est prendre conscience d'un monde qui vient de nous et ainsi peut tout devenir.

Dans un monde qui naît de lui, l'homme peut tout devenir.³⁴

Rater contient les bienfaits du repos qu'il comprend, car la seule autorisation de rater repose le corps entier qui peut, une fois cela accepté, se nourrir d'insatisfactions.

Rater et échouer ne sont que des preuves négatives du toujours expérimental et éloignent des automatismes qui sont l'ennemi de l'art (intemporel). Nous les distinguons néanmoins car il nous semble que Rater comprend la dimension du mouvant, de ce qui est en train de se faire, alors qu'échouer amène une fin sensible.

Rater en peinture c'est aussi se consoler seul par le terrain pâteux de la peinture, c'est essuyer son « chagrin » et se reconforter en sa matière ; c'est accéder à son berceau, à la douceur féminine de la peinture qui se régénère. Le rater se trouve dans les profondeurs de l'être qui « sent » qu'il se trompe. Il semble se manifester dans l'homme en solitude comme l'appelle Bachelard quand celui-ci se laisse bercer dans une rêverie poétique.

Rater peut-être considéré comme un accident d'un dessein en *animus*, mais également comme une tranquillité vécue en *anima*.

Pour éclairer cette dernière phrase et après cette considération sur le rater, je propose de partager avec vous mon expérience de la peinture. Elle se concentre sur un rater positif, éprouvé entre *animus* et *anima* et qui apparaît en premier lieu comme le guide, l'équilibre possible d'une création. La palette est prête, pleine de taches colorées, celles que j'estime suffisantes et au plus près du sujet que je m'apprête à peindre. Je choisis alors mes pinceaux que je trouve souvent trop gros, un peu usagés ou trop fins. Je m'apprête à peindre avec des taches qui sont à mille lieux de la beauté et de la précision des couleurs du réel, avec un matériel dont, il me semble, je serais toujours insatisfaite. Je précise que malgré tout : j'aime mon matériel (J'en prends grand soin, par exemple, quand je range mon matériel je « l'ange »

³⁴ Gaston Puel, cité par Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 8.

mes pinceaux, je mets de côté la toile saine que je trouverai sans pli, car j'ai un profond respect pour la peinture que je sais rangée à un endroit sûr.)

Je démarre une toile avec ce défi : Je dois transcender ces imprécisions, j'aime les couleurs brutes et je vais les magnifier en les rassemblant et en modifiant leur matérialité, j'aime la toile blanche car je sais que je vais la tacher. Le premier sentiment qui m'habite est donc de relever un défi difficile, j'éprouve une sorte de trac (celui relatif à un défi qui engage l'être en son entier). Ma toile est préparée, scotchée sur les côtés pour prévoir la mise sur châssis (pourvu que le scotch tienne) et le chevalet est installé, je m'assure qu'il soit stable (pourvu que le temps ne change pas trop...). Je pense qu'ainsi, je m'appête à peindre dans un risque, sur la brèche, ces conditions me mettent en mouvement, me permettent de décupler mes capacités. Je précise que cette évaluation technique de mon travail qui relève de la sphère relative à l'*animus* n'exclut pas le fait que je suis déjà sous le principe de l'*anima* tranquille et reposée qui m'a plongée, dans les profondes rêveries de mon sujet. L'*anima* a déjà envisagé les aléas et les ratés possibles du médium : les pinceaux, le support sont des alliés, dans une amitié sereine.

La nature (mon sujet en général) ne peut se laisser saisir que dans le repos (poétique de la rêverie), dans le calme de la profondeur psychique. Je commence à saisir la branche d'arbre sur laquelle je sens le plus de matière, d'accroche subjective possible. Elle apparaît déjà sur la toile comme trop molle, pas assez colorée, mais le sentiment de plénitude ne me quitte pas. Je me décale (par la vue mais j'ai une impression de mobilité du corps entier) pour saisir le buisson d'à côté que j'esquisse pour me donner des repères (ceux-ci seront plus ou moins factices puisque transformables à souhait pour le bienfait de l'ensemble du tableau). Je peins donc dans l'aventure constante et je me nourris d'insatisfactions pour une digestion naturelle de la peinture. Chaque geste me renvoie à un manque de précision, à une insuffisance au niveau de la couleur et des formes.

La couleur roturière des choses, mais si juste, si amoureuxment juste qu'il n'y a pas de pierres précieuses qui puissent atteindre à sa rareté.³⁵

Je sens ce flou rauque et ce chaos comme guide : il me permet d'entrer dans une certitude : que je transforme ce que je vois, que je l'exagère, que je l'embellis. C'est mon sentiment d'exagération, de débordement de la peinture d'un ciel, de l'arbre, de la couleur des branches qui me fait éprouver le plus grand bonheur, la joie de créer. La fin de mon tableau

³⁵ Artaud, Antonin, « Van Gogh, le suicidé de la société » Œuvres complètes, Gallimard, 1990, p. 94.

représente le moment qui transpire une sérénité, un repos, celui qu'une *anima* peut ressentir dans une profonde rêverie (je ne m'arrête pas avant). Je suis alors satisfaite et heureuse, mais au fond de moi je sais le nombre d'imperfections, de perfectibilités, de possibles que contient ce tableau. C'est le sentiment profond de rater, en sa structure, qui me réanime et me pousse à viser la prochaine toile. Elle représente déjà l'espoir d'une amélioration, d'un idéal imaginé.

Nous pensons que le propre de la peinture (et la création en général) réside dans l'*idéalisation*³⁶ (celle, relative à l'*anima* rêveuse) et inévitablement la *désidéalisation* (l'échec, le rater relatif à l'*animus* conscient). Je peux certifier que je suis autant « rêveuse » que peintre. J'ai la sensation ainsi de me servir de mon *anima* qui représente pour Bachelard : « un psychisme sans accident, le psychisme de notre repos, le calme de notre propre nature, calme substantiel de notre *anima*. »³⁷.

Je crée en me sentant « rater » et c'est cette exagération ressentie, mes incapacités (donc un « incréé ») qui font ma peinture. Et ainsi, je transforme mon être et cela me donne un profond espoir : malgré mes incapacités qui sont aussi propres à la condition humaine, je transcende ma vision. En effet plus je peins et plus je vois. Il suffit que je transpose mon regard en me concentrant sur l'*anima* profond pour que se révèle tout un monde. Une œuvre non seulement artistique mais humaine. Et je comprends alors, cette phrase de Bachelard :

Si le rêveur « avait un métier » avec sa rêverie, il ferait une œuvre.³⁸

Pour résumer, rater peut prendre des sens bien différents sous le principe de la rêverie active. Notre hypothèse sur la rêverie comme constituante du créateur nous a fait étudier l'*animus* et l'*anima* comme deux parties de notre psychisme, à la manière bachelardienne. Nous les avons identifiées comme œuvrant ensemble en création. Notre *animus* vit le rater d'une façon traumatique et réaliste comme condition même de la nature humaine, il *désidéalise* en se confrontant à ses limites propres. L'*anima*, quant à elle, est idéaliste et rêveuse et embrasse notre imaginaire. Elle est sans fin, c'est un état simple ou tout est possible. La dialectique des deux parties psychiques de l'être humain et ce qui en résulte dans un équilibre serait l'« androgynie » qui conduit vers un *plus être* selon la thèse de Bachelard. C'est à cette dimension que nous allons précisément nous intéresser.

³⁶ Idéalisation/désidéalisation : Voir lexique.

³⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

A.1.2 La joie de rater dans une dialectique créatrice

L'art naît de contraintes, vit de lutte, et meurt de liberté.³⁹

Voyons à présent le lien entre création et rater sous le principe de l'*idéalisation*. Une dialectique apparaîtra dans la création comme une mise en tension nécessaire entre les actes d'*idéalisation/désidéalisation*⁴⁰ ou de création / destruction.

Cette dialectique introduira notre propos sur la création ou plus exactement sur le lien que nous entrevoyons entre créer et rater. Il convient, pour éclaircir cette affirmation, de déterminer ce que nous entendons par *idéalisation/désidéalisation*. Nous nous appuyerons pour cela sur les écrits de Marion Milner (1900-1998), peintre et psychanalyste, tout en conservant les termes bachelardien d'*animus* et d'*anima* pour évoquer les processus psychiques qui se jouent en création.

L'*idéalisation* permet à l'imagination d'exercer son rôle naturel : celui du « doublement » où « le monde incorpore toutes les beautés de nos chimères »⁴¹. C'est se gonfler d'espoir quand « l'*anima* rêve et chante »⁴². C'est autant celui qui tient le pinceau que celui qui regarde que celui qui transforme la couleur et épouse le support. Il nous semble que l'être devient alors protéiforme : quand il se gorge d'une forme ronde, il se sent s'arrondir, quand il aborde le vaste ciel il se sent se gonfler d'air. C'est tout l'être entier du rêveur qui s'anime « La fleur née dans la rêverie poétique est alors l'être même, son être fleurissant. »⁴³ Ce principe d'*idéalisation* ne se joue donc pas simplement au niveau de l'esprit mais concerne le corps, un corps qui change jusqu'à devenir la chose observée qui vit. Idéaliser c'est augmenter ainsi son espace intérieur et ses capacités de vie.

Bachelard insiste sur la part d'*animus* et d'*anima* présente et interférant dans tout psychisme. L'« androgynie » représente « la potentialité de l'*animus* et de l'*anima* qui réside dans tout être humain »⁴⁴. Tout processus de création relèverait de ce double, un double magnifié qui soutient l'être en un idéal où les complexités psychiques s'harmonisent. Notre hypothèse est que la création, et en particulier la création picturale, émergent de pareilles harmonies qui constituent l'aboutissement d'une toile.

³⁹ Gide, André, *Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1925.

⁴⁰ Idéalisation/désidéalisation : Voir lexique.

⁴¹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 70.

⁴² *Ibid.*, p. 57.

⁴³ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

L'*anima* correspond au principe d'*idéalis*ation mais dans la création, elle n'est pas seule à agir. Notre hypothèse est que l'*animus* en création constituerait le principe d'une *désidéalis*ation nécessaire. En effet même si la création reste sous l'emprise du calme profond de l'*anima*, elle n'est justement pas que rêverie : elle est action :

La rêverie est un état simple où l'œuvre prend d'elle-même ses convictions sans être tourmentée pas des censures.⁴⁵

L'*animus* intervient (resurgit sous la tranquillité) régulièrement pour juger des ratés. Il pourrait se traduire par une sorte de fond sonore en soi où se mêle les « jacassements internes »⁴⁶ et les jugements conscients sur l'œuvre qui entraînent des désespoirs (forme qui se perd, impossibilité de se repérer, panique face à l'ampleur du travail...) des peurs conscientes qui surgissent pourtant sous la tranquillité de l'*anima* à l'œuvre.

J'allais apprendre qu'il devait y avoir des moments, en faisant un tableau, où l'on paraissait avoir perdu toute l'inspiration originale et où rien de bon n'émergeait ; une sorte de désespoir qui survenait toujours si le tableau devait avoir quelque qualité, et qui comprenait un renoncement à toute idée de produire un bon tableau : un renoncement qui n'était guère aisé.⁴⁷

L'équilibre *animus* par *anima* promet alors une harmonie que nous pourrions qualifier de « dialectique du sommet » comme le précise Bachelard à propos de cette androgynie primordiale de l'être.

La poétique de la rêverie est comme une doctrine de la constitution de l'être. En effet l'*idéalis*ation de l'*animus* et de l'*anima* en soi deviennent des valeurs, une émulation d'être qui détermine des valeurs de Plus être. L'androgynéité est une dialectique du sommet.⁴⁸

Les composants matériels du pictural sont des éléments qui prêtent à l'imaginaire de l'*animus* et de l'*anima*. Ainsi les pinceaux (instrument rigides et pâte colorée comme profondes rêveries) la toile (comme androgyne et possible union entre matière et geste).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁶ Pierre Janet (1859-1947) philosophe / psychologue / médecin français) sur le jacassement de préoccupations quotidiennes.

⁴⁷ Milner, Marion, *Les mains du dieu vivant, compte rendu d'un traitement psychanalytique*, Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 1974, p. 314.

⁴⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie, op. cit.*, p. 72.

Peindre équivaudrait à marier les doubles qui existent en nous et ainsi permettrait d'augmenter notre être, de l'orienter vers un *plus être*.

La création est *idéalisation* car elle est sous l'égide de *l'anima* « C'est par la rêverie, dans un onirisme éveillé, que bien de poètes sentent s'ordonner les forces de la production. ». ⁴⁹ Elle comprend aussi la réalité à l'œuvre où le corps et la matérialité trouvent leurs limites comme une *désidéalisation*. Elle se concentre sur les efforts que doit fournir un artiste pour passer au-delà de ses restrictions mentales et corporelles (conscience qui intervient pour juger, fatigabilité...). La réalité même offre le complexe du rater au peintre mais il s'avère qu'il n'y fait pas entrave. Au contraire, nous pensons que cela stimule encore d'avantage l'*idéalisation* : empêché, l'imaginaire doit aller plus loin, il est poussé vers des sommets. Sous cet angle, le sentiment de « rater » en création est stimulant.

Avec la poésie, l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter toujours réveiller l'être endormi dans ses automatismes. ⁵⁰

Etudions de plus près cette dialectique créatrice afin d'arriver à cet équilibre qui serait ressenti comme une création réussie : L'*idéalisation* nous dirions qu'elle est « folie retrouvée », celle qui nous unissait étant enfant au monde extérieur sans faire réellement de distinction avec lui.

Phase primitive d'expérience dans laquelle ils ne sont pas distincts, « folie primaire », par laquelle nous avons tous passé et à laquelle nous pouvons revenir. ⁵¹

La santé de l'esprit est une folie mise à de bons usages, une vie en éveil est un rêve contrôlé. ⁵²

L'*idéalisation* consiste donc à renouer avec l'extérieur, à s'unir à lui dans une unité mystique, pour créer ce que nous voyons avec les yeux de l'esprit et le doter de qualité. L'*idéalisation* est par principe illusion car elle dote l'objet de pouvoirs merveilleux. La profonde sympathie éprouvée ressemble à un état amoureux qui est lui-même illusoire :

⁴⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁰ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974, p. 17.

⁵¹ Marion Milner, *Rêver peindre : L'inconscient et la peinture*, *op. cit.*, p. 60.

⁵² Santayana, *The element of poetry*, p. 146 cité par Marion Milner, *L'inconscient et la peinture*, *op. cit.*, p. 60.

« Lorsqu'on est amoureux : on peut refuser vigoureusement que telle miraculeuse qualité est quelque chose que l'on a créé soi-même. »⁵³

Cette *idéalis*ation est une racine essentielle pour un enthousiasme vital, pas seulement en amour mais dans ses variétés infinis de contacts avec le monde. Cette définition de l'*idéalis*ation est à mettre en lien avec la subjectivité comme le possible accord entre nature intérieure et nature extérieure. Elle est à distinguer de l'idéalisation comme projection de la conscience (qui fait partie des *clichés* bloquants par exemple en idéalissant ce qu'une peinture devrait être et qui rend décevant le résultat, jusqu'à l'abandon). Cette dernière est idéalisation fallacieuse, de l'ordre des *clichés* entravant la production, qui produit l'inhibition, elle fait partie pour nous du principal blocage créatif.

Désidéaliser concerne notre insuffisance consciente à l'œuvre (rater, peur de rater...), et « idéaliser » constitue le bonheur de le transcender de passer au-dessus le rater de cette conscience. La sensation d'une insuffisance ou d'un in-crée émerge de l'énergie psychique en envoyant plus loin l'*idéalis*ation qui veut compenser (ce qui pourrait expliquer parfois l'exacerbation des couleurs, des formes vue par les peintres) toutes ces sensations de rater. Nous pensons que le bonheur, la joie de créer réside en ce dépassement du rater, dans le fait de le transcender. Ainsi créer devient une sorte de jeu, une danse, qui met au centre de son activité (former, tracer) la dialectique de l'être en son androgynie profonde. Peindre facilite l'acceptation de l'illusion et de la désillusion, rater fait ainsi partie du trajet corporel, spirituel et permet une expérience plus riche avec le monde réel. La caractéristique de la création réside dans le fait qu'il constitue un moment privilégié où coïncident le rêve intérieur et les faits objectifs ; rater est le liant de cette concomitance.

Créer et rater seraient liés d'une façon certaine grâce à une « supervision interne » (sous l'*anima*) qui accepte le rater au sein de son processus. Elle l'accepte tellement qu'elle en fait un moteur de création. Nous pensons que l'artiste crée en un jeu de tensions sur la brèche : entre jubilation et combat.

La jubilation créatrice implique que la plus haute réussite humaine soit reliée très directement à ce qui en nous-mêmes est le plus bas et le plus primitif.⁵⁴

⁵³ Marion Milner, *Rêver peindre : L'inconscient et la peinture*, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁴ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1982, p. 169.

Nous pourrions dire qu'il y a un « rater incorporé »: (inhérent à la création : fatigabilité du corps, matériel inapproprié, conditions de travail non optimales, nos peurs...). Et un « rater provoqué » comme stimulation c'est-à-dire comme poussée de la subjectivité : gaucheries, taches, hasards. C'est cette deuxième caractéristique du rater comme stimulation (moteur) que nous nous proposons à présent d'étudier.

A.1.3 De la tache à l'œuvre

La tâche de la peinture est de rendre visible des forces qui ne le sont pas.⁵⁵

Un véritable artiste reconnaîtra avec le psychanalyste que rien ne peut passer pour insignifiant ou accidentel du produit de l'esprit humain, et qu'il faut au moins à un niveau inconscient renverser le jugement habituel.⁵⁶

Nous avons vu qu'il y a un rater incorporé : (inhérent à la création) par nos actes conscients, ce que nous appelons *désidérialisation* en création. Il existerait également un rater provoqué comme stimulation c'est-à-dire comme poussée de la subjectivité pour lutter contre le rater « incorporé ». C'est cette deuxième caractéristique du rater que nous proposons à présent d'étudier et nous la qualifierons de « taches » en peinture. L'artiste crée un jeu de tensions sur la brèche : entre jubilation et combat nous verrons alors comment les « taches » y prennent une part très importante.

Dans un premier temps, nous allons clarifier notre vision du processus psychique créatif puis nous précisons les vertus créatives de la tache. Nous avons déjà abordé la part d'*animus* et d'*anima* dans le psychisme en création dans passage antérieur en nous référant plus particulièrement à Gaston Bachelard. C'est ici le peintre et psychanalyste A.Ehrenszweig (1908-1966) que nous évoquerons pour nous appuyer sur sa théorie, la théorie du mécanisme psychique créateur découvert dans le cadre de son enseignement quotidien auprès d'étudiants en art. Nous ne pourrions comprendre l'importance de la tache créatrice, du rater créateur sans cette dimension théorique qui nous permettra d'entrer dans les profondeurs du psychisme humain. Il nous faudra pour cela renverser notre approche habituelle du monde et rejeter tout contrôle conscient de son médium, la technicité. Pour pouvoir écarter l'action de la volonté, le

⁵⁵ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2002, p. 57.

⁵⁶ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, op. cit., p. 55.

rôle des taches sur la toile, s'avèrera essentiel. L'artiste ne peut exécuter toujours ce qu'il a dans l'esprit au risque d'obtenir une rigidité qui le fera reproduire des *clichés*⁵⁷ et entrer dans une sorte de paralysie pleine d'angoisse. A. Erhenzweig défend un « ordre caché de l'art » qui se trouve dans les processus primaires⁵⁸ et l'appelle le *scanning inconscient* ou vision indifférenciée. Il montre que c'est grâce ce phénomène que l'artiste atteint un niveau psychique profond qui lui permet d'ordonner sans « savoir », de surmonter une peur du « chaos ». Ainsi il prouve que « la pensée de processus primaire n'est pas archaïque, irréaliste, inadaptée chaotique. »⁵⁹.

Contrairement à la maladie, l'œuvre créatrice réussit à coordonner les résultats de l'indifférenciation inconsciente et de la différenciation consciente, révélant ainsi l'ordre caché de l'art.⁶⁰

Le *scanning inconscient* est ainsi un instrument de précision bien supérieur à la raison et à la logique discursive. Pour A. Ehrenzweig c'est l'action consciente qui est considérée comme le rater en création. La question qui se pose alors à tout créateur est de savoir comment accéder au *scanning inconscient* pour créer ou, comment retrouver la *vision indifférenciée* de l'enfant que nous étions, avant que l'on nous montre ce qu'il fallait voir. C'est une question à laquelle nous allons essayer de répondre au fil de notre recherche en nous demandant dans quelles mesures des « taches » en peinture déclenchent-elles ce mode de fonctionnement ou *scanning inconscient* ?

Veillons tout d'abord à discerner différents types de taches en peinture et leur utilisation. (Cette liste ne se prétend pas exhaustive). La tache peut être voulue (décidée) ou non voulue (hasardeuse) pour suggérer l'entrée dans le *scanning inconscient* et chasser les *clichés*. Elle peut être aussi mode d'apparition de la peinture (choix de la tache comme technique, je pense par exemple aux techniques impressionnistes, *dripping*...). Ces différentes techniques rejoignent toute l'ambiguïté des peintres figuratifs à l'instar de F. Bacon (1909-1992):

Faire ressemblant mais par des moyens accidentels et non ressemblants.⁶¹

⁵⁷ Clichés : Voir lexique.

⁵⁸ Processus primaire : « Structure indifférenciée de la fantasmagorie du processus primaire correspond à la structure primitive encore indifférenciée de la vision du monde chez l'enfant, correspond aussi à la vision synchrétique (Piaget) » Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1982, p. 40.

Processus secondaires : Fonction consciente et préconsciente : (vision analytique qui survient à l'âge de 8 ans).

⁵⁹ Milner, Marion, Les mains du dieu vivant, compte rendu d'un traitement psychanalytique, *op. cit.*, p. 493.

⁶⁰ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, *op. cit.*, p. 38.

Essayons d'aborder les différentes subtilités et aspects de la tache. Les taches représentent un danger : celui d'échouer. Ainsi elles stimulent notre part subjective. En effet, l'artiste qui agit seulement de manière consciente, en *animus*, se confrontera sans cesse à des blocages inévitables liés à l'impression de rater et finira par cesser de vouloir créer. En adoptant différentes « techniques de taches », l'artiste ne se donne pas d'autre choix que d'utiliser son *scanning inconscient* (subjectivité profonde) et ainsi peut pallier les insuffisances engendrées par la peur de rater. Par les taches, il invente un jeu pour leurrer son propre fonctionnement conscient qu'il sait bloquant en création. Nous pensons aussi de ce fait que savoir simplement (espace possible) qu'il y a une maniabilité (possibilité de fait) de rater en peinture, entraîne paradoxalement une confiance infinie en soi. En effet la peinture et soi-même nous rendons ainsi indéfiniment transformables : la peinture nous montre que l'être ou l'œuvre n'est jamais définitivement fixée, l'un comme l'autre pouvant toujours être repris. Mais voyons de plus près des exemples d'utilisation de taches salvatrices chez les artistes.

1) La tache consciente et voulue, face à un rater vécu comme un « coup de fouet. »

Mettre à contribution l'intellect et sa puissance au service de la spontanéité : voilà le point essentiel que nous ne devons jamais perdre de vue.⁶²

Chacun de nous a fait l'expérience d'une peinture ratée, qui ne prend pas, où les couleurs se mélangent mal, où les formes ne prennent pas vie. C'est un sentiment peu plaisant. Dans ma pratique de peintre, il y a des jours où je n'accroche pas au sujet, (je n'arrive pas à éprouver une pleine subjectivité⁶³). Ces jours de non réceptivité, je les éprouve tout de suite par la peinture qui reflète mon état de corps du moment : les pinceaux ne répondent plus, le chiffon est trop mouillé, je sens la peinture trop lisse, je me sens moi-même imprégnée d'eau. C'est une sensation étrange comme si la peinture et moi, nous ne nous accordons plus. Cette sensation de rater revient à la sensation de patauger (eau+couleur « boueuses » qui ne « prennent » pas). Dans ce cas extrême je sais qu'il vaut mieux recommencer le lendemain. Il me faut un temps pour accepter mon incapacité momentanée, mais je prends sur moi. Il y a heureusement des cas intermédiaires où la « mise en route » de l'action du *scanning inconscient* se fait plus longue mais finit par arriver. C'est alors pour cette mise en route que

⁶¹ F. Bacon, Francis cité par Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation, op. cit.*, p. 92.

⁶² Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art, op. cit.*, p. 193.

⁶³ « Subjectivité » est ici synonyme de « vie ».

l'artiste se donne des techniques (celles des taches) par exemple. Nous proposons de classer ainsi les types de taches voulues:

- a) Usage habile de l'accident pour suggérer (dynamique, gauchissement brutal qui créé un choc : matière de rebondissement, transition abruptes)
- b) Volonté de recouvrir (indéfinie modulation, transformation)

a) Il s'agit d'introduire des moyens « catastrophiques » pour lutter contre le savoir, ce qu'on *veut* faire (*animus*). En effet l'artiste a beau avoir une idée du résultat: il ne veut pas savoir comment y parvenir (*anima*). L'ennui, en peignant, est l'indice d'un manque d'implication du corps. Les marques du hasard (provoquées) lui donneront une chance d'y pallier. La tache comme moteur pour renouer avec le *scanning inconscient* (tache provoquée par l'action consciente pour stimuler) entraîne un jeu de transformations infinies. Elle apparaît comme un « truc » pour permettre à l'artiste de varier, se renouveler, se moduler. Cela peut cependant ne pas aboutir et gâcher un tableau. Mais à notre sens, c'est aussi par ce risque extrême que se déclenche la subjectivité. Cette lutte comme principe du jeu pour peindre se trouve déjà à un niveau « pré-pictural ». En effet le peintre hésite entre ce qu'il veut faire (*clichés*) et ce qu'il ressent (mise en mouvement interne) et devient déjà « protéiforme ». Au niveau du pré-pictural, existe déjà cette tension que F.Bacon décrit dans l'acte de peindre:

Faires des marques au hasard (traits, lignes) ; nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones taches-couleur ; jeter de la peinture, sous des angles, à des vitesses variées.⁶⁴

Ou encore Nietzsche:

Il nous arrive parfois de souhaiter l'échec, d'appeler de tous nos vœux l'accident qui nous fournira, par la brèche qu'il aura ouverte la révélation. On commence à deviner ce que veut quelqu'un, écrit Nietzsche, dans « *par delà le bien et le mal* », quand son talent faiblit, quand il cesse de montrer ce qu'il peut. Le talent peut-être un ornement et cet ornement une cachette.⁶⁵

⁶⁴ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation, op. cit.*, p. 93.

⁶⁵ Fondane, Benjamin cité par Paul Audi, *Créer*, Lagrasse, Verdier poche, 2010, p. 606.

J'interviens dans ma peinture par des marques manuelles, souvent violentes (griffonnage, jet de couleur, effacement) comme si nous avions à nous révolter contre une force destructrice (*clichés*) par la destruction. Ainsi la projection de la main, brise l'organisation souveraine optique : « on ne voit plus rien comme dans une catastrophe, un chaos ». ⁶⁶

C'est un moyen de se libérer des *clichés*⁶⁷ et d'une certaine rigidité dans le tableau. C'est introduire un nouveau mouvement, une dynamique insoupçonnée. Provoquer le hasard semble donner des choses curieuses qui semblent « vivantes » contrairement à des formes préméditées.

Jamais vous ne finiriez un tableau en jetant soudain quelque chose dessus ou bien feriez-vous cela ? Oh Oui ! dans ce triptyque récent, sur l'épaule du personnage qui vomit dans le lavabo, il ya comme un coup de fouet de peinture blanche qui s'en va comme ça. Eh bien je l'ai fait au tout dernier moment, et je l'ai simplement laissé. ⁶⁸

b) Tacher c'est aussi recouvrir ce qu'on a fait même si le moteur est l'insatisfaction et bien souvent l'énervement, cela démontre une réelle force chez le créateur : savoir sacrifier, perdre, pour l'ensemble.

Des couleurs laissées sur la palette après avoir peint, et où le blanc se fondait en rouge, bleu, brun, avait l'intérêt de la vie : tandis que le tableau peint avec les mêmes couleurs mais soigneusement séparées par des lignes perceptibles semblait mort. ⁶⁹

La peinture semble de ce point de vue, être hautement « consolatrice » nous faisons ici référence aux caractéristiques du médium malléable décrit par Marion Milner⁷⁰ :

- Indéfinie transformation,
- inconditionnelle disponibilité
- vie propre
- extra sensibilité.

⁶⁶ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation, op. cit.*, p. 95.

⁶⁷ Clichés : lexique.

⁶⁸ F. Bacon, Francis cité par Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation, op. cit.*, p. 103

⁶⁹ Milner, Marion, *Rêver peindre : L'inconscient et la peinture, op. cit.*, p. 56.

⁷⁰ Voir caractéristiques citées par R Roussillon, sur le médium malléable, « Un paradoxe de la représentation : le médium malléable et la pulsion d'emprise », in *paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1991.

En effet par la peinture il y a un réconfort qui se traduit par le fait que malgré nos erreurs, nous pouvons, repartir à zéro. Le repentir (recouvrir) transforme l'énerverment en réconfort. En peinture, une violence fondamentale (jeu de destructivité) peut-être exprimée. La tache comme symbole du faire apparaître/disparaître, entraîne une sensation de vitalité. Composer revient bien à détruire et à construire sans cesse pour atteindre un équilibre, comme dans la vie. C'est dans l'esprit du bricolage que le peintre compose, il camoufle, repasse, sacrifie se sert d'astuces pour développer l'imagination. Au point même où, dès que cela devient virtuose (car un peintre bien entraîné y arrive) il faudrait s'arranger pour tout casser, pour repartir sur autre chose afin de privilégier la vitalité. En effet le danger principal est de tomber dans le cliché qui verrouillera l'accès au subjectif tremblant et vrai comme le suggère Jean Revol :

Lumière et mouvement, ensuite l'architecture interne, l'infrastructure qui surgit avec la dissolution, la disparition des apparences.⁷¹

Ou Chaissac :

J'ai fait un autre assemblage... je l'ai fait avec les morceaux d'un long vieux bout de bois et pour cacher où c'est scié j'ai masqué de racines moins vieilles et c'est là une trouvaille, un rapport intéressant, un progrès dans ma fabrication.⁷²

Ou encore A. Ehrenzweig :

Une mélodie bien bâtie, pleinement articulée, relève trop de la conscience, tandis qu'un fragment, incohérent, un élément de forme disruptif est plus apte à rompre le foyer étroit de la pensée intellectuelle et à produire dans la surface lisse de l'esprit une fissure qui mène à la profondeur de l'inconscient.⁷³

La tache dans la matière (marquée et défensive) apparue en gommant, chiffonnant, essuyant, recouvrant, permet de « résister à l'attraction esthétique d'un détail heureux obtenu trop tôt. Il doit pouvoir détruire pour sauvegarder l'intégrité de l'ensemble. « Un futur poète doit apprendre à détruire les trouvailles d'un morceau de bravoure. »⁷⁴.

⁷¹ Revol, Jean, *La lutte avec l'ange*, Lyon, Éd. Michel Chomarat, 2001, p. 75.

⁷² Chaissac, Gaston, *Hippobosque au bocage / Gaston Chaissac*, Paris, Gallimard, Coll. Métamorphoses, 1951, p. 101.

⁷³ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, op. cit., p. 87.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

2) La tache du hasard, moyen de réciprocité avec son médium : entrer en conversation

Pour créer l'ordre dans le chaos le savant extrait des choses ou des concepts fragmentés, éventuellement incompatibles, une propriété ou un dénominateur commun les transforme en un concept abstrait.⁷⁵

Le hasard ne figure pas encore en fait esthétique⁷⁶ mais introduit des possibilités. Par les défauts subtils de la matière, l'artiste fera jouer son attention imaginative et ouvrira un monde de projections fantasmatiques. C'est le moyen pour lui de ne plus être seul mais de faire corps avec son médium ou plutôt d'entrer en conversation avec lui. « L'huile a une vie propre, tandis qu'on sait d'avance comment la peinture acrylique se comportera. »⁷⁷

Nous dirions qu'ainsi le peintre permet d'ouvrir la voie aux processus primaires (partie cachée de leur personnalité) En effet le peintre va se rendre disponible à son médium, à son écoute. Ainsi en manipulant ce que le hasard apporte à la toile, il le transforme en fait pictural. Ce hasard le confronte au chaos, à l'informe. C'est précisément ce manque de forme, de manipulation qui ne peut être toléré par le peintre, sauf quand il s'agit d'une démarche artistique : le *dripping* ou l'expressionnisme abstrait, la peinture qui tombe en goutte, tache, coule s'étend, sans rien n'exprimer au-delà comme le dit A. Ehrenzweig, il s'agit d'un détachement, « un désir d'agir au lieu de contempler un sens intérieur. »⁷⁸.

Une grande jouissance créative naît de pouvoir transformer l'accident. En effet l'artiste doit déployer une grande agilité pour se servir de l'accident : par exemple l'aquarelliste qui doit suivre le ruissellement des couleurs : il incorpore l'accident, le rend subtil et cela devient une grande source de joie. C'est comme si le médium résistait, imposait lui aussi son « point de vue » :

Une idée nouvelle sera inévitablement modifiée pas son impact sur le médium qui résiste et lui impose à son tour de nouvelles utilisations.⁷⁹

⁷⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁶ « Le hasard, type de choix non scientifique et pas encore esthétique » Servien, Puis, *hasard et probabilité*, PUF, 1949. Dans le cadre de sa distinction entre un « langage des sciences » et un « langage lyrique », l'auteur opposait la probabilité comme objet de science, et le hasard comme mode d'un choix qui n'était ni scientifique ni esthétique (choisir une fleur au hasard, c'est-à-dire une fleur qui n'est ni « spécifiée » ni « la plus belle » Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁷ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁸ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, *op. cit.*, p. 185.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

Nous pourrions dire que l'artiste joue avec son médium et que rater (accidents, taches) est moteur de dialogue ; c'est ainsi que nous comprenons cette citation de Gilles Deleuze (1925-1995) :

Il n'y a pas un peintre qui ne fasse l'expérience du chaos-germe, où il ne voit plus rien, et risque de s'abîmer : effondrement des coordonnées visuelles ». Ce n'est pas une expérience psychologique, mais une expérience proprement picturale, bien qu'elle puisse avoir une grande influence sur la vie psychique du peintre [...] dans tous les arts la peinture est sans doute le seul qui intègre nécessairement... sa propre catastrophe, et se constitue dès lors comme une fuite en avant. Dans les autres arts la catastrophe n'est pas associée, mais le peintre lui, passe par la catastrophe, étreint le chaos, et essaie d'en sortir.⁸⁰

Chacun de nous a déjà observé les nuages en s'amusant à y voir des animaux, des formes étranges, des personnages, des dieux... le peintre va pouvoir se servir de ces phénomènes et les incorporer dans son œuvre. Imaginez alors quelle liberté le peintre éprouve. Nous pensons que se servir de l'hallucinatoire est léger comme un nuage, c'est-à-dire que c'est toute la volupté de l'aérien qu'un peintre ressent, qu'il déforme tantôt guidant le hasard, tantôt le hasard le guidant.

Je commence avec une femme, disait Géricault, cela finit en lion.⁸¹

N'oublions pas cependant que le peintre est un décideur. En effet rappelons que l'acte de créer est un acte de décision infaillible que saura juger l'équilibre nécessaire à un tableau. Équilibre qui demandera des lignes directrices, une composition équilibrée et qui ne peut absolument pas laisser le hasard le guider. Nous parlons donc bien de stimulation par le hasard (stimulation de la subjectivité) que le *scanning inconscient* permettra de contrôler sous les complexités infinies de l'art car nous défendons une pratique de la peinture qui ne se fait pas sans la raison (simplement due au hasard, aux taches, comme une libre expression de soi) mais une pratique qui prend ses rangs en faisant « appel à l'intellect et à la raison pour aiguillonner les possibilités des profondeurs. »⁸².

⁸⁰ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation, op. cit.*, p. 96.

⁸¹ Revol, Jean, *La lutte avec l'ange, op. cit.*, p. 75.

⁸² Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art, op. cit.*, p. 188.

Voyons grâce à Gaston Chaissac (1910-1964) comment le hasard stimule sa créativité à travers ces différents exemples :

La boîte aux lettres a été cimentée et je m'y suis arrêtée, car il y a des éléments picturaux...⁸³

Le verre d'un cadre chevalet que ma fille a fait tomber et le verre s'est cassé en deux morceaux qui m'ont servi pour dessiner une tête en les disposant d'une certaine façon et en pressant l'empreinte et pour cette tête j'ai combiné un corps avec des empreintes de déchirure de papier cette fois.⁸⁴

J'ai mis à cuire une courge après l'avoir épluchée et en allant jeter les épluchures l'idée m'est venue de m'en servir pour construire un bonhomme qui a les mains les plus extraordinaires que j'ai encore faites...les ordures sont des éléments picturaux de premier ordre et je pense en utiliser encore mais cette fois de plusieurs sortes pour le même bonhomme.⁸⁵

F.Bacon invoque également le hasard ou plus généralement l'art comme un jeu. C'est dans la manipulation, c'est-à-dire dans la réaction des marques manuelles sur l'ensemble visuel, que le hasard devient pictural ou s'intègre à l'acte de peindre. F.Bacon insiste d'ailleurs : « Il n'y a pas de hasard que 'manipulé', d'accident, qu'utilisé. »⁸⁶.

3) Tacher comme suite de construction d'une peinture.

Le tableau est une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans aucun accroc.⁸⁷

Construire la peinture par tache à l'instar de Bonnard c'est privilégier la brèche, la tension, la découverte. Cet accès à la vivacité représente à notre sens un des meilleurs moyens de « déconstruire les formes qu'on a apprises pour pouvoir les faire nôtres ». Marion Milner affirme ainsi :

⁸³ Chaissac, Gaston, *J'étais en train de jardiner : correspondance avec Michel Degenne, poèmes et notes inédits*, Gap, la Bartavelle, 1989, p. 79.

⁸⁴ Chaissac, Gaston, *Hippobosque au bocage / Gaston Chaissac, op. cit.*, p. 50.

⁸⁵ Chaissac, Gaston, *Hippobosque au bocage / Gaston Chaissac, op. cit.*, p. 37.

⁸⁶ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation, op. cit.*, p. 90.

⁸⁷ Bonnard, Pierre, *Couleur de Bonnard*, Paris, Éd. de la Revue « Verve », 1947.

Toute l'intelligence pratique ne saurait remplacer la spontanéité et la puissance de l'élan personnel. Et cet élan a toujours des effets imprévus, inattendus, auxquels il tient essentiellement.⁸⁸

Des taches pour mieux peindre la sensation, le mouvement comme une découverte intuitive. Tacher c'est se mettre en situation de lien. En effet par quel autre moyen pourrait-on lier les choses ? Des taches, par leur nature même, aussi successives, variables, subtiles et différentes, débordent et ont en cela un pouvoir liant. De plus, seules des taches transcrivent une vision directe, en découverte, sans cesse en transition. Elles font lien d'une feuille verte claire au tendre du bois bleui de l'arbre par la mousse au rouge vif des branches aériennes. Nous pensons que la tache évite toute la rigidité d'un *vouloir* ressemblant, toute la rigidité d'une perfection désirée comme G. Chaissac nous l'indique par une simple remarque sur l'art des coiffeurs.

Les coiffeurs nous abîment, ils manquent d'adresse c'est-à-dire de maladresse ils ne savent jamais faire une coupe de cheveux qui fait tête de romanichel. Je préfère passer entre les mains des apprentis coiffeurs qui au moins font des coupes de cheveux inédites, mais leurs patrons sont des cons qui ont la marotte de retoucher à leur travail quand il est particulièrement intéressant, ils gâchent tout.⁸⁹

Lier des taches de peintures entre elles, c'est permettre à l'œil de naviguer dans la peinture sans accrocs. C'est aussi permettre d'entrer lentement dans un tableau comme le peintre le fait dans son sujet. C'est se permettre d'aller de surprises en surprises, par une technique d'embrassement continuelle du changement. Pour notre part nous n'imaginerions pas peindre autrement. Nous pensons qu'au-delà d'une technique propre à l'impressionnisme, cette apparition par tache est avant tout matière à l'expression de la subjectivité. Peindre par taches s'est comme butiner l'air. Ces taches seraient aussi les empreintes subjectives qui se lient entre le peintre (qui éprouve) et un sujet (nature, objet...) dont il ne se sent pas séparé. Tacher c'est répondre aux taches d'impressions laissées en nous par la contemplation et ne faire qu'un avec le sujet contemplé à l'image de ce qu'éprouvait Pierre Bonnard (1867-1947) d'après Jean Cassou :

⁸⁸ Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 53.

⁸⁹ Chaissac, Gaston, *Hippobosque au bocage* / Gaston Chaissac, op. cit., p. 9.

Sans doute avait-il, avec les mystères de la nature, des communications exceptionnellement intimes et vives... je le voyais, humant l'air, caressant d'un doigt léger les tout premiers bourgeons.⁹⁰ Jean Cassou

Par la tache, on construit également avec gaucherie : c'est-à-dire par la sensibilité (tremblante du corps entier, tâtonnante...) C'est une façon d'aller vers le moins bien dégrossi, par le côté enfantin en nous, le côté tactile. Tacher c'est comme toucher la nature de loin, tacher c'est l'action la plus brute de la réponse de notre main qui touche là bas (sujet en éprouvant) et doit faire ici (toile/pinceaux). La tache, prise au sens large, comme informe et comme changement continu, incite le peintre à se perdre pour trouver et se trouver.

Un vieux peintre dont j'ai oublié le nom conseillait de commencer par faire une tache de couleur, de la couleur qu'on (le peintre) aime le plus, il disait que tout vient s'arranger, s'harmoniser autour de cette tache.⁹¹

Nous distinguons cette « technique » de tache, de la technique de taches comme style, à l'image du *dripping* ou de *l'expressionnisme abstrait* ou du courant Dada qui a pu s'en servir. Pour distinguer ces deux approches nous nous appuyons sur les écrits d'Anton Ehrenzweig, notamment sur sa critique de l'art abstrait.

Avec Pollock, ce trait-ligne et cette tache couleur vont jusqu'au bout de leur fonction : non plus la transformation de la forme, mais la décomposition de la matière qui nous livre ses linéaments et ses granulations. C'est donc en même temps que la peinture devient une peinture-catastrophe et une peinture diagramme. [...] Cette fois ce n'est plus la vision intérieure qui donne l'infini, mais l'extension d'une puissance manuelle « all-over », d'un bout à l'autre du tableau.⁹²

Comme nous l'avons dit, nous nous intéressons à la création picturale qui organise et décide, la loi du pur hasard n'est que mise au service de la subjectivité, c'est de la vie. La technique du *dripping* illustre parfaitement la liberté que l'homme peut trouver dans le chaos et comment, pour se faire, la conception de rater est complètement incorporée à l'œuvre. Mais dans le *dripping* il n'y a plus de contrôle visuel c'est une danse frénétique du peintre qui

⁹⁰ Cassou, Jean cité par Annette Vaillant, *Bonnard ou le bonheur de voir ; dialogue sur Pierre Bonnard entre Jean Cassou et Raymond Cogniat ; commentaires de Hans R. Hahnloser*, Neuchâtel, Éd. Ides et calendes, La Bibliothèque des arts, 1965, p. 13.

⁹¹ Chassac, Gaston, *Le laisser-aller des éliminés, Lettres à L'abbé Coutant*, Châteauneuf-sur-Charente, Plein chant, Multigraphies, 1979, p. 13.

⁹² Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation, op. cit.*, p. 98.

prend le relais, une main libérée du pinceau. Nous concédons que cette pratique ait pu faire avancer l'idée du « rater » pour le faire admettre par les artistes mais à notre sens, la création picturale ne saurait s'arrêter à cette finalité. *Action painting* peut se révéler esthétiquement juste comme nous le dit Gilles Deleuze (1925-1995) : l'action et la peinture comme attitude intéressante et salvatrice (par rapport au rater) mais non admirable au niveau d'une création picturale au sens où nous l'entendons (esthétique vivante⁹³) et où l'entend le peintre Francis Bacon reproche souvent à l'abstraction d'en rester « à un seul niveau » et de rater la « tension ». C'est de Marcel Duchamp que F. Bacon dira qu'il l'admire plus pour son attitude que pour sa peinture, en effet, sa peinture semble à F. Bacon une symbolique ou une « sténographie de la figuration »⁹⁴.

Dans cette troisième caractéristique de la tache voyons également ce que la peinture même envoie en termes de taches. Nous partons du principe d'A. Ehrenzweig selon lequel « le sublime se trouve en ce que la nature humaine a de plus dégradée »⁹⁵.

Quand est-il de la peinture ? Nous n'émettrons pas d'hypothèse psychanalytique mais nous rappellerons simplement le plaisir que l'on a de se tacher étant enfant. Il nous semble qu'il existe un rapport, un va et vient du barbouillage qui rappelle l'enfant en nous, celui qui aimait patauger dans la boue. Peindre c'est peut-être revenir à ce plaisir infantile : l'amour du rustique, de la terre, du jardin, de l'herbe verte sur les vêtements, du rouge de la baie sur les doigts qu'il ne faut pas manger, du rauque des cailloux, du coulant de la rivière, comme autant de traces essuyées, reçues, projetées. La tension jouissive de la création peinte se situerait en cette sublimation créatrice et G. Chaissac en témoigne d'une certaine manière.

La civilisation est aussi une des principales causes de la mort du côté enfantin de l'homme. Mes tableaux, les derniers en date sont dessinés à l'aide d'empreintes de pelures, cassures et épluchures, ils sont particulièrement remarquables et aimés et mon procédé peut permettre à n'importe qui de peindre des tableaux...les audaces des artistes sont assez proches des audaces des enfants.⁹⁶

La peinture se nourrit d'eau ou d'huile (d'essence liquide transparente) et de matière ; elle peut donc varier ses aspects en deux caractéristiques principales : Passer de la croûte à la

⁹³ Esthétique vivante : Peut se traduire par la façon de transmettre par un art le contact vital avec la réalité. Cela intensifie notre vie subjective, notre activité (façon de s'éprouver soi-même, c'est le corps propre qui diffère du corps objet). Nous pourrions dire que cette esthétique représente un passage d'une « tenue intérieure » dans l'art. Cette activité entraîne un « sens du corps » au sens au Jean François Billeter l'entend.

⁹⁴ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, op. cit., p. 102.

⁹⁵ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, op. cit., p. 170.

⁹⁶ Chaissac, Gaston, *Hippobosque au bocage / Gaston Chaissac*, op. cit., p. 48.

dilution quasi-totale comme une conversation dynamique. Peindre revient à adopter plusieurs imaginaires de la matière (Bachelard) ; Si nous entrevoyons toujours la tache constructrice par croûte ou dilution elle peut devenir le poème de notre enfance en ses racines profondes.

J'ai eu une enfance libre...Il y avait des sources qui se mettaient à couler à certaines époques et nous faisions avec une pioche des rigoles pour le plaisir d'y voir couler l'eau.⁹⁷

L'action de peindre des tableaux est un enfantillage et une peinture ne se fait par conséquent jamais trop enfantine pour être véridique et si pour peindre on y met trop de sérieux de grandes personnes ce n'est plus qu'un simulacre de la chose. Il y aurait beaucoup à méditer et à dire sur le métier d'enfants et l'enfant d'aujourd'hui n'est plus guère qu'écolier, ce qui est peut-être un tort.⁹⁸

Quand on peint, il existe plusieurs taches : celles que l'on fait en tachant sa blouse, quand on essuie son pinceau sur elle ou sur le chiffon. Tous ces éléments (blouse, chiffon, pinceaux, taches) deviennent eux aussi partie prenante de l'acte de peindre qui fait corps avec l'artiste. C'est peut-être sa seconde peau, la peau du créateur, qui peut se permettre d'oser de se tacher.

J'ai adopté la blouse (cousine de la sarquenille des cochers et des palefreniers et du sarrau du charpentier) de travail de paysan bocain.⁹⁹ explique Gaston Chaissac pour être au plus près des éléments :

La gouache fait mieux mon affaire à ce point de vue. Je ne sais comment je m'y prends, mes pinceaux ont leur manche toujours rempli de peinture et à l'écurie c'est le manche de ma fourche que je salis de fumier mais le fumier c'est comme la gouache ça s'enlève facilement.¹⁰⁰

Tacher c'est aussi inscrire un périmètre de travail, un périmètre créatif. Nous parlerions volontiers d'un espace rassurant, permissif où tout prend la forme de taches (modulables, transformables : on peut tacher ce terrain de jeu. Nous dirions que tacher est présent au niveau « péri-créatif » et fait partie de la peinture comme territoire marqué du peintre

- Tacher sa palette : qui relève d'une facilité d'organisation, de choix.
- Se tacher sa peau, cela arrive fréquemment ; visage, mains, ongles qui seront à nettoyer.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁹⁹ Chaissac, Gaston, *Le laisser-aller des éliminés, Lettres à L'abbé Coutant, op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁰ Chaissac, Gaston, *Hippobosque au bocage / Gaston Chaissac, op. cit.*, p. 15.

- Tacher le sol, les murs : le lieu devient lieu consacré et même sacré.

Pour conclure, peintres, nous sacrons un lieu par la tache ; ainsi il y a une impression incorporée de la peinture dans l'interaction : espace, matière, corps, psyché. Nous avons vu que rater en création a deux directions distinctes : Le rater vécu de manière traumatique par le conscient et le rater transformateur, envisagé par la subjectivité (rater comme joie créatrice). Nous avons particulièrement analysé ici que sous l'emprise de la subjectivité, « rater » devient « tacher » et apparaît plutôt comme un jeu. Créer en Peinture reviendrait à emprunter le fil le plus tendu qui soit c'est-à-dire transcender le rater par son principe-même, en « tachant ».

L'homme a beau se méfier de la tendance de l'esprit qui fait fond sur les forces obscures dont nous sommes le siège, nous voyons bien que, voulues ou non, elles sont indispensables, toujours à l'œuvre et même invisibles. Nous voyons ainsi les taches entre espaces virtuels et réels (péri-créatif : imagination d'espace où tout peut-être taché, blouse, corps....) et imprégnation totale qui incite à la détente du corps.

Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves, barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art.¹⁰¹

Nous relevons ainsi plusieurs types de jeux par taches que nous nommerons *jeux de rater*. Peindre, revient à transformer une peur (de rater) en joie et sous ces différents modes de jeux, nous identifions 3 formes :

- a) Jeu de transformation par taches voulues apparaissant comme un « truc » pour permettre à l'artiste de varier, se renouveler, moduler et ne pas se laisser piéger par les *clichés*.
- b) Jeu d'entrée en dialogue avec son médium, une stimulation par le hasard. Peindre revient à savoir entrer dans le jeu du modulable, de l'indéfiniment transformable mais aussi un lieu des décisions qui s'imposent à soi, fermes, franches et vives, que le corps guide au gré de l'*aperception* interne.
- c) Le jeu du sublime qui se trouve en ce que la nature humaine a de plus dégradée.

Voyons à présent comment ces taches, ces à-côtés de la peinture sont le terrain de naissance du peintre, les conditions de vie de celui que nous allons nommer l'*être boueux*.

¹⁰¹ Fondane, Benjamin, *Baudelaire ou l'expérience du gouffre*, Paris, Éd Seghers 1972, p. 40.

Mais tout d'abord y a-t-il chez le créateur des processus psychiques déterminants qui puissent être partagés ?

A.2 Naissance de l'*être boueux*

A.2.1 Y a-t-il universalité dans les processus psychiques créatifs ?

L'esprit créateur doit s'identifier au destin du « dieu mourant » pour céder son contrôle aux pouvoirs des profondeurs.¹⁰²

Y a-t-il universalité dans les processus psychiques créatifs ?

Cette interrogation sur l'universalité nous engage premièrement à nous situer dans la création picturale qui est notre pratique. Le terrain de recherche de la naissance de l'*être boueux* se situe bien plus sur le *plan de la vie*¹⁰³ que sur celui de la pensée. Loin de renier le second, il s'agit d'imaginer un autre chemin pour parvenir à la vie en création. Car en peinture, exécuter ce qu'on a dans l'esprit relève la plupart du temps de *clichés* ou de maniérisme et les idées réellement nouvelles, sont rares. A. Ehrenzweig, explique ainsi que les mécanismes psychiques opérants dans la création sont différents des procédés habituels. Ce sont les fonctions conscientes et préconscientes qui selon lui s'avèrent bloquantes, étant considérées précisément comme le « rater » en création. L'indifférenciation de la vision inconsciente s'avère pouvoir embrasser nombre de tâches à l'œuvre en l'artiste et que la rationalité consciente ne pourrait traiter. Créer relèverait aussi d'un mécanisme physiologique puissant.

Nous allons dans un premier temps définir précisément ce qu'Anton Erhenszweig définit comme processus psychiques créatifs, puis nous verrons en quoi le fait d'adopter ces processus renvoie à un combat (modèle dynamique) en l'Homme (entre création et destruction).

¹⁰² Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, op. cit., p. 99.

¹⁰³ Plan de la vie différent de celui de la pensée : Corporéité vivante en action guidé par l'affectivité, Permet l'action maîtresse des processus primaires dont Anton Ehrenzweig nous dit le pouvoir supérieur face à la seule action de la raison et de la logique discursive.

Anton Erhenszweig est l'un des premiers psychanalystes à défendre un « ordre caché de l'art » qui se trouve selon lui dans l'organisation puissante des *processus primaires*¹⁰⁴ appelés aussi *vision indifférenciée*.

Les processus primaires ne sont pas chaotiques, désordonnés, c'est seulement leur rencontre avec la rigidité des organisations secondaires qui produit sur celle-ci un effet de désorganisation. Contrairement à la maladie mentale, l'œuvre créatrice réussit à coordonner les résultats de l'indifférenciation inconsciente et de la différenciation consciente, révélant ainsi l'ordre caché de l'inconscient.¹⁰⁵

Dans l'art, il ne s'agit pas d'organiser le fantasme chaotique produit par les processus primaires mais bien d'agir grâce à eux avec une précision supérieure appelée *scanning*¹⁰⁶ créateur « bien supérieur à la raison et à la logique discursives. » L'exemple de la description d'un paysage que Léonard de Vinci (1452-1519) regarde et va peut-être s'approprier à peindre, va nous permettre de comprendre la complexité et les subtilités de cet ordre caché que la pensée seule serait incapable de traiter.

L'atmosphère est dense près du sol et plus subtile à mesure qu'elle monte ; en effet, quand le soleil est au levant, si tu es tourné vers le ponant et que ton regard embrasse une partie du nord et du sud, cet air dense t'apparaîtra plus lumineux que l'air subtil, les rayons y rencontrant une résistance supérieure. Et si une plaine basse borne ton horizon, la région la plus lointaine du ciel semblera plus épaisse et plus blanche à travers cette atmosphère, et l'ambiance fera perdre de sa vérité à la couleur.¹⁰⁷

Ou

¹⁰⁴ Processus primaire : Structure indifférenciée de la fantasmagorie du processus primaire correspond à la Structure primitive encore indifférenciée de la vision du monde chez l'enfant=vision syncrétique (Piaget). Erhenszweig, Anton, *L'ordre caché de l'art, op. cit.*, p. 40.

Processus secondaires : Fonction consciente et préconsciente : (vision analytique qui survient à l'âge de 8 ans).

¹⁰⁵ Erhenszweig, Anton, *L'ordre caché de l'art, op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁶ « La langue française n'offre pas d'équivalent pour ce terme, dans son acceptation technique. Là où une traduction impose l'emploi transitif du verbe, nous aurons recours au verbe français « balayer » qui nous paraît faire le moins trahir. Pour la signification de *scanning*, nous nous permettrons de reprendre la définition que donne J Lacan (« L'instance de la lettre dans l'inconscient », P513,n.I, in *Ecrits*, Paris, 1966) : « On sait que c'est le procédé par où une recherche s'assure de son résultat par l'exploration mécanique de l'extension entière du champ de son objet. » (N.d.T.) » Erhenszweig, Anton, *L'ordre caché de l'art, op. cit.* p. 39.

¹⁰⁷ De Vinci, Léonard, « Préceptes du peintre », *Les carnets de Léonard de Vinci N°2*, Paris, Gallimard, 1942, p. 239.

Donne à tes figures une attitude révélatrice des pensées que les personnages ont dans l'esprit, sinon ton art ne méritera point la louange.¹⁰⁸

Ehrenzweig dans *L'ordre caché de l'art* donne une description précise de ce qu'est le *scanning inconscient*.

Il nous adresse l'ordre de sa pensée, au tamis des sens, mais également le désordre d'un dérangement occasionné, justement par l'origine de son œuvre, à notre savoir habituel.¹⁰⁹

Les propriétés du *scanning* se retrouvent chez l'enfant ; c'est Piaget (1896-1980) qui a répandu le terme de vision « synchrétique » pour la vision et l'art enfantin. En effet chez l'enfant avant sa huitième année la structure primitive encore indifférenciée du monde correspond à la structure indifférenciée du processus primaire. Autour de la huitième année se produit un changement radical (civilisation occidentale), l'enfant commence à développer une vision analytique qui induit l'admiration des modèles peints ou représentés par les adultes, l'enfant veut alors s'y « confronter ». L'enfant qui était « libre de distordre la couleur et les formes de la façon la plus imaginative »¹¹⁰ tombera dans le cliché avec des œuvres nettement moins intéressantes comme le souligne A. Ehrenzweig « N'oublions pas qu'il y a plus de réussite esthétique dans les premières œuvres que dans l'art timoré de l'enfant plus âgé. »¹¹¹.

Cette vision synchrétique qui donne tant de liberté n'est jamais détruite totalement et, dans les mains d'un artiste, devient un instrument puissant. Elle nous paraît à tort « vide, vague et généralisée parce que la conscience de surface étroitement focalisée ne peut saisir la structure plus vaste et plus globale. »¹¹².

Cette vision est à retrouver par l'artiste car la complexité de toute œuvre d'art dépasse de loin les pouvoirs de l'attention consciente dont les caractéristiques sont une focalisation ponctuelle qui ne peut s'attacher qu'à une seule chose à la fois.

Voyons les caractéristiques de la vision inconsciente pour comprendre les avantages qu'elle présente :

- Elle peut « balayer des structures sérielles et de rassembler plus d'informations qu'un examen conscient cent fois plus long ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 242.

¹⁰⁹ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, op. cit. p. 197.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹¹² *Ibid.*, p. 54.

- « Elle enregistre les détails avec la même acuité, sans tenir compte de leur appartenance à la figure ou au fond ».
- « Elle accorde plus d'attention aux éléments de la texture et de l'arrière plan ».

La structure de cette vision est loin d'être chaotique, elle offre au contraire les possibilités du *scanning* qui sont supérieures à celles de la vision consciente. Une question essentielle se pose alors : Pourquoi éprouvons-nous tant de difficultés à adopter cette vision inconsciente, quel conflit, quel modèle de dynamique psychique cela engendre t-il chez l'artiste ?

L'artiste comme le savant, doit affronter le chaos dans son œuvre avant que le scanning inconscient vienne réaliser à la fois l'intégration de son œuvre et celle de sa propre personnalité.¹¹³

Ce qui paraît extrêmement difficile pour les apprentis artistes c'est d'accepter une vision imprécise et voilée de la visualisation consciente, d'accepter également d'avancer sans savoir.

Le penseur créateur doit pouvoir prendre des décisions provisoires sans pouvoir visualiser leurs relations précises avec le produit final.¹¹⁴

Ainsi un créateur doit pouvoir supporter l'incertitude. A. Ehrenzweig nous dit une chose très particulière :

Un motif vraiment fécond, dans la musique ou le théâtre comme dans les arts visuels a souvent quelque chose d'incomplet et de vague dans sa structure. Il porte l'empreinte de la vision indifférenciée qui l'a créé en premier lieu et qui guide son usage [...] Un motif fécond, par sa structure indifférenciée refuse souvent la satisfaction esthétique immédiate et renvoie sa justification à son développement ultérieur...¹¹⁵

Comme nous l'avons vu précédemment, le jeu de rater dont nous avons identifié trois formes permet d'introduire des brèches : des motifs féconds. Des motifs qui ne séduisent pas la conscience, qui esthétiquement n'apportent pas une trop grande satisfaction (comme un détail heureux obtenu tôt qui ne profitera pas à l'ensemble). Ainsi, l'artiste reste sous l'emprise de mécanismes psychiques profonds, puissants comme le *scanning* où « le principe

¹¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

de la *Gelstat* n'exerce plus son empire »¹¹⁶. Le combat que nous identifions ici est une lutte de l'artiste en lui-même pour ne pas succomber dans ce qu'aime le principe conscient de la *Gestalt* : la beauté du fini, du poli. L'artiste doit pouvoir détruire un détail heureux pour l'ensemble : les *jeux de rater* sont des sortes de sacrifices de la pensée rationnelle ou de l'« attention superficielle ».

Quand même son œuvre témoigne d'une grande culture et d'une connaissance de toutes les expressions dynamiques de l'espace, elle ne les applique pas, elle ne s'en forme pas des recettes... il faut donc que le savoir s'accompagne d'un égal oubli du savoir. Le non savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une œuvre est à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté.¹¹⁷

La peur (nous dirions volontiers peur de rater) vient souvent dès que les choses échappent à notre contrôle. Apprivoiser cette peur c'est savoir incorporer l'accidentel¹¹⁸. Cette incorporation est rendue facile quand sont mobilisés des niveaux plus profonds de sensibilité, différents de l'approche consciente (seule raison).

Tout éclair d'attention consciente sur ces distorsions, griffonnages et textures infimes, dérangerait leur manque apparent de structure. Ce serait y introduire une part de bonne *gestalt* et les dépouiller ainsi de leur qualité la plus précieuse : cette impression de chaos instructuré dont dépend leur impact émotionnel (et donc aussi leur ordre et leur signification inconscients). Nous ne pouvons pas plus définir leur organisation et leur ordre cachés que nous ne pouvons déchiffrer leur symbolisme inconscient. Leur contenu et le principe formel de leur organisation sont réellement inconscients.¹¹⁹

Le penseur créateur doit prendre des décisions et cheminer sans avoir toutes les informations nécessaires pour choisir. Un tel dilemme correspond à l'essence de la créativité.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁷ Lescure, Jean, *Lapicque*, Éd Galanis, p. 78 cité par Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁸ « Est accidentel en ce sens tout ce qui dans le médium ne se conforme à la planification préconçue de l'artiste, ce qu'il ressent comme totalement étranger et qui échappe à son contrôle. » Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, *op. cit.* p. 98.

¹¹⁹ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, *op. cit.* p. 63.

Visualiser précisément ou pis encore, tendre son attention pour voir une limpidité cristalline là où il n'y en a en fait aucune, ne donnera que des résultats incorrects ou inutilisables. »¹²⁰

A.Ehrenzweig dessine au fil de ses écrits une universalité des processus psychiques créatifs :

On peut établir une loi psychologique générale que toute recherche créatrice suppose que l'œil interne fixe une multitude de choix possibles, qui mettraient en échec total la compréhension consciente. Que nous ayons alors le sentiment d'un chaos ou bien d'un ordre créateur élaboré, cela dépend entièrement de la réaction de nos facultés rationnelles. Si elles sont capables de laisser leur contrôle dériver de la focalisation consciente au *scanning inconscient*, la disruption de la conscience se fait à peine sentir. Le passage à vide momentané est oublié au moment où l'esprit créateur remonte à la surface avec une pénétration fraîchement acquise.¹²¹

Déconstruire les formes apprises pour pouvoir les faire nôtres, apparaît comme le vrai combat créateur, le modèle dynamique psychique à adopter à l'image de Cézanne :

Le conflit, n'était donc pas entre l'artiste et son moyen d'expression, mais entre son esprit d'un côté, et son intuition et son instinct de l'autre. Et ce que devait apprendre Cézanne, n'était pas l'humilité, mot rebattu, mais la SINCERITE ? LA sincérité envers lui-même.¹²²

D'après ces appuis scientifiques sur le fonctionnement psychique du peintre, cachés, indomptables, voyons à présent comment nous pourrions définir plus précisément ces repères secrets à travers les écrits d'artistes.

A.2.2 L'être** boueux et le « double » chez Antonin Artaud**

Nous allons étudier la vision d'Antonin Artaud car elle s'avèrera très utile pour comprendre la conception de l'art « vivant » que nous défendons. Le principe du rater dans l'art prendra également tout son sens sous la plume d'Antonin Artaud : qui préconise d'accepter « de rater » et d'oublier tout ce que l'on sait pour permettre à l'*êtr**e** boueux* de surgir et de devenir créateur.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹²¹ *Ibid.*, p. 68.

¹²² Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, Paris, Éd. Allia, 1993, p. 43.

Antonin Artaud (1896-1950)¹²³ estime que ses poèmes, même manqués, ont droit à l'existence. En 1935, un voyage au Mexique l'amène à la découverte culturelle des indiens, qui lui apparaîtra déterminante pour sa réflexion et sa pratique artistique. Antonin Artaud fut l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels *Van Gogh suicidé de la société, le théâtre et son double*, ses « cahiers » édités en 1948, œuvres qui nous intéresseront particulièrement ici. L'ouvrage *l'expérience intérieure* de G. Bataille sera également évoqué ici car il est question d'A. Artaud.

Dans *Le théâtre et son double*, Artaud défend un théâtre issu d'un autre monde. Mais de quel monde s'agit-il ? Et comment en faire partie ?

Le théâtre doit être considéré comme un double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que 'l'inerte copie, aussi veine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les principes, comme les dauphins, quand ils ont montrés leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux.¹²⁴

Entrer dans la création signifie alors se laisser guider par ce qu'Artaud nomme l'inhumain c'est-à-dire au fond par le jeu des forces qui nous habitent. « Cette réalité n'est pas humaine mais inhumaine, l'homme avec ses mœurs ou avec son caractère y compte, il faut le dire fort peu. »¹²⁵. Comment faire advenir ces forces et surtout comment faire pour qu'elles agissent seules ? La citation suivante nous éclaire sur la conception d'Artaud et de l'art.

Il est dur, quand tout nous pousse à dormir, en regardant avec des yeux attachés et conscients, de nous éveiller et de regarder comme en rêve, avec des yeux qui ne savent plus à quoi ils servent, et dont le regard est retourné vers le dedans.¹²⁶

La position d'Artaud est claire : il ne peut y avoir de conscience dans la création, de regard éclairé à l'avance. C'est au sein de la création que spontanément, l'artiste déploie ses

¹²³ A. Artaud veut être acteur, au début de sa carrière. Après des débuts prometteurs dans « la passion de Jeanne d'arc » de Carl Dreyer (1927) il s'intéresse plus à la mise en scène. Il soumet quelques poèmes à la NRF, qui refuse de les éditer. Il propose une conception nouvelle de la littérature et de l'œuvre artistique. Vers 1925 il adhère au mouvement surréaliste où il a un rôle décisif. En 1926, il fonde le théâtre d'Alfred Jarry et après 8 présentations et 4 spectacles, l'aventure s'achève. *Le théâtre des cruautés* est le fruit de sa conception du théâtre et son double. Il assiste ensuite à de nombreuses cérémonies lors d'un voyage au Mexique où son goût pour la toxicomanie s'accroît. A son retour à Paris il est rejeté pour ses délires mystiques et interné à l'asile jusqu'en 1946.

¹²⁴ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. Idées Gallimard, 1964, p. 74.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 17.

forces authentiques en une certaine excédence de soi, pour parler en terme nietzschéen. Artaud insiste également sur le fait que l'acteur doit se perdre afin de détruire le faux en lui (le non spontané) ce que nous nommerons *clichés*¹²⁷.

Entrer dans un autre monde, celui de la création, consiste en première instance à accepter de se perdre. Se perdre est comme nous le verrons tout au long de notre thèse, le seul moyen de se trouver. Nous nous contenterons ici de poser la question de la signification de « se perdre » et ce que cela entraîne.

Nous avons déjà vu qu'il s'agit de perdre ses repères habituels mais pas seulement : ceux relatifs à la vie en société ou à la culture, mais aussi ceux qui concernent le corps, pour se perdre totalement et prendre conscience de ce besoin de non conscience, la seule solution est d'accepter une « vision artistique » qui prend ses sources dans le non savoir comme condition première. Il faut accepter « de rater » et d'oublier tout ce que l'on sait.

Chez Artaud, l'artiste ou l'acteur en particulier doit se mettre en danger, c'est pour lui la base de toute poésie. Son apparition repose sur un désordre : celui des modifications physiologiques du créateur. Ce désordre est à la base du double chez Artaud mais de quelle nature est ce double ? Son étude de plus près permet d'éclairer notre propos sur le rater comme source de création. Ce double est issu d'un travail sur soi qui définit une éthique. Cet autre chaotique, boueux agit dans la création. Essayons de mieux le décrire.

Cet *être boueux*, maladroit, qui ne voit presque rien, qui « broute », c'est aussi un être qui détient une force extraordinaire ; le peu qu'il voit est limpide, vrai, le peu qu'il touche prend de la force. C'est un être qui vit de l'expérience et de la sensation. Un être organique qui ne sépare pas l'esprit du corps, intimement mêlés pour former une *mémoire organique*¹²⁸. L'*être boueux* est ainsi car il provient d'un arrachement à soi qui ne pourra être innocent. *Ivre de soi*, vide de conscience et plein du corps, on ne l'arrache qu'en regardant en soi-même. Cet *être boueux* est extrait mais malgré ces efforts, il sera et restera toujours impalpable. Nous dirons qu'un des processus intellectuels de l'art réside dans les moyens de produire cet arrachement. En d'autres termes, le désordre où se situe cet *être boueux* et chaotique, nécessite une descente en soi-même et chaque artiste aura à mettre au point sa méthode premièrement : pour l'atteindre; ensuite pour lui permettre de vivre pendant la création en train de se faire.

¹²⁷ Cliché : Voir lexique.

¹²⁸ Flux vivant contenu dans la corporéité qui ne demande qu'à s'exprimer (principe physiologique humain qu'il convient de retrouver) défendu par Arno Stern, cf. *Les enfants du Closlieu ou l'initiation au Plusêtre*, 2^{ème} édition.

Un extrait des *Cahiers* démontre ce rapport au corps entier, cette dimension de l'autre supérieur en nous que nous nommons *être boueux* et qu'Artaud défend :

Et on bascule
de l'autre côté
et on bascule
car notre corps
est plus vrai
notre corps
est plus important
en nous
que notre conscience.¹²⁹

C'est au prix de terribles efforts (contre *clichés*) que l'on peut l'atteindre. Pour Artaud il faut s'armer d'un esprit « sacré, païen qui est celui qui fait un terrible effort pour ne pas penser en homme, pour garder contact avec la création entière, c'est-à-dire avec la divinité »¹³⁰ Antonin Artaud se sert du vide comme technique de soi.

« Il faut précipiter son esprit dans le vide, s'abandonner « aux forces d'un vide sans lequel il n'est pas de réalité. »¹³¹ Se jeter dans le précipice de soi-même. « Apprendre à se tenir droit dans le mouvement incessant des formes qu'il détruit successivement »¹³²

Le vide apparaît comme une de ses méthodes pour « La destruction » de sa personnalité seconde (le moi) : se débarrasser de toute logique, de toute vraisemblance sur le monde et voir qu'au bout, la vie apparaît.

L'érosion de la pensée, l'effondrement de l'âme, la ruine, la folie même, le rejettent plus sûrement à cette redoutable station intérieure qu'il s'agit pour nous tous de mûrir, à ce point mort mais rayonnant où l'être pourri rassemble ses vertus.¹³³

¹²⁹ Artaud, Antonin, *Cahier Ivry janvier 1948*, Paris, Gallimard, Éd. établie et préfacée par Evelyne Crossman, 2006, p. 25-26.

¹³⁰ Artaud, Antonin, *Héliogabale* cité par Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure*, Paris, Le cherche Midi, 1973, p 26.

¹³¹ Artaud, Antonin, *Bilboquet* cité par Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p 35.

¹³² Artaud, Antonin, *Tarahumaras* cité par Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p 35.

¹³³ Paulhan, Jean, *L'expérience théâtrale*, revue 84, N°5-6 cité par Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 110.

Un autre niveau « du double » se dégage dans sa conception du théâtre qui découle d'un rapport éthique : toute relation du théâtre, à l'espace, aux spectateurs, à l'éclairage est importante, rien n'est recalé au second plan. Il n'y a plus de hiérarchie dans l'organisation du théâtre, du « vrai théâtre », mais le besoin d'une totalité. Au niveau du théâtre, Artaud veut s'adresser d'abord aux sens plutôt que de s'adresser à la parole. En effet, pour lui l'importance que prend le texte au théâtre, contraint le corps. Il conçoit le théâtre dans l'espace de la scène, « avec les nombreux moyens d'expression utilisable sur scène ; Musique, Danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonation [...] décors »¹³⁴. Plus précisément il faut adopter un « langage actif et anarchique... où les délimitations habituelles des sentiments et des mots sont abandonnés. »¹³⁵.

Le théâtre qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie. Briser le langage pour toucher la vie, c'est refaire du théâtre.¹³⁶

La conception du « double » chez Artaud forme un formidable pilier dans la conception du rater structurant. En effet en entrant dans le monde de la *création intemporelle*, de *l'art vivant*, cette vision d'un double nous a permis de penser *l'être boueux*. Cet être comprend les caractéristiques du rater à plusieurs niveaux. Premièrement dans les moyens d'y parvenir : l'artiste prend sa source dans le non savoir¹³⁷, cette dimension est la condition éthique. Deuxièmement par ses moyens d'action quand il agit par la transe, malgré la sûreté de celle-ci qui s'impose au corps transi de part en part. L'être s'exprimera plus volontiers par des moyens « forcés » (comme cris, gesticulations,...) que le corps guide. Il faut donc apprendre à « rater » (le mettre de côté) afin d'utiliser l'être maladroit mais certain, boueux mais véritable pour créer.

Il lui appartient d'apprendre à la « main pataude » comment « saisir avec moins de hâte et plus de grâce » ce qu'elle souhaite pétrir ou forger ; qu'il lui incombe également de deviner « les trésors cachés et oubliés », à commencer par cette « goutte de bonté et de douce spiritualité que recouvre l'épaisse et trouble couche de glace » ; qu'il lui est nécessaire enfin de déceler « comme une baguette de sourcier la pépite d'or longtemps enfouie et emprisonnée dans le sable et la boue ». ..et tout cela, poursuivait Nietzsche, au point que les

¹³⁴ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 58.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁷ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 15.

choses que le cœur (ou la passibilité du corps de chair) contribue à faire exister et à faire croître, par le simple fait qu'il s'attache et se rattache à elles, qu'il les prend généreusement sous son aile, paraissent à l'arrivée « plus incertain(es), peut-être plus délicat(es), plus fragile(s), plus brisé(es) , mais toujours « plein(es) d'espérances qui n'ont pas encore de nom, pleines d'un vouloir et d'un flux nouveaux, d'un refus et d'un reflux nouveaux... » Ce qui n'est pas rien. Ce qui est même beaucoup et pourrait bien suffire.¹³⁸

A.2.3 Peindre : entrer en *résonance*

Mais comment l'artiste le perçoit-t-il, quelle *résonance* se fait jour quand cet être boueux peint ?

Nous nous interrogeons sur une notion que nous éprouvons dans l'acte de peindre : la sensation de *résonance*. Le terme *résonance*¹³⁹ appartient à la sphère de la subjectivité et à celle d'un « toucher intérieur »¹⁴⁰. Par le terme de *résonance* nous voulons insister sur un sentiment d'unité au travail qui ne se fait pas sans tensions comme nous l'explique le peintre Claude Monet (1840-1926).

Non je ne suis pas un grand peintre, grand poète je ne sais... je sais seulement que je fais ce que je pense pour exprimer ce que j'éprouve devant la nature, et que le plus souvent, pour arriver à rendre ce que je ressens j'en oublie totalement les règles les plus élémentaires de la peinture, s'il en existe toutefois. Bref, je laisse apparaître bien des fautes pour fixer mes sensations.¹⁴¹

Nous tâcherons dans un premier temps d'identifier ce qu'est la *résonance* puis comment elle permet un sentiment d'expansion de soi c'est-à-dire une augmentation du sentiment d'existence.

¹³⁸ Nietzsche, Friedrich, *Par delà le bien et le mal*, Œuvres II, p. 731, cité par Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 34.

¹³⁹ Résonance : La résonance intérieure des objets/couleurs procède de l'entrée efficace avec l'âme humaine et donc du principe de la nécessité intérieure que Kandinsky définit comme suit :

« L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure. ».

C'est une notion d'expérience qu'il traduit ici comme une aventure intérieure personnelle. Kandinsky insiste sur le principe de la nécessité intérieure comme seule guide à l'artiste et sa capacité à mettre en *résonance* l'âme humaine, c'est-à-dire de la mettre en vibration.

¹⁴⁰ « (*entos, aphè*), *tactus interior* expression due à Aétius » Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, Coll. « encre marine » 2011, p. 54.

¹⁴¹ Monet, Claude, Par lui-même, correspondance rassemblée par Richard Kendall, Éd. Atlas, 1989, p. 9.

L'expression est « le pathos *se déchargeant* de sa charge affective, le pathos se libérant de son oppressive et toujours impressionnante auto-impression ». ¹⁴² Cette auto-impression accueillie en soi est affectivité ¹⁴³ laquelle n'a rien avoir avec ce qu'on entend habituellement par ce terme qui désigne seulement ici le fait d'être affecté par quelque chose. Nous pouvons dire que la peinture en tant qu'expression est d'abord en soi « charge oppressive et impressionnante du sentiment » ¹⁴⁴ (pathos éprouvé) puis la force corporelle qui s'en dégage.

Cette absence impressionnante de liberté, cette oppression structurelle inhérente au pathos qui, simultanément à l'épreuve de sa propre impuissance à l'égard de soi-même, conduisent l'impression en question à se libérer de soi, c'est-à-dire à déployer enfin en soi et pour soi la puissance intérieure et toujours saturante de sa force affective, c'est comme cela que surgit l'ex-pression corporelle. ¹⁴⁵

La *résonance* est peut-être l'atteinte de « *la certitude qui caractérise la subjectivité de notre être* », c'est à dire qu'elle serait cette sensation de « limite atteinte » sentie en soi par un trop plein de pathos éprouvé. La *résonance* permet en cela à la peinture de devenir significative ¹⁴⁶ par son appartenance au corps propre ¹⁴⁷, déclencheur de l'ex-pression corporelle. Elle renvoie à l'auto-affection de la vie. Nous émettons l'hypothèse que la peinture issue d'une *nécessité intérieure* ¹⁴⁸ se ressent comme un « poids » ¹⁴⁹ au sens ou l'entend Kandinsky (1866-1944) c'est-à-dire comme charge oppressive et impressionnante du sentiment qui guide la composition. Un besoin presque pulsionnel d'extériorisation se fait

¹⁴² Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 438.

¹⁴³ Affectivité : « [...]Elle n'a rien avoir avec une conscience signifiante, pas plus d'ailleurs qu'avec ce que l'on appelle ordinairement la sensibilité[...]Elle est la forme de l'essence du sentiment dans laquelle cette essence se trouve affectée non par autre chose mais par elle-même, de telle manière que cette affection originelle comme auto affection, comme sentiment de soi, la constitue et la définit. » *Ibid.*, p. 431.

¹⁴⁴ « Signification du terme d'expression, si bien choisi et employé par Rousseau, car ce à quoi ce terme renvoie en tout dernier ressort, c'est à la *charge oppressive et impressionnante* du 'sentiment' » *Ibid.*, p. 437.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 437.

¹⁴⁶ *Significativité* de l'expression : Son enracinement (référence intentionnelle) se trouve dans l'auto affection de la vie que Rousseau appelle l'amour de soi [...] Elle renvoie l'expression à rein d'autre qu'à elle-même, la significativité de l'expression que l'on peut aussi appeler son expressivité ne suppose en effet aucune référence, aucun transport de sens. *Ibid.*, p. 429.

¹⁴⁷ Corps propre : la phénoménologie distingue le corps propre que l'on sent mais que l'on ne peut voir et le corps objet.

¹⁴⁸ Nécessité intérieure : terme de Kandinsky : « L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure. » Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Éd. Denoël, 1989, p. 112.

¹⁴⁹ Poids « La notion de 'poids' ne correspond pas à un poids matériel ; mais à l'expression d'une force intérieure ou, dans notre exemple d'une tension intérieure. » Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur Plan*, Éd. Gallimard, 1991, p. 149.

sentir ainsi la peinture apparaît comme une significativité profonde, pulsionnelle, charnelle. C'est le soi¹⁵⁰ qui s'exprime et crée l'impression d'une authenticité¹⁵¹ de l'œuvre.

La *résonance* devient une problématique de la composition¹⁵² par le fait qu'elle induit un rythme (impression/expression). Comme nous le verrons, composer est fait de *rythmes propres*¹⁵³, nous qualifierons ce phénomène d'*organicité*¹⁵⁴. Ainsi nous rejoignons la formule de Merleau-Ponty (1908-1961) qui parle d'une œuvre d'art comme « organe de l'esprit. »¹⁵⁵. Ces rythmes ne sont pas possibles sans la sensation de *résonance* éprouvée en soi. Tout d'abord rappelons que l'œuvre d'art est perfectible avant d'être une perfection, cela induit d'envisager la peinture comme un parcours « un chemin de vie », une expérience créatrice.

Je partirai de mon expérience de peintre face à la matière comme témoignage d'un besoin de *résonance* dans la création.

J'ai retrouvé la gouache sur toile depuis quelques mois et j'ai aussi retrouvé la sensation de *résonance* nécessaire à ma création, à mon style. L'huile ne me l'offrait pas quand il s'agissait de travaux d'imaginaire (réalisés en atelier sans modèle, dans lesquels se mélangent la mémoire de scènes de vie et leur extrapolation imaginaire). La sensation lisse de cette peinture me faisait glisser sur les sujets (imaginaire des scènes d'intérieurs, plantes, atmosphères lumineuses particulières...) ne me permettait pas d'accrocher mes sujets (lumière, matière, couleur). La gouache, au contraire, par sa consistance pâteuse et mate, accroche la toile : c'est comme si le corps entier faisait aimant. La sensation de *résonance* se traduit corporellement par des gestes assurés issus d'une unité agissante comme un arc tendu. Par exemple, la lumière de la peinture accrochée me permet de revivre les sensations lumineuses de mes flâneries (dialogue résistance-matière) et ce n'est que par des sensations éprouvées que j'induis la condition de vie de la peinture. La clarté d'une transparence vitrée trouvera d'abord écho en moi puis se traduira naturellement, avec confiance (c'est-à-dire sans vouloir la retranscrire en tant que système signifiant mais en laissant aller cette sensation de

¹⁵⁰ « Ce soi par lequel tout sentiment s'affecte lui-même, de lui-même et en lui-même, ce terme insécable qui exprime l'unité et l'unicité absolues de ce qu'il est. » Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 432.

¹⁵¹ Authenticité : Il convient d'accueillir une image en soi dans sa réalité spécifique et ainsi de l'aimer par des forces qui ne passent pas par le circuit du savoir. Nous rapprochons le sentiment d'authenticité au fait de devenir davantage soi-même par le créateur, en suivant la théorie esth/éthique de Paul Audi : L'esprit créateur est lui-même vivant et ne saurait prendre son essor qu'à partir de lui-même relativement à soi. Suivant cette opération : « En puisant dans l'affectivité du corps charnel la force du devenir et ainsi de se fondre en un mouvement, celui de l'esprit créateur » [...] Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 140.

¹⁵² Composition picturale : Voir lexique.

¹⁵³ Rythmes propres : Voir lexique.

¹⁵⁴ Organicité : Voir lexique.

¹⁵⁵ « Ce qui est irremplaçable dans l'œuvre d'art, ce qui fait d'elle non seulement une occasion de plaisir, mais un organe de l'esprit [...] » Merleau-Ponty, Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 126-127.

résonance en moi et en l'expulsant de moi (naturellement par le dialogue pathos en soi-matière-comme guide interne-externe). Le peintre sait qu'il est très difficile d'obtenir la bonne lumière dans son tableau, celle-ci ne se régule qu'au fur et à mesure. L'atteinte de la bonne lumière c'est-à-dire la sensation du trop peu ou de l'excès se joue chez (dans) le peintre en fonction d'un bien-être (affectivité ressentie comme « résistance » en soi) jusqu'à ce que le corps propre s'exprime en réponse à elle ou à un malaise (sensation de vide en soi, pas d'écho, gratuité).

On commence par être désorienté devant elle parce qu'on ne voit tout d'abord que les ultimes ramifications sans parvenir aux branches ou au tronc. Une fois qu'on le sait, on découvre, jusque dans la plus petite feuille une répétition de la loi générale.¹⁵⁶

La sensation de *résonance* trouve des limites en nous, en notre corps, en réponse à la matière utilisée comme un dialogue interne/externe. C'est le propre de l'expression qui semble contradictoire : se vider d'un trop plein et ainsi s'augmenter.

Cette libération n'est pas à comprendre comme une sortie de soi (délivrance). Ce qui la caractérise bien plutôt, c'est qu'elle équivaut au procès d'expansion intérieur du sentiment de l'existence.¹⁵⁷

Prenons un autre exemple de sensation de *résonance* cette fois avec la peinture à l'huile d'après motifs. L'huile m'offre de la *résonance* quand je peins d'après nature car avant tout c'est le sujet qui me résiste et qui fait poids en moi (pathos): c'est par exemple la sensation du vent qui bouge que je dois saisir, capturer, faire vivre. L'aspect lisse qu'offre l'huile m'aide en m'apportant une fluidité supplémentaire pour l'imprégnation du réel. C'est comme si l'opération consistait en l'adéquation « a-consciente » de l'environnement et de mon corps la *résonance* est comme une correspondance immédiate, j'éprouve le besoin d'un répondant fluide de la peinture. Dans les deux cas nous notons des niveaux de « résistance » différents : pour les peintures d'« imaginaire », je me dois d'aller chercher loin en moi le pathos et de créer les oppositions propres à la composition (couleurs, formes...) : je dois tout recréer. Dans le second exemple je dois retranscrire la vie, être simplement un passeur. Les deux recherches sont « éprouvantes » mais en même temps libératrices et participent à un sentiment d'expansion de soi. Ces épreuves sont constructives car elles libèrent le pathos retenu et

¹⁵⁶ Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Éd. Denoël, Coll. Folio-Essais, 1964, p. 61.

¹⁵⁷ Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 437.

donnent un sentiment de liberté. Une circulation intense propre à la *résonance* (échange intérieur/extérieur) augmente le sentiment de l'existence.

Les sensations physiques se traduisent à chaque fois d'une manière dualiste : un corps que l'on oublie et qui nous guide pourtant. Par exemple dans le cas d'étude sur paysages à l'huile je me surprends à sourire quand je peins le ciel bleu avec la décontraction d'une danseuse heureuse ou alors mes bras sont tendus comme des fuseaux. Extrêmement concentrée à saisir le vent, c'est comme si mon corps devenait aussi résistance aux éléments : à présent c'est lui qui accueille le monde. Cette réception joyeuse trouve des limites en soi (charge oppressive du sentiment). La *résonance* se fait toujours dans un dialogue intérieur/extérieur, un dialogue avec l'affectivité qui induit un rythme.

A se laisser bercer par des sensations, des relations subtiles entre des images, l'ensemble mouvant d'un rythme.¹⁵⁸

Le concept de *résonance* renvoie premièrement au geste ressenti comme un point d'appui en soi-même. La *résonance* est perçue comme sensation d'authenticité, son enracinement (référence intentionnelle) se trouve dans l'auto-affection de la vie que Rousseau appelle l'amour de soi. Elle est prise comme expérience du corps propre, comme ouverture d'une « spatialité intérieure¹⁵⁹ ». Elle s'éprouve toujours dans une perception interne (poids d'un pathos en soi, induit par l'action de l'environnement, des couleurs, textures, supports, peinture). Elle est ressentie comme tension juste, à l'image d'un fil tendu du fond de soi à la matière où le corps n'est plus qu'un outil au service de cette tension : il se fait oublier et pourtant devient instrument de mesure très précis. La définition de l'expression de Maurice Merleau-Ponty rejoint cette idée « Un intérieur qui se révèle au-dehors, une signification qui descend dans le monde et se met à exister. »¹⁶⁰. La *résonance* met en avant le rôle du corps (opposé à l'apanage de la pensée) comme premier dans l'expression, c'est parce je ressens un poids intérieur que mon corps se fait aimant (unité).

¹⁵⁸ Bayard Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?* Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p. 128.

¹⁵⁹ Spatialité intérieure : Le corps propre est ce corps dont nous ressentons directement et de manière permanente la présence : sphère de la subjectivité. Chacun possède une vie subjective particulière, une manière de s'éprouver et d'éprouver les choses : c'est l'activité propre. L'activité est spatiale par essence au même titre qu'elle est par essence sensible à elle-même. Nous ressentons ainsi une spatialité intérieure, un espace en nous par exemple les paysages dans lesquels nous nous projetons agissent sur notre spatialité intérieure et sur notre affectivité (la montagne nous met d'aplomb, la mer nous élargit...) Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Éd. Allia, 2010, p. 201.

¹⁶⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1945, p. 369.

L'expression est à envisager comme mouvante et dynamique dans la « mise en tension de soi », le vide qu'elle induit (vider le trop plein de la force affective) et l'augmentation de soi : *comme « expansion » intérieure*¹⁶¹. Ce double mouvement est la condition du ressenti du « vrai » comme une intense circulation. Ces moments sont à considérer comme réussis. En quelque sorte ce n'est que poussés à la *résonance* (en soi et de la matière) qu'une peinture et un artiste (son *être boueux*) prennent vie.

Voyons à présent, comment l'artiste entre dans cette sphère de la subjectivité et du dialogue intérieur nécessaire pour créer. Quel combat doit-il mener avec lui-même ? Quelles armes la conscience déploie-t-elle pour se contrer elle-même afin de privilégier ces passages de vie ?

A.3 Les clichés contrés par le rater

A.3.1 Le cliché, la lutte de Cézanne

Il nous faut définir ce qu'est un cliché pour un artiste. D'après Paul Audi :

Le cliché n'est autre que cette forme signifiante qui, en sa signifiante, ne témoigne plus d'aucune nécessité intérieure, d'aucune justification spirituelle ou même existentielle.¹⁶²

Le poète et peintre D. H Lawrence (1885-1930) nous en donne aussi de très bons exemples. Nous tenterons ici de définir ce qui s'opposerait au cliché et signaler l'aspect positif du rater qui en est le fondement.

L'esprit est plein de toutes sortes de souvenirs, visuels, tactiles, émotionnels, non seulement de souvenirs mais de groupes de souvenirs et de systèmes de souvenirs.¹⁶³

Le cliché repose sur la peur. Peur de mal faire, peur de laisser prendre le dessus à l'intuition, peur de s'émerveiller. Pour D.H Lawrence cette peur vient des concepts mentaux stéréotypés qui sont issus d'un moi superficiel. Peindre alors c'est aussi utiliser cette pâte imaginaire qui contient le temps, le passé, nos concepts mentaux stéréotypés. Peindre c'est

¹⁶¹ « Bien sur cette libération n'est pas à comprendre comme une sortie hors de soi, c'est-à-dire comme une délivrance ». ce qui la caractérise bien plutôt, c'est qu'elle équivaut au procès d'expansion intérieure du sentiment de l'existence. » Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 437.

¹⁶² Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, Paris, Le livre de poche, 2003, p. 54.

¹⁶³ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade, op. cit.*, p. 48.

avant tout cheminer dans cette pâte c'est-à-dire que peindre c'est côtoyer l'ombre¹⁶⁴ afin de redécouvrir le réel qui est la véritable quête. Pour cela, l'intuition est requise.

La vraie révolution, celle que présente la modernité¹⁶⁵ définie par Baudelaire revient à se fier à sa conscience intuitive comme le voulait Paul Cézanne, révélé comme un pur révolutionnaire par D.H Lawrence : « Grande révolution pour l'humanité. Cézanne en ce sens était un pur révolutionnaire. »¹⁶⁶.

Il est difficile d'échapper aux *clichés* et le combat d'un artiste comme Cézanne se situe essentiellement sur ce plan : force et relâche pour donner la plus grande part à l'instinct et à l'intuition en privilégiant l'empathie avec la vie, des objets et des êtres.

Après avoir lutté bec et ongles pendant quarante ans, il réussit en fait à connaître une pomme, complètement, et, un peu moins complètement, un pichet ou deux. Ce fut tout ce qu'il accomplit.¹⁶⁷

Les *clichés* ne font pas jouer la conscience intuitive ou instinctive. Pour la déceler dans les œuvres, il faut une attention extrême à soi-même : devant une image qui ne contient pas de *clichés* nous devrions nous sentir atteints en notre être, ébranlés, « vivant ». Comment alors un artiste peut-il arriver à nous toucher ainsi ?

D'après Lawrence, il doit d'abord devenir humble :

Il fallait qu'il abandonne son orgueil cérébral et son « ambition délibérée » pour se coller avec le réel.¹⁶⁸

Si on doit remercier Cézanne, ce n'est pas de son humilité, mais de son esprit noble et fier qui a refusé d'accepter les expressions faciles de son moi mental superficiel.¹⁶⁹

Lawrence définit le cliché assez précisément comme suit :

¹⁶⁴ Ombre dans le sens de Lawrence : « Par ombre j'entends idée, concepts, la réalité abstraite, l'égo » *Ibid.* p. 38.

¹⁶⁵ La modernité repose sur la disposition de l'artiste au monde comme Baudelaire le préconisait en pionnier : la modernité ne repose plus sur un courant esthétique mais sur une attitude comme l'affirme l'expression du peintre comme « l'homme du monde » en le plaçant sous le signe de l'empathie, l'affection, l'*emphasis*.

¹⁶⁶ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁷ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 47.

Un cliché n'est qu'un souvenir usé qui n'a plus de racine émotionnelle ou intuitive et qui est devenu une habitude. Une nouveauté n'est qu'une réorganisation de clichés, un réagencement de souvenirs familiers.¹⁷⁰

La raison d'être du cliché : Ce genre d'imagination n'est qu'un ramassis de souvenirs de milliers et de milliers des vieux dessins, d'images, etc., véritablement sans valeur, de clichés.¹⁷¹

La base du cliché est établie en nous de manière consciente et inconsciente: par exemple peindre un tournesol avec l'image des tournesols de Van Gogh (1853-1890) est un cliché, ne pas vouloir peindre des nénuphars aujourd'hui parce Monet les a peints c'est ne pas vouloir se confronter à ses propres *clichés*. Ces deux exemples incombent seulement à l'histoire de l'art alors que nous sommes emplis de *clichés* à des niveaux encore plus subtils, plus cachés. L'état de stéréotypes (dans une case de la conscience) est le combat de l'artiste.

La lutte contre le cliché devient alors un combat éthique au sens où il nécessite un véritable travail sur soi pour parvenir à s'identifier à son corps intuitif. Cézanne était « comme le reste d'entre nous, si intensément et exclusivement un être mental, ou un être spirituel, ou un égoïste, qu'il ne pouvait plus s'identifier à son corps intuitif. » affirme Lawrence.

La formule du cliché pourrait se définir alors comme suit :

- Opération strictement cérébrale + résultat préconçu = cliché véhiculé = interposition aux instincts et intuitions.

La formule pour contrer le cliché :

- Confiance en « soi » = possible contre-cliché inventé par l'esprit + liberté infinie de la subjectivité = contre cliché = possible empathie avec le réel.

Mais comment obtenir cette confiance en soi qui semble primordiale dans la formule de contre-cliché ? Qu'est-ce que cela signifie vraiment ?

Le cliché s'interpose comme un écran qui nous empêche de voir et d'éprouver la vie et toute chose. Nous sommes d'accord avec Lawrence quand il dit que « Cézanne était un

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

réaliste et il voulait refléter le réel. »¹⁷². Pour briser cet écran, il choisit des motifs qu'il affectionnait et devant lesquels les *clichés* ne l'envahissaient pas trop. Voyons alors quelques « méthodes » ou quelques « dynamiques psychiques » que Cézanne adoptait afin de déjouer les *clichés* pour peindre et ainsi de prendre confiance dans les capacités de son activité propre¹⁷³ en sa propre subjectivité. Exemple : le principe *de pommité*.

Quels sont les principes de la *Pommité intemporelle* prise comme *contre-cliché* ?

Il fallait que ses modèles soient des pommes et *la pommité* de la femme lui rendait possible la peinture. Sinon, il retombait dans le cliché (imposé par sa personnalité et son esprit.) Nous comprenons que Cézanne ne voulait pas être perturbé par celui-ci : pour pouvoir entrer en empathie, en éprouver les vibrations, il fallait que ces modèles deviennent matière, lumière, dans un espace. C'est l'éveil de la conscience dans l'objet qui appelle l'artiste à l'éveil de sa propre conscience dans une absorption totale du sujet. Pour Cézanne, imaginer que le modèle est une pomme, se le rappeler, l'exiger par l'imaginaire, lui permettait de briser l'écran qui l'en séparait. A notre échelle, nous pouvons témoigner du même type d'exemple sur l'impact qu'un modèle (en tant que cliché véhiculé) peut représenter. Lors de séances d'atelier de peinture avec les personnes en situation de handicap mental, il m'arrivait de peindre leurs portraits. Ce sont les premiers portraits que j'ai pu effectuer et qui sont, je pense, réussis. Les portraits m'avaient toujours terrorisée. J'ai pu les apprivoiser librement grâce à ces personnes qui n'attendaient pas de résultats de ma part n'ayant aucun préjugé sur le type de peinture que j'aurais dû produire, d'une certaine façon ils me décomplexaient. Je pouvais alors laisser aller toute ma subjectivité avec un véritable sentiment de liberté car ils ne m'imposaient pas leurs jugements.

Nous retrouvons ici un autre modèle de dynamique psychique chez Cézanne dans l'idée que tout est mouvant et possède une « âme ».

¹⁷² Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷³ Activité propre : Il est une activité que chacun de nous perçoit en lui-même de façon continue, même lorsqu'il n'y prête pas attention. L'observation nous incite à faire un pas de plus et à admettre que, n'étant pas extérieurs à cette activité, nous sommes cette activité même... Nous sommes faits d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même. Il faut reconnaître que sans cela, nous n'aurions aucun sentiment de notre existence ni aucune conscience de nous-mêmes et que les mots « je » et « moi » resteraient privés de sens. Cette activité sensible à elle-même et qui se perçoit elle-même, nous l'appellerons, l'« activité propre. » Le sens par lequel elle se perçoit : les sens propre. Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, *op. cit.*, p. 186.

Cézanne s'imagine rendre mouvant l'immobile : ce sentiment fort chez Cézanne que rien n'est statique, au repos. Pour lutter contre le cliché qui affirme que le monde inanimé est statique et que les murs sont immobiles, il le niait et dans son moi intuitif il ressentait leur changement. Alors un paysage possède un *anima*, que Cézanne à parfois rendu merveilleux.¹⁷⁴

Une troisième technique apparaît également dans ses paysages : les vides et les blancs.

Les vides qu'il a créés dans ses toiles sont tout simplement un moyen de défier les clichés ; qui le font basculer dans le néant. C'est de cette manière qu'il a réussi ses paysages.¹⁷⁵

Le vide est néant et tel a été le dernier mot de Cézanne contre les clichés.¹⁷⁶

Ces principes marquent *une intemporalité*, et sont preuve que chaque homme, à toute époque dans son rapport au réel, doit rechercher une authenticité c'est-à-dire une sincérité envers soi-même pour qu'une œuvre d'art soi éprouvée vivante¹⁷⁷. Nous émettons l'hypothèse que tout véritable travail artistique repose sur des techniques de déconstruction de la pensée stéréotypée que l'artiste met au point (les blanc pour Cézanne, la *pommité*, les murs mouvants...) et qui lui permettent d'atteindre une totalité afin de résoudre les conflits entre esprit, intuition et instincts.

L'intemporel est à prendre dans ce sens : « Chaque homme doit la créer à partir de lui-même (la *pommité*) dans sa nouveauté et sa différence. Dès qu'elle ressemble à du Cézanne, ce n'est plus rien. »¹⁷⁸.

Les techniques de contre-cliché (dynamique psychique) nous offrent l'exemple du raté comme structurant. A présent, essayons de préciser en quoi cette notion est au fondement de toute création véritable.

Le travail de Cézanne repose sur le fait de déjouer les *clichés* afin d'atteindre une authenticité. Nous pouvons dire que le modèle de création passe par un jeu de rater chez lui. Cézanne voulait toucher la vie et le cliché s'imposait à lui alors : il s'en libérait par l'abstraction. Il construisait au moyen d'omissions :

¹⁷⁴ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, op. cit., p. 56.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁶ Lawrence, David Herbert, *Ibid.*, p. 56.

¹⁷⁷ Œuvre d'art éprouvée vivante : qui a un lien au vécu et se situe sur le *plan de la vie* comme rapport au corps propre créant. Guidée par l'affectivité au sens de Paul Audi comme manière d'éprouver la vie. Différent du *plan de la pensée* qui prend comme précepte la phrase culte de la culture occidentale : « je pense donc je suis » de Kant.

¹⁷⁸ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, op. cit., p. 54.

Il démolissait et malmenait tout tableau qui relevait du cliché. Ses concepts mentaux passaient au premier plan... Il ne voulait pas les peindre et eux ne voulaient pas le laisser peindre selon son intuition, ils s'interposaient sans cesse, de sorte qu'il a peint son conflit et son échec, et que le résultat est presque ridicule.¹⁷⁹

Cézanne à peint son conflit, son échec mais son art au fond n'est t-il pas entièrement structuré par le jeu de rater ? L'art est le combat de l'esprit contre les *clichés*, qui est une lutte permanente contre le « moi » et un art de vivre.

Tu dis « moi » et tu es fier de ce mot. Mais ce qui est plus grand c'est ce à quoi tu ne veux pas croire, ton corps et sa grande raison : il ne dit pas moi, il est moi... Les sens et l'esprit ne sont qu'instruments et jouets : derrière eux se trouve encore le soi... Ton soi rit de ton moi et de ses cabrioles...¹⁸⁰

Voyons à présent les techniques du contre-cliché ou le jeu de rater égale la réussite. Celui-ci repose au fond sur le fait d'apprendre à voir donc de désapprendre. Prenons pour le prouver plusieurs exemples témoignant de ce combat de l'esprit contre les *clichés* qui est une lutte permanente: reprenons le cas de Cézanne dans « *la peinture couillard* ».

Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai.¹⁸¹

Dans cet ouvrage, Cézanne nous dit vouloir s'exprimer lucidement en peinture et retrouver l'innocence de l'enfance devant la nature. Cézanne prend alors comme sujet, le contact quotidien d'un paysage, celui que lui offre la montagne Sainte Victoire, ou encore celui des pommes, pour renouveler son émotion. Les premiers conseils que nous trouvons dans ce livre sont ceux de Thomas Couture « [...] de sortir du Louvre et de se hâter d'en sortir et vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous. »¹⁸².

Cézanne parle de ses contemporains et nous trouvons alors des préceptes à l'apprentissage du « voir » pour un peintre. Nous apprenons qu'il s'agit d'abord d'être en bonne santé : ainsi Daumier s'il n'avait pas été embrumé d'alcool, aurait pu à son sens être un meilleur artiste. Il qualifie Monet « d'œil extraordinaire » et de peintre « heureux ». En effet

¹⁷⁹ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, op. cit., p. 37.

¹⁸⁰ Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit.

¹⁸¹ Cézanne, Paul, *La peinture couillard* : lettres et propos choisis ; établissement de l'édition, notes et postface par Jean-Paul Morel..., Paris, Éd. Mille et une nuits, La petite collection, 2006, p. 86.

¹⁸² Lettre de Paul Cézanne à Charles Camoin, 1903, *Ibid.*, p. 27.

la peinture de Monet nous porte dans le bonheur de la contemplation de la beauté de la nature. Elle nous ouvre par exemple une rêverie aquatique qui adoucit l'instant. « La seule vie de l'eau qui frissonne renouvelle toutes les fleurs »¹⁸³

Cézanne prône le motif comme le meilleur allié du peintre, éprouvant de la joie devant celui. C'est peut-être le premier rapport qu'un peintre doit entretenir avec le monde. Cézanne nous dit vouloir peindre comme une brute. Son admiration pour Monet qui est qualifié « d'œil » revient en quelque sorte sur cette brutalité. En effet dans le cas de Monet, le bonheur qui existe dans ses toiles ne traduisent-elles pas l'arrachement le plus vif aux *clichés* sur le paysage, n'exigent-ils pas de la part de Monet un arrachement total à l'illusion de son esprit ? Nous pourrions dire que la technique de Monet, réside dans la brutalité de l'oubli. Ainsi il illustre parfaitement cette phrase de Joachim Gasquet (1873-1921) selon laquelle « l'artiste n'est qu'un réceptacle à sensation, un cerveau, un appareil enregistreur. ».

Tout l'« orgueil heureux » d'un peintre vient de la conscience de la « déconstruction de la *gestalt* consciente « c'est-à-dire » de sa technique, sa dynamique de déconstruction des *clichés* comme ouvrier de son art. Monet travaille dans l'errance. Là réside le secret d'un artiste: il sait que le jeu de rater est une porte (contre les *clichés*) qui lui ouvre tout un monde nouveau et qu'il aura à travailler avec les accidents de lumières et de couleurs, c'est ainsi qu'il peut « provoquer » la peinture en prenant les risques de la brutalité de l'authentique.

Au fond je ne pense à rien quand je peins. Je vois des couleurs. Je peine, je jouis à les transporter telles que je les vois sur ma toile. Elles s'arrangent au petit bonheur comme elles veulent. Des fois ça fait un tableau. Je suis une brute. Bien heureux si je pouvais être une brute.¹⁸⁴

Nous émettons l'hypothèse que Cézanne avait peur de l'errance. En effet D.H Lawrence nous dit qu'il a peint son conflit, son échec mais au fond quel était-il ?

Le combat face aux *clichés* donc toutes ses techniques de lutte (*pommité*, omissions...) lui ont permis d'entrer dans l'errance. Ses techniques sont alors des moyens de rectification pour entrer dans l'errance (se rassurer, permettre à « son soi » de prendre le dessus) pour devenir « classique par nature »¹⁸⁵. Nous pourrions dire que c'est la logique de Cézanne et qu'ainsi son échec est à l'origine de la réussite de ses paysages. Ces techniques de lutte (jeu

¹⁸³ Bachelard, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 2007, p. 11.

¹⁸⁴ Cézanne, Paul, *Conversation avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 121.

¹⁸⁵ Cézanne, Paul, *La peinture couillarde : lettres et propos choisis ; établissement de l'édition, notes et postface par Jean-Paul Morel...*, op. cit., p. 94.

de rater) représentent, à y regarder de plus près, des techniques d'exagération qui accentuent le sublime qui le mène du blanc, du vide, de la *pommité* à l'incarnation picturale.

Le cas de Mallarmé(1842-1898) est un cas de cliché inversé. Sa volonté d'abandonner toute subjectivité est un échec. La réception du poème *du coup de dé* en est la preuve : le corps seul peut l'entendre, pas la raison.

Il croit en l'idéal du pur intellect, la « conception pure de l'idée. » « ma pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception Pure.¹⁸⁶

Il n'a jamais été possible à Mallarmé d'évacuer l'autodétermination de la pensée créatrice, la présence du sentiment, de l'affectivité, de la pulsion, de l'instinct, bref de la subjectivité. Le cas de Cézanne et de Mallarmé sont au fond deux luttes désespérées de l'ego qui s'opposent : l'un veut se débarrasser de ses concepts mentaux et l'autre ne veut travailler qu'avec eux.

Traduire en termes personnels, c'est une lutte entre l'ego d'un homme, c'est-à-dire son moi mental stéréotypé qui habite un paradis bleu ciel ou un enfer colorés par lui-même, et son moi intuitif. Cézanne ne s'est jamais libéré de son ego dans sa vie.¹⁸⁷

Mallarmé témoigne qu'il pouvait cependant se libérer de ses concepts mentaux par une technique découverte par hasard.

Après avoir vu comment des *jeux de rater* permettaient à l'artiste de se rendre dans les à-côtés de la peinture ou de l'écriture pour éviter à ces concepts mentaux de prendre le dessus et d'entraver la création, voyons maintenant s'il existe des ratés bloquants, mauvais.

A.3.2 Existe-t-il des mauvais « rater » ?

Tout d'abord rappelons que nous considérons des œuvres ratées comme ne répondant pas à l'esthétique du vivant que nous défendons. Néanmoins elles sont moteurs car ce sont les mauvaises toiles qui permettent aussi d'avancer : cela entend reprise, remise en question...

L'ouvrage *Comment améliorer les œuvres ratées ?* Concerne la problématique des œuvres ratées en littérature chez des écrivains célèbres qui ont fait preuve de leur génie.

¹⁸⁶ Mallarmé, Stéphane, « Lettre à H Cazalis, 14 mai 1867 », *Correspondance, lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio classique, 1995, p. 342.

¹⁸⁷ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade, op. cit.*, p. 57.

L'auteur analyse les échecs des auteurs (œuvres inabouties, inintéressantes, maladroites) donc des « mauvais rater » qui n'apparaissent pas comme dynamique au premier abord. Nous nous inspirerons de ces découvertes et nous essaierons de transposer ces diverses problématiques afin de mieux répondre à la question de notre propos c'est-à-dire : rater chez un créateur peut-il être « mauvais » ou en résulte-t-il toujours une dynamique ?

Pierre Bayard¹⁸⁸ (1954), étudie le parallèle entre des œuvres ratées, inachevées de génies littéraires (Duras, Proust, Hugo, JJ Rousseau, Corneille, Dubellay, Ronsard...). Plusieurs d'entre elles retiennent notre attention :

- a) La question du rythme au sein de la composition?
- b) L'Adaptation de l'œuvre à la personnalité de l'écrivain ?
- c) La réception (perception) du raté.

a) La question du rythme

Le manque de rythme dans une œuvre entraîne la perception du ratage et, à l'inverse, du rythme dépend beaucoup la réussite d'une œuvre. C'est ce qui la rend vivante. Pierre Bayard parle du *souffle* de l'écrivain et donne l'exemple du *Hussard sur le toit* « dominé par une impression de vitesse et de légèreté ». Nous étudierons de plus près cette question du rythme dans le chapitre II. Nous verrons qu'il est fortement lié au rythme corporel et que la composition de l'œuvre découle de ces *rythmes propres*¹⁸⁹ qui la font considérer comme organique. L'auteur (ici l'écrivain mais nous élargissons ce propos au peintre, au musicien) devra mettre en place des systèmes narratifs induisant des rythmes qui entraîneront des temporalités oppressives : un rythme en tension. Cette notion de tension dans la composition¹⁹⁰ est essentielle. Elle rejoint la question de la juste distance avec « soi »¹⁹¹ chez le créateur. La vitalité d'un texte (ou d'une peinture) repose sur le rythme personnel qu'un auteur a su induire. Pierre Bayard donne un exemple de rythme particulier chez Proust :

Essentielle au style proustien, la phrase longue ne se contente pas, notamment par le biais de la métaphore de réunir dans l'écriture des éléments empruntés à des univers éloignés. Elle a

¹⁸⁸ Pierre Bayard : Professeur de littérature française à l'université Paris VIII et psychanalyste.

¹⁸⁹ Rythmes propres : Voir lexique.

¹⁹⁰ Composition picturale : Voir lexique.

¹⁹¹ Se laisser submerger par le soi, corporéité vivante en action seule condition de la bonne distance.

aussi pour fonction d'inventer une nouvelle relation au texte. Car la caractéristique majeure de la recherche, c'est, si l'on ose dire d'être illisible.¹⁹²

Le rythme repose aussi en littérature sur l'emploi de figures adéquates. Celles-ci passent par un rapport à soi exempt de toute influence. Par exemple selon Pierre Bayard, René Char (1907-1988) offre des œuvres de faible qualité dans la période où il était soumis à l'influence du surréalisme « qui entraîne une surabondance d'images » et ainsi « une gratuité des images ». Le sentiment de la gratuité est à entendre ici comme un manque de tension, de rythme, de présence *de souffle*. Cela veut dire que dans la composition il est nécessaire au créateur d'induire un accueil corporel et surtout pas intellectuel.

Le « mauvais rater » se qualifie au niveau du rythme comme l'essai d'un auteur qui n'arrive pas à inventer son propre style. En peinture nous dirions sa propre substance c'est-à-dire que l'artiste ne se laisse pas déborder par sa subjectivité et suit un rythme qui lui est étranger comme une réflexion intellectuelle non « incorporée ».

b) L'œuvre et la personnalité

Pour Pierre Bayard, il existerait un point culminant chez le créateur, un « point idéal » où il serait difficile de se maintenir longtemps. Pour lui, les œuvres ratées n'arrivent pas n'importe quand et sont en lien avec le sujet et ses événements psychiques. Le point idéal est qualifié comme « la forme esthétique qui est pour lui la plus juste, c'est-à-dire qui lui ressemble. »¹⁹³.

Mais qu'est ce que cela induit ?

Nous retenons l'argument de Pierre Bayard sur la *distance*, en effet il s'agirait pour l'auteur de trouver la bonne distance face à lui-même. L'œuvre doit être adaptée à la personnalité de l'écrivain, comme mesure de la consonance avec soi. Cette mesure revient à inventer son propre style et cela nécessite de trouver le juste dialogue avec soi : « L'œuvre ratée l'est par rapport à la tentative de l'écrivain de parvenir à l'expression de soi »¹⁹⁴.

Ainsi, il ne faut pas qu'il soit trop présent dans son texte. Pour illustrer ce propos, Pierre Bayard cite de nombreux exemples ou les auteurs, vivant un drame personnel, et voulant le

¹⁹² Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Éd de Minuit, 2000, p. 41.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

retranscrire dans leurs œuvres, manquent de distance et ne trouvent pas la bonne *distance créatrice*. Pour le dire autrement : ils donnent trop de « moi » et pas assez de « soi »¹⁹⁵.

L'auteur doit suggérer et voiler plus particulièrement son « fantasme » qui induit une distance dans la réception. Le ratage semble en tout cas constitué d'excès. Pierre Bayard cite ainsi deux grands types de ratages chez le créateur: hallucination et élaboration « Excès d'hallucination lié à l'objet du fantasme ». Second cas : ces affects et représentations ont tellement été traités par l'élaboration qu'ils ont quasiment disparu »¹⁹⁶.

Nous pourrions dire que la condition d'une œuvre réussie réside dans l'équilibre atteint par le contrebalancement des excès (si l'on suit les deux cas : hallucination et élaboration). La juste distance avec soi se trouve alors dans une perception du raté éprouvée comme excès (résistances corporelles non intellectuelles). Ainsi une composition « ouvre de la place » et l'équilibre, elle donne toute la place au lecteur, spectateur.

Le « mauvais rater » entre l'œuvre et la personnalité réside dans les excès qui sont généralement engendrés par un trop plein de « moi ».

c) La réception (perception) du raté comme (Affect)

Le sentiment de l'œuvre ratée repose sur un déséquilibre complexe qui mêle la question du rythme et l'accord avec la personnalité du créateur. Une œuvre réussie est donc une œuvre qui concerne l'auteur et qui à donc toutes ses chances de concerner les récepteurs. En effet elle touchera une fantasmagorie équilibrée, qui laisse place à la projection du spectateur. Une œuvre réussie ouvre donc un « espace transitionnel »¹⁹⁷ au créateur comme au récepteur.

Une œuvre où nous sentons le fantasme trop directement présent exhibé avec trop d'ostentation...ne laissera pas au lecteur une place suffisante pour vivre sa propre rêverie intérieure. Inversement, une œuvre dont le fantasme paraît enseveli sous une élaboration excessive comme l'Amour ne parviendra pas à susciter chez son lecteur le mouvement actif d'une participation.¹⁹⁸

Rater est relatif au sujet, c'est le rapport de l'auteur à la création. Rater représente donc la façon dont il éprouve son « soi » à l'œuvre, la façon qu'il a trouvée pour qu'il s'exprime.

¹⁹⁵ Moi : personnalité provisoire/Soi : personnalité profonde.

¹⁹⁶ Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, op. cit., p. 96.

¹⁹⁷ En littérature : « Part de l'œuvre qui offre un espace transitionnel entre son univers fantasmagorie et celui de l'auteur. Lieu mobile, spécifique à chaque lecteur ». Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, op. cit., p. 115.

¹⁹⁸ Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, op. cit., p. 114.

C'est aussi « l'image de lui-même qui est en jeu »¹⁹⁹. L'appréciation du ratage repose sur une relation nous dit Pierre Bayard, « le ratage est moins un état de l'œuvre qu'un affect du lecteur »²⁰⁰. Quand il parle de la relation au spectateur nous le rapprochons de la relation de l'artiste à lui-même selon la théorie de *l'effet de vie* MM Munch: rater pour l'artiste est affectif.

Rater est ressenti comme une sensation qui s'apparente à la gratuité d'un acte plutôt qu'à sa profonde significativité²⁰¹. Le spectateur lui-même ressentira un raté car il ne pourra trouver sa place (espace transitionnel : D. Winnicott) dans l'œuvre qui manque « d'incarnation ».

Les mauvais ratés identifiés par Pierre Bayard qui n'ont pas été améliorés par les auteurs n'en sont pas moins des passages vers la réussite (preuve du parcours des illustres artistes qu'il cite) et ont constitué sûrement des clefs essentielles de compréhension pour les œuvres réussies.

La création repose sur le combat fondamental en l'homme qui est un véritable moteur de création humaine. L'ego du créateur poussera toujours vers la réussite totale car son œuvre reflètera sa personne. Une lutte entre réussite et ratage aboutit déjà à un point d'équilibre miraculeux qui les unit, unifie, rassemble. Un chef d'œuvre n'est pas une perfection comme ce qu'on laisse entendre mais un chemin fait d'imperfections camouflées, rattrapées, en des perfections. Nous pourrions dire qu'une œuvre authentique ne s'envisage que dans un processus inscrit dans la durée. L'artiste s'engage dans l'expérience d'un parcours artistique qui comprendra des ratés comme clef de compréhension vers ses possibles réussites (ce que l'artiste estimera encore comme en deçà de ses capacités créatrices).

La sensation de plénitude qui en ressort et qui « incarne ce que nous voudrions faire et ce que nous voudrions être »²⁰² renforce cette perception du chef d'œuvre comme perfection. Mais nous oublions l'origine même de la création (mythe de Golem) : ne serait-ce pas parce que nous avons du mal à nous avouer les lézardes dont nous sommes constitués ? Pourtant certains artistes avouent le préférer.

¹⁹⁹ Pierre Bayard parle du rapport au spectateur, nous transposons ce sentiment chez le créateur, car cette sensation ne peut s'éprouver chez un récepteur sans s'approuver chez le créateur (théorie de *L'effet de vie* chez Marc Mathieu Munch).

²⁰⁰ Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, op. cit., p. 117.

²⁰¹ Définition interprétée d'après la lecture de Paul Audi, *Créer*, op. cit., p. 472 : la significativité est ce sens qui compte pour nous c'est-à-dire qui nous touche comme une expérimentation intime au moyen d'une interprétation subjective.

²⁰² Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, op. cit., p. 117.

Nous sommes gênés par le bien fondé de notre jugement, nous sommes forcés de reconnaître ses droits, nous nous armons tous, comme Nietzsche, de Racine et de Corneille contre « le génie inculte » de Shakespeare, mais nous avouons tout simplement après avoir admis la fêlure qui couvait dans ses œuvres et la lézarde qui en abîmait la structure et le poli, que nous préférons, bien qu'à notre esprit défendant, la lézarde au poli, la fêlure à l'impeccabilité, la magie éraillée à l'expression sans magie, la difformité vivante à l'harmonie mineure et construite...L'échec nous séduit non en tant qu'échec certes mais parce que (bien que nous dussions nous forcer pour ne convenir) nous ne pouvons pas nous empêcher d'y voir une « réussite ». Cet échec, finalement s'est mué en un espèce de triomphe, un triomphe qui défie tous nos jugements de valeurs...Il nous arrive parfois de souhaiter l'échec, d'appeler de tous nos vœux l'accident qui nous fournira, par la brèche qu'il aura ouverte la révélation « On commence à deviner ce que veut quelqu'un, écrit Nietzsche (*Par delà le bien et le mal*) quand son talent faiblit, quand il cesse de montrer ce qu'il peut. Le talent peut-être un ornement, et cet ornement une cachette.²⁰³

La conception de l'œuvre d'art comme expérience de vie ne peut s'envisager que dans une durée c'est-à-dire dans une pluralité d'œuvres. Les œuvres ratées étudiées par Pierre Bayard contiennent les caractéristiques du « mauvais rater » (manque de rythme, manque de soi à l'œuvre, influence intellectuelle, gratuité des images, non adaptées à la personnalité de l'auteur, (trop de « moi » dans l'œuvre donc pas d'espace transitionnel) sont parfois des points de ratages présents dans la création. Il convient alors à l'artiste de les modifier, de les rattraper, de les transformer selon sa méthode de travail. Pour certains artistes, ce travail se fera bien plus en amont comme chez le peintre de l'art pictural chinois qui se prépare longuement afin d'être en condition pour éviter ces tâtonnements :

Le rôle de la pensée est précisément de réaliser cette concentration intérieure qui, précédant l'objet, dispensera ensuite la main d'avoir à tâtonner à sa rencontre au travers d'une manière rétive. Au contraire, elle y trouvera son chemin d'emblée et sans effort, le connaissant d'avance grâce à la vision de l'esprit qui précède son mouvement.²⁰⁴

L'art pictural chinois a ses règles propres, d'autres types d'artistes au contraire préféreront travailler dans la pâte de la peinture (ou celle de l'écriture littéraire, musicale...) par tâtonnement. Leur art reviendra à transformer les mauvais ratés identifiés, à les ajuster

²⁰³ Fondane, Benjamin, *Baudelaire ou l'expérience du gouffre*, op. cit., p. 355-356.

²⁰⁴ Shitao, *Les propos sur la peinture du moine citrouille amère*, Paris, Éd. Hermann, Coll. Savoir sur l'art, 1984, p. 114.

entre eux afin de les transformer en un rythme vivant, jusqu'à atteindre l'équilibre qui est le véritable but d'une composition.

Dans l'œuvre d'une vie, les œuvres ratées même si elles sont laissées en l'état, servent à l'auteur d'appui, autant que les taches, les hésitations, le tâtonnement, ce sont des fantômes propres à la création.

Nous dirions pour conclure qu'il n'existe pas de mauvais rater. Rater est inhérent à la création et reste toujours marquant parce que l'artiste se bat avec et contre lui et de façon vitale (il en va d'une sensation de besoin de soi). Cette bataille prend une dimension dynamique : transformatrice (quand au sein d'une composition le tâtonnement du rater permet de construire) exemplaire (quand les œuvres ratées restent en état, elles sont une source d'enseignement) et libératrice (quand la peur de rater ne paralyse plus et devient, grâce à l'excédent « du soi », moteur).

Les fantômes de la création, délaissés, font trace chez l'artiste qui les fera peut-être revivre dans une autre œuvre. Mais qu'en est-il de ses fantômes, de ces traces au sein même d'une œuvre réussie ? Quels sont ainsi les fantômes du peintre, ou plus exactement comment un peintre se rend t-il voyant ? Qu'est-ce que l'évidence de la vue cache comme le suggère G. Bachelard :

« La vue n'a aucune part aux images... l'image est déduite du mouvement. »²⁰⁵ G Bachelard

A.3.3 Qu'est ce que voir (pour un peintre) ?

L'artiste peut bien être en proie à des intuitions, des images, des songes, des phantasmes : seulement tous ces objets offerts à son regard ne se donnent jamais à lui comme des visions. Ou plutôt, ces visions ne se dressent pas face à lui, elles ne s'interposent pas entre lui et le monde, ni entre lui et lui-même : elles sont lui-même...sa vue, s'il est encore permis de dire qu'il en a une, son point de vue, si toutefois il existe à ses propres yeux, ne sont pas l'apanage d'un regard : bien que plongé dans ses visions, bien qu'immergé en elles, il ne

²⁰⁵ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 112.

conserve rien par devers soi²⁰⁶. Il ne se regarde pas faire. Pas plus qu'il ne prend garde à lui-même.²⁰⁷

D'après une étude consacrée à Bachelard musicien, nous allons essayer de déterminer en quoi consiste cette transformation de la vision de l'aveuglement à la clarté. L'auteur nous ouvre à la phénoménologie de l'écoute bachelardienne. Nous verrons comment cette écoute peut-être aussi liée à la pratique d'un peintre et comment au travers de ce texte nous entendons la notion de l'activité de l'artiste.

Lorsqu'un homme de pensée se fait artiste et s'engage à bon droit dans la voie active, par un usage habile de ses mouvements intérieurs... qu'il danse pour ainsi dire la nature, et transcrit par des mots le courbe de ses mouvements, l'amant de la nature dans cette audacieuse entreprise... L'artiste a raison de placer au dessus de tout l'activité car il est lui-même activité et c'est pourquoi son univers est art.²⁰⁸

L'auteur Marie-Pierre Lassus nous confirme que cette thèse phénoménologique de l'écoute Bachelardienne repose sur l'idée qu'on entend plus par l'imagination que par la perception.. Cette phrase indique deux positionnements chez Bachelard ; l'importance qu'il accorde à l'imaginaire et la capacité de faire vivre les choses en soi. Bachelard parle d'imagination dynamique quand le mouvement extérieur se fait mouvement intérieur : le dynamisme de la réalité. Cette capacité dynamique repose sur le sentir comme mode actif qui vient concurrencer le mode réflexif.

Cette modification interne dite active : la part du sujet déployée sur le mode participatif avec le monde) entraîne une modification perceptive : par exemple l'oiseau observé se transforme en sensation du vol en onde vibratoire, en onde de joie « Pour un rêveur, dans le règne de l'imagination, le vol efface l'oiseau. »²⁰⁹. La connaissance pour Bachelard réside dans cette « supra vision », celle-ci étant celle des artistes.

On croit, en décrivant l'alouette, décrire une réalité... en fait, perdue dans les hauteurs et le soleil, l'alouette ne peut exister que pour l'œil du peintre.²¹⁰

²⁰⁶ Répondre de soi, comme seul un sujet pourrait le faire.

²⁰⁷ Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, Paris, Le livre de poche, 2003, p. 119.

²⁰⁸ Novalis, *Les disciples de Sais, chap II*, Werke, Beck, Munich, 1981, p. 120.

²⁰⁹ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 13.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

Cette rêverie active qui transforme notre rapport au monde, la transfigure est portée par le regard éclairé de l'artiste. C'est au sein d'une certaine obscurité celle de la rêverie, celle de la déformation du réel que l'artiste (celui qui travaille une rêverie active) nous apparaît.

C'est à la part d'ombre, essentiellement « énergétique » du corps propre²¹¹ que s'adresse la musique définie comme matière vibrante²¹²

Cette imagination active ou « activiste » permet de renforcer la liberté de création qui est vitale pour l'homme. L'enfant détient cette imagination qui lui fait percevoir son corps actif. Bachelard propose une *rythmanalyse* qui serait comme une méthode de réinitialisation du corps de l'adulte. Elle consiste en une « méthode d'émerveillement de tout spectacle familier, seule capable de créer en nous un rajeunissement perpétuel. »²¹³.

Pour Bachelard, l'activité entière du poète mêle le voir, l'entendre, l'écouter au sens large. « La vie d'une image produit en nous un réflexe étrange, conditions sonores réunissant à la fois les impressions visuelles, auditives et vocales. »²¹⁴. C'est donc un être total qui est sollicité : par exemple chez Monet la peinture est remuante (bruit), la perception de la matière et de ses vibrations sonores est *hyperesthétique* (Bachelard). Si Monet peut retranscrire cette totalité c'est qu'avant et pendant la création, tout son être est en éveil, en activité.

L'artiste est un être total c'est à dire un être qui vit intimement l'extérieur, qui laisse vivre son imaginaire, son corps propre, sa spontanéité (émerveillement). Dans l'unité retrouvée de son être il peut voir, écouter, sentir en se projetant dans les choses. C'est par cette relation d'empathie que le poète se trouve alors métamorphosé. C'est par la relation que le poète peut vibrer à l'unisson des êtres qui l'entourent : cette vibration repose sur les mouvements des choses en nous. Comment laisser les choses nous pénétrer ?

Ce n'est pas dans la monde que l'énergie se déploie mais en nous, dans cette activité propre que nous avons la charge de faire vivre et qui détermine tout notre rapport au monde.²¹⁵

L'artiste serait celui qui vit avec les images au sens bachelardien du terme dans une métamorphose merveilleuse. Au sein d'une intériorité qui accueille l'extériorité avec

²¹¹ Corps propre : la phénoménologie distingue le corps propre que l'on sent mais que l'on ne peut voir et le corps objet.

²¹² Marie-Pierre Lassus, « Bachelard et le musique » *les amis de Bachelard*, Éd. association des amis de Bachelard, 4^{ème} trimestre 2009, Bulletin n°11, p. 14.

²¹³ Gaston Bachelard, *Dialectique de la durée*, Paris, Boivin, 1936, p. 149.

²¹⁴ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti, 1942, p. 254.

²¹⁵ Marie-Pierre Lassus, « Bachelard et le musique » *les amis de Bachelard*, *op. cit.*, p. 32.

confiance (réception par le corps propre ou l'on met de côté la volonté) il laisse vivre les images en lui. Ainsi il pourra participer à la métamorphose de ce qu'il contemple qui est consubstantielle à la métamorphose opérée en lui-même.

Contempler est différent de regarder, ce n'est pas dans un degré d'attention plus grand, non : c'est bien dans un laisser-aller qui donne justement la possibilité de nous absorber entièrement dans ce que nous contempions et de nous laisser pénétrer par lui.²¹⁶

C'est ainsi qu'un peintre se fait aussi musicien : Monet transcrit en peinture les vibrations des arbres, de l'eau. « Un des points essentiels dans le fait d'être artiste serait de vivre intensément une image en la mêlant à notre être ainsi nous arrivons à une meilleure perception de soi par un enrichissement spatial et moteur. »²¹⁷. Pour cela il faut faire abstraction de l'égo.

A la source de la vision du peintre se produit un effacement. Nous pouvons dire que le peintre se rend « aveugle » pour introduire une clarté en lui-même (exemple de l'alouette qui disparaît au profit du vol). Il ne peut obtenir cela qu'en se confondant avec le monde. Entrer dans un état de rêverie active c'est accepter l'oubli du réel et de l'« obscurité » de ce que l'on ressent. L'une des premières tâches du peintre est de diriger sa volonté vers un appétit aveugle.

Le peintre travaille dans l'aveuglement de ses sensations dans la métamorphose de son *corps propre*. Le mouvement, son activité²¹⁸ est donc à la base de la peinture. Cela rejoint également l'analyse de *L'ivresse de l'art* de Paul Audi : il faut donc Aimer la forme : la ressentir comme une force pour pouvoir la créer.

Ce qu'il y a de décisif dans l'acte de création qui est un acte d'*idéalisation*, c'est une formidable mise en relief des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent.²¹⁹

²¹⁶ Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 60.

²¹⁷ Marie-Pierre Lassus, « Bachelard et le musique » les amis de Bachelard, op. cit., p. 21.

²¹⁸ Activité : il est activité que chacun de nous perçoit en lui-même de façon continue, même lorsqu'il n'y prête pas attention. L'observation nous incite à faire un pas de plus et à admettre que, n'étant pas extérieurs à cette activité, nous sommes cette activité même... Nous sommes faits d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même. Il faut reconnaître que sans cela, nous n'aurions aucun sentiment de notre existence ni aucune conscience de nous-mêmes et que les mots « je » et « moi » resteraient privés de sens. Cette activité sensible à elle-même et qui se perçoit elle-même, nous l'appellerons, l'« activité propre ». Le sens par lequel elle se perçoit : le sens propre. Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Éd. Allia, 2010, p. 186.

²¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Le crépuscule de idoles, « Flânerie d'un inactuel » œuvre II*, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 113.

Il y aurait un stade où le peintre arrive à une « éducation définitive » de son œil ; nous faisons ici référence à Claude Monet dont voici son témoignage en référence à sa rencontre avec Jonking : « C'est à lui que je dois l'éducation définitive de mon œil. »²²⁰ Qu'entendre vraiment par là ?

Nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit d'un stade où l'on sent que l'œil est éduqué et que tout devient possible c'est-à-dire que tout ce que le peintre voit est « senti peinture ». Plus nous acceptons de nous laisser aller (au sens dynamique du terme), plus nous avons de possibilités d'interactions avec le monde et donc de sensations d'harmonie de sympathie avec lui.

Il arrive un certain stade pour l'artiste où il rejoint le rythme universel²²¹ où il entre en parfaite communion avec le monde. Nous émettons l'hypothèse qu'une fois atteint, ce stade tend à être conservé et c'est peut-être ce seuil qui est considéré par Monet comme un œil éduqué. Il y a une somme de travail énorme pour atteindre ce palier franchi grâce au désapprentissage, à l'auto-négation vers « la mort du moi » ainsi que par l'appropriation réel du sens des choses. Le fait qu'un sens devienne significatif c'est la marque que notre être le comprend en totalité c'est à dire qu'il prend part à la vie subjective. Ce palier devient significatif et le monde et s'imprime un jour en l'artiste. C'est au créateur que revient ce privilège peut être plus rapidement que pour d'autres :

Dans l'acte de création il retourne chaque fois de ce soi qui non seulement habite dans mon corps, mais qui est mon corps lui-même et comme tel, ce corps que je suis moi-même « tout entier ».²²²

Ce palier nous l'avons également ressenti à notre échelle en tant que peintre. Il arrive un jour, très progressivement où à force d'observation, de mise en activité de soi-même et de création, où tout nous paraît avoir un lien étroit avec soi ; comme une impression d'une densité, d'intensité.

C'est ainsi que naît l'impression d'un tout dans lequel le sujet et l'objet se confondent dans un mouvement harmonieux.²²³

Nous pourrions dire qu'il s'agit d'atteindre une lucidité supérieure.

²²⁰ Claude Monet, Claude, *Mon histoire, recueillie par Thiébault-Sisson*, Paris, Éd. L'échoppe, 1998, p. 20.

²²¹ Rythme universel : rythmes naturels (exemples : saisonnalité).

²²² Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, Paris, Le livre de poche, 2003, p. 25.

²²³ Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 60.

Van Gogh était une de ces natures d'une lucidité supérieure qui leur permet, en toutes circonstances, de voir plus loin que le réel immédiat et apparent des faits.²²⁴

En faisant vivre notre activité propre, nous voyons mieux. Ainsi le peintre, « chante », « danse », la nature autant qu'il la voit. A présent voyons quelle intensité psychique le peintre vit quand il se fait au fond poète.

A.4 Créer, se créer par le rater

A.4.1 Renforcement psychique par l'imaginaire

Au cours du processus par lequel nous donnons vie à la représentation de notre sujet, par lequel nous en venons à le considérer comme un tout par la découverte de sa forme et de son rythme, et arrivons ainsi par l'imagination à apprécier sa nature, nous créons réellement quelque chose, nous créons la réalité spirituelle de notre pouvoir de l'aimer, s'il est de nature à être aimé [...] Alors en fin de compte, c'est peut-être nous-mêmes que l'artiste en nous essaie de créer ; et si c'est nous-mêmes, c'est alors aussi le monde car notre vision de l'un interpénètre notre vision de l'autre.²²⁵

D'après Marion Milner et d'après notre expérience personnelle nous émettons l'hypothèse que peindre transforme autant le monde que soi. Nous allons particulièrement étudier le rapport à l'imagination et à la créativité qu'un peintre peut vivre pour vérifier l'impact qui en découle sur son psychisme.

Tout d'abord qu'est ce que la créativité ? « La créativité, c'est conserver tout au long de la vie une chose qui, à proprement parler, fait partie de l'expérience de la première enfance : la capacité à créer le monde »²²⁶. La créativité fait alors partie de la vie car tout le monde cherche à atteindre quelque chose (sens pour un être qui est là et qui est) donc derrière le faire doit se développer l'être.

²²⁴ Artaud, Antonin, « Van Gogh, le suicidé de la société » *Œuvres complètes*, Gallimard, 1990, p. 83.

²²⁵ Milner, Marion, *Rêver peindre : L'inconscient et la peinture*, Paris, PUF, Coll. Fil rouge, 1976, p. 199.

²²⁶ *Ibid.*, p. 55.

L'origine de la créativité, c'est donc la tendance génétiquement déterminée de l'individu à être vivant, à le rester et à établir des relations avec les objets qu'il rencontre quand le moment est venu de « chercher à atteindre »... la lune pourquoi pas ?²²⁷

L'origine de la créativité se situe donc dans le fait même d'être en vie, c'est une expérience universelle. Vivre créativement renforce le sentiment que l'on a d'être vivant, dans n'importe quelle activité : il suffit d'y trouver un sens qui parle pour nous, l'imagination est pour cela le meilleur allié, nous dirions arrangeur. La vie créatrice correspond au fait de ne pas être tué ou annihilé continuellement par soumission ou par réaction au monde qui empiète sur nous. « Prendre le pouvoir par l'imagination » apparaît alors comme le premier acte de création.

D'après notre vision de la peinture, le peintre est un être qui développe son imagination par sa *rêverie active* (Bachelard), il témoigne d'une sympathie avec son environnement et c'est déjà une part de création.

Ce que nous interrogeons c'est le lien entre le renforcement psychique d'un individu et sa créativité. D.Winnicott (1896-1971) fait une distinction entre créativité (propre à chacun) et œuvre d'art (qui nécessite un talent). Nous nous attacherons ici à ces deux choses : la créativité d'un artiste qui comprend sa créativité imaginaire et sa création (production d'une œuvre).

Voyons de près le premier point créatif qui concerne l'imagination.

Tout d'abord comment nous servons nous de notre imagination ? Comment ressentir son environnement comme un milieu de vie ? Prendre le temps de regarder intensément un arbre, le vent dans les branches ou des rochers mouillés, le faisons-nous souvent ?

Nous pensons que l'artiste (peintre) est ce regard insistant. Nous pouvons l'affirmer tant par les témoignages de nombreux artistes que par notre expérience personnelle. En tant que peintre, cette part de rêverie active (Bachelard) fait partie de mon plus grand bonheur dans la vie. La première conséquence de l'imaginaire que je déploie quand je regarde intensément, c'est premièrement la sensation que je change les images. C'est exactement ce que nous dit Bachelard dans *L'air et les songes* (essai sur l'imagination en mouvement) : je prends possession de ce que je vois en l'éprouvant. Pour cela, j'aime ce que je regarde, je ressens même que cet amour me transforme. Cette perturbation joyeuse peut relever d'une fusion avec l'environnement éprouvée étant enfant ; la revivre adulte est selon nous le plus beau

²²⁷ *Ibid.*, p. 58.

cadeau pour un peintre. C'est permettre au corps de faire peau neuve en retrouvant « les grandes extases et les terreurs de l'illusion » auxquels l'artiste n'a pas renoncé : comme dirait Van Gogh « Au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement, je peins l'infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense... »²²⁸.

Comprenons cette citation par la mobilité spirituelle qu'elle induit. Se libérer d'images banales pour en faire de nouvelles c'est le pouvoir créateur, c'est une image présente qui fait penser à une image absente, c'est aussi une intensification de l'image par la couleur. Nous entrons alors dans un processus ouvert dont Bachelard nous dit que plus que toute autre puissance, celle de l'ouverture spécifie le psychisme humain : « Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer dans une vie nouvelle ».

Je parlerais encore de mon expérience personnelle car elle m'apparaît comme magique au sens d'un étonnement perpétuel que je tiens à faire partager. En observant la nature aujourd'hui je vois des couleurs que je ne discernais pas avant. Je vis en Bretagne et j'ai découvert par exemple que ses arbres contiennent beaucoup de rouge, de roux, de bleu en hiver, c'est la première année où l'hiver m'est apparu coloré. Je vis cette sensation au jour le jour comme une magie opérante, un cadeau. Notre hypothèse sur ce changement de regard c'est qu'il apparaît après des peintures faites d'après nature où nous avons observé le même paysage pendant des heures. Nous sommes rentrés en peignant dans un processus de transformation (c'est-à-dire de mutation corporelle : dans la contemplation, notre corps devient mobile, changeant, protéiforme. La fusion éprouvée en peignant quelque chose d'après nature revient à ne plus sentir de séparation entre soi et l'objet mais une fusion où l'on devient eau, vent, feuille, brillance... Peindre ainsi c'est multiplier les sensations de modulations corporelles et spirituelles, c'est se rendre vivant dans des sensations de ravissement, de complétude vécue. Notre hypothèse est que ces aptitudes restent en nous ensuite mais se dissipent, c'est comme si l'imprégnation durait des semaines puis devait se régénérer par une nouvelle œuvre.

La vision disparaît vite, le sentiment d'omniprésence s'évapore bientôt pas les conflits avec des forces hostiles, mais l'illusion momentanée de ce bienfait réalisé en nous a laissé avec une connaissance continue de la bonté comme idéal.²²⁹

²²⁸ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, op. cit., p. 133.

²²⁹ Santayana, cité par Milner, Marion, « Rêver peindre » : *L'inconscient et la peinture*, op. cit., p. 61.

En écrivant cela et en me projetant dans mon travail de peintre j'ai un sourire qui se dessine sur mes lèvres car peindre d'après nature entraîne des extases et des restructurations sans précédent. L'expérience de Ruskin décrite dans son journal en témoigne: « Il sort et a contemplé un arbre, assis. Il avait dessiné l'arbre entier, et ce faisant, avait eu l'expérience émotionnelle, imaginative, intense de compréhension de tous les arbres. »²³⁰. Son sentiment d'être au bord de la mort s'était évanoui.

L'homme non artiste comme nous dit Marion Milner « a abandonné une grande partie de ses premières illusions ...au profit des réalités solides (sauf lorsqu'il est amoureux). L'artiste va quant à lui, rester uni à « la chose aux multiples splendeurs »²³¹. Cette caractéristique est liée au fait que le processus créateur ne procède pas de l'intention à l'action comme c'est le cas pour les autres activités qui servent à quelque chose, « c'est l'activité qui crée le projet »²³². La perception du monde extérieur est par elle-même un processus de création : en effet quand l'artiste dessine la chose qui vit, il devient en quelque sorte cette chose qui vit.

Nous décrivons donc deux attitudes, la première est la rêverie qui entraîne dans un ailleurs et la seconde contient en plus celle du vrai poète qui ne se contente pas de cette invitation évasive mais qui veut la mettre en mot (pour le poète) en forme et couleur pour le peintre, en musique (pour le musicien), en jeu (pour l'acteur)...

Il m'est venu à l'esprit que tout dépendait de l'aspect des objets avec lesquels on était mêlé. C'était comme si l'esprit voulait exprimer les sentiments qui viennent du sens du toucher et du mouvement musculaire plutôt que du sens de la vie.²³³

Pour conclure, nous voyons bien qu'il s'agit plus que de voir pour transformer l'environnement. Il faut s'y risquer par une immersion ressentie. « C'est à dire accepter la transfiguration du monde extérieur par le flux intérieur »²³⁴ (qui submerge et revivifie). Un artiste qui développe une mobilité spirituelle par l'imagination, développe une vie psychique intense qui permet au corps de faire peau neuve, entraîne une puissance d'ouverture qui spécifie le psychisme humain et donc le renforce. « D'abord l'objet n'est pas réel mais un bon conducteur de réel. »²³⁵ et de ce fait permet à son psychisme l'ouverture (impression de respiration).

²³⁰ Milner, Marion, Les mains du dieu vivant, compte rendu d'un traitement psychanalytique, *op. cit.*, p. 461.

²³¹ Milner, Marion, Rêver peindre : L'inconscient et la peinture, *op. cit.*, p. 196.

²³² *Ibid.*, p. 213.

²³³ *Ibid.*, p. 35.

²³⁴ *Ibid.*, p. 57.

²³⁵ Fondane, Benjamin, *Faux traité d'esthétique : essai sur la crise de réalité*, Paris, Plasma, 1980, p. 90.

Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et avoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin.²³⁶

Les images redynamisent l'être. La sympathie à l'égard d'une image peut éveiller notre être et à correspondance matérielle entre les choses et lui, ce que Milner appelle la « chositude ».

Voyons de plus près comment le peintre qui est au fond poète, se crée un jeu pour sublimer son expérience créatrice et de ce fait, pour intensifier son rapport à lui et au monde.

A.4.2 Se transformer par l'œuvre : le Jeu

Nous pensons que l'artiste invente des jeux pour créer une œuvre pour canaliser sa conscience (en ce sens sa propre créativité) « C'est en jouant et peut-être seulement quand il joue, que l'enfant ou l'adulte est libre de se montrer créatif. »²³⁷. Ces jeux reposent sur le rater, comme moteur et c'est précisément cette dimension qui les renforce le plus. Ces jeux rejoignent le problème central de la créativité : se surprendre soi-même.

Toute création tire son origine du jeu et la relation créative au monde (Milner) est une forme fondamentale de la vie. Selon D.Winnicott, l'enfant joue pour instaurer un espace potentiel entre lui et sa mère.

Le jeu est universel et correspond à la santé. L'activité de jeu facilite la croissance et par là même, la santé. Jouer conduit à établir des relations de groupes, le jeu peut être une forme de communication avec soi-même et les autres.²³⁸

L'art n'est autre que l'aspect accompli du jeu et ferait partie de ce que Winnicott appelle une aire intermédiaire, un espace potentiel en lien avec le jeu de la petite enfance et les objets transitionnels²³⁹. Il apparaît qu'une tension existera toujours en l'homme entre la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors. Cette tension est soulagée par l'aire intermédiaire d'expérience qui subsistera tout au long de la vie « dans le monde

²³⁶ Rainer, Marie Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Emile-Paul, 1926, Trad. de Maurice Betz, p. 25.

²³⁷ Winnicott, Donald, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, 1975, p. 108.

²³⁸ *Ibid.*, p. 90.

²³⁹ Objets transitionnels : L'objet transitionnel (nounours, bout de tissu...) remplace la mère suffisamment bonne qui comble les besoins de son bébé pour le conforter dans l'illusion qu'il crée la réalité extérieure. Petit à petit la tâche de la mère est de désillusionner l'enfant (phénomène presque naturel du aux défaillances maternelles).

d'expérimentations internes qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. »²⁴⁰.

Winnicott, explique ainsi que le jeu le plus sophistiqué du siècle est la psychothérapie. Cela paraît peut-être loin de notre propos mais nous nous l'expliquons. En effet jouer apparaît dans ce cas comme le moyen qu'à un patient de se surprendre lui-même (dans une interprétation). Cette condition apparaît centrale car elle renvoie à la propre créativité du patient. Winnicott nous dit qu'elle prévaut sur une brillante analyse de sa part en séance. Renvoyer à la créativité apparaît comme libérateur (ne pas être pris dans la créativité de quelqu'un d'autre mais être en présence de la sienne propre). Le mode créatif de perception libère d'anciens schémas, contraires à la soumission qui entraîne chez l'individu un sentiment de futilité associé à l'idée que rien n'a d'importance. »²⁴¹.

Nous rejoignons ici notre sujet : l'individu qui crée prend confiance en lui, se libérant de schémas (appelés *clichés* en création) afin de prendre confiance en sa propre originalité. Dans l'art, nous avons vu que le jeu de l'imaginaire (observation, rêverie active) rendait libre et augmentait la vie dans le psychisme d'un individu. Voyons à présent comment le Jeu dans la création d'une œuvre prend sa source dans le rater. C'est seulement dans cette perspective que l'individu prendra confiance en lui, en son originalité.

Dans cette étude nous mettons en avant l'hypothèse que le jeu principal de l'artiste peintre est celui de rater. Il nous semble que Winnicott dans son livre *jeu et réalité* touche au problème central de la créativité qui serait le fait de se surprendre soi-même.

Quand on se surprend soi-même, on est créatif et on s'aperçoit qu'on peut faire confiance à cette originalité qu'on a en soi.²⁴²

Dans la consultation thérapeutique, le moment clé est celui où l'enfant se « surprend lui-même » et non celui où je fais une brillante interprétation.²⁴³

Nous émettons l'hypothèse que ce qui transforme vraiment une vie, ce sont les moments de joie qui arrivent par le jeu créateur et qui se concentrent sur le pouvoir que nous avons de nous surprendre c'est-à-dire d'entraîner le psychisme vers ce qu'il aime le plus : la nouveauté. Ce qui semble très contradictoire en l'être humain c'est le côté réfractaire qu'il exprime

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

²⁴² Winnicott, *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 2004, Trad. Bost, Brigitte, p. 73.

²⁴³ Winnicott, Donald, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, *op. cit.*, p. 104.

justement pour la nouveauté alors que c'est ce qui domine son énergie psychique maîtresse. (Puissance d'ouverture selon Bachelard). Comment se dilemme s'explique t-il ?

Marion Milner nous en donne de nombreux exemples dans son livre *l'inconscient en peinture* où elle décrit son « expérience de peintre en analyse qu'elle a été et de la psychanalyste qu'elle est devenue. »²⁴⁴.

L'idée des limitations apportées par l'organisation, par l'effort sciemment dirigé vers un but prévu, n'étant pas bien sûr, une idée nouvelle pour moi sur le plan intellectuel. Mais c'était une toute autre affaire d'essayer d'y donner suite et de se trouver alors confrontée à toute la résistance de notre incapacité à nous fier à quelque ordre imprévu et non voulu, comme je l'étais presque à chaque fois que je me mettais à faire des dessins spontanés.²⁴⁵

Nous soutenons (notre hypothèse est incomplète face à la complexité de la question) que la création picturale se sert du rater comme moyen de lever le dilemme humain, la résistance qui est d'accepter la nouveauté. Le jeu sera le moyen de se surprendre, de ressentir de la joie et une confiance en son originalité dans une quête permanente de liberté inévitable.

Plusieurs dimensions du jeu de rater se mêlent, qu'il convient de discerner ici:

- Le rater éprouvé (comme inhérent au fait même de peindre ce que nous avons appelé *désidérialisation*). Rater se transforme alors en énergie psychique et envoie plus loin l'*idérialisation* qui veut compenser toutes ces sensations de rater. C'est ce que l'on pourrait appeler la mise en jeu.
- Le rater recherché, sous l'emprise des processus primaires comme nous l'avions vu. Rater devient « tacher » et se décline en différents modes de jeux²⁴⁶.

Nous identifions le jeu de rater comme un jeu créatif. Le jeu fait partie de la création artistique mais Winnicott distingue créativité (propre au jeu) et création d'œuvre. En provoquant ce jeu qu'est-ce que l'artiste cherche précisément ?

Nous pourrions dire qu'en introduisant les caractéristiques du jeu dans la création l'artiste se met « à l'aise », cela lui permet de basculer de l'autre côté, en acceptant en lui le chaos.

²⁴⁴ Freud, Anna, préface de Milner, Marion, « Rêver peindre » : *L'inconscient et la peinture*, op. cit.. Marion Milner décrit dans son livre ce que serait la créativité psychique par une expérience tant personnelle que clinique. Elle approche ainsi l'inconscient, les tâtonnements nécessaires au peintre amateur qu'elle est, elle y décrit les efforts pour débiter le dessin, la peinture, tenue par des restrictions qu'il convient d'abolir.

²⁴⁵ Milner, Marion, « Rêver peindre » : *L'inconscient et la peinture*, op. cit., p. 25.

²⁴⁶ Jeux de rater en création : Voir lexique.

On rencontre la même répugnance à transgresser au-delà des limites rassurantes du processus secondaires et « à accepter le chaos comme une étape temporaire.²⁴⁷

Le jeu du rater consiste à accepter le chaos nécessaire à la création comme stade temporaire. La réussite d'une œuvre est due à l'activité des *processus primaires* en création mais aussi à ce que les mécanismes conscients mettent en place pour permettre cette activité (jeu de rater). Nous supposons que la confiance en soi, l'originalité dont on prend conscience et la valorisation de soi, proviennent des mécanismes de jeux qui permettent d'entrer dans la nouveauté (énergie psychique maîtresse). Nous pensons que le bonheur, la joie de créer réside en ce dépassement, dans le fait de transcender cette peur initiale.

Un tableau qui ne donne pas entière satisfaction est détruit, brûlé, recommencé... il existe une réelle violence destructive face à ce mécontentement lié à une image incomplète de soi. « Ce que je remarquais, au sujet de certains de mes dessins spontanés, c'était qu'il y avait en eux quelque chose de factice et qu'il fallait les déchirer aussitôt qu'ils étaient fait. »²⁴⁸. Nous pensons que la peinture permet d'apprendre à reconnaître le fossé qui existe entre ce que nous voulons (idéal) et ce que nous faisons (expérience), c'est-à-dire que par la peinture l'artiste apprend à gérer ses déceptions. La création aurait le pouvoir d'entraîner selon Marion Milner :

La capacité à discerner les deux différences opposées de la norme, ou de l'idéal, et de la réalité dans leur relation réciproque. Une intégration engendrée par une nouvelle façon d'être qui, en quelque sorte combinerait l'essence de l'une et de l'autre.²⁴⁹

Nous comprenons qu'il existe un lien très fort entre peindre et soi. On se souvient de cette parole du peintre Jean Révol : « Pourvu que l'homme que je suis, meure avant le peintre ». Nous comprenons l'importance de l'activité artistique qui fait vivre le créateur, c'est un sentiment de « plus être » qui sera recherché jusqu'au dernier souffle.

Accepter le rater, le chaos comme stade intermédiaire, c'est peut-être apprivoiser cette matière obscure qui est au fond matière de l'art. Située en des profondeurs créatrices, elle en est le noyau. Mais cette densité que cache-t-elle ? Chez cet autre qui se rend aveugle pour peindre et qui déploie une danse-chant, quels à-côtés de la peinture se dévoilent ?

²⁴⁷ Milner, Marion, « Rêver peindre » : *L'inconscient et la peinture*, op. cit., p. 14.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 137.

A.5 L'architecture cachée de la peinture

A.5.1 La surdité de la peinture

L'*espace pictural* est affectif²⁵⁰, il se définit par des spatialités qui sont faites des sonorités particulières (*résonance*²⁵¹ de la couleur, affectivité), d'histoires internes que nous nommerons des narrations-chant es²⁵² et du rapport au corps (respirer, danser, percuter avec la main, les pieds, vibrer). L'*espace pictural* est affectif, corporel, dansé et sonore et contient deux types de sonorités : l'une, extérieure qui est le bruit²⁵³ de la peinture (les matériaux utilisés, la matière du support, les percussions mains-pieds) et l'autre, intérieure (respir e, narrée-chantée, dansée) qui est plus musicale (nous étudierons précisément ce dialogue au sein du chapitre II : l'espace coloré de la peinture).

La *composition picturale*²⁵⁴ s'organise autour de la sensation d'habiter l'*espace pictural* et cette habitation est toute musicale. Voyons de plus près comment, pour habiter l'espace, la composition se construit sur des besoins rythmiques chez l'homme et vise l'harmonie. Nous définirons alors précisément ce que représente pour nous composer l'*espace pictural* et ensuite comment cette question peut rejoindre celle de la surdité en peinture

Le peintre peut s'appuyer sur plusieurs modes de relation à la peinture, nous en dénombrons deux principaux : d'après un travail imaginaire relatif au mnémonique ; et un travail d'après motifs. Dans le premier cas, une narration-chantée est induite qui émet une matière auditive intérieure.

Tout récit crée des effractions par la seule souvenance de l' v nement, il introduit du risque et même de la menace, vous avez besoin d'opposer des actants, par la suite d'organiser des

²⁵⁰ Affectif en rapport à l'*emphasis* : union de la chair et de l'esprit : un processus intime à la fois pathétique et dynamique de nous-même avec la manifestation des choses.

²⁵¹ Rappel définition de la résonance chez Kandinsky : La résonance est l'effet de chaud ou de froid, de calme ou de tensions ou d'autres  tats que produisent des lignes, des points, des couleurs en fonction de leurs natures (horizontales, verticales, courbes, brisées, jaune, rouge...) et leurs imbrications entre elles au sein d'une composition ou au sein du plan originel. (P.O). Ces formes et ces couleurs doivent partir des intuitions de l'artiste. Kandinsky dans sa conception *du spirituel dans l'art* insiste sur la notion de l'intériorisation des couleurs.

²⁵² La narration qui s'impose pour crée un *espace pictural* se fait plus chant que récit car le corps est appelé à se mettre en mouvement, c'est un corps dansé, rythmé.

²⁵³ Une musicalité de la matière se crée en soi et influera sur la touche de l'artiste. Le rapport à la peinture donnera alors la consistance de la peinture elle sera souple ferme, percutante, poudreuse : la peinture aura alors un bruit supplémentaire.

²⁵⁴ Composition picturale : Voir lexique.

affrontements ,dit autrement : si je raconte je mets du drame, si je décris, je mets de l'ordre.²⁵⁵

La matière intérieure est basée sur une intrigue par des jeux d'oppositions qui sont matière à la narration. Dans le deuxième cas, l'artiste adhère au réel et se fond en lui, il aura alors à ressentir et à interpréter les oppositions chantées dans la nature (vide, plein...). « Ce n'est pas un homme, une pomme, un arbre qui sont représentés, mais tout ce qui est utilisé par Cézanne pour la création d'une chose peinte à sonorité intérieure que l'on nomme image. »²⁵⁶. L'homme éprouverait deux désirs profonds celui du « rythme de surprise » et de la symétrie : Kandinsky en donne un exemple chez Ferdinand Hodler (1853-1918) :

Notre âme s'enferme dans le mécontentement quand elle ne perçoit qu'une seule note et réclame ardemment la double résonance dont elle a besoin. A l'égal du blanc, le noir lui aussi résonne comme la trompette des anges, lorsqu'il se trouve en opposition, de la même façon la *composition picturale* toute entière est à la recherche de cette opposition.²⁵⁷

Composer l'*espace pictural* c'est synthétiser des rythmes et harmoniser nos liens au rythme universel, naturel qui révèle les besoins de monotonie, de symétrie et de surprise chez l'homme. Nous pourrions dire que la caractéristique principale de la composition en peinture c'est d'appeler-les rythmes opposés vers l'harmonie par des gestes dansés issus (et en correspondance permanente) du chant intérieur (l'un appelle l'autre).

Le style est affaire de rythmes...voilà je crois l'art premier : le danser d'un geste. Ce n'est qu'après qu'il devient musique sculpture, littérature, s'alourdissant d'une matière qu'il va falloir, par faveur d'amour et renfort de peine et de savoir, rendre pareille à la chair qui s'enlève tout de suite, elle, au signal de la danse.²⁵⁸

Composer en peinture reviendrait donc à danser, chanter, respirer au rythme qu'inspire la couleur et la matière.

Toute la joie d'une peinture ou d'un poème est ensemble reliquat et réquisit d'une danse initiale et finale. L'art vient de la danse et la veut... L'art n'est que le geste du geste : la

²⁵⁵ Julien, François, *Nourrir sa vie à l'écart du bonheur*, Paris, Seuil, 2005, p. 33.

²⁵⁶ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit. p. 92.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

²⁵⁸ Guérin, Michel, *La philosophie du geste*, Actes Sud, 1995, p. 77.

gestion des sensations (« esthétique »). Faire appliqué au danser, il crée de l'espace à partir du temps.²⁵⁹

L'audition des couleurs est tellement précise qu'elle exerce une action sur l'organisme « les couleurs recèlent une force peu étudiée mais énorme, capable d'influencer tout le corps humain, en tant qu'organisme physique. »²⁶⁰. La visée est l'harmonie des différents rythmes et repose sur un calme à atteindre, celui-ci témoignant de toutes les oppositions contrebalancées dans un tableau :

Lutte des sons, équilibre perdu, « principes » qui tombent, roulement de tambours inattendus, grandes questions, recherche apparemment sans but, impulsions apparemment déchirées et nostalgiques, chaînes et liens rompus, en renouant plusieurs en un seul, contrastes et contradiction, voilà notre harmonie.²⁶¹

Composer un *espace pictural* revient à créer une « musicalité » en l'homme, correspondant à deux grands besoins rythmiques fondamentaux : la symétrie et la surprise d'après Kandinsky « L'homme a la musique en lui-même. »²⁶² et celui-ci permet d'acquérir un pouvoir de « vision », de danser de chanter en étant guidé intérieurement par la sonorité des couleurs. Des chants (de la mort à la naissance, du bruit au silence, de la liberté à l'enfermement, de la chute à l'élévation, du vide au plein...) naîtront comme des oppositions fondamentales et le peintre les dansera et les chantera non dans une volonté d'illustration mais dans une communion naturelle car elles font parties de la nature de la corporéité.

Les rythmes de la nature ne nous apparaissent pas forcément, ils ne sont pas clairs. Ces combinaisons peu claires sont appelées arhythmiques. De nombreuses compositions sont des complexes rythmiques avec une tendance marquée pour le symphonique ex : persan, Japonais, icônes russes... presque toute la composition symphonique est liée à la mélodie c'est-à-dire la composition apparaît comme construite avec la sensation du calme, de la répétition tranquille, de la répartition sensible et régulière.²⁶³

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁶⁰ W Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.* p. 111.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

²⁶² *Ibid.*, p. 112.

²⁶³ *Ibid.*, *cf.* conclusion.

Cette relation au naturel n'est pas sans nous rappeler l'analyse de Michel Guérin sur le geste et la danse :

Danser est avec chanter le seul art naturel ... On ne danse pas sa volonté, ni son caprice, on danse son désir.²⁶⁴

Finir un tableau c'est pouvoir habiter un espace, y inscrire des gestes dans une sympathie matérielle« dans la création artistique, quelle que soit son espèce, il y a comme un geste dansé...il expliquerait cette correspondance des arts. »²⁶⁵.

A l'instar du sens, le geste fait accéder à un espace relationnel [...] Le geste est générateur d'espace.²⁶⁶

Composer c'est vouloir atteindre l'harmonie : le silence, celui du juste équilibre entre toutes les oppositions, se traduit par un arrêt du chant et de la danse « Toute œuvre sérieuse est calme, toute œuvre sérieuse résonne intérieurement comme ces mots « je suis là », prononcés avec calme et dignité²⁶⁷.

Voyons à présent quelle serait la surdité de la peinture en lien avec cette définition plus précise de la composition de l'*espace pictural* : habiter un espace est musical du fait de l'existence d'une pulsation corporelle, des percussions de la main (des mains) et des pieds, de danses, et de chants intérieurs (vibrations).

L'artiste doit être aveugle vis-à-vis de la forme « reconnue » ou « non reconnue », sourd aux enseignements et aux désirs de son temps. Son œil doit être guidé vers sa vie intérieure et son oreille tendue vers la voix de la nécessité intérieure [...] c'est la seule voie pour exprimer le mystique nécessaire.²⁶⁸

La pulsation de l'artiste ne s'entend plus dans l'œuvre, cette dernière vit avec ses propres pulsations.²⁶⁹

Qu'est ce que nous entendons par surdité ?

²⁶⁴ Guérin, Michel, *La philosophie du geste, op. cit.*, p. 67.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁶⁷ W Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, op. cit.* p. 209.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 139.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

La peinture est une pâte qui étouffe les sons, elle est comme un rempart une protection, un écran de la musicalité intérieure du peintre. Elle est projection, pulsion de la danse-chant intérieure de l'artiste. La peinture n'est pas naturelle, au contraire de ces deux derniers arts, car elle nécessite des média extracorporels : pinceaux, matière. Il s'agit alors d'aimer cette matière, ces pinceaux. Nos mains imagineront et en fonction d'elles se fera (ou non) une belle collaboration ressentie comme une *résonance*, une « ardeur de peindre » au sens où l'entend Bachelard. C'est la caractéristique d'un enthousiasme pour une matière privilégiée par l'imagination.

Elle est de nature dualiste et c'est en cela que réside son rôle profond : masse musicale étouffant les sons et créatrice d'espace. Au fond, l'image est une sonorité intérieure. Dans l'art pictural chinois, une même idée est présente dans l'association de la peinture et de la poésie : « la peinture est un poème visible », « la poésie une peinture invisible »²⁷⁰. Nous avons moins accès à l'exaltation du corps de l'artiste peintre car tout l'art de la peinture est « dissimulation. ». Puis une peinture ne s'appréhende pas dans l'ordre de succession où elle a été conçue. La matière absorbe « les simples expressions »²⁷¹ inhérentes à la composition de l'*espace pictural* ; elle les filtre et la matière se pose sur la matière, cache, efface. La peinture serait cette masse musicale filtrée et amenuisée dans la matière même. Rappelons qu'il existe un travail pré-pictural (rêveries poétiques) qui constituent un « travail » préparatoire invisible, et silencieux mais néanmoins essentiel s'il est vécu intensément.

La surdité en peinture est à envisager sous plusieurs dimensions :

- a) L'art de la peinture est étouffement de la masse musicale²⁷² (par poussées spatiales)
- b) Elle doit invoquer une surdité, un silence profond, une fois achevée (pour l'artiste comme pour le spectateur).

C'est ce camouflage qui est la nature propre de la peinture et qui lui confère sa force. Dynamiquement la force de la peinture est sous la matière « c'est-à-dire » que le « bruit » de la peinture est à découvrir par le silence.

Nous pensons à des artistes comme Jean Revol (1929-2011) ou Eugène Leroy (1910-2000) qui ont une peinture très sourde « c'est-à-dire » très en matière, presque en croûte. Les

²⁷⁰ Shitao, *Les propos sur la peinture du moine citrouille amère*, op. cit., p. 109.

²⁷¹ « Simple expression » en référence à Michel Guérin sur la danse comme une attente de soi, le corps ne veut rien que soi, que son exaltation.

²⁷² Elle est faite de pulsation corporelle, de percussion de la main (des mains) et des pieds, de danses, et de chants intérieurs.

sonorités se confondent, étant très enfouies. Elles demandent un grand temps de regard, une « vision » qui fera ressortir le son et le dansé par *l'ivresse*.

L'ivresse de la Danse-chant découvrant, à même le corps, que le temps couvre l'éternité et que la joie est plus profonde que la douleur.²⁷³

La peinture est sourde par nature. Voyons de plus près différents types de surdités picturales, ou quels types de voiles cachent la musicalité des peintres ?

Par exemple la peinture de Jean Revol n'est pas « accessible » au premier abord. Une mystérieuse musicalité se cache dans ses tableaux. Elle est sous l'emprise de la matière et nous pouvons passer à côté de ce fait, elle est très étouffée. C'est comme s'il maintenait la musicalité à la limite de la non voyance. L'image qui me vient c'est un long parcours dans le noir, dans l'obscur et par surprise, comme religieusement, apparaît la lumière d'une manière douce et intense comme un rythme très lent de propagation, comme une « musique sacrée ». Quelque chose de très mystique, très spirituel y habite. En connaissant le personnage je pense qu'au fond de ses toiles nous rencontrons la personne elle-même. Cela signifie que la surdité de la peinture (sa musicalité cachée) matérialise le rapport de la personne au monde ou plus exactement comme nous l'avons vu, sa manière d'habiter l'espace.

Le style est constitué par des « images » en débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes mêmes de son art ; c'est le produit d'une poussée, non d'une intention, « c'est un phénomène d'ordre germinatif. » une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage.²⁷⁴

Nous pourrions dire que la possibilité de naissance qu'un peintre offre à sa peinture est la possibilité retrouvée d'un dialogue avec le monde. Jean Revol fait toujours des dessins préparatoires (sur une autre feuille) à ses peintures. Ce besoin de répétition (car c'est toujours le même motif qu'il reprend sur sa toile) m'a toujours étonné. Après quelques mois et en écho à ma pratique personnelle, j'ai cru comprendre : le dessin préparatoire, aussi bon soit-il, représente peut-être une façon de prendre contact avec le sujet de sa peinture, de se l'approprier et de l'aimer. C'est une manière également d'adopter un rythme, un dialogue du geste suffisant pour qu'il soit mis en « activité », en sympathie avec la peinture.

²⁷³ Guérin, Michel, *La philosophie du geste, op. cit.*, p. 68.

²⁷⁴ Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, dans *œuvres complètes I*, Paris, 1993, p. 145-146.

Il semblerait qu'il faille aller au-delà de l'apparence de la peinture pour rencontrer vraiment l'artiste. Tout abord de surdité demande du temps. La musique a un côté plus direct dans sa relation à la vie, la peinture demande du temps au récepteur parce qu'il doit entendre la mélodie du peintre, sa danse au-delà du silence qu'impose la toile et il doit entendre par les yeux.

Ingres (1780-1867), qui paraît avoir une peinture plus directe, et en ce sens plus musicale, renvoie pourtant à une peinture sourde qui se cache sous la « perfection » technique révélant le soi. Un des moyens d'accès à Ingres : il faut passer au-delà de cette beauté aveuglante, à l'inverse de Revol ou nous cheminons dans l'obscurité peu séduisante, ici la barrière est « soyeuse ». Un premier aveuglement a lieu donc mais une fois passé ce moment, nous découvrons dans le regard des personnages, la puissance de saisissement de Ingres du monde, (regard, chair, peaux...). Ingres s'est également montré par une erreur anatomique (cette Vénus qui avait trop de vertèbre) : c'est ce « raté » qui nous permet de révéler l'art au-delà de ses prouesses techniques comme la surdité de la perfection : c'est une marque de la musicalité de l'artiste.

Jean Revol en parlant de Ingres décèle en lui la sensualité, nous imaginons alors un jeu de percussion de pinceaux, un chant intérieur sur ses Vénus ou ses portraits, des pas tapés, une danse particulière.

Ingres accède au lyrisme par la sensualité ; c'est elle qui dicte cette puissance expressive du trait qui n'h siste devant aucune outrance pour mieux cerner la sensation globale, enrichir la plénitude.²⁷⁵

L'aspect de la peinture qu'on a tendance à oublier c'est le temps d'écoute où l'artiste livre sa danse-chant au travers de la matière. Chaque type de peintre qui est « artiste créateur » présentera une surdité singulière de sa peinture et nous pourrions multiplier les exemples en tentant de déceler quel type de surdité le récepteur a à dégager avant d'atteindre l'artiste.

En tant que peintre, je m'interroge sur la surdité de ma peinture que j'analyse ainsi : Je ressens le besoin d'une « mise en danger » pour aborder la peinture d'après motifs comme les paysages, portraits, issues d'une longue tradition de la peinture, qui déborde donc de *clichés*. Il m'est nécessaire de l'aborder « sans filets », par des taches qui s'accumulent toujours au

²⁷⁵ Revol, Jean, « *Vivre l'imaginaire, imaginer le vrai* », non paru, p. 22.

bord d'un nouveau vide, d'une prochaine tache. Je propose d'offrir un exemple de ce que je ressens d'après la tache qui entraîne la tache. Mais qu'est-ce que la tache en fait ? Ne serait-ce pas la trace du corps soumis à l'impulsion (sa musicalité) et non à la raison ?

La peinture est invisible pendant longtemps ; ce n'est que l'accumulation à l'aveugle des taches qui offriront à un moment un seuil de reconnaissance de la réalité peinte. Les pinceaux que j'utilise sont choisis pour être précis mais au final la brosse se trouve toujours maltraitée et usée et m'handicape encore pour accéder à une visibilité : ce sont davantage les percussions du pinceau qui m'accrochent. De plus, ce qu'il y a d'étonnant c'est que ce handicap m'aide parce qu'il accentue l'emprise de ma sensation mêlée à l'objet. Peut-être que ce qui se passe en moi, c'est que, handicapée par la brosse, je dois décupler mon attention pour que quelque chose puisse ressortir. Mon attention se fait purement musicale : tout se fait rythmes, intenses et différents, par exemple mon observation passe de la simple vue optique (par laquelle je vois un arbre, le ciel, de l'herbe, des graines) à la contemplation où je ressens le rythme extérieur pénétrer en moi. Je n'ai plus alors qu'à être le passage du chant de la nature et du danser : le vent, d'une brillance radieuse et détendue, des branches laissant s'infiltrer le souffle, de l'épaisseur des feuilles bleues, d'une légèreté des graines dans l'arbre qui invite le passage du bleu du ciel entre les branches... mon corps se fait léger puis intense et lourd et redevient léger... il danse.

Lorsqu'un homme de pensée se fait artiste et s'engage à bon droit dans la voie active, par un usage habile de ses mouvements intérieurs,...qu'il danse pour ainsi dire la nature, et transcrit par des mots le courbe de ses mouvements, l'amant de la nature dans cette audacieuse entreprise...L'artiste a raison de placer au dessus de tout l'activité car il est lui-même activité et c'est pourquoi son univers est art.²⁷⁶

Ainsi se confirme la thèse phénoménologique de l'écoute bachelardienne selon laquelle « ce n'est pas dans le monde que l'énergie se déploie mais en nous, dans cette activité propre que nous avons la charge de faire vivre et qui détermine tout notre rapport au monde. »²⁷⁷.

Malgré cette imprégnation du réel, pour pouvoir aborder n'importe quels sujets comme des paysages ou des fleurs, je provoque « un raté ». Rater me rassure, c'est ma surdité, c'est-à-dire ma manière d'entrer en moi-même afin de pouvoir devenir musicale, je me rends sourde aux *clichés* ambiants. Alors ma musicalité apparaît sous une peinture douteuse, chancelante, intuitive, tremblante, cachée, mouvementée, mon « soi » s'épanouit dans la prise de risque et

²⁷⁶ Novalis, *Les disciples de Sais, chap II*, Werke, Beck, Munich, 1981, p. 120.

²⁷⁷ Marie-Pierre Lassus, « Bachelard et le musique » les amis de Bachelard, *op. cit.*, p. 32.

ne peut que s'épanouir là dedans à mon stade : d'une peinture tremblante (même si jamais je ne tremble), peu visible (même si je vois de mieux en mieux), mais vivante.

Nous pourrions comprendre la phrase de Baudelaire sous cet angle :

J'affirme que l'inspiration a quelque chose à voir avec la congestion, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet.²⁷⁸

La peinture demande un temps de regard pour entendre, quelle boue doit-on alors épouser pour vivre les dialogues croisés que la peinture cache ?

A.5.2 Transformer la boue en or

Anges habillés d'or, de pourpre et d'hyacinthe.

Le génie et l'amour sont des devoirs faciles.

J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or [...] ²⁷⁹

Nous souhaitons partir de ce poème « *orgueil* » et du début de la préface *des fleurs du mal* afin d'introduire les opérations nécessaires à la transformation de la boue en l'or au sein de l'opération artistique, tant poétique que picturale. Nous allons voir comment Baudelaire pense le processus poétique à travers la transformation du poète²⁸⁰. Nous avons choisi Baudelaire en tant que représentant de la « modernité » au sens où celle-ci s'inscrit dans une conception de l'« art vivant ».

Voyons quels en seraient les principes et surtout sur quelles opérations alchimiques repose cette conception de la modernité.

²⁷⁸ Baudelaire, Charles, « Peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art*, Librairie Générale Française, Coll. Le livre de poche, 1992, 1999, p. 512.

²⁷⁹ Baudelaire, Charles, « Bribes », *Les fleurs du mal*, Édition de Claude Pichois, Gallimard, Coll. Folio classique, 1972 et 1996, p. 230.

²⁸⁰ Poète : Nous entendons par poète le mouvement éthique qui se crée en tout créateur qui sent au tréfonds de lui-même agir un savoir sans connaissance, comme une pure explication avec la vie, « une érection de soi en soi-même » (Paul Audi). L'orgueil du poète dont parle également Baudelaire dans un de ses poèmes relève lui aussi de cette sensation « Il portait dans les yeux, la force de son cœur ». Baudelaire, Charles, « Bribes », *Orgueil, les fleurs du mal*, op-cit, p. 230.

La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.²⁸¹

Dans cette phrase très connue de Baudelaire, il énonce « deux moitiés » qui forment l'art moderne. Dans ces deux moitiés se trouvent les éléments du principe alchimique transformation de la boue à l'or. La première moitié contient le fugitif, le contingent, le transitoire. C'est à dire au fond une manière de sentir le monde, par *emphatie* avec les choses (se laisser pénétrer par elles). C'est pourquoi l'artiste est un « Homme du monde »²⁸² pour Baudelaire. L'homme du monde est celui qui comprend le monde mais attention cet homme le comprend avant tout parce qu'il le « sent. ».

La modernité repose sur le romantisme, le romantisme n'est précisément né dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.²⁸³

L'artiste doit se rendre entièrement disponible au monde ainsi quel or cherche t-il ? La seconde moitié dépend de la première, nous l'interprétons comme ce qui représente le grand mystère de la création et nécessite de se jeter dans le vide et en même temps d'affronter ses plus terribles démons, de se battre : c'est un jeu avec les forces, susceptibles de produire l'or intérieur. Pour atteindre ce but, l'artiste aura à chuter. L'orgueil dont il est question dans ce poème est l'orgueil du poète. Baudelaire semble décrire sa propre expérience poétique qui est alors toute différente de l'orgueil pris comme défaut : elle est noble. Mais alors par quel procédé d'inversion l'orgueil devient vertu pour un poète ?

Une première considération réside en ce que le poète doit éprouver de tout son être la nature, aimer celle-ci pour en faire une telle description. Un vers résume alors cette intention artistique et son inspiration profonde : « il portait dans ses yeux la force de son cœur ». Rappelons-nous ce que Paul Audi appelle « la déposition » de Mallarmé : (1842-1898) dans laquelle il est question du cœur.

[...] J'essayai de ne plus penser de la tête et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (en pectus) de façon à produire une vibration en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors, qui devint le sujet de cette vibration, ou impression et j'ébauchai tout mon poème longtemps rêvé, de cette façon. Depuis, je me suis dit aux heures de synthèse nécessaire « je

²⁸¹ Baudelaire, Charles, « critique d'art », *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 355.

²⁸² *Ibid.*, p. 510 « Je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire à artiste mais à un homme du monde. ».

²⁸³ Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 144.

vais travailler du cœur » et je sens mon cœur, et le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit mon ébauche se fait, se fait.²⁸⁴

Le cœur chez Baudelaire et Mallarmé est celui qui acte « contre » l'intellect, il est le cœur universel et pulsatile du rythme vivant et comme mécanique du corps humain. Cette mécanique du cœur rejoint l'idée d'une certaine passivité de la conscience jusque dans l'oubli du corps propre (la vue « optique » est différente de la vision « intérieure »).

Cette idée traduit une position artistique qui prend pour principe de penser de tout son corps (esprit, instinct, intuition, charnel) comme condition créatrice. C'est la part du sensible en l'homme qu'il s'agit de savoir faire vivre, Il ne s'agit plus simplement de la vue du poète mais de la vision intérieure de l'artiste qui sollicite l'entièreté de l'être.²⁸⁵

Un premier procédé d'inversion opère des yeux au cœur, indiquant une manière autre de sentir le monde en se jetant dans le vide pour voir avec le cœur, il faut abandonner la vue optique au profit de la sensation.

Un second procédé d'inversion rejoint l'autre moitié de l'art : l'éternel et l'immuable quand un artiste atteint l'être total. Cela induit de perdre contact avec son « moi » pour atteindre le soi.

L'artiste subit alors des transformations au sein de son corps : le corps n'a pas, comme tel, de présence à lui-même, l'oubli de soi est l'essence du corps de chair. « Cette ipséité est à la fois affective et dynamique. »²⁸⁶. L'action issue de ce corps n'a pas conscience d'elle-même. Elle est un concentré d'énergie, c'est en cela peut-être que nous comprendrons le vers : « Le génie et l'amour sont des devoirs faciles ». Dans l'immuable force de l'art, on a laissé derrière soi sa conscience.

La véritable difficulté de l'art réside dans les principes alchimiques qui font atteindre le génie créatif. Baudelaire affronte alors de multiples résistances : il l'affirme dans le dernier vers du poème (« Aussi fort qu'une bête, aussi libre qu'un Dieu ») ainsi que dans sa préface :

²⁸⁴ Mallarmé, Stéphane, « Lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867 », *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio classique, 1995, p. 353-354.

²⁸⁵ « Cette maison superbe, ces terres immenses, ces tas d'or et d'argent, chassent-ils la fièvre et les soucis du maître ? Pour jouir de ce qu'on possède il faut être sain de corps et d'esprit. Pour quiconque est tourmenté de crainte ou de désir, toutes les richesses sont comme des fomentations pour un goûteux comme des tableaux pour des yeux qui ne peuvent souffrir la lumière. » » Hor, *Epist. I, 2, v. 47*.

²⁸⁶ Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 142.

Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de *me divertir* et d'exercer mon goût passionné pour l'obstacle.²⁸⁷

L'opération poétique nécessite des conflits, que des forces en nous opposent, afin de permettre la liberté créatrice, la vraie, celle qui vient de soi. S'engage une lutte pour aller à la rencontre de sa personnalité profonde. Baudelaire exprime alors la nécessité éthique de créer : Il en fait « une explication avec soi », nécessaire afin d'atteindre une « pureté absolue » : la corporéité vivante en action. La première méthode de cette explication réside dans une nécessité vitale qui implique une introspection de la part de l'artiste : un travail de soi à soi vers un état d'émerveillement, de jeunesse.

Voyons à présent les différents principes alchimiques que nous pouvons recenser dans ce poème.

Un principe alchimiste chez Baudelaire qui apparaît également dans ce poème se trouve dans ses sujets vivants et caractéristiques de la pensée de la modernité Baudelaire étant un poète de la « sympathie avec le monde ». Nous ne prétendons pas être exhaustifs dans les différents « principes alchimiques » énoncés. Cependant nous dénombrons trois principales boues que l'artiste doit affronter : du cerveau au « cœur », « des gouffres ordinaires » en beauté, des « voiles du faux » à l'authentique. Les boues relevées dans « orgueil » procèdent du devoir de la nécessaire errance (qui caractérise l'homme du monde), de la dépossession (des habitudes qui nous constituent) ; Ces principes ne sont pas sans nous rappeler la conception de « l'or spiritualisé » chez Artaud.

- De l'esprit au « cœur »
- Des « gouffres » aux beautés
- « Des voiles » à l'authentique

1) De l'esprit au cœur.

Faire de l'art reviendrait donc à entrer dans une autre réalité, celle de l'éternel et de l'immuable que représentent les symboles :

Les symboles... mettent déjà l'esprit sur la voie de cette purification ardente, de cette unification et de cette émancipation dans un sens horriblement simplifié et pur, des

²⁸⁷ Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 233.

molécules naturelles, sur la voie de cette opération qui permet, à force de dépouillement, de repenser et de reconstituer les solides suivant cette ligne spirituelle d'équilibre où ils sont enfin redevenus de l'or.²⁸⁸

Les principes sont fuyants : ils sont issus de transformations psychiques qui entraînent des modifications physiologiques. C'est un travail intérieur non palpable qu'il faut avant tout engager pour obtenir cet or.

Les alchimistes les plus sérieux comprenaient que le but de leurs travaux n'étaient pas la transmutation de métaux vils en or, mais la production d'un or philosophique *aurum non vulgi*. En d'autres termes, ils étaient intéressés par des valeurs spirituelles et le problème de la transformation psychique.²⁸⁹

Ce travail réside dans l'expérience de la vie, de la plongée dans le vivant au sens grouillant, magique, émerveillé, chaotique, libre du monde. Si le monde est perçu de manière vivante, le corps organique vibrera ainsi.

Si cependant nous pouvions restaurer, dans l'observation même, une naïveté totale, c'est-à-dire revivre vraiment l'observation première, nous remettrions en action ce complexe de peur et de curiosité qui accompagne toute première action sur le monde. On voudrait voir et l'on a peur de voir. C'est là le seuil sensible de toute connaissance. Sur ce seuil, l'intérêt ondule, il se trouble, il revient.²⁹⁰

« Le cœur » comme passage de l'intellect au psychique et au physique, prend sa source dans le vivant et entre en vibration, en pulsation avec lui. La boue est comme les *clichés*, ce qui nous empêche d'y accéder.²⁹¹

2) « Des gouffres aux beautés »

Si l'on regarde l'histoire de la vie dans son détail, on s'aperçoit que c'est l'histoire comme les autres, pleine de redites, pleins d'anachronismes, pleins d'ébauches, d'échecs de

²⁸⁸ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 75.

²⁸⁹ Jung, Carl Gustav, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 337.

²⁹⁰ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris op. cit., p. 109.

²⁹¹ « Lui révèle-t-on les loques, les fards ; les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art » Baudelaire, Charles, « projet de préface pour les fleurs du mal », *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 237.

reprises. [...] Dans l'évolution vraiment créatrice, il n'y a qu'une loi générale, c'est qu'un accident est à la racine de toute tentative d'évolution.²⁹²

Les gouffres comme les ratés, les échecs constituent le fondement de l'œuvre d'art comme de l'être humain et sont nécessaires à sa vie, à sa fabrication. Ils demeurent cachés et forment une couche que l'on « ressent » et qui est incarnée dans la nature profonde d'une œuvre. Ils sont aussi ces débordements à côté de la toile, du poème, dans ces projections de mots, de couleurs, au sol, de taches d'encre sur les mains salies mais heureuses.

3) Des voiles à l'authentique

L'apprentissage réside de la boue jusqu'à l'or en la peinture. A. Artaud le définit pour le théâtre et le fonde sur le principe même de l'alchimie.

Ne permettre à l'esprit de prendre son élan qu'après être passé par toutes les canalisations, tous les soubassements de la matière existante, et avoir refait ce travail en double dans les limbes incandescentes de l'avenir.²⁹³

Le chaos est aussi décisif dans la création. Ce chaos se traduit par des états de l'être en création, en transe, remué par les voies du cœur et de l'esprit tout entier regroupés en lui. Les taches pour un artiste engagé dans ce chemin qui va de l'esprit au cœur l'amènent, en différents stades, à chuter pour trouver l'expression vraie, première :

Car on dirait que pour mériter l'or matériel, l'esprit ait dû d'abord se prouver qu'il était capable de l'autre, et qu'il n'ait gagné celui-ci, qu'il ne l'ait atteint, qu'en y condescendant, en le considérant comme un symbole second de la chute qu'il a du faire pour retrouver d'une manière solide et opaque, l'expression de la lumière même, de la rareté et de l'irréductibilité.²⁹⁴

De l'authentique à la possibilité d'élan de la création, un seuil doit être atteint pour le permettre. C'est dans les « limbes », par la chute, ou par l'utilisation des moyens souvent exagérés, que l'artiste cheminera. Se mettre en position de « danger » le plus grand apparaît comme le moyen le plus sûr pour l'artiste de réussir : en voici deux exemples en rapport avec la technique l'un pris chez un poète, l'autre chez un peintre :

²⁹² Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Stock, Le livre de poche, 1931, 1992, p. 24.

²⁹³ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 78.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

Pour dire la vérité il dessinait comme un barbare, comme un enfant se fâchant contre la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil...ne pas deviner le génie latent qui habitait dans ces ténébreuses ébauches.²⁹⁵

Il faut être ouvrier de son art. Savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Etre peintre par les qualités mêmes de la peinture. Se servir des matériaux grossiers.²⁹⁶

Ce seuil de l'authentique, c'est le seuil de la possibilité de l'entrée en transe qui fera cheminer également l'artiste au sein de ses propres limbes par son imaginaire profond.

Nous pourrions résumer ces 3 principes comme s'ouvrant sur un gouffre à entendre comme une sorte d'évanouissement, une chute essentielle dont on ramasse les vestiges. Les efforts de remontée sont comme des bases. Ils nécessitent de travailler avec l'instant (le grouillant de la vie, l'expérience de « l'homme du monde » émerveillé) d'avoir une pensée qui se dépouille, qui chemine de l'esprit au cœur en s'engageant dans l'errance.

Le deuxième principe consiste à apprendre à rater, à se débarrasser de ses ambitions premières basées sur de fausses relations au monde : ambitions basées sur la conscience qui refuse l'idée d'expérience.

Le troisième principe, comme expérience de la transe est une rencontre avec ses propres « limbes », sa rêverie constituante. Elle s'exprime alors par le truchement de « matériaux grossiers ». En effet issu d'une source vive, le médium se déformera sous la pression de la force de l'unité de l'être. Nous pensons que la création se tisse en l'individu, les liens sont noués avec son être au plus intime. C'est de cette « corporéité vivante et pulsatile » que tout son rapport à la création dépendra, la question qui se pose alors à chaque créateur serait : quelles sont les situations de mise en danger qui permettront au soi de s'épanouir ? Ou, dans quelle boue cheminer ?

C'est dans le plus pur désœuvrement, dans l'aveuglement du au regard neuf sur le monde, au risque d'oublier tout ce que l'on sait, qu'un « langage nouveau de l'esprit et de la matière naît »²⁹⁷.

²⁹⁵ Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 510.

²⁹⁶ Cézanne, Paul, *La peinture couillarde : lettres et propos choisis ; établissement de l'édition, notes et postface par Jean-Paul Morel...*, *op. cit.*, p. 94.

²⁹⁷ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade, op. cit.*, p. 43.

Voyons à présent, comment ce langage s'est inscrit au sein de l'histoire de l'art permettant ainsi une valorisation « du rater » en art ? Comment pouvons-nous circonscrire le concept de rater comme structurant en art ?

A.6 Historique d'une « pensée de rater »

A.6.1 Prémisses du « rater » en art

Ce chapitre est un point de vue historique sur les conditions d'apparition de la valorisation de l'idée de « rater » en art. Ces conditions semblent apparaître tout d'abord dans la littérature et la philosophie et ont pour effet la fin de la recherche de la *mimesis* en occident. Ils privilégieront la notion de vie dans l'œuvre. Au delà du « quoi » de l'œuvre, le XX^e siècle passe au « comment » de l'œuvre. La reconnaissance du génie enfantin y est pour quelque chose. Cette bifurcation amène la peinture, « du terrain de la représentation vers celui de l'introspection »²⁹⁸. Sur ce même terrain (intérieur), l'artiste moderne (tenant et aboutissant de la *mimesis*) fonde sa démarche à la fois éthique et esthétique selon Nietzsche.

En premier lieu nous étudierons, d'un point de vue historique, comment l'art a glissé vers l'acceptation « d'un corps réceptif » en enterrant l'âge de la *mimesis*. Nous verrons comment la recherche de la singularité de l'auteur, a permis l'émergence du génie enfantin qui fut l'un des projets de la modernité. Dans la considération de l'enfantin, du naïf, du primitif, il y a l'idée d'une énergie, d'un dynamisme, l'art alors prendra de cette dimension, par le biais d'une « animation intérieure » ce que nous avons défini dans le premier chapitre par *activité propre*.

Nous verrons sous un point de vue historique, comment la valorisation d'un art naïf, enfantin, a permis la prise en considération du sujet qui sent : du « corps réceptif ». Nous tisserons en conclusion les liens entre l'éthique et l'esthétique pour montrer comment l'idée du rater en art s'y inscrit.

1) Le terrain Rousseauiste ou la valorisation du naïf

La prise en considération de l'art naïf est apparue au XVIII^e siècle. L'espace rousseauiste, a permis sa reconnaissance. Cette dimension nous paraît être celle du sujet « qui sent », en opposition au projet de la simple imitation de la nature.

²⁹⁸ Ardenne, Paul, *Art, l'âge contemporain*, Éd. du regard, 1997, p. 171.

Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778) dans *Les rêveries du promeneur solitaire*, a conféré une acceptation positive au mot « rêverie » qui passe alors d'un sens péjoratif de délire, « vision », à l'époque classique, au sens de méditation au début du siècle. Rousseau retrace par ses *Rêveries* une expérience de sensualité, en lien avec l'expérience d'exister et il affirme qu'il ne se sent exister que par les sensations éprouvées sans avoir recours à la pensée. La rêverie chez Rousseau, permet l'accès à une vie intérieure, par le biais de la communion avec la nature. En effet, il parle de fusion totale de l'être par la contemplation, et retrouve par la botanique il retrouve un contact primitif avec la nature ainsi que le souvenir fidèle de son état d'enfance.

Je ne médite, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand je m'oublie moi-même. Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans un système des êtres, à m'identifier avec la nature entière.²⁹⁹

Il prône également un retour à l'enfance, ainsi il se distingue de la pensée du siècle des Lumières en mettant en avant la quête d'un hédonisme dans les formes immédiates de l'existence. La vraie félicité de l'âme est cet état où il peut « rassembler tout son être », dans une sorte de conscience organique. Le rêveur selon Rousseau, n'est pas un songe creux mais celui de l'écoute de sa vie intérieure ; mais pour que l'âme puisse oublier le temps, il faut que son corps s'en souvienne. Ce goût de la rêverie, *secondé* par l'imagination, pouvait devenir une passion très vive. Au XVI^e siècle, Erasme, annonçait déjà, en écho à Pic de la Mirandole, l'idée que l'unique matière correcte d'écrire ou de peindre est définitivement détrônée, au profit d'une théorie nettement plus individualiste de la valeur esthétique que l'artiste exprimera selon « les dispositions naturelles et les sentiments du cœur. »³⁰⁰.

Jean-Jacques Rousseau a pu permettre l'émergence d'un terrain du génie enfantin en exprimant un état de nature qui appelle l'usage du cœur. Ces idées vont se propager et permettre à l'art naïf, enfantin de prendre une dimension positive.

2) Caractéristique de l'art naïf

On lui trouve des qualités par son expression simple, il y a une force, une énergie. Les artistes de l'art naïf se limitent essentiellement aux règles qu'ils se sont fixées, sans autre

²⁹⁹ Rousseau, Jean Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Flammarion, 2006, 7^{ème} promenade.

³⁰⁰ Erasme cité par Scheatle, Charles, *L'art naïf*, Paris, PUF, 1994, p. 30.

culture que leurs expériences personnelles et sans connaissance particulière de l'histoire de l'art.

Dans le texte *poésie naïve et poésie sentimentale* (1793-1795) de Friedrich Von Schiller, écrivain allemand du XVIII^e siècle, apparaissent les caractéristiques d'une poésie à caractère naïf. Nous verrons que les liens avec le terrain Rousseauiste sont nombreux.

L'objet qui inspire le poète naïf « doit être la nature ou regardé par celui-ci comme étant de nature »³⁰¹. La dimension du style de l'auteur naïf, se retrouve ici énoncée dans la particularité d'un regard humble (objet regardé comme étant de nature). Un projet de simplicité se dessine alors comme relevant du naïf, le regard humble serait associé au regard enfantin. Il faut également que « *la nature y soit en contraste avec l'art, qu'elle humilie celui-ci* »³⁰². Je comprends alors que le projet de simple imitation de la nature n'est pas applicable au naïf.

Un art serait naïf quand la particularité du regard de l'auteur s'opposera au projet de simple imitation de la nature. Schiller parle d'un retour à la nature, par le voie de la raison, et de la liberté : « *Les objets sont ceux que nous avons été (figuration de notre enfance perdue) ils sont ceux que nous devons redevenir.* »³⁰³

Le naïf dans son projet de simplicité serait donc l'enjeu du retour à la nature par le biais de la culture. Nous voyons que les principales caractéristiques d'un art naïf résideraient dans un projet de simplicité, lié à un regard humble, comme celui d'un enfant.

En second lieu, le regard de l'auteur doit s'opposer au projet de simple imitation. Pour cela, l'auteur doit apprendre à sentir. En troisième lieu, il serait l'enjeu du retour à la nature, cher à Rousseau. Par cette dimension du naïf, le corps pense, donc le sujet sent. Le projet artistique s'éloigne alors de la simple imitation, au profit d'un corps de l'artiste qui doit être réceptif.

³⁰¹ Von Schiller, Friedrich, *Poésie naïve et sentimentale*, Aubier, 1947, p. 59.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

A.6.2 La notion de corps « réceptif »

1) L'apparition du corps réceptif.

L'apparition de la conception positive d'un « corps réceptif » pourrait être considérée en même temps que l'acceptation du naïf, en Occident. En effet, cette dimension serait celle du sujet dans l'acte de création. Le projet artistique s'éloigne alors de la simple imitation. Goethe (1749-1832) écrivain romantique allemand, en réponse à ce projet dans ses écrits sur l'art (1789), introduit la notion de style comme ce qui caractérise un auteur dans une activité artistique. Dans ce texte, il évoque trois façons de produire des œuvres d'art. Par la simple imitation de la nature, ce qui contraint l'artiste à la prouesse technique « ce genre d'imitation pourrait donc être accompli dans le cas de ce que l'on appelle des *objets morts, inanimés, traduit par des hommes paisibles, sincères et limités* »³⁰⁴. Ces mots, vont à l'encontre d'une notion de vie et du mouvement de la personne. La simple imitation serait un « vestibule » du style, (la *mimesis* pour Goethe, reste un critère indispensable mais non suffisant d'excellence.)

La deuxième façon de faire art est définie comme suit :

Il invente sa propre manière et son propre langage afin d'exprimer ce que son âme a saisi...
il veut donner une forme significative à un objet maintes et maintes fois reproduit par lui...
Naît un langage dans lequel l'esprit de celui qui parle s'exprime et se désigne directement.³⁰⁵

La manière choisie ici sera celle liée au vivant et à l'unique, à celle d'un « toucher intérieur », relatif à l'âme. La troisième est celle du style, qui serait la capacité de l'artiste à saisir l'essence des objets, comme une dimension de s'atteindre soi, en s'appropriant les choses, leurs manières d'être.

Nous déduisons de ceci que le but esthétique serait alors dépassé par le but de voir le sujet dans l'acte. Un extrait du texte d'Heinrich Von Kleist *Sur le théâtre des marionnettes* (1870) va nous éclairer sur ce rapport au sentir d'un sujet conçu comme « sujet à la vie ». Ce texte se présente comme un dialogue entre le narrateur et le professeur de danse. Le narrateur s'étonne de la grâce attribuée à une marionnette.

³⁰⁴ Goethe, Simple imitation de la nature, manière, style, *Écrits sur l'art*, 1789.

³⁰⁵ *Ibid.*

Elle ne décrivait qu'une ellipse...ce qui ne demandait pas un grand savoir-faire de la part du machiniste. Mais d'un autre côté cette ligne avait quelque chose de très mystérieux, elle n'était rien d'autre que le chemin de l'âme du danseur, et il doutait qu'elle puisse être trouvée autrement que par un total investissement du machiniste dans le centre de gravité de la marionnette.³⁰⁶

Nous comprenons que le degré de vie transmis dans la danse de la marionnette, dépend ici de l'identification du marionnettiste au centre de gravité de celle-ci. Cette façon d'imaginer l'activité de danser voudrait dire que le marionnettiste n'imité pas la danse mais qu'il ressent la danse. Cet élan de vie fait directement référence à l'énergie enfantine. Dans cette dimension, le marionnettiste doit abdiquer toute forme d'esprit et de conscience, en s'identifiant à une pauvre matière. Dans la marionnette il y aurait une force contenue, cachée, celle du *chemin de l'âme du danseur* dans le centre de gravité de la poupée.

La notion du « corps réceptif » pourrait se traduire ici comme une première nécessité d'être en vie pour sentir la danse, cette première nécessité viendrait avant la pensée. Le machiniste serait alors à l'écoute de ses mouvements intérieurs, en opposition au projet de simple imitation. Son âme est transportée ainsi dans les mouvements de la poupée.

Un art qui vient du cœur, comme une façon d'accepter le simple, se dégage de la pensée du siècle des Lumières en mettant en avant la quête d'un hédonisme dans les formes immédiates de l'existence, par le biais de ce « corps réceptif ». La pensée de Jean Jacques Rousseau au XVIII^e siècle est centrale dans cette opération.

Nous définirons l'idée du « corps réceptif » comme corps qui sent, permettant à l'artiste d'être relié à l'enfant en lui, qui n'imité pas bien, mais écoute ses dispositions naturelles pour inventer sans cesse des formes nouvelles. Dans la considération de l'enfantin, il y a l'idée une énergie, un dynamisme, par le biais d'une animation intérieure. Voyons à présent comment Baudelaire reconnaît cet aspect dans la modernité qu'il a beaucoup contribué à définir.

2) L'irrégularité chez les écrivains romantiques français

Partant de la définition baudelairienne de la modernité, nous étudierons les « irrégularités » sur laquelle les auteurs se rassemblent. Les romantiques français, au lendemain de la révolution de 1789, vont à rebours des valeurs esthétiques classiques qui

³⁰⁶ Von Kleist, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnette*, Berliner Abendblätter, 1810.

s'attachent à la noblesse, à des lignes simples, épurées, qui ne présentent pas d'irrégularité. Les romantiques dont les principaux représentants sont Victor Hugo, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Dumas, Baudelaire, Rimbaud, en rentrant dans la démocratie des arts privilégieront ce qui est individuel, particulier, tordu, irrégulier, ce qui déborde. Etre poète serait faire entendre la voix de l'enfance ou faire entendre la voix du peuple, proche d'une certaine nature première.

C'est dans la *préface de Cromwell* que Victor Hugo (1802-1885) signe l'acte de naissance du Romantisme avec son célèbre manifeste. Il met en avant une ère primitive dans laquelle l'homme s'éveillant découvre avec un regard neuf la nature. Elle l'éblouit et appelle en lui la poésie instinctivement en suivant ses « dispositions naturelles ». Cette nature primitive est valorisée par Victor Hugo qui qualifie l'âge primitif comme l'adolescence du monde, pleine de vie et irrégulière.

Cette caractéristique de la jeunesse, celle animée par les rêveries idéales, est continuellement confrontée à la dureté des faits, à « la rugosité de la prose du monde » (Hegel). Dès le début de cette préface, Victor Hugo énonce sa préférence pour le primitif, l'annonce comme une nature heureuse, difficile à atteindre à l'époque de la modernité. Cette modernité évoquerait le deuil d'un passé lointain, celui de la nature primitive, il s'agira au moderne de s'en ressaisir en représentant le présent. « L'art deviendrait ainsi l'expression non du monde, mais d'une vision du monde »³⁰⁷.

Cette dimension du moderne admet que l'art accepte le grotesque, soit lié au vivant et remplace la forme classique, forme dite morte par Victor Hugo³⁰⁸ qui se figeait dans la volonté de la noblesse universelle caractérisée par l'épuration et la simplicité.

L'affirmation des « irrégularités » se trouve énoncée dans ce début de préface, par l'acceptation du grotesque, par la valorisation de la jeunesse, et par d'autres critères esthétiques liés au vivant. Ces irrégularités sont celles de la nature même, de la vérité, acceptant les individualités et leurs expressions singulières, dans leurs sources primitives.

Ainsi, le moderne ne conçoit pas les mêmes valeurs esthétiques que l'ancien, pour qui le monde devait être soumis à l'imitation. Dans le texte *Le peintre de la vie moderne* Baudelaire

³⁰⁷ Baudelaire, Charles, *Représentation et modernité*, José Corti, 1989, p. 28.

³⁰⁸ « La muse moderne sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque vers le sublime, le mal vers le bien, l'ombre vers la lumière » Hugo, Victor, *Préface de Cromwell*, p. 178.

(1821-1867) définit la modernité : « la modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »³⁰⁹.

Baudelaire appelle aux qualités de la beauté présente, celle dont l'aspect vital constituera la quête l'artiste. Il propose un retour à l'enfance par le filtre de laquelle, l'artiste voit tout en nouveauté, et sera toujours ivre du monde, le génie ne saurait être autre que la vision de l'enfance retrouvée. Pour Baudelaire, les valeurs du moderne sont comprises par « l'amoureux de la vie » et de cette *ivresse* enfantine naîtra l'originalité de l'artiste.

La *mimesis* chère à l'occident à la fin du XIX^e siècle est remise en question sous l'influence grandissante de cette reconnaissance du génie enfantin, comme par le primitivisme qui y mettra fin.

3) L'art primitif

Le premier manifeste du primitivisme dans l'art fut écrit par Goethe. Il fait écho à *ses écrits sur l'art de 1789*. Pratiquement ignoré à l'époque ce coup d'éclat de Goethe n'était guère fondé sur une connaissance de l'art tribal. Il fallut attendre 140 ans pour que sa théorie soit prise au pied de la lettre, que « les noix de coco façonnées » puissent être considérées comme « le seul art véritable. ».

[...] C'est ainsi que le sauvage en vient à façonner ses noix de coco, ses plumes et son corps de traits extravagants, de figures horribles et criardes...Et même si cette imagerie se composait des formes les plus arbitraires, elle serait néanmoins harmonieuse, fût-elle dépourvue de proportions figuratives, car elle a été créée comme totalité caractéristique par l'unité d'un sentiment. Cet art caractéristique est le seul art véritable.³¹⁰

Cette citation met en avant l'idée d'un art non corrompu, celui déjà défendu par Winckelmann au XVIII^e siècle, qui parlait de l'art des grecs comme naturel³¹¹. Avec Goethe et Winckelmann, nous pouvons parler de l'idée d'une supériorité morale du « primitif ». C'est à Herder, qu'il convient d'attribuer la mise en valeur d'une qualité esthétique dans le primitif. Il vantait la vivacité de leur expression et le caractère concret de leur imagination. « Lorsque le groenlandais raconte la chasse aux phoques, il ne parle pas, il peint en mots et en gestes

³⁰⁹ Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Critique d'art*, Gallimard, 1976, p. 355.

³¹⁰ Goethe cité par E.H. Gombrich, *La préférence pour le primitif*, Paris, Phaidon, 2004, p. 76.

³¹¹ Selon lui, les grecs pouvaient librement contempler des corps nus et en bonne santé, c'était la raison pour laquelle leur statuaire était bien supérieure à celle des modernes, qui travaillaient d'après modèle et n'avaient pas cette force, cette virilité.

toutes les circonstances et tous les mouvements, car ils font partie de l'image qui l'habite.
».³¹²

Au XVIII^e siècle, il ne faut pas oublier qu'un peintre devait être capable de représenter une figure humaine. Il est donc important de ne pas omettre que le terme « primitif » est toujours relatif à une technique. Le temps n'était pas encore venu où les gribouillages d'une main inexperte accèderait au statut d'œuvre d'art sous l'appellation d'art brut notamment.

Au XIX^e siècle Hegel (1770-1831) élabore un système esthétique dans une série de conférences publiées en 1835, où l'art est conçu comme l'incarnation de l'Esprit, sa manifestation sous une forme sensible. Les propos de Hegel sur les images « primitives » se trouvent en ces termes :

[...] les essais auxquels se livrent les enfants lorsqu'ils veulent dessiner ou pétrir avec la cire ou de la terre glaise une figure humaine. Le résultat auquel ils aboutissent constitue un simple symbole, en ce sens qu'il est une allusion à l'objet vivant qu'on veut représenter, souvent sans aucun rapport avec sa signification et sa réalité. C'est ainsi que l'art commence à être hiéroglyphe, en ce sens qu'il ne se compose pas de signes accidentels et arbitraires, mais constitue un dessin approximatif de l'objet, destiné à le rendre susceptible plus ou moins représenté...³¹³

Hegel, n'était pas près à soutenir cette révision des valeurs, il ne le pouvait pas puisque sa métaphysique de l'histoire toute entière tendait à justifier la croyance dans le progrès de l'humanité, de ceux qu'on nommait « des sauvages ». On leur reconnaissait néanmoins une certaine autonomie dans l'art de la décoration. L'un des premiers à s'y intéresser fut le graveur Charles Meryon, dont nombre d'œuvres furent inspirées par des sculptures maories de Nouvelle Zélande. Tôt ou tard, allait se poser la question de l'infériorité réelle ou supposée de cette forme d'art par rapport à l'art de la mimesis.

Deux évènements vont être majeurs dans cette reconnaissance : l'art du vitrail et le Japonisme. Dans l'ornementation, les règles et les valeurs de la mimésis de s'étaient jamais imposées, bien au contraire. Les réformateurs recommandaient d'étudier toutes les stylisations possibles de plantes et de fleurs afin de pouvoir les adapter à toutes sortes de motifs. Cette volonté de soumettre les formes naturelles à la discipline de la stylisation prépara le terrain à une nouvelle manière de voir l'art exotique. Le japonisme persuada les artistes de la fin du XIX^e siècle que l'art de la *mimésis* était révolu. En effet la représentation japonaise ne se

³¹² Herder cité par E.H. Gombrich, *La préférence pour le primitif, op. cit.*

³¹³ Hegel cité par E.H. Gombrich, *La préférence pour le primitif, op. cit.*, p. 150.

repose pas sur l'imitation, certains éléments sont choisis et le reste ignoré. Leur art semble être parvenu à la perfection en suivant la voie tracée par les formes d'art primitif, qui consiste à dessiner la chose en laissant la *mimesis* de côté. La jeune génération, fut donc prête à laisser la *mimesis* pour se trouver comme Gauguin vers l'art exotique ou le primitivisme en se rendant sur place dans les îles du pacifique et en Bretagne. Dans ses gravures sur bois et ses sculptures, commence à apparaître l'affectation de la forme humaine par la stylisation issue de l'activité picturale ou sculpturale des indigènes qui représente pour eux bien plus des pratiques vitales, des manières de vivre. Le Primitivisme et ses formes vont alors permettre un vent de liberté imaginaire du XX^e siècle.

Madame, vous vous trompez ce n'est pas une femme, c'est un tableau !³¹⁴ Matisse
(Réplique à une visiteuse qui critiquait l'un de ses portraits parce que le bras était trop long.)

La rupture, lourde de conséquence dans l'abolition du pacte de réciprocité morphologique que le peintre de la renaissance avait scellée avec le monde visible, amène la bifurcation de la peinture, « du terrain de la représentation vers celui de l'introspection »³¹⁵. Les desseins introspectifs sont aussi multiples que variés, allant de l'introspection de Cézanne qui se bat contre des schémas formels (*clichés* comme nous l'avons vu) à celle de Van Gogh chez qui la peinture devient un peu comme un exutoire. Dans tout ces cas, la peinture devient vivante, le créateur aussi.

L'enjeu artistique à partir de la modernité serait donc à la fois éthique et esthétique. Produire l'œuvre implique que l'importance soit donnée à son auteur. L'œuvre devient *activité* de l'auteur qui est lui même activité (autant corporelle que cognitive). Nous avons présumé que Jean Jacques Rousseau a permis une valorisation d'un sujet qui « sent » dans ses « rêveries ». La dimension de l'enfantin, d'un corps réceptif commencera à être mis en avant au XVIII^e, pour éloigner le projet artistique de la simple imitation. D'autres critères sont alors attribués à l'œuvre d'art que la *mimesis* par la découverte et la valorisation d'autres formes d'arts, d'autres cultures.

Nous pourrions dire que le rater prend une valeur positive, qu'il est constitutif de la modernité car il ne peut exister sans le changement éthique qui consiste à remplacer la primauté de la vision optique contre un corps réceptif qui éprouve la vie et produit ainsi des

³¹⁴ Matisse, Henri, cité par E.H. Gombrich, *La préférence pour le primitif, op. cit.*, p. 211.

³¹⁵ Ardenne, Paul, *Art, l'âge contemporain, op. cit.*, p. 54.

formes vivantes et originales. L'artiste moderne sera artiste par ses débordements, ses imperfections et il établira un rapport vitale à son œuvre profondément lié à cette authenticité comme celle que nous avons étudiée chez Baudelaire. « Rater » revalorisé semble pouvoir s'inscrire au sein de la nouvelle recherche de l'artiste à partir de l'« Homme du monde » dont le noyau intemporel semble être celui d'une enfance retrouvée. Cette recherche sera avant tout éthique car il s'agit d'être vrai: un rapport à soi attentif où l'artiste entre en dialogue : avec lui-même et avec le monde extérieur en luttant contre les préjugés et les *clichés* comme un combat intérieur (lutte contre les *clichés*).

A.7 Conclusion intermédiaire

Chaque œuvre est inachevée ; chacune est une mutilation de l'aspiration globale. Et le créateur court d'œuvre en œuvre, d'échec en échec, dans l'espoir de l'accomplissement possible. N'est-ce pas le sens de la prière de Nietzsche ? « Protégez-moi des petites victoires »³¹⁶

La création travaille par des processus psychiques cachés. C'est au sein de ceux-ci que rater ne sera plus bloquant mais structurant. La condition de l'acte de peindre apparaît comme une autorisation de rater par l'inventivité première d'un *espace psychique* (poétique de rater) dans un *espace physique* (atelier) qui se révèle essentiel. Ces espaces endorment les peurs bloquantes en les « déplaçant » pour devenir stimulantes et les faire travailler entre elles. Ces espaces s'ouvrent au sein de lieux cachés, invisibles, dans un dialogue intérieur où le peintre s'interroge, se consulte, apprend à percevoir sa corporéité vivante. Il l'apprivoise avec une tranquillité qui n'exclut pas le combat ainsi entre le non savoir et sa conscience « pensant » la peinture (*clichés* de tout ordre).

Les « dépôts », tant matériels (traces au sol, projections, coulures, monticules de peinture, amas sur les palettes) que psychiques (mots projetés, énervés, lancés..) offrent un espace matérialisé de ces batailles : une nouvelle structure pour l'*être boueux*, un corps à cette invisibilité créatrice.

L'*être boueux* excède en création, par des moyens souvent liés aux débordements, privilégiant la tache, les *jeux de rater* pour se stimuler. Ces conditions excédantes se voient au sein de sa nouvelle structure faite de tache, de marque de peinture, de coulures...Le peintre se construit, se renforce, prend confiance en lui au sein de ses « dépôts » autant ceux de l'individu (« peaux » des *clichés*) que de la peinture (« peaux » cachées).

En effet, le peintre devra avancer dans la boue que constituent les difficultés de la créativité : avancer sans savoir, accepter une vision imprécise et voilée, accepter un corps qui

³¹⁶ Revol, Jean, *La lutte avec l'ange*, op. cit., p. 120.

a ses limites. Pour accepter ces incertitudes, ces peurs qui échappent à notre contrôle, il convient d'en épouser la matière. Les *jeux de rater* s'avèreront particulièrement utiles pour lutter. La boue du peintre représente ses propres *clichés*. Il s'agit d'apprendre à déplacer ses illusions dans d'autres espaces afin qu'elles deviennent expériences fondées et forces. Ces espaces sont ceux du non savoir au sein d'un dialogue intérieur : briser la vue optique en se rendant musicien ou danseur tel est l'enjeu du peintre devenu cet « autre » qui se surprend lui-même, à la recherche de l'authentique. Le peintre désapprend la peinture dans son dialogue intérieur. Ainsi elle devient bien plus sonore que visuelle, dansée que figée. La peinture sourde contient une force sous la matière : le temps de regard pour entendre. Ainsi la vue que nous croyons première est une boue car elle doit se transformer en vision, comme la fixité et la matière de la peinture est un camouflage de sons. Une architecture nouvelle de la peinture se dessine, elle contient des bruits fantômes, des *dépôts d'être* comme des paroles, des chants, des pieds tapés, des pinceaux en rythmes mais aussi la musique et la danse du peintre qui est au fond poète.

Nous pourrions dire que le peintre se débarrasse de sa boue en créant et ainsi se renouvelle, se libère d'images banales pour en créer d'autres, à sa mesure. Ce pouvoir créateur/libérateur est sublimateur : son activité propre et ainsi intensifiée comme son rapport au monde. Au sein d'un dialogue intérieur, il voit, sent, respire, entend mieux. Comme si, se débarrasser d'une boue (qui n'est pas soi) redonnait vie. Les fantômes de la création sont formés par les « dépôts » de soi et de la peinture. Ces preuves sont aussi celles de sa possible réussite pour qu'un jour, ces « dépôts » ne soient plus : c'est pourquoi il crée et recrée. Son insatisfaction permanente est preuve de la conscience que créer ne peut-être constitué que de ratés : ceux créés par l'*être boueux* (cet être caché), en écartant la boue du peintre (ses *clichés*), la *boue de la peinture* (sa surdité), ceux créés par les « dépôts » du peintre et les *dépôts de la peinture*.

Ses œuvres ne sont qu'un reflet pâle de ces capacités contenues en un noyau (perception de l'*être boueux*) pourtant ressenties (mais freinées par toutes ces boues) aussi il cherche à se dépasser constamment et à s'accroître. Cette conception rejoint la théorie de Nietzsche qui fut le premier à le montrer dans toutes ses dimensions : la vie ne tend pas au bonheur mais à la puissance. Au fond, créer est profondément lié à la construction de soi : et nous n'avons jamais accès à la satisfaction car rien n'apaise cet éternel besoin de soi. C'est ce qui qualifie aussi le dynamisme de rater : chercher à s'augmenter inévitablement.

Si l'on suit la théorie nietzschéenne et notre historique de la pensée de rater, le but éthique dépasse le but esthétique au début du XX^e siècle : « L'effet des œuvres d'art est de susciter l'état dans lequel on crée de l'art. »³¹⁷.

³¹⁷ Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes*, OPC XIV, p. 44.

B. L'Art intemporel

Si l'on entend par éternité non la durée infinie mais l'intemporalité, alors il a la vie éternelle celui qui vit dans le présent.³¹⁸

Nous avons souhaité orienter cette deuxième partie sur le terrain qui rend possible la pensée du rater structurant quand l'art se fonde sur une éthique avant une esthétique. Nous interrogerons ici, comment rater nourrit cette éthique en tenant compte de cet envers de la création.

L'œuvre d'art n'existe qu'en supprimant le fonctionnel et le quotidien, en dévoilant un Envers qui destitue de toute signification l'Endroit habituel, en créant une déchirure par laquelle nous entrevoyons l'Abîme, le sans fond sur quoi nous vivons constamment en nous efforçant de l'oublier.³¹⁹

L'*art intemporel* pose la question d'une temporalité indissociable d'une spatialité nouvelle. Qu'est ce que le temps créateur ? Comment le temps peut-il être créateur ? Quels espaces ouvre-t-il à travers l'activité picturale ?

Nous proposons d'identifier la nature de ce travail sur soi et de ces espaces. Nous proposerons l'*art intemporel* comme concept pour comprendre la nature de l'expression chez l'enfant ou la personne en situation de handicap mental tous trois ayant en commun un « non savoir » propice à la création. Comment pourrions-nous qualifier l'art de personnes en situation de handicap mental, maladie psychique ?

Il sera aussi question d'entrer dans les espaces cachés des peintres au sein de l'*aperception*³²⁰ dont certains ont témoigné en privilégiant ce rapport dans leurs écrits (Chaussac, Cézanne, Monet, Bonnard...).

³¹⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.4311 cité par Paul Audi, *L'ivresse de l'art*, op. cit., p. 138.

³¹⁹ Castoriadis, Cornelius, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, Coll. La couleur des idées, 2007, p. 46.

³²⁰ *Aperception* : L'*aperception* est à considérer comme interne et immédiate (elle est aussi nommée « intuition immédiate) au sens de Maine de Biran qui est le premier philosophe à avoir défini notre corps comme un corps subjectif (XIXe.) Il définit alors l'homme comme corps : la conscience est toujours une conscience corporée. L'*aperception* est « ce sens de l'effort immanent qui est le fond même de la vie de relation » et qui constitue notre existence personnelle (le monde n'est rien d'autre que ma signification du monde). Cette *aperception* où le sujet se reconnaît inclut une temporalité propre constitutive du sentiment de l'identité subjectivé, de sa permanence et de sa durabilité.

Notre choix est de montrer comment un artiste intemporel se construit, se renforce, vers une autonomie (au sens d'être un individu libre). Comment cette éthique (vers soi) conduit au fond vers l'autre contrairement à l'art contemporain qui ne le permet pas ?

Nous proposons de répondre à ces questions en trois temps :

Tout d'abord nous définirons comment l'insondable devient racine de l'art et source de renforcement et d'éthique. Le temps de la création sera le présent, celui qui conditionne un état particulier de l'être capable de sentir la vie première en lui et autour de lui. Nous verrons comment la modernité offre des bases à l'*art intemporel* dans l'« enfance », pas seulement comme une étape de l'existence humaine, mais comme une manière de sentir le monde : dans le fugitif, le transitoire (Baudelaire).

Je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire à un artiste (comme spécialiste attaché à sa palette) mais à un homme du monde (homme du monde entier, qui comprend le monde).³²¹

Dans un deuxième temps, nous verrons comment une conception vivante de l'*art intemporel* peut s'appuyer sur un abîme de l'être, incluant différentes expressions. Nous entrerons au sein d'un *dialogue des arts* pour apprivoiser les espaces invisibles du peintre qui s'ouvrent en création. Difficilement exprimables, ils sont pourtant constructeurs d'être.

Enfin nous détaillerons la question de la construction de l'être par le besoin de contact avec la vie et avec une authenticité que l'art contemporain a exclue. Tout au long de ce chapitre nous reviendrons régulièrement sur la référence au « rater », fil conducteur de cette recherche de l'éthique dans la création.

³²¹ Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 510.

B.1 Fondements de l'art intemporel

B.1.1 Nietzsche et L'ivresse de l'art

Nous nous basons sur la conception esthétique nietzschéenne de « l'artiste créateur »³²² pour exposer dans un premier temps les fondements d'une esthétique de l'*ivresse*, permettant d'aborder l'œuvre d'art du point de vue de l'artiste créateur.

L'ouvrage de Paul Audi présente la pensée de Nietzsche sous un point de vue inédit : *esth/éthique*, c'est-à-dire d'une esthétique qui se déploie à partir d'une éthique créant un rapport accru à soi. Nous avons choisi Nietzsche en tant que penseur privilégié de la condition du « raté structurant » car il s'appuie autant sur la dimension d'actualité du créateur que sur sa responsabilité dans un processus créatif qui s'édifie non sur un « tu dois » mais sur un « il faut que je » de l'hyperpuissant créateur. »³²³. Nous interrogeons ici *l'activité propre* de créer car à travers elle apparaît l'enjeu esthétique de l'*ivresse* comme condition de l'œuvre d'art. Dans l'art il y va constamment de *l'excédence de soi* affirme Nietzsche. Nous étudierons tout d'abord la nature de ce geste créateur issu du soi, s'accomplissant par une « force », une « puissance » d'art. Puis nous mettrons en relief le fait que cet insondable en soi (cette corporéité vivante) devient acteur de la création par la destruction.

Premièrement : le concept de l'*ivresse* :

Nous choisissons pour l'explicitier de nous référer au livre de Paul Audi *L'ivresse de l'art* qui explicite ce concept par le principe nietzschéen d'*excédence*, autrement dit un principe ou le moi (volonté consciente) en création est excédé par le soi créateur. Le soi (ou sur-moi en psychologie) serait ce grand sage enfoui en nous et par nature insondable, appelé « grande Raison » par Nietzsche.

Derrière tes sentiments et tes pensées, mon frère, se tient un maître plus puissant, un sage inconnu il s'appelle soi il habite ton corps, il est ton corps.³²⁴

³²² « Artiste créateur » est la manière dont Nietzsche, dans son dépassement du romantisme, choisit de baptiser l'artiste moderne ». Notes de Paul Audi, *L'ivresse de l'art*, *op. cit.*, p. 199.

³²³ Nietzsche, Friedrich, *Fragment posthumes*, œuvres philosophiques complètes, Gallimard, p. 106.

³²⁴ Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, « Des contempteurs du corps », Éd. Œuvres II Robert Laffont, Coll. Bouquin, 1993, p. 308.

Ce soi demeure caché au tréfonds de soi, il est imperceptible par nature :

Le soi charnel et pulsatile n'a rien à voir avec ce « Moi » substantiel et constamment conscient de soi que l'on appelle en philosophie le « sujet » l'égo-sujet.³²⁵

Ce concept d'*excédence* est défini précisément comme suit :

Il y va à chaque fois de la manière dont le soi enveloppé et dégagé par cette épreuve de soi qui définit dans sa réalité phénoménologique concrète l'essence intime de la subjectivité, le soi enveloppé et dégagé par le « se sentir soi-même » de cette épreuve de soi, se dépasse lui-même vers soi et ainsi s'accroît.³²⁶

Il s'agit de la corporéité vivante, d'une force, d'une puissance d'art, d'une transformation qui se caractérise par l'*ivresse*³²⁷. Cette transformation peut s'obtenir par un effort de création dont les caractéristiques sont l'« euphorie », l'« effusion », à percevoir en termes de sujet excédé par la teneur à la fois intensive et excessive de sa propre subjectivité. ». L'*ivresse* induit des implications physiologiques et profondément spirituelles chez l'artiste créateur. L'état de transformation est tel que le récepteur pourra au travers de l'œuvre ressentir l'état du créateur, comme en témoigne ce commentaire sur l'œuvre de P.Bonnard :

Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de peintres capables d'exercer une action aussi complexe et de provoquer des sentiments aussi durables au point que cette emprise spirituelle soit ressentie presque physiquement.³²⁸

L'*ivresse* atteste phénoménologiquement, elle révèle ouvertement l'*excédence* du soi, elle y donne spirituellement accès, c'est cette possibilité d'accès qui donne enfin à l'art son véritable contenu car « L'effet des œuvres d'art est de susciter l'état dans lequel on crée l'art : l'*ivresse* »³²⁹. Commentaire en écho de Heidegger : « L'effet exercé par l'œuvre d'art n'est autre chose que le réveil, dans l'âme de l'amateur, de l'état du créateur et être réceptif à l'art

³²⁵ Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, op. cit., p. 52.

³²⁶ *Ibid.*, p. 24.

³²⁷ Cette notion « appréhendée dans la seule perspective de l'acte créateur et en fonction de cette subjectivité débordée par soi qui semble, tout bien considéré, le caractériser en son principe. » Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, op. cit., p. 13.

³²⁸ Annette Vaillant, *Bonnard ou le bonheur de voir ; dialogue sur Pierre Bonnard entre Jean Cassou et Raymond Cogniat ; commentaires de Hans R. Hahnloser*, op. cit., p.8.

³²⁹ Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes, établie par Giorgio Colli*, Gallimard, 1968-1997, 14, [47], OPC XIV, p. 44.

c'est revivre l'expérience de créer.»³³⁰. L'*ivresse* en effet fait entrer dans un état physiologique particulier qui mène à une dépossession du moi :

Notre « volonté », notre « entendement », notre « raison », notre « imagination », notre pouvoir de sentir, plus rien n'intervient de ce que l'on appelle les facultés subjectives celles qu'il s'assigne lui-même en tant qu'il est un je peux [...] Entrer en création implique alors une « destitution », une dépossession du moi qui se produit dans et grâce à l'*ivresse*.³³¹

Le moi se trouve excédé par sa propre subjectivité qui le transit de toutes parts.

L'essentiel dans l'*ivresse* c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude. Sous l'empire de ce sentiment on donne aux choses, on les force à prendre de nous, on les violente, on appelle ce processus : idéaliser.³³²

La condition de l'œuvre d'art chez Nietzsche pourrait se traduire comme suit :

Plus que l'*ivresse* c'est le don de l'*ivresse*, ce don de la forme que, dans la création, dans ce processus prodigue qu'est la création, l'*ivresse* fait à l'œuvre d'art... La forme de l'œuvre d'art c'est l'*ivresse* en tant que don.³³³

Nous comprenons que l'*ivresse* permet d'entrer dans un état idéal ou tout est enrichi de notre plénitude. Pour arriver à cet état profondément « gratuit », désintéressé car issu du don, il faut se livrer à un travail sur soi que Paul Audi assimile à une éthique. L'exemple de l'*ivresse* de l'excitation sexuelle qui est qualifiée par Nietzsche d'*ivresse* la plus primitive, nous permet d'imaginer le débordement, l'oubli de soi que représente cet état.

Voyons à présent de plus près la nature du soi créateur et comment cet insondable prend le pouvoir dans la création. C'est parce qu'elle est *excédente* et excès d'*excédence* qu'il faut voir dans l'*ivresse* la condition *sine qua non* de l'acte de création, un risque éperdu caractérisé par le don de soi.

Dans l'*ivresse*, nous ne songeons même plus à nous raccrocher à nous-mêmes, à perdre pied.³³⁴

³³⁰ Heidegger, *Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1971, Trad. P. Kloszowski, p. 112.

³³¹ Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, op. cit, p. 78.

³³² Nietzsche, Friedrich, *Le crépuscule de idoles « Flânerie d'un inactuel »*, 8, Œuvre II, Robert Laffont, 1993 Coll. « Bouquin », Trad. Henri Albert (Trad. révisé par J. Lacoste), p. 995.

³³³ Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, op. cit, p. 113.

Une opération extraordinaire se produit alors, l'insondable « soi », devient acteur exacerbé dans la création s'orientant vers le vertige de l'être « [...] nous déraillons, défailions, chancelons, titubons »³³⁵. Nous comprenons que la forme doit-être créée dans une quasi-hypnose où le moi se sent dépossédé de lui-même (perte d'identité), le geste créateur se produit alors dans un état d'euphorie. Il doit se livrer à sa subjectivité et aller vers elle, terme que Paul Audi définit comme suit :

Tout ce qui indépendamment du moi, de sa volonté et de sa conscience intentionnelle, se trouve être de prime abord *sujet à la vie, au fait même de vivre*. la subjectivité : ce terme ne renvoie pas au fait d'être un « sujet » mais au fait d'être soi-même sujet à la vie, avec tout ce que cela implique sur le plan radical de l'affectivité (de s'éprouver soi-même).³³⁶

Il nous dit que cette interprétation signifie au moins trois choses :

- Elle n'a rien à voir avec le sujet substantiel, pré-donné.
- Le moi se trouve toujours excédé par la volonté de puissance de sa propre subjectivité.
- La subjectivité entendue comme cette épreuve de soi, (comme ce sentiment transcendantal qui fait toute l'unité et l'unicité de la corporéité originelle) n'est pas palpable, elle demeure insondable.

Nietzsche montra que notre quête de bonheur dans toutes ses dimensions est vaine car nous sommes toujours dans l'insatisfaction en raison de la nature du « soi ». L'artiste est conscient de ce vertige de la création, de cette perte de repères irrémédiable, et cherchera d'autant plus cet état, en sera même dépendant. Afin de *jouir de soi* c'est-à-dire de son propre pouvoir qui naît d'un sentiment d'intensité : jouir d'un plus de puissance³³⁷. Pour cela il faut que le créateur en tout premier lieu détruise les obstacles susceptibles d'entraver son avancée : « en ce sens la violence destructrice est inhérente à l'activité créatrice. »³³⁸. C'est précisément au sens « destructeur » que nous proposons de comprendre le passage de l'insondable en soi à l'excès du soi. Quelle est cette destruction ?

³³⁴ Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, op. cit, p. 120-121.

³³⁵ Nietzsche, Friedrich, « Le chant d'ivresse », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Œuvre II, Robert Laffont, 1993 Coll. « Bouquins », p. 537.

³³⁶ Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, op. cit, p. 77.

³³⁷ Besoin d'éprouver et de pouvoir d'avantage ou plus exactement éprouver d'avantage pour pouvoir d'avantage. Ainsi nous tendons à cette volonté de puissance (éprouver), comme besoin de soi. Nous cherchons alors irrémédiablement à nous accroître par un sentiment d'intensité. Cette révélation à soi de cette puissance naît par une nécessité interne de se surmonter soi-même.

³³⁸ Audi, Paul, *Créer*, op. cit, p. 68.

Nous partons du fait qu'il s'agit pour ces artistes d'être impliqués à la vie : en empathie avec elle c'est-à-dire, d'un point de vue nietzschéen, d'augmenter leur subjectivité : *jouir de soi* et de se soumettre totalement à l'emprise de l'*ivresse* dans la création.

Il s'agit avant tout d'aborder l'individu non par le « moi » c'est-à-dire le « sujet » ou l'« ego » mais par l'individu s'accomplissant par la subjectivité entendue comme cette épreuve de soi, qui le fait s'éprouver vivant. Une fois cela dit, l'artiste créateur ne pourra créer que sous l'emprise et l'*excédence* du « soi ». Ainsi nous comprenons que la première barrière à l'intensification de la subjectivité face à la réalité est le moi qui raisonne, juge et qui est bourré de conventions. C'est lui qu'il s'agit d'oublier dans la création.

Nous renforçons également notre hypothèse sur le lien indissociable entre rater et créer également sous cet angle. Il s'agit d'écarter les ratés (les illusions, les *clichés*) de son moi. Rater sera outil d'intensification, de destructions d'obstacles permettant de surmonter ses résistances, par ce jeu même (comme nous le proposons).

A présent allons aux racines d'une modernité pour mieux comprendre cette notion d'intemporalité.

B.1.2 Une définition du « moderne », racine de l'art intemporel

[...] Je me demande si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire [...] un mode de relation à l'égard de l'actualité, un choix volontaire [...] ³³⁹

La modernité repose sur la disponibilité de l'artiste à être réceptif au monde, résumé dans l'expression de Baudelaire « Homme du monde » qui le place sous le signe de l'empathie, l'affection, l'*emphasis* ³⁴⁰ :

La modernité artistique que nous défendons est d'une nature intemporelle. Applicable à toutes les époques, elle constitue les racines de l'*art intemporel*. Cette modernité relève d'un positionnement artistique concernant l'éthique que nous aborderons précisément dans le point

³³⁹ Foucault, Michel, Magazine littéraire, avril 1993, p. 67.

³⁴⁰ *Emphasis* : Comme une part secrète un processus intime à la fois pathétique et dynamique de nous-mêmes avec la manifestation des choses... cette opération clandestine qui repose sur l'union de la chair et de l'esprit, c'est elle que l'œuvre d'art a pour mission de dégager, de faire ressortir de porter au grand jour. Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 150.

suivant. Nous partons des différentes définitions de la modernité que donne Paul Audi dans son livre *L'ivresse de l'art*, puis nous associerons ces définitions à la vision de la modernité chez Baudelaire. Nous verrons que la modernité ainsi comprise constitue un socle, une base solide pour l'individu artiste, celui qui souhaite ne pas se retourner contre soi mais aller vers soi.

C'est pourquoi il faut tâcher de ne jamais omettre, il faudrait même constamment prendre soin d'associer à l'exercice de l'esprit et par conséquent, à la culture qui s'y réfère le *cœur*, si par ce mot l'on entend seulement « dimension » de l'affectivité où se manifestent ce Jouir et/ou ce souffrir en quoi se donne à sentir la passibilité même du corps de chair [...].³⁴¹

Cette modernité semble s'inscrire dans une manière de sentir le monde, propre à l'artiste, qui sait investir sa corporéité vivante³⁴². Paul Audi nous donne une définition de la modernité qui s'appuie sur la même conception que celle de Baudelaire :

La modernité de l'œuvre d'art c'est désormais à la forme de vie de l'artiste, à la manière dont lui-même en tant qu'individu vivant goûte au fait même de vivre, dont il s'éprouve vivant dont il se sent même l'instrument.... C'est même à la façon dont il parvient à sculpter lui-même son individualité et non plus du tout à la configuration objective de son œuvre...³⁴³

C'est donc la manière de sentir qui prime : « La modernité repose sur le romantisme, le romantisme n'est précisément pas né dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir »³⁴⁴. Baudelaire qualifie de la même façon le peintre, le poète ou « l'homme du monde » : pour comprendre le monde il doit lui vouer une attention très particulière, une attention qu'on qualifie d'*ennivrement*, c'est pour lui le premier rôle d'un artiste. Le génie de la modernité résiderait en cette enfance retrouvée où la subjectivité occupe presque tout l'être. Ainsi Baudelaire affirme que l'empathie, la sympathie forment l'artiste qui est pour cette raison même « Homme du monde ».

Prenons à présent la définition de la modernité de Baudelaire dans *Le peintre de la vie Moderne*.

³⁴¹ Audi, Paul, *Créer*, op. cit., p. 33.

³⁴² Corporéité vivante : « pathos immédiat qui détermine notre corps de fond en comble avant qu'il se lève vers le monde » Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, PUF, 1965, dans « avertissement ».

³⁴³ Paul Audi, *L'ivresse de l'art*, op. cit., p. 49.

³⁴⁴ Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 144.

Ce solitaire...doué d'une imagination active, il est différent du flâneur. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler Modernité. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire [...] La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.³⁴⁵

Quelque chose de supérieur transforme l'homme et cela se passe dans son rapport au monde, il se fait déborder par lui. C'est une fusion avec la vie qui le rend possible et cela ne se fait pas sans amour³⁴⁶. Nous insistons sur l'affectivité qui n'est autre que la manière d'éprouver la vie et repose sur un « je peux » manifesté dans l'acte de création. Tout cela traduit un besoin de soi inlassable, « *un besoin de jouir de soi* »³⁴⁷. C'est en cherchant à ressentir le monde en nouveauté, en perpétuelle transformation, que l'artiste se donne le plus de possibilité de s'accroître en se jetant dans le gouffre de l'inconnu, dans ce risque de l'oubli de tout repère, livré à une subjectivité débordante et liée à l'instant vécu. Tel est ce qui se joue dans ce sentiment accru de « puissance » qu'est l'euphorie de l'*ivresse*, dans son sens *esth/éthique* définie comme « l'intime nécessité de faire des choses le reflet de sa propre plénitude et de sa propre perfection. »³⁴⁸. C'est cette épreuve qui légitime l'œuvre d'art.

Le mouvement qui est le propre de la vie est le fondement même de la modernité.³⁴⁹

Peintre : observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez... il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel.³⁵⁰

L'éthique rejoint la nature de notre lien au monde : rapport à soi accru et par conséquent à autrui. Le besoin de jouir de soi est lié à ce rapport au monde intensifié : sans l'apport de soi-même dans les choses, rien n'aurait de sens. S'y mettre soi-même tout entier, « y mettre sa peau » (Van Gogh), est l'exigence première pour l'artiste créateur comme pour tout homme.

Dans l'acte de création, *l'ivresse* entraîne un rapport intense, transcendantal à l'œuvre. Pour qu'il ait lieu il faut un accueil possible de soi dont Baudelaire nous donne les préceptes.

³⁴⁵ Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 517-518.

³⁴⁶ Il donne également la définition du peintre comme un poète qui peint : « MG, dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance, a saisi une voie toute différente. Il a commencé par contempler la vie et ne s'est ingénié que tard à apprendre les moyens d'exprimer la vie. Il en résulte une originalité saisissante, Il en a la mémoire plein les yeux. » Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 521.

³⁴⁷ Audi, Paul, *Créer*, op. cit, p. 67.

³⁴⁸ Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes*, Gallimard, 1968-1997, Trad. Jean-Claude Hémery, 14, [170], OPC XIV, p. 134.

³⁴⁹ Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Ecrits sur l'art, op. cit.*, p. 514.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 510.

Au fond la question fondamentale qui se pose pour la modernité relève de l'expérience : Quelle expérience voulons-nous entretenir avec le monde qui nous entoure ?

C'est toute une valeur éthique qui est posée dans l'expérience comme en témoigne Marc Rothko « un tableau n'est pas l'image d'une expérience, c'est une expérience » qui est un théorème de la modernité³⁵¹. Cette citation a pu donner lieu à deux visions au XX^e siècle : l'expérience de la corporéité vivante en action (sphère de la subjectivité) principe et condition de *l'ivresse* que nous défendons puis l'expérience en tant que concept. Ce sens pris le dessus au XX^e siècle et perdure encore aujourd'hui (je pense à tous les mouvements tel support/surface, Pop art, art minimal, art conceptuel, ...). Ces courants sont envisagés par l'intellect, la raison (avec le moi) sans laisser place au tout *subjectif* : la corporéité vivante et pulsatile, le soi n'excède pas et il est fait référence à une éthique bien différente de celle comprise dans *l'art intemporel*. Autrement dit, deux plans s'opposent ici : le *plan de la vie* et le *plan de la pensée*.

Nous étudierons de plus près cette différence dans l'art que nous qualifierons « de réaction » ou « d'actualité », celui qui au XXI^e siècle se substitue au modernisme et au soi-disant post-modernisme. « Elle est fastidieuse bataille de communiqués, de querelles, d'ex communications, de fédérations, de manifestes, de pétitions en tout genre. »³⁵².

Regroupons à présent différentes définitions de la modernité que nous avons relevées dans *L'ivresse de l'art* chez Paul Audi afin de pouvoir donner une vision claire de la notion d'*art intemporel*:

N'est artiste, dans le sens moderne de ce mot, que l'individu qui « sait » : le savoir qui le fait accéder en tout premier lieu à son statut de créateur : la significativité des choses ou bien encore leur valeur, habitent en lui, en sa propre subjectivité en son propre être soi : il importe de le reconnaître et faire connaître.³⁵³

Puis

³⁵¹ Cette phrase du grand peintre abstrait Marc Rothko, est théorème de la modernité (comme Paul Audi propose de l'appeler) est citée par D. Anfam, *Abstract expressionism*, Londres, Thames and Hudson, 1990, p. 22.

³⁵² Paul Audi, *L'ivresse de l'art*, *op. cit.*, p. 22.

³⁵³ *Ibid.*, p. 122.

On qualifiera donc de moderne, l'art dans la création duquel ce qui se donne et qui crée n'est pas le moi de l'artiste, ou l'artiste comme « sujet », mais sa subjectivité charnelle et vivante dont « l'effusion » culmine dans l'emportement aveuglant de l'*ivresse*.³⁵⁴

Enfin

Ne vaut d'être qualifié de moderne que l'œuvre dont la « forme » a pour « contenu » la nécessité intérieure.³⁵⁵

En résumé, le rôle du créateur, au sein de cette modernité, (toute nietzschéenne) reprend les bases biranniennes du savoir originaire par le phénomène d'*aperception*. L'*aperception* est à considérer comme interne et immédiate (elle est aussi nommée « intuition immédiate ») au sens de Maine de Biran qui est le premier philosophe à avoir défini notre corps comme un corps subjectif (XIX^e) : l'homme est un sujet incarné. L'artiste est alors un être de la « réflexion »³⁵⁶ qui prend les caractéristiques de l'*effort ou aperception* au sens biranien qu'on doit distinguer de la réflexion kantienne du pur esprit qui survole le monde, du sujet désincarné.

[...] Il y a un mode individuel, très distinct de toutes les autres espèces de sensations, et que l'on est autorisé à regarder comme *formel* en tant qu'il a son fondement unique dans le sujet de la perception, dans le *moi*, qui n'est peut-être pleinement constitué qu'en lui et par lui. Ce mode actif je l'appelle *effort* [...] ³⁵⁷

Notre enquête sur la « modernité » part de Baudelaire (1821-1867), en passant par Maine de Biran (1766-1824) et Nietzsche (1844-1900). L'expérience est comprise ici comme une manière de sentir le monde et un besoin de jouir de soi. Le renforcement de soi éprouvé alors n'a rien à voir avec l'égoïsme même si le peintre se fera tout d'abord poète solitaire et actif. C'est un des principaux préceptes de l'éthique comme nous allons le voir.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ Nietzsche fut le premier avant Kandinsky, employa le terme « intime nécessité » pour parler de ce fondement qu'est l'*ivresse*.

³⁵⁶ Réflexion : « ce qui revient vers soi et se maintient près de soi, elle s'identifie avec le cogito et est différente de l'acte réflexif et intellectuel comme une action, un effort, un mouvement. » Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne, op. cit.*, p. 18.

³⁵⁷ Biran, Maine, *De l'aperception immédiate*, Librairie Générale Française, Coll. Le livre de poche, 2005, p. 111.

B.1.3 Ethique du créateur

Nous allons définir à présent la dimension esth/éthique de l'*art intemporel*. Nous verrons que cette dimension est profondément liée à l'amour de soi qui loin d'être un acte égoïste s'avère être condition d'un dialogue avec autrui.

Paul Audi dans son livre *créer* offre une réflexion sur l'éthique de l'artiste qui touche à la question de l'amour de soi. Cette conception se pose dans la sphère du travail éthique de l'artiste euro-occidental et moderne où il est lié à deux traits de civilisation :

- a) La valorisation et l'autonomisation du sujet individuel (ce trait a donné naissance aux notions d'auteur, d'authenticité, et d'originalité de la création)
- b) La dissociation de l'artistique et du religieux au profit de la relation du premier avec tout à la fois l'éthique et l'esthétique³⁵⁸

Il s'adresse à l'artiste qui ne travaille pas avec l'esprit seul mais qui associe l'exercice de l'esprit à « la culture qui s'y réfère, le cœur » (l'art pictural chinois partage aussi cet exigence). Par ce mot l'on entend : « la dimension de l'affectivité où se manifestent ce jouir et ce souffrir en quoi se donne à sentir la passibilité même du corps de chair, et que l'on suppose que ce ne soit pas en vain que l'admirable leçon pascalienne et rousseauiste a été gravée dans le marbre... »³⁵⁹. L'artiste sera celui qui sait se servir du « génie du cœur »³⁶⁰. Délicatesse et fragilité seront nécessaires, à l'instar de Cézanne qui nous donne lui aussi, une chance de se saisir de cette portée de la subjectivité :

Après avoir lutté bec et ongles pendant quarante ans, il réussit en fait à connaître une pomme, complètement, et, un peu moins complètement, un pichet ou deux. Ce fut tout ce qu'il accomplit.³⁶¹

C'est la figure de la modernité de l'œuvre d'art dont il est ici question, c'est-à-dire la forme de vie de l'artiste « *et non plus, la configuration objective de son œuvre* »³⁶². De façon plus imagée, l'art en revient à la façon dont l'artiste saura « y mettre sa peau ». (Expression de

³⁵⁸ Audi, Paul, *Créer*, op. cit., p. 29.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁰ Génie du cœur : Nietzsche aura proposé de développer un esprit pour qui penser et sentir sont une seule et même chose.

³⁶¹ Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, op. cit., p. 37 et p. 47.

³⁶² Paul Audi, *L'ivresse de l'art*, op. cit., p. 49.

Van Gogh). Il s'agit pour l'artiste (qui prend toutes les caractéristiques de l'artiste que nous qualifions d' « intemporel »), de travailler à s'approprier son être c'est-à-dire à développer une sorte de toucher intérieur,³⁶³ une conscience des modifications produites en lui par le contact du monde extérieur. Nous illustrons volontiers ce propos par une citation de Bonnard :

Je m'intéresse beaucoup au paysage et mes promenades sont remplies de réflexions à ce sujet. Je commence à comprendre ce pays et n'essaye plus d'y trouver ce qui n'y est pas et alors il renferme de grandes beautés [...] Je suis content d'avoir un peu plus de clarté dans l'esprit dans ce domaine. Quand on est campagnard, c'est une grande ressource.³⁶⁴

Ce passage à l'intériorisation de l'extérieur équivaudrait à une complaisance à l'égard de l'image de soi (augmentée par le monde extérieur) qui lui est ainsi donnée « De la sorte apparaît à l'aurore de la vie un amour de soi »³⁶⁵. Le travail esth/éthique conduit à un savoir très particulier qui concerne ce soi: travail sur soi, comme pure explication avec la vie, comme amour de soi, comme autorévélation charnelle et pulsatile d'un s'éprouver soi-même.

Donner sens au sens lui-même équivaut à enraciner la référence intentionnelle qui fonde son idéalité même dans cette auto-affection de la vie que Rousseau appelle l'amour de soi.³⁶⁶

Le vrai sens de nous-mêmes vient de l'élan éthique, il nous permet de prendre entièrement conscience de soi et ainsi de nous transformer.

Dans cette conscience de soi et dans cet amour de soi se manifeste une donnée fondamentale, présente en tout être vivant, *l'oikeiôsis*. Ce mot désigne l'appropriation initiale grâce à laquelle le vivant s'appartient et saisit son être comme le sien propre (*oikeios*).³⁶⁷

Ainsi l'éthique apparaît comme liée à la sphère de la subjectivité, qu'il convient d'associer à la « dimension » de l'affectivité. La subjectivité ou le soi dans un terme nietzschéen pris comme mouvement du cœur supérieur s'impose aux choses, c'est ainsi qu'elles obtiennent une significativité ; une valeur pas signifiante³⁶⁸ mais significative³⁶⁹.

³⁶³ « (*entos, aphè*), *tactus interior* expression due à Aétius » Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, Coll. « encre marine » 2011, p. 54.

³⁶⁴ Bonnard Pierre, *Correspondance / Bonnard, Vuillard* ; Éd. de Antoine Terrasse, Paris, Gallimard, Art et artistes, 2001, p. 101.

³⁶⁵ Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, op. cit., p. 54.

³⁶⁶ Audi, Paul, *Créer*, op. cit, p. 430.

³⁶⁷ Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, op. cit., p. 54.

³⁶⁸ Signifiant : signification qui repose sur le caractère de référence que ce mot en tant que signe logé à telle ou telle place d'un système signifiant, endosse au regard de la chose signifiée. Audi, Paul, *Créer*, op. cit, p. 429.

Cette dimension éthique nous livre alors la dimension cachée de l'œuvre d'art qui consiste en l'union du *logos* et du *pathos* sur l'unité de la chair et de l'esprit en empathie avec les choses. Nietzsche va ainsi interpréter qu'il y va toujours, que nous le voulions ou non d'une part de soi-même (transfiguration du à l'amour) et affirme que *c'est bien cela que la forme de l'art doit avoir pour mission de dégager.*

Le sentiment d'augmentation de soi par la création est lié à la significativité³⁷⁰, au sentiment d'un surplus de vie³⁷¹. Parfaire le soi de l'individu vivant grâce à l'intensification de son affectivité, se fonde sur un don sans réserve et sans retour, sans autre contrepartie que le plaisir de donner.

C'est pourquoi la pomme de Cézanne fait mal, elle fait crier les gens de douleur.³⁷²

Cela montre que l'Amour de soi n'a rien avoir avec un acte égoïste, il rend même l'acte *compassionnel* comme « constituant de la vie subjective absolue » (idée défendue par Rousseau et pour la première fois dans la pensée occidentale). En effet l'amour de soi permet justement d'aller vers l'autre, c'est la conclusion qu'en tire Rousseau

Il n'y a jamais qu'une âme forte, parce qu'elle jouit de soi et s'aime ainsi soi-même, et qu'elle dispose en vertu de cet amour de soi d'un excès de puissance octroyé par la vie, est à même de ne pas retenir cette puissance de vie en elle-même, de ne pas l'économiser mais de la répandre au contraire autour d'elle.³⁷³

L'amour de soi est la condition du compatir réellement et à la limite du paradoxe comme nous le dit Paul Audi, *la vertu compassionnelle devient presque naturelle* d'autant que pour Rousseau, la compassion représente un des deux principes de l'âme, le premier étant l'amour de soi.

³⁶⁹ La significativité de l'expression qui ne renvoie l'expression à rien, c'est-à-dire à rien d'autre qu'elle-même, à rien d'extérieur à l'expressivité de l'expression comme telle. P429 Paul Audi *Créer. Les lois qui règnent sur l'expression font se retourner le sens sur lui-même, c'est-à-dire sur sa propre origine, ce qui équivaut à enraciner la référence intentionnelle qui fonde son idéalité même dans cette auto affection de la vie que Rousseau appelle amour de soi.* Audi, Paul, *Créer*, op. cit., p. 430.

³⁷⁰ Significativité : Son enracinement (référence intentionnelle) se trouve dans l'auto affection de la vie que Rousseau appelle l'amour de soi.

³⁷¹ Vie : Au sens phénoménologique et non pas biologique...le mot vie désigne l'autorévélation charnelle et pulsatile d'un s'éprouver soi-même... La vie se manifeste comme sentiment de l'existence est à la fois une force et un affect... Audi, Paul, *Créer*, op. cit., p. 65.

³⁷² Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, op. cit., p. 38.

³⁷³ Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, op. cit., p. 83.

La première qualité de l'éthique qui apparaît ici est celle de la simplicité comme un acte sincère et sans truchage : le don de soi³⁷⁴. Celui-ci ne va pas sans un certain oubli de soi. Le premier précepte de la simplicité pourrait alors se définir ainsi : l'éthique repose sur l'amour de soi, qui exige un certain oubli de soi :

Le saint amour de soi exige un certain oubli de soi, un tact coopératif développé à l'égard des pratiques, en y prenant goût, on prend goût à soi (cuisine, musique : se souvenir d'elles équivaut à se souvenir de soi.³⁷⁵

S'aimer soi-même relève d'un travail sur soi qui préfère une réalité subjective à la réalité objective. Il relève d'un don de soi (gratuité, grâce) qui revient à une manière d'éprouver en soi la vie. La nature du geste créateur devient celui d'une liberté induite par la transmission de ce don (gratuité grâce). Sous ce principe, l'œuvre détiendra toutes les qualités de l'auteur. Il convient alors à l'artiste pour réaliser une œuvre vivante (ce qu'on demande à une œuvre d'*art intemporel*) de préférer un rapport à soi incomplet où il ne maîtrise pas tout, un rapport à la corporéité originelle comme en témoigne cet extrait de correspondance entre Matisse-Bonnard :

Quand je pense à vous, je pense à un esprit nettoyé de toute vieille convention esthétique, c'est cela seul qui permet une vue directe sur la nature, le plus grand bonheur qui puisse arriver à un peintre.³⁷⁶ Bonnard

Créer reviendrait alors à accepter l'effacement d'une réalité objective au profit d'une réalité subjective. C'est tout le principe de *l'ivresse*³⁷⁷ : c'est accepter alors d'entrer dans la réalité créatrice souterraine et attentive de soi. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'artiste devra mettre au point des multiples *jeux de rater* pour y parvenir (Principe de *pommité* chez Cézanne, la tache liante, la vision défaillante chez Giacometti...). C'est un moyen de rester humble face à son sujet pour sans cesse adopter un regard, émerveillé, de

³⁷⁴ L'opération éthique : autorévélation charnelle et pulsatile augmentée par la significativité des choses en soi équivaut à un don de soi. L'éthique se définit comme « un travail sur soi censé conduire le moi, un moi qui se sentirait et s'estimerait responsable de lui-même, à se réjouir de soi et de la vie qui lui a été donné de vivre » Audi, Paul, *Créer*, op. cit., p. 18.

³⁷⁵ Flahault, François, *Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi*, Paris, Descartes and Cie, 2002, p. 563.

³⁷⁶ Bonnard, Pierre, *Correspondance Bonnard/Matisse*, présentation Jean Clair et Antoine Terrasse, Paris, Éd. Gallimard, 1991, p. 64.

³⁷⁷ Epreuve de soi où le moi en tant que puissance unitaire d'agir ou de pâtir, se trouve destituer de son pouvoir de sujet par le fait même que l'irritation et l'intensification de sa sensibilité en arrivent à prendre el dessus sur n'importe quelle forme d'intention consciente, de volonté réfléchie. L'ivresse précède le sujet et l'excède de toutes parts. La puissance de l'ivresse étant de nature à destituer de ses pouvoirs conscients le « Je » ; dans l'ivresse le moi se trouve excéder en lui-même. » Paul Audi, *L'ivresse de l'art*, op. cit., p. 86.

découverte (se rendre aveugle comme nous l'avons vu). Le pur esprit est mis à l'épreuve pour se piéger lui-même c'est-à-dire pour s'empêcher d'intervenir au profit de la subjectivité.

L'action éthique est sincère et sans trucages (simplicité) et demande de développer des qualités chez l'artiste, qui répondent au génie du cœur défendu par Nietzsche, la citation suivante de Raymond Cogniat nous paraît pouvoir l'éclairer.

Il y a un mystère de la simplicité et c'est peut-être le plus insondable de tous les mystères [...] une humble réalité vivante renaît sous tout ces coups tranchants : c'est la simplicité. je ne veux pas dire qu'elle soit un retour en arrière, mais bien une apparition, inattendue, évidente et sans raison aucune, sans attache ni lien, absolue... Après quoi il a bien fallu que nous le mettions à sa vraie place, qui est n'importe quand. Ce qui veut dire, quoi que l'avenir nous réserve, un miracle de simplicité pourra encore, au moment où on l'attend le moins, s'y produire.³⁷⁸

Voyons à présent comment les valeurs de ce travail éthique qui définit l'artiste intemporel peuvent se retrouver dans ce que nous entendons par Expression. Cette Expression est-ce de l'art ?

B.2 Art ou Expression ?

B.2.1 Art et Expression

Nous verrons qu'il n'y a pas : art *ou* expression mais art *et* expression car un élément « organique » les réunit : une certaine mémoire qui n'est pas la mémoire historique se révèle ce qu'Arno Stern (1973) définit par le terme de *Formulation*. Il s'agit d'une correspondance « organique » de l'*art intemporel*. Nous allons dans un premier temps définir ces caractéristiques puis dans un second temps nous considérerons leurs différences et leurs points communs.

D'après Arno Stern, La *Formulation* est présente dans tous les êtres humains sans exception : elle témoigne de l'évolution de l'organisme et s'avère indispensable à la préservation de l'espèce humaine, en particulier de « l'enfant ». Les deux étant sérieusement

³⁷⁸ Vaillant, Annette, *Bonnard ou le bonheur de voir ; dialogue sur Pierre Bonnard entre Jean Cassou et Raymond Cogniat ; commentaires de Hans R. Hahnloser*, p. 23.

menacés aujourd'hui, il est très important de comprendre en quoi consiste la *Formulation* et comment la peinture (ou toute pratique artistique) peut contribuer au retour de l'humain.

A. Stern, insiste sur le fait que l'art et la *Formulation* sont deux pratiques différentes, le lieu où s'accomplit la *Formulation* est une pièce réservée à l'expression qui présente des murs, une table-palette, et permet de s'isoler du monde. Le Closlieu est la condition nécessaire à la *Formulation* qui est l'expression de l'organisme vivant. En cela elle a de nombreux points communs avec l'*art intemporel* tout en présentant des différences que nous allons examiner à présent.

La *Formulation* est naturelle c'est-à-dire profondément liée à la corporéité vivante. C'est sous ce rapport et non sous celui de la raison que se pratique la *Formulation*. Elle se pratique en groupe (12 personnes maximum) au sein du Closlieu. La spécificité du groupe réuni est l'institution naturelle d'attitudes différentes des modèles scolaires dans les sociétés occidentales : pas de concurrence, pas de jugement. Cela est lié à la nature même de la *Formulation* : la trace est naturelle (pas exceptionnelle), elle ne s'accompagne pas de sentiment de fierté, ni de colère, c'est la trace d'une nécessité organique : « Ce que la personne exprime n'est ni douloureux, ni réjouissant ». Les productions des « enfants » (terme générique pour désigner les personnes du Closlieu) ne sont pas soumises aux jugements ni destinées à être exposées, glorifiées ou discréditées, elles sont accueillies avec le même naturel par lequel elles ont été produites.

L'espace du Closlieu représente un dépaysement, un espace qui s'ouvre sur « son être actuel » c'est-à-dire un être dont la raison se tait, celle-ci entravant les facultés de création, l'ankylosant. La temporalité est celle de l'instant présent et la notion de temps disparaît au profit de l'expression des *rythmes intimes*³⁷⁹. Cette manifestation est vulnérable, il faut la stimuler pour qu'elle s'éveille. Tel est le rôle d'Arno Stern qui se définit comme un serviteur de l'expression, offrant les moyens de la spontanéité (aide pour la libération du corps face à la feuille, moyen de communication sans parole, rituel d'utilisation du matériel, encouragement...). Cette stimulation respecte le fait naturel de la *Formulation*.

Attardons nous sur ce fait naturel : elle part d'une impulsion naturelle, il s'agit, pour qu'elle s'accomplisse, de déboucher ce canal (que l'école brime souvent: elle empêche la rencontre avec soi-même témoigne Arno Stern). Ce qui nous a particulièrement frappés dans cette recherche c'est la découverte de l'existence d'un système cohérent et universel dans la

³⁷⁹ Rythmes intimes : Voir lexique.

Formulation qui n'est pas le pur produit du hasard. Elle est un inépuisable jeu de figures que l'enfant combine entre elles. A.Stern compare cette origine à « l'aventure du développement fœtal »³⁸⁰. La *Formulation* peut se diviser en 5 phases : manifestations archaïques, figures primaires, images typées, images raisonnées, figures essentielles. L'évolution des figures se résume ainsi : les figures primaires ne représentent encore rien, puis viennent les images et les tracés et enfin les figures essentielles. Des images sont abandonnées et remplacées par d'autres ce qui ne veut pas dire qu'elles n'existent plus. Arno Stern insiste sur le fait que le passage de l'enfant aux images raisonnées est le désir de reproduire. Cela n'empêche pas d'autres manifestations de se réaliser mais cela ne représente pas pour l'enfant un aboutissement, comme on le croit souvent. Les mêmes formes sont récurrentes chez tous les enfants et forment un système qu'Arno Stern a étudié et analysé après 50 années de travail en France et dans de nombreuses régions du monde déscolarisées. Il a pu ainsi mettre en place ce qu'il appelle une sémiologie de l'expression : « les enfants que nous voyons dessiner représentent les mêmes objets, mais de plus, ils les forment de la même manière, selon un certain principe »³⁸¹. La transformation du dessin équivaut à la transformation de tout l'être : « dès qu'un tracé est éveillé, il devient comme un acteur permanent dans la troupe de la figuration »³⁸² c'est ce qui s'appelle le tracé organique.

La Répétition est un principe de base de l'évolution car elle est intensification.

Elle résulte de la concentration et elle s'intensifie, par la répétition. Toute distraction lui est préjudiciable.³⁸³

Quelques phénomènes de la *Formulation* sont récurrents comme le *pullulement*, le *jaillissement* ou l'*entonnoir*, Ces tracés qui se répètent sont preuve d'authenticité et de nécessité intérieure. La *Formulation* est expression : c'est la régénération de la personne qui ne passe pas par l'exigence du beau dessin. Elle est expression organique du corps en train de se créer issue de la nécessité intérieure, elle prend sa source au sein de la *mémoire organique* et non dans l'observation (où seul le regard compte : lieu commun du dessin académique). Elle est pour cela « naturelle » c'est-à-dire guidée par la corporéité et non par la raison, dans

³⁸⁰ Stern, Arno, *Heureux comme un enfant qui peint*, op. cit., p. 130.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 148.

³⁸² *Ibid.*, p. 78.

³⁸³ *Ibid.*, p. 139.

une spontanéité jaillissante. Ainsi cette expression n'a pas à être soumise à quelques jugements que ce soit.

La *Formulation* épouse le rythme organique de l'enfant, elle y répond. Cette étude d'Arno Stern met également au jour des besoins réels chez l'être humain, des besoins naturels et indispensables: peindre « avec les signes de sa *Formulation*, et non plus en essayant d'emprunter les signes enseignés et qu'on a voulu à leur place »³⁸⁴. Tel est le moyen de retrouver ses propres rythmes et avec la sérénité, l'ordre, la non concurrence, le simple plaisir (gratuité : loin de l'idée d'orgueil du savoir faire, de récompense, le sentiment de créer non pour le plaisir d'autrui, de concentration, du présent, besoin d'ascèse). Tous ces états aident à construire un individu libéré des faux besoins imposés par la *société hypermoderne*³⁸⁵. Ainsi la *Formulation* conduit à un « plus-être ».

Un enfant du *Closlieu* n'accepte pas l'approximation, l'erreur, le faux-semblant.³⁸⁶

En faisant un lien avec cette conception de l'expression dans l'*art intemporel*, l'artiste est poussé par une nécessité intérieure, le besoin d'un « plus-être » et il emprunte le chemin de la création comme accès à l'insondable en lui.

L'artiste aura alors réveillé son « organisme », engourdi par les rythmes que la société lui impose. Une double tâche lui incombe : premièrement mettre de côté ses *clichés* afin de redécouvrir un rapport « temporel », un rapport au « concret », au monde sensible qui ne lui est plus naturel. Ce qui revient à engager un travail éthique comme celui que nous avons décrit. D'après Eugène Minkowski³⁸⁷ (1885-1972), les enfants et les personnes présentant des déficiences mentales, du fait d'un horizon temporel très restreint, ne voient que la jouissance du présent et ainsi développe une *syntonie*³⁸⁸ plus intense avec leur environnement.

Ce rapport au présent permet à l'enfant ou à la personne déficiente mentale d'être absorbée par son activité et d'entrer en vibration avec le monde sensible. L'artiste, quant à lui,

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁸⁵ Société hypermoderne: Société sous l'emprise de « la mondialisation de l'économie, la flexibilité généralisée, conjuguées à un bouleversement des technologies de la communication, au triomphe de la logique marchande et à l'éclatement de toutes limites ayant jusque là structuré la construction individuelle, se répercutent directement sur ce que nous sommes, ce dont nous souffrons » Aubert, Nicole (dir.), *L'individu Hypermoderne*, Toulouse, Éd. Érès, « Sociologie clinique », 2010, dos de couverture.

³⁸⁶ Stern, Arno, Heureux comme un enfant qui peint, *op. cit.*, p. 90.

³⁸⁷ Figure éminente de la psychiatrie et de la psychopathologie françaises du XX^e siècle.

³⁸⁸ Syntonie : « Comme un échange ininterrompu de flux et de reflux allant de l'un à l'autre c'est la densité ressentie [...] Un sentiment de repos se dégage de la contemplation, de l'union de l'élan personnel avec le devenir ambiant » Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, *op. cit.*, p. 60.

devra pour le ressentir se « rééduquer »³⁸⁹. C'est à dire être capable de vibrer avec le monde sensible, de vivre pleinement le présent qui permet à l'artiste d'augmenter « son activité ». Dans cet art issu du corps, on ne *pense* pas l'espace, on le vit. C'est la première caractéristique de l'aspect « organique » de l'art que nous défendons dans l'*art intemporel*. La seconde se trouve dans le concept d'*ivresse*, c'est-à-dire la capacité à se laisser excéder par sa subjectivité en une dépossession du moi qui permet au corps propre³⁹⁰ d'être pleinement en action. Cette condition de l'*ivresse* est caractérisée par la gratuité et par la grâce. Cette *ivresse* ne peut s'accomplir sans une grande concentration et une grande solitude ce qui implique à l'artiste d'avoir un lieu, un espace à soi.

L'artiste intemporel a deux caractéristiques organiques :

La création est l'occasion de renouer avec ses *rythmes propres* et ainsi d'aller vers un « plus-être » cela nécessite des conditions d'accueil et des conditions d'actions. Résumons : L'artiste accueille des rythmes qui résonnent en lui. Ce rapport est alors un réel fondement de l'éthique et nécessite une temporalité particulière : le présent qui n'est plus naturel à l'artiste est celui où le moi adopte un rapport temporel pensé et non vécu pour s'adapter à la société hypermoderne.

Le second rapport « organique » que l'artiste doit entretenir est *L'ivresse*³⁹¹ dans la création. Il permet à la raison de s'éclipser au profit de l'insondable qui fait œuvre : la corporéité vivante ou le soi. C'est le caractère de la grâce de l'*ivresse* (l'œuvre d'art c'est l'*ivresse* en tant que don) c'est-à-dire d'un organisme charnel et pulsatile au service de l'art.

Voyons à présent quelles sont les différences principales entre art et expression compte tenu du besoin organique, du rapport à soi accru que l'on retrouve dans les deux domaines.

Une première différence (et de taille) réside en la question du choix : l'artiste a choisi ce statut et le revendique (choix de métier). Notre artiste intemporel a cette spécificité : une nécessaire éthique à adopter en rapport au rythme naturel et à l'*ivresse* (choix courageux).

³⁸⁹ Au sens de Claude Monet « C'est à lui que je dois l'éducation définitive de mon œil. » Monet, Claude, *Mon histoire, recueillie par Thiébaud-Sisson, op. cit.*, p. 20.

³⁹⁰ Corps propre : la phénoménologie distingue le corps propre que l'on sent mais que l'on ne peut voir et le corps objet.

³⁹¹ Concept de Paul Audi autour de l'excédence dans la création nietzschéenne : suppose l'excédence de la subjectivité dans la création. Ainsi le moi substantiel et conscient de soi est excédé par le soi charnel et pulsatile. Elle se traduit par une effusion, une euphorie. Le moi est dépossédé grâce à l'*ivresse*, l'œuvre d'art est l'*ivresse* en tant que DON, et implique la gratuité issue du don.

La rencontre entre l'art et la *Formulation* se fait dans l'*ivresse*. S'il nous est permis de faire un tel parallèle nous dirions volontiers que la *Formulation* suit le principe de l'*ivresse*. En effet l'expression de l'enfant suit la loi du don, de la gratuité, la raison est mise de côté au profit de la corporéité vivante qui excède et ainsi il vit une euphorie, un grand plaisir. Arno Stern ne parle-t-il pas d'une rencontre de soi-même au cours de la *Formulation* ? L'*ivresse* suit le même principe. Dans la *Formulation*, des tracés existent en l'enfant, c'est ce qu'il appelle la *mémoire organique*. L'artiste, lui, aussi doté de cette *mémoire organique*, a appris à la retrouver. Ainsi, au-delà de la *Formulation* nous pourrions identifier ce phénomène à l'aspect physiologique.

Le style est constitué par des « images » en débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes mêmes de son art ; c'est le produit d'une poussée, non d'une intention, « c'est un phénomène d'ordre germinatif » une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage.³⁹²

Ce qu'Arno Stern nomme *mémoire organique* n'est-ce pas le flux vivant contenu dans la corporéité et qui ne demande qu'à s'exprimer ? Ce sont des flux naturels issus d'une impulsion naturelle dans le cas de l'expression et de l'*art intemporel*.

Les tracés organiques (issus de la *mémoire organique*) sont formés de la même manière chez les enfants jusqu'à la dernière phase de la *Formulation* c'est-à-dire jusqu'aux figures essentielles. Cette caractéristique est une des différences fondamentales avec les artistes chez lesquels nous ne retrouverons pas ce tracé. Nous émettons l'hypothèse que l'artiste ressent un besoin naturel de créer, il ressent l'appel de sa *mémoire organique* (puisque la *Formulation* est naturelle, cette mémoire est inhérente en chaque individu). L'enfant a un rapport temporel au « présent naturel »³⁹³ cela pourrait expliquer physiologiquement comment il est plus enclin à vivre les phases de la *Formulation*, liées à l'évolution de son organisme et qui se retrouvent presque identiques chez chaque enfant). Ainsi la *Formulation* est éminemment corporelle, vibratoire, physique.

L'artiste doit renouer avec un rythme temporel naturel, par choix, il ne pourra accéder qu'au stade des figures essentielles qu'il développera à l'infini. Les grandes différences entre art et *Formulation* résident dans les questions du « rythme temporel » et « du choix » d'être

³⁹² Arasse, Danièle, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Champs Flammarion, 1997, p. 8.

³⁹³ « Son horizon temporel est très restreint. Il ne voit que la jouissance du présent, le reste se trouvant pratiquement en dehors de son appréciation. » Minkowski, Eugène, « Les hypophrénies », *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 335.

artiste. En effet alors que la *Formulation* est entièrement naturelle, l'art pour accéder à ce naturel demande de gros efforts et mutations comme en témoigne Antonin Artaud :

On ne parvient pas à Dieu sans avoir traversé un déchirement et une angoisse, après quoi on se sent comme retourné et reversé de l'autre côté des choses et on ne comprend plus le monde que l'on vient de quitter.³⁹⁴

La *Formulation* est fragile et sans protection c'est pourquoi seulement, aucun jugement n'est requis sur les œuvres (pas d'exposition donc pas de « faire pour l'autre »...) Elle est en définitive un regroupement sur soi pour soi et un fortifiant de soi.

Le choix d'être artiste c'est aussi le choix de définir une éthique qui permet de vivre une authenticité créatrice (une unité) en s'exposant au jugement des autres. C'est alors le choix d'un engagement total. Etre artiste c'est peut-être trouver l'ancrage dans ce monde en vivant des choses extraordinaires dans « l'autre monde » et en témoigner. L'artiste est heureux et orgueilleux³⁹⁵ de faire partager son travail, parce qu'avant tout, il montre cet autre monde de plaisir, de grâce et d'euphorie qu'il a ressenti et il est prêt à le communiquer. L'artiste peut-également décider de ne pas montrer son travail mais cela relève également d'un choix.

L'artiste émet pour les autres et nourrit notre sensibilité, notre cœur, notre esprit par ses œuvres. Il a fait le choix de ce rôle et il renonce à sa liberté chaque fois qu'il crée pour nous ; nous devons aux artistes une grande reconnaissance pour les plaisirs que leurs œuvres nous donnent.³⁹⁶

Il n'y a donc pas art ou expression mais bien art et expression qui sont des notions amies, le second étant protégé et le premier ayant toute la responsabilité de se protéger. En suivant notre raisonnement il nous reste des parties obscures auxquelles nous n'avons pas encore trouvé de réponses : quand est-il de l'expression qui est autre que celle décrite par Arno Stern ?

Par exemple l'écriture ou le dessin automatique, l'art des personnes en situation de handicap mentale, des malades psychiques, l'expression médiumnique, l'art tribal ? Toutes ces expressions ont à y regarder de plus près des caractères organiques, issus d'une nécessité profonde, travaillant par la corporéité vivante : la qualité esth/éthique est présente au même

³⁹⁴ Artaud, Antonin, *Tarahumaras* cité par Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure, op. cit.*, cahier N°5.

³⁹⁵ Au sens de l'orgueil noble du poète dont parle Baudelaire, Charles, « Bribes », *Orgueil, les fleurs du mal, op-cit.*, p. 230.

³⁹⁶ Stern, Arno, *Heureux comme un enfant qui peint, op. cit.*, p. 111.

titre que dans l'*art intemporel*. Quelles différences existe-il et qu'est ce qui fonde au fond la « valeur » de l'*art intemporel* ? Ces pluralités d'expressions en font-elles partie ?

B.2.2 Les concepts d'art Brut et d'art « intemporel »

L'esthétique est elle aussi une éthique. *Ethos* en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais de séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes présents et à partir desquels, effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes dans un monde, ce qui s'appelle habiter.³⁹⁷

Nous allons définir dans un premier temps le concept de l'art Brut puis celui de l'*art intemporel* afin d'envisager les principes qui les unissent et les différencient fondamentalement. Cette première étape nous permettra une autre comparaison entre *art intemporel* et expression afin de mieux cerner ce qui les rassemble.

Nous défendons un *art intemporel* qui se présente comme un concept (pas un mouvement artistique) au même titre que l'art brut. Il nous paraît important de considérer les racines de l'art brut élaborées par Jean Dubuffet car nous trouverons des points communs avec l'*art intemporel*

1) L'ART BRUT

Nous proposons d'envisager l'art brut comme concept du peintre Jean Dubuffet (1901-1985) sous la lumière de Céline de Delavaux qui considère l'art brut comme un fantasme de peintre.

En 1940 Dubuffet invente l'art Brut. Il apparaît comme une tentative de théorisation de l'art (en ce sens une théorie étant une projection de l'imaginaire), mais Céline Delavaux l'analyse plutôt comme « un fantasme d'une pratique artistique désaliénée de l'histoire de l'art et du marché » l'Art Brut est « l'éthique de peintre de Dubuffet. »³⁹⁸.

Il convient de le considérer comme une « Pensée d'ensemble » et en même temps comme un « pôle inaccessible ».

³⁹⁷ Maldiney, Henry, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p. 147-148.

³⁹⁸ Delavaux, Céline, *L'art brut un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Éd. Palette, 2010, p. 5.

Chez Dubuffet, théorie de l'art et pratique artistique s'inventent ensemble. L'art brut déplace les questions du champ de l'art esthétique à l'anthropologique en faisant entrer la folie dans l'artistique. L'art brut n'est pas considéré comme un mouvement artistique, ni une étiquette regroupant des œuvres d'une esthétique commune. Il apparaît comme « une expression spontanée ». Dubuffet à inventé l'art Brut avant de le collectionner il est à la recherche d'une dé-définition de l'art *culturel*. L'art brut apparaît comme une activité critique, une voie parallèle de l'art qui serait aux yeux de Dubuffet plus authentique :

Production de toute espèce, dessins, peintures, broderies, figures modelées ou sculptées, etc... présentant un caractère spontané et fortement inventif, [...] et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels.³⁹⁹

L'art Brut fonctionnera comme une référence théorique et conceptuelle. La force subversive de l'art brut consiste en sa résistance et son insoumission au conditionnement et au marché de l'art. Il questionne ainsi l'art et le social car pour lui l'art surgit d'une désocialisation. Les critères de Dubuffet pour entrer dans la collection sont les suivants :

La marginalité sociale, la virginité culturelle, le caractère désintéressé de la création, l'autarcie artistique et l'inventivité.⁴⁰⁰

Dubuffet croit en un art « Antéhistorique » (Céline Delavaux) comme un fantasme sur l'origine de l'art. Il conteste l'art culturel⁴⁰¹ accusé de normaliser, d'écraser l'originalité créatrice et critique les idéologies culturelles au sein de l'art occidental.

Dans *l'asphyxiante culture*, on retrouve les qualificatifs « sauvage, originel, pur, élémentaire, dans diverses esquisses de définition de l'art brut »⁴⁰². Dubuffet veut penser l'art sans passer par l'esthétique. La sauvagerie l'intéresse au titre d'une subversion qu'on y trouve : « les processus naturels et normaux de la création d'art, à leur état élémentaire et pur »⁴⁰³. Certains psychiatres reconnaissent la valeur esthétique des dessins au-delà du pathologique. Dubuffet remet également en question les contours psychiatriques. Ses

³⁹⁹ Dubuffet, Georges, extrait de Céline Delavaux, *L'art brut un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, op. cit., p. 55.

⁴⁰⁰ Delavaux, Céline, *L'art brut un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, op. cit., p. 81

⁴⁰¹ Art culturel : Selon Dubuffet, conditionnement et monopole de certaines voies d'expression qui imposent une voie unique. Il dénonce un préjugé qui est l'idée selon laquelle la pratique de l'art dépend d'une connaissance de l'art. L'Art culturel équivaut à l'art intellectuel que Dubuffet écarte au sein de sa conception du brut.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 159.

⁴⁰³ Dubuffet, Georges, cité dans Delavaux Céline, *L'art brut, un fantasme de peintre*, op. cit., p. 203.

convictions sur la force créatrice de la folie sont partagées avec les surréalistes comme Breton qui attaque la raison. Ce qui intéresse les deux auteurs c'est la libération des mécanismes de la création artistique. Pour Dubuffet c'est le culturel qui entrave ces mécanismes.

Par la revalorisation de la folie, les mécanismes qui existent chez le fou existe aussi chez l'homme sain. Les freins de ces mécanismes viennent des acquis de l'éducation et de la culture, ainsi la folie ne devient plus pathologique mais libératrice en art. « Il est indispensable à l'Homme s'il veut produire une création d'art de quelque valeur, de supprimer ces freins au moins quand il le veut, de les empêcher de fonctionner. Or, c'est le propre de la folie de casser ces freins là, forcer les portes de ces écluses et y précipiter tout le flot bondissant de la sauvagerie. »⁴⁰⁴.

C'est l'art culturel qui devient « l'autre » art et l'art brut qui est associé à la normalité. (Processus normaux et authenticité).

L'art brut ne passe pas par l'esthétique, elle s'identifie à une éthique de l'art, à une réflexion sur le sens et la nature de l'acte créateur conçu comme acte absolument individuel, associal.⁴⁰⁵

Le brut renvoie au naturel, à la notion d'homme simple qui réalisera des « ouvrages » artistiques plutôt que des œuvres d'art, il renvoie à la faculté de créer propre à chacun. Mais aussi l'art brut libère les œuvres du strict regard médical : art psychopathologique notion qui apparaît simultanément à celle de l'art Brut en lien avec la conception générale de l'art du peintre que nous pourrions définir comme suit :

- Notion d'homme simple/ouvrages artistiques non-œuvres d'art.
- Mise en contradiction art brut art culturel
- Supports matériaux indifférenciés

Dubuffet prône une éthique brute de la création liée à une poétique brute,

Brut au sens de rudimentaire, imparfait, informe, car les œuvres d'art comportent ce paradoxe de proposer une perfection qui, à regarder de plus près, est nourrie, construite d'imperfections, de difformité». Au sens figuré, brut s'oppose à l'intelligence : un esprit

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁰⁵ Delavaux, Céline, L'art brut un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours, op. cit, p. 169 et p. 174.

brut, un esprit fruste, simple, stupide .Au figuré, il qualifie ce qui est dans l'état où la nature l'a produit, ce qui est original, primitif, pur, rustique, sauvage, vierge.⁴⁰⁶

Voyons les critères qui s'attachent à la situation de création et à son processus :

- Identification de la nature de l'acte créateur = éthique de la création, non une esthétique
- Inventif
- Issu du fond humain originel, des « impulsions et humeurs propres du créateur = « renvoie à l'inné, à l'intériorité inaliénable et non à une esthétique »⁴⁰⁷

Il dresse une topographie du processus mental : Dubuffet imagine des « courants », des passages, des voies d'accès, l'art se doit de livrer « les rythmes les plus intimes, les mouvements viscéraux ou circulatoires qui animent l'opérateur, les courants ou impulsions qui parcourent son être ».⁴⁰⁸

L'art Brut apparaît comme une pensée d'ensemble, un pôle inaccessible :

Le discours sur l'art brut correspond à une mise en sens de l'art qui valorise les notions de folie, sauvagerie, aliénation. La dimension éthique découle du « faire travailler » ces notions et ouvre le champ artistique aux productions de fous, de médiums et d'autodidactes marginaux. L'hypothèse d'une élémentaire et fondamentale nature humaine, ce pari de fond commun sont le point de départ. Ces auteurs travaillent à partir de dispositions originaires, anthropologiques. L'art Brut s'avère être un « pôle inaccessible »⁴⁰⁹ (Céline Delavaux) car aucune manifestation de la pensée ne peut être indemne de données culturelles. Dubuffet élabore une éthique de l'art qui correspond à sa pratique : il renonce à une définition consensuelle de l'art, lequel n'a pourtant d'autre définition que collective et sociale. Il associe l'art à l'individualisme (rêve anarchiste). Il prône la « désaimantation des cervelles. » et vante la supériorité morale des valeurs primitives. Ces préoccupations sont d'ordre anthropologique et éthique non esthétique « ce qui lui importe c'est l'homme « sauvage » et son potentiel de créativité. »⁴¹⁰. Il est en quête de l'acte créateur authentique : isolement comme déconditionnement à l'égard de l'art culturel. Pour lui, la folie représente le non contentement à l'égard de l'habituel et du conforme

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

La création d'art n'a de prix qu'où s'est produit un décrochement du regard communément porté aux choses, des opinions reçues, des coutumes en tous domaines et donc, pour répéter le mot, une aliénation du regard et des mouvements psychiques.⁴¹¹

L'art brut, pris au sens théorique et conceptuel, ne peut exister aujourd'hui car la culture circule partout, nous ne trouvons plus des personnes « indemnes de culture » et heureusement car cela enrichit, nourrit profondément ces personnes en « marge ».

2) A présent voyons les caractéristiques de l'*art intemporel*

L'*art intemporel* s'avère être également un concept (proposé) et qui se situe sur le *plan de la vie*⁴¹², différent de celui de la pensée comme accueil possible de soi par l'expérience de la subjectivité. Il possède une dimension éthique qui ne se veut pas, quant à elle, détachée d'une dimension esthétique du « vivant ». En effet nous envisageons que l'esthétique préexiste en l'homme et qu'elle se manifeste par l'éthique. Cette conception vivante de l'art s'ouvre dans un dialogue intérieur et induit une dimension psychologique à la construction et au renforcement de l'individu. Son ancrage historique est la modernité et a à voir avec une manière de sentir le monde. C'est auprès de Baudelaire qu'elle prend naissance et résiderait en cette enfance retrouvée comme nous l'avons vu. C'est la question d'une « modernité » de l'expérience que nous voulons vivre avec le monde qui nous entoure.

L'*art intemporel* travaille par la subjectivité de l'être et éloigne des volontés du principe conscient de la *Gestalt*. L'expérience est comprise ici comme une manière de sentir le monde et un besoin de jouir de soi. Elle relève d'une éthique de « solitaire » et « actif » dont nous retrouvons et dont nous détaillons les rapports chez des philosophes comme Paul Audi, Gaston Bachelard, Nietzsche.

Nous ne proposons pas la définition d'un mouvement artistique mais d'un concept d'intemporalité de l'art (même si nous le datons de la modernité, la portée éthique de l'*art intemporel* existe depuis la nuit des temps puisqu'elle prend ses bases dans un principe commun des processus psychiques créatifs ancrés dans la subjectivité). Les critères qui s'attachent à la situation de création et ses mécanismes nous entraîneront au cœur d'une

⁴¹¹ Dubuffet, Georges, extrait de Delvaux, Céline, *L'art brut, un fantasme de peintre, op. cit.*, p. 242.

⁴¹² Plan de la vie différent de celui de la pensée : Corporéité vivante en action guidé par l'affectivité, permet l'action maîtresse des processus primaires dont Anton Ehrenzweig nous dit le pouvoir supérieur face à la seule action de la raison et de la logique discursive.

« révolution » qui pourra entendre en ses profondeurs les caractéristiques de l'art brut de Dubuffet en termes de revendication à la « sauvagerie »⁴¹³.

L'*art intemporel* induit une dimension éthique qui prend le pas sur l'esthétique tout en l'influençant directement. Ce lien fondamental permettra de comprendre comment la dimension éthique entraîne une esthétique « vivante ».

L'*art intemporel* induit aussi une réflexion à dimension psychologique et sociale. Nous nous en expliquons ici. L'éthique de l'*art intemporel* induit un lien profond à la construction de l'individu par l'art et le sentiment d'authenticité et d'existence qui en découle en est la dimension psychologique : l'individu s'augmente, s'intensifie, se construit par la pratique et en se transformant, peut changer le monde (dimension de *l'ivresse*, du *vivant*).

La dimension sociale vient du fait que nous distinguons plusieurs types d'activités artistiques au sein de l'*art intemporel*. Nous défendons des principes psychiques⁴¹⁴ universaux qui se fondent dans la pratique artistique mais nous proposons d'identifier au sein des mécanismes physiologiques, des différences d'« accès » à la création. Ces moyens d'accès à la création artistique engagent des réflexions sociales :

En effet nous proposons d'inscrire au sein de l'*art intemporel* : l'art⁴¹⁵ des enfants, l'art des personnes en situation de handicap mental, des malades psychiques, des spirits, médiums, l'écriture automatique, mais aussi des artistes qui travaillent sur le *plan de la vie* autodidactes, primitifs ou « cultivés ».

Appeler art ces différentes expressions c'est inclure une possible diffusion, transmission, « spéculation » de celles-ci et de fait, c'est inclure une dimension sociale (de responsabilité) dans l'*art intemporel*. Nous engageons alors la pensée d'une responsabilité de préservation (que nous développerons dans le dernier chapitre) pour les personnes qui n'ont pas la « raison » et la responsabilité suffisante d'eux-mêmes ou qui n'ont pas volonté de diffuser ou commercialiser leur art.

Avant tout, l'*art intemporel* s'inscrit au sein d'une dimension éthique dont découle la fonction de la construction de l'individu, de son renforcement (renforcement de soi, renforcement de l'autre). Nous identifions des « accès » différents à la pratique artistique liés

⁴¹³ Caractère subversif des œuvres.

⁴¹⁴ Principe de *l'ivresse* (*Nietzsche*) ou des mécanismes psychiques primaires qui prennent le dessus en création (Ehrenzweig) ou encore *animus/anima* (philosophie Gaston Bachelard).

⁴¹⁵ Nous proposons d'appeler art l'expression des enfants car cela s'inscrit dans le cadre bien défini de l'*art intemporel* dont nous estimons que l'expression des enfants est une racine, ce lien est « organique », l'appeler art c'est inclure de fait une dimension sociale dans l'*art intemporel*. Nous engageons alors la pensée d'une responsabilité de préservation de l'art des enfants comme pour l'art des personnes qui n'ont pas la raison, et la responsabilité d'eux même. Nous développerons cet aspect dans le dernier chapitre. A. Stern retient quant à lui le terme d'expression et ne veut pas l'appeler art enfantin.

à des mécanismes physiologiques identifiés. Ces différences de moyens d'accès ne sont pas indiquées pour dévaloriser une expression par rapport à l'autre. Nous pensons que créer peut-être plus « naturel », plus « brut » pour certains alors que pour d'autres, c'est en passant par des techniques qu'un style propre pourra émerger. Nous pensons à une sorte d'élaboration qui permet à l'artiste d'accéder à l'activité de ses processus secondaires (nous dirions contre *clichés*) et comme nous l'avons vu le jeu de rater en fait partie. En effet il s'agit de fuir les *clichés* (véhiculés par la raison) pour que les concepts mentaux ne passent pas au premier plan et que leur processus psychiques secondaires (*ivresse*) travaillent plus facilement dans une entièreseté, libérés des conventions esthétiques

Nous avons été particulièrement frappés lors de nos accompagnements en peinture de personnes en situation de handicap mental et dans certaines maladies psychiques, des forces créatrices puissantes engagées pendant la création picturale. Ceux pour qui les forces des processus primaires s'avèrent dévastatrices, en création ces processus s'expriment, se libèrent et s'organisent d'une façon puissante. Ces personnes sont parfois aussi victimes de *clichés* contre lesquels ils doivent lutter (des aprioris, des volontés conscientes) mais ces barrières sont très peu rigides et un bon accompagnement les fait sauter rapidement.

La poétique brute (rater en fait partie), est inhérente au fait de « créer vivant » c'est-à-dire créer sous l'emprise de la subjectivité sous le principe de l'*ivresse* (« sauvagerie » revendiquée). C'est tout le principe de la sauvagerie de Dubuffet qui peut alors s'exprimer, une force inouïe, surfacultés exprimées. Cette expression suit des principes organiques que nous définissons dans l'*art intemporel* par l'action des *rythmes intimes*, l'*organicité*, l'authenticité pour une esthétique « vivante ».

Nous ne voulons absolument pas évacuer la culture de l'art comme Dubuffet le préconise pour l'art brut (où l'*art intemporel* ne pourrait s'exercer et incorporer des artistes professionnels qui travaillent sur le *plan de la vie*). Il s'agit de savoir évacuer les *clichés* (inhérents au fait culturel). D'un côté nous aurons une expression qui se trouvera sous l'emprise du culturel (choix des artistes non-autodidactes) et qui auront la charge de se cultiver pour pouvoir faire un choix éthique de création. De l'autre côté des personnes dont les mécanismes psychiques actants (comme chez l'enfant, le « fou ») sont plus enclins à créer spontanément et à se préserver des impacts bloquants liés aux *clichés* (culturels) et que nous avons toute la responsabilité (sociale) d'accompagner (artistiquement et humainement).

L'*art intemporel* est à la fois ma position critique d'artiste peintre et un concept créatif qui prend sa source dans une éthique qui suit des mécaniques créatives. C'est un art qui annihile les frontières entre un art « fou », un art enfantin ou un art « professionnel » et qui induit en ce sens des dimensions nouvelles à la question d'art : l'éthique prend le pas sur l'esthétique car cette dernière en découle, l'art prend une dimension psychologique (construction de l'être) et sociale (une responsabilité).

Nous rejoignons l'art brut autour de l'analyse de mécaniques psychiques créatives mais pas sur les modalités d'accès : l'art ne surgit pas d'une désocialisation.

Nous sommes favorables à la diffusion de la culture auprès des enfants, des personnes en situation de handicap mental et nous réfléchissons à une relation respectueuse, une éthique de la transmission dont nous témoignerons dans les derniers chapitres par la pédagogie proposée.

Notons qu'au sein de l'*art intemporel*, nous retrouvons des expressions qui n'ont pas la même force. En effet, comparons par exemple une toile de Van Gogh au tableau d'un enfant ou à un dessin automatique. Nous n'y trouverons pas les mêmes « abîmes ». En effet quand l'un s'exprime presque naturellement, chez l'autre la cruauté (sacrifice, travail acharné, transformation, échecs) que lui a coûté son regard voulu « vrai » sur le monde, se retrouve dans sa peinture. Mais ces boues, ces ratés qu'il a épousés, donnent une force supplémentaire, nous dirions qu'ils donnent cette « excédence » à la peinture. Un mouvement total quand la personne est plus globale, entraîne la torsion des formes, la vitesse d'exécution... Ces excès sont preuve des combats que l'artiste mène et des dépassements des sens communs : il ne voit plus mais contemple, ne peint plus mais danse, ne pense plus mais suit son rythme corporel.

Au sein des ateliers que j'ai menés auprès des personnes en situation de handicap mental, certains présentaient une expression singulière au même titre que l'enfant qui peint (je fais ce rapprochement compte tenu du rapport au présent qu'ils avaient chacun et qui engage une activité plus naturelle) mais j'ai pu voir ces mêmes différences de forces.

Il est rare de croiser un maître comme Van Gogh, comme il est rare d'en croiser au sein d'un atelier. Il m'a pourtant été donné en 4 années d'en rencontrer un qui lui aussi, se débattait. D'une autre manière que Van Gogh, il était multiple, mais tous « ses êtres » étaient peintres. J'en témoignerai plus longuement dans la pédagogie que je propose. Nous voulons préciser ici, que le talent, peut-être le génie, résiderait en des débordements, des ratés de l'Expression formant ceux que nous nommons : artistes.

Voyons à présent quelle activité est sollicitée pour créer.

Est-elle universelle, comment la cultiver, l'augmenter ?

Permet-elle de se mettre en mouvement pour créer ?

Quel rythme est ainsi introduit, comment agit-il au sein d'une *composition picturale* ?

B.3 Le rythme en peinture

B.3.1 La notion d'activité chez Minkowski

Le temps vécu est l'œuvre magistrale de E.Minkowski⁴¹⁶. Elle illustre le travail d'un précurseur, formé à la psychiatrie classique, surtout germanique au début de ses études, puis dans la mouvance de Bleuler. Philosophe humaniste, il pratique Bergson (1859-1941), dont il fait un usage créatif de la notion d'élan vital⁴¹⁷ et accède à la pensée phénoménologique avec Husserl (1859-1938) et avec ses contemporains. Plutôt que la science et la technique qui procèdent par abstraction et privilégient la pensée discursive, Minkowski défend « une leçon éthique qui accorde le rythme de la vie aux fruits de la communion avec le monde analysé comme synchronisme ou sympathie »⁴¹⁸. Il pense la personne dans son unité vivante plutôt que par les organisations mentales qui prétendraient tout expliquer. La vie est mouvement et c'est au regard de celle-ci qu'existe l'être humain, ainsi le problème du temps apparaît comme central dans sa psychologie, en relation avec l'espace vécu.

Ces réflexions sur le temps vécu intéressent vivement notre propos sur le temps de la peinture. Le temps de l'activité défendu par Minkowski est aussi celui du temps libre, pris au sens d'imprévu, de possible regard en tête à tête avec soi-même. Minkowski préconise pour cela un « retour »⁴¹⁹ à la nature, une reprise de contact avec la vie et avec ce qu'elle a de primitif, vers la source première de toute manifestation spirituelle. Minkowski propose

⁴¹⁶ Minkowski : Médecin et psychiatre est né le 17 avril 1885 à saint Petersburg d'une famille d'origine polonaise. Il acheva sa formation à Munich où il devient docteur. Il étudie alors la philosophie. La guerre de 1914 le surprend, il part alors en Suisse. Son épouse psychiatre, lui procure une place d'assistant bénévole dans une clinique près de Zurich où Bleuler élaborait ses conceptions sur la schizophrénie. En 1915, il s'engage dans l'armée, conduite au front pour l'armée française.

Ce scientifique préfère parler d'anthropologie, plutôt que de psychologie et neuropsychologie pour lui, c'est dans l'anthropos que se trouve « La primitive solidarité interhumaine ».

Mort le 17 novembre 1972.

⁴¹⁷ L'usage créatif de la notion bergsonienne d'élan vital : l'élan vital est un élan personnel dans lequel l'humain apparaît dans toute sa vérité, son entièreté...

⁴¹⁸ Pelicier, Yves, préface p. VII de Minkowski, Eugène, *Le temps vécu*, op. cit.

⁴¹⁹ Il est précisé sur la nature de ce retour qu'il ne s'agit ni d'un retour dans le passé de l'histoire, ni d'une volonté de faire renaître le bon vieux temps.

d'apprendre en puisant librement et spontanément dans le temps, un temps qui soit vécu. Une vérité fondamentale se dégage des recherches de Minkowski à savoir « le lien intime pour ne pas dire l'identité, existant entre l'avenir vécu d'une part et l'idéal ou si l'on préfère la tendance éthique vers le bien et vers le mieux d'autre part »⁴²⁰.

Ce qui importe, c'est le fait d'être une unité par rapport au temps vécu, cela induit une méthode intuitive de perception du temps, en tant que succession d'instant à la manière de Bachelard. Il différencie la durée, pensée comme une succession de point juxtaposés à la pensée vécue, comme organisation vivante :

Toute l'intelligence pratique ne saurait remplacer la spontanéité et la puissance de l'élan personnel. Et cet élan a toujours des effets imprévus, inattendus, auxquels il tient essentiellement.⁴²¹

Voyons de plus près le troisième chapitre *du temps vécu* : « Le contact avec la réalité et le synchronisme vécu » qui intéresse particulièrement notre propos sur l'activité, subordonnée à l'élan personnel.

L'élan personnel est ce facteur super individuel guidé par une force qui nous dépasse : le contact vital avec la réalité « embrasse d'un coup d'œil le devenir en nous confondons avec lui »⁴²² et permet à l'état de tension caractérisant l'élan, de faire place à un sentiment de détente, de repos.

Unis autant que possible avec le devenir ambiant afin de se dissoudre en lui tout en se rendant compte de la valeur de la pénétration réciproque.⁴²³

Ainsi, le phénomène du contact vital reste subordonné à l'élan personnel. Le contact vital avec la réalité se met en fait tout naturellement au service de l'élan personnel. « La contemplation ne saurait que s'intercaler dans l'élan personnel, pour l'enrichir de ses forces vives »⁴²⁴.

⁴²⁰ Eugène Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 4.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴²² *Ibid.*, p. 58.

⁴²³ *Ibid.*, p. 58.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 59.

Cette source [...] touche directement à la vie elle-même et contient des forces qui ne peuvent pas être formulées et qui nous font aller de l'avant. Nous parlerions volontiers en ce sens d'inspiration, celle-ci jaillissant tantôt du fond de notre être, tantôt venant d'une union intime avec le devenir ambiant.⁴²⁵

Le contact vital avec la réalité est dynamique. Le synchronisme vécu c'est la faculté d'avancer harmonieusement avec le devenir ambiant. Le principe de pénétration nous intéresse tout particulièrement en lien avec : *la contemplation*. C'est ce que Minkowski nomme la *syntonie*⁴²⁶ :

La contemplation renvoie à une équivalence sujet/objet car si je m'absorbe dans ce que je contemple, la chose contemplée s'anime, devient aussi vivante que moi, pénètre jusqu'au fond de mon être, devient la source de mon inspiration.⁴²⁷

Le deuxième phénomène qui se produit dans le contact vital est la sympathie. Elle a une tonalité grave : « c'est ce qu'il y a de plus naturel et humain en nous »⁴²⁸.

Pour résumer, l'individu vise à s'augmenter au contact de la réalité. Mais d'une certaine manière par une attitude de contemplation quand l'élan personnel *ne tend plus vers* mais *s'harmonise avec* et en sympathie, c'est-à-dire tout naturellement. Ainsi, l'individu se densifie, enrichit ses forces vives. Est-ce la volonté du corps propre ?

Ce que Minkowski nomme plus particulièrement activité est un phénomène de nature temporelle, il le définit clairement (cf, chapitre IV du livre *Le temps vécu*). Elle fait partie non pas de l'être mais du devenir en tant que durée active (orientée vers l'avenir). C'est une donnée immédiate de notre conscience, elle ne se laisse ni fixer ni arrêter, elle est une véritable « marche en avant ». L'activité est le fond naturel sur lequel s'édifie en même temps le soi et l'œuvre. La création est entièrement absorbée par l'activité qui porte l'avenir et l'expansion en elle. Ainsi l'être vivant s'épanouit dans son activité, il devient plus grand.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴²⁶ Syntonie : « Comme un échange ininterrompu de flux et de reflux allant de l'un à l'autre c'est la densité ressentie [...] Un sentiment de repos se dégage de la contemplation, de l'union de l'élan personnel avec le devenir ambiant » *Ibid.*, p. 60.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 62.

La sphère de mon activité, au sens primitif du mot, n'en reste pas moins limitée. Tout autant qu'avant, le moi ne se sépare du mode ambiant que par son activité et c'est elle qui apporte par excellence et primitivement, la notion de la limitation du moi.⁴²⁹

L'activité ne comporte ni sentiment de faiblesse ni de puissance, elle est un phénomène primitif presque neutre. L'activité : c'est la joie élémentaire de vivre : presque organique, animal, preuve que l'on est encore en vie. L'activité est tout différente de l'attente quand la première est une tension presque naturelle vers l'avenir-comme la vie même, l'autre est une attente de celui-ci.

Notre vie ne peut être conçue comme une vie que sous forme de durée vécue. Déployée dans le temps et orientée vers l'avenir, elle devient pour nous une durée active ou une activité continue.⁴³⁰

L'activité définie par Minkowski est donc de nature temporelle : elle se mêle au devenir, elle est inhérente à la vie, est ressentie de façon neutre, elle « dépasse » dans l'œuvre. L'activité est :

une manifestation globale de l'être vivant ; elle ne connaît point de décomposition en une multitude d'actions différentes, dirigées chacune dans un but précis ; elle forme bien d'avantage le fond commun à toutes ses actions, les rattachant les unes aux autres. C'est un phénomène essentiel à la vie. Tout ce qui vit est actif et tout ce qui est actif vit.⁴³¹

La recherche du synchronisme vécu traduit par exemple le besoin de la contemplation qui renforce notre activité. En effet, l'homme s'augmente quand il se densifie grâce à l'échange avec le monde, à l'harmonie. Cette recherche permet un retour aux fondamentaux en l'homme, en sa recherche d'unité dans son rapport au temps. Elle est également première phase de création pour l'artiste.

La conception de la rêverie active bachelardienne semble coïncider avec la *syntonie* qui augmente l'activité en l'homme chez Minkowski. C'est ce que nous allons étudier dans le prochain point dans l'idée que l'activité de contemplation (rêverie poétique) renforce l'individu et le prépare à l'activité artistique.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 75.

B.3.2 Rythme universel et *rythme intime* du peintre

La poésie respire au même rythme que la vie, comme la vie elle a ses diastoles, ses systoles, ses temps d'être et de vide.⁴³²

Accepter qu'un objet s'efface, c'est reconquérir sur lui notre droit sur le temps. Cela demande un très gros travail de la part d'un artiste, pour un peintre peut-être d'autant plus car il est « leurré » par sa vision, il est obsédé par celle et la représentation qu'il en a, est contrôlée par le temps « passé » (exemple *l'œuvre Zola, le chef d'œuvre inconnu* de Balzac, ou l'impossible barrière des *clichés* pour Cézanne...). Il faut donc franchir la frontière du « réel » et adopter « la rêverie active » ancrée dans l'instant. Nous dirons que cette rêverie permet d'adopter le rythme des choses observées :

Vivre intimement l'essor végétal c'est sentir dans tout l'univers la même force...la vie végétale, si elle est en nous, nous donne la tranquillité du rythme lent, son grand rythme tranquille...⁴³³

Il y aurait alors différents rythmes à adopter, comme exercices quotidien en amont de la création, comme une sorte d'entraînement à l'imaginaire. Ces rythmes extérieurs, mêlés à soi, à notre propre rythme, nous transforme comme nous l'avons vu et c'est ce moment de mélange où nous formons un être total qui devient créateur.

Dans la création, cet être total doit exister. Quels rythmes alors le peintre doit-il adopter ?

Le rythme est vraiment la seule manière de discipliner et de préserver les énergies les plus diverses. Il est à la base de la dynamique vitale et de la dynamique psychique. Le rythme et non pas la mélodie trop complexe peut fournir les véritables métaphores d'une philosophie dialectique de la durée.⁴³⁴

Tout d'abord un peintre est un poète⁴³⁵ qui se laisse pénétrer par l'énergie des matières environnantes auxquels il est sensible. Ce premier travail que nous pourrions qualifier

⁴³² André-Carraz, Danièle, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 58.

⁴³³ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, op. cit., p. 254.

⁴³⁴ Bachelard, Gaston, « Le problème du temps », *La dialectique de la durée*, Paris, Boivin, 1936, p. 128.

⁴³⁵ Poète : Nous entendons par poète le mouvement éthique qui se crée en tout créateur qui sent au tréfond de lui-même agir un savoir sans connaissance, comme une pure explication avec la vie, « une érection de soi en soi-même » (Paul Audi). L'orgueil du poète dont parle également Baudelaire dans un de ses poèmes relève lui aussi

d'exercice d'entraînement à l'imaginaire est une permission que l'on se donne à soi-même pour une possible mise de côté de sa conscience. Un premier rythme intérieur se crée : le peintre devra alors « ignorer » ce que le mode réflexif⁴³⁶ lui propose comme vérité et adopter le mode actif⁴³⁷ sous celui-ci :

Par exemple quand on doit peindre un paysage, l'effacement se crée pour chaque élément à peindre (l'arbre s'effacera au profit du vent, l'eau au profit du courant, la couleur du blé au profit de la lumière...). Cette première phase est celle de l'attention, de la communion avec le paysage, la nature. Ce premier *rythme intime* nous l'appelons aussi « activité » (Minkowski).

Arrive le moment de création, la deuxième phase où le peintre devra organiser un rythme entre toutes les sensations. Ce *rythme peint* s'organisera également autour de l'attente, cette attente sera celle du vide en peinture. En effet la peinture prend appui sur le vide dans le « maintenant » (seule « tension » possible pour l'appui rythmique) et dans l'aveuglement nécessaire à la déformation du réel (suspension des fonctions représentatives) comme une déformation du réel, l'oblitération du réel au profit de la sensation : le peintre passe de la vue à l'émotion.

Ce sera dans l'appui réciproque des rythmes peints et des rythmes corporels que le peintre écoutera la peinture. Friedrich Schiller (écrivain allemand 1759-1805) avoue que pour lui la condition préalable, favorable à la création poétique, n'était pas la vision... mais plutôt une tonalité musicale « l'impression est chez moi tout d'abord sans objet clair et défini, celui-ci se forme plus tard ». Un certain état d'âme musical le précède et engendre en moi l'idée poétique. »⁴³⁸. Par cette citation nous voyons que le peintre ne peut créer qu'à partir d'un *rythme intime*. Qu'est ce que ce *rythme intime* ? Nous nous appuyons pour le définir plus précisément sur la « déposition » de Mallarmé essayons d'analyser quels sont les rythmes que décrit Mallarmé dans l'écriture ou la préparation au poème.

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps, ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson... Je ne me rappelle plus aucune de ces idées subites de l'an dernier. Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de

de cette sensation « Il portait dans les yeux, la force de son cœur ». Baudelaire, Charles, « Bribes », *Orgueil, les fleurs du mal, op-cit*, p. 230.

⁴³⁶ Mode réflexif : Nous détachons notre attention de la réalité extérieure pour la reporter sur des objets de pensée (concepts). Ces objets de pensée sont liés à des mots. Nous ne sommes plus reliés à la réalité sensible (ou de manière indirecte).

⁴³⁷ Mode « actif » : Notre attention se concentre sur la réalité sensible. L'ensemble de nos mouvements agissent de concert sur les objets qui exercent à leur tour une action sur nous. Aucune distinction entre l' « esprit » et le « corps » ni entre « sujet » et « objet ». Le temps est créé par notre activité.

⁴³⁸ Schiller, cité dans Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 65.

travailler du seul cerveau (excité par le café, car il ne peut commencer et, quand à mes nerfs, ils étaient trop fatigués sans doute pour recevoir une impression du dehors), j'essayai de ne plus penser de la tête et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (en pectus) de façon à produire une vibration en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors, qui devint le sujet de cette vibration, ou une impression et j'ébauchais tout un poème longtemps rêvé de cette façon. Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèses nécessaires : « je vais travailler du cœur » et je sens mon cœur (sans doute que ma vie s'y porte bien) et le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait, se fait.⁴³⁹

Tout d'abord nous voyons que la part du réflexif est exclue de la mise en condition de créer où l'activité de la conscience représentative est également abolie comme en témoignait Mallarmé : *j'essayai de ne plus penser de la tête*. Cette première condition peut préfigurer l'accueil du rythme. Il naît au sein d'apparentes contradictions qui vont se révéler indissociables pour la création :

- Par un effort désespéré : vers l'écoute du cœur (qui paraît pourtant très accessible au premier abord)
- Penser de tout son corps et l'oublier...
- Imaginer, « longtemps rêver », référence à l'état de rêverie nécessaire pour ressentir son cœur.

Le rythme (obligatoire dans la création) naît de tensions dues à l'abandon d'une partie de nos facultés habituelles (suspension des fonctions représentatives). D'autres s'en trouvent décuplées (la pensée son immanence « naturelle » c'est à dire sensible ou, plutôt affective.) permettent d'obtenir des « surfacultés ». Il faut oublier, suspendre, pour créer c'est-à-dire se rendre, comme les cordes d'un violon, sensible à la vibration afin de trouver le rythme premier, celui du cœur, c'est ainsi que l'œuvre pourra se faire (sans volonté consciente). Il faut penser de tout son corps et pour cela accepter le vide (rapport au temps de l'instant), la chute (perte du « moi ») rattrapée par les rythmes corps (exemple du souffle qui nous tient pendant la création voir analyse sur le souffle point suivant...), les rythmes corps, ce sont les *rythmes intimes* qu'il convient d'atteindre quand on crée. Le « soi » charnel et pulsatile en action, excédent, est mis en mouvement sur la base de sa propre subjectivité (phase 1 de la création), un *rythme intime* part alors d'un essor de soi.

⁴³⁹ Extrait *déposition* de Mallarmé cité dans Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 137.

Le technique cherche à vaincre le temps et l'espace mais nous avons un sentiment de gratitude incomplet, comme si nous nous sentions envahis d'une lassitude profonde, comme si le rythme de la vie, crée ainsi, nous faisait violence.⁴⁴⁰

Posons à présent la problématique suivante: nous envisageons la conception du rythme en peinture en lien au vécu de la durée qui pour un peintre est l'instant de l'acte. Nous différencions le rythme en peinture de l'activité qui correspond aux « mouvements »⁴⁴¹ du peintre. Dans un premier temps nous allons définir ce que représente pour nous le rythme en peinture en référence à l'ouvrage « *l'intuition de l'instant* » de Gaston Bachelard puis nous verrons comment composer revient à savoir susciter l'attente et ses valeurs émotives.

Nous plaçons notre analyse du rythme en peinture au niveau de la composition c'est-à-dire de l'harmonie d'un ensemble. Dans *Les fleurs du mal* de Baudelaire nous trouvons un premier élément de réponse qui s'applique à la poésie. L'illustration du rythme poétique est évoquée métaphoriquement par Baudelaire par un jeu focal et graphique.

Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; [...] ⁴⁴²

Cette description nous paraît être celle de la recherche d'un peintre (avec la couleur et la forme) au sein d'une composition afin d'atteindre l'harmonie finale ; par exemple Cézanne témoigne que l'atmosphère d'un tableau « forme le fond immuable sur l'écran duquel viennent se décomposer toutes les oppositions de couleurs, tous les accidents de lumière. Elle constitue l'enveloppe du tableau en contribuant à sa synthèse et à son harmonie générale »⁴⁴³.

Nous émettons l'hypothèse que cette synthèse (*composition picturale*) ne peut se réaliser sans la pleine aptitude de l'artiste à vivre l'instant. En effet Cézanne dit lui-même qu'il doit avoir un temps de recueillement devant le paysage car il n'est plus innocent et cette condition

⁴⁴⁰ Eugène Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 1.

⁴⁴¹ Mouvements : Le mouvement est envisagée selon la caractère original de Maine de Biran (1766-1824) qui fut un des premier philosophe à défendre que l'être originaire du mouvement nous est donné dans une expérience interne transcendante qui s'oppose à la connaissance du mouvement par « autre chose que par lui-même : la sensation musculaire dans un cas, l'intelligence dans l'autre. » Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne*, op. cit., p. 91.

⁴⁴² Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 235.

⁴⁴³ Paul Cézanne, Paul, *La peinture couillarde : lettres et propos choisis ; établissement de l'édition, notes et postface par Jean-Paul Morel...*, op. cit., p. 101.

est celle de la lucidité en peinture. La tâche principale du créateur réside en cela, en cette jouvence qui est la condition majeure de la composition. Ceci revient à faire de la connaissance naissante, la source de l'intuition. Ainsi, les couleurs pourront prendre le dynamisme décrit plus haut par les lignes de Baudelaire. Vivre l'instant ne paraît pas être si facile nous dirons même qu'elle est la tâche la plus haute et la plus difficile de l'artiste.

Quelles seraient les conditions qui permettent de vivre intensément le temps de la création ?

Dans un premier temps il s'agira de déjouer certains « pièges » qui représentent ce que l'on peut appeler les idées reçues. Une première idée qui peut tromper un peintre est celle de la conception d'un temps continu. En effet en nous référant à *L'intuition de l'instant*, Bachelard oppose la thèse bergsonienne à la thèse rounpnelienne. La première, définit l'instant comme « une coupure artificielle qui aide la pensée schématique du géomètre »⁴⁴⁴ le présent est alors « un pur néant qui n'arrive même pas à séparer réellement le passé de l'avenir »⁴⁴⁵. Pour Bergson c'est la durée qui explique le vie. La vraie réalité du temps c'est la durée, l'instant n'est qu'une abstraction sans réalité.

Gaston Rounpel (1871-1946) lui, propose à l'inverse une consécration de l'instant comme élément temporel primordial. La vraie réalité du temps réside dans l'instant, la durée n'est qu'une construction, sans aucune réalité absolue. C'est la thèse de Rounpel que nous défendons car elle s'applique à l'acte créateur. Etudions là de plus près afin d'en extraire la possible conception du temps du créateur.

Une des épreuves les plus difficiles pour garder une composition vivante (de l'instant) c'est la capacité de conserver la conscience de l'instant. La thèse de Rounpel nous dit que le passé est aussi vide que l'avenir, l'instant seul est entier. Si nous transposons cela à l'acte du peintre, il doit avoir la capacité d'appliquer cette théorie au sein de son art c'est-à-dire qu'il doit avoir la capacité d'effacer les traces passées et ses intentions futures au profit de l'instant qu'il peint (en mettant de côté son moi). La peinture, faite d'épaisseur, de repentir, de raté, est une peinture qui cherche la vérité de l'instant que Cézanne définit ainsi :

⁴⁴⁴ Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 17.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

Donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous, ce qui je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité, grande ou petite.⁴⁴⁶

La conception du peintre rejoint celle de Roupnel : « Il faudra alors essayer de comprendre le passé par le présent, loin de s'efforcer sans cesse d'expliquer le présent par le passé. »⁴⁴⁷.

Un acte est avant tout une décision instantanée, et c'est cette décision qui a toute la charge de l'originalité. [...] Les grandes créations réclament au départ une matière fraîche, propre à accueillir la nouveauté avec foi.⁴⁴⁸

L'instant serait facteur de synthèse de l'être « une intuition féconde doit faire preuve de son unité »⁴⁴⁹. Dans un vers libre, écrit Lawrence, qui évoque surtout ici la révolution poétique de Walt Whitman (1819-1892) :

Nous recherchons la vibration naissante et rebelle du moment présent ; briser la forme exquise du vers métrique, en récupérer les fragments pour en fabriquer une nouvelle substance nommée libre, voilà ce que la plupart des poètes du vers libre accomplissent [...] C'est l'immédiat le vif, la source dans son jaillissement- même de tout ce qui aura été. La parole est comme un spasme, c'est le contact nu avec toutes les influences à la fois. Elle ne veut aller nulle part. Simplement elle a lieu.⁴⁵⁰

C'est d'après cette conscience de « l'instant créateur » que nous allons tenter de déterminer ce que représente pour nous le rythme en peinture.

La clé de tout ce qu'il a dit, c'est la pure jouissance de l'instant présent, la vie qui jaillit en mots à sa source. L'éternité n'est qu'une abstraction conçue à partir de la réalité présente. L'infini n'est qu'un grand réservoir de souvenirs ou d'aspirations, créé par l'homme. L'heure leste et frémissante du présent : voilà le vif de l'univers, voilà l'immanence. Le vif de l'univers est le soi charnel et pulsatile, mystérieux et palpable.⁴⁵¹

⁴⁴⁶ Paul Cézanne, Paul, *La peinture couillarde : lettres et propos choisis ; établissement de l'édition, notes et postface par Jean-Paul Morel...*, op. cit., p. 86.

⁴⁴⁷ Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 21.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵⁰ Lawrence, David Herbert cité par Paul Audi, *Créer*, op. cit., p. 575.

⁴⁵¹ Lawrence, David Herbert cité par Paul Audi, *Créer*, op. cit., p. 604.

Ainsi, le rythme de la peinture serait pour nous l'ensemble des marques de l'artiste en mouvement (*rythme intime*⁴⁵²), une série de renaissances de l'esprit et du corps. Ce rythme est affectif et cette dimension est sa principale caractéristique. Il est provoqué par les sensations de l'artiste présent à soi-même (pensé, aimé, senti) « l'instant qui vient de nous échapper est la même mort immense à qui appartient les mondes abolis et les firmaments éteints »⁴⁵³. L'instant se situe entre 2 néants : le passé et le futur (si on l'envisage du point de vue de la logique). Vivre l'instant se bâtit avec les sentiments contraires qu'invoquent ses deux néants, la création s'envisagerait comme une oscillation vivante de l'artiste qui éprouve en s'éprouvant.

Le rythme se vit dans l'instant et comporte le caractère dramatique du néant. Le rythme soudain illustre comme l'instant « *la discontinuité essentielle du temps* »⁴⁵⁴. Le créateur aura des intuitions fécondes dans l'instant par la synthèse de l'être. Le rythme en peinture représente pour nous la somme de ses intuitions qui se répondent. Nous n'avons cependant pas conscience de ce rythme.

Certains poètes déterminent en notre sensibilité une sorte d'induction, un rythme nerveux, bien différent du rythme linguistique. Il faut les lire comme une leçon de vie nerveuse.⁴⁵⁵

Le mouvement intérieur transforme l'artiste, puisqu'il le met en mouvement. Le rythme serait l'ensemble de ses mouvements et comporte également les moments où l'artiste n'est pas en mouvement, ses temps d'errances. Nous avons appelés ces phases : *idéalisation/désidéalisation*⁴⁵⁶ en création cela renvoie aussi au rythme universel⁴⁵⁷ par lequel il tend à ressurgir comme chef d'orchestre du « corps propre ».

L'art est le sens de l'harmonie qui nous restitue au doux rythme du monde et nous rend à l'infini qui nous appelle [...] Alors tout en nous devient participant au rythme absolu où se développe le phénomène complet du monde. [...] les sons développent leur mélodie dans la voie intérieure où chante tout l'univers. Un véhément amour, une sympathie universelle nous cherche le cœur, et se veut lier à l'âme qui frémit en toute chose.⁴⁵⁸

⁴⁵² Rythme intime : Voir lexique.

⁴⁵³ Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 14.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵⁵ Bachelard, Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 105.

⁴⁵⁶ Idéalisation/Désidéalisation : Voir lexique.

⁴⁵⁷ Rythme universel : rythmes naturels (exemples : saisonnalité).

⁴⁵⁸ Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 98.

La phrase de Mallarmé illustre cette idée du rythme qui lui fait dire que :

Toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer [...] Cependant je crois à la joie rythmique qui me balançait quand je relisais ce soir vos sonnets, que je me remettrai facilement à l'œuvre, après quelques jours de rêverie rétrospective. Dieu le veuille !⁴⁵⁹

Le rythme est capital en musique mais aussi dans les autres arts : il fait partie d'un art de vivre. Sans rythme, il n'y a pas d'art car le rythme est précisément la finalité de l'art. Le rythme réussi serait donc celui qui créerait une harmonie chez le peintre comme dans sa peinture, il correspond à l'ensemble des mouvements intérieurs de l'artiste qui sympathise avec le rythme universel (de la nature). Dans une composition il s'agit de trouver ce rythme (condensé de vie) et pour cela se créeront des accidents, des répétitions, tension, relâche, éprouvées dans l'expérience de la peinture pour accéder à une harmonie. Mais attention, nous ne pouvons prédire ce rythme en peinture il ne peut être issu que de l'expérience de l'instant.

Si l'on regarde l'histoire de la vie dans son détail, on s'aperçoit que c'est l'histoire comme les autres pleine de redites, pleins d'anachronismes, pleines d'ébauches, d'échecs de reprises. [...] Dans l'évolution vraiment créatrice, il n'y a qu'une loi générale, c'est qu'un accident est à la racine de toute tentative d'évolution.⁴⁶⁰

Si le monde est réglé sur une mesure musicale imposée par la cadence des instants nous dirions qu'une peinture prend un rythme imposé par la cadence des intuitions de l'artiste, elle est sa mesure. Cette citation d'Artaud sur Van Gogh entre en résonance avec notre propos : « Je vois à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés [...] preuve que Van Gogh a pensé ses toiles comme un peintre... mais qu'il serait par le fait même un formidable musicien. »⁴⁶¹. Le rythme en peinture se fait affectif. En poursuivant notre étude par rapport à « l'intuition de l'instant », nous découvrons que :

⁴⁵⁹ Mallarmé, Stéphane, *Lettre à José Maria de Heredia, correspondance*, Vol III, Paris, Éd Gallimard, 1969, p. 378.

⁴⁶⁰ Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 24.

⁴⁶¹ Artaud, Antonin, « Van Gogh, le suicidé de la société » Œuvres complètes, Gallimard, 1990, p. 98.

[...] ce qui fait le caractère affectif de la durée, la joie ou la douleur d'être, c'est la proportion ou la disproportion des heures de vie utilisées comme heures de pensée ou comme heure de sympathie.⁴⁶²

Nous observons que la Création est une conscience effacée au profit de la sensation, en nous elle se fait musicale. Les sensations éprouvées se font rythmes, musique. Prenons différents exemple de rythme de la peinture.

Suivant une gamme qui va du roux au jaune, avec tantôt la tendresse d'un or vieilli, la lumière parcourt les formes, les anime d'une vie chaude, les pétrit d'une élastique densité.⁴⁶³

Le témoignage de Van Gogh, peintre de génie, qui décrit une de ses peintures est exemplaire à ce sujet ; le rythme est donné dans le texte même :

Le jardin de Daubigny avant plan d'herbe verte et rose. A gauche un buisson vert et lilas et une souche de plante à feuillages blanchâtres. Au milieu un parterre de roses, à droite une claie, un mur, et au dessus du mur un noisetier à feuillage violet. Puis une haie de lilas, une rangée de tilleuls arrondis jaunes, la maison elle-même dans le fond rose, un toit de tuiles bleuâtres. Un ban de trois chaises, une figure noire à chapeau jaune et sur l'avant plan un chat noir. Ciel vert pâle.⁴⁶⁴

Le rythme induit chez le créateur un rapport au temps particulier comme la condition d'activité du corps propre. Le rythme des « mouvements » de l'artiste mettant en lutte passé, présent, futur, dans l'instant, en éprouvant (moment senti, aimé, pensé) pourrait se nommer harmonie. Ce rythme s'inscrit dans une composition harmonique qui peut se qualifier ainsi : « on doit faire tenir dans une même pensée le regret et l'espérance. ».

[...] Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire ; [...]⁴⁶⁵

En résumé, le *rythme intime* correspond à notre besoin de communion avec le rythme universel (la nature) et ne peut se trouver que dans l'instant. Ce rythme permet au corps de fonctionner dans son entièreté et à la « corporéité vivante » de prendre le dessus. Dans la

⁴⁶² Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 47.

⁴⁶³ Revol, Jean, « Gustave Doré », « *Vivre l'imaginaire, imaginer le vrai* », non paru, p. 17.

⁴⁶⁴ Artaud, Antonin, « Van Gogh, le suicidé de la société » Œuvres complètes, Gallimard, 1990, p. 89.

⁴⁶⁵ Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 235.

création, le rythme en peinture s'obtient par l'ensemble des mouvements du *rythme intime*, guidé et rythmé par le corps (pas de conscience et dans le maintenant) cela ne se ressent pas comme une angoisse, bien au contraire c'est un apaisement : c'est la possibilité de faire vivre notre musicalité profonde, celle qui permet dans l'expérience de confronter nos différents sentiments en tentant de les harmoniser le long d'une corde sensible qui régit les mêmes principes que l'univers : entre le chaos et l'ordre, tiraillé entre des sentiments qui s'échelonnent de l'extrêmement vivant au terriblement mort. Le peintre traduira ces rythmes par la couleur et la peinture comme nous allons le voir à présent.

B.4 L'espace pictural : un dialogue des arts

B.4.1 L'espace coloré de la peinture

Dans *Du spirituel dans l'art*, émerge une définition de la composition en peinture ainsi qu'une description que nous faisons nôtre car elle définit ce qu'est pour nous l'*espace pictural*.

Nous avons abordé le problème de la *composition picturale* en partant de l'analyse du rythme en peinture. Nous proposons d'envisager la composition en fonction du temps créateur qui est celui de l'instant. Un acte créateur donne lieu à une composition conçue comme une suite d'instantanés, une série de renaissances de l'esprit. L'instant est facteur de synthèse de l'être car dans la création la conscience s'efface au profit de la sensation : alors c'est la corporéité vivante qui entre en action. Ces renaissances forment des rythmes appartenant à la sphère de la subjectivité absolue⁴⁶⁶ qu'il convient d'harmoniser. La création s'envisagerait comme une oscillation vivante de l'artiste qui éprouve en s'éprouvant. Composer c'est pouvoir harmoniser, synthétiser ces rythmes et leurs liens avec le rythme universel (*syntonie*) qui révèle les besoins de monotonie, de symétrie et de surprise chez l'homme comme l'a expliqué Baudelaire.

Nous soulevons plusieurs questions par rapport à cette définition : quels sont précisément ces rythmes en peinture ? Si composer c'est harmoniser, ces rythmes au sein de l'*espace pictural*, au fond quel est cet espace ?

⁴⁶⁶ Subjectivité absolue au sens biranien : Région ontologique comme sphère de l'existence, le corps lui appartenant, elle est identifiée à l'existence même.

En musique, peut-être parce qu'elle touche plus directement « le cœur », nous éprouvons toute une gamme de sentiments qui nous traversent à son écoute : de la mélancolie, à la joie intense, au tiraillement... Par la musique nous sommes plus enclins à éprouver notre corps et l'activité de la vie qui le met en mouvement. D'ailleurs celle-ci appelle la danse (Cf la danse est à la base de tous les arts dans *La philosophie du geste*: M.Guérin). Nous avons été très surpris, n'étant pas musicienne de découvrir les partitions destinées aux pianistes. Et qui comporte par exemple des instructions telles : « Ici sentez le « Ouf » de la tonique »⁴⁶⁷ ou encore « Ces 4 mesures sont un « voyage » ne posez rien avec votre corps, ne vous « asseyez » pas sur les basses »⁴⁶⁸, « Ressentez bien physiquement cette demi-cadence comme suspensive »⁴⁶⁹. Comme ces instructions sont imagées et offrent un rapport au corps très « palpable en soi » ! Nous avons accès à ce que le compositeur ou l'interprète peut ressentir pendant sa création, ce sont des données formidables.

Du spirituel dans l'art nous a permis de mettre à jour une analogie entre les sons et les couleurs : la *composition picturale* entraîne autant de « rythmes corporels » (danse) que la musique. Kandinsky accorde à la couleur un réel pouvoir de *résonance intérieure*. Une définition de la *résonance* chez Kandinsky pourrait s'énoncer comme suit: la *résonance* est l'effet de chaud ou de froid, de calme ou de tensions ou d'autres états que produisent des lignes, des points, des couleurs en fonction de leurs natures (horizontales, verticales, courbes, brisées, jaune, rouge...) et leurs imbrications entre elles au sein d'une composition ou au sein du plan originel. (P.O). Ces formes et ces couleurs doivent partir des intuitions, pulsions de l'artiste. Kandinsky, dans sa conception du *spirituel dans l'art* insiste sur la notion d'intériorisation des couleurs et en fait de même dans *Point lignes plans* pour les formes. Par exemple sa description du point qui serait un bruit de la peinture que le peintre entend.

Le point correspond à la brève percussion du tambour ou du triangle dans la musique, aux coups sec du pivert dans la nature.⁴⁷⁰

Nous associons la théorie de Kandinsky sur la *résonance* à notre vision de la peinture « vivante » comme issue de la couleur et de la *nécessité intérieure* de l'artiste. Nous laisserons de côté son rapport à la « forme pure » dans point ligne sur plan (voir analyse des artistes qui

⁴⁶⁷ Instruction de Antoine Hervé, Partition pour piano, *Une larme*, de Modeste Moussorgski, Revue Pianiste N°66, p III Janvier Février 2011.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur Plan*, *op. cit.*, p. 38.

se perdent en fin de ce chapitre) qui n'entre pas dans notre propos. En effet, notre analyse consiste à montrer que toutes les formes sont issues de la puissance de radiation de la couleur, et organiquement liées au corps de l'artiste ; qu'il n'existe pas de formes préétablies en peinture c'est-à-dire de formes modèles envisagées par le strict cogito. Malgré le point de désaccord sur les formes qui concerne son ouvrage *point ligne plan*, (voir analyse précise en fin de ce chapitre) nous nous saisirons du rapport passionnant que Kandinsky développe sur la nécessité intérieure de l'artiste créateur dans la composition.

Les Rythmes corporels en peinture se rapprochent du concept de *résonance* chez Kandinsky. Ils sont issus des « Trésors intérieurs du médium peinture. » et tout rythme ou pulsation part de la nécessité intérieure de l'artiste. Kandinsky définit ainsi cette nécessité dans son principe: « L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure. »⁴⁷¹.

Kandinsky nous indique que chaque couleur a une résonance (rythmes subjectifs) sur l'âme humaine. Nous émettons l'hypothèse que les couleurs créent, ouvrent des spatialités en nous. *L'espace pictural* est à concevoir non comme *a priori*, un concept abstrait mais comme un lieu d'être, issu de notre propre spatialité intérieure. Nous verrons dans un premier temps qu'il est affectif, corporel et sonore.

Qu'est ce que l'espace de la peinture ?

1) L'espace pictural est affectif

L'artiste doit être aveugle vis-à-vis de la forme « reconnue » ou « non reconnue » sourd aux enseignements et aux désirs de son temps. Son œil doit être dirigé vers la vie intérieure et son oreille tendue vers la voix de la nécessité intérieure [...] c'est la seule voie pour exprimer le mystique nécessaire.⁴⁷²

Nous accordons à la couleur une force que nous ne soupçonnions pas. Nous pensons d'après l'analyse de Kandinsky et notre expérience personnelle de peintre que c'est la couleur

⁴⁷¹ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 112.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 139.

qui ouvre des spatialités en nous. C'est-à-dire que la force des couleurs guide le corps de l'artiste, le tracé, et ainsi, l'*espace pictural*. Par exemple comme nous l'indique Kandinsky : le blanc agit sur notre âme (psyché-corps) comme un grand silence, absolu en nous. Il résonne intérieurement comme un non-son (silence en musique). »⁴⁷³. Ou le bleu : « Glissant vers le noir, il prend la consonance d'une tristesse humaine. »⁴⁷⁴. Le gris clair permet de « respirer dans la couleur »⁴⁷⁵. Composer reviendrait à harmoniser la force des couleurs en nous laissant guider par la musicalité qu'elles imposent : musicalité directement en lien avec le corps de l'artiste : la caractéristique du gris décrit par Kandinsky nous a beaucoup éclairés quand à l'impact de la couleur sur l'homme. Nous pensons que la couleur est le guide du peintre qui pendant la création, se transforme en une résonance colorée et cela influe sur lui physiologiquement jusque dans sa manière de respirer. En effet, peindre reviendrait à savoir « respirer »⁴⁷⁶ dans la couleur, c'est de cette respiration que naîtront les formes et l'espace. Respirer est musical, notre corps est musical (respiration, flux du sang..), Nous émettons l'hypothèse que c'est la respiration qui tend à harmoniser toute ces composantes, la respiration comprise dans les couleurs et désirée, imaginée (désir d'infini, de lointain, de sourd, de pesanteur...). Composer c'est respirer la couleur dans la sphère de la subjectivité (sens birannien). Elle induit des états très différents, voir des états qui s'opposent comme le silence (noir et blanc), les aigus (jaune), le grave, le sérieux pensif (vert foncé), l'indifférent ; le nostalgique... C'est d'eux que naît l'*espace pictural* : il est affectif et corporel.

La couleur offre des possibilités analogues, car elle peut, convenablement appliquée, s'avancer ou reculer tendre vers l'avant ou vers l'arrière, faire de l'image une essence flottant en l'air, ce qui équivaut à une extension picturale de l'espace.⁴⁷⁷

Composer l'*espace pictural* c'est aussi se raconter des histoires, celles que les couleurs induisent en nous (*résonance* intérieure chez Kandinsky). Ces histoires sont affectives c'est à dire issues d'émotions tant « sonores » que tactiles, colorées ou formelles. Je livre un exemple de ces narrations dans mon propre travail pictural avec mes thèmes récurrents (scènes d'intérieur/ d'extérieur/ scènes organiques) : quand je commence ma toile par un ciel jaune, la

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁷⁶ Terme emprunté à Kandinsky : « lorsqu'on l'éclaircit, il s'aère en quelque sorte, donnant une possibilité de respirer dans la couleur, qui contient un certain élément d'espoir caché ; un tel gris naît du mélange optique du vert et du rouge il résulte du mélange spirituel de la passivité contente de soi et d'un rayonnement fortement actif. » *Ibid.*, p. 36.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 172.

lumière se reflétant sur les stores se fera jaune, elle induira une sonorité à cette (ouverture/fermeture=store). Des plantes se rajoutent à la scène et une histoire se crée alors en moi : les plantes sont calmes, vives, envahissent ou non l'espace, poussent ou meurent à telle heure du jour. Fait-il beau ? Cela transformera alors mon ciel et la tonalité du tableau... une sensation revient souvent celle de la liberté /enfermement, respiration/expiration., clame/grouillant, vide/plein La construction d'un *espace pictural* semble reposer sur des affrontements, des oppositions. Je n'avance mon histoire qu'en fonction des couleurs que j'utilise et des formes organiquement liées, j'éprouve en tout cas le besoin d'élaborer un récit, une aventure au sein de la toile, il me semble que cette dimension du parler interne est une sorte de matière auditive intérieure, elle n'arrive cependant qu'en second plan (la raison ne participe qu'en seconde ligne), elle suit ma corporéité en action qui est elle-même musicale.

Composer c'est organiser un espace au sein d'une surface choisie. Nous supposons que la base de création de l'espace peint est la respiration. Cette respiration est la musique interne du peintre. « Tout artiste a senti, peut-être inconsciemment la respiration du plan originel »⁴⁷⁸ Cette respiration plus bruyante, guide le corps du peintre au sein des différents états qui le traversent (souplesse, densité, ascension, chute, pesanteur, liberté...) ce sont les états d'affrontement qui composent l'*espace pictural*.

L'*espace pictural* est l'expression de nos espaces intérieurs, ouverts par la couleur. Ouvrir des espaces en soi relève de notre musicalité profonde.

La couleur offre des possibilités analogues, car elle peut, convenablement appliquée, s'avancer ou reculer, tendre vers l'avant ou vers l'arrière, faire de l'image une essence flottant en l'air, ce qui équivaut à une extension picturale de l'espace.⁴⁷⁹

2) L'*espace pictural* est corporel et sonore

Les couleurs recèlent une force peu étudiée mais énorme, capable d'influencer tout le corps humain, en tant qu'organisme physique.⁴⁸⁰

Partons de la théorie des couleurs de Kandinsky et de quelques exemples. Quel type d'espace ouvre la couleur ? Un jaune sera aigu, un vert sérieux et pensif, indifférent le bleu

⁴⁷⁸ Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur Plan*, op. cit., p. 145.

⁴⁷⁹ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 172.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

clair, silencieux le blanc, triste le gris, calme le vert, profond le bleu, très vivant le rouge saturne, le brun modéré... Toute couleur ouvre en nous une sonorité particulière et des histoires internes : ce sont des spatialités ouvertes. Prenons l'exemple d'un « vécu » ou comment j'éprouve et me « raconte » des histoires quand je peins : de l'infini d'un ciel bleu au renfermement d'un pot gris, à l'action joyeuse des fleurs jaunes dans le pot puisant dans le brun de la terre, et le noir de l'autre pot qui sombre se confronte au vert ambiant calme, neutre... Ces spatialités sont sonores et corporelles, elles entraînent les mouvements du corps dansé (du peintre). Un peintre travaille avec son corps et danse.

L'équilibre spatial dans toute sa richesse vivante indique une prise de position avortée et rigoureuse dans le domaine entier des couleurs et des tonalités.⁴⁸¹

Par exemple quand le corps tend vers le haut, l'artiste peindra peut-être une sensation de liberté puis le son intérieur (bleu infini calme) augmenté par la fréquence d'action de la main (répétitions, multiplications...) créera une sorte de danse par la pulsation intérieure.

La multiplication est un facteur puissant pour augmenter l'émotion intérieure et en même temps, elle crée un rythme primitif qui est de nouveau, un moyen pour obtenir une harmonie primitive dans tout art.⁴⁸²

Une couleur, une forme, résonne en soi vers une autre. Une musicalité de la matière se crée en soi et influera sur la touche de l'artiste. Le rapport à la peinture donnera alors la consistance de la peinture : elle sera souple, ferme, percutante, poudreuse : la peinture aura alors un bruit supplémentaire. Il m'arrive d'associer intuitivement une ligne végétale se mouvant à une ligne bruyante puis une ligne horizontale pouvant faire incarner à des stores un calme. J'essaie alors de créer un espace sonore particulier provoquant la tension entre deux mesures : celles du silence et du bruit /respiration.

[...] Ces deux lignes droites sont aussi des lignes silencieuses. Ici et là, la sonorité est réduite au minimum : silence, ou plutôt chuchotement à peine perceptible et calme.⁴⁸³

Une *composition picturale* est donc fortement bruyante, elle est dansée (elle est corporelle car le peintre danse la couleur), c'est un espace sonore particulier. L'espace peint

⁴⁸¹ Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 65.

⁴⁸² Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur Plan*, op. cit., p. 43.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 74.

est coloré, affectif, sonore, corporel, dansé. Il existerait deux catégories de bruits chez le peintre : les « sons extérieurs » comme le pinceau, la toile, les chocs, les frottements, « le bruit » de la peinture et les « sons intérieurs » respirés, narrés, je dirais chantés quand chaque geste est issu d'une nécessité intérieure et dansée. La sensation de chant peut s'expliquer par l'allégresse ressentie durant la création. « Quand les hommes sont heureux ils se mettent à chanter »⁴⁸⁴.

La création appelle un dialogue du corps, une danse, un chant : le haut et le bas au sein d'un plan induit le mouvement qui nous fait danser vers la toile et appelle déjà un imaginaire induit par le corps. Par exemple « de l'effort aigu vers le haut » et « une chute molle vers le bas » ou de « l'évasion à la liberté » vers le haut et « l'aplomb » vers le bas... La création d'*espace pictural* sur de grands formats c'est un poids ressenti.

[...] D'autant plus que la notion « poids » ne correspond pas à un poids matériel, mais est l'expression d'une force intérieure ou, dans notre exemple, d'une tension intérieure.⁴⁸⁵

Dans la création artistique, quelle que soit son espèce, il y a comme un geste dansé.⁴⁸⁶

Ce poids se ressent de haut en bas, de gauche vers la droite mais l'artiste ne ressent pas l'espace comme tel mais à travers la respiration : la danse et une possible habitation.

Une peinture réussie est une peinture où l'on peut se promener.⁴⁸⁷ (Auguste Renoir)

Evasion, lointain, vers la maison, terre, ciel... Cette recherche spatiale n'est donc pas simplement le fait des sujets qui traitent de l'espace, il s'agit tout aussi bien de portraits... évasion par les yeux d'un personnage car la couleur également qui respire ou étouffe : « j'ouvre un espace par le noir ». La spatialité se crée par la couleur : mouvement excentrique et concentrique et mouvements de résistance.

La notion de proximité, d'éloignement de la couleur elle-même varie en fonction des formes, la clarté et l'obscurité induisent également d'autres sensations, Certaines couleurs peuvent

⁴⁸⁴ Cité par Shitao, *Les propos sur la peinture du moine citrouille amère*, op. cit., p. 36.

⁴⁸⁵ Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur Plan*, op. cit., p. 149.

⁴⁸⁶ Guérin, Michel, *La philosophie du geste*, op. cit., p. 76.

⁴⁸⁷ Renoir Auguste, cité par Maximilien Gauthier, *Renoir, les maîtres de la peinture moderne*, Éd Flammarion, 1976, p. 44.

avoir un aspect rugueux, épineux, d'autres par contre, donnent une impression de lisse, de velouté...⁴⁸⁸

En lien avec la *résonance* intérieure des couleurs chez Kandinsky nous pouvons dire que dans la création c'est l'entièreté de l'individu qui est mobilisée. Ainsi, l'émotion psychique entraîne le corps et le corps entraîne l'émotion psychique, par exemple : « La couleur rouge peut provoquer une vibration de l'âme semblable à celle produite par une flamme car le rouge est la couleur de la flamme. »⁴⁸⁹.

Il n'y a pas de spatialité sans un rapport au corps musical ; l'effet physique de la couleur agit sur l'œil mais aussi sur les autres sens. L'œil est en liaison avec tous les autres sens et le peintre respire par la couleur, conte, vibre, chante, danse. L'harmonie recherchée au sein de l'*espace pictural* se traduit par un arrêt : une respiration suspendue, un silence de la narration interne (chantée), un corps qui n'appelle plus la danse, qui s'immobilise comme stupéfait : nous pourrions dire alors que c'est avec une certaine musicalité que le peintre compose. « Cela participe aux mouvements de l'âme à une musique en soi car « L'homme à la musique en lui-même. »⁴⁹⁰.

L'œuvre une fois accomplie, une détente se produit ; la rupture du contact avec l'ambiance disparaît ; nous éprouvons à nouveau le besoin de nous confondre avec celle-ci, de nous y pénétrer, d'y puiser des forces nouvelles. Nous nous accordons un instant de repos qui n'est ni désœuvrement, ni inactivité... Puis l'élan personnel s'éveille de nouveau (il refond dans son nouveau creuset les éléments qu'il vient de puiser à la source de la réalité, il s'élève dans toute sa puissance dramatique au-dessus de celle-ci et cherche à s'y intégrer à nouveau, en produisant une œuvre nouvelle.⁴⁹¹

L'*espace pictural* est alors tout intérieur et devient un espace vécu, une spatialité.

A présent voyons comment le peintre compose au sein de cet espace intérieur, essayant d'appriivoiser ces matières auditives, corporelles, visuelles, senties. Au fond dictent-elles la composition ?

⁴⁸⁸ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 109.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁹¹ Eugène Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 70.

B.4.2 L'Organicité

Particulièrement surprenante pour moi était aussi cette part de mes découvertes qui avait trait à la relaxation, c'est-à-dire à la façon remarquable que mon corps paraissait avoir de faire ce que je voulais, de jouer par exemple, si seulement je parvenais à m'arrêter d'interférer avec ma volonté.⁴⁹² Marion Milner

Tout d'abord nous rappellerons le rapport à « l'organique » dans la *Formulation* et l'expression dans la conception d'Arno Stern puis chez l'artiste intemporel. Nous verrons ensuite la question de l'*espace pictural* et de la musicalité. Nous essaierons de montrer comme la musicalité est créatrice de l'*espace pictural* dans les deux cas ou comment une *organicité* peut-être au service de la composition. Cela revient à montrer comment composer est naturel.

Organicité : Ce néologisme fait référence aux études d'Arno Stern sur la *mémoire organique* au sein du Closlieu⁴⁹³. C'est un mélange des termes « organique » et de « musicalité ». Notre propos prend en compte la définition de l'organique chez Arno Stern et est également issue d'une définition de l'*espace pictural* tel que nous l'entendons chez l'artiste. En comparant les expériences de l'*espace pictural* dans la *Formulation* (décrit par A Stern) et chez l'artiste (notamment dans les écrits de Paul Klee) nous proposerons l'hypothèse de l'existence d'une musicalité organique qui guide la composition dans les deux cas.

La *Formulation* est un système cohérent, tous ses éléments sont en relation les uns avec les autres. La cohérence de la *Formulation* ressemble à celle de tout organisme et cela n'est pas étonnant pour qui sait que son origine est la *mémoire organique*⁴⁹⁴

Rappelons ce qu'est l' « organique » dans l'*art intemporel*. L'organique est en lien avec l'organisme et avec le vivant. Il s'oppose à la seule raison qui est ankylosante. L'organique, c'est la corporéité vivante en action qui s'accomplit par la grâce c'est-à-dire la gratuité, le plaisir de faire. Il répond à l'appel de la *mémoire organique* (principe physiologique défini par

⁴⁹² Milner, Marion, Les mains du dieu vivant, compte rendu d'un traitement psychanalytique, *op. cit.*, p. 19, cahier N° 12.

⁴⁹³ Closlieu : Lieu où s'accomplit la *Formulation*, il a la caractéristique d'être une pièce réservée à l'expression qui présente des murs, table-palette, et permet d'isoler du monde.

⁴⁹⁴ Stern, Arno, *Heureux comme un enfant qui peint*, *op. cit.*, p. 130.

Arno Stern) et relève de la nécessité intérieure. La figure temporelle de l'organique est l'instant, c'est en lui qu'il trouve la possibilité de s'exprimer (vibration) c'est la possible sensation de l'incarné. Nous pourrions dire que l'organique dans la création est un fait physiologique humain qu'il convient de retrouver car il existe chez l'enfant (au sens où l'enfant à une vision syncrétique⁴⁹⁵ qui lui permet de faire fusion avec son environnement). Aller à la recherche de cet « organique » c'est retrouver ses *rythmes propres* inhérents à la création de l'*espace pictural* et ainsi se transformer⁴⁹⁶ en se livrant au *scanning inconscient*.

L'« organique » existe dans l'art et l'expression qui sont deux pratiques conjointes. « Peindre avec les signes de sa *Formulation*, et non plus en essayant d'emprunter les signes enseignés et qu'on a voulu à leur place »⁴⁹⁷. Voyons à présent la question de la musicalité organique et comment celle-ci guiderait naturellement une composition.

Notre première hypothèse est que le rythme organique est musical. Mais de quelle musicalité peut-il s'agir ?

Tout d'abord nous avons vu que c'est la corporéité vivante qui entre en action dans la création où un besoin de monotonie, de rythme et de surprise mêlés se font sentir en même temps. « Que le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise. »⁴⁹⁸ Cette nécessité est ressentie comme un poids intérieur qui permet de faire balance, d'équilibrer une composition vers une harmonie (besoin d'éprouver de l'équilibre entre deux pôles). En effet composer un *espace pictural* revient à se faire rythme et celui-ci est d'origine physiologique. Cela équivaut à se rendre à soi, à se laisser excéder par le soi et ainsi se rendre disponible à l'énergie, la force créatrice. Ces rythmes sont donc des flux organiques qui se manifesteront dans le créateur ou dans l'expression. Comment organiser ces flux, ces mouvements qui agitent le corps de part en part ? Comment se faire rythme du mouvement perpétuel ?

⁴⁹⁵ Vision syncrétique : Structure indifférenciée de la fantasmagorie du processus primaire correspond à la Structure primitive encore indifférenciée de la vision du monde chez l'enfant [vision syncrétique (Piaget)]. Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, op. cit., p. 40.

⁴⁹⁶ En lien à la conception de la *mémoire organique* chez Arno Stern, la transformation d'un dessin équivaut à la transformation de tout l'être : « dès qu'un tracé est éveillé, il devient comme un acteur permanent dans la troupe de la figuration » c'est ce qui s'appelle le tracé organique.

⁴⁹⁷ Stern, Arno, *Heureux comme un enfant qui peint*, op. cit., p. 110.

⁴⁹⁸ Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 234.

Cette première problématique rejoint une conception d'un certain rythme du corps : rythme vient de *ruthmos* en grec et se rattache à *rhein* : couler. Le rythme fait ici référence à notre sang qui coule et plus exactement à un système circulatoire⁴⁹⁹ donné par Klee :

I le cœur pompe

III le sang est mis en mouvement (passif)

II Les poumons regorgent et transforment, ils participent en purifiant (intermédiaire)

III le sang retourne au cœur (passif)

I le cœur pompe

III le sang est à nouveau mis en mouvement pour revenir au cœur.

Ce rythme circulatoire constitue un équilibre nécessaire à la vie, un cycle productif/réceptif, actif/passif qui permet cette circulation perpétuelle. Nous émettons l'hypothèse que la nécessité intérieure qui compose l'*espace pictural* puise son rythme au sein de la *mémoire organique* et fonctionnera à l'instar de ce processus naturel. C'est à ce moment que la théorie sur la *composition picturale* de Paul Klee et celle du théâtre d'Antonin Artaud entrent en résonance avec ce rythme circulatoire.

Lente montée du sang ; c'est ce feu virtuel qui circule dans la chair, jusqu'à produire son embrasement cosmique ; ce mouvement qui porte l'esprit vers la chair, comme le serpent sur les eaux.⁵⁰⁰

Il faudra faire appel au noir pour l'inciter au combat = combattre la toute puissance amorphe de la lumière.⁵⁰¹

Ou encore :

La composition ne peut s'achever avant qu'aux mouvements répondent des contre-mouvements, ou qu'apparaisse une solution pour le mouvement perpétuel.⁵⁰²

Rhuthmos, pattern d'un élément fluide, forme improvisée modifiable c'est exactement ce que la peinture doit représenter. Peindre le modifiable jusqu'à l'équilibre naturel, celui relatif à toute vie et naturellement recherché par le corps. Nous pouvons nous rendre compte du

⁴⁹⁹ Système donné par Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 94.

⁵⁰⁰ Artaud, Antonin cité par Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 39.

⁵⁰¹ Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 64.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 138.

besoin instinctif de cet équilibre quand nous dysfonctionnons car nous cherchons consciemment ou inconsciemment à pallier nos difficultés comme l'explique Klee :

La partie supérieure de mon corps est trop lourde, la verticale bascule à droite, c'est la chute si la correction en bas ne vient pas à temps, la jambe écartée à gauche assurant l'élargissement de la base.⁵⁰³

Nous parlerions volontiers d'une musicalité naturelle du corps qui tend vers l'harmonie et tire son principe des mouvements contradictoires (structures dialectiques) qui l'animent (actif-passif) lesquels participent par leurs échanges, au mouvement perpétuel du vivant. La conscience de notre respiration est la meilleure illustration de cette musicalité inhérente aux arts.

Ecoulement de la phrase, de la danse, de la mélodie : le sens de la comparaison est de la vider de son affect en l'envisageant non plus comme un évènement intérieur (individuel et dramatique) mais de façon purement phénoménale : l'écoulement de la vie.⁵⁰⁴

Dans la création, sous le concept de l'ivresse, une force créatrice hors du commun bouleverse le corps du créateur. Cette force qui se manifeste en nous va devenir réelle. « Elle est probablement matière elle-même... Unie à la matière, elle doit prendre corps, devenir forme, réalité »⁵⁰⁵. Cette forme réelle sera mouvement et action à l'inverse de la mauvaise forme, inerte, close, arrêtée. Débordé par cette force, le créateur ne « voit » plus mais « broutera la toile ». Dans cette révolution qui touche à tout ses sens, il ne pourra qu'être guidé par sa nécessité intérieure qui tiendra le rôle de balance (ressentie comme poids). Il sera guidé par une nature doublement musicale de sa corporéité : (cycle de circulation) guidé par des oppositions de flux corporels, de mouvements à la recherche d'équilibre (harmonie) ressentis par la respiration, le chant, la vibration et/ou la danse).

Nous émettons l'hypothèse que ces tracés (traces peintes), avant d'être des tracés, sont *mémoire organique*⁵⁰⁶ et que cette mémoire est musicale. L'*organicité* est à considérer comme la trace d'un flux de vie, à accueillir sans mépris, ni admiration. Elle rend la

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁰⁴ Julien, François, *L'ombre au tableau*, Seuil, 2004, p. 64.

⁵⁰⁵ Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 57.

⁵⁰⁶ Flux vivant contenu dans la corporéité qui ne demande qu'à s'exprimer (principe physiologique humain qu'il convient de retrouver) défendu par Arno Stern.

composition presque naturelle puisque guidée par des rythmes du corps qui ont valeur de loi (mouvements du corps). Nous considérons l'expression comme vivante ainsi que son résultat.

Le tableau repose sur le mouvement des *rythmes propres*⁵⁰⁷ qui crée l'espace. Il se monte pièce par pièce jusque l'harmonie comme résultat de la composition donc des oppositions à équilibrer « Toute énergie suscite son complément pour réaliser un état de repos immobile au dessus du jeu de forces. » Composer est corporel, naturel et vivant, issu de l'*organicité*. Peindre revient à recréer la vie selon des accouplements appelés « opposés complémentaires » comme dans l'art pictural chinois (Shitao) et qui font partie du corps même du peintre. « La vie n'est pas distincte de la pensée, la pensée ne se traduit pas en équations, en mots, mais en vie. »⁵⁰⁸.

A présent que nous avons décrit précisément le type d'espace où le peintre compose nous pouvons détailler son rapport au temps.

B.4.3 Le temps de la peinture et la toile blanche

Au sein de la création, l'artiste n'a plus conscience du temps, l'instant serait constitutif de la création. De même pour Nietzsche, le véritable artiste « n'a pas à regarder en arrière, il n'a pas du tout à regarder, il a à donner. » En effet la notion de don est fondamentale dans l'*ivresse* de la création. Ce don défit toute temporalisation c'est-à-dire toute conscience du temps (la restitution, la reproduction, la prévision, l'appréhension, anticipation, qui comprend d'avance...) puisque ce don est un abandon à un état qui ne laisse pas la moindre capacité à nous rendre compte de ce qui nous transporte. Les trois synthèses d'appréhension, de recognition, et d'anticipation qui permettent en général au temps de se temporaliser dans la conscience, n'ont pas la possibilité d'entrer en action: dans l'acte de création « l'*ivresse* » comme telle (puisqu'elle se situe hors conscience, l'excédant, de toute part) fait échapper au temps.

Une heure rêvée serait celle où tous les instants vivants seraient sentis, aimés pensés. L'heure par conséquent où la relativité de la conscience serait effacée puisque la conscience serait l'exacte mesure du temps complet.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Rythmes propres : Voir lexique.

⁵⁰⁸ André-Carraz, Danièle, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 23.

⁵⁰⁹ Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 48.

Ainsi le véritable artiste qui échappe au temps est aussi celui qui s'assure par là-même le bonheur dans la création. En témoigne Rousseau dans ses rêveries où la condition du bonheur réside dans l'oubli du temps : J.J Rousseau dans *Les rêveries du promeneur solitaire* :

S'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé, d'enjamber sur l'avenir ; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui de notre seule existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir toute entière, tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir.⁵¹⁰

Voyons de plus près comment l'artiste peut entrer dans cette « intemporalité ». Est-ce que ce sentiment perdure tout au long de la création ?

D'après la théorie du « temps vécu » de Minkowski, la transition entre ce maintenant et le présent forme l'*homogénéisation*. Cette notion est transposable dans le temps de création puisque celui-ci « donne vie » c'est-à-dire donne à une œuvre la possibilité d'exister sans le moi (principe de l'*ivresse*). Nous émettons l'hypothèse que peindre nécessite quelques allers-retours entre le maintenant et le présent. Entre le pur senti (le soi en action : le maintenant) qui est synonyme de bonheur et le « recul » de la pensée discursive qui envisage et ré-envisage l'œuvre (ce que la notion du présent rend possible). Homogénéiser la conscience (pensée discursive) et le pur senti c'est le rôle de l'artiste. Nietzsche a formulé cela en ces termes. Selon lui, le véritable artiste n'a pas à regarder en arrière, il n'a pas du tout à regarder, il a à donner. Nous sommes tout à fait d'accord avec ce point de vue lorsque l'artiste est sous le contrôle de son soi (c'est le principe même de l'*ivresse* ; mais qu'en est-il dans les moments de reculs ou l'artiste doit envisager la composition, rectifier un trait, un débordement, juger de l'équilibre de sa composition, c'est-à-dire quand la conscience ressurgit et émet un jugement sur ce que son « soi », aussi, fort, puissant, et excédent qu'il demeure a produit ? L'artiste a canalisé sa conscience quand il crée ; c'est ce que nous appelons l'*homogénéisation* en empruntant le terme à Minkowski : dans la création. Essayons de mieux définir ce principe :

⁵¹⁰ Rousseau, Jean Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, in œuvres complètes OC, tome I, Éd Gagnebin-Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1046.

Cette *homogénéisation* repose sur des techniques propres à chaque artiste afin d'être bon juge du présent sur des actions du « maintenant » (il réduit à néant tout ce qui n'est pas lui) et surtout de trouver les clefs pour revivre le *maintenant* à volonté. Ces techniques sont celles de *l'homogénéisation*. « C'est alors l'inconscient, imprécis et obscur à première vue qui semble être le vrai support, le premier mobile de notre élan personnel. »⁵¹¹.

L'« *homogénéisation* » réside dans le fait que la conscience, dans la création, intervient par moments pour juger du travail du soi, c'est ce que l'on a appelé aussi *désidérialisation*. Mais elle doit aussi fabriquer des leurres, se leurrer elle-même, afin de laisser sortir l'inconscient pour que le soi reprenne le dessus facilement (jeu de rater) ; et pour cela chaque artiste a sa technique comme nous l'avons vu par exemple chez Cézanne et le principe de *pommité*.

Essayons à présent d'analyser le rapport à la toile blanche que peut avoir un artiste, et comment le principe d'*homogénéisation* et la promesse du bonheur s'y conjuguent.

L'élan vital⁵¹² crée la forme, le cadre indispensable à toute activité. Avenir et élan vital ne font qu'un. Prenons l'exemple du peintre dans son atelier. En face de lui, la toile blanche. « L'élan vital » qui part de la toile blanche pourra s'accomplir sous certaines conditions et grâce à l'expérience. Ce blanc de la toile est déclencheur du fait de peindre, il « active » l'élan vital du peintre. « Cet élan crée la forme, le cadre indispensable à toute activité particulière. »⁵¹³ Cette toile blanche apaise généralement, et déclenche en même temps un mouvement car elle représente aussi la quête incessante du « chercher à connaître », un certain bonheur de cette possibilité. « Bonheur de la possibilité éternelle de chercher à connaître »⁵¹⁴.

La toile blanche envisagée comme possible c'est peut-être la blancheur prise comme un écho à une possibilité de faire le vide qui reviendra dans son tableau ou qui prendra plutôt la forme d'une couche camouflante, ou d'un frottement (chiffon qui lave et efface).

⁵¹¹ Eugène Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 47.

⁵¹² Elan vital : confrontation du devenir avec la notion de direction, il ne se laisse pas réduire à une quelconque volition, un but précis, « il est au dessus de faits isolés et tout en présidant leurs naissances. C'est l'élan vital qui donne un sens à la vie, c'est lui qui relie « je » à la chose réalisée » *Ibid.*, p. 39.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 35.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

L'échec lui-même d'ailleurs n'est-il pas en fin de compte une réalisation ratée, tandis que la réalisation, elle, n'est en aucun cas un échec évité.⁵¹⁵

En tout cas, c'est dans l'expérience qu'il pourra se laisser guider par son élan personnel⁵¹⁶. La conscience d'un retour constant vers la toile blanche c'est la volonté de l'expérience qui va se répéter, car « C'est l'expérience qui nous apprend à connaître des échecs, à ménager nos forces, à mesurer nos efforts. »⁵¹⁷. C'est aux regards des échecs que les résultats sont considérés comme positifs, comme succès. Ce rapport libérateur à la toile blanche peut être considéré comme un principe premier de l'homogénéisation.

La toile blanche c'est aussi la possibilité de rencontre avec son soi. C'est aller toujours plus près de la vie « comme l'intuition intime de laisser épanouir sa personnalité »⁵¹⁸. C'est aller à la rencontre d'un autre moi qui est le soi. Découvrir l'existence d'un autre, la vérité dans les profondeurs de notre être a un sens très profond pour l'humanité, cela montre la caractère éthique de la démarche artistique. L'œuvre s'intègre au monde vivant et se détache de moi « pour accomplir sa propre vie »⁵¹⁹.

L'élan personnel défini par Minkowski comme étant guidé par une force qui nous dépasse. Cet élan se trouve alors dans un axe d'un devenir bien plus grand plus puissant que lui. Ce même rapport se trouve devant la toile blanche, la promesse du temps de la peinture où « Nous découvrons une surface et un fond ce dernier comme mouvant, inépuisable, source même de la vie inépuisable. »⁵²⁰. De la toile blanche à l'œuvre réalisée s'accomplit l'opération du moi au soi. Selon Minkowski l'élan personnel est « par sa nature même, sinon un acte d'extropulsion et d'extériorisation. »⁵²¹ tandis que sur le phénomène de réalisation de l'œuvre peut-être décrit comme suit :

Le devenir ambiant intègre l'élan personnel il y prend corps, cette intégration le rend palpable : C'est parce que l'élan personnel contient le facteur de réalisation que le devenir dans lequel il plonge, me paraît réel... en se déployant autour de l'œuvre réalisée.⁵²²

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵¹⁶ Elan personnel : « Facteur superindividuel guidée par une force qui me dépasse : le sur-moi » *Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵²² *Ibid.*

Minkowski nous dit peut-être par là que cette « matérialité » se projette en « soi » et ainsi l'augmente, le fait évoluer. La toile blanche porte en elle un imaginaire qui varie chez chaque artiste et cependant, nous l'abordons au sens de la possibilité de créer, soit comme la promesse des infinies possibilités qu'offrent ce « néant » qui inclut la promesse de bonheur : la toile blanche fait éprouver l'impalpable en soi et nous oriente vers la non conscience du temps. Elle est aussi symbole de désir :

La réalisation d'une chose espérée marque pour nous comme un temps d'arrêt, tandis qu'au contraire la réalisation par nous d'une chose désirée ne marque qu'une étape, en nous incitant à continuer, par-dessus cette étape, notre chemin.⁵²³

Pour résumer, la toile blanche implique un premier contact avec un principe d'*homogénéisation* de la conscience que le raté définit comme condition (recommencement). Ce premier principe d'*homogénéisation* est facteur d'une conscience confiante qui est fondamentale dans la possibilité du lâcher prise. Ainsi :

L'œuvre n'est jamais fin en elle-même mais étape [...] Du fait même qu'elle se réalise et s'intègre au devenir, elle devient imparfaite, elle est fondée sur la nature même de notre élan personnel.⁵²⁴

Nous comprenons aussi que notre désir de perfection (imaginaire de la toile blanche) ne pourra jamais être satisfait : premièrement, du fait même de la nature du désir et deuxièmement parce que comme nous l'explique Minkowski, elle est fondée « sur la nature même de notre élan personnel ».

La toile blanche implique deux notions :

- L'éternel recommencement, des reprises entre le maintenant et le présent (un « gouffre » temporel).
- Le désir de perfection jamais atteint par la nature même de ce désir.

Nous pourrions dire que ces deux notions reposent sur celle de la promesse (de la toile blanche). Celle d'une rencontre avec soi, celle aussi d'un apaisement et promesse de bonheur dûs à la perte de repère avec le temps (vécu dans l'instant). L'impossible permet également

⁵²³ *Ibid.*, p. 93.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 54.

une mise en condition pour créer : comme un appel à la méditation dans une possible abstraction de ce que la vie nous impose comme lot d'ennuis, de tracas...

La toile blanche représente la possibilité matérielle de faire jaillir notre être profond l'élan vital dont toute la pureté conduit vers une amélioration de soi. Une reprise de contact à la source qui anime et nous donne le sentiment d'aller dans le droit chemin.

Nous avons identifié l'espace-temps du peintre, fait-il émerger un « nouvel » être ?

B.5 Un art vivant

B.5.1 L'authenticité dans la création.

Nous allons essayer de définir ce que peut-être le sentiment d'authenticité en création. Pour cela nous approcherons le processus créatif de *l'ivresse* puis je témoignerai de ma propre expérience de la peinture afin de rendre plus concrète cette définition.

Dans la création, le sentiment d'exister⁵²⁵ augmente car il y a mise en contact avec soi (*ivresse*). La création est avant tout expérience de se sentir vivre, de se sentir exister.

On est soutenu par un certain processus un courant qui passe entre l'intérieur de soi et l'environnement extérieur... Nous avons besoin de ne pas être réduit à nous-mêmes, il nous faut participer à une circulation qui passe par des gens, des choses matérielles ou immatérielles.⁵²⁶

Le sentiment d'authenticité éprouvé dans la création semble être profondément lié au rapport à « soi » activé. Essayons d'être plus précis sur ce « plus » être, sur cette augmentation du sentiment d'exister. L'authenticité permet à une œuvre d'être « vivante ». L'esprit créateur est lui-même vivant et ne saurait prendre son essor qu'à partir de lui-même relativement à soi. Nous pourrions le formuler sous forme d'opération :

[...] en puisant dans l'affectivité du corps charnel la force du devenir et ainsi de se fondre en un mouvement [...] Cette force de *devenir* qui tire sa puissance de soi-même, cette

⁵²⁵ Sentiment d'exister : Conscience de soi non réduite à elle-même, donnée par la présence aux autres et la culture qui nous soutient. (François Flahaut).

⁵²⁶ Flahaut, François, *Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi, op. cit.*, p. 25.

« respiration » du Soi que la vie rend possible en même temps qu'elle rend cette vie possible, c'est à elle et à elle seule qu'il faut donner le nom d'esprit créateur.⁵²⁷

L'authenticité prend donc ses bases dans le toucher intérieur⁵²⁸ (affectivité et subjectivité) en lien avec nos *rythmes propres*⁵²⁹ et elle est ressentie comme spatialité : ce que nous nommons la spatialité en peinture, ce serait la perception d'espace interne dans une sorte de toucher intérieur actif. La spatialité apparaît comme plurielle et se ressent en terme d'ouvertures ou de libérations : rythmiques⁵³⁰, organiques⁵³¹, images archétypales⁵³², comme lien originel, vivifiant de circulation en soi. Elles s'ouvrent en nous au moment de la création et parfaitement quand le tableau est fini, équilibré. La spatialité détermine la construction de l'*espace pictural* qui est comme nous l'avons vu : affectif, corporel, sonore.

En peinture l'ouverture des spatialités se fait par deux biais : la couleur (concept de *résonance* Kandinsky), la matière (peinture, outil, support, éléments observés) comme une sympathie éprouvée qui déclenche l'ardeur de peindre et qui résonne en nous. De ce fait l'artiste peintre entrera dans un *dialogue des arts* : il chantera, dansera, vibrera, respirera, écoutera par la peinture et de véritables sensations d'ouverture se créeront. La création prise comme telle est un moyen de retrouver un rythme, se refonder et de se sentir authentique.

La technique cherche à vaincre le temps et l'espace mais nous avons un sentiment de gratitude incomplet, comme si nous nous sentons envahis d'une lassitude profonde, comme si le rythme de la vie, crée ainsi, nous faisait violence.⁵³³

Je propose d'illustrer ce que j'entends par ouverture de spatialité, d'après mon expérience de peintre.

Je ressens le besoin de peindre comme la possibilité de re-faire de l'espace en moi en écho à l'espace de ma toile. J'éprouve la nécessité d'un espace pour respirer, pour devenir

⁵²⁷ Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 140-141.

⁵²⁸ « (*entos, aphè*), *tactus interior* expression due à Aétius » Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, Coll. « encre marine » 2011, p. 54.

⁵²⁹ Rythmes propres : Voir lexique.

⁵³⁰ Ouvertures rythmiques : C'est la possibilité de faire vivre notre musicalité profonde issue des rythmes propres.

⁵³¹ Ouvertures organiques : Rappel *mémoire organique*, définition interprétée depuis l'ouvrage d'Arno Stern : Flux vivant contenu dans la corporéité et qui ne demande qu'à s'exprimer.

⁵³² Libération des Images archétypales : Selon le philosophe G. Bachelard, l'imagination matérielle est classée en quatre types : imagination de l'air, du feu, de l'eau et de la terre. L'imagination poétique à une portée psychique très forte. Quatre éléments (symboles) universels animent la poésie et « commandent des images dominantes, des images qui restent à la source de l'activité, qui imaginent le monde ». Ces images ont des racines profondes dans le psychisme humain c'est ce que nous nommons images archétypales en lien au principe de *Formulation* d'Arno Stern.

⁵³³ Eugène Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques, op. cit.*, p. 1.

agile, « pleine », détendue. La perception de mon espace interne est un espace où je me sens seule dans un calme absolu, protecteur. Le corps est carapace heureuse qui participe sans que je le sache à la pulsion de mes réceptivités (couleurs, matières, *rythmes intimes*) qui réveillent la *mémoire organique*⁵³⁴, que nous avons posée comme condition de l'authenticité du créateur. Mon corps s'affole dans une urgence mêlée à la sérénité. Je suis la musique de mon corps et j'épouse les rythmes intérieurs : de la lumière ambiante aux larmes d'un souvenir (comme celui d'une rose qui vit ses dernières heures). Je suis vive, attentive aux moindres percussions (les couleurs sonnent) qui entraînent alors mon corps vers d'autres lieux de toile vierge ou alors je repasse avec la même aisance sur la couleur déjà saturée.

La sensation du volume est la plus étrange à vivre car je me sens prendre du volume et me modeler : j'épouse la matière et mon cœur se gonfle des collines d'un pot ou d'une pomme pleine. Je reste attentive au bien être qui m'habite, quand le tableau se passe bien, je deviens volume (sensation de gonflement, de bien être, de plénitude) je deviens couleur (sensation de mieux respirer), je deviens matière (sensation de prendre la lumière, qui se traduit un peu comme mettre son visage au soleil), je deviens musique (sensation que mon corps devient totalement agile). La spatialité peut se définir alors dans un certain oubli de soi jusque être volume, être matière, être musique, être couleur, c'est dans un oubli de soi par la sensation intérieure d'espace supplémentaire en moi : je me ré-oxygène, me régénère.

Nous associons volontiers spatialité et respiration, tout d'abord en référence à Kandinsky qui témoigne qu'un gris clair permet de « respirer dans la couleur » puis parce que nous sentons que nous respirons mieux pendant la création.

Il est possible que le sang circule mieux mais nous ne le percevons pas, notre voix circule sûrement (la peinture comme nous l'avons vue est aussi, narrée, chantée), nous entendons le moindre bruit plus intensément, nous percevons également mieux nos envies (par exemple il est fréquent que je ressente l'envie de boire de l'eau spontanément comme si mes vrais besoins se manifestaient...). L'ouverture de spatialités c'est comme un supplément d'espace de vie qui nous est attribué. L'hypothèse que nous défendons est que le sentiment d'authenticité découle de ces sentiments d'ouverture intérieure.

Le peintre intemporel est à la recherche d'authenticité. Il est devenu ce « nouvel être » : augmenter, régénéré, dans un *dialogue des arts* intérieur : il est devenu musicien, danseur, poète à la recherche d'équilibre de sonorité et de beauté (*organicité*). Un rapport nouveau

⁵³⁴ Flux vivant contenu dans la corporéité qui ne demande qu'à s'exprimer (principe physiologique humain qu'il convient de retrouver) défendu par Arno Stern.

espace-temps refonde l'espace en soi par un certain oubli de soi et ainsi renforce le sentiment d'exister, renoue avec nos abîmes profonds.

Aujourd'hui, au sein de l'art contemporain, cette recherche d'authenticité et ainsi des valeurs de liberté (*effet de vie* M.M Munch) ont été remplacées par la volonté de ne pas entrer dans cet espace- temps dont l'oubli de soi est le fondement. Est-ce une peur narcissique qui réside sous ce choix ?

B.5.2 L'Art d' « actualité » (A. Artaud)

Le théâtre social ou d'actualité qui change avec toutes les époques et où les idées qui animeraient à l'origine le théâtre ne se retrouvent plus que dans les caricatures de gestes, méconnaissables à force d'avoir changé de sens.⁵³⁵

Il nous semble que l'art contemporain traverse une « crise d'actualité », celle qui privilégie le *plan de la pensée* au détriment du *plan de la vie*. Nous défendons un *art intemporel* qui prend appui sur « le rater » comme outil et comme poétique. Marcel Duchamp (1887-1968) est la figure d'un glissement de la valeur artistique de l'œuvre même à la personne toute entière. Il a construit sa singularité d'artiste sur le refus même de la peinture qu'il pratiqua néanmoins brillamment (*Nu descendant l'escalier* 1912) par la dépersonnalisation de l'œuvre. Son entreprise de dépersonnalisation provient de ses ready-made, où l'œuvre n'est pas créée des mains de l'artiste mais reprise telle qu'elle du monde ordinaire (*Le porte-bouteille, l'urinoir* de 1917). Il marque le coup d'envoi de toutes les démarches conceptuelles où le lieu de création n'est plus dans la matérialité de l'objet mais dans le geste qui l'érige en œuvre d'art.

C'est la reconnaissance de cet auteur comme artiste qui donne à son geste l'autorité nécessaire à son acceptation. La valeur artistique a glissé de l'œuvre même à la personne toute entière de l'artiste dans un acte où la pensée se fait première. Duchamp cesse dès lors d'interroger les forces mystérieuses de la création et en réalité épouse à travers son acte une démarche kantienne du pur esprit que nous n'aurons de cesse d'affronter dans la culture de la « raison occidentale » mise en relief par Kant pour les lumières: « *sapere aude* - ose connaître

⁵³⁵ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 76.

c'est à dire en l'occurrence : ose penser par toi-même, sers toi de ton esprit de façon sûre et correcte, sans être dirigé ni par autrui ni par autre chose que ta propre raison »⁵³⁶.

Dada c'est le premier mouvement qui établit réellement une différence entre un art fait de concept et un art guidé par l'éthique que nous défendons comprise dans le lieu ontologique de la création qu'est la vie⁵³⁷. En effet il n'y pas d'art sans empathie avec le monde. Le rôle de l'œuvre d'art se constituerait selon cette éthique par l'*emphasis* comme la part à la fois pathétique et dynamique de nous-mêmes avec la manifestation des choses. Retenons une définition de créateur selon Paul Audi :

La seule jouissance de sa santé et l'élan de ses facultés qu'un créateur parvient à sauvegarder son goût de la singularité, ce goût est ce qu'il a de plus précieux et le sauvegarder passe toujours par le refus de prêter le flanc aux sollicitations extérieures qui feraient de lui un animal de foire (leur existence mise sous la juridiction d'un principe éthique où il y allait pour l'essentiel d'une érection de soi en soi-même).⁵³⁸

Le cas de Kandinsky est à notre sens emblématique de cette question du parti pris de la raison maîtresse, des idées claires comme dirait Antonin Artaud et qui offre une esthétique avant une éthique. Cette esthétique au XX^e est celle de tendances autodestructrices dans les révolutions périodiques de l'art moderne. Kandinsky par exemple développe la magnifique notion de *spirituel dans l'art* (vécu) et malheureusement y renonce (sans qu'il le veuille réellement comme nous le verrons) pour un art purement optique qui ne nous offre pas autre chose qu'une simple visibilité. Cet aspect est ciblé également par Clement Greenberg (1948-1957) :

Ces meilleurs tableaux datent des années immédiatement antérieures et postérieures à ce tournant, entre 1907 et 1914, [...] Kandinsky n'a pas su faire la différence, ce qui l'a conduit à penser que l'abstraction se résumait, dans le fond, à une question d'illustration, qu'elle était donc, a fortiori, une fin. Et non pas le moyen de réaliser impérieusement une vision [...] la régularité géométrique [...] devient pour Kandinsky une manière décorative ayant très peu avoir avec la structure picturale [...] Il se peut que Kandinsky ait trahi ses dons [...] On peut se demander, en dernier ressort, si Kandinsky n'a pas commis dans sa propre évolution une

⁵³⁶ Kant, Emmanuel cité par Paul Audi, *Créer, op. cit.*, p. 36.

⁵³⁷ « Plan d'immanence et d'impression, il n'y a de création que dans la vie ». Paul Audi, *Créer, op. cit.*, p. 151.

⁵³⁸ Paul Audi, *Créer, op. cit.*, p. 151.

erreur en abandonnant l'art figuratif [...] N'aurait-il pas produit une œuvre de plus grande valeur intrinsèque s'il avait continué plus avant à exploiter sa vision du paysage ?⁵³⁹

L'art d'aujourd'hui serait une réaction pétrifiée, des répliques autodestructrices inspirées par l'œuvre de Marcel Duchamp. Cette vénération pour Duchamp a poussé des générations à « stabiliser » leur fonctionnement sur celui présenté comme révolutionnaire qui, aussi novateur et amusant qu'il pu être, a contribué à conduire l'art et la peinture sur les chemins d'un intellectualisme à laquelle l'esthétique du vivant ne peut prendre part. Dans sa caractéristique fondamentale l'esthétique du vivant se traduit ainsi : l'instant, la nouveauté, l'incertitude, un besoin de constitution de soi dans l'épreuve de soi.

La construction de la peinture se traduit par l'éthique d'un artiste fidèle à soi-même. Apprendre à créer c'est réussir cette tension extrême : inspirer le silence, la sérénité par l'art est une responsabilité qui induit une harmonie esthétique qui se révèle être une harmonie de l'être. Nous touchons une gravité dans l'art qui semble transcender par les révolutions internes qu'elle entraîne l'*art d'actualité* qui se veut, au contraire, revendicatif, révolutionnaire, démonstratif et tombe malheureusement dans l'académisme le plus complet pour servir un ghetto grandissant et spéculatif. Nous pensons que cet art s'attaque à l'art lui-même, jusqu'à en détruire des fondements comme nous le dit Jean Revol :

[...] le mobile le plus évident apparaît comme le rejet total de toute sincérité profonde, de toute nécessité et authenticité. Il est bon de nous rappeler que le grand art se situe toujours dans l'opposition, donc l'équilibre de la sincérité et du style ; et le plus souvent dans l'absorption de l'un par l'autre. Aujourd'hui les Œuvres ont allègrement sacrifié le sens à la *pseudo* signification, confondu valeur, prix, provocation et courage.⁵⁴⁰

Jean Revol donne en exemple la « *merda de artista* » présente dans tous les musées du monde « encore s'agit-il bien là d'une dérision totale, une profanation gratuite de cet instinct parmi les plus profonds de l'homme : l'exécration de l'excrément que l'animal lui-même s'applique souvent à dissimuler. »⁵⁴¹.

L'*art d'actualité* détruit en quelque sorte une éthique profonde qui se fonde sur un rapport à soi à l'imaginaire intime, à la subjectivité, à l'attention pour des supports ou matériaux utilisés, au besoin d'un atelier lié au nécessaire recueillement et solitude que

⁵³⁹ Greenberg, Clement, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 127.

⁵⁴⁰ Revol, Jean, « *Vivre l'imaginaire, imaginer le vrai* », non paru, p. 3.

⁵⁴¹ *Ibid.*

demandent la création et la vie. Un extrait d'un texte de Jean Revol commente la peinture de Bonnard, donne à sentir pour le bien être lumineux de la peinture, le repos que l'art peut contenir. Ce vertige de beauté que l'*art d'actualité* contemporain comme « la merda de artista » ne nous offrent plus nous est offert par les Baigneuses.

Les baigneuses naissent de cette lumière comme l'Anadyomène des eaux. La femme y rayonne par une qualité de chair que Bonnard lui réserve seul, avec ces gris nourris qui semblent soulever les couleurs. C'est la femme qui habille la lumière. L'éclat de la chair et l'argile originelle se modèlent l'un l'autre...Et voilà que, pour épouser le dessin d'une tête ou suivre un geste, la couleur se fait elle-même synthèse ; elle se resserre, elle se concentre sur ce qui pourrait être un contour, mais se propose comme le contraire d'une enveloppe, d'un contenant.⁵⁴²

La création se déclenche par le manque qui est précisément cette dimension de l'éthique : ce besoin inexorable de soi, de se sentir exister (force mystérieuse). Que fait-on des leçons de Cézanne, Van Gogh, Artaud, F. Bacon, tous ces écorchés vifs qui ont donné leur vie pour un art qui sort des « tripes », profondément humain, viscéral, vivant et qui défendait la simplicité ? Créer c'est trouver une harmonie au prix d'une éthique forte, solide, exigeante. C'est sûrement vivre des révoltes, des révolutions intérieures, des gouffres qui parfois côtoient la folie. Créer c'est prendre des risques, c'est risquer sa peau.

La position adoptée dans l'*art d'actualité* se veut moralisatrice, dénonciatrice, revendicatrice, novatrice par rapport à l'art produit précédemment et par rapport à un modèle de société mais elle en rejoint esthétiquement ses formes. Nous pensons qu'il y a un fourvoiement : les artistes risquent l'art, le mettent en danger mais ne risquent plus leurs peaux. Ainsi, ils n'offrent plus la place à un public actif mais plutôt à des récepteurs qui retrouvent les formes de la communication, la mode, du divertissement, dans le meilleur des cas une nouvelle forme de journalisme.

A cette séculaire tension vers l'inconnu, on a substitué le culte du « nouveau » dans l'oubli total que la valeur d'une œuvre se mesure beaucoup plus à la distance qu'elle acquiert à ce qui l'a précédé que dans sa faculté de rupture.⁵⁴³

⁵⁴² *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 5.

Notre révolte en peinture se situe sur le plan d'une responsabilité sociale liée à une éthique que nous défendons. Il existe un vrai besoin d'art chez tout individu car l'esthétique, comme nous l'avons vu, a une dimension « organique ». Nous sommes confrontés à ces forces souterraines en activité et à l'incroyable pouvoir de concentration de ces forces mouvantes (organiques).

Accompagner des personnes en situation de handicap mental, de maladies psychiques à été pour moi le seul moyen d'être en contact quotidien avec une peinture vivifiante. Aujourd'hui, travailler avec eux me réapprend l'art. Je me sens renaître à leur contact, l'envie de peindre me contamine car nous puisons nos forces créatives là où il y a réelle création et c'est pourquoi leur art fait partie de l'*art intemporel*. Côtayer la folie c'est côtoyer des forces inouïes mais aussi des détresses, des dépendances, des excès, des vies qui sont vouées à un fonctionnement institutionnel. L'art est un besoin pour ces personnes ; il apparaît comme liberté et possible force d'être eux-mêmes et de pouvoir se montrer aux autres différemment. N'oublions pas que le rôle de l'art est de rendre libre en exprimant le soi profond empli d'imaginaire et vidé de tous les *clichés* qui nous encombrant.

Jusqu'où l'influence de *dada* qui prône une liberté aura-t-elle raison de cette véritable liberté, combien d'artiste, ce miel intellectuel, attirera encore ? Le père de cet art « d'actualité » est Duchamp. Il a contribué à éloigner l'art du public qui aujourd'hui ne ressent plus mais essaie de comprendre, de rire ou de se divertir pour tenter de participer aux « œuvres » sans être profondément revivifiés. Ce positionnement sacralisé faisant acte de foi, donne aujourd'hui un art « stabilisé » et qui se veut pourtant « réactionnaire ». La vraie révolution de l'art se situe dans la vie et un artiste se fait avant tout par une éthique. N'oublions pas que la difficulté de l'art est comprise dans le « *taux de vie* »⁵⁴⁴ nécessaire à l'œuvre. Celle qui violemment ressort d'une unité humaine rassemblant toutes ses forces.

Il nous semble qu'il est l'heure de la marche en avant, et qu'un renouveau constructeur est en route. Il passe par un besoin d'humanité au sens d'une revivification d'un sentiment de vivre. Dans le champ de l'art que nous défendons, l'intellect doit cheminer par un autre mode d'apparition, il doit chercher « le double », l'être « boueux », il doit absolument éviter une démonstration frontale et directe de notre conscience. C'est toute l'importance d'insister sur ce mystérieux travail qui mène la création.

⁵⁴⁴ Taux de vie : expression employée par Antonin Artaud pour désigner les énergies enfouies en nous et dont on se sert dans la création. « De retrouver en nous ces énergies qui en fin de compte créent l'ordre et font remonter le taux de vie... » Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 124.

L'art d'actualité se contenterait d'exercer une excitation cérébrale sur le spectateur sans lui permettre d'être touché au plus profond de son être. Le Kitsch⁵⁴⁵ qui en fait partie devient un état d'esprit dominant aujourd'hui, il se propage sans interdit, sans règles et ce depuis les années 60. Andy Warhol (1928-1987) fut peut-être le premier investigateur qui s'assumait du Kitsch quand il déclare que Disney était le plus grand artiste du XX^e siècle. En effet cet empire de la communication et du divertissement a la capacité à proposer des expériences émotives esthétiques et futiles évacuant le tragique. Clement Grennberg (1909-1994) disait qu'il symbolise *l'inauthentique*. Allons plus loin : les artistes qui veulent dénoncer le Kitsch en font eux même, prenons l'exemple des bétonneuses échelle 1 de Wim Delvoyes (*cement truck*) en quoi seraient-elles une dénonciation du Kitch ? Elles en reprennent tous les caractéristiques. Un autre exemple encore parlant, celui du crâne humain serti de diamants de Damien Hirst ? En quoi critique-t-il la jet-set et ses vanités puisqu'il en reprend les « armes » ? De même concernant les œuvres de Jeff Koons que Jean Revol dénonce « l'étalage des peluches géantes et des bibeloteries obscènes dans ce somptueux exemple d'équilibre et de maîtrise que représente Versailles ne peut pas ne pas choquer. »⁵⁴⁶.

L'art contemporain est un art ouvert, où l'on peut exposer les animaux morts dans du formol, s'engager en tant que caissière au supermarché (esthétique relationnel pratique citée par Nicolas Bourriaud) ou faire entrer un cuisinier dans l'art contemporain. (Ferran Adria invité à la documenta de Kassel Aout 2007) sans que cela éveille la critique. Le seul impératif est moral dans le laisser faire, le respect de la sphère privée. « L'époque se veut : tolérante, ouverte, respectueuse des identités ! Et de la diversité ! »⁵⁴⁷.

A notre sens, c'est un art qui apparaît comme faussement contestataire. L'art d'actualité n'est pas que celui du Kitsch, il regroupe des artistes nombreux du courants du XX^e parmi lesquels Mondrian (à son époque minimaliste), dont la parole est ici prophétique :

L'art n'est qu'un moyen de remplacement en une époque où la vie manque de beauté. L'art disparaîtra à mesure que la vie aura plus d'équilibre... La plastique pure remplacera l'œuvre

⁵⁴⁵ « Diversité des inspirations stylistiques, métissage sans frontière des références historiques, de la mutation continue des formes et de l'ouverture libre. (*L'Exemple Picasso et les maître est Flagrant*) » Arrault, Valéry, *L'empire du Kitsch*, Paris, Éd. Klincksieck, 2010, p. 57.

⁵⁴⁶ Revol, Jean, « Vivre l'imaginaire, imaginer le vrai », non paru, p. 5.

⁵⁴⁷ Arrault, Valéry, *L'empire du Kitsch*, op. cit., p. 120.

d'art... Nous n'aurons plus besoin de peintures et de sculptures, car nous vivons au milieu de l'art réalisé.⁵⁴⁸

Ce « linceul culturel » contribue à enterrer les consciences, le pouvoir des médias érigeant des artistes en semi-dieux, les rendant intouchables et incritiquables. D'ailleurs trouvons-nous beaucoup de critiques actuels sur l'art contemporain parmi les critiques d'art et même au sein des écoles d'arts ? Il y a une étrange coïncidence avec l'ère du temps libéral où la revendication du pop art de Warhol, trouve son effet : dissoudre les frontières entre l'art et la vie.

B.5.3 Le cas de Kandinsky

Loi de la nécessité intérieure que l'on peut tranquillement appeler spirituelle.⁵⁴⁹

Le spirituel dans l'art nous a bouleversés par sa contemporanéité et nous a permis de prendre conscience de l'importance primordiale des couleurs dans la peinture comme possible déclencheur d'une spatialité nécessaire à la culture de soi. La force des couleurs est tellement puissante qu'elle ouvre des « espaces en soi » des spatialités et tout en guidant le corps, guide la forme. La position de Kandinsky face au spirituel dans l'art rejoint l'analyse de Paul Audi sur *l'esth/éthique*. Kandinsky préconise une véritable culture de soi en considérant « L'art comme possibilité de maintenir l'âme à une certaine hauteur »⁵⁵⁰: l'artiste se donne à voir tout d'abord par un travail éthique (Kandinsky parle de morale intérieure) et c'est cette sensibilité entretenue de l'âme qui permettra de mieux entrer en vibration avec le monde et les autres. Il juge les œuvres d'art à leurs capacités de « provoquer des vibrations dans l'âme, puisque l'art est le langage de l'âme et c'est le seul »⁵⁵¹. Kandinsky parle d'un véritable effort spirituel de la part de l'artiste car « celui qui ne travaille pas sans relâche et ne lutte pas sans cesse contre l'enfoncement coule irrémédiablement. »⁵⁵². Il met en garde les hommes vivants dans des

⁵⁴⁸ Mondrian, Piet, cité par Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes: Pratiques et méthodes, 1911-1971*, Casterman, 1972, p. 24.

⁵⁴⁹ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 140.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 63.

sociétés qui ne se préoccupent que des biens matériels et délaissent le spirituel. Ainsi il est très sensible à la théosophie⁵⁵³. L'exemple qu'il donne de Cézanne en donne une idée :

Cézanne cherchait également la nouvelle loi de la forme. Il savait faire d'une tasse de thé une créature douée d'une âme, ou plus exactement reconnaître dans cette tasse un être. Il élève la « nature morte » à un niveau tel que les objets extérieurement « morts » deviennent intérieurement vivants. Il traite ces objets de la même façon que l'homme, car il avait le don de voir partout la vie intérieure. Il l'exprime en couleurs qui deviennent une note intérieure picturale [...] ⁵⁵⁴

Pour Cézanne ceci est le principe de la *résonance* intérieure : les objets peuvent acquérir une valeur intérieure au-delà de leurs représentations et il en est de même pour la couleur. Kandinsky tend alors un lien sensible par la couleur entre le corporel et le spirituel.

Dans son livre il part d'une estimation de la valeur pure d'un matériau couleur comme chaleur/froideur/notion de proximité/éloignement. Cela provoque des émotions, des vibrations de l'âme ; l'œil agit alors sur tous les autres sens notamment sur l'audition, il dresse un rapport couleur/son très précis. La *résonance* intérieure des objets/couleurs procède de l'entrée efficace avec l'âme humaine et donc du principe de la nécessité intérieure que Kandinsky définit comme suit :

L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure. ⁵⁵⁵

C'est une notion d'expérience qu'il traduit ici comme une aventure intérieure personnelle. Kandinsky insiste sur le principe de la nécessité intérieure comme seule guide à l'artiste et sa capacité à mettre en résonance l'âme humaine, c'est-à-dire de la mettre en vibration.

C'est autour de cette notion d'expérience que Kandinsky semble contradictoire dans ses deux ouvrages : *Du spirituel dans l'art et Point et ligne sur plan*. Il entretient un rapport

⁵⁵³ Théosophie est un mouvement indien qui propose d'approcher les problèmes de l'esprit par la voie de la connaissance intérieure.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 112.

double à l'expérience dans *point ligne plan*. Le premier livre est « vivant » il relève de la nécessité intérieure comme principe de création, le second au contraire se fige dans la théorie par la « volonté aveuglée » de dresser une grammaire des formes géométriques (formes pures) au détriment des formes « naturelles ». Issues de la couleur, celles-ci sont comme le prolongement de formes vivantes en nous et se manifestent par des lignes onduleuses et non « droites-raisonnées » :

Mais un jour, aucune trace n'est plus anguleuse. Ils ont cessé de raisonner et s'adonnent à l'ondoiement naturel émanant d'une pulsion intérieure.⁵⁵⁶

Dans un premier temps nous exposerons la théorie qu'il défend dans *point/ligne /plan*. Nous montrerons comment les deux types d'expériences qu'il expose ne peuvent être compatibles car elles se placent sur deux plans distincts : le *plan de la vie* et le *plan de la pensée*. Nous exposerons l'esthétique du « vivant » que nous défendons au détriment d'une théorie figée et nous montrerons comment Kandinsky présentait l'échec possible de son système théorique.

Toute limitation n'est dictée que par le temps, par l'intermédiaire d'une nécessité intérieure et par conséquent, toute limitation ne peut-être que provisoire...⁵⁵⁷

Kandinsky dans *Point ligne plan* veut dresser une théorie de la forme en peinture. La forme a ici le statut d'un matériau au même titre que la couleur. L'une des bases de sa théorie consiste en l'abstraction comme moyen « d'épargner les fioritures c'est-à-dire un quelconque rapport au réel ». Il veut ainsi pénétrer à l'intérieur de la forme et en dresser un inventaire qui permettra d'atteindre la plus grande efficacité en peinture c'est-à-dire la plus grande résonance. Notre désaccord se trouve dans le privilège qu'il donne aux formes géométriques comme forme pures permettant d'obtenir la plus grande *résonance*. Voyons dans un premier temps en quoi consiste sa théorie et comment cette théorisation sur les formes a au fond figé sa peinture malgré le « génie » de ses débuts.

Nous pensons que la première « erreur » de Kandinsky pourrait se résumer à sa réflexion autour de toile de Monet : « la meule de foin s'efface au profit de la couleur. ». Kandinsky n'a pas tort quand à l'effacement des formes des bottes de foin. En effet, dans ses toiles, nous

⁵⁵⁶ Stern, Arno, *Heureux comme un enfant qui peint*, op. cit., p. 106.

⁵⁵⁷ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 86.

ressentons peut-être plus la chaleur de deux heures de l'après-midi ou l'ombre de la soirée qui approche que la vue optique des meules. La sensation colorée est première tout d'abord parce que Monet construisait par la couleur et deuxièmement parce que c'est elle qui au-delà des meules de foin nous fait ressentir physiquement l'heure du jour, la température du corps. Cet effacement est envisageable par le sentir comme mode actif. Kandinsky semble ne pas interpréter cet effacement phénoménologiquement mais plutôt au sens de la suppression des objets orientés vers la dissolution de leur forme. Kandinsky a pour projet d'atteindre une efficacité picturale, et il ira jusqu'à abolir l'utilisation de ses mains dans la peinture en privilégiant les outils tels les compas, ou les règles. Il est à la recherche d'un langage formel universel.

[...] la peinture actuelle est encore presque totalement liée aux formes naturelles, aux formes empruntées à la nature. Sa tâche, maintenant, est d'étudier ses forces et ses moyens, d'apprendre à les connaître, comme la musique l'a fait depuis longtemps, et d'essayer d'utiliser ces forces et ces moyens d'une manière qui ne doive rien qu'à elle-même en vue de la création.⁵⁵⁸

Ainsi naît la volonté de dresser une sorte de manuel de la peinture en considérant les formes géométriques comme des formes pures. Il va mettre au point au Bauhaus une grammaire de la création avec des règles bien précises. Son rapport à l'expérience devient alors totalement contradictoire :

Pour Kandinsky, les formes géométriques sont le point (comme premier élément principal de la peinture) les lignes (comme deuxième élément principale de la peinture) et le plan. Ils constituent les moyens les plus précis pour que la peinture trouve sa *résonance*. Les éléments sont dressés comme une sorte de grammaire et ont une intelligence propre. C'est à l'artiste de se familiariser avec leurs lois « De manière à acquérir l'intelligence des éléments... »⁵⁵⁹. Le projet de Kandinsky dans *Point et ligne sur Plan plan* présente deux visons de l'expérience, la première relève de la nécessité intérieure. Je résume les conditions de cette nécessité qui passe par le cheminement intérieur de l'artiste :

- Chercher la vie dans les objets
- Ressentir les vibrations de la couleur

⁵⁵⁸ *Ibid.*, intro p VI.

⁵⁵⁹ Kandinsky, Wassily cité par Philippe Sers, *Kandinsky écrits complets, La forme*, Paris, Denoël Gonthier, 1970.

- Ne peindre que sous le principe de cette nécessité (pulsation corporelle) née de la *résonance*.

Dans sa grammaire des formes, Kandinsky oublie le rapport privilégié et primordial que l'artiste doit entretenir au monde afin d'élever son âme, condition dont Kandinsky nous dit qu'elle est la mission la plus haute de l'artiste. L'artiste doit vivre en sympathie avec les éléments. Or, dans sa grammaire Kandinsky indique à l'artiste de se plier aux règles des formes géométriques. Son projet paraît alors pouvoir s'exposer comme suit : Il proposerait une *syntonie* à partie de formes géométriques. Kandinsky oublie alors déjà :

L'extase de Kandinsky devant le coucher de soleil de Moscou qu'il nous raconte dans ses souvenirs et où son être tout entier entrainé en vibration constitua pour lui une sorte d'incitation à l'urgence de peindre.⁵⁶⁰

Comment des formes géométriques peuvent avoir autant d'impact que la vie perçue dans tout ? L'art y perd forcément en vivacité et en tonicité. De plus, Kandinsky prive le peintre du rapport à la main en privilégiant l'utilisation d'outil pour les tracés géométrique. Nous voyons déjà que deux conditions présentes dans le principe de la nécessité intérieure, ne peuvent plus s'activer si Kandinsky suit sa théorie des formes: le rapport privilégié au corps et l'entrée en vibration par le réel du poète. L'intelligence des éléments dont Kandinsky veut doter les formes entraîne l'amputation de son concept de *résonance*. Son ouvrage *Du spirituel dans l'art* était pourtant prophétique et il « s'était mis en garde » :

Il n'y a pas de « il faut... » en art ; celui-ci est éternellement libre. L'art fuit devant le « il faut », comme le jour devant la nuit.⁵⁶¹

En art, la théorie ne précède jamais la pratique, ni ne la tire derrière soi [...] Ce n'est que par le sentiment, surtout au début, que l'on parvient à atteindre le vrai dans l'art.⁵⁶²

Voyons de plus près cette amputation qui révèle d'une autre expérience simplement théorique :

⁵⁶⁰ Sers, Philippe, préface de Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 139.

Comment de la pulsation intérieure (corporéité vivante en action) d'un artiste peuvent naître des formes figées ? Pour ressentir précisément cette contradiction prenons la description de Moscou à ses débuts de peintre c'est-à-dire ceux de l'expérience poétique du paysage qui met en « mouvement ».

Ce rose, les lilas, le jaune, le bleu, le vert pistache, le rouge flamboyant des maisons et des églises y chantent leur partie avec le gazon d'un vert fou et le murmure profond des arbres, ou la neige aux mille voix chantantes et *l'allegretto* des branches chauves et, enfin la ceinture de murs du Kremlin rouge.⁵⁶³

A la place de ce rapport vivant aux formes qui emprunte au rythme universel vers le *rythme intime* du peintre, il choisira d'emprunter un rythme géométrique non-naturel avec ses particularités fixées pour composer sa toile auxquelles l'artiste devra se plier. Kandinsky semble pourtant conscient du danger de sa proposition :

Mais si nous commençons dès aujourd'hui à détruire totalement le lien qui nous attache à la nature, à nous orienter par la violence vers la libération, et à nous contenter exclusivement de la combinaison de la couleur pure et de la forme indépendante, nous créerions des œuvres qui seraient des ornements géométriques et qui ressembleraient, pour parler crument, à des cravates ou à des tapis.⁵⁶⁴

La théorie minimaliste comme celle de Mondrian sera proche de ce langage pictural, puis beaucoup de courants contemporains feront de la notion d'expérience une expérience purement théorique et iront jusqu'à oublier la crainte de Kandinsky, la menace qu'il pressentait c'est-à-dire l'oblitération du second aspect de son livre : La nécessité intérieure. (Exemple Buren et ses « colonnes », Bertrand Lavier, Buren, Opalka, Viallat, Ben, Gilbert et George » ...).

Après avoir cédé à la tentation logique et avoir constitué un système cohérent, Kandinsky est revenu en arrière...il avait le sentiment de s'être lancé dans une voie pour laquelle il n'était pas vraiment fait.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Kandinsky, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes. 1912-1922*, édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1974.

⁵⁶⁴ Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, op. cit., p. 176.

⁵⁶⁵ Sers, Philippe cité par Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur Plan*, op. cit., p. 30.

En conclusion, sa conception de l'art abstrait réside dans le fait de ne plus se soustraire aux formes extérieures de la nature et se trouve dès le début de ses recherches. Les premières années il garde la sympathie des éléments en soi et il laisse vivre ses formes. Dans *Point ligne plan* il confond alors nature et *organicité*⁵⁶⁶.

Aujourd'hui il n'y a que l'art abstrait qui ait cette position et qui, conscient de ses droits et de ses devoirs, ne se fonde plus sur les apparences extérieures de la nature. Que l'on ne m'objecte pas que l'apparence est subordonnée aux besoins intérieurs dans l'art « figuratif », il est impossible de transposer l'intérieur d'un règne dans l'extérieur d'un autre.⁵⁶⁷

Il semble vouloir pousser à l'extrême ce possible détachement du réel et il en fait un concept :

Lorsque le spectateur se croit entré dans le domaine légendaire, il est immédiatement immunisé contre les fortes vibrations de l'âme [...] C'est pourquoi il faut trouver une forme qui, d'une part, exclut l'effort légendaire et d'autre part n'entrave en aucun cas l'effet de la couleur.⁵⁶⁸

Son erreur à notre sens, réside dans une croyance idéale qui se révèle infructueuse pour la notion de nécessité intérieure (d'art vivant que nous défendons). L'artiste tend sous ce point de vue à être dominé par le concept dans l'acte de peindre et ainsi sa pulsion intérieure est freinée. Pour nous, la peinture ou plus exactement l'espace de la peinture se crée par la couleur dans *l'ivresse*, la forme n'existe pas comme pré-donnée ou alors elle se fige. La forme est l'écho de l'activité de l'artiste (augmentée par son rapport au réel) et son rapport à la peinture c'est-à-dire aux couleurs et à la matière. Le rapport au vivant et à la nécessité intérieure ne peut se faire que par la puissance d'irradiation de la couleur dont naît la forme organiquement. Nous n'envisageons pas de formes préétablies mais vécues. Par exemple, Arno Stern dans *Heureux comme un enfant qui peint* nous confie ses observations à partir de la *Formulation*. Il répertorie quand à lui des formes récurrentes chez l'enfant qui entre dans le processus de la *Formulation*. Ces formes (jaillissement, entonnoir, bulbe) font naître des nécessités car elles sont inscrites en soi et donnent lieu à des espaces, des rythmes singuliers. Nous défendrions alors une grammaire de formes c'est-à-dire organique sous ce seul point de vue.

⁵⁶⁶ Organicité : Voir lexicque.

⁵⁶⁷ Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur Plan*, op. cit., p. 133.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 185.

Voyons comment les artistes de l'*art intemporel* vivent le *paradoxe de l'éthique*.

B.6 Le paradoxe de l'éthique

B.6.1 La philia

Nous nommons *paradoxe de l'éthique* le mouvement qui consiste pour l'artiste intemporel à aller vers soi (faire de l'espace en soi) pour aller vers (avoir de la place pour accueillir) l'autre. L'intensification du sentiment d'exister ressentie par l'artiste présente un paradoxe qui peut engager (comme c'est le cas pour nous) sur le terrain de la *philia*⁵⁶⁹ : une responsabilité éprouvée d'aller vers l'autre (accompagner). Nous nous attacherons particulièrement aux personnes en situation de fragilité et de dépendance pour penser cette *philia* car ils ont besoin de ces liens « avertis ». Cette « poussée » ne doit pas se faire n'importe comment mais en suivant de près la liberté qui nourrit l'éthique même du créateur. Nous allons éclairer ici notre propos.

Le sens éthique selon Gilbert Simondon (1924-1989) est défini comme suit : « L'éthique est ce par quoi le sujet reste sujet, refusant de devenir individu absolu, domaine fermé de la réalité, singularité détachée. »⁵⁷⁰. L'éthique est condition de l'individuation qui ne se fait pas sans un rapport au monde, une circulation avec les autres et soi-même car nous ne préexistons pas à nous-mêmes, les autres sont fondateurs de notre être (la société, la culture, les autres). Nos parents par exemple sont condition de notre vie d'un point de vue biologique bien sûr, mais aussi par la relation de soin qu'ils nous portent, comme nous l'explique François Flahault dans son ouvrage *Le sentiment d'exister*. C'est sous la perspective de la néotonie⁵⁷¹ comme rapport à l'autre et mode d'être véritable du sujet que nous interrogerons les conditions de la relation respectueuse de l'accompagnant. Nous résumerons dans un premier

⁵⁶⁹ « Est *philia* le lien que nouent l'affection et la valorisation réciproques. Et sa forme suprême ne peut exister que dans l'égalité laquelle, dans la société politique, implique la liberté, soit ce que nous avons appelé autonomie ». Castoriadis, Cornelius, *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 39.

⁵⁷⁰ Simondon, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éd Jérôme Million, 2005, p. 335.

⁵⁷¹ Néotonie : Biologiquement l'être humain se caractérise par son degré élevé d'immaturité physiologique, par l'interdépendance entre sujets. Le bébé reconnaît en premier lieu le visage de sa mère ou de la personne qui prend soin de lui (le sien au bout de deux ans : stade du miroir) il reconnaît donc l'autre avant lui-même, une dépendance se fait dès lors évidente comme un prolongement rassurant de lui-même. Pirard, Virginie, *Qu'est ce qu'un soin ? Les nouvelles figures du soin*, Revue Esprit, Janvier 2006.

temps l'importance de la relation sous la lumière de l'ouvrage de François Flahault⁵⁷², puis la posture qu'il conviendrait d'adopter en tant qu'accompagnant (d'un public « fragile ») dans un but de construction mutuelle, de renforcement et de respect des individualités.

La relation aux autres est au fondement du sentiment d'exister. « *Ce n'est pas simplement dans mon corps que je prends corps mais par la relation de propriété à des choses extérieures* ». F Flahault cite deux conditions fondamentales pour cela dès notre naissance : se définir un lieu d'être et la *filia* (lien d'affection) comme liant grâce auquel le sentiment d'exister prend corps.

Ce qui dans la conscience que nous avons de nous-mêmes, permet que nous nous sentions exister n'est donc pas une hypothétique substance endogène, mais une substance d'abord exogène, qui nous est transmise à travers des relations socialisées avec l'adulte nourricier puis d'autres personnes.⁵⁷³

La vie de l'être humain, pendant les premiers mois de son existence nous semble être le meilleur exemple pour parler du rapport fondamental à l'autre que nous entretenons en nous-mêmes, rapport qui dans notre société occidentale est souvent renié (partie historique : mythe de Robinson). Trois piliers sont nécessaires dans le « processus de constitution de soi comme existence psychique »⁵⁷⁴ :

- Bénéficiaire d'un lieu d'être.
- Bénéficiaire du contact corporel et langagier avec l'adulte.
- Sentiment d'appartenance à un monde commun.

C'est donc par la reconnaissance des autres qu'un « nouvel être » pourra exister.

L'individu ne précède pas la relation, c'est la relation qui précède l'individu et cette relation est toujours déjà enchâssée dans une vie sociale, la coexistence précède l'existence de soi.⁵⁷⁵

Le corps de l'autre est constitutif du « corps propre »⁵⁷⁶ de l'enfant qui se forme à travers des sensations premières, des supports de l'attachement (peau, odeur, voix de l'adulte). Selon

⁵⁷² Falhaut, François: Directeur de recherche au CNRS, membre du Centre de recherches sur les Arts et le langage.

⁵⁷³ Flahault, François, Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi, *op. cit.*, p. 491.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 398.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 425.

Bowlby⁵⁷⁷ (1907-1990) les besoins primaires se ramènent à des besoins physiologiques (importance du contact primordial), les contacts sensoriels suscitent l'attachement mutuel. Nous assimilons ainsi différentes manières d'être de nos parents puis ensuite d'autres sources « zones de contacts » (les autres). L'imitation des comportements fait partie des moyens de ne pas sombrer dans le rien⁵⁷⁸ qui nous habite, ces modulations du contact sensoriel avec l'autre, avec le monde est assimilation de manières d'être constitutives de soi. La relation est aussi fondamentale en tant que la coexistence précède l'essence.

La *filia* (lien d'affection) est ce « liant » grâce auquel mon sentiment d'exister prend corps. Selon Aristote : « C'est dans nos relations avec nos proches que nous actualisons ce que nous sommes en puissance. A cet égard, celui qui exerce la bienveillance à l'égard de ceux qu'il aime, est comparable à l'artisan ou à l'artiste qui sent son existence à l'occasion de ce qu'il fait.⁵⁷⁹

Pour que les enfants se sentent exister, les parents doivent leur attribuer une place⁵⁸⁰ (lieu, contacts). Les enfants sont dépendants des adultes et petit à petit s'en éloignent, mais qu'en est-il des personnes fortement dépendantes (enfermement, handicap psychique, handicap mental, handicap physique, vieillesse....) ? En effet la maladie contraint à vivre dans un monde rétréci, dans un monde qui n'est pas le monde normal. C'est à l'intérieur de ces horizons que nous interrogeons la qualité des échanges comme possible relation respectueuse entre accompagnant et accompagné pour répondre à ce besoin de se sentir exister.

⁵⁷⁶ Unité consciente et inconsciente du site en un sentiment d'unité. : notre corps est un corps subjectif. « Le corps dans sa nature originaire appartient à la sphère de l'existence qui est celle de la subjectivité elle-même. » Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps*, op. cit., p. 11.

⁵⁷⁷ Bowlby : Psychiatre et psychanalyste anglais célèbre pour ses travaux sur l'attachement.

⁵⁷⁸ L'humain porte en lui un vide, il faut trouver les moyens de combler ce vide. La culture et la société en sont les moyens. La conscience de soi représente un espace psychique illimité c'est l'immatériel de la conscience. Ces réalités spirituelles comme les nomme F Flahault ne sont « jamais présentes directement mais s'expriment à travers le langage, les pratiques, les intuitions, les images les objets, les lieux visibles dans lesquels ce langage, cette croyance prend corps. » Flahault, François, *Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi*, op. cit., p. 106. Il nous faut nous soutenir face à la réalité et combler ce vide (espace psychique illimité) que l'on sent en soi. Flahault nous cite les coutumes, les croyances (besoin de croyance qu'on éprouve dès l'enfance on se constitue par cela, (en croyant à nos parents), les pratiques et activités comme possibles soutiens : agir, aménager, maintenir, se protéger contre la souffrance psychique (vide néant).

⁵⁷⁹ Aristote dans l'éthique de Nicomaque cité par François Flahault, *Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi*, op. cit., p. 522.

⁵⁸⁰ « Il est bien connu que les résultats scolaires ne dépendent pas seulement des capacités intellectuelles de l'enfant et de la manière dont il réagit à celle-ci mais aussi de la place sociale et relationnelle de l'enfant, et de la manière dont il réagit à celle-ci. » Flahault, François, *Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi*, op. cit., p. 271.

Le référent accompagnant va devoir être, au-delà de l'activité proposée, un repère fondamental pour des personnes vivant la « dépendance ». Il va se tisser de *la philia*, (lien d'affection) et c'est la nature de cette *philia*, son sens éthique, que nous allons interroger. Nous nous appuyons pour cela sur l'expérience de Ferdinand Deligny⁵⁸¹.

Tout d'abord la personne accompagnée vit dans un contexte particulier qui lui permet déjà de ressentir un sentiment d'exister supposé (pour les non-psychotiques) selon la qualité de l'institution. Avec la mise en place de manières d'être relationnelles et activités socialisées comme sentiment d'une existence sociale, présences d'amis, visites, droits communs, accès au monde social, une circulation est déjà opérante mais dépend des politiques des établissements accueillants. L'accompagnant (artistique par exemple), quant à lui, devra inscrire au sein de son activité une certaine *philia*. Dans mon expérience professionnelle d'accompagnement des personnes en situation de handicap et maladie psychique cette question s'est posée dès le premier jour. J'ai éprouvé la nécessité comme dans la peinture d'un regard « émerveillé », non au sens naïf du terme mais dans le sens de franche découverte : un devoir de regard neuf. Je comparerais cet exercice (qui s'impose à nous) comme l'exercice de Cézanne qui veut peindre une femme (il se force à la voir comme des pommes, dénuée des *clichés* ambiants qui obstruent sa vision). Cette comparaison peut sembler étonnante mais cela montre simplement que le regard que l'on porte sur les choses et les personnes est de plusieurs ordres (culturel, idéologique), et qu'il convient de le remplacer au profit d'un rapport immédiat aux choses, de l'observation immédiate, de l'interaction à tout prix. Remplacer alors les normes apprises, les *clichés* par la recherche d'une interaction humaine à coup d'intuitions et d'amitiés attentives comme le dit Deligny, à propos d'un artiste.

Le sentiment de sa propre vigueur, de sa propre vivacité d'esprit, éprouvé auprès de cet être qui renvoie les mots comme un écho impénétrable, l'espoir de réveiller cet être, de l'atteindre à force d'intuition, d'amitié attentive pour ce que cet autre peut avoir de semblable à soi.⁵⁸²

Nous dirions que le premier rôle de l'accompagnant réside peut-être dans le fait d'apprendre à être soi-même (donc à développer une éthique basée sur l'amour de soi), par là

⁵⁸¹ Fernand Deligny : (1913-1996) Educateur qui a approché l'autisme de manière expérimentale en accordant une place toute particulière aux pratiques, au groupe, à l'action.

⁵⁸² Deligny, Ferdinand, *Œuvres, Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo*, Paris, Éd. L'Arachnéen, 2007, p. 477.

même à perdre les illusions pour pouvoir se transformer. Cette transformation s'allie à une grande responsabilité qui repose sur le fait que ce ne sont pas les sujets accompagnés (personnes en situation de handicap psychique, mental, personnes autistes, atteintes de la maladie d'Alzheimer...) qu'il s'agit de transformer mais nous-mêmes dans un lieu de vie qu'il s'agit de créer.

Dans notre pratique quel est l'objet ? Tel ou tel enfant psychotique ? Certes pas l'objet réel qu'il s'agit de transformer, c'est nous, nous là, nous proches de ces « sujets » qui à proprement parler ne le sont guère et c'est pourquoi ils sont là.⁵⁸³

Etre « soi-même » apparaît comme condition éthique du prendre soin dans la relation. Nous comprendrons en quoi l'artiste sera bien placé pour ce rôle d'accompagnant, nous développerons plus particulièrement cette question dans le point suivant. Mais en attendant, qu'est ce que cela signifie vraiment ?

Cela devient vite une évidence : dans l'expérience d'accompagnement, nous sommes confrontés à une relation d'extrême dissymétrie (vulnérabilité/compétence du soignant). Il s'agit de renoncer aux présupposés intellectuels, moraux pour accueillir l'autre comme il est et ce, sous des côtés parfois difficiles. Minkowski dans *Le temps vécu* nous donne des exemples « de forme particulière de vie mentale, d'un état de conscience particulier, un raisonnement psychique particulier » chez les personnes en situation de handicap mental comme les déficients mentaux (hypophrénies⁵⁸⁴).

Les débiles, comme les enfants, ne s'isolant point assez de leurs désirs, de leurs projets, de leurs joies et de leurs peines, n'ont d'eux même qu'une connaissance imparfaite, subordonnée à la perfection à laquelle est parvenu le développement, à ce point de vue, de leur personnalité.⁵⁸⁵

Le caractère concret des exemples qui suivent va nous permettre de réaliser nos différences. Concernant leur jugement, il est par exemple totalement différent du nôtre : ils vont considérer une personne comme supérieure aux autres parce qu'ils ont été en contact plus longtemps avec elle. Ainsi ils jugent souvent leurs « nourriciers », supérieurs par

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁸⁴ Hypophrénies : Minkowski désigne de ce nom les états caractérisés, selon la conception courante, par une insuffisance, soit congénitale, soit acquise, des facultés intellectuelles.

⁵⁸⁵ Eugène Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 332.

exemple au médecin, au juge, au directeur car ils prennent soin d'eux... Un autre exemple au niveau de la structure d'aspect temporel, « puisqu'elle se ramène à l'incapacité de s'abstraire de ce qu'il y a de concret dans le flux continu de nos états de conscience, de dégager de ce flux dans lequel elle est primitivement longée, sa propre personnalité. »⁵⁸⁶ leur horizon temporel ne dépasse pas quelques jours. Un « déficient mental » est emmuré dans une courte période de temps. Une situation identique se retrouve d'ailleurs dans l'évolution psychologique d'une personne « normale ». L'enfant de huit ans connaît toutes les mesures du temps, mais en pratique, un enfant se désintéresse totalement d'un événement ordinaire qui doit subvenir dans un mois. Le développement temporel du moi ne s'opère ainsi que très lentement ce n'est qu'à 20, 25 ans que l'année devient unité. Une personne « déficiente mentale » se comporte à ce point de vue comme un enfant. Son horizon temporel est très restreint. « Il ne voit que la jouissance du présent, le reste se trouvant pratiquement en dehors de son appréciation. »⁵⁸⁷ Ainsi il n'arrive pas à se détacher du concret⁵⁸⁸ donc, il ne se sert pas mal de ses facultés de prévoir mais il n'en dispose point.

Ce qui m'a particulièrement frappé lors de mon travail au centre⁵⁸⁹ c'est que la compréhension d'un fonctionnement psychique différent est très difficile à prendre en considération et demande un effort très particulier, très intense même pour des éducateurs en contact avec eux depuis des années. Le réflexe premier semble d'évaluer les « problèmes d'adaptation » des personnes en situation de handicap mental » par nos canaux moraux, « normaux » et non en essayant de se mettre à leur place. La priorité apparaît plutôt dans le fait qu'ils doivent se développer, s'épanouir selon nos normes psychiques : repères dans le temps, repères spatiaux, sociaux...

La reconnaissance de la différence de l'autre induirait certainement une limitation des incompréhensions et des appréhensions entre éducateurs et accompagnés. La tendance actuelle tend à oublier que les personnes en situation de handicap mental sont différentes. Les institutions souhaitent qu'elles soient « comme » nous mais la caractéristique de la déficience mentale est qu'elle « réalise une structure particulière de vie mentale, structure qui fait

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 335.

⁵⁸⁸ Concret : différent du concret habituellement perçu comme un ensemble d'objets concrets dont notre pensée s'abstrait par la suite. » Il a une signification dynamique comme un flot mouvant que forme l'organisation de nos états de conscience dans le temps et par rapport auquel notre moi réussit, au prix d'un grand effort, à s'affirmer dans son indépendance. » *Ibid.*, p. 336.

⁵⁸⁹ Accompagnante en peinture pendant 4 ans dans un centre accueillant 400 personnes en situation de handicap mental et maladie psychique. J'exerçais mon activité en lien avec une équipe éducative. La fréquence de mes interventions était de 4 séances d'une heure par jour pour des groupes de 5 personnes environ.

justement qu'il conçoit le monde d'une façon toute différente du normal ; il n'en reste pas moins parfaitement logique avec lui-même. »⁵⁹⁰.

En tant qu'accompagnante, je me suis souvent interrogée « Mais qu'est ce que je fais là ? » dans les cas extrêmes de différences et de débordements inhérents à la vie psychique des personnes en situation de handicap mental comme par exemple quand ils : *bavent, crient, délirent, insultent, se balancent violemment à la limite de la chute, discutent seuls, pleurent, volent, mangent tout jusque dans l'absorption de tubes de couleurs, frappent les autres, se frappent*. Face à cette question, j'ai senti au cours des 4 années d'accompagnement un lien bien plus fort, comme préexistant en soi (sentiment de compassion lié au respect pour la vie elle-même). Ce lien qui donne toute la portée éthique de la *philia* c'est d'accepter l'autre pour lui-même, en ce qu'il renvoie toujours au-delà des différences à soi, à une certaine fragilité universelle. C'est toute la responsabilité, l'aptitude de l'accompagnant, son « implication responsable »⁵⁹¹.

Selon Deligny, plus l'accompagnant aura débridé son rapport à sa propre morale (qui compte sur la volonté d'éduquer, d'apprendre, de comprendre, de se faire aimer, de punir, de maîtrise, de séduction, de fausse morale...) plus il pourra y avoir de véritable échange c'est à dire des « récompenses » des deux côtés : l'un pourra s'épancher librement (je pense à la peinture) et paisiblement, et l'accompagnant ressentira un accord.

Il t'arrivera de pouvoir contrôler la justesse de ton art. Une phrase, un évènement frémiront d'un accord profond entre l'écoute active du groupe et ton intervention. Et d'avoir senti ces accords sera ta seule récompense.⁵⁹²

Le ressenti de cet accord est la possibilité de se renforcer mutuellement, il peut sembler comme une maigre récompense par rapport aux efforts fournis, il constitue pourtant un sens significatif en l'homme comme le sentiment d'authenticité⁵⁹³ du créateur. Il se ressent comme un juste écho en nous, cette justesse donne du sens à la vie et permet de se construire.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁹¹ Zaccai Reyners, Nathalie, *Nouvelles figure du soin*, janvier 2006.

⁵⁹² Deligny, Ferdinand, *Œuvres, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, op. cit.*, p. 244.

⁵⁹³ Authenticité : Il convient d'accueillir une image en soi dans sa réalité spécifique et ainsi de l'aimer par des forces qui ne passent pas par le circuit du savoir Nous rapprochons le sentiment d'authenticité au fait de devenir davantage soi-même par le créateur, en suivant la théorie esth/éthique de Paul Audi : L'esprit créateur est lui-même vivant et ne saurait prendre son essor qu'à partir de lui-même relativement à soi. Suivant cette opération : «En puisant dans l'affectivité du corps charnel la force du devenir et ainsi de se fondre en un mouvement, celui de l'esprit créateur » [...]Audi, Paul, *Créer, op. cit.*, p. 140.

Nous insistons sur la qualité du travail de transformation de l'accompagnant (propre à la possibilité de l'acceptation du non-normalisant) car il ne s'agit pas de tricher avec ces personnes (les interactions se font bien au-delà du langage), nous insistons sur la spécificité d'un travail basé bien plus sur la prise en compte de la corporéité vivante (sphère de la subjectivité, travail éthique de l'amour de soi).

Le langage se révèle beaucoup moins efficace quant à nous rendre conscients de ce qui se joue dans nos interactions avec les autres.⁵⁹⁴

Etre soi-même c'est s'intéresser aux choses, aux personnes pour elles-mêmes, « la source de beaucoup d'échecs vient des projections (*clichés*) que le soignant effectue sur le soigné. »⁵⁹⁵ Comme nous l'avons compris nous nous constituons par rapport aux autres, être soi-même c'est permettre à l'autre de se sentir pouvoir être lui-même, l'interaction devient alors renforcement mutuel :

Si la personne en compagnie de qui je suis est elle –même, naturellement et sans effort, du coup, elle me permet de me sentir être moi sans effort, de me sentir exister naturellement.⁵⁹⁶

François Flahault cite deux manières d'être soi :

- 1) En s'intéressant à des choses, des activités ou des personnes pour elles-mêmes, ce qui revient à accepter que la reconnaissance vienne par surcroît. Cela revient également à être de bonne humeur et entraîne une manière de se sentir être soi.⁵⁹⁷ (Être spontanément aimable, se ressent plutôt que par pur devoir moral.)
- 2) En se montrant reconnaissant aux autres de la reconnaissance que l'on perçoit d'eux. Ce qui revient à diviser par deux la jouissance qu'on cherche à obtenir d'eux et à leur donner leur part.⁵⁹⁸

La nature de la *philia* qu'il convient d'adopter en tant qu'accompagnant est celle d'une posture éthique respectueuse : être soi et ainsi être vivant. Il s'agit de débrider son rapport au monde en adoptant une posture d'accueil de l'autre pour lui-même, d'accueil de l'autre par l'instinct, l'intuition, l'« amitié » bienveillante. « Seule la vigilance et le retour sur soi

⁵⁹⁴ Flahault, François, Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi, *op. cit.*, p. 448.

⁵⁹⁵ Zaccari Reyners, Nathalie, « Respect, réciprocité et relations asymétriques, quelques figures de la relation de soin », *Revue Esprit, Les nouvelles figures du soin*, Janvier 2006.

⁵⁹⁶ Flahault, François, *Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi, op. cit.*, p. 741.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 731.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 738.

permette de minimiser l'instrumentalisation de l'autre »⁵⁹⁹. C'est par ce biais, quand l'« autre » se sentira respecté parce qu'il sentira la possibilité d'être lui-même un respect naturel et mutuel prendra place, c'est la condition de toute mise en activité. Le respect pour l'autre s'inscrirait ici :

Il est difficile de reconnaître l'existence indépendante de ceux dont nous dépendons parce que nous avons peur ensuite d'être abandonnés. C'est pourquoi, bien souvent, nous nions que les autres soient des êtres humains indépendants. Et c'est seulement quand nous l'acceptons que nous sentons l'obligation de renoncer à nos projections, de chercher à contrôler nos émotions en puisant dans nos propres ressources plutôt que de dépendre des autres.⁶⁰⁰

La réciprocité et le renforcement mutuel sont possibles dans ce cas dans un souffle de vie⁶⁰¹ commun basé sur un sentiment de vérité au sens pascalien⁶⁰² du terme.

B.6.2 De l'élan compassionnel à l'accompagnement

[...] La vie se déploie comme elle est : des heurts, des compétitions, des intimités, des haines s'y manifestent... En dehors du commerce journalier entre les hommes, il existe : La communauté, la communication, la proximité, la solidarité entre les êtres humains, qui dans chacun d'eux, de l'intérieur trouvent leur écho.⁶⁰³

Nous avons dans le point précédent défini la nature de la *philia* qu'il s'agit d'entretenir : elle repose sur une éthique, un travail sur soi qui consiste à être soi-même et ainsi permettre à l'autre de se reconnaître. Cette base permet une réelle significativité⁶⁰⁴ des

⁵⁹⁹ Zaccai Rayners, Nathalie, « Respect, réciprocité et relation asymétriques, quelques figures de la relation de soin », *Revue Esprit, Les nouvelles figures du soin*, janvier 2006, p. 102.

⁶⁰⁰ Audard, Catherine, *Le Respect: de l'estime à la déférence : une question de limite*, Seuil, 1999, p. 69.

⁶⁰¹ C'est être avec les autres, des autres si différents de soi mais qui comportent en eux souvent une vie « extraordinaire » qui renforce à l'image de ce que Primo Levi, sorti des camps de concentration, a pu dire sur un jeune italien : « Un spectacle vivant et vivifiant qui me réconciliait avec le monde et rallumait en moi la joie de vivre qu'Auschwitz avait éteinte. » Levi, Primo, *La trêve*, Grasset, 1997, p. 92.

⁶⁰² Cette citation de Deligny rejoint une pensée de Pascal, qui nous dit qu'on est porté à aimer celui qui nous fait sentir une vérité (laquelle on ne savait pas qu'elle y fut), cette personne alors « ne nous a point fait montrer son bien mais le nôtre ».

⁶⁰³ Eugène Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. XI.

⁶⁰⁴ Significativité : Son enracinement (référence intentionnelle) se trouve dans l'auto-affection de la vie que Rousseau appelle l'amour de soi.

échanges, condition qui donne sens à la vie et par là-même rejoint la question du soin. Qu'en est-il, dans cette relation éthique, d'une notion comme la compassion ? Elle serait la condition de l'élan même d'aller vers l'autre. Accompagner des personnes en difficulté c'est d'abord se préoccuper de l'autre en tant qu'il est sujet mais aussi en tant qu'il éveille en nous un sentiment (philosophie rousseauiste) : la compassion que nous allons définir. Nous verrons alors que se préoccuper de soi (éthique de l'artiste intemporel basée sur l'amour de soi) permet de se préoccuper de l'autre (dynamisme possible, élan pour répondre à la compassion).

Accompagner une personne en difficulté c'est être touché par l'autre. La vision de la compassion rousseauiste étudiée dans *l'empire de la compassion* de Paul Audi va nous aider à préciser ce que nous entendons par là. La compassion est possible grâce à l'amour de soi, qui n'est pas un acte égoïste. Ordre de l'essence même de l'être humain, elle est une émotion à part entière et diffère d'un acte d'amour. La compassion prend appui sur l'expérience de la similitude de l'autre, elle est entendue comme « expansion de soi, prolongement de l'amour de soi propre à la vie »⁶⁰⁵. C'est aussi la révélation de la vulnérabilité comme essence de la vie. La compassion se définit comme telle : partage de la douleur associée au venir en aide (mouvement) et ainsi comme alliance de l'agir et du pâtir.

Accompagner des publics fragiles c'est faire acte de compassion : c'est leur venir en aide, une aide qui prend ses bases sur la vie même, dans le sens où on se sent capable de venir en aide parce qu'on sent en soi une énergie suffisante pour le faire. Compatir est un pathos qui met en mouvement. C'est une réaction qui fait réagir, la compassion devient alors activité, action. Selon Rousseau, pour compatir vertueusement (action) c'est-à-dire sans arrières-pensées et intérêts, il faut pouvoir « gagner des forces, en conséquence accroître la puissance de la vie. »⁶⁰⁶.

En conséquence pour Rousseau compatir c'est « être une âme forte », par cette philosophie il s'oppose à d'autres philosophes comme celle de Kant (qui ne voit qu'un effort non commandé à l'opposé du devoir) ou Spinoza (qui ne voit dans la compassion que tristesse de vie ou passivité radicale). Rousseau nous dit donc deux choses : la compassion est émotion en l'homme (constituant de la vie subjective absolue) et elle est une pure émanation de l'amour de soi.

⁶⁰⁵ Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, op. cit., p. 27.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

[...] Quand la force d'une âme expansive m'identifie avec mon semblable, que je me sens pour ainsi dire en lui, c'est pour ne pas souffrir, que je ne veux pas qu'il souffre ; je m'intéresse à lui pour l'amour de moi, et la raison du précepte est dans la nature elle-même qui m'inspire le désir de mon bien être en quelque lieu que je me sente exister.⁶⁰⁷

L'amour de soi (rien n'est plus cher à l'être que lui-même, il est constitutif de l'être vivant) renforce et rend possible la compassion. Il faut se conserver soi-même, prendre soin de sa propre vie. Rousseau rejoint Aristote sur ce point : l'amour de soi est le fondement du rapport compassionnel.

Une âme qui, parce qu'elle jouit de soi, et s'aime soi-même, et qu'elle dispose, en vertu de cet amour de soi d'un excès de puissance octroyé par la vie, est à même de ne pas retenir cette puissance de vie en elle-même, de ne pas l'économiser mais la répandre au contraire autour d'elle.⁶⁰⁸

Accompagner devient, à la lumière de la compassion, mouvement dynamique de soi vers l'autre (la personne dépendante peut s'animer). Dans la compassion je n'attends pas de l'autre une récompense, je n'attends certainement pas de l'amour car la compassion comme nous l'avons vu ne relève pas de ce sentiment. Paul Audi nous dit que nous attendons néanmoins quelque chose: la reconnaissance du désintéressement. La compassion est donc le moteur possible de l'échange (élan compassionnel) avec des personnes en difficultés et prend ses sources dans l'amour soi.

Voyons à présent quelques préceptes pour « pérenniser » l'élan compassionnel qui risque de s'amoinrir s'il n'y a pas préservation de soi (amour de soi). L'expérience d'accompagnement risque alors de sombrer dans l'échec et la peur de l'autre.

Comment accorder aux autres ce que je ne m'accorde pas à moi ? « Nul n'accorde aux autres que la sensibilité dont il n'a pas actuellement besoin pour lui-même.⁶⁰⁹

Tentons de dégager les préceptes d'une recherche de la relation respectueuse (où respecter l'autre revient à se respecter soi).

⁶⁰⁷ Rousseau, Jean-Jacques, *Emile*, OCIV, p. 523 cité par Paul Audi, *L'empire de la compassion*, op. cit., p. 73.

⁶⁰⁸ Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, op. cit., p. 82.

⁶⁰⁹ Rousseau, Jean-Jacques, *Emile*, OCIV, p. 514. « Bibliothèque la Pléiade », Paris, Gallimard, 1959-1995 cité par Paul Audi, *L'empire de la compassion*, op. cit., p. 42.

La relation éthique soigne parce qu'elle relie et empêche l'enfermement sur soi qui est dépérissement de soi. L'individu ne se suffit pas à lui-même, il vit relié.⁶¹⁰

Une philosophie de l'échange est à considérer à partir des notions de respect de l'individualité et de l'autonomie.⁶¹¹

Partons de la réflexion sur une philosophie de l'échange (la relation) et de 4 thèmes fondateurs de la pédagogie de Deligny qui a cherché toute sa vie à se mettre au service de l'« inadaptation », en essayant justement pas de l'adapter mais de s'adapter à elle.

- a) Reprise de soi
- b) Observation
- c) Antipsychologisme
- d) Attention au moindre geste

Nous allons les regrouper sous deux points : reprise de soi et attention au moindre geste.

a) Reprise de soi

L'accompagnant doit avant tout se reprendre lui-même : cela consiste en un travail éthique car la compréhension de la situation de l'autre ne va jamais de soi.

La mise en congé de la « personnalité morale » chez l'animateur libère des forces considérables au profit de l'observation, l'observation seule qui est au cœur de l'amour non sentimental.⁶¹²

La prise en charge de personnes en difficulté, confrontées au vide (Caractériels, déficients, délinquants, en danger moral, vagabonds, autistes, psychotiques) inclut des rapports différents de ceux qui peuvent se passer en « entreprise » quand la personne doit se montrer aimable c'est-à-dire quand elle joue un rôle parfois par pur devoir moral. Dans les rapports humains avec les personnes présentant un handicap mental, il en va de la sincérité, car il s'agit avant tout d'éveiller un sentiment d'exister réciproque afin de « tenir ». Un lien affectif, va se tisser (*philia*) afin de créer un monde commun, un lieu pour être soi. Nous avons vu en effet que pour qu'il y ait de véritables échanges c'est à dire des

⁶¹⁰ Barrier, Philippe, « Le soin comme accompagnement et facilitation de l'individuation avec la maladie chronique », *La philosophie du soin*, PUF, Paris, 2010, p. 157.

⁶¹¹ *Ibid.*, Introduction, p. 5.

⁶¹² Walter, Benjamin, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien » cité par Ferdinand Deligny, *Œuvres*, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, op. cit., p. 230.

« récompenses »⁶¹³ des deux côtés, l'accompagnant se doit d'être authentique, honnête. Le fait de transmettre cela, constitue une vraie significativité en chaque homme et résonne comme un juste écho en nous, c'est cette justesse qui donne du sens à la vie et qui permet de se construire. Il s'agit également de ne pas jouer un jeu.

Si tu joues au policier, ils joueront aux bandits, si tu joues au Bon Dieu, ils joueront au Diable, si tu joues au geôlier ils joueront aux prisonniers, si tu es toi-même ils seront bien embêtés.⁶¹⁴

Confronté à des gens qui ne se sentent pas exister comme le sont les personnes psychotiques (qui ont éprouvé l'impression d'agonie mentale dont ils ne sont jamais vraiment revenus), il faut presque chaque jour être vivant pour tous, c'est-à-dire être vraiment soi. Ce travail d'intériorisation compte à leurs yeux et revient à trouver une place au sein du groupe. La première exigence est de se recréer c'est-à-dire se méfier des ravages des préjugés intellectuels (*clichés*) : savoir se dépendre de soi-même et de sa culture langagière au profit d'un repérage intuitif.

Il s'agit de révéler l'autre, non de le gommer, le résorber, le dociliser.⁶¹⁵

Les contacts sensoriels comme la modulation de la voix, va être très importante, ces personnes ne sachant souvent pas lire, ni utiliser correctement le langage. La communication non verbale est privilégiée. Que faire d'un langage parfois subi sans pouvoir le comprendre ? L'accompagnant attachera alors une grande importance aux modulations du contact sensoriel avec l'autre qui aide l'autre à être soi.

Les contacts sensoriels... constituent donc une forme de relation très profondément ancrée en nous (mère –enfant) puisque nous en partageons certaines modalités avec les singes.⁶¹⁶

A chaque fois qu'une certaine distance s'installe entre la théorie et la pratique l'erreur est en train de sa glisser par cette brèche.⁶¹⁷

⁶¹³ Récompenses : « Il t'arrivera de pouvoir contrôler la justesse de ton art. Une phrase, un évènement frémiront d'un accord profond entre l'écoute active du groupe et ton intervention. Et d'avoir ressenti ces accords sera ta seule récompense. » *Ibid.*, p. 244.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁶¹⁶ Flahault, François, *Le sentiment d'exister, op. cit.*, p. 407.

⁶¹⁷ Deligny, Ferdinand, *Œuvres, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, op. cit.*, p. 406.

Ravage de la connaissance intellectuelle préalable et prématurée. Ravage que je retrouve chez des enfants pour qui la morale enseignée sans précaution est cathédrale déserte qu'ils craignent et dont ils cassent les vitraux par haine de cette vie collective dont ils sont exclus petits enfants déçus d'avance de n'être pas des grands hommes.⁶¹⁸

Le langage non verbal est une communication à trouver. Il s'agit de Voir pas de comprendre⁶¹⁹. Dans l'accompagnement il y a engagement présupposé d'une relation asymétrique : l'accompagnant se met « au service de » c'est-à-dire au service de la révélation de l'autre et par là-même, au service de la révélation de soi (recherche d'être soi). La mise en activité de l'autre dépend totalement de ma propre mise en activité (à partir de l'élan compassionnel lié à l'amour de soi). Au service de, c'est alors prendre soin de soi (amour de soi, se ménager (ses forces), être à l'écoute de son sentiment d'exister. Le soin de l'autre (permet de révéler, pas de gommer) se fait sans fausse morale (vouloir que l'autre nous aime, vouloir les éduquer, les guérir...) et sans faux-semblants (séductions, intérêts...). L'accompagnant doit tenir une distance avec l'autre d'une certaine manière comme il la tient avec lui-même ainsi de sa simple présence naîtra la confiance et la communication. Ce sont les valeurs d'une relation d'amitié qui sont défendues (sympathie, comme souci de l'individualité et de la liberté de chacun) et la conscience de la modification de la présence de quelqu'un sur nous-mêmes « On ne peut pas ne pas communiquer »⁶²⁰.

b) Attention au moindre geste

Partons des préceptes que nous avons relevés chez François Flahault et qui nourrissent le sentiment d'exister :

- Reconnaissance sociale par des tâches utilitaires.
- Activité de connaissance : exemple la peinture (activité de recherche).
- Idées : cocons anesthésiques avec la réalité, maintien de soi, (notre existence semble ainsi aller de soi).
- Expansion de soi par l'actualisation de soi : sport, soin de soi, promenade (paysage, solitude comme moyen de communion).
- Monde commun : contact langagier et corporel.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁶¹⁹ Pour illustrer ce type de communication je cite l'exemple de Deligny à l'époque où il était instituteur. Deligny lâche prise à la maîtrise, par l'histoire d'un banc qui avait perdu ses pieds... Deligny permet ainsi à un enfant qui n'a pu dessiner qu'un rectangle de dessiner un banc « qui avait perdu ses quatre pattes » Ainsi l'enfant n'en revenait pas de ce qu'il venait de faire...

⁶²⁰ Flahault, François, *Le sentiment d'exister, op. cit.*, p. 374.

- *Philia* : Amour, amitiés, famille.
- Lieu d'être : propriété.
- Importance des croyances, coutumes, pratiques (cuisine, jardinage...)

Par l'attention au moindre geste, Fernand Deligny rejoint François Flahault en privilégiant les pratiques (celle de l'activité de tracer : ligne d'erre) les coutumes (laisser à l'autre ses habitudes sans les juger), les idées (par des films) et la conception d'un lieu comme réseau (grand corps anonyme et commun) dans les Cévennes par exemple.

Pour Deligny il s'agit de privilégier la vie plutôt que la pensée, la pratique plutôt que la théorie. L'échange se situe sur le *plan de la vie* ou les paroles s'avèrent beaucoup moins efficaces que l'action. En effet il s'agit bien plus de sentir comment l'autre évolue en tant que corps propre situé dans le monde, ce qui revient à communiquer différemment avec eux et donc avec nous-mêmes. Les accompagnés ont des douleurs et souffrances qui sont d'abord le lieu d'une expérience. Nous sommes tout de suite projetés dans le monde vivant face à ces corps éprouvant la vie en premier lieu, en éprouvant l'autre, celui qui les accompagne comme souffle de vie, comme repère animant. Très vite l'accompagnant ressent la nécessité des tâches utilitaires, l'importance du geste/action. La vie commune soutient également le sentiment d'exister. Deligny observe que les personnes atteintes de déficiences ont le besoin d'activité. Pour lui la personnalité d'un adolescent n'est mise en évidence et ne se forme que dans l'action, ne serait-ce que le geste de tracer qui selon lui *procède du déconditionnement*.

La sensation du geste pour rien improductif, lui paraît garantir la construction d'un corps plus sûrement que l'acquisition de conduites sociales.⁶²¹

Il note aussi l'importance accordée aux rituels :

Il collectionne tout ce qu'il trouve, clous, cailloux, pages de cahier, écrous, piécettes, journaux...sa comptabilité est bien à jour, et il est si tenace qu'il n'arrive jamais qu'un objet prêté ne réintègre pas la boîte à la date fixée...car il tient dans sa boîte, dure, palpable, empruntable, la réalité elle-même.⁶²²

⁶²¹ Deligny, Ferdinand, *Œuvres, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, op. cit.*, p. 24.

⁶²² *Ibid.*, p. 99.

Nous retrouvons en fait les préceptes du *sentiment d'exister* dans les conditions de prise en charge de Deligny, il s'agit alors de donner à un enfant des circonstances habituelles de vie.

Pour conclure, l'importance accordée aux pratiques, à l'activité/ action, aux coutumes, aux traditions, au spatial (lieu réseau, groupe) apparaît comme primordiale. Le témoignage par cette citation de Mary Barnes atteinte de psychose en atteste :

Je remontais de plus en plus la pente et sortie de cet état... Ma vie se structura : peinture, écriture, lecture, messe quotidienne. Ma croissance semblait moins menacée. Je considérais le futur comme le moment où je serais devenue assez forte pour avoir une activité physique extérieure accrue, tout en conservant la vie intérieure que j'avais découverte.⁶²³

⁶²³ Mary Barnes, Joseph Berke, Mary Barnes, *Un voyage à travers la folie*, Point seuil, 2002 pour la Trad. française des épilogues de Mary Barnes et de Joseph Berke, p. 263.

B.7 Conclusion intermédiaire

La reconnaissance du monde de l'art d'un artiste comme Wim Delvoye au succès grandissant servira de conclusion à ce chapitre sur l'*art intemporel*. Les œuvres de ce plasticien aujourd'hui un des plus chers du marché de l'art prêtent tantôt à sourire d'autre fois à s'indigner comme par exemple pour ses « cochons tatoués ». En tant que spectateur il faut se persuader que c'est de l'art en d'autre terme aujourd'hui se persuader qu'on est assez « intelligent » pour comprendre sa démarche. Mais que peut-on ressentir au sortir d'une exposition de cochons tatoués, ou du résultat de sa machine *cloaca* ? Peut-être simplement des sensations, des interrogations ou de l'indignation loin de la dimension du « sentir »?

Nous pensons que ce manque de vie et d'Expression provient de la démarche même de l'artiste, privilégiant l'art sous le plan de la maîtrise technique, du marketing, de l'idée et de la provocation. Il est devenu une marque, une entreprise, un bon investissement pour des collectionneurs, un bon tatoueur de cochons aux tracés d'un dessin sûr et fiable. Nous pourrions dire qu'il adopte à chaque fois une technique d'application similaire et calculée qui n'entend plus la dimension du sentir dans une œuvre. La dimension poétique n'existe plus même quand il rend une architecture gothique à une roue de voiture, le plaisir visuel est provoqué mais demeure très superficiel jouant en quelque sorte à frôler la laideur. Il n'y a plus ces « dessous » de l'art qui poussent pourtant de tous temps l'artiste à créer à se dépasser. En effet, quelle place laisse-t-il au « rater » dans ses œuvres ? Tout est souterrainement calculé : l'erreur, les gestes à tâtons, parfois désespérés, manquent ici cruellement. Imaginons ses côtés, ses débordements en tant qu'artiste: un cochon qui crie, un problème dans son entreprise d'élevage en Chine ou encore un dialogue sur un investissement financier important auprès de scientifiques mettant au point la machine à excréments. Son rapport à l'art ne se fait pas avec des « boues » car il ne se rend pas sourd aux modes de son temps qu'il épouse au contraire. Cet art n'offre pas la place d'une nourriture salvatrice pour l'esprit humain en quête de dialogue profond. Sa production ne permet pas de vivre un *dialogue des arts* ni à l'artiste ni au spectateur.

Comme nous sommes loin des batailles de Cézanne, de Van Gogh avec eux-mêmes ! Quelle tristesse nous envahit quand aujourd'hui cet art est montré comme exemple alors que des artistes ont donné leur vie pour ces combats afin de s'offrir et d'offrir des espaces-temps qui rendent les hommes libres et autonomes. Ces artistes se battaient pour une éthique, où le

présent, l'émerveillement de l'enfance mobiliseraient des rêveries autorisées, pour maintenir le combat d'un présent-maintenant⁶²⁴ en création. L'espace de la peinture n'était pas un jeu optique mais un jeu pour ouvrir d'autres dialogues. Ainsi s'ouvrait par exemple l'espace de la *composition picturale* : un espace intérieur ou spatialité. Ces dialogues étaient nourris, par la couleur et la matière. Le peintre s'oubliait pour privilégier ces ouvertures qui augmentent l'être s'éprouvant comme vivant et s'octroyant ainsi un droit du sens.

Les hommes n'ont pas tous fait le deuil du sens dont François Cheng (2002) nous indique que c'est le mot le plus essentiel puisqu'il condense en lui la sensation (autrement dit : l'éprouvé, le vécu, le subjectif), la direction (c'est-à-dire le processus de cheminement) et la signification qui renvoie à l'interprétation du monde et des êtres.⁶²⁵

L'*art intemporel* propose de reprendre ce droit. Il prend ainsi ses sources dans le droit de rater, premier en création qui apparaît comme un droit sur la perfectibilité de l'humain, un droit sur le temps et l'espace. Des peintres et artistes, se saisissent d'un geste tracé, esquissé, gribouillé, repris, qui parfois entraîne une masse plus sombre, un ciel, une bataille. Ils peignent par une peinture soulevée, mélangée, reprise, formant de croûtes, des déchirures, des coulées. Tous ces peintres se « dépassent » en transformant l'optique en son, en danse, en chant. C'est souvent au sein des désespoirs les plus grands (par les combats, les boues qu'ils entraînent et affrontent) que naissent les œuvres. L'*art intemporel* contient plusieurs niveaux d'expressions. Parfois l'Expression⁶²⁶ se fait plus naturelle pour atteindre la peinture mais pour certains qui se font artistes, des combats doivent la sublimer. Cette différence d'accès fait des artistes peut-être « des ratés » de l'expression. Mais n'est-ce pas par ces difficultés que la couleur explose, que la forme se déploie, que la matière augmente ? L'*art intemporel* refonde un temps et un espace grâce aux *rythmes intimes* qui agissent en création par l'Expression.

Nous avons profondément besoin dans la société actuelle, qui s'adresse bien plus à des consommateurs qu'à des humains, de revivre ces rythmes vrais. Créer au fond, c'est se rendre maître des ces espaces d'individuation en commençant par une créativité première, celle de

⁶²⁴ Idéalisation/désidéalisation : Voir lexique.

⁶²⁵ Haroche, Claudine cité par Nicole Aubert (dir.), *L'individu Hypermoderne*, op. cit., p. 57.

⁶²⁶ Expression organique : comme nous l'avons vu est présente en chacun de nous et s'exprime '(lien à la perception du temps dans le présent plus aisément chez les enfants et les personnes en situation de handicap mental) encore faut-il ne pas l'entraver et la permettre (ce que propose Arno Stern pour les « enfants » du le closlieu). L'art et l'expression ont les mêmes bases organiques, c'est pourquoi il n'y a pas d'art sans expression.

l'imagination où nous éprouvons des douces rêveries par un visage, un ciel ou encore par une fleur qui déjà nous augmente, nous met en activité. Passer à la *composition picturale* c'est refonder de l'espace en soi, pour accueillir l'autre (*paradoxe de l'éthique*). En nous fortifiant, nous nous rendons libres et cet espace de liberté nous la savons salvatrice.

Au terme de toutes ces observations se dessine une volonté de notre part de faire partager cette joie de la peinture à l'autre afin de lui permettre d'accéder à l'Expression car nous vivons en tant que peintre ce *paradoxe de l'éthique*. C'est en nous appuyant sur les concepts et préceptes étudiés dans ces deux premiers chapitres que nous proposons une pédagogie pour se construire, comme nous le verrons mutuellement par la peinture.

C. Pédagogie et construction de l'individu créateur

Par longs moments ces enfants ne regardent pas. Ils voient. Rien (ne) les regarde... Ce petit « ne » là change tout...qu'on l'y mette ou qu'on l'enlève. Qu'on l'enlève et voilà écrit que rien n'est pas l'absence de quelque chose, comme le silence n'est pas (que) l'absence du langage. Ce rien là peut dire ce pour quoi la terre tourne et ce silence ce pour quoi nous parlons : pour nous donner une fin.⁶²⁷

Est *philia* le lien que nouent l'affection et la valorisation réciproques. Et sa forme suprême ne peut exister que dans l'égalité laquelle, dans la société politique, implique la liberté, soit ce que nous avons appelé autonomie.⁶²⁸

La pédagogie que je propose s'appuie sur l'expérience d'accompagnement en peinture auprès de personnes en situation de handicap mental et maladie psychique pendant quatre années au sein d'un centre médico-social parisien. Issue de mon travail de peintre, complétée d'outils théoriques, de concepts à d'autres peintres et penseurs, elle est fondée sur la notion d'*art intemporel* et donc peut s'appliquer à chacun d'entre nous. A ces personnes je dois beaucoup. Elles m'ont permis de demeurer artiste au sens justement paradoxal ou Van Gogh l'entend :

Je ne suis pas un artiste comme c'est grossier même de le penser de soi-même. Je dis cela pour montrer combien je trouve sot de parler d'artistes doués ou non doués.⁶²⁹

Sortie des beaux-arts où l'*art d'actualité* est prôné et dont j'ai pu critiquer ici l'approche, il m'a fallu vraiment aimer la peinture pour pouvoir « tenir ». En effet les valeurs marchandes et dominantes de la société contemporaine occidentale et jusque dans la sphère de l'art

⁶²⁷ Deligny, Ferdinand, « Ce silence là...1974 », *Œuvres, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toled, op. cit.*, p. 855.

⁶²⁸ Castoriadis, Cornelius, *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 39.

⁶²⁹ Blanchot M., *Le livre à venir*, Gallimard, Folio essais, 1959, p. 183.

contemporain ont érigé l'*art d'actualité* comme diktat. Les peintres qui se basent sur les valeurs de l'*art intemporel* et défendent la subjectivité première, la corporéité en action, l'attention à soi, bref une *esth/étique*, ne sont pas entendus. Je pense au fond que ces personnes m'ont sauvée, m'offrant une place auprès d'eux. Nous n'oublions pas les moments difficiles, les cris et tout ce que la folie implique comme fatigue parfois. Mais ces êtres, sous ces débordements, débordent aussi de vie et de vérité. Je veux aujourd'hui mettre mes connaissances, mes compétences à leur profit car ils représentent le moyen pour moi de rester humble et de continuer à croire en l'authenticité qui donne un sens vrai à la vie. J'envisage alors cet accompagnement comme un réel échange pour continuer à faire vivre ce noyau de vie première qui est en nous, ce noyau d'enfance (*art intemporel*). C'est également auprès d'eux que j'ai pu voir de la peinture vivante chaque jour, ce que je ne trouve plus dans les galeries d'art contemporain. J'envisage donc cette pédagogie comme un lieu de transmission et de ressource réciproque. Un échange fondamental basé sur une égalité.

Nous emploierons une méthodologie propice à faire dialoguer les arts dans l'éveil d'une polysensorialité du corps. C'est vers ce qui apparaît insignifiant que nous nous tournerons car cette insignifiance fonde selon nous le rapport au sensible, à une pensée du corps qu'on met de côté aujourd'hui. C'est donc au sein d'une ignorance superbe, celle de la sphère de subjectivité, celle de cette connaissance qui se fait par un toucher intérieur, que je vais proposer une pédagogie. Elle se fraiera un passage au sein de mon accompagnement. Je vais essayer de décrire le silence du corps pensant. Nous pensons que l'artiste (de l'*art intemporel*) est particulièrement prédisposé à cet accompagnement car il est habitué à travailler et à se saisir de ce dialogue du corps, de parler le langage de la subjectivité. C'est donc de manière paradoxale que l'artiste qui doit travailler seul (dans sa bulle) apparaît comme le plus prédisposé à aller vers l'autre (*paradoxe de l'éthique*). Notre pédagogie repose sur une question éthique fondamentale : celle du respect de la liberté créatrice de l'autre qui passe avant tout par un rapport à soi (amour de soi).

La pédagogie que je propose s'appuie sur l'expérience de la peinture mais aussi de la vie. Le rater constitue le revers, l'abîme de cette expérience comme matière nourricière de la peinture : c'est le jeu de forces souterraines, celles qu'on écarte d'habitude, qu'on ne veut pas voir, par ce noyau que nous nommons l'*être boueux* que l'artiste crée. Je m'attacherai à la *boue de la peinture*, à la boue de l'être pour aider à ses humbles fondations, en discernant, au cœur de la *boue de la peinture*, le substrat créatif.

Peindre équivaut en réalité à écarter l'idée de la peinture, celle emplie de tous les *clichés*. Pour peindre il faut rater la peinture : oublier que l'on peint. Chacun trouve ses propres détournements comme Cézanne qui cherchait l'impossible : faire de l'impressionnisme quelque chose de « solide et de durable », cette obstination l'a conduit à peindre, selon moi, la pomme la plus existante (grâce à cette insistance) de l'histoire l'art. Ou tel Giacometti, qui souhaitait retrouver une vue normale par la sculpture et en testait les effets par la matière en oubliant ainsi tous les repères, les normes. Nous dirions que ces espaces où peindre devient possible sont des espaces où la peinture devient autre : nous les nommerons espaces poétiques (psychiques). Cachés, ils sont en fait des possibles d'un soi tournés vers le chaos, vers l'abîme : une « matière » de l'art. Au sein de ma pédagogie, je propose de vous aider à créer vos espaces poétiques (psychiques) de la peinture grâce à des *jeux de rater* à disposition qui consistent à apprendre à dé-peindre. Ces espaces poétiques psychiques sont ceux de la non peinture et expliquent comment la peinture, qui est sourde⁶³⁰ et visuelle travaille avec des « aveugles » et des « musiciens » qui s'ignorent.

Ma pédagogie soulève des questions comme : Doit-on aborder la peinture par la vue ? Quelle musique existe sous son silence ? Quelles fondations faites de « trucs » et « astuces » cache-t-elle ? Quels « dépôts » laisse-t-elle dans un *espace psychique* et physique ? Cette pédagogie tentera d'y répondre au sein d'un dialogue des sens qui se mettra au service d'un *dialogue des arts* pour faire émerger un « nouvel être »⁶³¹.

Nous penserons toujours la pédagogie sous forme d'échanges. C'est pour cela que nous deviendrons nous aussi, au sein de cette pédagogie, une « nouvelle » personne, au service de nouveaux êtres. Les personnes se croisent souterrainement et la nature du souterrain, ce sont des natures d'*espaces psychiques* et physiques qui constituent la pédagogie de rater.

Je dirais que j'élabore une nouvelle manière d'être, faite de codes, une grammaire corporelle, vocale, visuelle, que je vais tenter de décrire. La « naissance d'un être » inclut un nouveau rapport au corps, à l'espace (pas simplement comme lieu spatial mais qui prend en compte les spatialités intérieures, les interactions : un *espace psychique*). Mon accompagnement sera basé sur une éthique solide qui me permettra d'entrer dans l'activité souterraine et attentive de soi et ainsi des autres. Nous proposons une pédagogie qui s'établira

⁶³⁰ Camoufle/étouffe le bruit du peintre narré, chanté, dansé = musicalité cachée : la danse-chant de l'artiste qui matérialise le rapport de la personne au monde lien origine de l'être : La musique a un coté plus direct à la vie, la peinture demande du temps au récepteur parce qu'il doit entendre par les yeux.

⁶³¹ Au sens d'Antonin Artaud cité par Jean Florence : « Il faut croire à un sens de la vie renouvelée par le théâtre, et où l'homme impavide se rend maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. » Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 18.

dans l'espace « entre » la peinture, l'individu, les personnes. Elle « soignera » à son insu par le pouvoir d'autocorrection que rater induit. Un pouvoir de transformation, quasi « magique » qui procure à ses actes l'authentique au sens où F. Worms l'entend : permettre d'être un soi individuel et un sujet libre (qui sont les deux effets majeurs du soin selon F. Worms).

C.1 Une pédagogie du corps.

C.1.1 Vivre une *rythmanalyse*

Accompagner ces personnes c'est d'abord vivre la magie de la création c'est-à-dire assister à la puissance organisatrice du noyau d'être, par une composition et un sens des couleurs qui semble inné (concept d'*organicité*). Nous vivons une magie éraillée par une peinture qui coule, qui déborde d'elle-même. Cette force (ce surplus de force) se traduit dans leurs gestes avec les pinceaux, où leur puissance de vie apparaît. Ces forces semblent se déployer de manière fulgurante, car elles libèrent des corps souvent empêchés, contraints, abîmés par la maladie ou le handicap, des corps également dépendants, habitués à « obéir », à être recadrés, normés. En peinture leurs excédents de vie, leurs aspirations à devenir plus puissants⁶³² l'espace d'un moment, transpirent, s'exaltent de manière troublante et s'organisent.

La première force que je déploie en réponse à ces forces en présence est celle de croire en eux, en leur puissance créatrice, en ce noyau d'être qui va s'exprimer avec sincérité. L'authenticité que ces personnes dégagent est double car elle peut renvoyer d'une part à la fragilité la plus profonde mais aussi à une force de vérité dans les manières d'être, de bouger, de s'exprimer qui me fait les respecter, les considérer comme des sources de vie vraies. Leurs manières d'être, bien qu'empêchées parfois par la maladie, ne sont pas jouées, faussées par des rôles, sont à l'image de la magie de l'enfance qu'ils nous font revivre. Elles ont à voir avec cet impératif de vivre l'instant présent intensément. Il faut un temps pour revivre vrai comme ces personnes. Je comprends qu'il s'agit pour moi d'entrer dans un état particulier que je qualifierais de tension sereine, celle qui ressemble à l'exigence que j'ai avec moi-même en création mais cette fois-ci dans mon accompagnement, en veillant aux autres. Cet état de

⁶³² Concept nietzschéen : La vie ne tend pas au bonheur mais à la puissance. La mise en contact avec soi qui se produit en création, permet d'éprouver un accroissement de puissance.

veille est paradoxalement très actif. Il faut libérer une force tranquille tout en étant en état d'alerte.

Mon travail consiste à permettre à l'autre de dévoiler ce noyau commun à tous les hommes, ce noyau qui s'exprime dans la sphère de subjectivité (au sens où on l'a conçu ici), lorsqu'on crée, et qui nous rend unique, solide, qui nous permet de nous restructurer, d'entrer en dialogue avec soi (principe de *l'ivresse*).

Nous ne quittons jamais la notion d'échange, de forces communicantes, car il faut réussir à initier des vibrations communes, qui se répondent dans une sensation d'équilibre au sein d'un atelier. Nous dirions que dans un premier temps nous proposons de vivre une *rythmanalyse*⁶³³ avec eux. Nous allons décrire ces conditions de vibrations, de rythmes personnels comme des sortes de fréquences émises, nous dirions des échanges d'énergie.

J'imagine, mes deux yeux qui fixent, voient, regardent. Je ne veux pas que ces yeux jugent, que ses yeux dérangent. J'adopte alors un regard bon dans lequel ils ont toute ma considération, ma croyance, mes « forces » à leur disposition. Ces yeux traduisent à mon sens le reflet de mon éthique (éthique d'artiste se retrouve dans l'éthique de l'accompagnant), qui se verra également dans mon corps (tenue, déplacements), et dans ma voix. Le corps qui est le mien que je présente aux peintres en atelier s'est déjà transformé par ma tenue de peintre et ma confiance entière.

Je suis un corps qu'ils ne connaissent pas, peut-être un peu stressé au début par la nouveauté de la rencontre. Il sera tout d'abord une référence (confiance et sûreté) pour la tenue du pinceau : il se maintiendra droit, mais souple. J'ai la sensation de devenir un corps passant, un corps médium. Je note deux conditions essentielles pour le devenir. Je crois profondément en l'humain et j'aime profondément la peinture comme possibilité d'errer à la fois consolatrice, et comme consolidatrice de formes et d'être. Cette « nature de rater » me

⁶³³ Rythmanalyse : Nous proposons d'instaurer le climat du psychisme créatif qui induit le caractère d'échange vibratoire décrit dans la rythmanalyse. Lucio Alberto Pinheiros dos Santos (1889-1950) philosophe brésilien est auteur d'une phénoménologie rythmique : la rythmanalyse. Elle pourrait se définir comme suit: un échange vibratoire sur un modèle rythmé précisément ondulatoire entre assimilation et désassimilation. G. Bachelard dans son livre *la dialectique de la durée* nous invite à penser l'activité rythmique de l'esprit : L'esprit à un besoin ondulatoire comme quête sublimatrice. Notre esprit a une structure vibratoire qu'il convient de lui faire revivre car parfois elle adopte des rythmes qui ne lui sont pas bénéfiques (trop d'activité sans repos, mauvaise respiration...). G. Bachelard nous indique que les rythmes naturels (saisonnalité des légumes, respiration retrouvée...) sont facteurs d'un bon ressenti du schème temporel comme fondement à des rythmes créateurs et formateurs. La connaissance enthousiaste de l'enfance est citée comme exemple, comme une vie de l'esprit source de nos rythmes créateurs et formateurs. C'est dans le sens d'une « enfance » retrouvée auprès des peintres accompagnés (personnes qui dégagent une authenticité) dans un climat de découverte et d'émerveillement mutuel que nous entendons vivre une rythmanalyse.

permet de n'éprouver aucune crainte par rapport à la composition d'une peinture car je sais qu'elle est faite de cela (rater incorporé, provoqué). Cette conviction, c'est ma manière de me sentir libre, sûre de moi car j'envisage l'éternel recommencement, sans la crainte de balayer ce que j'ai fait avant. Ma confiance en tant qu'artiste qui repose sur la nature contradictoire de la possibilité de défaire donc d'une infinie disponibilité de peindre, de l'infinie possibilité de progresser, se ressent dans l'atelier. J'offre le droit, le devoir, la possibilité, la condition et l'accomplissement dans le fait de se tromper. Je n'arrête pas l'élan créateur, je l'encourage à partir de la moindre trace, hésitation, peur, échec.

J'ai pu remarquer que la croyance (mais aussi de ce fait l'exigence) que j'ai envers eux se dégage dans ma voix, dans mon corps, dans ma manière d'être, de les regarder. Après quelques séances, nous nous passons de mots, un geste esquissé permet la compréhension mutuelle.

Je dirais que j'élabore une nouvelle manière d'être, faite de codes sensoriels, une grammaire corporelle, vocale, visuelle, que je vais tenter de décrire dans un dialogue des sens. Par cette nouvelle manière d'être, la personne accompagnée se sent pouvoir peindre c'est ce que nous nommons échange vibratoire: Je me transforme d'une nouvelle façon et dans un dialogue des sens en lien aux *dialogues des arts* des peintres accompagnés. Je me mets en situation d'extrême acuité de tous mes sens.

Je vais essayer de décrire le « dialogue des sens » qui se passe en moi en lien à leur « nouvel être » en création⁶³⁴ qui correspond au lieu d'ouverture de spatialités nouvelles par le *dialogue des arts* (chanter, narrer, écouter, danser) dans l'activité de peindre.

C.1.2 Accompagner, un dialogue des sens au service du *dialogue des arts*.

Visualisons l'atelier afin de mieux comprendre ce qui se passe. Il se compose de cinq personnes⁶³⁵ qui sont assises ou debout en fonction de ce que j'ai perçu chez elles et de leurs « volontés ». Cinq personnes qui peignent et que je ne pourrai pas suivre en même temps mais qui doivent ressentir ma disponibilité.

⁶³⁴ Au sens d'Antonin Artaud cité par Jean Florence : « Il faut croire à un sens de la vie renouvelée par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. » Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 18.

⁶³⁵ 5 personnes : nombre maximum de personnes pouvant être accueillies à la fois compte tenu du dialogue des sens que je vais mettre en place. Il s'agit de cinq personnes relativement autonomes. Ce chiffre nous paraît intéressant car il induit la notion de groupe qui est importante car des dynamiques se créent au sein de celui-ci. Cependant ce chiffre varie en fonction du degré d'autonomie de la personne accueillie. Dans un degré profond d'autisme par exemple il faut du 1 pour 1 à moins de trouver un « corps béquille » comme nous le verrons.

1) L'écoute

J'écoute le son des pinceaux sur la toile, un bruit qui me donnera leur tempo vital, leur rythme pulsatile, ce *rythme propre* sera le vecteur principal de la création, de la modalité picturale. C'est de lui que je déduirai (de façon sensible et corporelle) s'il s'agit bien d'un bruit éprouvé et ainsi l'attitude que je devrai déployer envers la personne. La qualité d'écoute se déplace alors, car en atelier ce n'est pas tellement ce que la personne dit qui importe mais ce qu'elle ne dit pas. Je déplace une attention consciente (qui existe et qui assure le maintien de l'atelier) vers une attention du « dessous », dans l'invisible, dans l'apparemment insignifiant de l'élaboration sensible.

Je travaille à ce qui nous échappe d'habitude. J'écoute « bien plus » qu'à l'habitude car je déplace mes acuités auditives de l'un à l'autre, puis dans la globalité du lieu. Le bruit dit beaucoup sur la personne : bruit de son pinceau, de son souffle, des mots qu'elle exprime en peignant. Ces bruits en création sont aussi son nouveau souffle, son « nouvel être » qui s'exprime et qui se renouvelle. La personne qui est entrée au début, envahie par des voix, des angoisses (comme moi, stressée, tendue ou pas encore « rythmanalysée ») devient une personne forte, concentrée, admirable, complexe. Pour répondre à ces transformations je deviens également une autre personne que celle à qui l'on s'adresse habituellement. J'ai la sensation de démultiplier mes sens.

La peinture est « sourde » mais dans l'atelier je vais chercher ces sons camouflés, étouffés dans la matière, pour guider vers la musicalité de la personne. (*rythme intime* et *rythme propre* en mouvement). J'écoute et je recrée par une sur-attention, une symphonie très rudimentaire : traces, pinceaux traînés, pinceaux jetés, pinceaux écrasés, pinceaux mouillés sur le papier...C'est la symphonie du peintre à laquelle se mêlent des mots (narrés, chantés, dansés, parlés), ceux que sa conscience rejette ou accepte en création, qui sortent comme des écholalies lors de la peinture ou comme des chansonnettes de joie ou comme des rires qui rythment la vie. Ils se représentent en s'encrant sourdement dans la forme d'une maison, l'herbe verte d'un champ ou les vagues de la mer...

Deux types de bruits existent (nous les avons analysés dans un chapitre antérieur) bruits extérieurs : matériaux utilisés, matière du support, percussions - mains, pieds, coudes...) puis bruits intérieurs qui viennent du « fond » (des *rythmes propres*) de la personne (respirés, narrés, chantés, dansés).

Un peintre, dansera d'abord la peinture (*rythme intime*) et c'est le son de cette danse « bruyante » que je tenterai de capter, de saisir pour, je dirais, danser avec lui. Une de

mes premières attitudes dans ce *dialogue des arts* est l'écoute de la musicalité de la danse du corps qui peint : je développe une écoute par les yeux. Cette conception rejoint les écrits de Michel Guérin sur la philosophie du geste qui indiquent « l'art vient de la danse et la veut »⁶³⁶.

Pour écouter différentes personnes dans un groupe il faut un silence intérieur. Je fais de l'espace en moi (espace intérieur : spatialité) pour les accompagner, espace qui leur laissera la place suffisante pour s'inscrire au sens d'inscrire leur rythme en moi. Je me sens prendre leur pouls, presque au point d'intégrer leurs flux (organiques). Je réintègre en quelque sorte une *mémoire organique*⁶³⁷. Pour accompagner des personnes en création, je me dois de rejoindre ces souterrains, cet invisible pour déceler les marques d'ennuis, de doutes, de peurs, d'attente qui apparaissent parfois. Cet état, c'est comme rejoindre mon *être boueux* qui existe quand je crée, car au fond, c'est à lui que revient la capacité de créer un espace de vie nouveau, pour ces êtres nouveaux. J'épouse la nouveauté de leur être et veille à sa vie/survie. (Activité de l'*être boueux* maintenue).

2) Voir : (regard confiant et vrai)

La première chose que je vois c'est eux. Disons que je suis déjà en situation d'« observation tranquille » (*animus/anima*). Je deviens un capteur de couleurs qui devra faire avec, protéger. Leurs vêtements choisis par eux (cette seconde peau) sont un indice pour les accompagner en création, ils traduisent une manière d'être au monde. Ils seront bientôt remplacés par la blouse où leur « nouvel être » naîtra. Nous ne nous guidons pas à partir des pathologies qu'ils présentent, mais au contraire par tout ce qui est commun, universel et qui détermine un corps humain (cheveux, ongles, mouvements de marche...).

La blouse recouvrira bientôt leurs vêtements et je devrai ensuite être attentive à elle. L'investissement dans l'atelier passe souvent en premier lieu par l'investissement de la blouse. Au début les manches sont trop longues, les apprentis peintres les laissent traîner sans intervenir. Je dois les aider à enfiler la blouse...Après quelques séances, un entrain est né et par eux-mêmes, ils vont se saisir de cette blouse, la boutonner et l'adapter pour ne pas qu'elle tombe. C'est la première peau de la peinture, nous dirions que c'est la nouvelle peau du peintre.

⁶³⁶ Guérin, Michel, *La philosophie du geste*, op. cit., p. 77.

⁶³⁷ Flux vivant contenu dans la corporéité qui ne demande qu'à s'exprimer (principe physiologique humain qu'il convient de retrouver) défendu par Arno Stern.

Je ne les vois à présent plus du tout sous le signe de leur handicap mais comme des personnes potentiellement fortes, douées, complexes. Je vois et ils voient la possibilité d'être. Je mets à disposition mon plus « beau regard ». Je deviens ainsi « aveugle » dans l'accompagnement comme lorsque je peins. Je me rends aveugle aux *clichés*⁶³⁸ qui peuvent m'envahir pour leur peinture au même titre que quand je peins moi-même. Je me laisse guider non par la forme (que ma conscience a la fâcheuse tendance à vouloir lisse, parfaite...) mais par ce que ma chair préfère voir et faire interagir avec elle. Les vibrations de la peinture (matières et couleurs) ont quelque chose à voir avec notre peau et la mise en vibration (*rythmanalyse* Bachelard) de celle-ci procure un bien être. Je suis les vibrations de la peinture (faites d'erreurs, de peinture épaisse, d'obstacle...) en me rendant « aveugle » comme dans le cas suivant.

J'accompagnais un jeune adulte autiste le lundi en atelier à raison d'une heure par séance. Un garçon qui pouvait venir seul à l'atelier. Il arrivait par ce corps tendu, le regard fuyant derrière ses lunettes trop grandes. Ses mains que je saluais étaient toujours moites et stressées. Ses mouvements saccadés, très raides révélaient son être souffrant. Ses peintures se sont présentées sous forme de ronds répétitifs, des ronds saccadés, des ronds spiraux. Plusieurs mois passèrent et il continuait à faire ces ronds plus ou moins grands en fonction des formats et des couleurs. J'avoue que je désespérais que d'autres formes plus figuratives ne naissent. C'est justement là qu'a résidé mon erreur d'interprétation : pourquoi a-t-on besoin de figurer ? Ne figurait t-il pas d'ailleurs simplement par ces ronds ? Mes *clichés* ont parlé mais je me suis vite ressaisie et j'ai accepté que ces ronds répétitifs, c'était sa répétition et il aimait (cela se ressentait) venir en atelier pour partager ces moments de création et de contact avec nous. Ses ronds, en réalité, c'était une énergie forte, peu de personnes dégagent une telle énergie (qualité vibratoire) par des ronds. C'était une énergie première, une trace première de son être et à cause de mes propres *clichés*, j'ai failli la négliger ou en tout cas ne pas la considérer à sa juste valeur.

La félicité, la fierté des yeux c'est sentir la présence du croire. Parfois on dit ou l'on pense des choses qui ne plaisent pas, que l'on sent nous-mêmes injustes. Il faut un recul sur soi-même et de constantes interrogations pour se corriger. L'éthique de l'accompagnant rejoint en cela l'éthique de l'artiste. Il faut aussi accepter notre incomplétude : on ne sera pas parfait mais l'essentiel réside peut-être dans la présence du croire qui se ressent.

⁶³⁸ Clichés : Voir Lexique.

3) Parler : (la voix du silence)

Nous dirions que peindre, c'est d'une manière qui peut sembler étrange : s'extérioriser par la parole et s'intérioriser par les formes, la couleur. En effet peindre s'est ouvrir des spatialités intérieures (*dialogue des arts*) et ainsi s'augmenter, faire de l'espace en soi et se moduler. C'est également libérer la parole, la narration, le chant à l'extérieur comme un circuit de flux libérés (conscients/inconscients) et qui soulagent l'être. La libération est double. Nous voyons ces paroles comme le sel de l'être, celui qui pique un peu trop pour être assimilé et qui naturellement par la création mobilise l'être différemment peut s'écouler. Je prendrais l'exemple de Mounia.

Mounia, jeune adulte de 30 ans, en situation de handicap mental, est d'origine marocaine et ses peintures reflètent les couleurs de là-bas, une magie de mosaïques multicolores. Cette particularité du parler était très forte chez Mounia : dans le même temps qu'elle montrait une véritable concentration (appuyant son centre de gravité dans sa peinture par son pinceau), elle discutait, râlait, riait. J'ai été réellement frappée par cela car ces débordements ont fait écho en moi-même, car moi aussi, peintre, je cause et râle en interne, en une musique que je qualifie de « ronronnement ». Par exemple, en même temps que de peindre un magnifique souvenir de nature, entre *les Nymphéas* de Monet et les murs blancs du Maroc, Mounia s'exprime ainsi : « De toute façon elle m'énerve », « Je m'en fous j'irai acheter mon bouquin tout à l'heure », « Oh j'aime mon chéri », « Je vais me faire belle tout à l'heure pour lui »...

J'ai l'impression que quand on crée, un espace reste libre entre l'être boueux concentré, libre, fort, et l'être conscient qui rumine, c'est par ce canal que sort cette musicalité « ronronnant » qui je pense, si l'on veut évoquer une thérapeutique, trouve tout son effet (*idéalisation/désidéalisation*). Je régule les bruits de l'atelier comme ces « ronronnements » inhérents quand ils ont besoin d'être extérieurs. Je régule une atmosphère sereine (on ne discute pas comme dans un autre lieu) : lieu de concentration, de paix et de joies. Ma voix représente toujours un possible silence : celui qui permet qu'un calme règne en atelier, celui qui permet de reprendre la concentration créative (re-solliciter l'être boueux), la promesse de ma plus belle voix et d'une félicité apaisante.

Dans mon accompagnement, mon but est de ne plus parler. Mon accompagnement par la parole est indispensable au début pour le maintien en création des nouveaux êtres tant au niveau de l'apprentissage technique qu'au niveau placebo (d'encouragement, de prise de confiance) qu'au niveau d'un régulateur de bruit. Je sais que « ma plus belle voix » sera celle qui naîtra du silence quand je n'aurai plus à m'exprimer : ce sera une voix diffuse, une voix

présence par un simple bonjour, accueillante, confiante et qui continuera d'exister par le fait que je peigne par exemple près d'eux. Sans parler, ma voix se ressentira dans l'activité de peindre.

Quand je les guide au travers de leurs blocages, de leurs doutes, je parle pour cela, c'est une voix qui lutte contre leurs propres *clichés*, leur manque de technique, leur résistances et parfois leur test « de personnalité » envers l'accompagnant. Cette voix se fatigue au bout de la journée, c'est une voix résistante. Mais quelle satisfaction quand bientôt je les accompagnerai de « ma plus belle voix », de mon silence, serein et bienveillant. Parler pour se connaître, parler pour apprendre comment on se sert de la peinture, parler pour désangoisser, pour lever les peurs, parler pour réagir face à un doute, parler pour apprivoiser notre fragilité essentielle. Il faut sentir ce temps de parole et l'autorisation que l'autre nous donne pour parler, on ne parle pas n'importe quand, de façon « bruyante ».

4) Toucher

La poignée de main en entrant dans l'atelier signifie déjà beaucoup de choses, c'est une reconnaissance, un premier contact, cette poignée de main qui dans le monde du travail est stéréotypée (comme les comportements). Par exemple, combien de fois a-t-on entendu pour une préparation à un entretien : poignée ferme mais pas trop, surtout pas trop molle, cela voudrait dire que tu n'es pas dynamique... ». Ce bref contact humain ne prend même plus valeur de reconnaissance humaine, mais de jugement sur des compétences et cette tyrannie de la réussite.

Notre atelier se veut quant à lui profondément humain ou toutes les poignées de mains ne sont pas jugées comme aptes ou inaptés, mais serviront de passage subjectif entre moi et eux, comme un thermomètre qui m'indiquera déjà comment me comporter avec chacun selon leur état d'absence, de stress qu'il va falloir prendre en compte. Je pense si souvent à Jean Philippe (présentant un trouble autistique très accentué) qui arrivait parfois avec un grand sourire en me regardant et en me demandant « ça va ? » d'un ton franc ou quand il se concentrait sur son bouchon qu'il avait toujours sur lui sans me regarder en marmonnant, chancelant, dans un monde lointain, sa main était alors moite, sans vie. Toucher c'est apprendre de l'autre.

A part cela, je ne touche les peintres accompagnés que très peu dans un souci de respect. Mes gestes sont plutôt faits à distance, des gestes qu'ils comprennent comme une langue nouvelle qui se crée entre la personne et moi à partir d'un langage qui est propre à chacun. Par exemple je reprends le geste que j'ai observé chez l'un quand il trace une ligne ou chez l'autre

quand il peint de manière libre. Mon geste est associé avec « ma plus belle voix » quand je souhaite lui dire de continuer et se traduit par un signe de bras/main prolongeant le mouvement qu'il faisait. Au contraire pour signifier une variation qui se traduirait vocalement par : voilà essaie de changer ton mouvement, je propose un signe rotatif que la personne comprend en changeant son trait par un prolongement. Je joue sur des rêveries de gestes qui entraînent l'être vers un possible, vers un ailleurs. Ces gestes viennent naturellement mais ont un sens qui me relie à eux comme un nouveau mode de communication de nos êtres égaux, nos êtres boueux. Je dirais que ces gestes ont à voir avec le toucher dans le sens où je dessine dans l'*espace psychique* créé. Je dessine des rêveries possibles, j'évoque une continuité, j'essaie de toucher leur être. Leur réponse se situe dans leurs regards, qui passent de moi à leur feuille. Un regard qui s'éclaire à nouveau et qui repart dans ses profondeurs ancrées. Un espace virtuel est créé entre nous et auquel je me rends entièrement disponible.

Mon être est comme démultiplié pour cinq personnes. Je pense que je ne saurais exercer ce métier sans ma pratique de peintre où je suis également tellement habituée à être multiple (*dialogue des arts*, absence du moi/ présence du soi). Je sais qu'en ces dimensions je suis « forte », par la confiance indispensable dont a besoin l'artiste que je suis, qui s'expose au danger de la nouveauté en se rendant entièrement disponible aux choses pour les accueillir (éthique). Il s'agit avant tout d'avoir une grande confiance en ce potentiel humain (ce soi multiple, transcendant, tout subjectif) pour pouvoir le transmettre (et s'en servir) auprès de ces personnes. C'est l'orgueil du poète dont parle Baudelaire dans un de ses poèmes qui relève de cette sensation « Il portait dans les yeux, la force de son cœur ».

Les saluer au sortir de l'atelier c'est reprendre une température : ils sont souvent calmés, apaisés, parfois un peu plus fiers, souvent remerciant pour le temps passé ou ayant hâte de chercher des collègues pour montrer ce qu'ils ont réalisé. Les laisser repartir plus heureux.

5) Goûter / odorat

Il s'agit d'appréhender ses sens de manière imagée. Au sein de l'atelier il m'arrive de goûter aux symphonies archaïques, aux bruissements de pinceaux, à l'odeur de l'air frais qu'il s'agit de faire entrer. Goûter une vue d'ensemble, une sensation globale. L'odeur de la peinture parfois ajoute une délicatesse, une subtilité supplémentaire quant à l'adéquation entre eux, moi et la peinture. Je me déplace dans l'atelier guidée intérieurement par ce goût de calme engendré par des « symphonies archaïques » œuvrant. Cela me permet même de

m'entraîner dans des rêveries « cosmiques » (Bachelard). Je dirais que c'est le but à atteindre au sein de l'atelier.

J'ai longtemps eu la sensation d'être un chef d'orchestre au sein de l'atelier peut-être parce qu'au fond je deviens bien plus musicienne que peintre. Je me rends plus aveugle que voyante en écoutant les « ratés » de la peinture, ces parties d'elle qu'on ne voit pas et qui la constituent pourtant. Cette pensée du corps je la sais incomplète car malgré la mise en acuité de tous mes sens, je les accompagne dans la limite intérieure (spatiale) de ma mise à leur service. Mais c'est peut-être dans cette incomplétude, dans ce non envisagé, dans cet espace libre, que je ne perçois pas, que se déroule la création. Au fond, c'est toujours quand je ne les regarde pas, n'interviens plus, ne me déplace que très peu, qu'ils peignent le mieux. Je pense que je suis une condition du travail en tant que (vibration/énergie) : du possible, de confiance, du mieux, de l'écoute, du déblocage, du rassurant, du veillant. Mais avant que je ne représente ces valeurs, un véritable travail de test de ma personne pour certains se préparent. Ils l'expriment ouvertement par un blocage au sein de leur création ou s'ils l'expriment directement par une tenue de corps raide, des bougonnements, ou des balancements...). Voyons à présent de plus près les langages du corps à décrypter pour lancer la pratique picturale et comment la pédagogie que je propose, permet de franchir les étapes test dans l'espace des blocages/déblocages.

C.2 Pédagogie du rater

C.2.1 Espace des blocages/déblocages

Comment savoir si on ne se tient pas trop près des peintres débutants, s'ils ont besoin de plus de conseils, comment interpréter des « non je ne veux pas » qui sont parfois des blocages, des peurs de rater mais aussi des *clichés* véhiculés ? Il y a, comme nous l'avons vu, tout un travail de mise en confiance, de découverte de l'autre qui se passe bien au-delà du simple dialogue et prend ses sources dans l'extra-communication (*rythmanalyse*). C'est avec mon corps pensant, en dialogue perpétuel avec lui et eux que je me trouve disponible, attentive et à la disposition de chaque personne accompagnée. Nous verrons que l'espace du blocage/déblocage c'est à dire la possible entrée et maintien en création est une question d'espace. Nous invitons à la création d'un espace poétique (psychique) qui fasse oublier la

peinture afin de rejoindre ce qu'elle est au fond (musicienne et aveugle) et transcender les *clichés* qui lui sont inhérents et variables pour chacun.

C'est à partir de quelques exemples que nous traduirons le mieux les débuts chaotiques d'une mise en création et ainsi comment ma pédagogie apprend à rater bien plus qu'à « peindre ».

a) Marie-Eve

Marie-Eve est une jeune femme de 25 ans en situation de handicap mental. Un physique de jeune femme dont le corps paraît trop fait de nerfs, de colères et de pleurs. Elle refuse de venir en atelier (activité où elle s'était inscrite) pendant plusieurs séances. Les éducateurs, malgré ses réticences arrivent à la convaincre. Mon travail commence alors dès son entrée dans l'atelier, dès mon salut. Elle s'assoie boudeuse et refuse de mettre une blouse. Répète plusieurs fois : « c'est nul la peinture, c'est pour les gamins », « ça pue ici... ». Petit à petit, je vois qu'elle observe les autres qui peignent, travaillent plutôt silencieusement ou plaisantent à partir de ce qu'elle dit. C'est à mon sens tout l'intérêt d'un groupe (dynamique) mais aussi toute ma responsabilité d'introduire du respect envers les uns et les autres au sein du groupe. Les moqueries ne sont pas tolérées sauf quand il s'agit d'un humour sincère, aimable, joyeux. Je ne force absolument pas Marie-Eve qui semble « braquée » pour peindre. Son blocage principal vient des paroles de sa famille (qui considère la peinture comme une activité d'enfant) qui reviennent inlassablement. J'essaie alors de lui montrer que peindre n'est pas enfantin (exemple illustré d'artiste, histoire) et que c'est même mon métier. Je lui montre une palette, je lui montre comment on sépare et mêle différentes couleurs, je lui propose trois pinceaux différents (nous reviendrons sur ces aspects techniques) et lui amène un pot d'eau et un chiffon. Ce sont les conditions techniques pour peindre. J'ai l'impression que cette petite installation autour d'elle lui plaît, elle ne le dit pas et refuse toujours de peindre mais j'ai perçu en elle un intérêt. Marie-Eve accroche sur l'aspect « bricoleur » de la peinture (bricolage que sa famille estime). La séance suivante, elle a commencé à peindre, mais ne sait absolument pas quoi peindre. Je lui propose des images, des sujets ou de peindre ce qu'elle veut ou des souvenirs.... Le sujet est réellement prétexte au début et déclencheur. Elle commence par des maisons dont les formes sont très enfantines, imprégnées de l'univers de

L'IME⁶³⁹ dont elle sort. Nous remarquons que Marie-Eve est remplie de *Clichés* de toute sorte : formes héritées de l'école, des idées de sa famille...

Petit à petit néanmoins, elle se trouve un sujet de prédilection ; les tempêtes (illustrations qu'elle a trouvées dans un magazine) qu'elle décline de façon très libre et surprenante. C'est un sujet débloquent qui a enrayé ses *clichés*, elle a pris confiance, a vu la qualité de son travail, et en a ressenti du plaisir. Marie-Eve a été ensuite un véritable *leader* au sein de l'atelier et elle a su aider les autres que j'accueillais pour débiter notamment sur un point qui a été sa propre accroche : la création de l'espace comme rituel de la peinture qui lui a chassé ses *clichés*.

Nous comprenons que la phase d'installation du matériel qui peut paraître inutile, constitue en réalité un pont d'entrée en activité pour certains. Il constitue un moyen « placebo » pour chasser les *clichés* (« peindre c'est enfantin ») et de manière contradictoire. Il lui fallut oublier la peinture pour peindre. Au même titre qu'un artiste professionnel doit chasser ses propres *clichés*, oublier les chefs d'œuvres du Louvre ou la mode actuelle pour ne pas être impressionné, bloqué, influencé. Mon rôle est donc de permettre de désenclaver les *clichés* de tous ordres afin de rendre la personne assez libre et confiante pour que son corps devienne un corps actif⁶⁴⁰.

La pédagogie du rater s'exerce sur les bases d'un dialogue des sens, et un *dialogue des arts*. Pour certains, le blocage peut se situer dans une simple peur de se salir : dans ce cas nous ne pouvons donc pas donner de remèdes satisfaisants. Nous proposerons alors des moyens d'espaces pour faire tomber les *clichés*, les principaux blocages. Notre but est que naisse une forme esthétique harmonieuse pour la personne afin qu'elle en ressente les bienfaits par la *composition picturale*. La pédagogie du rater travaille avec l'*être boueux* et dans la *boue de la peinture* sourde et aveugle. C'est l'introduction d'espace « entre » qui permettra l'existence du « nouvel être » créateur. L'« entre », c'est l'*espace psychique* existant au-delà d'un lieu physique. C'est l'espace (virtuel) que nous qualifierons de vibratoire ; il s'agit bien plus d'un lieu d'échanges psychiques, un échange de rythmes à rythmes. Un lieu où se jouent des respirations communes qui vont s'harmoniser.

Quand un blocage apparaît j'introduis des possibilités d'espace (détente, accueil de spatialité intérieure) chez la personne qui se traduisent par le droit de rater. Parfois, comme pour Marie-Eve, ces possibilités d'espace (installation du matériel technique) sont trouvées

⁶³⁹ Institut médico-éducatif.

⁶⁴⁰ Corps actif : « c'est le corps propre tel que nous le percevons en action. » Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 224.

par la personne elle-même. Je propose, quand ce déblocage n'a pas lieu, des *jeux de rater* afin de trouver le levier débloquent qui représente en fait ce que renvoie la peinture elle-même.

Comment se sentir plus compressé que dans une obligation de réussite, d'obéissance, de ressemblance ? Le droit et la possibilité technique de rater se proposent par des jeux et constituent un effet placebo de libération. C'est notre « petit matériel réparateur », nos « trucs ». A disposition dans ces jeux : tacher, faire interagir le hasard, mais aussi recouvrir, effacer (tacher en matière, tacher par le vide). Cette dimension est importante et « détend », elle ouvre de manière parallèle un possible espace (pour réussir). Il faut ajouter d'autres dimensions (espace) à la peinture comme l'aspect réparateur, constructeur, magicien, qui fait oublier l'attente d'un résultat et privilégie l'expérience vivante du faire. Les exemples qui suivent sont assez parlants à ce sujet :

b) Source Villarceaux

J'accueille un jeune en grande difficulté sociale dans le cadre d'une intervention à la Source Villarceaux⁶⁴¹. Un adolescent d'une douzaine d'années qui passait son temps à parler assez fort dans l'atelier, qui préférait jouer avec sa console, un comportement que beaucoup jugent inadapté. Pour ce jeune (qui n'est pas en situation de handicap mental), je vais ressentir autrement son *rythme propre*, il va me falloir le trouver, le discerner au-delà du rôle de « petit caïd », qu'il se donne, au-delà des barrières qu'il s'est créé pour se protéger. Tout ce qui cadre, est imposé, ce jeune le fuit, s'en détournera. Ce n'est donc pas la solution de l'obliger à peindre, car il n'est pas du tout dans l'activité mais dans le « comportement ».

Je ne le braque pas même s'il ne s'est pas appliqué du tout les premiers jours, et remplissait sa feuille de traits sans valeurs (au sens non issus de ses *rythmes propres*). J'ai accepté ces débordements qui malheureusement, justement, n'en sont pas. Je discute néanmoins avec lui, toujours dans la provocation : il me dit qu'il veut dessiner une actrice de film pornographique, il sent que la provocation ne prend pas avec moi. Un matin, il commence à peindre avec peu d'élan quand il renverse son eau marron sur sa feuille, et là quel étonnement ! Il panique un peu en me disant qu'il avait renversé de l'eau. Je profite de cet état « d'émerveillement panique » pour lui dire « regarde la tache ressemble à une voiture »... d'un coup surpris, il s'exclame ah oui ! Alors je lui propose d'en faire le contour puis de la révéler... Il passe toute son après-midi à le faire et me demande régulièrement des conseils, vérifie que je suis attentive à sa progression. Depuis ce hasard de la tache, il a été

⁶⁴¹ Source Villarceaux : Accompagnement à raison d'une journée par semaine dans le cadre d'une résidence d'artiste au château de Villarceaux d'enfants en difficulté sociale. Projet dirigé par Gérard Garouste.

attentif en atelier, présent et actif au sein du groupe avec une très belle énergie picturale. Quand il a présenté ses dessins il en était très fier.

Une tache a été le déclencheur, un rater, comme si les défauts faisaient liens, attachaient les hommes. Peut-être en avait-il assez de devoir toujours être en rivalité, comme le demande le cadre scolaire ? Peut-être en avait-t-il assez d'être jugé ? Dans cette tache il a reconnu un allié, une permission de rater, l'arrêt d'un jugement vers l'élan et la joie de créer. Je crois en ces possibilités d'être, et j'accorde aux défauts, aux erreurs, un attachement profond, car ils sont autant de « soudures de la peinture », que « soudures d'une personne » et « soudures entre les personnes ».

Il ne faut pas attendre les déblocages de la peinture : c'est la personne qui se créera un autre espace de pensée (magique) qui lui fera au contraire oublier la peinture. C'est toute la méthode du rater. Cette pédagogie je la développe car j'ai ressenti que cette technique était imparable par mon expérience du rater en peinture.

Je livre tout de suite un autre exemple des outils/*jeux de rater* :

c) Aurélien

Aurélien que j'accueille en atelier (foyer art et vie) est trisomique et présente une déficience intellectuelle profonde. C'est un jeune homme blond aux yeux bleus rieurs mais néanmoins submergé par ses colères. En atelier il a été très longtemps « dans le test », je ne pense pas que la peinture ait été réellement « son truc » mais il avait comme chacun son *rythme propre*, son style propre qui se traduisait par une peinture très en matière. Aurélien aimait les dessins bien faits et si le trait n'était pas droit, il s'énervait, pouvait tout arrêter même si je m'acharnais à lui dire que c'était très bien. Pour Aurélien un effet placebo devait être trouvé, comme une béquille qui lui permette d'aller au-delà des frustrations du fait qu'il veuille « ne pas dépasser », « tracer droit »... Je lui propose alors de recouvrir le support de blanc quand il se trompe, ainsi il retrouve le blanc de la feuille, et plus tard peut le recouvrir de couleur. Cette technique a marché suffisamment pour le rassurer et pour qu'il puisse peindre tranquillement.

La pédagogie du rater consiste premièrement en la création d'espaces réels et fictifs car ils sont le lieu du possible. Cela revient à trouver un autre espace de vie : des espaces de poésie. La question pour un pédagogue serait la suivante: par quel espace poétique cette personne peut passer pour lutter contre ses *clichés* et ses peurs ?

Ces espaces poétiques ce sont ces forces souterraines dont on ne parle pas : enfouis, cachés, secrets mais qui forment le peintre. C'est en ces espaces qu'il bâtit son *dialogue des arts* pour dialoguer avec lui-même et autrui. Dans l'espace de l'atelier, il est permis de faire ce qui ne ressemble à rien de connu, autoriser les « trois pieds », les « quatorze doigts », les yeux en travers du visage. J'applaudis les excès de blancs, les ciels trop chargés, les mers agitées. J'encourage leurs excédences (que d'autres canalisent d'habitude), leurs expansions par des formats adaptés, leurs humeurs quand la peinture absorbe la colère et la joie. J'assiste à un soulèvement de l'être, doublé d'une concentration extrême.

La peinture est une histoire de camouflages, de secrets qui constituent un apprentissage. Ils doivent, chacun, développer leurs propres jeux afin de percevoir comment devenir plus « mobiles »⁶⁴².

C.2.2 Du sujet à l' « origine »

Je propose des sujets car c'est un moyen de profond déblocage contre la feuille blanche qui donne un sentiment de panique. C'est également (pour certains) par des sujets particuliers que j'ai observé l'entrée dans l'activité de la peinture, je dirais qu'ils sont comme une permission d'accès à l' « origine ». Pour beaucoup d'entre nous cette dimension pourrait s'avérer bloquante, elle est en réalité motrice. J'ai d'ailleurs pu remarquer personnellement dans mon activité de peintre que parfois, avoir des impératifs demandaient de se surpasser ; ce fut le cas pour beaucoup d'entre eux. Ces sujets sont aussi des moyens de rater, des constructions psychiques bloquantes et ainsi, des moyens de canaliser l'être « ailleurs » et d'oublier les *clichés* de la peinture.

a) Pascal

Je pense à l'autoportrait de Pascal. Il est un jeune adulte autiste de 18 ans que j'accompagne tous les lundis après-midi en atelier. Il est passé d'une heure d'accompagnement à l'après-midi entier. Pascal parle peu, quand il dit quelque chose c'est d'une voix très sourde, à peine audible. Ce jour-là, j'avais proposé au groupe de faire des autoportraits. Chacun avait un petit miroir. Cette proposition était survenue peu après que j'exécute des autoportraits moi-même, puis des portraits de certaines des personnes en atelier. Cet exercice nous faisait beaucoup rire. C'est donc sur un ton joyeux que celui-ci se proposait.

⁶⁴² Mobile : Développer une vie psychique intense permettant de ressentir des mouvements en soi (mobilité imaginaire).

Pascal avait très peu produit jusque-là, il paraissait comme pris dans la même torpeur que son langage sourd, une énergie qui ne dépassait pas en surface. Cet autoportrait a marqué un tournant, il a sorti son énergie, il a, comme un soleil épanoui la peinture. Je l'ai vu en même temps rire, vraiment rire en toute franchise en peignant, je n'en revenais pas ! Sous mes yeux, une symétrie du regard parfaite se dessinait, une bouche enrayée de traits noirs apparaissait, une sorte de masque africain puissant fait d'une force magique, son « masque portrait » semblait avoir pris toute la force puissante, magique, de son cœur.

A partir de là, Pascal a pris une grande confiance et un plaisir à peindre. Il n'a cessé de produire des peintures très colorées, présentant différents sujets. Certains trouvent naturellement leur sujet de prédilection, d'autres vont avoir besoin de ces sujets « prétextes » qui ne le sont en fait pas tant que ça, car ce sont des sujets qui les représentent. Je les appelle prétextes car ils ont pour but de libérer vers un ailleurs, vers cet *espace psychique* libérateur : l'espace poétique. Un bon sujet trouvé équivaut au déblocage des *clichés*, à l'appropriation des *jeux de rater*.

Je dirais aussi qu'ils passent à leur sujet quand ils ne me voient plus en personne qui juge mais en personne qui veille, en me considérant comme leur égale. Un glissement s'opère à ce moment d'une attention trop importante à moi, aux autres et aux *clichés* vers le nouveau sujet. Alors un autre corps, un autre être naît sous mes yeux. A partir de ce moment je sais que j'adopterai « ma plus belle voix ». Il y a donc un seuil de déblocage qui arrive de manière variable avec chaque participant. C'est à partir de ce stade que nous verrons *L'origine*⁶⁴³ dans leur peinture.

Ce que j'essaie de vous traduire, disait Cézanne, est le plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines de l'être, à la source impalpable des sensations.⁶⁴⁴

J'ai trouvé de manière troublante que chaque peinture correspondait à la personnalité de son auteur comme un écho à cette merveilleuse phrase de Merleau-Ponty : « Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant. »⁶⁴⁵.

⁶⁴³ Expression des origines : Voir Lexique.

⁶⁴⁴ Cité d'après Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1973, p. 7.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

Je prends plusieurs exemples pour illustrer mon propos.

b) Jean Philippe

Jean Philippe, est un jeune adulte autiste d'une vingtaine d'années que j'accompagnais au foyer « art et vie ». Il était atteint de troubles autistiques assez importants, se balançait beaucoup, des mouvements répétitifs assez forts devant/derrière un peu comme une pendule dérégulée. Il jouait également avec un bouchon à qui il confiait le même rythme de balancement dans sa main. Un rythme que Jean Philippe retrouvait dans une certaine musique comme le rap qu'il adorait écouter. Sa manière de peindre évoque ces sortes de rythmes « simples » se rapprochant des battements du cœur. Sa manière de peindre y répondait aussi comme s'il donnait le rythme du bouchon aux pinceaux. Par des couleurs très brutes qu'il n'a jamais aimé mélanger, une peinture assez primitive est apparue. Jean-Philippe prenait un réel plaisir à peindre car il peignait son rythme. Il exprimait ses mouvements musicaux. Jean-Philippe, à ses débuts, ne se concentrait que très peu de temps en atelier, mais dès la découverte de la peinture « rythme » il a eu un pouvoir de concentration d'une séance entière. Le moment déclencheur pour Jean Philippe au-delà du sujet a été une révélation musicale. Il me semble que cette expression est celle des racines profondément ancrées en nous, l'exemple que donne J François Billeter sur Giacometti confirme ces propos :

Ce difficile passage de l'immobilité au mouvement s'est manifesté aussi clairement dans sa vie que dans son œuvre. Il n'a par exemple jamais voulu apprendre à danser... On sait l'importance qu'a eu dans sa vie l'accident qui lui est arrivé lorsqu'il s'est fait renverser par une voiture à la place des Pyramides. Il a ressenti l'idée de boiter jusqu'à la fin de ses jours comme une libération et, pendant des années, n'a pas voulu quitter la canne qui était l'insigne d'une infirmité devenue imaginaire peu après l'accident. Il exprimait par cette infirmité voulue le refus de la mobilité que ses sculptures hiératiques, ancrées par leurs pieds démesurés dans ses socles pesants, traduisaient en termes plastiques.⁶⁴⁶

c) Anissa

Anissa présentait une peinture correspondant aussi de manière troublante à des profondeurs, atteignant des mouvements presque viscéraux⁶⁴⁷ qui semblaient ancrés en

⁶⁴⁶ Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 209.

⁶⁴⁷ « C'est là sûrement, la manière la plus primitive de symboliser ces mouvements intérieurs que nous appelons sentiments, mouvements qui ne sont tout d'abord pas encore différenciés du mouvement des intestins ; symboles cependant qui, elle le savait selon moi, se développeraient et se transformeraient, si on leur laissait le temps. » Milner, Marion, *Les mains du dieu vivant, compte rendu d'un traitement psychanalytique*, op. cit., p. 140.

chacun de nous. Au même titre que le « masque » magique de Pascal, ou que le rythme des battements de cœur de Jean-Philippe, j'ai l'impression que chacun fait appel à une mémoire commune. En effet, leurs peintures résonnent en moi comme quelque chose d'étrangement familier, comme vibration. Ils semblent tous aller chercher une mémoire « magique » emplie de vie et de forces puissantes. Dans la manière de travailler d'Anissa, je retrouve déjà ce phénomène. Elle arrivait dans l'atelier très décidée, se saisissait d'un papier et de feutres, puis pendant une heure dessinait presque compulsivement sachant très bien ce qu'elle devait faire. Elle faisait naître des formes colorées mouvantes qui ont une liberté et une force agissante hors du commun. Anissa transcendait complètement ses contrariétés, ses humeurs et ses tracasseries qui avaient pu survenir dans l'heure précédente pour adopter une attitude de concentration intensive.

Ces mouvements nous ont fait penser au principe de mémoire organique découvert par Arno Stern et plus encore aux écrits de Carl Gustave Jung⁶⁴⁸ qui défend l'existence des racines profondes dans le psychisme humain. Nous les retrouvons par exemple dans la peinture de chaque personne d'origine maghrébine, africaine, haïtienne etc... Pourtant née en France, des couleurs et formes qui rappellent son pays d'origine, et cela d'une manière très troublante alors qu'ils n'y sont parfois jamais allés (racines psychiques profondes). Au sein de leurs peintures nous retrouvons également différents types d'imaginaires : eau, air, feu, terre identifiés par Bachelard⁶⁴⁹. En effet qu'il s'agisse de boule de feu dans l'espace, de tornade et de trombe d'eau en plein désert, de cheminée qui fume ou de moulin à vent en pleine campagne : les quatre éléments nous accompagnaient au gré des séances, devrais-je dire, les éléments jaillissaient avec empressement, se formaient très vite avec la plus pure concentration. Je ressentais qu'ils portaient ses images en eux à la racine de leur être. En effet

⁶⁴⁸ « Dans les couches profondes de notre inconscient, résident des propriétés qui n'ont pas été acquises individuellement : elles ont été héritées, ainsi les instincts, ainsi les impulsions pour exécuter des actions commandées par une nécessité, mais non par une motivation consciente. C'est dans cette couche de la psyché que nous rencontrons aussi les archétypes. Les instincts et les archétypes constituent ensemble l'inconscient collectif. Je l'appelle collectif parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas le fait de contenus individuels plus ou moins uniques, ne reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement. » Extrait de Jung, Carl Gustav, *L'énergétique psychique*, p. 99 cité par lui-même dans, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 629.

⁶⁴⁹ Gaston Bachelard, (1884-1962) va être le premier philosophe à avoir pris comme principal sujet de recherche l'imagination de la matière. L'imagination matérielle, définie par Bachelard est cet étonnant besoin de pénétration de la matière : cette imagination va penser la matière, rêver la matière, vivre dans la matière ou bien matérialiser l'imaginaire. L'imagination n'est pas nécessairement une activité vagabonde, elle trouve toute sa force quand elle se concentre sur une image privilégiée.

Selon le philosophe, cette imagination matérielle est classée en quatre types : imagination de l'air, du feu, de l'eau et de la terre. L'imagination poétique a une portée psychique très forte. Quatre éléments (symboles) universels animent la poésie et « commandent des images dominantes, des images qui restent à la source de l'activité, qui imaginent le monde ». Ces images ont des racines profondes dans le psychisme humain. Ces éléments sont révélateurs de personnalités poétiques.

c'est toute la brutalité d'un poète écorché parce que ramené à ses racines qui se caractérise dans « ces images profondes universelles appartenant au cosmos et à la nature humaine »⁶⁵⁰.

L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas écho d'un passé, c'est plutôt l'inverse. Par l'éclat d'une image un passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre.⁶⁵¹

Les quatre éléments selon Bachelard sont sources de toute activité psychique. Ces images premières animent l'esprit poétique en dehors de toute l'intellectualisation de la culture. Nous aimons cette idée de racines (qui dépassent l'homme), l'idée de poésie qui se situe à l'origine de l'univers comme vraie source d'inspiration. Bachelard nous rappelle l'importance de l'imagination car les hommes imaginent plus qu'ils ne pensent. Les personnes en situation de handicap mental sont des rêveurs actifs et leur expression, puissance d'imagination, représente parfois des images archétypales ancrées profondément en nous. Par l'activité artistique, le poète s'inscrit dans un horizon beaucoup plus vaste et cette dimension apporte un plaisir. « L'imagination nous libère, la poésie est une grande force d'imagination ». Peindre revient à se relier à ces racines (universelles) qui passent par le canal des *rythmes propres*. C'est libérer le flux organique et rejoindre un imaginaire commun à l'humanité comme le pensait également Antonin Artaud :

Arrivé en plein cœur de la montagne Tarahumara, j'ai été saisi de réminiscences physiques tellement pressantes, qu'elles me parurent rappeler des souvenirs personnels directs ; toute la vie de la terre et de l'herbe, en bas les découpures de la montagne, les formes particulières des rochers et surtout le poudroisement de la lumière en échelons dans les perspectives jamais terminées des sommets(...), tout me parut représenter une expérience vécue, déjà passée à travers moi, et non la découverte d'un monde étrange mais nouveau ; tout cela n'était pas nouveau.(...) Je ne crois pas à l'imagination absolue, je veux dire celle qui fait quelque chose de rien, pas une image déjà agie et vécue quelque part.⁶⁵²

Nous touchons là à une vie sourde, profonde et enracinée.

L'expérience m'a montré que l'expression des « origines » une fois atteinte, constitue comme un seuil de clairvoyance que la personne ne quittera plus, une originalité immuable. Je

⁶⁵⁰ Bachelard, Gaston, *Causerie, Les grands heures*, Ina, Radio France, CD1, Partie 1.

⁶⁵¹ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁵² Artaud, Antonin, « les Tarahumaras » cité par Ferdinand Deligny, *Œuvres, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo*, p. 865.

peux ainsi leur proposer des sujets de groupe comme réinterpréter les œuvres de Monet ou de Séraphine de Senlis, ou encore celles de peintres plus anciens comme Velázquez. Les résultats sont toujours amusés, joyeux, loin de vouloir singer le peintre (comme nous pourrions le faire...). L'atteinte des « origines » leur fait adopter une vraie liberté d'interprétation qu'ils envisagent comme un jeu. Les sujets sont parfois prétextes à une cohésion entre nous, à des rires et aussi à des objectifs de sérieux qui permettent un nouveau silence. Je vois beaucoup d'avantages dans la proposition de sujets dont la nature m'a été pourtant souvent reprochée, notamment par des art-thérapeutes qui insistaient sur « le laisser faire » et qui n'atteignaient d'ailleurs aucun résultat esthétique de qualité (*organicité* dans une composition) dont nous sommes persuadés qu'il est garant d'une construction de la personne.

C.3 Une pédagogie du lieu

C.3.1 Installation du « petit matériel »

L'espace de l'atelier, au-delà du lieu psychique que nous avons abordé, sera aussi un espace réel. C'est le lieu qui doit permettre une proximité qui ne doit pas être gênante en délimitant des espaces à soi au sein d'un espace collectif. Avoir son espace au sein de l'atelier paraît très important : c'est l'espace de ses tâches, des débordements de la peinture, de son organisation, de sa personnalité nouvelle (*être boueux* à naître). Ce lieu représente le temps de la peinture.

Je dirais que le peintre a besoin de « sentir » un « territoire » pour l'organiser selon sa personnalité. Il doit découvrir dans un premier temps le « petit matériel » nécessaire : plusieurs pinceaux, palette, couleurs primaires à mettre sur la palette, chiffon, pot d'eau. Ce petit matériel permet une préparation, une transition importante avec le monde du « dehors ». Il correspond à une coupure, une phase de concentration nécessaire, comme un rituel. J'apprends aux peintres débutants à « sentir » les pinceaux, la forme et la texture qui leur correspond (ronde, carrée, épaisse, fine etc.), à se servir une dose correcte de peinture pour permettre les mélanges éventuels sur la palette, à remplir un pot d'eau avec une dose suffisante de façon à ce que l'eau ne coule pas et que le maniement du pinceau soit assuré. Ces tâtonnements correspondent à une mise en relation fine avec le médium et ses « instruments » qui seront le prolongement de soi. Quand ils sont devenus très attentifs à cette installation, elle me révèle aussi le degré d'investissement, d'autonomie de la personne. Le

matériel est disponible : au centre de l'atelier ils trouvent les palettes, les chiffons, les pots à eau. L'accès à l'eau doit se faire facilement.

Nous donnerons l'exemple d'Erwann pour illustrer l'importance d'organisation pour chacun.

a) Erwann

Erwann, dessinait au feutre, faisant preuve d'une minutie incroyable. Il travaille beaucoup par séries comme celles de portraits, de plans...). Il lui faut des feutres autour de lui dans des boîtes qui l'entourent et le séparent un peu des autres. Il préparait ses feutres d'une manière très précise autour de lui en les classant en fonction des familles de couleurs. Il dessine assez près de sa feuille, de manière un peu cachée derrière ses boîtes. C'était son moyen de se concentrer, de pouvoir travailler dans « son territoire ».

D'autres travaillent plus ouvertement, et ont besoin d'étendre leurs mouvements sur un mur, ou sur chevalet. Il faut donc pour cela des tables relativement grandes pour peindre (au minimum comme un bureau de taille standard). J'ai remarqué que chez les personnes handicapées, l'assise est très importante car il y a une grande fatigabilité. Mais cette assise ne gêne pas leurs mouvements compte tenu de leur force de concentration exceptionnelle. Ce pouvoir de concentration m'a fascinée car, pour peindre il me faut une solitude absolue alors que pour eux, le groupe semble être moteur et surtout leur pouvoir de concentration n'est pas du tout entamé, malgré les « ronronnements » inhérents au groupe. Je pense que cette observation permet de confirmer les théories de A. Ehrenzweig (*scanning inconscient* à l'œuvre) et de E. Minkowski (processus primaires canaliseurs⁶⁵³).

Avoir sa place, c'est reconnaître déjà une importance. C'est une répétition fondamentale pour des personnes qui souffrent souvent de non reconnaissance. Ils ont donc en atelier leur place et ils en seront responsables. J'entends par là qu'ils sont garants de leurs conditions de travail, car on ne peut pas travailler sur une table trop tachée, avec une blouse qui traîne dans la peinture, avec une palette trop près de soi. Il me semble très important de pouvoir s'approprier ces espaces « entre » les choses. On dit souvent qu'on voit la personnalité d'un peintre à sa palette (traces des mouvements de pinceaux, mélange de couleurs...). J'ajouterais

⁶⁵³ Processus primaire : Structure indifférenciée de la fantasmagorie du processus primaire correspond à la structure primitive encore indifférenciée de la vision du monde chez l'enfant, représente aussi la vision synchrétique (Piaget). Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, op. cit., p. 40.
Processus secondaires : Fonction consciente et préconsciente : (vision analytique qui survient à l'âge de 8 ans).

qu'on voit aussi un peintre de plus près en atelier par la mise à disposition de son matériel qui joue profondément sur sa tenue de corps.

Je prendrai l'exemple de Mounia pour illustrer mon propos :

b) Mounia

Mounia, que j'ai déjà présentée, « attaqua » un jour un grand format au mur, sur le thème des *Nymphéas* de Monet. Elle travaillait debout au départ mais demanda très vite une chaise (fatigabilité). Je l'aidai à penser comment installer son petit matériel en fonction du format qu'elle allait peindre. Mounia installa ce matériel sur une table tout près. Je revois très bien son corps s'adapter parfaitement à la disposition de ce matériel. Il se courbait dans l'espace « entre » sa toile et la peinture. Le corps devenait comme une sorte de passage qui s'adaptait à cet espace « entre ». Il faut que le peintre débutant sente s'il préfère avoir la palette contre lui, avec lui ou posée. Il me semble que parfois, avoir les mains libres, libère les gestes mais au fond chacun doit ressentir son propre rapport à la peinture et à ce « petit matériel ».

Mon rôle est de faire prendre conscience de ces espaces « entre » eux et leur petit matériel et de les aider à s'en saisir. Je peux témoigner à chaque fois que la bonne distance se trouve dans l'action concentrée du peintre malgré les difficultés souvent présentes pour les repères spatiaux temporels. Pour réaliser cela il convient que ces personnes aient une autonomie suffisante mais nous insistons pour que, quel que soit le niveau de handicap, n'importe quelle personne, épaulée, arrive à envisager ces espaces « entre » qui sont des espaces de maintien du « nouveau corps-peintre ». Il faudra un appui plus au moins important de la part de l'accompagnant. Je pense par exemple à Agathe, une « autiste profonde » que j'ai accompagnée.

c) Agathe

Agathe est venue en atelier pendant un an, tous les lundis. Elle rejoignait le groupe, accompagnée de l'éducatrice, dont elle a pu se passer petit à petit. Agathe communiquait par cris, en touchant, était très vite dispersée, stressée. Agathe était très coquette, je pense que la peinture au début ne lui plaisait pas par l'aspect taché qu'elle représentait. J'ai observé durant les premières séances Agathe peindre librement, sans sujet. Un tracé apparut : des traits barrés au fur et à mesure et des ronds esquissés, très vite balayés par un détail dans l'atelier qui lui fit perdre l'attention. Il m'a fallu trouver un moyen avant tout pour la canaliser, pour éviter son dispersement qui avait lieu toutes les minutes et l'empêchait de peindre. J'ai privilégié l'appui

visuel d'un modèle peint : l'œuvre de Séraphine de Senlis. Nous avons alors travaillé par étape ronds par ronds, couleurs après couleurs. Le fait de réussir des consignes simples proposées et de ne jamais lui faire lâcher cette consigne a permis à Agathe de réaliser des peintures esthétiques qui la ravissaient. Nous avons répété cet exercice, nous savions qu'il plaisait à Agathe car au fur et à mesure, c'est elle qui installait son « petit matériel » et elle est passée d'une concentration de 5 minutes à 40 minutes. Jamais nous n'aurions pensé cela possible. Je n'ai pas eu Agathe suffisamment longtemps pour passer à un autre stade sans modèle mais je pense qu'elle avait intégré le goût de la peinture. J'ai répété cet exercice auprès d'une autre adolescente autiste dans un nouveau centre, il a marché de la même manière. Il faut un accompagnement très serré, un pour un, une présence du « corps » de l'accompagnant qui fasse béquille. Dans ce cas autistique profond, ce n'est pas forcément mon corps à chaque fois qui fait béquille. Dans les deux cas, ce fut celui de l'éducatrice qui la connaît bien, elle prenait le relais (car je ne pouvais pas donner une exclusivité je ne me serais pas rendu disponible au groupe). Dans certains cas je n'hésite pas à passer « par d'autres corps », lorsqu'il s'agit de consignes très simples. Nous indiquons alors une consigne précise comme celle-ci (en veillant toujours à ce que la consigne ne soit pas cependant trop directive ou « limitative ») : « Maintenant qu'elle a dessiné tous les poissons au crayon, elle peut repasser sur ces poissons de la couleur qu'elle veut, si elle déborde ce n'est pas grave. ». La deuxième consigne sera de « passer d'une autre couleur sur les ronds (nénuphars) qu'elle a dessinés ». La troisième de « venir faire l'eau (bleue) autour jusqu'au recouvrement de feuille. ».

Au fur et à mesure j'observe le degré d'investissement de la personne autiste au sein de la séance, de sa tenue de corps et de l'espace, de l'attitude qu'elle aura envers le matériel. Agathe au début se tenait courbée, passant son temps à regarder le nœud de ses chaussures, le brillant de sa ceinture. Elle ne voulait pas rester assise, réclamant à manger. Au bout d'un an elle se tenait plus droite, les pinces énergiques, elle faisait toujours la demande de manger mais son éducatrice reportant sa demande, très vite, elle se reconcentrait. Parfois on sentait qu'elle ne voulait plus de notre aide, qu'elle avait très bien compris. Les vraies satisfactions sont apparues chez elle quand il y a eu ses « rebellions » qui sont signes d'une appropriation de la peinture dans les profondeurs de l'autisme.

C.3.2 Le lieu de la composition

Je m'assure que le lieu est accueillant avant qu'un autre groupe arrive. Les traces des autres doivent être effacées pour pouvoir inscrire ses propres traces. Ainsi, à la fin d'une séance je demande aux peintres accompagnés le même soin pour ranger, nettoyer la place et le matériel que pour l'installation. C'est le moyen de prendre soin de ce dernier et du groupe suivant.

Par cette action de nettoyage, nous prenons conscience des traces, des taches, des à-côtés de la peinture. C'est une manière d'incorporer aussi les « pouvoirs du ratés ». Nous prenons conscience un peu plus que la peinture se transforme. Le trésor que nous avons produit a laissé nos traces de corps, frottées, dansées sur la table, projetés, coulées au sol. C'est peut-être aussi une manière d'éprouver le départ du « nouvel être » de l'atelier qui a déposé sa peau contrariée, nerveuse pour une peau de peintre plus heureuse, plus vivante dans un nouveau corps. L'effet de répétition, « avoir sa place », qu'on retrouve de semaine en semaine, semble très important, c'est comme une condition pour renouer avec cet être qui peut-être nous a manqué.

Je suis très attentive à une lumière suffisante, je ne suis pas favorable à des peintures faites dans un espace sans lumière. Pour moi ces conditions lumineuses participent à un bien être, à une vibration générale. Je suis une peintre de la lumière, j'y trouve un apaisement, une beauté poétique. La lumière naturelle permet de mieux voir les couleurs et ainsi d'accéder à une bonne respiration. En effet comme nous l'avons vu, l'espace coloré de la peinture influe très directement sur le souffle et la *composition picturale*.

Le lieu de la composition est un échange entre les conditions extérieures favorables qui entraînent un *dialogue des arts* intérieur. Parfois on peint d'une autre manière : quand il pleut, on emplit la toile d'un peu plus de nostalgie que d'habitude, quand un grand ciel bleu illumine l'atelier nous aurons souvent ce même bleu sur la toile. C'est pourquoi j'attache cette importance aux conditions naturelles. Les couleurs sur la palette épouseront également d'autres nuances et parfois par un simple reflet lumineux qu'on ne peut pas négliger, l'envie du mélange naîtra. Quelle magie alors de voir apparaître du violet au contact d'un rouge et d'un bleu et quel apaisement parfois de passer d'un rouge trop brutal à un rose tendre. Ces possibles mélanges entraînent un climat d'émerveillement dont l'atelier ne saurait se passer.

Nous avons étudié le pouvoir de *résonance*⁶⁵⁴ de la couleur qui crée, ouvre des spatialités en soi et guide le corps de l'artiste. Nous avons supposé que la respiration est la musique interne du peintre et cette respiration diffère selon la couleur utilisée et tend à s'harmoniser naturellement (aide à composer) en contrebalançant d'autres couleurs. Il serait donc dommage de se priver des subtilités d'une respiration comprise dans les différents aigus d'un jaune, d'un vert foncé sérieux et pensif.

Le mélange est tout aussi important que le fait de savoir garder les couleurs primaires « pures » pour ressentir tout le silence d'un blanc ou d'un noir. Aider les peintres débutants à être attentifs, à respecter les couleurs, c'est leur permettre d'être de plus en plus subtils et donc « sentir »⁶⁵⁵ la couleur pour composer mieux. La couleur influera sur les gestes de l'artiste par une danse-chant de la peinture.

Les premiers essais ressemblent souvent à de la boue, à un marron éteint. Cette matière désagréable pousse à apprendre vite. Un peintre sait très vite que le pouvoir coloré est premier, et demeure le meilleur guide. Il arrive souvent que les plus expérimentés l'expliquent aux nouveaux arrivants. En effet, c'est par la couleur qu'ils entrent en communication. Acquérir une science de la couleur est très valorisant. C'est se sentir un peu magicien et sûrement astucieux. Le peintre trouve dans la couleur une inventivité fondamentale.

Je suis également attentive au support car trop petit il peut limiter un geste et trop grand il peut effrayer. Il s'agit d'abord de choisir quel support s'adapte à « l'humeur de la personne » qui, d'elle-même, après plusieurs séances saura le choisir seule. Une fois ce papier, ce carton ou cette toile blanche posés sur la table, comment composer ?

Ma pédagogie n'aura pas pour objet de leur apprendre à composer car suivant le principe d'*organicité*, composer est naturel. Mais elle contribue à leur permettre d'atteindre ces rythmes et à ne pas les arrêter en cours d'élaboration. Je leur apprend alors le goût de « l'équilibre d'une peinture » qu'ils possèdent au fond d'eux-mêmes. Je ressens fortement quand une composition est mal équilibrée, non aboutie. Je suis attentive au poids et contreponds des couleurs et des formes. Je mets au service mon dialogue intime des arts

⁶⁵⁴ Rappel définition de la résonance chez Kandinsky : La résonance est l'effet de chaud ou de froid, de calme ou de tensions ou d'autres états que produisent des lignes, des points, des couleurs en fonction de leurs natures (horizontales, verticales, courbes, brisées, jaune, rouge...) et leurs imbrications entre elles au sein d'une composition ou au sein du plan originel. (P.O). Ces formes et ces couleurs doivent partir des intuitions de l'artiste. Kandinsky dans sa conception *du spirituel dans l'art* insiste sur la notion de l'intériorisation des couleurs.

⁶⁵⁵ L'*espace pictural* est affectif, c'est l'expression de nos espaces intérieurs ouverts par la couleur. Composer c'est respirer dans la couleur dans la sphère et la subjectivité. Toute couleur ouvre en nous une sonorité particulière, et des histoires internes.

(danser, écouter, parler, chanter) pour sentir le rythme d'une composition. J'ai la même exigence envers l'équilibre esthétique de leur peinture qu'envers la mienne au sens de Maldiney : « Il n'y a d'esthétique que du rythme, il n'y a de rythme qu'esthétique. »⁶⁵⁶.

L'expérience la plus générale du sentir (*aisthèsis* veut dire la sensation) et l'expérience plus restreinte du beau artistique entretiennent, en deçà du saut opéré par l'art, des rapports profonds et intimes.⁶⁵⁷

Une composition mal équilibrée correspond à un arrêt volontaire (qui peut parfois être compréhensible : fatigue, soif etc.) ou à un désinvestissement. Mon rôle est de réintroduire l'envie, l'activité. Je prends alors le temps d'analyser avec la personne pourquoi l'arrêt, le doute, puis je le relance souvent grâce à un prétexte salvateur. J'essaie au fur et à mesure de complexifier sa production.

a) Patrice

Patrice qui a une cinquantaine d'années a beaucoup peint dans d'autres établissements où il était accueilli. Il dessine de temps à autre dans sa chambre des formes inspirées de la Bible. Je l'ai accompagné pendant quatre séances. Je l'ai très vite laissé libre de choisir son sujet, il adorait Picasso, il a donc décidé de partir de ses peintures. Il travaille très rapidement, esquisse des formes et cela donne des dessins noirs et blancs d'une qualité très vivante. Il fallait néanmoins essayer de le faire aller plus loin. Il engagea alors un format plus important (45x50 cm) qu'il réalisera sur deux séances, par étapes. Il aura fallu un temps à Patrice pour se servir du « petit matériel » ; en effet sur quatre séances, sa tenue de corps caractéristique de la maîtrise de cet espace « entre » et l'état de sa palette traduisaient un manque d'accroche avec le médium. Il aura fallu prendre du temps pour le laisser apprivoiser la peinture. Malgré cela, à ma demande, il a « poussé » son dessin, et l'a recouvert de couches colorées qui donnaient déjà une épaisseur, un équilibre supplémentaire. Je demande souvent de remplir la feuille dans la totalité de sa surface parce que je fais aujourd'hui la différence entre un arrêt volontaire et un bel équilibre des blancs (réserves) du papier (qui apparaissent parfois) mais ce genre de production est rare, j'ai appris à les reconnaître.

Au bout de ces quatre séances il m'a remercié pour cet apprentissage ! (Je pense au fond qu'il me remerciait du fait de l'avoir un peu « poussé ».) Il ne faut pas hésiter à « pousser » la

⁶⁵⁶ Maldiney, Henri, *L'esthétique des rythmes*, in Regards, Parole, Espace, p. 147.

⁶⁵⁷ Florence, Jean, *Art et thérapie liaison dangereuse*, Bruxelles, Publication des facultés universitaires Saint Louis, 1997, n°75, p. 57.

peinture (dans le sens d'indiquer une possible voie pour poursuivre) car l'arrêt prématuré est fréquent, notamment au sein d'un groupe.

J'ai pu avoir peur parfois d'être brutale quand je les incite à continuer mais cela s'est toujours avéré juste et a permis dans les séances suivantes que j'intervienne de moins en moins. Il ne faut pas oublier que, par habitude, ce sont des personnes qu'on ne force parfois plus à être en action et que la maladie empêche parfois (voix intérieures, fatigue...). Ces obstacles, il faut les dépasser pour arriver à un plein aboutissement *esth/éthique* (Paul Audi) ». En effet, je considère que l'aboutissement esthétique (harmonie, équilibre d'une composition) est garante d'une « renaissance » de la personne (satisfaction reposante). C'est pourquoi, lorsque, retrouvant leur peinture parfois d'une séance à l'autre, les personnes ont éprouvé la satisfaction d'un équilibre pictural, d'une composition aboutie, réussie, ils ont hâte de la continuer à la prochaine séance.

Le fait de composer est vécu différemment pour eux et pour moi. En effet, je vois rarement ces peintres hésiter, prendre du recul pour terminer un tableau. La puissance de leur corporéité en action semble les submerger d'une manière radicale. Ils créent ainsi d'une manière si intensive et certaine que je sens la liberté de les « pousser » pour faire mieux, pour terminer...

L'atelier est ainsi un lieu d'émerveillement qui se traduit par la magie de l'instant, de l'enfance, de la transformation de la couleur, du jeu en équilibre, de l'eau boueuse et de sa clarté nouvelle. Des instants magiques où l'on se montre les productions terminées, ou fièrement ils disent : « Regardez ! », où ils gagnent en confiance. Il n'est pas rare qu'ils aillent chercher un éducateur pour leur faire profiter de ce qu'ils ont produit. Ces moments sont aussi des moments de détente et de discussions qui unissent le groupe.

Des pochettes individualisées sont à leurs dispositions pour ranger leurs peintures terminées dans des lieux de stockage identifiés où chacun a pu marquer son nom sur sa toile. Je leur propose aussi de signer leur tableau pour marquer leur progrès et pour accentuer cette croyance dans le ressenti d'être acteur, transformateur de soi qui fonde toute notre méthode « d'auto-thérapie » que nous allons maintenant préciser.

C.4 Une pédagogie de rater vers une construction de soi.

C.4.1 Les pouvoirs magiques de rater.

Mon but n'est pas d'aider à découvrir un « soi » et de résoudre des problèmes psychologiques. Je ne suis pas thérapeute car je ne cherche pas à guérir, mais à ce que les personnes deviennent leur propre thérapeute, au sens d'être créatif, maître et libre d'elles-mêmes. C'est cette même liberté qui me fonde dans mon éthique d'artiste et c'est cette responsabilité envers l'autre qui motive toute ma pédagogie. C'est dans la sphère proprement subjective où il convient de se moduler pour créer de nouveaux espaces de vie où l'on peut se renforcer et se construire. Ainsi l'expression de soi diffère d'une connaissance de soi au sens psychologique car elle touche à un autre type de connaissance liée à l'*aperception*. Mon regard sera alors désintéressé *esth/éthique* et non psychologisant. Je propose une pédagogie qui aidera à créer des espaces « entre » : un *espace psychique* (poétique) et un *espace physique* où rater sera garant de la liberté créatrice.

Nous verrons comment ces expériences peuvent marquer profondément le « nouvel être » qui crée, comment les pouvoirs *de transformation du rater* offrent une réelle « auto-thérapie » car exercée par le peintre lui-même comme un être qui prend confiance en lui, se renforce. Ces évolutions de la personnalité (vers un être libre) se retrouvent en atelier, nous en apportons des preuves. Nous verrons comment elles peuvent s'étendre plus généralement à la vie.

Tout d'abord rappelons les différents ratés qui se jouent au sein de notre pédagogie.

Nous identifions :

Les ratés de la nature de la peinture :

- a) Ce qu'elle cache : en étant sourde et visuelle elle cache la musicalité et l'aveuglement du peintre.
- b) Sa nature pâteuse et colorée entraîne : répétition, barbouillage nerveux, débordement, recouvrement, griffure, effacement, reprise, hésitation, coulures, taches, gribouillis...

Les ratés qui dépendent du peintre :

- a) Les ratés liés à nos *clichés* où il faudra accepter la nature de la peinture qui est tout autre que ce qu'elle représente et pour se faire il faut regagner une âme « d'enfant », c'est-à-dire un esprit d'émerveillement
- b) les *dépôts de la peinture* : Les taches et traces, au sol, sur la blouse.
- c) Les « dépôts » du corps du peintre (*dépôts d'être*) : dépôts auditifs, visuels, gestuels.

C'est peut-être la pensée qui nous a déjà tous traversés l'esprit lors d'un apprentissage et qui nous bloque profondément : « J'ai peur de rater, d'échouer ». Mais qu'est-ce que cela veut dire vraiment, est-ce une peur de ne pas répondre à mes *clichés* sur la peinture (art d'imitation, difficile, visuel...) ? Ou encore une peur d'être ridicule face aux autres, de ne pas me conformer aux normes ? C'est au sein d'*espaces psychiques* (poétiques) bloqués comme ceux-là et d'un *espace physique* restreint (qu'on ne peut pas tacher, qui n'est pas rassurant...) qu'interviennent nos barrières : nos peurs de rater.

Dans la pédagogie que je propose, il s'agit de se détacher de ses doutes les plus profonds, de ses incapacités momentanées en y accordant de l'importance, et aussi d'être attentifs aux *dépôts d'être*, aux *dépôts de la peinture*. Le fait de vivre avec moi ces ratés, c'est ce qui nous liera, c'est notre condition de confiance... Je ne suis pas dans la position d'un thérapeute vis-à-vis de ses patients mais bien dans une position d'égal(e) à égal(e), d'échange (subjectivité) car moi aussi je dévoilerai mes incapacités à répondre parfois, ou peut-être une humeur à laquelle vous ne vous attendiez pas, ou encore un mot que je n'aurai pas dû dire, une attention que vous attendiez et qui m'aura échappée. Mais c'est peut être au sein de mes « incapacités », de ces espaces où je ne serai « pas là » que votre créativité se déclencherà.

L'homme est attachant par ses défauts et peut-être « terrorisant » par sa perfection. Nous proposons de nous accrocher aux défauts, aux ratés comme à des bouées de sauvetage pour ne pas être terrorisés par la peinture. Comme pour le rouge d'une joue qui nous touche, par un dos courbé qu'on va aider, par la parole hésitante qu'on écoute émue. Cette fragilité essentielle révèle l'humain qui éprouve. Nous pensons que nous nous attachons aux autres par ces brèches d'un corps pensant comme nous pouvons nous attacher à la peinture. Dans une œuvre picturale nous dissimulons nos défauts qui pourtant sont la souche, le « mucus » de notre réussite. Notre musicalité pourtant réside en ces ratés que l'on dissimule et qui nous constituent, auxquels on ne croit pas parce qu'ils sont invisibles. Nous apprendrons alors à croire en eux, à en faire nos forces souterraines et ainsi à nous renforcer. Les excès (visuels, auditifs, sensoriels...) qui peuvent être gênants, nous les transcenderons au service de la forme, de la couleur, nous les harmoniserons dans une composition. Le moteur de cette

pédagogie s'appuie sur une expérience intérieure, celle de mon propre *espace psychique* (poétique) qui m'a donné la conscience de l'importance d'un *espace physique* adapté pour l'exercice de la peinture. Ces dimensions m'ont permis d'évoluer en tant qu'artiste, de renforcer mon éthique et ainsi de pouvoir transmettre une confiance inconditionnelle dans la peinture et dans l'individu. Revenons à présent dans les détails de la pédagogie.

Voici quelques Formulations de barrières psychiques que j'ai entendues à plusieurs reprises: « Je ne sais pas peindre », « De toute façon, c'est pas mon truc », « Je suis nul, on m'a toujours dit que j'étais nul en dessin », « J'ai peur que ça ne ressemble à rien (rien de connu) », « J'ai peur d'être jugé », « Je ne suis pas assez patient », ou de barrières physiques : « J'ai mal au dos », « J'ai peur de me salir », « Je ne veux pas rentrer dans ce lieu... »

Notre pédagogie consistera à ouvrir des espaces fictifs (*psychique poétique*) au sein d'*espaces physiques* réels (les taches, les traces qu'on peut déposer dans l'atelier).

En peinture nous allons séjourner dans *le chaos, le non sens, le silence, le rien* (Maldiney) et en même temps côtoyer la beauté, la forme, la couleur, la significativité. Ce double de la peinture qui comprend l'incomplétude peut paraître insupportable. Il vous faut des « armes » pour aborder ces « gouffres » propres à la peinture, il faudra accepter et ainsi laisser de l'espace pour rater c'est-à-dire pour autoriser cette incomplétude. Dans l'espace poétique qui sera le vôtre vous oublierez la peinture et les *clichés* qui vous préoccupent comme : « La peinture c'est pour les enfants », « Je ne sais pas dessiner dans une volonté d'imitation » ...

Cet espace poétique psychique se trouvera par des hasards, des *jeux de rater*. Il soignera ces peurs du gouffre, colmatra les angoisses afin de vivre sereinement et d'épouser cette expérience dans une joie sereine. Les « jeux » que je propose pour déclencher cet espace sont présentés comme des astuces en tous genres, sur un ton léger pour ne pas donner un goût de sérieux qui enlèverait leur effet. Aider à créer en soi l'espace poétique, c'est vous aider à passer à côté de la peinture, à l'oublier, et ainsi à jouer donc à réussir. Rappelons l'exemple de Marie-Eve qui se fait « bricoleuse » et oublie ainsi tous les *clichés* que la peinture lui renvoie et aussi Jean Philippe qui se rend musicien en peignant. Au fond nous sommes tous, cet « autre » qui peint. Je serais garante de ces conditions de trouvailles mais ces espaces poétiques, je ne pourrai absolument pas les trouver à votre place, même si je peux proposer des leviers débloquants. C'est dans un ailleurs, un hasard, que vous rencontrerez la peinture.

Vous vivrez alors le « rater en peinture » car c'est la nature de sa pâte colorée qui prête à tacher, patauger dans la couleur, revenir sur une forme, la recouvrir, modifier une couleur,

tâtonner, gribouiller, recouvrir avec hâte. Rater en activité deviendra un plaisir comme jouer, interpréter. Rappelons-nous cet adolescent de la Source qui a vu une voiture dans une tache, tache qui a déclenché son envie de peindre...

L'invention de son propre espace de rater offre un espace magique et permet d'éprouver le grand bonheur de se sentir inventer avec « les moyens du bord ». Vous vous confronterez avec courage aux problèmes propres à toute création (composition). C'est une attitude qui tend vers le dépassement de soi dont l'homme a besoin.

L'homme sait qu'il peut se dépasser, il a le besoin et le goût de se dépasser.⁶⁵⁸

Cette attitude courageuse vous apprendra à sacrifier, à perdre pour construire. C'est l'esprit du bricolage (auto-correcteur) de l'expérience de la peinture qui, elle, ne se donne jamais que dans un renouvellement. Quand vous adopterez vos propres techniques de rater (béquilles) parfois initiées par des jeux, vous commencerez à élaborer une perception interne de l'« être boueux » en vous et à engager une conversation avec lui-même. Je repense à Marie-Eve qui après s'être faite « bricoleuse », s'est approprié les pouvoirs de ratés de la peinture. Quand ses ciels menaçants ne lui convenaient pas, elles les essuyaient au chiffon tout d'abord en versant un peu d'eau sur la toile à la juste dose. Quand son champ n'était pas assez vert elle y ajoutait après réflexion des touches plus claires. Quel plaisir de voir ce pouvoir de correction, de reprise et de ce fait, l'inventivité dont elle faisait preuve pour être satisfaite de sa peinture.

C'est une grande découverte et une nouveauté de pouvoir se moduler surtout pour des personnes qui subissent parfois des angoisses fortes sans pouvoir toujours lutter contre ces pulsions et ces excès. Se moduler cela veut dire apprendre à connaître et à accepter ses échecs, ses limites (forces, efforts) au sein d'un *dialogue des arts*. Imaginons les bienfaits pour des personnes qui sont souvent cadrés, soumises à des règles qui ne sont pas les leurs comme au sein des institutions. Valoriser ce travail, croire en ses possibilités d'évolution, ne pas considérer avoir des capacités limitées, assure qu'il faut croire tout autant en ses doutes, ses reprises, qu'en ses réussites. Je vois que ce sont des doutes fondamentaux qui structurent l'œuvre (hésitation, recouvrement, reprise, transformation, forme et couleurs modifiées). Peindre c'est savoir sacrifier au profit de l'ensemble, c'est tâtonner, hésiter pour atteindre l'équilibre, c'est sans arrêt transformer sa situation. En évoluant donc au sein d'un atelier où l'on croit en votre inventivité, en vos sacrifices, en vos doutes transformés aujourd'hui en

⁶⁵⁸ Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 141.

certitudes, s'ouvrira un espace de croyance que nous avons peu l'occasion d'expérimenter dans d'autres lieux. Alors vous pourrez dire : « On a reconnu ma fragilité et je l'ai surmontée, transformée jusqu'à un beau résultat, que je peux montrer aux autres ».

Le plaisir reconstituant issu du rater transformer en peinture trace aussi en soi des réparations. Contrer ses peurs par le pouvoir même du rater (recouvrir, tacher...) c'est sublimer ce plaisir reconstituant. Nous savons que nos erreurs sont marquantes car nous en souffrons (elles créent une image de soi incomplète). Acquérir un pouvoir auto-correcteur c'est réinscrire ces trouvailles réparatrices, le peintre est créateur par ces trouvailles (boue en or, cf chapitre A.5.2 Transformer la boue en or).

Vivre ces transformations et cette reconnaissance élève psychiquement, détend corporellement, transforme sa situation en nous donnant un place vraie. Rappelons que ce n'est pas rater en tant que tel qui est bénéfique mais le rater créateur c'est rater pour construire, réussir.

L'erreur ne peut être continue sans dommage c'est l'ondulation qui est constituante de l'expérience de la vie, entre erreur et succès.⁶⁵⁹

C.4.2 Naissance d'un être renouvelé (L'appel de l'être à aimer)

A présent que vous êtes entrés dans l'activité de la peinture, dans des espaces libérés, des espaces de poésie et de rêverie active, celui du *dialogue des arts*, cette dimension induit la construction d'un individu qui devient plus fort, en se rassemblant. Devant la feuille blanche, à la place de la peur, du manque de confiance en soi apparaît un être nouveau qui profitera de ce « vide » de cette *toile blanche*⁶⁶⁰ pour se recueillir.

L'*être boueux* se recueille devant ce silence qui renvoie au rien, au gouffre, au chaos, car il sait que ce rien, cet « à-côté » de la peinture est exactement la matière dont il va servir pour peindre. L'*être boueux* se recueille dans le confort un peu huileux des sens en éveil qui l'alimentent suffisamment pour ne pas se figer. Cet être est niché en nos profondeurs, il effraie alors souvent. Il est pourtant le guide de l'artiste. Il peut parfois s'emporter, faire agir la main un peu trop fort mais il rééquilibrera toujours son geste par une mélodie plus douce. L'*être boueux* est au fond paisible, ne le craignez pas, il n'est pas répugnant. Peignez avec cet

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁶⁰ Toile blanche : Elle représente la possibilité matérielle de faire jaillir notre être profond, l'élan vital dont la pureté conduit vers un désir d'amélioration et ainsi elle entraîne vers l'imaginaire de l'infini, le silence profond du blanc comme un appel à la méditation.

être que vous percevez (*aperception*) ! Il convient de l'approcher comme un ami avec qui on veut garder une amitié forte. Cet attachement sera possible en acceptant ce que vous cachez d'habitude : votre sensibilité, certaines vibrations, apprendre à passer du rire aux larmes, laisser aller vos « ronronnements », réaliser votre danse-chant. C'est l'être de la vie, celui qu'on aime au fond de soi à l'image de la « présence » décrite dans cette citation :

La musique, l'art en général, agit au point où l'homme est divisé entre ce qui le touche et ce qu'il pense. Le fait que « toucher » ne soit pas « penser » renvoie à cette dissociation entre intellect et affectif par laquelle le sujet se sent séparé de ce qu'il sent être la vie quand il la pense, tandis qu'elle s'empare de lui quand il cesse de la penser pour la sentir. A cet égard, si une musique ou un tableau nous étonnent, c'est que, ayant le pouvoir de nous « toucher » ils nous donnent le sentiment de pouvoir toucher ce que nous appelons « la vie » et que nous cessons, momentanément, d'être séparés de sa « présence » qui nous était voilée par cette présence qui est la représentation psychique.⁶⁶¹

En présence de cet *être boueux* vous devenez, de manière qui semble paradoxale, « surdoué ». Jean Philippe, jeune adulte à traits autistiques très prononcés se met en activité en traçant des traits droits « pinceau levé » sur de grands formats. Quand il traçait ces traits son corps se faisait droit, il y avait une véritable *syntonie*⁶⁶² entre le tracé et l'être. Quand je voyais François dessiner les feuilles d'un arbre, il devenait léger, rieur, dansant. J'ai vu aussi les tempêtes de Marie Eve révélées par les gestes ouverts comme le ciel mais aussi par la nervosité de son visage lors d'un ciel d'orage, ou encore la minutie d'Erwann se lire sur la courbure de son dos. L'*être boueux* se révèle par les formes que vous produisez, vous rend présent à vous-même et vous rend protéiforme.

1) La couleur et la boue

Patauger dans les marécages de la peinture c'est aussi reconnaître cette partie constituante de la matière comme cette part de nous-mêmes : l'*être boueux* qu'on cache souvent mais qu'on ressent si essentiel. Nous ne pouvons peindre sans cette boue car c'est un être qui tâtonne, qui sent et pour « réussir », il n'a pas de réponse toute faite. Ce qui importe c'est sentir la modulation entre les « états boueux » et des états de grâce comme ceux-ci :

⁶⁶¹ Weill, Alain Didier, dans son essai « *Les trois temps de la loi* », Paris, Seuil, Coll. La couleur des idées, 1995, p. 19-20.

⁶⁶² Syntonie : « Comme un échange ininterrompu de flux et de reflux allant de l'un à l'autre c'est la densité ressentie [...] Un sentiment de repos se dégage de la contemplation, de l'union de l'élan personnel avec le devenir ambiant » *Ibid.*, p. 60.

Imaginez : vous étendre avec la peinture, vous détendre dans un ciel bleu, éprouver le soleil du matin, et mieux respirer. C'est ce que la peinture colorée peut vous procurer. Vous êtes devenu musicien, danseur, chanteur par les yeux. Par le globe azur, brun, vert, vous filtrerez les couleurs. Leurs prismes retentiront en vous, comme les notes de musique peuvent vous toucher physiquement. La couleur aura glissé en vous d'une manière grave, aigue, douce sévère. Vos mains, sans plus attendre, par la *résonance* (ouverture d'espace intérieur) instaurée impulseront un rythme aux pinceaux.

La *boue de la peinture* colmatra parfois une perte de repères au sein d'un espace coloré (affectif et senti) ou une mollesse (monotone, monocorde, ennui..) relançant ainsi un nouveau son coloré. L'état boueux peut aussi survenir à tout moment au profit de l'ensemble. C'est un nouveau rythme entre « rater » et « réussir » qui s'instaure pour le créateur.

Il y a au-delà d'un principe d'*organicité* dans la composition, un rythme qui se crée entre boue et couleur. Nous pensons que cette boue n'arrive plus comme la peinture colorée par l'œil mais arrive par le corps entier, elle est comme un soulèvement du corps une réaction. Cette poussée introduit un rythme fort qui dévoilera un nuage dans le ciel jusqu'à une pluie torrentielle. Le peintre ajuste la nouvelle configuration donnée par cette poussée, il se stimule lui-même.

Parfois, des moments de doutes ou d'énerverment surviennent : je l'entends par un arrêt des pinceaux, un souffle, une respiration cruelle, un abattement. Quand vous n'osez pas « la boue » pour débloquer une situation. J'essaie d'écouter le peintre, de regarder son corps dansant comme j'écouterai une mélodie ou regarderai un musicien. Si la situation est bloquée, qu'il ne s'agit pas simplement d'une pause due à la fatigue ou un besoin de se détendre, je prendrai votre « danse » au vol, j'essaierai d'adopter votre rythme pour prolonger un mouvement qui s'est arrêté. Il faut chercher la cause du blocage de l'arrêt mais « en vie » avec vous. C'est dans l'activité que je m'adresse à vous par votre être protéiforme (extra-sensorialité à l'être qui crée) pour qu'il reprenne le dessus.

Nous pourrions dire qu'au sein de la composition vous retrouvez une respiration vraie qui épousera votre corps musical (respiration, flux sanguin..). Vous pourrez retrouver des dynamiques dans votre composition par la *boue de la peinture* en insufflant un dérèglement. Comme un tuteur attentif, l'*être boueux* se redresse, comme pour dégager sa respiration et épouser au mieux les transformations. Par cette meilleure respiration, la posture des peintres se modifie. Peindre demande un véritable travail d'attention, de concentration, d'efforts

envers cet *être boueux* qu'on redoute mais qu'on aime. Nous pourrions dire qu'il y a un véritable travail de confiance qui doit s'instaurer et qui passe par la boue stimulante, alliée.

2) La composition

L'espace de la composition est un espace intérieur et, selon notre hypothèse, composer c'est s'harmoniser. Nous apportons la preuve que cette composition de soi passe par l'espace de la peinture. Les ratés d'une composition ne se voient pas, ce sont les dessous de la peinture comme les traces qui restent marquées sur la blouse et au sol de l'atelier du peintre. Voyons de plus près ces espaces extérieurs que nous nommons les *dépôts d'être* à travers ces exemples.

a) François

Il travaille sans blouse, il préfère. Je l'autorise (au risque qu'il tache ses vêtements propres) car sa maîtrise, sa tenue de corps droite et attentive permet cet excès de zèle. Il ne laisse presque pas de traces sur sa table. Son pinceau est toujours libre, essuyant la couleur pour mieux la saisir, la mélanger. C'est parfois avec trois pinceaux dans la main que je l'ai vu travailler. François alors discute avec plusieurs personnes, rit, maintient ses positions sur l'emploi d'un vert et pas d'un bleu, défend son point de vue, et reprend son air enjoué. Il discute et trouve un accord avec les différents personnages présents en lui. Il peut aussi ruminer des situations qui ne lui ont pas plu dans la journée et au fur et à mesure que son dessin avance, trouver un accord en lui-même pour les accepter. C'est comme si la concentration de l'*être boueux* qui tisse un lien fort en soi, demandait la présence de la personne dans la joie, par son *rythme intime*, et sa danse-chant et non sa contrariété. Un mal-être est chassé par la voix, parfois par les gestes, enfin par où c'est possible, à ce qu'il me semble.

b) Mounia

Mounia « râle » beaucoup. J'ai déjà donné son exemple en parlant des « ronronnements » qu'elle émet quand elle peint. Tous les problèmes de la journée sont évacués mais aussi le trop de joie. La composition lui permet de réguler cela en l'exprimant. C'est la même observation que pour François, ces voix me paraissent être chassées presque naturellement au fur et à mesure de la peinture. Mounia utilise beaucoup de couleurs, elle doit régulièrement changer l'eau du gobelet : une manière aussi je pense de prolonger ces changements évoqués

plus haut, ces équilibres. Ainsi, se rendre attentif à la limpidité de l'eau, à des pinceaux trop sales, à la juste mesure d'humidité qu'il convient, essuyer le trop d'eau dans un chiffon représentent aussi une façon de se composer. L'action de nettoyer, essuyer ses traces à la fin de l'atelier c'est un peu comme laisser derrière soi et effacer ses pensées usantes. Nous sommes transformables : L'harmonie esthétique obtenue en fin de composition est en fait harmonie de soi. J'assiste à cette libération des corps actifs qui laissent des « dépôts ». L'unification que demande la peinture libère des inquiétudes ou des joies trop fortes, libère aussi une respiration, une posture.

Tous ces ratés décrits, ces à-côtés, confirment qu'en composant on sort la boue de soi. Je crois en la peinture comme force réparatrice par l'inventivité qu'elle demande (création de son *espace psychique* et nature de la peinture) quand il s'agit de réparer, truquer, camoufler. C'est un bric-à-brac, notre boîte à outils, dont personne ne connaît le contenu et qui nous rend si fier.

Nous pensons que les bienfaits dans les heures suivant l'atelier sont perceptibles (personnes apaisées) mais le rythme de la vie normale reprend ses droits sur la personne, ainsi que les différentes interactions entre les pathologies. Il m'a été difficile dans le contexte d'un foyer de vie d'identifier clairement les changements survenus sur « la personne à part » dans l'activité. Compte tenu des pathologies, cet équilibre est parfois précaire et demande à se renouveler - néanmoins nous avons observé des apaisements certains au sortir de l'atelier, un investissement au sein de ce dernier de plus en plus fort, une fierté à présenter son travail.

La peinture possède une thérapie en soi : l'être se rééquilibre, s'harmonise par sa pratique. Il apprend aussi à se moduler, à être exigeant envers lui et à s'aimer (au moins une partie de lui). Les *dépôts d'être*, ce sont les traces de l'être laissées par sa vie de surface (préoccupation, divertissement, trivialisés). Dans l'atelier, le peintre renoue avec le fond de lui-même, ce fond qui se cache, qui nous habite et à qui nous réservons une place.

Je pense qu'il est important de trouver une prolongation à cet accomplissement et surtout une possibilité de partage des trouvailles des personnes. Nous pensons que la joie d'être écouté en musique revient à pouvoir être vu en peinture. Nous ne voulons pas qu'elle reste sourde, amputée. Le public, lorsqu'il se reconnaît dans l'œuvre, c'est l'universalité de la peinture en ce que la vie et la beauté y sont comprises, en ce que chacun reconnaît en lui, un noyau vivant retrouvé dans un silence.

Se reconnaître dans l'art, dans un noyau de vie est preuve d'égalité entre les hommes. Par la valeur de la vie même, une reconnaissance réciproque : autonomes, libres et égaux. Nous choisissons de conclure notre pédagogie par cet aspect.

C.5 Conclusion intermédiaire

Je conclurai ce chapitre en ouvrant sur un nouvel « espace » de la peinture, celui du partage du « silence ». La peinture crée des espaces : intérieurs, entre la peinture et soi, entre les personnes. Elle en crée aussi quand elle se montre. Nous ne devons pas oublier le milieu souvent clos dans lequel ces personnes vivent. Exposer, c'est pouvoir rencontrer l'autre, la peinture devient une solide expérience de fierté et d'accomplissement.

Nous proposerons notre pédagogie au sein des centres médico-sociaux, hôpitaux, maisons d'accueil spécialisée...car nous savons l'importance d'y introduire de nouvelles dynamiques. Les mêmes résidents peuvent rester une grande partie de leur vie dans un établissement. Nous pensons qu'intervenir en interne en respectant une éthique forte avec les conditions de travail nécessaire (lieu, groupe de 5 personnes maximum) entraîne un souffle nouveau pour les résidents et aussi pour les professionnels qui partagent leur vie et leurs « transformations ».

Nous avons mené de nombreuses expositions avec les personnes du foyer art et vie qui n'ont jamais été réalisées sans leur accord. Je peux témoigner du bonheur des personnes qui y participaient. Les moments que j'ai vécus auprès d'eux lors des expositions sont des moments que je n'oublierai pas. Au-delà de l'exposition, c'est d'abord un groupe qui se constitue autour d'un événement, avec tout le sérieux qui a été le leur en atelier. La conscience de leurs modulations, des efforts fournis dans leur création rendent ces moments solennels, joyeux, et unifient profondément le groupe. J'ai vu des personnes se métamorphoser lors des présentations, prendre la parole ouvertement, annoncer fièrement qu'ils en étaient l'auteur. Nous avons en général exposé des travaux faits autour d'un sujet commun comme l'interprétation de *Nymphéas* de Monet, l'interprétation des œuvres de Séraphine de Senlis. Ces projets fédérateurs offrent peut-être plus de facilités pour exposer. (D'autant que ce ne sont pas des sujets intimes). Montrer leurs travaux c'est aussi, pour eux, prendre le temps de les regarder. Eux à qui l'on a du mal à accorder du temps, un temps de silence, de repos.

Pour ma part j'ai besoin du regard de l'autre sur mes toiles. Pourquoi en serait-il autrement pour eux ? Les peintres accompagnés attendaient d'ailleurs souvent des professionnels au sortir de l'atelier pour qu'ils viennent voir leurs tableaux. Ils cherchaient à montrer leurs joies créatrices, à parler de ce qui s'est passé « en dehors de leur vie habituelle ».

Exposer comporte plusieurs temps de modulation et d'ouverture pour le public : regarder, écouter, danser, chanter la peinture. Pour les peintres ce même dialogue face à ces « autres » qui voient leurs toiles se produit. Ceux qui, au quotidien, souffrent, se protègent, pâtissent d'un rôle qui les rend « inadaptés » au système ou dont la pathologie entraîne le rejet et la dépendance deviennent des Auteurs.

Par exemple, Arno Stern qui propose une pédagogie particulière au sien du *Closlieu*⁶⁶³ n'expose jamais les œuvres des enfants ou des personnes participants à l'atelier. Le regard extérieur pour lui représente un danger : celui bourré de *clichés* qui ne saurait pas voir, influencerait les productions. Mon accompagnement est différent car nous avons vu que les *clichés* et les blocages viennent bien au-delà du fait d'exposer, ils font partie du fait culturel. Mais ces personnes en situation de handicap mental les transcendent (car elles sont plus en quête d'authenticité comme nous l'avons signalé). Nous savons qu'accorder du temps à ces personnes, un temps autre que celui porté sur leur handicap compte pour elles. Nous ne pensons absolument pas que le regard des autres sur les œuvres peut dénaturer ces personnes mais au contraire les construire. Ce n'est pas dans une volonté d'idée « régulatrice » que j'insiste sur cette dimension mais en pensant à l'importance de rencontrer l'autre comme de nouvelles respirations aussi bien pour les peintres que pour le public. Une estime réciproque s'instaure presque naturellement par l'« aura » des œuvres.

Le jour d'une exposition Areva⁶⁶⁴, les auteurs volontaires pour assister au vernissage sont présents. Plus éveillés et joyeux que d'habitude, casquette à la main ou beaux costumes et belles robes pour l'occasion, ils ont quitté leur peau de peintre, ils veulent se présenter sous leur plus beau jour, pour être dignes de leur peinture. C'est une sortie un peu particulière, faite de fous rires liés à l'excitation et au bonheur du changement de sortir du centre. Ces rencontres m'ont profondément marquée, j'ai perçu le nouvel « espace » de la peinture offerte. Des personnes qui ne se croisent jamais « conversaient » dans un *dialogue des arts*. Dans l'intimité d'un coin de l'exposition, elles étaient émues par le « silence » des œuvres. Combien de visages ai-je vu se détendre, remplacer une voix aigüe et fatiguée par un son plus doux et calme. Les masques tombent et l'art en est le lien. Leur tristesse à eux aussi disparaissait comme « peau de chagrin ». Les personnes travaillant dans des grandes entreprises souffrent aussi souvent d'un manque de « regards vrais » sur eux-mêmes, et peuvent être comme déformées par des masques multiples. Elles aussi vivront un *dialogue des*

⁶⁶³ Closlieu : Lieu où s'accomplit la *Formulation*, il a la caractéristique d'être une pièce réservée à l'expression qui présente des murs, table-palette, et permet d'isoler du monde.

⁶⁶⁴ Expositions de trente tableaux de grande dimension au sein d'Areva - La Défense.

arts en regardant la peinture, car la peinture permet de faire tomber les peaux, les surplus, excédant les « dépôts ». J'ai pu remarquer aussi que le public, petit à petit, en regardant les tableaux, renouait avec lui-même. Dans l'action comme dans le partage, exposer a une grande valeur.

C'est profondément une démarche d'artiste que de partager la nouvelle vie de sa peinture, nous pensons qu'elle l'est parce qu'avant tout, elle est vecteur de vie de passage d'*effet de vie*. Ces personnes sont des auteurs et parfois des artistes. Aujourd'hui à l'heure de l'*art d'actualité*, leur peinture est une source d'authenticité car elle permet de vivre l'art comme il conviendrait de le faire, un art qui engage l'être dans sa totalité et où l'on « met sa peau » (Van Gogh). L'émerveillement d'une œuvre constitue une autre fortification pour une personne. En effet, assister à l'épanouissement des personnes qui regardent (ces personnes qui dans leur bureau souffrent parfois de trop de sérieux, de pression) se mettent à sourire, vivent un échange fortifiant : comment auraient-ils pu imaginer devenir « voyants » auprès de personnes handicapées ? C'est pour les auteurs aussi une opportunité de se rendre compte de la portée de leur création, de la vie comprise en elle, et donc en soi.

Je peux témoigner qu'en quatre ans je n'ai assisté à aucune expérience qui ait semblé traumatisante, ou qui ait eu des effets négatifs, bien au contraire. Je suis pour l'exposition des œuvres mais contre les sphères de la marchandisation des œuvres. La cohérence de la société est basée sur des valeurs qui permettent de « tenir ensemble » et aujourd'hui malheureusement le sens qui le fait tenir est surtout celui de la marchandisation. L'éthique de l'*art intemporel* ne peut accepter cette dimension car nous faisons un sens par l'humain, par les « dessous » de l'humain. Nous faisons revivre les ratés de la peinture, de l'Homme, comme source première de vie, nous donnons un sens caché à l'œuvre, un sens caché à l'Homme par le silence de l'art. Nous ne voulons pas que toutes ces batailles, ce courage ne soient plus reconnaissables par l'autre à cause d'un aveuglement marchand qui annihile l'œuvre, faisant passer à côté des dialogues de vie. Au fond chaque artiste de l'*art intemporel* souffre sans doute de cet aspect marchand ?

Nous proposons par notre pédagogie de dévoiler des espaces cachés de la peinture qui résident dans le courage des Auteurs appelés à séjourner et à transformer la *boue de la peinture*, leurs êtres boueux, délaissant leurs *dépôts d'être* dans les *dépôts de la peinture*.

Nous proposons un accompagnement « thérapeutique »⁶⁶⁵, les auteurs seuls en feront une thérapie par ces transcendances du rater.

Nous avons croisé parfois des artistes⁶⁶⁶ parmi ces auteurs au sein des ateliers. Ces êtres alors nous allègent de par leur virtuosité. Je pense à François Peters dont j'avais l'impression qu'il déliait ses langues (ses multiples personnages qui l'habitaient) et qu'il peignait dans cette multiplicité. Ces dialogues internes se traduisaient dans ses gestes, par sa tenue de corps : je le revoie pinceau léger à la main comme s'il en était à la fin de nos peurs en face à face avec le chaos, le raté qui nous habite, comme si tout cela faisait partie de son art, lavé, surmonté, inconnu.

Qu'il s'agisse d'accompagner des artistes comme François ou des auteurs comme tant d'autres qui ont aussi un talent de par l'authenticité dont ils témoignent, j'ai ressenti face à tant de beauté et de liberté transcendante de la peinture, un devoir de transmission. J'espère que cette pédagogie, permettra d'ouvrir des espaces « entre », des passages de vies supplémentaires.

Quand je peins, je ressens des moments spéciaux, quand j'ai le pinceau, c'est magique, parce qu'il y a de la couleur, du mouvement. Je peins directement après avoir regardé.⁶⁶⁷ Bastien Bergeret

⁶⁶⁵ Thérapie : Deux formes d'accompagnements « thérapeutique » et thérapeutique s'inscrivent dans une problématique du soin. C'est au travers des écrits de F. Worms que nous allons les définir. Le soin apparaît comme : « Toute pratique tendant à soulager un être vivant de ses besoins matériels ou de ses souffrances vitales, et cela, par égard pour cet être même. » Deux éléments sont à distinguer dans le soin : « soigner c'est soigner quelque chose (un besoin ou une souffrance isolable comme telle et que l'on peut traiter, mais soigner c'est aussi soigner quelqu'un. » Une distinction se fait alors entre le soin « thérapeutique » : « comme soin relationnel global et intégratif » dit soin parental et le soin thérapeutique qui est « nécessairement partiel, dissociatif : il constitue d'abord à isoler le « mal » F. Worms, *Revue Esprit, les nouvelles figures du soin, op. cit.*, p. 151

La thérapeutique va dans un sens de spécialisation qui peut se vivre comme une atteinte à l'image globale du corps. Le « thérapeutique » apparaît comme soin relationnel. Il est primordial et biologique car nous nous sommes constitués par la relation. Ces deux notions sont liées dans la question de la relation et du respect

⁶⁶⁶ Il est très difficile de voir en quoi une œuvre est œuvre d'art et en quoi elle est expression. (comme nous l'avons vue expression et *art intemporel* on les même racines. Mais il semble que chez les artistes un excédent de vie apparaît (notre hypothèse : batailles intenses) qui dote la peinture d'une grâce, d'un « aura » supplémentaire.

⁶⁶⁷ Bastien Bergeret peintre du foyer art et vie que j'ai accompagné en peinture pendant quatre années. Phrase extraite d'*Expressions premières*, textes de Bernadette Grosyeux, Editions Pascal, Paris 2011, p. 40.

D. Une méthode de l'écoute du « corps musical » en peinture.

Je propose une méthode décrivant les mécanismes et les outils de la pédagogie. Elle relève d'un espace de recherche qui met au centre l'approche sensible du corps du peintre. La particularité de cette méthode est qu'elle peut être accessible à tous ceux qui éprouvent un intérêt pour la peinture et qui souhaitent le transmettre car elle ne demande aucune compétence particulière et prend racine dans l'activité propre.⁶⁶⁸ Elle exige l'engagement d'un travail sur soi authentique abordant l'intériorité du corps et la communication sensible ; il s'agit d'un nouvel espace de partage de l'expérience de la peinture qui permet une construction identitaire mutuelle entre accompagnés et accompagnants.

Ces « auto-formations » s'adressent aussi à des personnes en situation de handicap mental ou maladie psychique dont les mécanismes créatifs sont plus souvent enclins à la création authentique. La spécificité de ces échanges constructeurs identitaires repose sur le fait que ces différents publics trouvent des ressources mutuelles pour lutter contre les *clichés*, ennemis de la peinture et des relations humaines.

Comme nous l'avons vu par les théories scientifiques d'A.Ehrenzweig, les peintres en création répondent à des principes psychiques et physiologiques puissants, organisateurs qui ne sont pas sans rappeler le principe de l'*ivresse*. Ces peintres au sein de leur nature souterraine se laissent excéder par leur *être boueux* pour peindre d'une manière qui paraît prédéterminée au fond d'eux (*expression des origines*). La pédagogie ne vise donc pas à leur apprendre à créer, à organiser et à juger une composition ni à leur apprendre comment peindre de manière vivante (but de l'artiste intemporel) mais bien plus à déclencher une création dont nous détaillerons la portée.

Dans un premier temps, il s'agira au fond d'engager un travail éthique (vers soi), qui engage accompagnant et accompagnés à instaurer une construction mutuelle. Cette ressource commune est un principe égalitaire comme un nouveau type de dialogue qui prend en compte non plus l'aspect extérieur des relations mais une intériorité faite de rythmes communicants.

⁶⁶⁸ Activité : il est activité que chacun de nous perçoit en lui-même de façon continue, même lorsqu'il n'y prête pas attention. L'observation nous incite à faire un pas de plus et à admettre que, n'étant pas extérieurs à cette activité, nous sommes cette activité même... Nous sommes faits d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même. Il faut reconnaître que sans cela, nous n'aurions aucun sentiment de notre existence ni aucune conscience de nous-mêmes et que les mots « je » et « moi » resteraient privés de sens. Cette activité sensible à elle-même et qui se perçoit elle-même, nous l'appellerons, l'« activité propre ». Le sens par lequel elle se perçoit : le sens propre. Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 186.

Quel rôle l'accompagnant doit-il alors jouer ?

Que doit-il transmettre ? Doit-il enseigner quelque chose ?

Contre quels *clichés* (tout d'abord en rapport à lui-même) devra-t-il lutter ?

Quelles compétences ou pré-requis lui sont demandés ?

Nous dirions que les peintres accompagnés sont plus enclins à parler un langage corporel et à épouser leurs *rythmes propres*. Les personnes, en situation de handicap mental avant même de créer, dégagent une authenticité dans leur manière d'être qui résonne d'une certaine manière en l'accompagnant, enclin à déceler déjà une certaine musique des corps. En développant un nouveau type d'attention, de manière intuitive, un accompagnant éprouvera des mouvements en lui. C'est un premier pas vers un travail éthique nécessaire pour vivre une *philia* qualitative. Il vivra en quelque sorte un effacement (du moi) (comme dans une rêverie active quand on contemple la nature, la pluie qui tombe, le vent dans les hauts sapins) : il sentira en lui une vie augmentant de par son activité et n'aura de cesse de vivre des transformations. Mais comment adopter une éthique solide (qu'un artiste intemporel a l'habitude d'explorer, de travailler et dont nous avons vu l'importance primordiale pour accompagner), quand l'exercice de la peinture est occasionnelle, non professionnelle ou même inexistante ? Pour engager cette éthique fondamentale, qu'est-ce que l'accompagnant devra ranimer en lui ?

Dans un second temps, nous détaillerons l'approche de la nouvelle mise en relation de soi par le langage corporel. Il s'agira de « déplacer l'attention extérieure vers une attention intérieure qui révélera des espaces « entre » comme levier au travail éthique : il faut entrer dans une écoute inhabituelle de soi, déplacer une attention consciente de soi vers une *aperception*⁶⁶⁹ de soi. S'éprouver, est une condition pour offrir de la place aux autres. Cette écoute se traduira en termes d'espaces (des spatialités intérieures). A quels nouveaux espaces l'accompagnant doit-il se rendre sensible ? La boue de l'être, ses « dépôts » font trace (visuelle, sonore) et sont preuves que la création est renouvelée. Nous verrons que ce renouvellement est conditionné par des rythmes qui font partie du corps. Comment accueillir, se rendre réceptif à cette musicalité ? Comment écouter, voir, parler, toucher sentir quand ce

⁶⁶⁹ L'aperception est à considérer comme interne et immédiate (elle est aussi nommée « intuition immédiate ») au sens de Maine de Biran qui est le premier philosophe à avoir défini notre corps comme un corps subjectif (XIXe.) Il définit alors l'homme comme corps : la conscience est toujours une conscience corporée. L'aperception est « ce sens de l'effort immanent qui est le fond même de la vie de relation » et qui constitue notre « existence personnelle » (le monde n'est rien d'autre que ma signification du monde). Cette aperception où le sujet se reconnaît, inclut une temporalité propre, constitutive du sentiment de l'identité subjectivé, de sa permanence et de sa durabilité.

nouveau langage devient le nôtre ?_Comment un accompagnant peut-il se rendre disponible, en état de réceptivité pour accueillir l'espace sensible d'autrui ?

Nous proposons, pour engager ces découvertes de soi et d'autrui, d'être attentifs à une nouvelle structure musicale de la peinture ainsi qu'à celle du corps.

Nous verrons dans un troisième temps comment les outils du rater permettront de rencontrer ces structures, propres à ce nouveau langage. Cette structure musicale se donnera en termes de création d'*espace psychique* et physique de la « non peinture ». Accompagner en peinture en aidant à l'appropriation de ces espaces « entre », apparaît comme une réponse au blocage essentiel que rencontrent tous créateurs et par là même les accompagnants : les *clichés*. Comment débloquent des peurs ? Comment induire ces possibilités d'espaces en soi pour les proposer aux peintres accompagnés ?

Nous verrons qu'il s'agira bien plus de leur apprendre à dé-peindre qu'à peindre, à jouer qu'à peindre. Nous proposons alors des *jeux de rater* dont peuvent se saisir les accompagnants comme prothèse pour débloquent et initier le peintre à l'activité.

Pour conclure ce chapitre nous verrons précisément comment le peintre accompagné se construit et se renforce en adoptant lui-même ses jeux et son *espace psychique* initié par l'accompagnant pour vivre une double construction entre créativité et création.

Nous tâcherons de répondre à ces questions :

Quelles différences entre ces deux termes et quels enjeux s'y trouvent ?

L'accompagnant vivra-t-il aussi des constructions, des renforcements ?

Nous concevons un lien fort entre le résultat esthétique d'une peinture et la construction identitaire de la personne qui engagera les accompagnés et accompagnants dans un travail sur soi exigeant, loin du « laisser faire ». Nous établissons un lien fort entre l'intériorité du peintre qui s'exprime en peinture et sa composition faite d'équilibres rythmiques. Quels liens existe-t-il alors entre ces rythmes, la création et la construction identitaire ?

Autant de questions auxquelles la méthodologie va tenter de répondre en s'appuyant sur des théoriciens révélant un corps musical dans un nouveau type d'écoute et d'accompagnement par la peinture.

D.1 Engager une éthique et une créativité.

D.1.1 Les pas vers l'éthique, pré-requis pour accompagner en peinture

Nous avons vu qu'un accompagnement artistique qui veut engager une pratique compréhensive et qualitative passe tout d'abord par l'adoption d'une éthique forte. Rappelons qu'elle se définit dans un retour vers soi qui peut se traduire par la façon d'intensifier notre vie subjective, notre activité, une façon de s'éprouver soi-même par le corps propre, qui diffère du corps objet. Nous pourrions dire que cette éthique représente un passage d'une « tenue » extérieure à une « tenue » intérieure. Cette activité si elle est accrue entraîne un pouvoir de spatialisation précis, un « sens du corps ».

Dans notre pédagogie, nous avons témoigné que ce sens particulier du corps engagé par notre pratique d'artiste intemporelle, nous rend plus enclin à ressentir le langage subjectif. Nous souhaitons dans ce présent chapitre, proposer notre pédagogie utilisable par tous en montrant que la condition éthique d'un accompagnant peut être de travailler en dehors d'une pratique artistique qui lui serait propre. L'accompagnant débutant est alors conduit à aller vers l'autre, induisant par là-même une écoute qualitative.

Nous pensons que notre pédagogie peut s'adresser à chacun d'entre nous, car elle est dépendante du fait même d'être en vie. La pratique artistique permet d'augmenter notre activité propre et de ressentir une présence accrue aux choses et ainsi à soi-même : nous avons tous la charge de la faire vivre pour laisser s'exprimer le langage du corps subjectif, mais pour les non artistes comment prendre en compte cette dimension essentielle ?

Nous pensons que l'enfance est le vivier commun à une mémoire du corps éprouvée comme spatialités⁶⁷⁰. Chacun d'entre nous peut y faire référence : une odeur nous ramène dans les couloirs de l'école, un parfum nous fait revivre une douce mélancolie, des yeux une tendresse. Une espace-temps particulier se redessine au fond de nous et nous fait éprouver ces souvenirs comme des fantômes traduisant des *rythmes propres* qui nous correspondent et s'inscrivent dans la jouissance de l'instant présent. L'imagination sera aussi un vecteur pour

⁶⁷⁰ Spatialité intérieure : le corps propre est ce corps dont nous ressentons directement et de manière permanente la présence : sphère de la subjectivité. Chacun possède une vie subjective particulière, une manière de s'éprouver et d'éprouver les choses : c'est l'activité propre. L'activité est spatiale par essence au même titre qu'elle est par essence sensible à elle-même. Nous ressentons ainsi une spatialité intérieure, un espace en nous , par exemple les paysages dans lesquels nous nous projetons agissent sur notre spatialité intérieure et sur notre affectivité (la montagne nous met d'aplomb, la mer nous élargit...). Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 201.

vivre ces temps de soi : par exemple quand nous transformons des images par des rêveries actives comme nous l'expose Gaston Bachelard, nous sentons notre activité augmenter. Ces mouvements qui s'animent intérieurement en nous, sont autant de mouvements subjectifs dévoilant une structure cachée. La mémoire de l'expression fait écho à une mémoire organique⁶⁷¹ universelle (A. Stern) qui habite notre corps. Elle sera une garantie dans ce travail où le corps se souvient de l'expression du don de soi⁶⁷² (Paul Audi) qui engageait à se sentir soi-même (sentiment d'expansion intérieure) et ainsi à sentir sa respiration s'améliorer, son corps entier se libérer dans un sentiment d'augmentation. Je propose aux accompagnants de retrouver cette mémoire organique et ainsi de revivre et de nourrir ces rapports à soi, ce que nous considérons comme le prérequis du travail éthique et son paradoxe : aller vers l'autre tout en étant absolument seul, par la peinture qui est un travail sur soi. Un *effet de vie*⁶⁷³ (M.M. Munch) se produit sur le psychisme de l'accompagnant à partir de l'expression picturale des personnes en situation de handicap mental ou maladie psychique et tel est le propre de l'art :

Le propre de l'art est de transporter l'homme dans des situations où il n'est pas.⁶⁷⁴ B. Constant

L'expression picturale de ces personnes a cette particularité de déclencher l'enthousiasme. Comme nous l'avons vu, une *ivresse du don de soi* est réalisée, loin de la volonté consciente empli de *clichés*, vers un niveau psychique plus profond (principe du *scanning inconscient* chez A. Erhenzweig). Ce flot submergeant entraîne un déplacement, une mobilité pour le recevoir: il faudra passer son attention consciente d'une extériorité vers une intériorité en se rendant disponible. L'*effet de vie* compris dans l'expression (*art intemporel*) offre cette possible mobilité d'une lecture subjective. Ainsi par exemple comme bercé par le moulin dessiné au fond du champ, vous sentirez le vent caresser vos narines. L'imaginaire compris dans l'œuvre transporte votre psychisme en lui redonnant son droit de s'absenter *pour une vie nouvelle* (Bachelard). Rencontrer l'expression des *dépôts d'être*, c'est tout

⁶⁷¹ Principe physiologique défini par Arno Stern comme flux vivant contenu dans la corporéité et qui ne demande qu'à s'exprimer. Flux guidé par la corporéité et non par la raison dans une spontanéité jaillissante. Cette mémoire est faite de rythme organique que l'enfant épouse lors de l'expression qui se traduit par la *Formulation* qui répond à sa nécessité intérieure.

⁶⁷² Entendu comme l'expression de l'auto affection de la vie dans un sentiment de soi.

⁶⁷³ Effet de vie : défini par Marc Mathieu Munch dans son livre *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, *op. cit.*. Il défend une vie comprise dans la littérature, nous considérons que cet effet de vie est impliqué dans chaque engagement de l'activité propre quelque soit le médium. Elle renvoie à la psyché du lecteur un effet de vie (sensations, modulations en soi éprouvées comme si il s'agissait de vivre une « autre vie »).

⁶⁷⁴ Constant, Benjamin, *Réflexion sur la tragédie*, in *Œuvres*, Gallimard, Pléiade, 1957, p. 911.

d'abord la promesse de les délaissier. Vous éprouverez bientôt de véritables impressions de renouvellement auprès des peintures comme si vous rencontriez votre nouveau corps vivant fait de respirations, pulsations, sensations, qui vous (re)deviennent propres. Les transformations opérées vous offriront un sentiment de co-création de la peinture. L'accès à cet *effet de vie* par la peinture demandera du temps (peut-être parce que la peinture est écartée de la vie, souvent reléguée à la dernière place, ou à une place mineure dès les bancs de l'école ou encore parce qu'elle est tenue à distance, « protégée » dans les musées. Elle ne se pratique pas aussi naturellement que la lecture ou l'écriture. Cette mise à distance de la peinture inhérente à notre temps ainsi que la lecture actuelle de l'art (*art d'actualité*) qui privilégie le *plan de la pensée*, entraînera un long travail sur soi pour se rendre disponible à cet *effet de vie*, pour se rendre attentif à une épreuve de soi.

Pour y parvenir, nous proposons la méthode de l'oubli. Il s'agit d'adopter un mouvement psychique particulier comme celui qui arrive lors de la rêverie active où l'objet s'efface au profit de la sensation (l'oiseau s'efface pour le vol, la mer pour l'immensité). Il s'agit d'entrer dans un espace-temps particulier dans lequel les images se transforment au gré des mouvements intérieurs. La peinture est feuillet et offre une structure cachée faite de rythmes, danses, chants, narrations qui révèlent une sonorité d'être. Plus cette sonorité se dévoile plus l'on est apte à percevoir l'écoute profonde de la peinture qui n'est autre que l'écoute des *rythmes intimes* du peintre, ses rythmes corporels actifs (respiration, pulsation, circulation...) constituant un état d'âme musical, issu d'une source sonore primitive. La peinture se vit ainsi de manière bien plus sonore que visuelle, plus dansée que figée en suivant au fond l'*organicité* de l'activité picturale. Devenir rythme, implique d'éprouver des transformations comme si le corps se modelait, prenait les courbures des lignes observées se faisant matière épaisse ou lisse, flux et reflux suivant les mêmes règles que celui qui crée comme par ces exemples que nous proposons :

Ressentez bien la ligne noire de son bateau qui berce la coque soulevée, le bleu naissant lui offre une éternité flottante en un ciel silencieux, tiens voilà le soleil déchirant l'espace comme des cris. Ou encore, rendez-vous souple comme la branche qu'il dessine, courbé sous le poids des fruits que l'arbre porte, vivez la lumière qui jaillit au-dessous et au jardin et apprêtez-vous à goûter les fruits mûris.

Pour adopter cette lecture subjective qui correspond à « l'intimité profonde, discrète et totale » de l'être qui peint, le concept de *résonance*⁶⁷⁵ (Kandinsky) vécu par les peintres, et celui d'*effet de vie*, sera un outil précieux. Vous adopterez vous aussi le principe de nécessité intérieure qui procède de l'intériorisation des formes/couleurs. Par exemple vous vous laisserez envahir par un aplat de jaune comme un silence qui étouffe des cris trop forts, balancé par la tonalité d'un bleu sonnante comme une cloche lourde l'air léger du matin. Ces images colorées offrent une musique intérieure (rythme subjectif) que Kandinsky appelle la *résonance* (chaque couleur émet une musique en nous). Regarder la peinture revient à écouter un voyage intérieur sonore. Vous deviendrez sonore par la couleur, dansant et chantant par les lignes d'un tableau.

D'ailleurs on n'arrive pas à connaître quelqu'un par la conversation... Seul à seul avec une œuvre, seul à seul avec un autre, un autre qui n'est même pas au courant de cette expérience, de cette approche qui ne connaît pas qu'il est connu, véritablement profondément : le monde de celui-là devient le monde de celui-ci, intimité profonde, discrète, totale.⁶⁷⁶

Vous n'aborderez plus l'espace de l'extérieur mais comme un espace vécu de l'intérieur : vous deviendrez poly-sensoriels. Cet état se traduira en vous par les sensations d'ouverture de spatialités nouvelles. Votre respiration sera alors un outil précieux de repérage musical. Adopter le principe de *résonance* c'est respirer par la couleur (Kandinsky) et par la forme, à la lumière des sentiments ressentis. Respirer est ainsi à la base de la peinture (*organicité*). C'est en établissant un calme profond en soi que nous rejoindrons le créateur. Vous allez ressentir votre corps prendre de l'assurance, s'augmenter : par une attention à une bonne respiration retrouvée, à un corps devenu souple, adaptable, modulable. Vous retrouverez ainsi un sentiment de co-création comme une grande source de joie qui éveille votre activité propre.

⁶⁷⁵ *Résonance* chez Kandinsky : La *résonance* est l'effet de tension ou d'autres états que produisent, des points, des couleurs en fonction de leurs natures et leurs imbrications entre elles au sein d'une composition. Ces formes et ses couleurs doivent partir de la nécessité intérieure de l'artiste.

⁶⁷⁶ Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, 1967, p. 145 cité par Marc Mathieu Munch, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 53.

D.1.2 L'enjeu de la créativité pour déclencher la peinture

Accompagner l'activité picturale des personnes en situation de handicap mental et maladie psychique ne revient pas à leur apprendre à créer (ils le savent principe de l'*organicité/résonance*) mais à déclencher chez eux une créativité⁶⁷⁷ qui engage la création et permet de s'y maintenir.

Il est indispensable comme je l'ai souligné, de séparer l'idée de la création de celle des œuvres d'arts...La créativité qui m'intéresse ici est quelque chose d'universel. Elle est inhérente au fait de vivre.⁶⁷⁸

Cette différence entre création et créativité est essentielle à comprendre, elle opère un déplacement. Comme nous l'avons décelé dans la pédagogie, il s'agit pour l'accompagnant d'entraîner une créativité dont l'enjeu est la libération d'un espace fictif pour la conscience bloquante emplies de *clichés*, (*espaces psychiques et physiques de la « non peinture »*) chez l'accompagné. L'accompagnant doit se rendre créatif (inventif) pour initier ces espaces nouveaux. Nous allons voir à quelles épreuves il doit être capable de se confronter.

Nous identifions comme première barrière à la créativité de l'accompagnant ses *clichés* (sur la peinture, sur les personnes accompagnées, sur son propre rôle) que l'on apprend à repousser par un long travail sur soi que nous allons découvrir.

Les *clichés* sont présents à des degrés différents selon qu'on est peintre de métier ou non pratiquant de la peinture. Les uns devront peut-être sentir la nécessité de mettre de côté leur savoir-faire (volonté d'apprendre comment équilibrer une composition, donner une véracité à une forme, se fier à tel courant de l'histoire de l'art qui espère un résultat particulier...) quand les autres vivront leur sentiment d'ignorance comme majeur et transféreront peut-être ce sentiment sur les personnes en préférant par exemple les voir colorier ou en manquant d'exigence. Le combat est le même que celui de l'artiste : évacuer une idée de la peinture, de soi ou de l'autre qui n'a pas de racines intuitives ou émotionnelles. Il faudra apprendre à lutter contre le principal blocage créatif identifié dans notre thèse : nos acquis conscients (et inconscients) qui acceptent nos conceptions faciles (stéréotypées) de notre moi superficiel.

⁶⁷⁷ « La créativité, c'est conserver tout au long de sa vie une chose qui, à proprement parler fait partie de l'expérience de la première enfance : la capacité à créer le monde. » Milner, Marion, *Rêver peindre : L'inconscient et la peinture*, op. cit., p. 55.

⁶⁷⁸ Winnicott, Donald, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, op. cit., p. 132.

Voici un exemple de *clichés* que nous imaginons pour illustrer ces propos :

Pourquoi fait-il une ligne noire à son bateau ? Cette couleur est triste et généralement les bateaux ne sont pas noirs, quelle rigidité, on dirait les traits approximatifs d'un enfant, je ne peux pas le laisser dessiner si mal, le bateau n'est même plus droit, il a raté sa peinture, il n'y a plus qu'à tout recommencer : pour lui faire comprendre, je jette sa peinture à la poubelle.

Ces réactions, si nous les analysons une à une sont infondées et reposent sur des idées préconçues :

- Le noir n'est pas triste, il peut être vécu comme une véritable lumière dans un tableau (Pensons aux tableaux de Manet).
- La rigidité du bateau correspond à un rythme particulier du peintre (*rythme intime*) qui apparaît comme un balancement corporel exercé au quotidien (jeu du bouchon comme nous l'avons chez Jean Philippe décrit dans la pédagogie). En effet la représentation de son bateau ne reflète pas la réalité mais c'est le signe de la réalité de son propre vécu corporel.
- La décision d'intervenir témoigne d'un rapport de « maître à élève » que nous ne défendons pas : vous n'êtes pas créateurs en accompagnement mais créatifs.
- La réaction de rejet de sa peinture montre également une appropriation de la liberté du créateur qui réside comme nous l'avons vu dans le fait de gérer ses traces, de les contrôler, les accepter ou les rejeter. Décider à sa place revient à lui ôter son pouvoir créatif.

Pour éviter ses réactions, il faut considérer l'espace de la peinture comme vécu en soi, comme un lieu d'être. Il ne faut pas projeter ses aspirations conscientes sur leur expression au risque de briser leur liberté de créateur ; le mouvement de projection devra être d'ordre subjectif et il faudra faire confiance au résultat esthétique de leur expression sans juger un trait débordant, une forme exagérée, disproportionnée : si leur mécanisme créatif est juste, les débordements sont partie intégrante des processus d'organisation créatifs puissants (*ivresse, organicité*).

Il faut déplacer les enjeux de l'accompagnement que la conscience envisageait par une approche sensible du corps du peintre. Dans ce langage, ce n'est pas tant ce que vous allez dire qui importera aux peintres accompagnés mais comment vous allez le dire ou le transmettre, à travers la voix. Vous devenez passeur de gestes dans vos déplacements ou tout

simplement votre présence. Vous ne pourrez échapper à vous-même en tant que peintre créant. Pour éviter aux *clichés* d'agir et pour développer cette présence du corps, nous proposons que l'accompagnant développe un jeu.

Le jeu est universel et correspond à la santé. Jouer conduit à établir des relations de groupe, le jeu peut-être une forme de communication avec soi-même et les autres.⁶⁷⁹

La solution que nous avons identifiée consiste à aborder la forme du jeu d'acteur, une créativité accessible à tous.

Cas de figure n°1 :

Un peintre accompagné reste rigide, les coudes serrés près de sa table, ne veut pas peindre, comment pensez-vous pouvoir agir ?

Vous cherchez peut-être en premier lieu une cause psychologique au blocage. Or le sens des mots dans le langage subjectif apparaît comme secondaire. « Le langage se révèle beaucoup moins efficace quant à nous rendre conscients de ce qui se joue dans nos interactions avec les autres »⁶⁸⁰ Ce qui prime sera votre intelligence du corps, le fait d'être vous-même vivant. Il m'est arrivé souvent de dialoguer sans fin sur la cause d'un blocage, en jouant un rôle d'écoute (l'accompagné exprime ses soucis quotidiens) mais ce temps ne correspondait pas au lieu de l'atelier, gênait les autres peintres et ne déclenchait pas de création picturale. J'ai pu remarquer après ces échecs qu'une autre approche par le corps fonctionnait. Mais comment s'y prendre et qu'est-ce que cela implique ?

Nous avons remarqué qu'en se rendant d'une certaine manière sensible et proche de l'état de la personne accompagnée, nous contrebalançons cette question de lui à nous. En éprouvant sa rigidité, je m'éprouve moi-même rigide alors, mon corps me donne intuitivement le contrepois du problème : quand on est rigide de quoi a-t-on besoin ? J'ai pu vérifier qu'en se rendant souple à ses côtés (rieur, détendu...) la situation se débloquent : le peintre accompagné redevenait progressivement souple.

⁶⁷⁹ Winnicott, Donald, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, op. cit., p. 90.

⁶⁸⁰ Flahault, François, *Le sentiment d'exister*, op. cit., p. 448.

Cas de figure n°2 :

Il est fréquent que les personnes en situation de handicap mental ou atteintes de maladie psychique aient des moments d'absence, d'arrêt dans l'activité qui correspondent parfois à de la fatigue (justifiée) ou à leur maladie mais bien d'autres fois aussi à un manque de volonté pouvant les conduire à l'endormissement. Nous avons aussi remarqué (quand il ne s'agit pas de fatigue justifiée) qu'en adoptant une attitude de concentration qui nous est propre, en nous approchant de ces personnes ou parfois en commençant à peindre à côté d'eux, elles opèrent un réveil, et se reconcentrent. Il suffit parfois de nous arrêter devant leur peinture, en adoptant l'attitude de l'arrêt pour qu'elles reprennent aussitôt l'activité. La simple « surprésence » de l'arrêt réalise l'écho injustifié et relance ainsi souvent l'activité. Les peintres suivent le mécanisme de l'*organicité* qui entraîne la composition jusqu'à l'harmonie (instinctivement, corporellement les forces s'organisent) ce qui explique bien plus l'arrêt comme non naturel par rapport à l'accomplissement total de la *composition picturale*.

Il faut entretenir un jeu qui permet de faire écho chez les peintres accompagnés : éprouver ainsi en soi leur rythme-corps (bloqué, peureux, fatigué ou encore trop joyeux...) pour pouvoir réagir en contrebalançant leur attitude, ou en la soulignant afin d'engager une réaction, une réponse corporelle. Aucun prérequis n'est nécessaire, chacun de nous est capable de ces jeux que nous exécutons instinctivement :

Or c'est aussi grâce à cette perception intérieure des ébauches de gestes que nous comprenons les gestes d'autrui. [...] Cette manière de mimer les autres au-dedans de nous-mêmes est le fondement de toute communication. Si le bâillement éveille un bâillement, c'est que pour interpréter le bâillement de l'autre nous amorçons involontairement par mimétisme interprétatif, un bâillement qui se réalise aussitôt sans que nous y prenions garde.⁶⁸¹

Ils témoignent d'une philosophie qui se révèle au *plan de la vie* et non de celui de la pensée. Ces jeux d'« acteurs » offrent un mode de connaissance interne transcendantal, un mouvement qui nous est connu de façon immédiate et certaine.

⁶⁸¹ Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 243.

De même le sourire suscite-t-il le sourire, la dureté provoque-t-elle la dureté. Toute expression, tout mouvement éveille en nous l'esquisse d'un équivalent par lequel nous comprenons du dedans ce que nous voyons au dehors.⁶⁸²

La sphère de la subjectivité donne tout le poids à la certitude de l'action dans ces dialogues de corps à corps. Cette inventivité du jeu d'acteur vous permettra d'accueillir les blocages et les transformer en source évolutive : le mode créatif libère d'anciens schémas (D.Winnicott). Ainsi au creux de leurs ratés, de leurs blocages, votre créativité développée par votre jeu d'acteur se fera renforcement psychique. Vous deviendrez ainsi un véritable appui pour les peintres accompagnés. La créativité de votre jeu, votre mobilité spirituelle seront garantes des leurs et débloquent ainsi leurs peurs.

L'enjeu de l'accompagnement en peinture se transforme en jeu de présence/absence, comme un apprentissage sur le rééquilibrage de l'activité corporelle qui s'apprête à peindre : il y a une prédisposition nécessaire du corps pour peindre qui passe, comme nous avons pu le comprendre chez les personnes accompagnées, par une confiance absolue de l'accompagnant comme (corps) guide.

Chez l'accompagnant apparaissent plusieurs niveaux de créativité, de la naissance du travail éthique jusqu'au déclenchement de l'activité de peindre:

- 1) Vivre l'*effet de vie* par la contemplation (sorte de fusion éprouvée par rapport aux rythmes peints de l'accompagné) : l'accompagnant apprend à développer une écoute profonde de la peinture en développant une écoute profonde de soi.
- 2) Jouer à l'acteur en contrebalançant ou en épousant les attitudes des peintres : se rendre poly-sensoriel.

L'accompagnant par l'enjeu créatif se rend libre d'une manière qui semble de prime abord paradoxale : il se rend dépendant de l'autre dans une façon particulière d'éprouver son expression, d'« appuyer » ou de contrebalancer ses attitudes proche d'un mimétisme. Cette attention à l'autre et aux pratiques est une clef de voûte de la construction éthique : s'oublier soi-même (le moi conscient) pour mieux se percevoir (Paul Audi).

En voyant le résultat positif de vos jeux d'accompagnant (voir les accompagnés entrer dans l'activité de la peinture) vous apprendrez à faire confiance à votre originalité et à vous-même. Vous deviendrez ainsi une valeur, un pilier pour les autres. Vous rencontrerez aussi

⁶⁸² *Ibid.*, p. 243.

des échecs, des peintres que vous n'aurez pas réussi à intéresser, à débloquent, mais ce mécontentement qui touchera votre créativité vous poussera à être présent d'avantage et ainsi à découvrir qu'un autre espace caché propre à la sphère subjective existe : les pouvoirs du silence et de la suspension. Les déblocages se font parfois dans les espaces « entre » : quand on s'y attend parfois le moins.

D.2 Développer une écoute corporelle

D.2.1 Se rendre attentif aux espaces « entre »

Note : Nous considérons les conditions matérielles de l'atelier comme acquises : un lieu adéquat, groupe de cinq personnes maximum, condition matérielle comme décrite dans la pédagogie. Prérequis techniques demandés pour transmettre ce savoir-faire: connaître les couleurs primaires/ connaître ou découvrir les différents mélanges des couleurs primaires (connaissances que l'on acquiert dès l'enfance).

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons vu que chacun d'entre nous peut développer un nouveau rapport au corps qui se caractérise par la recherche d'une éthique (être soi). Voyons à présent comment continuer à la nourrir en vivant le temps de la peinture.

Nous avons vu que les personnes accompagnées savent créer mais doutent de leur créativité et ont besoin parfois d'un long apprentissage technique (manque de confiance en elles, peurs face à la peinture - *clichés* entraînant des blocages créatifs et de nombreux questionnements.) Il vous faudra pouvoir pallier à toutes ces attentes en « guidant » leur peinture et en développant une présence de corps.

Il faudra aussi se livrer à un apprentissage technique pour l'appropriation de la peinture (mélanges dilution, pinceaux, organisation de la palette...) qui est destiné à ne pas briser les mécanismes créatifs et parfois à les stimuler en privilégiant une ergonomie de l'utilisation de la peinture et du « petit matériel ». Mais comment accompagner, guider leur peinture quand vous n'êtes pas vous-même peintre? Quelle bonne distance instaurer avec eux ?

L'interaction engagée entre votre créativité et la leur, nourrit un jeu que j'ai qualifié ici « d'acteur/action » (langage du corps). Pour guider leur peinture vous devez continuer à nourrir ce jeu (éthique) pour ne pas vous laisser rattraper par vos *clichés*. Nous n'envisageons plus l'espace de la peinture comme un espace extérieur qu'il s'agirait de diriger mais comme un espace de vie intérieur à éprouver, à guider. Nous proposons de développer pour cela une

attention aux espaces « entre » qui répondent à ce déplacement de la peinture vers les *dépôts d'être* et de la peinture.

a) L'attention aux *dépôts d'être* :

Ces « dépôts » se traduisent tout au long de la création picturale par des mots lancés, marmonnés, des « ronronnements », des soupirs, des respirations, des « conversations internes » sorties...ce sont les « dépôts » internes du peintre. Ces « dépôts » comprennent aussi les sons « externes » comme les bruits de pieds tapés en même temps que de peindre, les pinceaux ou feutres frottant la toile, le papier ou encore le tintement des pinceaux dans le gobelet.

Les *dépôts d'être* et de la peinture représentent tout ce que la création fait dépasser, ce que le résultat d'une peinture ne montre pas, en quelque sorte les ratés de la création. Selon nous, il existe un lien profond entre l'intériorité du peintre et l'extériorité de sa peinture, particulièrement dans ses « dépôts » (trace de l'*être boueux* en activité) c'est pour cela que nous nous rendons attentifs aux espaces qui la révèlent. Il nous faut alors entrer dans ces espaces: comment identifier les besoins du peintre sous ses « dépôts » ? Comment distinguer une conversation interne sortie du corps du peintre en activité, d'une autre qui peut déranger les autres ?

Ces « dépôts » sont en grande partie d'ordre auditif interne ou externe au peintre. Les « dépôts » de chaque peintre formeront en vous des partitions internes qui vous animeront à force de répétition des rencontres. Nous proposons de vous rendre sensible à la tonalité des « dépôts » car un peintre compose selon l'*organicité* qui prend en compte la nature du corps musical (respirer, danser, flux...) Vous développez ainsi une écoute par les yeux pour contrer vos *clichés* que la seule vision optique réanimerait, brisant les mécanismes créatifs des peintres. Rappelons aussi que pour pouvoir suivre cinq personnes en même temps, il faut s'en remettre à l'intelligence du corps doué de mémoire (la seule conscience ne suffit pas). Comment se rendre poly-sensoriel par les « dépôts » du peintre ?

Les « dépôts » intérieurs du peintre représentent souvent un marmonnage fait de soucis quotidiens, d'écholalies, de conversations avec lui-même. Nous avons pu remarquer que ces « dépôts » forment une certaine mélodie, un rythme répétitif en pleine activité.

Le style est constitué par « des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes même de son art. C'est le produit d'une poussée, un phénomène d'ordre germinatif.⁶⁸³

Quand la nature rythmique de ces voix excédantes n'est pas répétitive (mélodie des timbres de la voix qui se répètent comme un refrain), elle indique le plus souvent que le peintre sort de l'activité (pris d'énervements, de doutes ou rattrapé par sa maladie...). Cette matière auditive représente un « territoire musical » propre à chaque peintre qui permet à l'accompagnant d'éveiller l'écoute corporelle. En réponse à ces signaux (de rupture mélodique), vous engagerez un déplacement corporel (vécu d'abord comme en mouvement en vous) qui se traduira parfois par un simple geste ou un regard appuyé compréhensif. Les personnes, en éprouvant cette sur-attention, vont reprendre leur activité propre, rassurées par cette présence qui a perçu leurs doutes (leurs ratés). Il faudra parfois intervenir de manière plus appuyée en proposant des relances (*jeux de rater*, sujet comme nous le verrons plus tard) mais la manière dont vous aurez pu déceler un « décrochage » chez le peintre avant qu'il fasse appel à vous, engagera toute la confiance de la personne et par mimétisme, elle réengagera l'activité beaucoup plus facilement.

Les « dépôts » liés à l'audition extérieure seront aussi de précieux indices pour affiner votre écoute du peintre et répondre à leur besoin d'accompagnement. Vous complèterez vos partitions internes par des rythmes corporels en mouvement : pied, main, respiration, frottements des pinceaux ou crayons...des rythmes corps/objet. Ces sons agiront en vous comme une résonance, mais comment traduire cette dernière ?

Cas de figure n°3 :

Vous entendez des bruits de feutres d'une personne passant et repassant sur la feuille, des rythmes intensifs sans relâche depuis près d'une demi-heure, vous vous fiez petit à petit à ce rythme berçant et nerveux quand tout à coup sous percevez une saccade. Le rythme offre des silences non répétitifs.

Comment interpréter cette mélodie changeante, que traduit-elle ?

Que peut-on déduire de cette écoute, quelles actions l'accompagnant doit-il engendrer ?

Son empressement (rythme rapide des feutres) à dessiner traduit une activité développée, qui fera écho en vous, car ses sons agissent jusque sur votre respiration. Le mouvement

⁶⁸³ Barthes, Roland, cité par Danièle Arasse, *Le sujet dans le tableau, op. cit.*, p. 8.

pressant de feutres accélère votre propre rythme, vous vivez la musicalité des feutres, vous vous sentez presque « danser » par son dessin. Les sons répétitifs traduisent l'atteinte des *rythmes intimes* du peintre en activité qui exprime la nature de son corps musical. Ainsi, quand des arrêts se font sentir, ils correspondent à une rupture rythmique que vous apprendrez à identifier par exemple comme suit :

Nous remarquons en nous approchant, dans le précédent cas de figure, que les arrêts sont d'ordre technique : la feuille s'est trouée par l'intensité des impacts de feutres accrochant le support contraignant le rythme. Les autres arrêts sont aussi d'ordre matériel : les feutres ont cessé de fonctionner (humectés dans une urgence pour permettre leur fonctionnement).

Nous pouvons déduire de ces observations tant sonores que visuelles qu'il faut un matériel vite adaptable (le peintre pris en exemple préférera d'ailleurs travailler avec des feutres ou un médium qui permette d'interagir très vite). La prévision d'un papier épais, un nombre de feutres adéquat, seront requis ainsi qu'un support grand format pour assouvir ses besoins d'accomplissement rythmiques (le peintre choisit son support mais il faut néanmoins le guider vers ses choix). Des pistes sont aussi données pour aborder la peinture avec lui. Il faudra sans doute l'aider à se saisir des couleurs pour ne pas obtenir systématiquement un marron, son empressement à la création implique de vous rendre très vif au seuil de sa palette. C'est comme si la rapidité du rythme dansé/dessiné que vous avez pu adopter en l'écoutant vous a donné un rythme d'action à entretenir avec lui : une veille active qui permet de se rendre disponible, dans l'instant auprès de lui. En « dansant » vous vous rendez tout d'abord attentif à vous dans une re-création de ses rythmes, c'est ainsi que vous créez un espace relationnel qualitatif.

Offrons tout de suite un autre exemple de cette démarche compréhensive et qualitative. La peinture est plus silencieuse que le dessin, les pinceaux, en épousant la feuille ou la toile, font peu de bruits, il faut cependant se montrer très attentif à ces sonorités. La musicalité de la peinture palliera ce silence : par exemple, les pinceaux rincés dans les pots d'eau représentent une source sonore, comme une percussion issue du prolongement du geste des mains par le pinceau. Le tintement offre un rythme révélateur comme la respiration. L'action de rincer ses pinceaux, comme de respirer est calée sur le *rythme propre* en activité, elle y répond. En s'y rendant attentif, l'on peut déceler l'habileté du peintre c'est-à-dire sa tenue rythmique : « le geste se fait relais entre l'intériorité vivante et l'extériorisation »⁶⁸⁴. Là encore un rythme

⁶⁸⁴ Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne, op. cit.*, p. 32.

mélodique (qui comprend des répétitions et forme un équilibre) traduira une grande vie intérieure, un bon déroulement de la création. Les gestes sonnants ou les respirations témoignent d'une mécanique qui est propre au peintre. Il ne faut pas hésiter à intervenir auprès de ce peintre qui n'en fait généralement pas la demande, au signe d'une désharmonie (non répétitive) par le geste dansé que vous aurez su recréer en vous. Par exemple il vous suffira de relancer l'activité par un geste qui prolonge une ligne ou un aplat coloré, tout en insistant sur le devoir de reprise appuyé. J'ai pu remarquer que l'efficacité du geste-dansé employé permettait de se passer des mots : l'évidence du corps parle.

Les demandes d'aide orales sont néanmoins fréquentes et correspondent à des peurs liées à un manque de confiance en leur créativité ou à des demandes d'encouragement. Certains ont besoin de l'appui de notre voix présente, alors un simple compliment ou encouragement reconforte leur engagement. Nous pensons que cette simplicité de la voix agit aussi parce que le travail souterrain de notre écoute les suit de manière beaucoup plus profonde et engendre une affectivité nourrissante. Votre voix, vos déplacements auprès d'eux, vos gestes seront issus d'une attention aux nuances sonores, complices du corps musical (force cachée).

b) L'attention aux *dépôts de la peinture*.

Les « dépôts » laissés par la peinture (peinture sur la palette au sol sur les blouses, doigts...) constituent aussi une grande source d'apprentissage sonore et corporelle. Ces traces de l'activité, traduisent la vitesse des gestes et jusque la tenue d'un corps. Au début, vous proposerez d'organiser une palette qui présente les couleurs primaires bien distancées ce qui permet au peintre de bien les éprouver de manière séparée (concept de *résonance*). Certains peintres ne souhaitent pas les mélanger, d'autres au contraire vivent la musicalité d'un violet comme la douceur du silence d'un rose pâle. Par ces couleurs, le peintre adopte sa partition. Vous pourrez ressentir l'atmosphère colorée d'un peintre et déduire l'impact sur son psychisme et sa respiration par rapport aux tons dominants d'une palette, suivant le principe de *résonance* (Kandinsky) ; la couleur fait écho à la musique que le peintre a en lui-même.

La trace des pinceaux, l'empreinte, témoignent de cette danse-chant induite par la couleur. La palette colorée en mouvement devient une partition musicale très précieuse née de l'activité du corps sensible que vous pourrez incorporer pour mieux affiner votre écoute qualitative.

Il est difficile de lire les débuts d'un peintre car le résultat de sa palette n'offre pas de couleurs distinctes mais elles se fondent dans un marron-gris. Quand la palette est trop mouillée et que baignent les couleurs, la lecture n'est pas efficace : l'eau masque les

empreintes. Nous comprenons l'intérêt d'un apprentissage technique pour rencontrer des états musicaux.

Vous apprendrez à orienter les peintres en fonction de leur palette. L'illisibilité de cette palette marron indique premièrement qu'il faut aider au choix de pinceaux adéquats. Il est primordial pour la prolongation de leur geste. Il faut apprendre à sentir la qualité d'une brosse, et à jeter un pinceau trop usé. La souplesse, la rigidité, la taille de leurs pinceaux, indiquera une adéquation de leur corps à leur *rythme propre*. Leur permettre de toucher les pinceaux permet souvent de faire le bon choix vers les pinceaux correspondants. Certains ont un besoin d'étalement : pour vivre la peinture en débordement, ils privilégieront de gros pinceaux ; d'autres au contraire, par leur minutie, choisiront des pinceaux rigides et petits. Parfois il est bon (en vue du résultat d'une palette dont les couleurs se mélangent trop ou qui paraît inexploitée) de proposer un autre type de pinceaux opposé à leur choix (corporel). Ainsi en contraignant ce choix, il arrive souvent que ces personnes affinent leurs mélanges, et se rendent attentifs au changement provoqué.

La maîtrise de l'espace de la palette et de son maniement constitue un apprentissage important qui permet d'interagir avec l'*espace physique* peinture. Elle est matrice pour le peintre : il sait quand il doit essuyer son pinceau dans un chiffon (place du chiffon sur la table, dans les mains) quand il doit se rendre vigilant à l'eau pour ne pas amener une eau boueuse, non voulue sur la palette. Elle traduit la technique du peintre qu'il aura soin de mettre en place, elle représente pour cela une grande source de fierté. Cet orgueil du savoir-faire du peintre traduit un engagement profond. En effet, vous observez un corps se transformer, se relever, se redresser, s'affaisser en observant une palette. Plus l'apprentissage technique de la palette s'améliore (respiration colorée, distance adéquate avec le petit matériel...) plus le peintre adopte une tenue de création qui offre une figure de tranquillité et d'équilibre. La respiration se dégage (*résonance*), les gestes se font plus sûrs (*organicité*), le corps suit la grâce du pinceau (prolongation du geste dansé). Quand un corps s'affaisse, ne dégage pas une tranquillité vous observerez souvent une palette sans nuances colorées ou qui n'offre pas d'empreintes vives.

Tout ce terrain de taches va devenir le vôtre comme des partitions trouvées dans les *dépôts de la peinture*. Les taches de peinture sur sa blouse, sur ses mains ou au sol projetées, indiqueront aussi un degré d'activité.

Cette méthode d'écoute musicale par la réceptivité du corps s'est avérée très efficace. Nous pensons aussi qu'elle peut être une clef dans l'accompagnement des personnes autistes

car la musique du corps est universelle et constitue une base à la communication partagée par tous. Un exemple : une autiste avec qui je ne savais pas communiquer en dehors de l'atelier est entrée dans un monde commun (du corps musical) et a engagé ainsi une activité picturale marquée par notre investissement corporel. Ce langage sensoriel ouvrait un espace commun, propre au caractère de la vie (respiration, flux sanguin, mouvement). Par la musicalité de la peinture, nous travaillions ensemble, dans le même monde sensible, notre rapport au réel. Cet investissement se fait plus intense, plus proche pour les personnes en situation d'autisme profond, comme j'ai pu l'expliquer dans la pédagogie : il faut un « corps béquille » pour pallier au caractère « évasif » de la pathologie. Il faut sans cesse « jouer à » pour rééquilibrer son investissement corporel puis affiner la musique qui se fait avant tout mouvement en soi. C'est précisément ce que nous allons étudier à présent.

D.2.2 La structure musicale du corps

a) Affiner l'écoute et l'équilibrage musical du corps créant.

La musicalité intérieure s'avère être un guide indispensable, un fonctionnement propre à l'affectivité et ses dynamiques. C'est en termes de synthèse interne qu'il conviendra d'apprécier, de guider les peintres. Nous émettons l'hypothèse que cette synthèse est d'ordre rythmique, musicale, elle permet de mimer en soi (imagination motrice) les gestes du pinceau des peintres qui se fait danse en nous. Nous avons vu que le partage de la peinture s'accomplit dans un *dialogue des arts* où l'écoute et son ressenti intérieur (comme une danse, chant en soi) permettaient un sentiment d'accroissement. Cette dynamique rythmique entre les personnes poussera à découvrir des sens cachés aux sens sous cette nouvelle autorité par laquelle nous plaçons notre action.

Mais comment affiner cette écoute qui se fait au fond re-création musicale ?

Sommes- nous tous musiciens ?

Dans les cas de figure étudiés précédemment, les personnes se montraient relativement autonomes, dessinaient ou peignaient spontanément. Nous avons rencontré des cas de blocages nécessitant une aide technique ou encore des décrochages liés à la maladie ou à un arrêt injustifié. Nous avons développé des transformations corporelles mutuelles pour y répondre. Nous pourrions dire que ces blocages ne relevaient pas de blocages envahissants. Il existe cependant une deuxième catégorie de blocages qui pourraient prendre cette qualification : les blocages liés aux *clichés* et ceux inhérents à la maladie psychique.

Le cas d'étude suivant, relève de types de blocages créatifs d'une jeune femme en situation d'autisme (profond) qui va révéler plus en détail la nouvelle attention à la peinture comme un partage musical.

Cas de figure n°4 :

Une jeune femme autiste se présente en atelier pour se familiariser avec le lieu, elle offre une poignée de main pour se présenter, tourne sur elle-même avec de petits cris puis insiste déjà avec panique pour repartir accompagnée de l'éducatrice qui la soutient au quotidien. Ses apparitions furtives sous ses angoisses ont plusieurs types de sonorités (mouvements, timbre de voix excessif, accolage corporel, regard fuyant...). Après plusieurs allers et venues, elle peut un jour s'asseoir et commencer ses premiers dessins ou peintures. Ils sont alors vite esquissés, gribouillés, elle troue systématiquement le papier ou barre au fur et à mesure ce qu'elle a fait. Ses esquisses sont souvent entrecoupées par un intérêt systématique, son attention se focalisant dans un « ailleurs ».

Comment s'y prendre pour ne pas se laisser décourager par son attitude puis par la vision optique du chaos dans ses dessins ? Quelle réponse lui apporter pour lui permettre d'entrer en activité ?

Nous proposons de développer une technique d'écoute et de présence musicale, en précisant notre rapport au corps « musicien ».

La personne se confronte sans arrêt à des angoisses qui l'envahissent, elle essaie de peindre ou dessiner mais les mécanismes créatifs ne prennent pas le dessus sur ses angoisses envahissantes. La solution que nous avons trouvée pour pallier à ses angoisses est d'équilibrer son état par un « écho contraire » en privilégiant un état calme, serein (c'est notre jeu d'acteur travaillé par l'éthique de soi). Mais qu'en est-il, pour guider sa peinture, sa création ?

L'accompagnant réalise une synthèse interne des sons extérieurs (bruits de pinceaux, pieds, mains...) et intérieurs (marmonnages, écholalies, silences) du peintre créant, afin de prendre sa « tonalité ». Nous avons pu remarquer ainsi que cette personne, en peignant ou dessinant, n'émettait pas de son, devenait silencieuse (sur un temps très court, le temps de ses esquisses furtives). Dès qu'elle relâchait les pinceaux ou les crayons, elle se remettait à crier. Ce silence décelé est décisif : sous le chaos, elle peut vivre un silence. Pour répondre à la systématique destruction de ses tracés, nous ressentons qu'il faut proposer une technique

d'écoute et de présence très structurée, comme un besoin d'équilibre que notre corps ressent intuitivement. Nous proposons de peindre par étapes successives, l'objectif n'est pas de représenter quoique ce soit mais d'entraîner, de « jouer » ce silence. Nous pensons alors non plus peinture optique mais structures rythmiques. Voici un exemple très simple, semblable à des partitions musicales que nous pouvons proposer pour aider le peintre.

Nous partons d'un modèle pour que son accompagnatrice (éducatrice), moi-même (en tant que peintre accompagnant) et la peintre ayons tous trois une « partition » commune. Il s'agit par exemple d'une reproduction d'œuvre d'art ou photographie dont les formes sont bien indentifiables. Voici le type de consignes à suivre :

- 1) Tracer des ronds sur la feuille comme chanter (joie du volume) le volume (des citrons)
- 2) Tracer des traits autour de ses ronds comme danser le tracé (des tiges de feuilles)
- 3) Mettre de la couleur dans ses ronds comme entendre une sonorité particulière en fonction de type de couleur et du nombre d'aplats colorés (jaune des citrons)
- 4) Mettre de la couleur sur ses traits comme entendre la sonorité particulière en fonction du type de couleur et du nombre d'aplats colorés. De nouvelles interactions colorées complexifient cette écoute (jaune de citrons et vert des tiges)
- 5) Mettre de la couleur autour de ces traits et ronds colorés. (vivre le principe de *résonance* pour l'appliquer jusqu'au bout)

Nous voyons que chaque forme tracée induira une sonorité particulière répétitive. Cette proposition permet donc qu'elle puisse vivre le concept de *résonance*⁶⁸⁵ et d'*organicité*⁶⁸⁶ un équilibre harmonique (fonction cachée du corps que nous détaillerons dans la dernière partie de ce chapitre) en peinture.

Nous avons remarqué que tenir chaque objectif lui permettait de vivre le silence en vivant sa propre écoute. Le bruit du tracé et ses gestes ainsi que le dialogue intérieur des arts intérieurs retentissent en elle, lui permettant de prendre un écho d'elle-même; au-delà du visuel, elle *se perçoit*. Nous la percevons aussi mieux, les différents types de tracés (ronds et des lignes) entraînent des gestes différents, des sons qui dévoilent un rythme très rapide (à la volée). Ces gestes animent en nous un équivalent à notre besoin d'équilibre interne qui

⁶⁸⁵ Selon le principe de *résonance*, la respiration permet de guider une composition car cette sonorité du corps travaille toujours dans une actif/passif loi de l'équilibre. Chaque couleur a un affect, une respiration particulière selon ce principe peindre c'est savoir respirer dans la couleur.

⁶⁸⁶ Organicité : Voir lexique.

engagera le chemin de la lenteur comme objectif. Les besoins (musicaux) qui semblent lui correspondre sont silence et lenteur.

Il faut à présent lui permettre de vivre ces composantes : il faut faire passer cette idée par le langage corporel. Il s'agit alors de lui mimer un geste plus lent, pas forcément tracé (elle n'aimait pas que je dessine sur sa feuille) et de guider sa main et son pinceau. Ainsi elle ressentira cette lenteur possible comme une plus grande assurance dans son tracé, elle adoptera alors au fur et à mesure des répétitions guidées, ce tempo plus lent.

Sa créativité, malgré les consignes précises, n'est pas mise de côté - nous tenons à le préciser. Tout d'abord les lignes et couleurs reflètent sa vie intérieure puis il lui faut certainement mettre nombre de techniques personnelles au point (mises au point dont nous ne pouvons déceler l'ampleur) pour réaliser son silence.

Elle a besoin du corps-béquille de l'accompagnant (son éducatrice) constamment près d'elle, notre partition proposée répond aussi à ce besoin de « béquille ». Ces échanges apparaissent comme mutuellement constructeurs, l'accompagnant en peinture développant une créativité par une récréation musicale intense quand le sens se transforme : la vision optique devient écoute, parler devient danse (silence du geste). L'accompagné vit la création dans et par le *dialogue des arts*, comme un repos qui correspond à l'écoute profonde commune au corps « musical ». En vivant par exemple la *résonance* avec les couleurs, sa respiration (entre autre) s'équilibre, sa tenue même de corps se redresse. Avec les lignes le peintre « chante » les volumes, « danse » le tracé, écoute les couleurs qui le rendent vivant. La peinture offre une structure cachée à la musique par les points, traits, traces, gestes, couleurs de la peinture. Ils traduisent au fond un corps musical qui extériorise un *rythme propre* et profond par l'activité picturale que l'accompagnant doit apprendre à lire.

b) Accueillir le corps musical :

Pour exercer cette écoute et la développer nous proposons de travailler l'activité propre⁶⁸⁷ pour mieux percevoir l'autre. En rendant votre corps propre actif, les mouvements perçus

⁶⁸⁷ « Est activité que chacun de nous perçoit en lui-même de façon continue, même lorsqu'il n'y prête pas attention. L'observation nous incite à faire un pas de plus et à admettre que, n'étant pas extérieurs à cette activité, nous sommes cette activité même... Nous sommes faits d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même. Il faut reconnaître que sans cela, nous n'aurions aucun sentiment de notre existence ni aucune conscience de nous-mêmes et que les mots « je » et « moi » resteraient privés de sens. Cette activité sensible à elle-même et qui se perçoit elle-même, nous l'appellerons, l'« activité propre. » Le sens par lequel elle se perçoit : les sens propre. » Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 186.

n'agiront plus en vous de manière figée mais comme un geste musical. Au fond il convient de se préparer comme un poète parce que *Le vrai travail se fait hors de la poésie*.

La poésie n'est pas un jeu d'enfant,
Mais l'un des arts nobles.
Si tu veux être poète, sache
Que le vrai travail se fait hors de la poésie.⁶⁸⁸ (Lu You)

Avant d'accueillir les peintres, il vous faut ressentir une harmonie, un équilibre en vous comme un silence (malgré les soucis quotidien). Cette décantation/ méditation de votre état doit se faire comme un appel méditatif. Ecouter une musique ou contempler un paysage extérieur par des rêveries actives sont autant de moyens pour préparer un silence intérieur : un espace réceptif, disponible où viendront s'inscrire les rythmes des autres. Ces expériences permettent de voir par la musique, et d'entendre par l'image. En effet, combien de mélodies entraînent dans des imaginaires visuels et combien d'images nous permettent d'écouter le son aigu d'un pourpre ou le silence du blanc ? C'est un premier pas vers la fonction cachée du corps qui abandonne les habitudes intellectuelles pour se concentrer sur un souffle, une musique en soi, sur notre âme suivant la définition de Charles Nodier.

Le mot âme est un mot immortel. Dans certains poèmes, il est ineffaçable. C'est un mot du souffle « les différents noms de l'âme, chez presque tous les peuples sont autant de modifications du souffle et d'onomatopées de la respiration.⁶⁸⁹

Plus vous accueillerez de rêveries différentes, plus votre espace s'étendra en vous-même, plus votre capacité d'accueil s'affinera. Il faut presque rêver à ces possibilités d'accueil. Ainsi à tout moment vous pourrez danser et écouter des images ou encore imaginer des sons. Vous serez bientôt attentif à ce que l'on ne voit pas d'habitude.

Le spectacle de la danse et l'écoute musicale accroissent en retour l'imagination spatiale et motrice. Elles rendent le corps plus actif et plus intelligent. Elles le rendent aussi plus réceptif à d'autres spectacles, plus sensible à tout ce qui évolue dans l'espace et s'exprime

⁶⁸⁸ Lu You (1125-1210 Song du Sud) le poème date de 1208, cité par Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 262.

⁶⁸⁹ Nodier, Charles, *Dictionnaire raisonné de onomatopées française*, Paris ; 1828, cité par Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 46.

par une forme quelconque de mouvement. Elles nous font percevoir la réalité de manière plus dansante et plus musicale.⁶⁹⁰

Apprenez alors la capacité polyphonique de sens : regarder en « dansant », voir en écoutant... Vous apprendrez alors du rythme d'un pas trop franc ou de regards fuyants. Les vêtements aussi peuvent devenir musicaux. Ils traduisent par une extériorité souvent une intériorité musicale. Prenons l'extrait de ce poème pour mieux illustrer toute la musique qui peut être décelée par des vêtements :

Son chapeau mou semblait lui-même se conformer à sa triste pensée, inclinant ses bords vagues tout autour de sa tête, espèce d'auréole noire à ce front soucieux. Son chapeau ! pourtant si joyeux à ses heures, lui aussi capricieux comme une femme très brune, tantôt rond, naïf, comme celui d'un enfant d'Auvergne et de la Savoie [...] ⁶⁹¹

Nous avons aussi remarqué que diffuser une musique douce (niveau sonore qui permet d'entendre leur rythme corps) représentait un accueil pour les peintres autant qu'un apprentissage pour soi. Nous choisissons souvent une radio diffusant de la musique du répertoire classique qui répond à une construction harmonieuse, subtile dans laquelle le corps trouve des repères dans des jeux d'opposition vivants. Ainsi même sans savoir composer vous vous rendrez sensible aux jeux que mènent les peintres entre sons et silence. Aider à atteindre l'équilibre en peinture c'est avant tout permettre de retrouver un équilibre interne naturel (*organicité*) que l'art harmonise. La peinture consiste à sublimer le rythme intérieur (issu de la mémoire organique) en l'exprimant de façon harmonieuse et subtile (*organicité/beauté*) comme des vibrations en soi.

Dès l'entrée en atelier, offrez ce sentiment d'accueil musical. Votre tenue faite d'une blouse recouvrant vos vêtements ou d'une tenue pouvant recevoir les *dépôts de la peinture* symbolise déjà cette capacité: vous accueillerez des projections de couleurs, des projections musicales. L'accompagnement s'engage à rechercher tous les signes de désharmonie, de ratés, de chaos visuel/ auditif/ et d'y pallier. Les outils du rater apparaissent comme possibles vecteurs de réussite.

⁶⁹⁰ Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, op. cit., p. 244.

⁶⁹¹ Cité par A. Antheaume et G. Dromard, *Poésie et folie*, Paris, 1908, p. 351, dans Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, op-cit, p. 8.

D.3 Répondre aux blocages du peintre : les outils de rater

D.3.1 Aider à la création d'*espaces psychiques et physiques* du peintre

Nous avons identifié deux grands types de blocages créatifs :

- a) Les blocages au niveau superficiel : liés à la technique ou un manque d'intérêt passager.
- b) Les blocages envahissants : soit liés à la maladie (manque d'autonomie) ou liés aux *clichés*.

Nous avons donné les techniques d'écoute corporelle qui permettent pour chacun de répondre à ces blocages. Voyons à présent quels outils supplémentaires sont à notre disposition notamment en termes d'espace fictif accordés à la conscience présente aussi en création.

Rappelons que la peinture est un art qui étreint le chaos, au sein même de sa structure, elle lutte et compose par lui. La peinture se construit d'essais en essais, offrant des rythmes qu'il convient de faire vibrer : d'un brouillon de traits naît une lutte, le plus fin s'affirmera peut-être répondant à notre *rythme propre*, lui seul conservé pour un équilibre instable qui s'effacera aussi peut-être prolongé par la couleur.

Des armes sont nécessaires pour apprivoiser ce chaos, les *jeux de rater* délivrent de nos peurs et blocages qui nous poussent sans cesse à préférer une forme lisse séduisante pour la vision optique mais qui ne laisse pas de place à l'ensemble. Les mécanismes psychiques créatifs étudiés en création (le principe du *scanning* par A. Erenzweig sont plus enclins à se maintenir chez les personnes en situation de handicap mental et à empêcher ces *clichés* agissants. Malgré tout, ils seront présents car nous envisageons une pratique de la peinture qui ne se fait pas sans la raison (entraînant les *clichés*). C'est pourquoi, il convient d'aider à accorder des espaces à la conscience en création : espaces que nous avons appelé *espaces psychiques et physiques* (du rater) de la peinture. Il s'agit d'aider à canaliser la conscience qui freine le processus créatif. Il faut lui offrir un espace où elle peut s'organiser : il s'agit souvent d'un espace de la « non peinture ».

Cas de figure n°5 :

Nous observons un peintre, concentré sur son activité, ses traits épousent son *rythme propre* mais il ne maîtrise pas l'aspect technique de sa peinture qui s'efface sous ses pinceaux

trop mouillés et des couleurs indistinctes. Il préfère alors arrêter son tableau en prétextant que c'est fini, qu'il a assez peint pour aujourd'hui.

Nous comprenons que ce blocage est d'ordre superficiel (technique). Il faudra prendre le temps d'engager avec lui un apprentissage technique mais comment créer cet espace fictif pour la conscience ?

Pour répondre à ce type de blocage lié à la technicité, nous proposons une discipline comme un principe d'espace commun à tous. La répétition sur l'utilisation de la peinture : peinture/pinceau/eau/chiffon (peinture à installer sur la palette, pinceaux à choisir, à nettoyer selon les changements de couleurs, chiffons pour essuyer le trop plein d'eau du pinceau, eau à changer si elle est trop sale...) correspond à un rythme répétitif à intégrer. C'est avec des règles et un fonctionnement que vous pourrez offrir des possibilités canalisatrices. Cet apprentissage de technicité au groupe n'est pas naturel : nous employons alors un moyen rythmique simple pour que la conscience réponde à cet impératif. Cette inflexibilité répond peut-être au lien affectif que notre méthodologie préconise : « L'équilibre rythmique et l'inflexibilité morale et de la douceur de cœur est la loi de l'amour et son expression même. »⁶⁹² Nous déplaçons ici l'enjeu de la peinture à une donnée rythmique comme une chansonnette canalisant la conscience. Cette acquisition est essentielle et permet une maîtrise pour jouer de ces règles, certains aimant travailler une peinture très diluée, jouant avec les effets de l'eau sur le papier. Ces apprentissages sont aussi moteurs pour un groupe qui se rend attentif aux acquis techniques de l'autre, et s'entraident mutuellement.

Cette réalité physique de l'atelier et du groupe demande aux peintres une organisation qui leur sera propre. Cet exercice permet de se concentrer et parfois de chasser des *clichés*, des doutes, l'attention se focalisant dans un possible : une certaine technicité du lieu comme espace de la responsabilité (espace de la « non peinture ») focalisant pour la conscience.

- Le lieu peut être sali et doit être nettoyé (sa place)
- L'installation du petit matériel est issue du ressort des peintres (responsabilité).

Cette réalité du lieu physique et de la contrainte du groupe engage à des organisations personnelles fortes. Ainsi, avoir sa place, l'organiser, s'en sentir responsable permet d'orienter la conscience vers un rôle, une fonction et ainsi de déplacer l'enjeu de la peinture envisagé par la conscience qui peut être bloquante à la « non peinture », comme un à côté canalisateur. Ce déplacement devient un véritable rituel, une transition entre et avec le monde extérieur. La maîtrise de son espace de travail, joue sur une tenue de corps car elle nécessite

⁶⁹² M. Pinheiros don Santos, cité par Gaston Bachelard, « La rythmanalyse », *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 142.

de prendre en compte les *dépôts de la peinture*, de les maîtriser, de se faire créatif. Les repères de l'*être boueux* en création, les traces de ses combats, s'avèrent rassurants et valorisants.

Se rendre conscient de son espace de création engage une autre voie au peintre, une vision de la peinture inattendue (personne n'évoque cette gestion complexe). Nous pouvons nous rendre compte que les épreuves et la complexité permettent de trouver un *espace psychique* (fictif) pour peindre. Nous avons offert l'exemple d'ouverture d'espace fictif par la technicité, et approchons maintenant d'autres espaces identifiés qui comprennent l'enjeu d'apprendre à dé-peindre.

D.3.2 Apprendre à dé-peindre l'enjeu de l'accompagnement.

Pour l'accompagnant il convient toujours d'essayer de déplacer l'enjeu du blocage conscient perçu. Le peintre l'exprimera parfois par des mots, des gestes, souvent insaisissables qui cachent une vérité. Comment pouvoir insuffler ces espaces sans savoir ?

Pour comprendre la cause d'un blocage envahissant il faut beaucoup de temps, de répétitions, de tâtonnements. Nous proposons d'introduire des possibilités d'espaces fictifs (le peintre qui se fait bricoleur, le peintre qui se fait musicien, le peintre qui se fait constructeur, le peintre qui se fait coloriste, le peintre qui se fait magicien...). Vous ne pourrez jamais prévoir quel espace de la non peinture le peintre s'invente, ni l'inventer pour lui, mais par l'installation du petit matériel (espace de la technicité), des sujets proposés, des jeux, vous lui offrirez des outils.

Cas de figure n°6 :

Un peintre accompagné ne sait quoi peindre mais finit par trouver son sujet (un héros de bande dessinée qu'il aime). Une fois lancé, il se retrouve bloqué encore une fois car il n'arrive pas à reproduire le modèle qu'il a en tête. Il s'énerve inévitablement et exprime ouvertement qu'il se trouve « nul » et qu'il n'y arrivera pas.

Ce type de blocage est fréquent, la première étape de la feuille blanche, est de le guider vers ce qu'il aime, trouver avec lui ses intérêts. Le dialogue, les mots sont nécessaires mais comme nous l'avons vu la présence que l'accompagnant aura su développer donnera du poids aux mots. Quand il accepte de commencer, se dresse pour lui un autre blocage : ses tracés ne correspondent pas à ses espoirs. Il souhaite réussir comme il lui a été souvent donné d'apprendre par exemple en ne dépassant pas, en traçant droit...

Les *jeux*⁶⁹³ (*du rater*) proposés pourront pallier à ses blocages : pour les traits qui dépassent proposez par exemple de les recouvrir de blanc (jeux des taches blanches prenant l'effet d'un pansement). Il s'agit de trouver des effets placebo (espace fictif pour la conscience) qui peuvent l'entraîner vers une plus grande liberté en peinture. Les taches blanches lui ont peu à peu permis d'essayer de recouvrir ses ratés par de la couleur et ainsi sans le savoir une tache en a guidé une autre par leur pouvoir liant. Pris au jeu, le peintre vit le pouvoir de *résonance* et au fond, apprend à peindre.

Les *jeux de rater* sont autant d'exercices pour apprendre le pouvoir liant de la peinture au sein même de ses erreurs, apprendre à se rendre modulable et à épouser le changement. La proposition de sujets en peinture apparaît aussi comme salvatrice et parfois entraîne les peintres à se surpasser. Ces sujets se proposent soit de manière individuelle ou collective, (sujets rencontrés dans des magazines, revues présentant des reproductions d'œuvres d'arts ou encore des photographies, des posters...).

Proposer des sujets permet de proposer des rêveries multiples. Ces peintres pourront s'évader par une image, ayant un pouvoir de *syntonie*⁶⁹⁴ développé et ainsi vivre des rêveries poétiques auprès des quatre éléments (eau, feu, air, terre) de l'imagination matérielle source de toute activité psychique selon G. Bachelard. Adopter l'imaginaire poétique nous correspondant, permet de vivre une vie psychique intense. Vous pourrez proposer un sujet commun dont l'enjeu est de vivre des rêveries poétiques comme une « partition » commune c'est-à-dire un partage de mouvements vécus, de sonorités colorées. De plus, en atelier, les peintres se prennent à regarder les peintures des autres et augmentent ainsi leur vie imaginaire. Vous aurez tout d'abord chassé en vous-même la *boue de la peinture* choisie. Le modèle ne doit pas vous-même vous bloquer, il faut ressentir une sympathie, une rêverie poétique pour pouvoir la traduire auprès des personnes accompagnées. L'œuvre de Claude Monet ou de Séraphine de Senlis nous parle personnellement et profondément car nous sentons un bonheur de la vie par sa contemplation entre fleurs ouvertes ou fermées, déjà modèles d'une dynamique des images. Nous aimons l'idée d'aller fleurir les toiles. Ce

⁶⁹³ Rappel : trois types de jeux à votre disposition :

1) Jeu de transformation par taches voulues qui apparaît comme des « TRUCS » pour permettre à l'artiste de varier, se renouveler, moduler et ne pas se laisser piéger par les clichés.

2) Jeu d'entrée en réciprocité avec son médium, une stimulation par le hasard. Peindre revient à savoir entrer dans le jeu du modulable, de l'indéfiniment transformable mais aussi où ont lieu des décisions qui s'imposent à soi fermes, franches et vives que le corps guide au gré de l'aperception interne.

3) Jeu du sublime « le sublime se trouve en ce que la nature humaine a de plus dégradé »

⁶⁹⁴ Syntonie : « Comme un échange ininterrompu de flux et de reflux allant de l'un à l'autre c'est la densité ressentie [...] Un sentiment de repos se dégage de la contemplation, de l'union de l'élan personnel avec le devenir ambiant » Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, op. cit., p. 60.

bonheur des fleurs et des plantes est souvent partagé car il permet de vivre *la tranquillité de l'essor végétal* (Bachelard). Mais comment cela se traduit-il pour l'accompagné qui les accueille et pour l'accompagnant qui recrée au fond ces impressions ?

Le psychisme imaginant a un « *état fluidique* », ⁶⁹⁵ un *dialogue des arts* permettra d'y répondre comme des mouvements en soi entre respirer, narrer, chanter, danser par lesquels les peintres créeront des histoires, où les nuances les plus subtiles seront abordées. Le peintre « parlera » : il murmurer la douceur d'un coquelicot et inspirera profondément le silence d'un ciel bleu. Il chuchotera l'eau qui coule jusque sentir la puissance d'une rivière dans ses gestes devenant rapides, forts puis redevenant calmes pour offrir des vaguelettes à un cours d'eau qui réanimera les plantes. Ces échanges de matières sont des songes vécus par les peintres en respirant par le fond de soi, recherchant l'équilibre rythmique comme des modulations de soi. Voyez la complexité (rythmique) qu'il faut élaborer pour équilibrer une douce fleur blanche, un roseau au vent, des branches de peuplier sur une eau dormante. Cette complexité n'est pas terrorisante au contraire, elle décuple les capacités des peintres : ces songes vécus, exprimés, engagent le corps, la respiration et permettent une nouvelle vie comme des « dynamiques de la beauté » ⁶⁹⁶

Sans contraintes et sans projet, l'élève épuiserait ses maigres ressources immédiatement et il est tout simplement injuste de surdéterminer ses « productions spontanées », comme si elles étaient le meilleur de son potentiel expressif. ⁶⁹⁷

Les peintres vivront des transformations intérieures dont vous ressentirez le dynamisme tant dans leurs gestes que par *l'effet de vie* compris dans leurs peinture. Ces complexités engagent la composition naturellement (*organicité*). Vous n'aurez donc pas à craindre de ne pas être à la hauteur face à cette complexité, il s'agira de leur donner bien plus les moyens de dé-peindre permettant une canalisation de la fonction consciente se laissant dépasser par l'expression d'une vie psychique intense. « C'est la loi même de l'expression poétique de dépasser la pensée » ⁶⁹⁸.

Nous avons identifié l'espace de la « technicité », des « jeux » et des « sujets » comme des espaces internes comme permettant de danser les formes et d'écouter la couleur, des

⁶⁹⁵ « On a pas bien réalisé l'état fluidique du psychisme imaginant. Si l'on pouvait multiplier les expériences de transformations d'images, on comprendrait combien est profonde la remarque de Benjamin Fondane: « D'abord, l'objet n'est pas réel, mais un bon conducteur de réel. » Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, op. cit., p. 10

⁶⁹⁶ Bachelard, Gaston, *Le droit de rêver*, op. cit., p. 13.

⁶⁹⁷ Sbatella, Licia, *Dialogues polyphoniques et jeu d'orchestre, harmonisation et modulations de soi, Esagramma*, Edition Université de Lille 3, 2012, p. 40.

⁶⁹⁸ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, op. cit., p. 11.

espaces où dé-peindre apparaît comme constructeur. Voyons à présent, la méthodologie que j'ai employée pour proposer cette méthode. Une réflexion issue d'une démarche à la fois inductive qui remonte des faits à la théorie, heuristique qui a pour objet la découverte de soi et subjectiviste qui comprend le *plan de la vie* plutôt que celui de la pensée.

D.4 Une méthodologie de la recherche création à la recherche action

D.4.1 Une démarche subjectiviste

J'ai pu proposer une méthode de l'écoute du corps « musical » en peinture, tout d'abord en m'appuyant sur ma pratique de peintre, ressentant auprès d'elle mon corps se renforcer, se renouveler au travers de la pratique. J'ai éprouvé des rythmes, qui ont remplacé une vision extérieure de mon corps au profit de la sensation d'espace interne comme vecteur de structure à la peinture : un rapport subjectiviste. Mon activité ainsi perçue m'« augmentant », me donne l'impression de mieux respirer, mieux voir, mieux entendre, mieux « danser » la vie. Autant d'impressions de renouvellement qui m'ont guidée vers une recherche constructiviste. Cette motricité corporelle dans l'acte de peindre s'est progressivement accumulée dans la mémoire du corps depuis mes 17 ans, me permettant aujourd'hui d'éprouver la vie avec plus d'intensité et ainsi de voir même quand je ne peins pas, les couleurs et les formes différemment, exagérément, un « débordement » qui fait que je me sens peut-être vivre « davantage ». J'ai appris seule le langage du corps subjectif en mettant de côté mes certitudes conscientes. Il a fallu des années, une discipline, des méthodes pour éprouver ce « plus » d'un corps plus « mobile » que j'ai la charge aujourd'hui de continuer à faire vivre, comme la conscience du besoin d'être présent à soi. C'est donc tout d'abord à partir d'une recherche-création que j'ai pu élaborer les informations, les outils d'une éthique qui se proposent comme base à ma méthode. Ils ont été mes prérequis pour aller vers l'autre. Je n'utilise pas spécialement de carnets dans lesquels je note ces métamorphoses. Elles semblent s'être inscrites en moi de manière certaine (mémoire du corps) et dans ma peinture. L'écriture de la présente thèse a correspondu à ce vécu et m'a ainsi été donnée d'une manière assez naturelle. Les outils qui me servent à nourrir cette éthique correspondent bien plus à des *hupomnêmata*⁶⁹⁹ qui se réfèrent à des pratiques réalisées dans l'Antiquité, des méditations

⁶⁹⁹ Cette collecte de citations s'appuie sur la réflexion de Michel Foucault dans *dits et écrits* qui défend une attitude qui vise à acquérir de la pensée, en s'affranchissant des présupposés des discours. En effet, la pratique des *hupomnêmata* sont des exercices d'écriture qui forment un corps de pensée qui ont pour but un « examen de

constructrices présentant des axes de réflexion sur la peinture et son impact sur la construction d'un individu dont voici un exemple :

Quoi qu'il arrive, ne te laisse jamais aller-faute suprême à te croire maître, même pas un maître à mal penser. Il te reste beaucoup à faire, énormément, presque tout. La mort cueillera un fruit encore vert.⁷⁰⁰ (Henri Michaux)

Autant d'écritures qui forment un corps de pensées qui ont pour but un « examen de conscience » ou l'écriture des mouvements intérieurs. Passer d'une recherche création à une recherche action (sur le terrain), c'est-à-dire passer de ma propre méthode de création à la proposition d'une méthode d'accompagnement en peinture m'est apparu naturel car j'ai utilisé ce « corps-mémoire » comme moyen, comme référence.

J'ai choisi le langage du corps subjectif, longuement éprouvé dans ma propre pratique comme méthode. Ce concept n'est pas sans rappeler celui du « soma »⁷⁰¹ qui décrit une façon d'être en contact avec sa réalité corporelle, affective, sensorielle. Cette dernière semble posséder par rapport à d'autres une force double. Elle a la particularité de canaliser la conscience en création par l'exercice de jeux et de laisser ainsi la corporéité⁷⁰² vivante en action. Le caractère accessible de cette démarche se retrouve dans le caractère universel du corps qui « sent ». C'est tout d'abord auprès de mon savoir corporel accumulé dans mon activité de peintre et aussi grâce à ma vision de l'*art intemporel* qui a appris à contempler le monde, que j'ai pu transférer mon savoir et livrer les clefs d'un apprentissage corporel pour tous. Le terrain de cette recherche-crédation m'a montré que la « subjectivité » du corps pouvait avoir valeur d'organisation.

Ce langage particulier du corps devient alors objet d'étude (démarche heuristique) et dépasse la question du peintre pour rejoindre celle de l'humain et de son fonctionnement en création. Je m'intéressai alors de près à l'étude des processus créatifs auprès de psychanalystes comme A. Ehrenzweig qui dévoile *Un ordre caché de l'art*. Ces découvertes

conscience » ou l'écriture des mouvements intérieurs. Pour Michel Foucault, c'est par un processus de transformation de soi par soi-même, par une « esthétisation » de soi que l'individu peut devenir sujet. Un principe général dit que le sujet en tant que tel n'est pas capable de vérité, sauf si il opère, s'il effectue sur lui-même un certain nombre d'opérations, de transformations.

⁷⁰⁰ Michaux, Henri, *Corps et savoir*, publié par P. Grouix et J.M. Maulpoix, ENS Éditions, 1998, p. 314.

⁷⁰¹ « Le concept du « soma » référerà à cette façon pour le danseur d'être en contact avec sa réalité corporelle, affective, sensorielle ». Monik Bruneau et Sophia L Burns, *Traiter de recherche création en art*, « des enjeux épistémologiques à une méthodologie hybride de la recherche en art, sous la direction de Monik Bruneau et André Villeneuve, Presse de l'université du Québec, 2007.

⁷⁰² Corporéité vivante : « pathos immédiat qui détermine notre corps de fond en comble avant qu'il se lève vers le monde » Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, PUF, 1965, dans « avertissement ».

m'ont permis de redéfinir l'activité de peindre bien plus comme un dé-peindre. Il s'est produit un glissement de l'approche de la peinture ne se faisant plus d'un point de vue esthétique mais, sous un rapport subjectiviste et constructiviste. L'approche classique s'est déplacée, et en même temps a déplacé le rôle du corps qui devint alors actif et spatial. Mon approche s'est alors traduite ainsi : comment le corps se sert-il de la peinture comme dispositif pour se sublimer (le corps se rend maître en créant et travaille l'esprit de surcroît) ? A quels blocages sera-t-il confronté ?

Je devais trouver des preuves, d'autres fonctionnements proches des miens caractérisant ce « déplacement ». C'est auprès des personnes en situation de handicap mental et en entamant une recherche action, que j'ai trouvé réponse à ces questions, traduisant là le rôle clef d'une mécanique corporelle organisatrice en création. J'ai pu alors faire preuve d'une *subjectivité disciplinée* trouvant des preuves, un écho auprès des peintres (les personnes en situation de handicap mental, maladie psychique, autisme, savent composer, créer, leurs mécanismes créatifs sont des organisateurs puissants comme j'ai pu le vérifier auprès d'écrits scientifiques). J'ai été alors actrice et témoin au sein de l'atelier, éprouvant les transformations des peintres, suivant le pouvoir organisateur du corps en peinture ainsi qu'en vivant leurs blocages les plus profonds. Il m'a fallu alors trouver les clefs pour répondre à leurs blocages (que j'analyse dans le second point de cette partie) tout en interrogeant cette force de création.

Je suis partie de ces faits pour aller à la théorie (démarche inductive). J'ai cherché la preuve de cette organisation corporelle maîtresse auprès de pédagogues comme Arno Stern, qui a décelé l'existence d'une *mémoire organique* comme source de l'expression. J'ai pu comprendre que le corps comprenait un flux s'exprimant dans un tracé en expression, qui se retrouve de manière étonnante et similaire chez tous les enfants du monde, et qui se transforme en fonction de l'évolution de l'organisme. L'expression picturale est donc dépendante du corps selon cette étude : elle est profondément organique. J'ai alors décidé de confronter cette découverte à d'autres disciplines cherchant des résultats similaires : notamment chez Nietzsche qui propose le concept d'excédence du soi sur le moi en création. Cet accroissement de puissance recherché est apparu alors confirmer cette quête du corps. De nombreux écrits d'artistes sont venus également nourrir et confirmer cette théorie, par exemple Antonin Artaud qui appelle à cet excès de corps en préconisant l'oubli de la conscience pour l'acteur ; ou Cézanne dont la lutte acharnée a été que ce corps peigne et non sa pensée jusqu'à rêver les femmes comme des pommes ou encore Monet qui arracha la

beauté du monde sous cet œil dont l'impressionnisme se réclame et qui apparaît bien plus le filtre de l'écoute, danse et chant du corps du peintre face à la nature.

Auprès de ces artistes j'ai dessiné une vision de l'art que je qualifie d'intemporel. J'ai pu aller aux sources de ces réflexions pour défendre un retour à l'« enfance » comme structure éthique propre aux artistes de cet art, vecteur de construction identitaire. Cette méthodologie hybride m'a permis d'exercer des comparaisons, des mises en parallèle de concepts et de théories transdisciplinaires. Une méthode comparative qui a confirmé l'importance jouée par le rôle du corps (la corporéité vivante) en création. Ainsi mes questionnements s'affinant, j'ai pu détailler les enjeux des deux composantes principales de ma recherche : l'individu et la peinture : quelles interactions cachées se proposent entre le corps, la couleur, la forme dans un espace particulier ? La peinture est un art visuel (communément appelé) mais est-ce bien au fond cela ?

Je me suis intéressée particulièrement à deux théoriciens pour répondre à ces questions : pour la couleur Kandinsky, et pour la forme un philosophe G. Bachelard. Ces choix traduisent l'importance d'une pensée du sensible sur l'activité sur l'être. L'un par le principe de la nécessité intérieure et l'effet de la couleur sur l'organisme, l'autre (entre autres) sur le rôle du psychisme imaginant sur l'activité. Kandinsky a révélé que la musique existait dans la couleur, qu'au fond un peintre se fait musicien, Bachelard quant à lui a démontré que les images induisaient un mouvement en soi, une motricité particulière dans un sentiment l'allègement ou d'apesanteur suivant une imagination matérielle préférée par les peintres. Un certain cinétisme en peinture s'est révélé: la peinture est faite de sonorité et de mouvements perçus en soi. Le rythme corps est apparu sous la peinture, comme constructeur dans un *dialogue des arts* : un chanter, danser, écouter les formes et les couleurs, une mélodie faite de couleurs, de points, de lignes.

Après ces constats d'ordre inductifs, j'ai proposé le concept de l'*organicité*⁷⁰³ qui complétait ces questionnements. Proposer des concepts comme celui-là au sein d'un lexique a constitué une étape importante et progressive dans ma recherche. En effet chaque concept prévalait comme points d'appuis (que j'avais pu prouver) à partir desquels je pouvais émettre d'autres questionnements comme suit : la peinture ne s'organise pas à l'avance (étant faite de lutte et de contraintes), comment au sein d'un *dialogue des arts* éprouvé le peintre arrive-t-il à une composition équilibrée, comment se chaos s'organise-t-il ?

⁷⁰³ Organicité : Voir lexique.

L'*organicité* propose la *composition picturale* comme naturelle par le sens du corps en activité. Il organiserait les différentes forces en présence par sa capacité d'équilibre (entre actif et passif) traduit par exemple par la respiration (mais aussi le rôle de pompe du cœur...). Cette capacité apparaît comme centrale : le corps se fait avant tout rythme, ondulation, fréquence. La respiration semble primer pour composer (peut-être parce que c'est le mouvement que nous percevons le mieux), *peindre c'est respirer dans la couleur* comme nous l'indiquait Kandinsky. Les couleurs passent par le souffle mais également les formes car le *dialogue des arts* éprouvé en peinture s'équilibre lui aussi de cette manière. Cette hypothèse traduit un besoin physiologique du corps de varier ses ondulations rythmiques. La peinture apparaît bien plus musicale que visuelle et joue au fond sur la variation et l'ondulation.

Un corps musical permet le processus de composition, un besoin d'équilibre et de beauté. Ce lieu nouveau de la peinture entraîne l'organisme vers un renouvellement, *une symphonie des organes* (Bachelard). J'ai essayé de prouver ce lien profondément constructeur d'être, en observant les réactions des peintres accompagnés et de leurs œuvres et également en moi-même ou encore chez d'autres artistes. Une caractéristique commune ressortait : un équilibre corporel se traduisait par un apaisement, une décontraction, une joie en lien avec l'équilibre de leurs compositions picturales. Les nombreuses métaphores que j'emploie comptent aussi appuyer ce phénomène : la *boue de la peinture*, des « *dépôts d'être et de la peinture* » devenant des preuves visuelles et auditives d'un renouvellement corporel et psychique des peintres. Un processus corporel qui « sent » présente la découverte du corps « musical » qui a une logique naturelle organisatrice et constructiviste. Elle construit le peintre et l'accompagnant mutuellement, se propose à tous et s'adapte au type de blocages créatifs les plus lourds.

Pour résumer, ce parcours présente un projet de recherche création et recherche action dont l'axe principal questionne le rapport entre le processus identitaire à l'œuvre dans l'activité picturale. J'ai voulu comprendre les phénomènes observés tant dans ma recherche création, que dans une recherche action. Mes connaissances ont tout d'abord été perceptives puis ont trouvé appui par des confrontations tant dans l'action que dans la théorie, qui m'ont permis de construire des concepts (lexique) puis des valeurs que j'ai pu réinvestir dans un champ d'action. Les preuves positives de cette recherche hybride entre le processus identitaire à l'œuvre et l'activité picturale m'ont conduit à proposer une thèse dont la finalité veut

s'inscrire dans la vie de la société, un réinvestissement que nous qualifierions de sensible et « auto-constructeur ».

La méthode de l'écoute du corps musical se veut accessible à tous, témoignant d'un besoin physiologique humain dans l'expression picturale permettant de sortir parfois d'une fermeture psychique et sociale.

D.4.2 Vers des dynamiques constructrices identitaires

Il m'a fallu réfléchir à une manière adéquate de faire partager ces découvertes sur le corps musical en peinture. J'ai proposé la théorie du rater constructeur en peinture, pour préférer ce corps musical et ne pas se fier à la vision optique trompeuse. Nous l'avons réfléchi d'une manière progressive tant dans notre propre pratique, que dans celle des peintres ou encore chez l'accompagnant au service du fonctionnement créateur.

Le rater en peinture est considéré comme nos actes conscients en création qui sont bloquants, et source de *clichés*. Il a fallu alors déceler quelles armes l'artiste peintre utilisait pour lutter contre ces blocages. J'avais découvert le rôle du jeu de rater dans ma propre pratique quand j'étais perdue ; je tachais alors la toile pour reprendre du souffle, reprenant du rythme. Francis Bacon a aussi témoigné de ce rôle de la tache et du hasard comme salvateur. La vision du rater en peinture s'est confirmée auprès de lui ou encore de G. Chassac, H. Michaux, comme moteur. Ce premier jeu de rater représentait un appel de la conscience pour relancer le corps, je commençais à comprendre que la conscience aussi avait un rôle en création. Un espace se dessina pour le rater qui semblait être celui de la créativité. La conscience tend à s'octroyer une place canalisatrice (en ratant) pour ne pas interférer avec le corps. J'ai identifié la peinture en termes d'espace intérieur (suivant notre approche phénoménologique) sous cette question: Comment ajouter de l'espace à la conscience identifiée comme source des blocages ?

J'ai suivi la même démarche qualitative et constructiviste pour répondre à cette question. Le jeu est apparu comme l'espace possible tant pour le peintre que pour l'accompagnant. J'ai décelé le jeu comme primordial auprès de D. Winnicott qui le définit comme vecteur de la créativité, comme le moyen de se surprendre soi-même. Il convenait d'entraîner le peintre vers un ailleurs, un lieu de la « non peinture » pour que la conscience ne privilégie pas d'emblée le sens de la seule vision optique, source des blocages. J'ai aussi repéré au cours de la recherche action, un autre type de créativité propre aux peintres : des espaces de la « non peinture » en terme psychique et physique. La multiplication des cas de figures présentant un

intérêt de la « non-peinture » quand les peintres se font musiciens, bricoleurs... Vivre la peinture en la déplaçant semble permettre au rythme du corps de s'accomplir. Le mouvement de déplacement de la peinture se traduit au sein des *espaces psychiques* des peintres : un autre rôle que celui du peintre et aussi au sein de leur *espace physique* : installation de leur petit matériel, jet de couleur, palette....

Le lien au rater constructeur que j'ai appris à voir, à éprouver dans ma propre pratique m'a rendu curieuse, attentive à une « peinture » qui déborde, attentive aux « à côtés », à chercher peut-être la solution au sein même du problème. En effet, ma théorie de rater se sert du phénomène même pour le combattre en lui redonnant une valeur comme le principe de résilience de B. Cyrulnik qui affirme que l'échec peut être au fond source de réussite.

Le pouvoir renouvelant d'une tache, d'un brouillon de trait, d'un effacement, m'a prouvé que la peinture était bien plus musicale que visuelle et qu'au fond sa plasticité était sourde. Ainsi, dans les ratés de la peinture j'ai découvert un savoir-faire dans la lecture des corps musicaux. J'ai proposé de lire dans ces espaces des peintres que je nomme : *dépôts de la peinture et dépôts d'être*. Ces « dépôts » entendaient être quelque part, vus, entendus, j'ai pu les déceler mais comment les faire découvrir à d'autres ?

C'est en reprenant un regard introspectif que j'ai proposé cette méthode. Il fallait proposer un langage du corps comme il a pu prendre naissance en moi tout en accordant une vision alors plus globalisante comprenant un lieu et plusieurs acteurs. J'ai été alors amenée à réfléchir en termes d'espace global créatif. En effet accompagnant et accompagnés en atelier forment un espace de la peinture qui devient aussi un espace relationnel, physique, psychique. J'ai dû aborder une double vision et pour cela trouver un dénominateur commun à cet exercice : la musicalité. En effet je me rappelais avoir accompagné bien plus par l'attention aux mouvements, aux sonorités d'un corps qui peint. La peinture est sourde comme nous l'avons évoqué et pourtant elle offre un mouvement, une vie, une danse, un chant. Ces mouvements de vie dépassent des corps, des peintres : c'est cet excédent qu'il a été question d'analyser. J'ai voulu contourner le piège de la vision optique qui aurait conduit tant d'accompagnants à imposer leurs choix, leurs *clichés* à tous niveaux. L'attention aux « dépôts », que j'ai nommée les espaces « entre » est apparue comme la clef pour ressentir cet espace global tour à tour, du point de vue de l'accompagné puis de l'accompagnant. Une fois cet espace identifié, une difficulté supplémentaire s'est posée : comment guider d'autres accompagnants qui n'ont pas un passé de peintre ?

J'ai choisi de me remémorer le chemin de l'éthique que nous avons entretenu, fait de ses erreurs et de ses réussites auprès des personnes accompagnées pendant quatre années pour

délivrer nos propres outils d'accompagnant et d'artiste. Le fonctionnement naturel du corps a été notre clef de lecture. Le corps réagit à des stimuli, qu'ils s'agissent de couleurs, de formes, d'actions (phénoménologie de la perception). En faisant confiance à ces réactions naturelles, l'accompagnement semble pouvoir être envisagé par tous. Il convient en quelque sorte de rejoindre le travail éthique d'un artiste pour rejoindre un corps auquel il convient d'offrir toute sa confiance : un corps-accueil de la vie qui devient mouvement. C'est une démarche qualitative sur le corps que je propose. L'accompagnement se traduit alors en termes d'accueil de l'autre dont le jeu fait encore office de lien. Ces jeux sont aussi vécus dans un *dialogue des arts* mais cette fois sans peindre, des reprises de gestes et d'accueil des peintures vécues. L'accompagnant renoue avec lui-même dans un corps à corps, corps à œuvres où il apprend par l'épreuve de soi qui le renforce. Ma démarche est la suivante : transmettre la recherche d'une éthique où le corps se fait un puissant organisateur, comme il peut l'être dans une composition en se servant de sa musicalité (devenant repère tant pour l'accompagnant que pour l'accompagné). Je propose d'offrir par cet espace de la peinture une nouvelle poétique au corps qui se fait musical et devient un organisateur puissant tant relationnel que créateur de soi. Cette démarche apparaît comme une nouvelle voie cachée de la peinture et du corps qui met en relation la pratique du peintre, ses processus créatifs et une dynamique de construction.

D.5 Conclusion intermédiaire

L'intelligence appelle la chair à un autre degré de vibration et l'ébranlement de la chair participe de la substance haute de l'esprit.⁷⁰⁴

Nous avons imaginé un espace de la peinture qui permet des constructions identitaires mutuelles et plurielles. Cet espace se veut global car il a la particularité de considérer les espaces de la peinture comme de la « non peinture », qu'il s'agisse des *dépôts d'être*, de ceux de la peinture ou encore des échanges qui favorisent la création. Il se compose d'un *espace physique* (l'atelier) et d'un *espace psychique* (d'échange et de création) qu'il convient d'accorder entre tous les acteurs de la pédagogie. Nous avons proposé la méthode de l'écoute du corps musical où la question du rythme se donne comme structure. Celui-ci se traduit en termes de mobilité spirituelle et corporelle (imagination motrice) agissant par les couleurs et les formes. Cet espace s'appréhende en mouvement, en création mais aussi au niveau relationnel entre accompagnant et accompagné. Il se présente comme élévateur psychique, comme facteur de rééquilibrage des corps (respiration, posture...), cela dans une confiance réciproque engageant la créativité qui fait sens pour l'individu.

Nous proposons de préciser au sein de cette conclusion, les enjeux d'une construction identitaire mutuelle engagée chez l'accompagnant et chez l'accompagné dans cet espace. Qu'il s'agisse de la créativité développée au sein des relations, de l'inventivité propre à la place consciente aménagée pour créer ou propre à la création en elle-même, les « jeux » sont des vecteurs rythmiques de cet espace et se révèlent donc constructeurs.

La sphère que nous proposons comme mutuellement constructrice se trouve devoir être bien plus rythmique que parlante ou visuelle. L'activité picturale se vit par une approche intérieure, un langage corporel qui apparaît musical et qui se prépare autant chez le peintre accompagnant que chez l'accompagné. Voyons dans un premier temps comment se présente cet enjeu chez l'accompagnant.

⁷⁰⁴ Artaud, Antonin, Œuvre complète T1, cité par Danièle André-Carraz, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 39.

Celui-ci doit faire preuve d'une créativité incessante pour empêcher sa conscience d'interagir avec son territoire sensible, au même titre qu'il doit aider le peintre à la mettre de côté. En quoi ce double enjeu est-il constructeur ?

Le travail de l'accompagnant consiste à se rendre disponible et attentif aux différents mouvements qui le traversent. Comme nous l'avons vu, des exercices comme la rêverie active, l'écoute musicale, peuvent l'aider à introduire ce nouveau rapport à soi. Il devient alors attentif à lui-même, aux différentes modulations vécues par son corps. Elles lui apparaissent en termes de sonorité et de poids psychique. Les accompagnés percevront ce silence du corps qui éprouve et qui fait résonance, produisant un effet de construction réciproque en termes de « diffusion » du corps-présence (même s'il n'intervient pas directement).

L'accompagnant, pour réaliser ce « déplacement », canalise sa conscience par le jeu (qualifié de jeu d'acteur/action) et ainsi déjoue le piège principal de la peinture en apprenant à écouter et à mimer plutôt qu'à voir et parler. L'accompagnant adopte une lecture musicale et est comme bercé par la sonorité et la danse comprise par le corps des peintres en activité. L'accompagnant apprendra alors à distinguer les « bons rythmes » c'est-à-dire les *rythmes propres* de chaque peintre. Cette attention permet de vivre un rapport au corps créatif (comme un peintre le ferait en création avec les lignes, les traits) en éprouvant le mouvement de balance rééquilibrant les « mauvais rythmes » perçus comme non mélodiques (comme nous l'avons vu par exemple au sein de la sonorité des *dépôts d'être* et de la peinture) chez l'accompagné. D'une certaine manière je dirais que l'accompagnant apprend à composer sans peindre (selon l'*organicité*). Cet apprentissage se joue dans les espaces « entre », les « dépôts » du peintre et de la peinture où il apprendra à vivre la poly-sensorialité de son corps dansant, chantant. L'accompagnant apprend à lire dans les marges, à accorder aux « ratés » toute leur importance, et ainsi à développer une poétique de la création. Ces rééquilibrages rendent à l'accompagnant un corps acteur, pleinement moteur. Ces échanges entraînent des constructions mutuelles selon la loi du mimétisme vécu (un sourire entraîne un sourire). La qualité de la peinture sera témoin de ces dialogues, permettant à son tour de vivre un *effet de vie*. L'accompagnant recompose en quelque sorte dans les œuvres différents types d'imaginaires qui font écho à ses racines psychiques (*expression des origines*). Il vivra aussi le concept de *résonance* et d'*organicité* par ce même principe et sentira alors sa respiration s'améliorer par les couleurs et la vie des formes l'emplit d'une danse, d'une joie.

En résumé, l'accompagnant développera une vie psychique plus intense et fera même une cure de jouvence en multipliant sa mobilité spirituelle. En jouant, il apprendra à accorder ses

propres gestes sur ceux des autres. Cet apprentissage entraîne l'accompagnant à une formation inattendue: il apprend à composer en modulant ses réactions, développant une compétence proche de celle des peintres vis-à-vis du rythme (authentique) des accompagnés. Nous pourrions dire que l'accompagnant se forme en partie en tant que peintre sans exercer pour autant la peinture. Il modélise en quelque sorte ses propres rythmes, vivant des variations multiples tant par le nombre de personnes accompagnées, leurs spécificités rythmiques que par l'espace de la peinture et de la « non peinture ». Il multiplie les épreuves de soi en répondant aux besoins du corps musical chez les autres et en visant un équilibre qui permet en retour de s'équilibrer soi-même.

Cet espace de partage chez l'accompagné va dévoiler aussi une possible construction identitaire. Tout d'abord, nous avons vu qu'il revient au peintre de canaliser le conscient en création. L'accompagnant aura pour cela toute la capacité de le guider. Les moyens de canalisation répertoriés se traduisent en termes d'espace *psychique* et physique, en deux formes principales :

- 1) Introduire un certain *espace psychique* et physique de la « non peinture
- 2) Introduire des jeux (du rater) qui lui permettent de vivre la *résonance* et au fond d'apprendre à peindre.

En regardant de plus près, les caractéristiques de ces espaces du dé-peindre nous voyons qu'ils offrent à la conscience une idée focalisante par des rythmes particuliers qui ne sont pas sans nous rappeler un rituel, un rythme répétitif. La conscience est canalisée par ce rythme (comme une chansonnette) et permet en quelque sorte à la corporéité du peintre de s'organiser, de préférer des traits vite esquissés, des couleurs débordantes...L'inventivité dont le peintre fait preuve pour permettre ces processus, lui fait prendre confiance en lui et lui permet d'acquérir une grande liberté (il s'autorise plus de complexité, de variations...). En effet, peindre ne se fait pas sans la conscience, c'est pourquoi créativité et création semblent interdépendantes. Le peintre pourra par exemple s'intéresser à ces « dépôts » qu'il n'osait peut-être pas regarder, écouter, se rendre sensible à lui-même, développer et optimiser le plaisir de son tracé. Il pourra aussi multiplier le nombre de ratés pour se stimuler et ainsi influencer sur son psychisme en les transformant selon un principe sublimatoire très fort, que ces

jeux de rater ou « espaces du dé-peindre », autorisent : « la sublimation n'est pas une poussée obscure, elle est un appel »⁷⁰⁵

C'est un double processus qui semble au fond représenter la création et qui se traduit peut-être par un double rythme d'un côté : un tempo régulier pour la conscience (créativité), et de l'autre par une mélodie faite de variations multiples (en création). Ces structures musicales croisées indiquent une complexité modulatoire du corps qu'on a peu l'occasion de faire vivre dans la vie quotidienne et qui semble nous augmenter profondément. L'enjeu de la création revient alors au corps musical : peindre consisterait à sublimer le rythme intérieur en l'exprimant de façon harmonieuse et subtile.

Le corps musical se module, varie en quelque sorte pour jouer ses propres rythmes. La peinture permet peut-être plus que d'autres arts d'éprouver ces écarts ondulatoires, car sa structure même, qui épouse le chaos, est faite de luttes incessantes, de combats entre ratés/réussites vécus par la matière dans le prolongement de nos gestes : des pinceaux qui luttent dans la matière, qui glissent sur la toile. Les peintres perçoivent ce corps dans un *dialogue des arts* (chanter, narrer, danser) qui permettent de démultiplier les micro-vibrations ressenties en termes de poids, et de sonorité en une infinité de variations, de puissances. Les peintres, comme nous l'avons vu, créent des histoires internes pour les accompagner. En ce sens nous avons émis l'hypothèse que peindre permettrait aussi d'améliorer le lien au langage, en apprenant peut-être à l'aimer par la forme et la couleur, assuré par l'appui du corps respirant et non plus par la conscience qui juge.

Augmenter, créer du langage, valoriser le langage, aimer le langage, voilà autant d'activités où s'augmente la conscience de parler.⁷⁰⁶

Cette perception du corps musical se ressent en un terrain commun que nous avons décrit : la respiration (concept de *résonance* étudié chez Kandinsky). La respiration apparaît comme centrale dans la construction de ces rythmes, elle est moyen d'accord profond avec l'organisme. Notre respiration prend appui sur les formes et les couleurs et engendre des directions à nos gestes, elle régule notre organisme et la composition jusqu'à l'harmonie (concept de *l'organicité*). C'est un peu comme si notre corps se servait de la peinture pour s'équilibrer, se renforcer, à l'image de cette philosophie indienne sur le souffle :

⁷⁰⁵ Bachelard, Gaston, « La rythmanalyse », *La dialectique de la durée*, op. cit., p. 141.

⁷⁰⁶ Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 5.

Apprendre à respirer rythmiquement, d'une façon mesurée, par chacune des narines, alternativement, en concentrant l'esprit sur le courant nerveux, sur le centre. Adjoindre quelques paroles au rythme respiratoire, pour mieux le scander, marquer et diriger. Que tout le corps devienne rythmique ! On apprend ainsi la vraie maîtrise et le vrai repos, le calme du visage et de la voix. Par le moyen de la respiration rythmique, tout se coordonne peu à peu dans l'organisme. Toutes les molécules du corps prennent la même direction.⁷⁰⁷

Nous comprenons que peindre devient profondément rythmique, une musicalité du souffle apaise l'organisme, offre un repos où tout se coordonne, jusqu'à sa propre langue. Peindre se présente comme un besoin du corps musical. Le rôle du rythme sur l'organisme apparaît comme structure et répond à la théorie de la *rythmanalyse* comme structure d'existence. Des vibrations apparaissent comme meilleures que d'autres. Bachelard précise que l'énergie spirituelle se rapproche considérablement d'une énergie quantique et ondulatoire : ainsi plus le psychisme s'élève, plus il ondule. « L'homme peut souffrir d'un esclavage à des rythmes inconscients et confus qui sont un vrai manque de structure vibratoire »⁷⁰⁸

On prendra comme principe fondamental de soutenir les rythmes utiles et normaux, d'aider à l'accord des rythmes personnels et des rythmes imposés par la nature, de garder la symphonie des hormones.⁷⁰⁹

Pour conclure, la peinture semble offrir un *plus être* qui se traduirait par l'opportunité de vivre des rythmes complexes très ondulants dont le peintre se sentirait pleinement l'auteur. Certaines pratiques de la vie quotidienne comme le jardinage, la relation aux animaux, permettent de retrouver un rythme naturel, équilibrant pour le corps et l'esprit. L'espace de la peinture que nous proposons semble pouvoir renforcer plusieurs personnes en même temps, et témoigne du rythme de la création comme modulateur corporel, spirituel et ainsi identitaire. Nous pensons que cet espace devient extensible car l'*espace psychique* des peintres augmente, celui de l'accompagnant aussi et l'espace de l'atelier devient musical (*dépôts de la peinture* colorés et en matière, *dépôts d'être* sonores). En somme l'espace constructeur que nous proposons est fait d'une circulation de flux imaginant. Cet espace mobile/musical de la peinture soigne les rythmes du corps en leur redonnant une valeur d'existence, en les

⁷⁰⁷ Romain-Rolland, *La vie de Ramakrisna*, p. 295, cité par Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 146.

⁷⁰⁸ Bachelard, Gaston, « La rythmanalyse », *La dialectique de la durée*, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 136.

sublimant. Le partage de la peinture permet de retrouver des besoins fondamentaux qui offrent une rythmique complexe au corps autant chez l'accompagné que chez l'accompagnant. Notons cependant que malgré la capacité d'auto-construction et d'auto-formation, les peintres et l'accompagnant éprouvent des renforcements de types différents. L'accompagnant ne réalisera pas d'expression picturale, il ressentira la complexité puis l'équilibre rythmique uniquement au niveau d'une épreuve interne, donc de manière beaucoup moins forte que par la création. Néanmoins cette façon d'éprouver l'autre est constructrice et si l'accompagnant est peintre ou décide de le devenir, cet espace sera pour lui une source de renouvellement permanent.

Conclusion générale

Faire résonner la peinture en l'individu quelque part, ailleurs, autrement, pourrait représenter trois directives de notre thèse et de ses enjeux. *Quelque part*, dans un nouvel espace à la peinture qui est devenu un lieu interne d'expérimentations, envisagé comme une épreuve du sensible. *Ailleurs*, quand notre approche de l'*espace pictural* ne se fait plus par la seule vision optique mais fait appel au langage du corps musical : un apprentissage polysensoriel vecteur de construction identitaire. *Autrement*, quand le rater se fait théorie et structurant de la peinture, dessinant une nouvelle architecture faite de « dépôts », de boue ou encore, quand le peintre fait appel aux *jeux de rater* et aux « espaces du dépeindre ».

Nous avons abordé la question du point de vue de l'intériorité (du peintre ou d'un accompagnant en peinture) tout au long de cette recherche en étant en somme juge et partie. Faire basculer ces épreuves du sensible et de l'expérience par des récits partagés est apparu difficile mais en même temps naturel, comme si le cœur de la peinture travaillé en soi reliait des racines vivifiantes jusqu'au langage. Nous avons essayé de cartographier un chemin « invisible » de la peinture qui questionne le rapport entre le processus identitaire à l'œuvre dans l'activité picturale. Des structures cachées sont apparues : tant celles de la peinture que chez l'individu : des architectures boueuses de la peinture constituées de *dépôts d'êtres* et de la peinture comme autant de métaphores constructivistes (délaissement/renouvellement), mais aussi une structure musicale cachée du corps dans laquelle un rythme particulier pourrait bien retrouver un jour son rôle vital pour des constructions identitaires, et enfin une théorie du rater comme vecteur pédagogique qui se présente sous la forme de jeux et d'espace du dépeindre.

Nous avons mené des recherches transdisciplinaires pour identifier ces concepts que nous proposons de rappeler dans cette conclusion générale afin de témoigner de nos ambitions théoriques et de l'originalité de notre démarche. Nous ouvrirons ensuite nos propos sur un possible réinvestissement actif de cette recherche au sein de la vie en société.

Tout d'abord nous défendons un *art intemporel* qui prend sa source dans l'expérience du sensible en donnant une valeur positive à la sphère de la subjectivité. Cet art engagé par un mouvement éthique, un travail sur soi donne du sens et est garant d'une expression picturale authentique, accessible à tous, et renouant avec l'enfance et une temporalité du présent. Nous proposons l'activité de la peinture sur le *plan de la vie* permettant la construction d'un processus identitaire. Il s'oppose au *plan de la pensée* qui ne peut permettre ces mêmes

transformations. Ensuite, il s'agit de dévoiler une structure cachée de la peinture en mettant à jour une pensée du rater comme structurante, révélant le jeu comme fondateur. Nous avons pu par cette structure nous intéresser aux espaces « entre », mettant ainsi à jour un langage musical du corps qui donne une importance à certains rythmes identifiés comme source constructrice d'être.

Enfin, nous proposons une méthode pédagogique qui reprend ces réflexions sur la peinture vécue par ce corps « musical » dynamique de construction identitaire. Notre méthode propose alors une écoute corporelle et musicale de la peinture déjouant une vision optique « trompeuse » comme un espace mutuellement constructeur. Accessible à tous, cette méthode accompagne particulièrement des personnes en situation de handicap mental, maladie psychique et d'autisme. La spécificité de cette méthode est qu'elle forme et renforce psychiquement et corporellement les peintres et les accompagnants en fonction de leurs ressources mutuelles.

Cette recherche veut investir le champ social en redonnant à la peinture une place quotidienne et vitale qui devrait lui être réservée. L'originalité de ma démarche est la mise en avant d'une lecture musicale de la peinture dessinant un espace global qui se fait avant tout flux, échange musical, mouvement de corps, un certain cinétisme de la création. Cette spécificité propose la construction identitaire de l'un et l'autre des acteurs. Le projet concret de cette thèse propose d'intervenir en peinture au sein de centres spécialisés, pour essayer de diffuser ma méthode tout d'abord par ma future activité professionnelle puis auprès d'autres professionnels qui pourront s'auto-former à ma pédagogie pour trouver des repères et améliorer les conditions de création des personnes en situation de handicap mental, maladie psychique ou d'autisme, permettant ainsi à ces dernières de sortir de la fermeture psychique et sociale parfois contrainte, pour s'ouvrir et se transformer.

1 Une approche sensible de la peinture

Défendre un *art intemporel*, c'est tout d'abord rendre hommage à tous ces artistes qui font de la peinture une force de vie, pour qui éprouver le monde « vivre en soi », relève d'une éthique forte participant pleinement au mouvement de la vie. Cette simplicité d'attention accessible à tous est pourtant un réel combat à l'image de celui de Cézanne ou encore d'Antonin Artaud. La métaphore de l'*être boueux* que nous avons proposée illustre ces artistes, fréquentant les abîmes, l'incertitude des sensations, le mouvement et le dépassement organique vibrant du corps en création. Ces êtres témoignent de cette part de nous-mêmes

enfouie, semblant pouvoir affronter le marécage de l'irrationnel qui dresse parfois la fascination ou le dégoût. Le public les prend alors tour à tour pour des génies, d'autres fois pour des fous, des artistes maudits ou encore des malhabiles. Ces artistes doivent trouver des repères, des fortifications en eux-mêmes pour « tenir » face à ces multiples incompréhensions. Nous avons identifié un travail éthique (Paul Audi) au cœur de cette vie subjective, une manière de s'éprouver et d'éprouver les choses comme base consolidatrice. La majorité des artistes de l'art contemporain délaisse ce travail éthique, préférant s'attacher à un acte où la pensée se fait première, souhaitant faire « réfléchir » le spectateur ou lui faire éprouver des sensations prédéterminées relevant parfois de tendances autodestructrices ou encore insensées (je pense par exemple à la *merda de artista*). Ces productions d'art contemporain que nous avons appelées *art d'actualité* (Antonin Artaud) se rapprochent des sphères de la communication, de la mode, de la publicité, ou du loisir, qu'elles veulent souvent paradoxalement dénoncer. C'est grâce à ma rencontre avec la peinture des publics en situation de handicap mental, qui montre tant d'authenticité, grâce à la confrontation à ce mouvement de vie qui transcende ces corps souffrants, que j'ai ressenti la nécessité de me détacher de l'*art d'actualité* mis en avant par les sphères culturelles. Nous avons alors préféré à un point de vue historique et culturel sur l'art une réflexion subjectiviste et constructiviste. Cette implication m'a transformée moi-même en tant qu'artiste et individu et m'a donné la force d'aller vers l'autre. Je ressens une responsabilité de transmission donnant à l'art et en particulier à la peinture la valeur de nécessité vitale.

Nous avons alors privilégié la question du sens actif de l'art dans la vie et son impact sur le processus identitaire d'un individu qu'il s'agisse de création ou d'*effet de vie* (MM Munch) devenu sujet créatif et autonome au sens où E.Kant l'entend. Suivant cette étude, un art profondément organique est apparu, le rendant accessible et naturel. Nous avons distingué au sein de l'*art intemporel* l'expression vulnérable (et qui doit être stimulée pour qu'elle s'éveille) propre à tous, et l'expression des artistes. Elles ont toutes deux la même racine organique, mais quand l'une est naturelle (notamment en ce qui concerne les enfants), l'autre engage un combat, une lutte. En quelque sorte nous avons émis l'hypothèse que les artistes seraient peut-être les « ratés » de l'expression, le résultat d'une éthique forte faite d'élaboration et de méthodes précises basées sur des contournements pour empêcher la conscience d'agir sur son terrain sensible, qui donnerait à l'art une subtilité modulatoire, une force supplémentaire.

L'expression qui est naturelle à l'enfant se révèle constructrice car tracer fait partie des besoins humains. Nous avons privilégié ainsi l'étude d'une expérience interne transcendante

de la peinture pour démontrer le lien entre les processus créatifs et les processus constructivistes permettant de créer un lien indissociable entre éthique et esthétique.

2 Le rater comme vecteur d'expression et de structuration de l'être

Le rater apparaît alors comme un vecteur d'expression et nous permet de rendre compte de l'acte de peindre. Nous avons étudié une universalité des processus créatifs et avons identifié les principaux blocages liés à la création par les *clichés* inhérents à l'action de la conscience (A. Ehrenzweig). Nous avons alors proposé d'identifier les moyens canalisateurs de ces blocages au sein de notre propre pratique puis dans les écrits de peintres pour pouvoir ensuite proposer des « jeux » ou des « espaces du dé-peindre » dans lesquels « rater » est moteur.

Ainsi apparaît deux types de ratés : un premier contre lequel on devra lutter (nos actes conscients non canalisés en création) et un second qui sera moteur offrant une canalisation à cette conscience. Ce dernier, en création picturale, n'est pas sans rappeler une certaine volupté du corps qui lutte et en même temps s'accroche pour reprendre du souffle. Nous voulons redonner par ce biais, une valeur poétique au rater en création, comme un allègement.

Cette théorie du rater offre à la conscience les moyens de « dé-penser » la peinture, de la réduire en quelque sorte à une découverte perpétuelle. Nous avons analysé ces moyens de canalisation pour le peintre comme des espaces de rater la peinture : des jeux qui tachent, brouillent, effacent des tracés ou encore des espaces qui adoptent un imaginaire particulier (autant psychique que physique comme le principe de *pommité* de Cézanne, ou quand un peintre se fait bricoleur, musicien). En démantelant ainsi la peinture, la vision optique apparaît comme secondaire et laisse place à une nouvelle mécanique créative : le rythme et une certaine musicalité du corps. En effet en étudiant de plus près les mécanismes psychiques engagés dans l'activité picturale, auprès du concept de la *résonance* chez Kandinsky, comme auprès du concept d'*organicité*, il est apparu que la couleur entraîne une musique du corps comme les formes une « danse ». L'*espace pictural* s'est ouvert par des mouvements intérieurs relevant d'un *dialogue des arts*. Les *jeux de rater* et les espaces du dé-peindre apparaissent alors comme des moyens de lier ces dialogues, des moyens de contact avec le corps, de relances rythmiques. La peinture devient sonore, dansée, et appelle une polysensorialité nouvelle, nous comprenons ainsi pourquoi le peintre doit tant lutter pour échanger sa vision consciente qui lui fait privilégier la seule vision optique. Le rater structurant c'est le pouvoir de la conscience qui se leurre elle-même. Une inventivité qui

colmate nos doutes, cache nos erreurs et qui semble accorder une confiance, des repères au peintre, complétant le sentiment de puissance inhérent à l'*ivresse* en création. Rater semble relever d'une construction propre à la conscience en création qui renforce le sentiment d'être vivant. : intégrer sa propre expérience de soi et se confronter à soi-même. Le rater permet de dévoiler la structure cachée de la peinture sous sa boue (aveuglement visuel) qui étouffe (les sons) : alors apparaît une peinture comme une structure cachée du corps musical et rythmique.

Nous avons émis l'hypothèse que composer apparaît comme naturel à l'homme qui sait se faire vecteur d'équilibre (*organicité*). La peinture pleinement réalisée offre un lien visible avec l'intériorité du peintre (respiration, flux...), ses *rythmes propres* retrouvés comme le lieu où s'accomplit une imagination motrice vécue dans un *dialogue des arts* de façon équilibrée et harmonieuse. Plus le rythme semble varier et vivre des discordes, vivre des affrontements par la peinture, plus le corps peut se moduler et créer des rythmes complexes. Ces différentes variations augmentent le pouvoir sublimatoire de rater/réussir et permet aussi de se vitaliser tant psychologiquement que corporellement. Vivre ces musicalités en les rendant mélodiques, harmonieuses, en organisant le chaos, semble être d'une certaine manière, un moyen, de vivre une restructuration organique. Nous proposons le rater comme structure d'une nouvelle architecture musicale de la peinture. Le peintre délaisse alors ses *dépôts d'être*, les *dépôts de la peinture*, comme dans un renouvellement pour les faire vivre, vibrer en quelque sorte, pour retrouver un temps présent et un espace libre (tant psychique que physique) permettant de se construire.

3 Un espace « musical » en peinture mutuellement constructeur

Eprouvant et constatant ces rapports subjectivistes et constructivistes de la peinture, en m'appuyant non seulement sur mon expérience de peintre mais aussi sur des écrits d'artistes, nous avons senti la responsabilité de proposer une pédagogie accessible à tous. Nous proposons alors de vivre un espace de la peinture privilégiant l'écoute du corps musical comme repère et le rater comme théorie structurante. Il se veut également mutuellement constructeur et formateur du « vivant ». La spécificité de la méthode pédagogique que nous proposons est qu'elle donne un rôle de « formateur » aux personnes en situation de handicap mental, de maladie psychique et d'autisme en auto-développant leur force créatrice ainsi qu'en participant, sans le savoir, à la construction identitaire de l'accompagnant. La méthode est celle de l'écoute du corps musical, basée sur une approche sensible du corps et proposant des techniques de « travail sur soi » afin de développer une éthique propre à l'activité.

Cet espace est envisagé comme global, comme un lieu d'échange psychique et physique entre accompagnés et accompagnants. Nous entrevoyons le rapport constructiviste / subjectiviste jusque dans la « non peinture », avec les blocages qui lui sont inhérents (place de la conscience) et jusque dans l'impact des corps communicants. L'enjeu de cette pédagogie est de permettre aux peintres de créer d'une manière autonome et qui leur est propre, mais aussi de permettre à l'accompagnant de devenir un corps-accueil, débloquent, rassurant, sans qu'il interfère avec le processus créateur du peintre. Le travail engagé des deux côtés revient à lutter contre une conscience bloquante en passant bien plus par la structure commune qu'est le langage corporel et musical plutôt que par le langage et la vue. Les mécanismes créatifs identifiés en aval nous ont permis de comprendre le terrain d'action d'un accompagnant : il ne doit pas apprendre à créer car les peintres le savent (organicité) mais il doit entraîner chez eux une créativité et une confiance. Nous avons identifié les « jeux » comme la possible ressource mutuelle, moyen de canalisation consciente permettant de ne pas interagir avec le terrain sensible et de le mettre en échec. Ces techniques des jeux se retrouvent chez l'accompagnant comme jeu d'acteur et chez l'accompagné peintre comme jeu de rater et jeu dans un espace du dé-peindre. Ces jeux mettent en avant la sphère subjective, permettant de se reposer sur des qualités vibratoires du corps propres à chaque être. L'accompagnant apprend à éprouver en lui le mouvement d'un corps, d'une forme, d'une couleur. Ces modulations engagent chez lui de travailler au sein de spatialités intérieures qu'il apprend, comme un peintre, à développer dans un *dialogue des arts*, s'accordant ainsi certaines des qualités propres d'un artiste, sans peindre. L'accompagnant apprendra bien plus à identifier un « bon rythme » chez l'accompagné en dansant et écoutant les formes et les couleurs plutôt qu'en visualisant la peinture seule. Il apprendra à lire dans les espaces « entre » : les « dépôts » du peintre et de la peinture, analysés comme musicaux. L'accompagné quant à lui, apprendra à se fier à la qualité d'accueil du corps de l'accompagnant et à ses mouvements, pour lutter contre ses blocages éventuels et ainsi il apprendra par lui-même à mettre au point ses techniques de jeux. Le double enjeu entre créativité (inventivité des jeux propres à la conscience) et la création (*ivresse* et *effet de vie*) permet de renforcer autant la confiance en soi, l'organisme, que le psychisme, chez l'un et l'autre des acteurs.

Cet espace de la peinture semble offrir une circulation de flux. Tout semble devenir mouvements vécus, et recherche harmonique. Nous comprenons tout l'intérêt de cette impression motrice pour des personnes pouvant ressentir des contraintes tant psychiques, que physiques et sociales. La peinture apparaît comme un rééquilibrant organique et psychique, un

enjeu permettant de pallier au manque de dimension sensible nécessaire au maintien et au bien-être d'un individu

L'authenticité de la peinture des personnes en situation de handicap mental semble être par ailleurs salvatrice pour un accompagnant (comme chacun d'entre nous) qui peut subir des rythmes parfois agressifs liés à une contemporanéité qui exige de plus en plus de performance, de réactivité intense et immédiate, lui faisant oublier ses vrais besoins.

Nous proposons donc un espace de la peinture comme vital, dans lequel nous avons mis en valeur le territoire sensible renforçant profondément le sentiment d'exister qui devrait trouver une place toute naturelle dans nos vies.

Je souhaite faire vivre dans la société ce projet constructeur de la peinture, c'est pourquoi je qualifierais cette thèse de « vivante ». Au cours de ces trois années d'écriture, j'ai proposé ma démarche auprès d'organismes qui accueillent des personnes en situation de handicap mental, maladies psychiques et autisme, en comprenant alors le défi qui m'attendait : devoir convaincre de l'utilité et la spécificité de mon projet au sein de structures qui envisagent la peinture comme une activité occupationnelle ou encore qui la comprennent sous l'angle de l'art-thérapie. L'activité picturale semble devoir s'aménager une place, qui ne va pas de soi. Le projet que je propose aujourd'hui, veut se réaliser de manière autonome et en accord avec des institutions spécialisées dans l'accueil de personnes en situation de handicap mental, de maladie psychique ou d'autisme. Mais comment le proposer aux personnes concernées quand les personnes visées sont dépendantes ? Faut-il une appellation spécifique pour l'activité professionnelle envisagée ?

J'ai pu remarquer, en effectuant un stage dans une maison d'accueil spécialisée qu'il nous faut penser le rôle d'accompagnant en art au-delà de la pédagogie. Tout d'abord dans un travail en amont pour convaincre, en identifiant et en communiquant le projet auprès des responsables, puis en aval, quand les productions sont réalisées auprès des proches, des encadrants et enfin pendant le projet, comme un fil d'Ariane créant du lien à tout moment.

Accompagner des personnes dépendantes, c'est, au-delà de concevoir une pédagogie, aménager des places à ceux qui en prennent soin au quotidien. Ainsi je me suis rendu compte de l'importance des mots : des mots destinés aux autres accompagnants qui prennent soin, ou à la direction qui investit de l'argent dans le projet, à l'entourage familial. L'art et l'expression soulèvent beaucoup de questionnements, de *clichés*, de peurs, de fascination. Par exemple, pour beaucoup quel est l'intérêt premier : que les personnes en situation de handicap mental dessinent librement douze doigts ou qu'ils représentent correctement une main en

apprenant à compter ? Pourquoi ne pas préférer un art thérapeute qui les « guérirait » peut-être ? Quelle différence peut-il exister entre la peinture guidée par ma pédagogie et celle réalisée en atelier par un animateur (non formé à interagir sur le terrain sensible) ? Pourquoi alors investir de l'argent dans un tel projet ?

Je dois donc instaurer une confiance, un « corps présence » ; c'est pourquoi cette thèse me permet de donner un poids à ce dialogue du sensible, à ces renforcements identitaires dont bien souvent la problématique de la peinture paraît assez éloignée. Ma pédagogie permet de révéler chez les personnes l'expression d'une force, d'une concentration qu'on ne soupçonnait pas chez elles ; un tracé sûr, des couleurs harmonieuses, parfois travaillées avec minutie, des mouvements viscéraux, organiques (alors qu'ils restent si souvent cachés). Mais, par exemple combien de parents de peintres que j'ai accompagnés, ont persisté à voir les peintures réalisées comme sans intérêt, réservées aux enfants. Un double problème apparaît : les *clichés* portés sur l'art et ceux portés sur ces personnes. Ces problématiques renvoient alors à une double force que doit développer l'accompagnant en art : celle de devoir ancrer des mots pour convaincre, pour défendre, pour rassurer, pour que l'activité perdure, pour que l'expression des personnes en situation de handicap mental soit reconnue à sa juste valeur, pour qu'ils puissent en parler en étant respectés pour leur effort, leur courage, leur vérité.

J'avais besoin de me rendre solide, de pouvoir convaincre, défendre, renforcer mes convictions, de réfléchir une pensée du sensible me permettant d'agir sans m'épuiser et en accord profond avec la liberté d'expression, en réfléchissant à ce que peut être une autonomie de la création constructrice. Cette thèse est essentielle pour pouvoir proposer mon projet d'accompagnement de manière libre. Alors comme la peintre qui essuie, rature et se sert des taches sur sa blouse, je me sens prête à accueillir les doutes, les « à-côtés » et les combats qui attendent la mise en place de ce projet en donnant une valeur à cette thèse comme résistante, essentielle.

Lexique

- Art d'actualité
- Art intemporel
- Boue de la peinture
- Clichés
- Composition picturale
- Dépôts d'être
- Dépôts de la peinture
- Dialogue des arts
- Espace physique de la « non peinture »
- Espace pictural (spatialité)
- Espace psychique de la « non peinture »
- Être boueux
- Expression des origines
- Idéalisation/désidéalisation en création
- Jeux de rater en création
- Organicité
- Rythme intime
- Rythme propre

Art d'actualité : (A. Artaud)

L'*art d'actualité* est une réaction à l'œuvre de Marcel Duchamp qui a privilégié le *plan de la pensée* au détriment du *plan de la vie* dans une pratique qui s'attaque à l'art lui-même, jusqu'à en détruire des fondements. L'art de réaction détruit en quelque sorte une éthique profonde qui se fonde sur un rapport à soi et se réfère à l'imaginaire intime, à la subjectivité, dans un lieu choisi et propice au recueillement et à la solitude que requiert la création. L'*art d'actualité* se contenterait d'exercer une excitation cérébrale sur le spectateur, sans lui permettre d'être touché au plus profond de son être et de pouvoir toucher toutes ses facultés comme l'affirme M. M Munch (Cf, *Effet de vie*).

Art intemporel :

L'*art intemporel* prend sa source dans la « modernité » baudelairienne. Il induit un rythme de l'instant qui éveille chez le créateur un *rythme propre*, dû à une manière de sentir le monde, d'éprouver la vie. L'*ivresse* est sa condition d'existence caractérisée par le don de soi. L'*art intemporel* est subjectiviste et constructiviste. Cela implique une mise en contact avec soi, avec sa corporéité vivante et la recherche d'une unité. Ce rapport à l'expérience de l'art est applicable à toutes les époques et implique des dimensions éthiques, esthétiques, sociales, psychologiques. Des mécanismes physiologiques nouveaux naîtront au profit de spatialités nouvelles s'ouvrant chez le créateur et le créant sans cesse, le renouvelant.

Boue de la peinture :

La peinture est faite de sonorités, d'un *dialogue des arts* du peintre, de *dépôts d'être* et de *dépôts la peinture*. Cette musicalité est « étouffée » sous l'aspect visuel de la peinture qui apparaît alors comme une boue.

Clichés :

Les *clichés* représentent le combat de l'artiste car pour lutter contre ces *clichés*, il devra lutter contre lui-même. Cela signifie qu'il devra dans plusieurs phases de sa création, repousser son pire ennemi : le moi superficiel. Le cliché repose sur la peur, celle de laisser l'intuition prendre le dessus, d'abandonner la conscience raisonnante au profit de l'imprévisible et de l'expérience. D. H Lawrence décrit les *clichés* plus précisément comme suit : « Souvenirs usés qui n'ont plus de racines émotionnelles ou intuitives. ». Les personnes dont les forces du *scanning inconscient* (A. Ehrenzweig) s'organisent en création d'une façon puissante (personnes en situation de handicap mental, enfants...) sont parfois aussi victimes des *clichés* (des a priori, des volontés conscientes) contre lesquels elles doivent lutter, mais ces barrières sont souvent peu rigides, permettant une stimulation de l'expression.

Composition picturale :

Cette composition se fait sous le principe de l'*idéalisation* et de la *désidéalisation* en création. Les mécanismes de création identifiés nous ont permis de comprendre que c'est la transcendance de l'*idéalisation* qui guide la composition, c'est celle-ci qui est à considérer comme organique. Composer est naturel sous ce principe. L'artiste sera guidé par une nature doublement musicale : (cycle de circulation) guidé par des oppositions du flux corporel, de mouvements et par la recherche d'équilibre (harmonie), ressentis dans un dialogue de arts (

par la respiration, le chant, la danse, l'écoute). Les mouvements du corps créant (flux organiques) ont valeur de loi. Nous émettons l'hypothèse que ces tracés (traces peintes), avant d'être des tracés, sont mémoire organique et que cette mémoire est musicale. Un tableau repose sur le mouvement des *rythmes propres* de l'humain qui crée l'espace.

Dépôts d'être :

Ces « dépôts » sont d'ordre auditif en création, ils représentent ce que les peintres délaissent dans l'activité picturale. Ils se caractérisent par un marmonnage, des ronronnements, des soupirs, respirations comme des conversations que nous qualifions d'internes. Ils sont aussi des bruits externes caractérisés par des mouvements de pieds, de mains, entraînés par la création. Nous reconnaissons une « mélodie » en ces « dépôts », quand un peintre est en activité, excédé par sa corporéité, un rythme est alors répétitif et harmonieux. A l'inverse les sonorités sont cacophoniques quand les blocages agissent en création et freinent l'activité du peintre. Ces « dépôts » sont les preuves que le peintre a besoin d'un renouvellement, passant par un rééquilibrage rythmique.

Dépôts de la peinture :

Ils représentent les chutes de peinture, les projections, les traces laissées par le mouvement de corps en création, mais encore les taches laissées sur une palette. Ils représentent de précieux indices pour révéler une certaine tonalité du peintre c'est-à-dire la perception de son *rythme propre*, par les traces des couleurs fortement sonores (Kandinsky) comme par les traces des mouvements de corps.

Dialogue des arts (en peinture) :

Correspond à la sensation interne (toucher intérieur) d'ouverture de spatialités intérieures en création picturale qui relève d'un « s'éprouver soi-même » au travers de différentes sensations du chanter, danser, écouter, narrer en peinture.

Espace physique de la « non peinture » :

Cet espace représente l'espace de travail du peintre, la manière dont il organisera son « petit matériel » et la manière dont il travaille avec les *dépôts de la peinture*. Ces espaces représentent une créativité pour le peintre, lui permettant de prendre des repères et constitueront un moyen supplémentaire de canaliser sa conscience bloquante en création.

Espace pictural :

L'*espace pictural* en peinture, ce serait la perception d'un espace interne à l'image de la sphère intérieure qui se dessine lors de rêveries actives « Les paysages dans lesquels nous nous projetons dans ces moments-là, agissent sur notre spatialité intérieure et sur notre affectivité : la montagne nous met d'aplomb, la mer nous élargit, les fleuves nous donnent le sentiment de la continuité. » Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, PUF, 1965, p. 201

Au sein de la création, ressentir cette spatialité intérieure apparaît comme pluriel (plan affectif, corporel et musical). Il s'éprouve comme un phénomène psychique, rythmique en lien profond avec la respiration quand, peindre selon la théorie de Kandinsky, revient à savoir « respirer ». En peinture, ces spatialités semblent pouvoir s'étendre par deux biais : la couleur (concept de *résonance* Kandinsky), la matière (peinture, outil, support, éléments observés), comme une sympathie éprouvée qui déclenche l'ardeur de peindre et qui résonne en nous en termes d'allègement/alourdissement, actif/passif, cela en lien à la respiration/ flux organique (influant naturellement sur la composition pour un équilibre).

Espace psychique de la « non peinture » :

Ces espaces sont à concevoir sous forme de jeux que le peintre invente de façon à canaliser sa conscience source de blocage en création. Il s'agit d'espace de la « non peinture » c'est-à-dire de jeu imaginaire propre à la créativité dans lequel la conscience se leurre elle-même. L'exemple du principe de *pommité* de Cézanne qui transforme (par l'imaginaire) ses modèles féminins en « pommes » constitue un bon exemple du besoin canalisateur de la conscience en un « ailleurs » permettant une perception renouvelée.

Être boueux :

C'est l'être en nous qui prend le dessus dans la création : il est maladroit, ne voit presque rien mais c'est aussi un être qui détient une force extraordinaire. Le peu qu'il voit est limpide, vrai, le peu qu'il touche prend de la force. C'est un être de l'expérience et de la sensation qui ne vit qu'en eux et se fortifie par eux. Un être organique qui ne sépare en rien l'esprit du corps : ces derniers y sont mêlés pour former cette *culture organique*. L'*être boueux* est ainsi car il provient d'un arrachement à soi qui pourra être « innocent », *ivre de soi*, vide de conscience et plein du corps. On ne l'arrache qu'en regardant en soi-même. Cet *être boueux* est extrait par de grands efforts mais malgré ses efforts, il restera toujours impalpable. Nous dirons que le processus intellectuel de l'art réside dans les moyens de produire cet arrachement dans les

moyens de l'*ivresse* en terme nietzschéen. En d'autres termes le désordre, l'atteinte de cet *être boueux*, nécessite une descente en soi-même et chaque artiste aura à mettre au point sa méthode, premièrement pour l'atteindre, puis pour lui permettre de vivre pendant la création.

Expression des origines :

L'activité des peintres en création (*ivresse*) a révélé des mouvements organiques, rythmiques puissants, démontrant l'existence de racines profondes dans le psychisme, des propriétés d'un inconscient collectif (C. G Jung) et des imaginaires de la matière (Bachelard). Ces images et ces propriétés sont révélatrices de personnalités poétiques.

Idélisation/désidéalisation en création :

Nous rappelons que la création d'une œuvre se fait selon notre hypothèse sous le principe de l'*idélisation* et de la *désidéalisation* ainsi le sentiment de rater est inhérent à cette expérience. Alors que par l'*idélisation* la création ne connaît pas de restriction par les processus primaires (A. Ehrenzweig). Elle comprend aussi la réalité à l'œuvre où le corps et la matérialité trouvent leurs limites comme une *désidéalisation*. L'artiste devra fournir des efforts pour passer au-delà de sa conscience de rater (conscience du manque d'exactitude, de notre insuffisance face à l'objet réel). Les limites du matériel (usure des pinceaux...) des conditions de création (temps, ...) et la limite du corps (fatigabilité, maladie...) offrent déjà une réalité *désidélisée*. Cette conscience de l'inexactitude, de limites existantes, offre le complexe du rater au peintre dont le paradoxe est d'être moteur pour la création.

Jeux de rater en création :

Nous relevons plusieurs types de jeux qui peuvent canaliser la conscience bloquante en création, que nous nommons *jeux de rater* :

1/ Jeu de transformation par taches voulues, qui apparaît comme un outil pour permettre à l'artiste de varier, se renouveler, moduler et ne pas se laisser piéger par les *clichés*.

2/ Jeu d'entrée en réciprocité avec son médium, une stimulation par le hasard : peindre revient à savoir entrer dans le jeu du modulable, de l'indéfiniment transformable, mais aussi le lieu où s'imposent à soi des décisions fermes, franches et vives, que le corps guide au gré de l'aperception interne.

3/ Le jeu du sublime « le sublime se trouve en ce que la nature humaine a de plus dégradé ».

Organicité :

Ce néologisme fait référence aux études d'Arno Stern sur la mémoire organique et sur l'étude de la *résonance* chez K. C'est un mélange des termes « organique » et de « musicalité » dans la composition picturale. Elle est considérée comme la trace d'un flux de vie qui prend appui sur le corps pensant qui est un corps musical (respiration, flux organique, pulsation), se modulant en fonction des couleurs et les formes. L'impact ressenti sur la respiration (étudiée dans le principe de *résonance* chez Kandinsky) tend à considérer que composer c'est respirer dans la couleur et les formes. Ce souffle semble être vecteur fiable et naturel dans la composition. Suivant ces lois naturelles (actif/passif), le peintre, par la puissance du corps pensant, tend à harmoniser / à savoir équilibrer sa composition picturale : respirer est musical, notre corps est musical.

Rythme intime :

Le *rythme intime* peut se ressentir hors ou dans la création. Il ignore le mode réflexif pour adopter un mode actif en se concentrant sur une réalité sensible. Il s'éprouve hors création picturale comme dans la joie contemplative d'une rêverie active qui a la charge de faire vivre notre activité, ou encore en création en suivant l'organisation (sous le principe de l'*ivresse*) de l'*espace pictural* qui s'appuiera sur les rythmes corporels actifs et passifs (respiration, pulsation, circulation...) comme un état d'âme musical préétabli, une source sonore primitive. Ces *rythmes intimes* correspondent à notre besoin de communion avec le rythme universel (rythme naturel des saisonnalités par exemple).

Rythme propre :

La raison s'éclipse et laisse place à la corporéité vivante en action qui se vit dans un *dialogue des arts* (respirer chanter, vibrer, danser). Ils s'accomplissent suivant ces conditions en création :

- Raison s'éclipsant (cogito)
- Rapport à l'instant (condition de la création)
- Rapport à la corporéité en action
- Rapport au cycle de la vie : comme le cycle circulatoire qui alterne passif et actif et qui crée ainsi le mouvement perpétuel.

Bibliographie

1. André-Carraz, Danièle, *L'expérience intérieure*, Paris, Le cherche Midi, 1973.
2. Arasse, Danièle, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Champs Flammarion, 1997.
3. Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. Idées Gallimard, 1964.
4. Artaud, Antonin, *Cahier Ivry janvier 1948*, Paris, Gallimard, Éd. établie et préfacée par Evelyne Crossman, 2006.
5. Artaud, Antonin, « *Van Gogh, le suicidé de la société* » *Œuvres complètes*, Gallimard, 1990.
6. Arrault, Valéry, *L'empire du Kitsch*, Paris, Éd. Klincksieck, 2010.
7. Aubert, Nicole (dir.), *L'individu Hypermoderne*, Toulouse, Éd. Érès, « Sociologie clinique », 2010.
8. Audi, Paul, *Créer*, Lagrasse, Verdier poche, 2010.
9. Audi, Paul, *L'empire de la compassion*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, Coll. « encre marine » 2011.
10. Audi, Paul, *L'ivresse de l'art*, Paris, Le livre de poche, 2003.
11. Audi, Paul, *Rousseau, une philosophie de l'âme*, Lagrasse, Verdier poche, 2008.
12. Augé, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris, Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 1992.
13. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974.
14. Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950.
15. Bachelard, Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 2007.
16. Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Stock, Le livre de poche, 1931, 1992.
17. Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF 2005.
18. Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943.
19. Bachelard, Gaston, *Terre et rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.
20. De Balzac, Honoré, *Le chef d'œuvre inconnu*, Nathan, Carrés classiques, 2006.

21. Barnes Mary et Berke Joseph, *Mary Barnes. Un voyage à travers la folie*, Seuil, 1973 pour la traduction française, 1980 pour la traduction des épilogues de 1979, et 2002 pour la traduction française des épilogues de Mary Barnes (1999 et 2000) et de Joseph Berke (2001).
22. Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au collège de France (1976-1977)* Texte établi et annoté par Claude Coste, Éd. Seuil/Imec, 2002.
23. Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Édition de Claude Pichois, Gallimard, Coll. Folio classique, 1972 et 1996.
24. Baudelaire, Charles, *Les paradis artificiels*, Paris, Gallica, 1960.
25. Baudelaire, Charles, *Ecrits sur l'art*, Librairie Générale Française, Coll. Le livre de poche, 1992, 1999.
26. Bayard Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?* Paris, Les éditions de Minuit, 2000.
27. Benaroyo, Lazare (dir.), Lefèvre, Céline (dir.), Mino, Jean-Christophe (dir.), Worms, Frédéric (dir.), *La philosophie du soin, Ethique médecine et société*, Paris, PUF, 2010.
28. Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, 2003, Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Trad. revue par Rainer Rochlitz.
29. Billeter, Jean François, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Éd. Allia, 2010.
30. Biran, Maine, *De l'aperception immédiate*, Librairie Générale Française, Coll. Le livre de poche, 2005.
31. Bonnard, Pierre, *Correspondance Bonnard/Matisse*, présentation Jean Clair et Antoine Terrasse, Paris, Éd. Gallimard, 1991.
32. Bonnard Pierre, *Correspondance / Bonnard, Vuillard ; Éd. de Antoine Terrasse*, Paris, Gallimard, Art et artistes, 2001.
33. Bonnard, Pierre, *Couleur de Bonnard*, Paris, Éd. de la Revue « Verve », 1947.
34. Castoriadis, Cornelius, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, Coll. La couleur des idées, 2007.
35. Cézanne, Paul, *Cézanne par lui-même : tableaux, dessins, correspondance : rassemblés par Richard Kendall*, Paris, Éd. Atlas, Bruxelles, Éd. Atlen, 1988.
36. Cézanne, Paul, *La peinture couillarde : lettres et propos choisis ; établissement de l'édition, notes et postface par Jean-Paul Morel...*, Paris, Éd. Mille et une nuits, La petite collection, 2006.
37. Chaissac, Gaston, *Lettres à Jacques Kober / Gaston Chaissac*, Caen, L'Échoppe, 1988.

38. Chaissac, Gaston, *Hippobosque au bocage / Gaston Chaissac*, Paris, Gallimard, Coll. Métamorphoses, 1951.
39. Chaissac, Gaston, *J'étais en train de jardiner : correspondance avec Michel Degenne, poèmes et notes inédits*, Gap, la Bartavelle, 1989.
40. Chaissac, Gaston, *Le laisser-aller des éliminés, Lettres à L'abbé Coutant*, Châteauneuf-sur-Charente, Plein chant, Multigraphies, 1979.
41. Cyrulnik, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Le grand Livre du mois, 1999.
42. Delavaux, Céline, *L'art brut un fantasme de peintre, Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris, Éd. Palette, 2010.
43. Deligny, Ferdinand, *Œuvres, Edition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo*, Paris, Éd. L'Arachnéen, 2007.
44. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2002.
45. Dubuffet, Georges, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1988.
46. Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1982.
47. Escande, Yolaine, Sers, Philippe, *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Klincksieck, 2003.
48. Faure, Robert, *L'Esprit du geste : philosophie et pratique de la peinture à l'encre de Chine tch'an et sumi-e*, Paris, Éd. Chêne, 2004.
49. Flahault, François, *Le sentiment d'exister, Ce soi qui ne va pas de soi*, Paris, Descartes and Cie, 2002.
50. Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Coll. Tel, 1972.
51. Foucault, Michel, « Les machines à guérir », *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol 3.
52. Foucault, Michel, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard-Seuil, Coll. « Hautes Etudes », 2001.
53. Gardou, Charles, *Le handicap par ceux qui le vivent*, Toulouse, Reliance, Eres, 2009.
54. Goethe, Johann Wolfgang von, *Simple imitation de la nature, manière, style (1789), dans Goethe, Écrits sur l'art, [tr. Jean-Marie Schaeffer], [préface de Tzvetan Todorov]*, Paris, Klincksieck, « L'esprit et les formes », 1983.
55. Gombrich, E.H., *La préférence pour le primitif*, Paris, Phaidon, 2004.

56. Greenberg, Clement, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988, Trad. par Ann Hindry.
57. Guérin, Michel, *La philosophie du geste*, Actes Sud, 1995.
58. Heinich, Nathalie, *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.
59. Henry, Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps, Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, PUF, 1965.
60. Julien, François, *Nourrir sa vie à l'écart du bonheur*, Paris, Seuil, 2005.
61. Jung, Carl Gustav, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1991.
62. Jung, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992.
63. Jung, Carl Gustav, *L'âme et le soi*, Paris, Albin Michel, 2000.
64. Kandinsky, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Éd. Denoël, 1989, Trad. par Philippe Sers.
65. Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur Plan*, Éd. Gallimard, 1991, Trad. par Philippe Sers.
66. Klee, Paul, *Le journal de Paul Klee*, Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 1959.
67. Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Éd. Denoël, Coll. Folio-Essais, 1964, Trad. par P.-H. Gonthier.
68. Kimura, Bin, *L'Entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie*, Grenoble, Éd. Jérôme Million, 2000, Trad. par Claire Vincent.
69. Lawrence, David Herbert, *La beauté Malade*, Paris, Éd. Allia, 1993, Trad. par Claire Malroux.
70. Lawrence, David Herbert, *Pensée*, Paris, Éd. Pierre Seghers, 1951, Trad. par Thérèse Aubray.
71. Lawrence, David Herbert, *Lettres choisies et préfacées par Aldous Huxley*, Paris, Rivage Poche, 2006, Trad. par Thérèse Aubray.
72. Lawrence, David Herbert, *Matinées mexicaines, Récits, pensées, poèmes*, Paris, Stock, Coll. Bibliothèque cosmopolite, 1986, Trad. par Thérèse Aubray.
73. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Éd. Plon, Coll. Agora Pocket, 1962.
74. Lichtenstein, Jacqueline (dir.), *La peinture*, Larousse, Textes essentiels, 1995.
75. Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes II*, Paris, La pléiade Gallimard, 2003.

76. Matisse, Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Herman éditeur des sciences et des arts, 2005.
77. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
78. Milner, Marion, *Rêver peindre : L'inconscient et la peinture*, Paris, PUF, Coll. Fil rouge, 1976, Trad. par W et B Asche et P.Denis.
79. Milner, Marion, *Les mains du dieu vivant, compte rendu d'un traitement psychanalytique*, Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 1974, Trad. par Roger Lewinter.
80. Minkowski, Eugène, *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris, PUF, Coll. Quadrige, 1995.
81. Monet, Claude, *Mon histoire, recueillie par Thiébault-Sisson*, Paris, Éd. L'échoppe, 1998.
82. Monet, Claude, *Par lui-même, correspondance rassemblée par Richard Kendall*, Éd. Atlas, 1989.
83. Montebello, Pierre, *Le vocabulaire de Maine de Biran*, Paris, Ellipses, 2000.
84. Münch, Marc Mathieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.
85. Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2008.
86. Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. Le livre de poche, 1994.
87. Revol, Jean, *La lutte avec l'ange*, Lyon, Éd. Michel Chomarat, 2001.
88. Revol, Jean, « *Vivre l'imaginaire, imaginer le vrai* », non paru.
89. Revol, Jean, *Contre Matisse, petits exercices de thérapie*, Paris, Éd. de la Différence, 1993.
90. Rothko, Marc, *Ecrits sur l'art 1934-1969*, Paris, Champs Flammarion, 2007.
91. Rousseau, Jean Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Flammarion, 2006.
92. Sartre, Jean Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Verdier, 1998.
93. Schaeffer, Jean-Marie, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Tangense éditeur, Coll. Confluences, 2009.
94. Scheattle, Charles, *L'art naïf*, Paris, PUF, 1994.
95. Shitao, *Les propos sur la peinture du moine citrouille amère*, Paris, Éd. Hermann, Coll. Savoir sur l'art, 1984, Trad. Par Pierre Ryckmans.

96. Stern, Arno, *Les enfants du Closlieu ou l'initiation au Plusêtre*, 2^{ème} édition, Paris, Hommes et Groupes Éditeurs, 1994.
97. Stern, Arno, *Heureux comme un enfant qui peint*, Editions du rocher, 2005.
98. Stern, André, ...*Et je ne suis jamais allé à l'école, histoire d'une enfance heureuse*, Actes sud, Coll. Domaine du possible, 2011.
99. Thévoz, Michel, *Dubuffet*, Paris, Skira, 1986.
100. Vaillant, Annette, *Bonnard ou le bonheur de voir ; dialogue sur Pierre Bonnard entre Jean Cassou et Raymond Cogniat ; commentaires de Hans R. Hahnloser*, Neuchâtel, Éd. Ides et calendes, La Bibliothèque des arts, 1965.
101. Verdier, Fabienne, *La passagère du silence*, Paris, Albin Michel, 2003.
102. Von Schiller, Friedrich, *Poésie naïve et sentimentale*, Aubier, 1947.
103. De Vinci, Léonard, *Les carnets de Léonard de Vinci N°1*, Paris, Gallimard, 1942.
104. De Vinci, Léonard, *Les carnets de Léonard de Vinci N°2*, Paris, Gallimard, 1942.
105. Zola, Emile, *L'œuvre*, Paris, Librairie Générale Française, Coll. Le livre de poche, 1985.
106. Yung, Carl Gustave, *L'âme et le soi*, Paris, Albin Michel, 1990.
107. Yung, Carl Gustave, '*Ma vie*' souvenirs, rêves et pensées, Gallimard, Coll. Folio, 1973.
108. Winnicott, Donald, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, 1975, Trad. Claude Monod et J.B. Pontalis.

Articles et périodiques

109. Lassus Marie-Pierre, « Bachelard et la musique du ciel. Du chant de l'alouette au phénix-musique » in Bulletin n° 11 de l'Association des Amis de Gaston Bachelard, Numéro spécial "Bachelard et la musique », 4^{ème} trimestre 2009
110. Braun, Guy, *Entretien avec Jean Revol, expo Lyon 2006*, La revue littéraire et artistique temporel, 2006.
111. Chelebourg, Christian (dir), *Imaginaire de la boue*, Figures, Cahier du centre de recherche sur l'image, le symbole, le mythe, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1996, N°16/17.
112. Le Blanc Guillaume et Worms Frédéric, Pirad Virginie, Zaccai-Reyners Nathalie, Le Blanc Guillaume, Brugère Fabienne, Worms Frédéric, Revue Esprit, *Les nouvelles figures du soin*, Janvier 2006.
113. Florence, Jean, *Art et thérapie liaison dangereuse*, Bruxelles, Publication des facultés universitaires Saint Louis, 1997, n°75.