

Extrait du Site de l'Association Adéquations

<http://www.adequations.org/spip.php?article619>

Peindre, un acte collectif

- Membres et partenaires - Pi Association - Recherche action -



Date de mise en ligne : 2008

Site de l'Association Adéquations

Pourrait-on dire que la peinture dirige le peintre et a sa propre autonomie ?

2.1. Autonomie de la peinture.

Lorsque j'ai terminé une peinture, je ne sais pas dire comment je suis arrivé à ce résultat. La peinture m'a guidée. Je sais qu'il y a eu l'importance du dialogue intérieur et l'importance de l'émotion issue de la gestuelle de départ. Mais tout le reste m'échappe. Je suis menée par ma peinture. Je suis dépassée par elle, même lorsque je pense l'avoir maîtrisée consciemment. Je considère l'oeuvre d'art « comme une création qui utilise librement toutes ses conditions préalables extérieures. Son sens et sa manière particulière reposent sur elle-même et non dans ses conditions préalables ; on pourrait presque dire que c'est un être qui utilise simplement, comme sol nourricier, l'homme et ses dispositions personnelles, dont il emploie les forces d'après ses propres lois et qui se modèle lui-même, selon ce qu'il veut devenir. » Je ne sais plus quel peintre a dit (il me semble que c'est Pierre Soulages) que la différence entre une très bonne copie et un original réside dans les couches successives de l'oeuvre. Une peinture, c'est comme une phrase dont le peintre ne connaîtrait que le premier mot et le dernier mot. Je sais comment j'ai commencé, je vois le résultat et ce qui s'est passé entre temps, je l'ignore. Et pourtant tout est là, à disposition du regard. Le dernier mot peut être source d'une nouvelle aventure, d'une nouvelle création. C'est ce que je tends à faire vivre dans mes ateliers « créer en regardant une oeuvre d'art » où je fais intervenir le dialogue et le regard intérieurs.

L'oeuvre regardée interpelle la personne qui regarde. Il y a une relation entre la personne qui regarde et l'oeuvre. C'est comme lorsqu'on tombe amoureux. Je ne veux pas dire qu'on tombe amoureux d'une peinture mais qu'on ressent un choc de même nature. Il y a rencontre instantanée, en un instant la personne qui regarde est transformée. Kandisky met l'accent sur l'autonomie de l'oeuvre d'art : « L'art n'est pas une création sans but. C'est une puissance dont le but doit être de développer et d'affiner l'âme humaine. C'est le seul langage qui parle à l'âme » . Le peintre est au service de cette oeuvre et se laisse guider par elle, se laisse aller à sa rencontre et lui répondre. Selon Martin Buber : « la relation est l'origine de l'art : une forme existe qui demande à l'homme de la fixer dans une oeuvre. La forme existe en dehors de l'âme de l'homme. Entrer en relation avec la forme est un acte essentiel de l'homme et s'il l'accomplit l'oeuvre naît » .

Cette union demande un abandon de soi face à l'oeuvre. Cela suppose de mettre de côté tout vouloir quant à la forme que la peinture aura. La seule exigence : avoir la certitude que la peinture va surgir, qu'elle ne demande que cela. Si je suis prête à l'accueillir, elle sera là, en son temps, au bon moment. Tout au long du travail, elle est déjà là, puisqu'elle m'indique souvent quel chemin prendre, elle m'indique ses exigences. Elle me demande la passivité active que décrit Marguerite Yourcenar dans les Mémoires d'Hadrien. La passivité, attribut de la féminité, m'avait toujours paru limitante, peu valorisante. Lorsque j'avais lu ce livre, j'avais été reconnaissante à cette écrivain de m'en donner une conception acceptable et vivante, une passivité qui donne envie d'être femme. Cette passivité active, donc, est perçue par une sensation particulière qui montre au peintre qu'il est sur le bon chemin. C'est une sensation de conscience et d'absence : je suis consciente de ce qui se passe et ce n'est pas vraiment moi qui agis mais mes mains qui savent ce qu'elles ont à faire. C'est une forme d'intelligence qui n'a rien à voir avec l'intellect. Je propose souvent aux personnes qui ne savent pas commencer de laisser leurs mains faire : « posez la pointe de votre pinceau sur le papier et laissez votre main tracer, voyager sur le papier ». Les personnes âgées acceptent bien cette amorce et quelques instants après, je les vois toutes concentrées, avec un visage détendu. Je sais alors que tout va bien pour elles, en cet instant, qu'elles sont en train de peindre bien qu'elles aient l'air d'être ailleurs.

Il y a un lien que Gaston Bachelard décrit en parlant de l'image poétique mais que je peux transposer à l'image

picturale : « L'image poétique arrive directement dans les profondeurs puis ensuite il y a résurgence du passé, apparition de sentiment, résonance. L'être est d'abord saisi puis ensuite il vibre. » Cette vibration est sensible à celui qui participe à de tels moments. Il y a une paix tangible sur le visage, mais aussi une paix transmise à celui qui regarde la personne en train de créer. Je me souviens de la première fois où j'ai ressenti cette vibration. J'apprenais le modelage, le volume. J'ai encore au creux de la main la sensation du volume qui m'est venu, avec lequel j'ai joué de longs moments avant de tomber en accord avec lui. Lorsque j'ai terminé ce travail, mon professeur s'est approché de moi et m'a dit : « tu vois, ce qui viens de se passer est un moment important ». Il m'a vu faire, a reconnu, m'a transmis. Cette vibration est un mouvement « immobile ». C'est une conjonction « impossible » comme celle qui réunit l'essieu à la roue : l'un est fixe, l'autre est mouvante. Cet ensemble qui symbolise le Vide créateur dans la pensée asiatique.

2.2. Le Vide

Le vide fascine. Le vide fait peur.

Il semble qu'il y a plusieurs notions de vide. Il y a un vide qu'on refuse et un vide bienfaisant.

Depuis longtemps je suis intriguée par le vide qui se trouve dans le corps. Souvent je pense tout particulièrement à la chute vertigineuse de l'ovule qui tombe de l'ovaire dans la trompe. Il me semble que cet instant dure une éternité et que l'atterrissage fait un bruit doux et moelleux. Il y a là quelque chose d'incommensurable qui donne le vertige. Qu'est-ce qui se passe dans cet instant où l'ovule n'est pas à une des places qui lui sont dévolues ?

A la télévision, est passée une émission à propos de cure de désintoxication. Une femme est partie en Thaïlande, dans un monastère. Au bout de trois jours de vomissements, la femme dit qu'elle est vidée. Elle a l'air épuisée, on ne l'envie pas. Il y a quelque chose de forcé, de mécanique qui ne participe pas à son bien-être. On comprend qu'elle doit évacuer certaines toxines mais pas au prix de perdre ses forces. Une autre émission montre un moine tibétain. Il passe sa vie à se vider de ses sentiments, de son individualité, de ses émotions. Il se remplit de vide. Sourire de Bouddha, un sourire sans être un sourire.



La première fois que j'ai mis les pieds dans un hôpital psychiatrique, j'ai été frappée par le vide presque concret qui régnait dans la salle où attendaient les malades, sans rien faire, inertes. Je me suis assise parmi eux, persuadée qu'il y avait là quelque chose d'important. J'ai écouté cette épaisseur avec stupéfaction. Et puis, je me suis levée, (j'ai fait le vide dans mon siège) et j'ai remué tout le monde. Certains m'ont suivie, d'autres ont vaguement ouvert un oeil, ce que j'ai assimilé à un mouvement et cela m'a paru être déjà une victoire.

Il y aurait un vide qui remplit : celui du moine tibétain ; un vide qui épuise : la jeune femme toxicomane. Un vide est riche, l'autre assèche. L'un est plein de vide ; H. Maldiney parle du « vide actif » qui ouvre au risque du possible, qui manque au schizophrène qui peint et qui permet d'aller « au-devant de soi ». L'autre est vide de plein, comme les aliments gardés sous vide.

Il semble que, dans l'acte de peindre, il est possible soit de partir de l'un, soit d'arriver à l'autre. Soit je pars avec un sentiment d'angoisse, je m'exprime, soit je me lance vers l'inconnu.

Certaines personnes qui s'expriment par la peinture se plaignent de faire une peinture et ensuite d'être vides et de ne

pouvoir poursuivre leur peinture, bien qu'elles aiment cela et qu'elles aspirent à cheminer. Elles éprouvent une émotion, qu'elles jettent sur le papier. L'objet de la peinture ce n'est pas la peinture, mais elles en personne. Elles cherchent un effet sur elles, elles cherchent à se sentir autrement, pas à sentir autrement. Elles traitent leur émotivité.

Le peintre, lui, ne cherche aucun effet sur lui, même si parfois il en ressent des effets. Je pense à ce merveilleux conte chinois, écrit par Gougoud, où il est question d'un peintre qui ne peint que des visages parce que « les visages sont les plus beaux paysages ». Chaque jour il peint et, à la fin de la semaine, il regarde sa peinture et il se réjouit, il sourit. Le peintre cherche la progression de son travail. Par sa démarche, le peintre s'inscrit dans une ligne, une route. Il a déjà fait un tri. Il s'astreint à une discipline, par exemple travailler tous les jours, le matin ou utiliser toutes les couleurs dans un tableau. Cela lui assure la continuité, la stabilité. Cela lui permet de s'élancer vers l'inconnu, d'accepter l'inconnu, de dialoguer avec l'inconnu. Non pour se débarrasser de ses émotions mais pour se servir de ses émotions, riches messages. Les peintres aborigènes d'Australie peignent des rêves. Les émotions sont des rêves que nous gagnons à utiliser. Nos émotions sont un peu nos anges gardiens toujours prêts à se mettre à notre service, si nous leur donnons leur vraie dimension.

Cet élan est la marque qui permet de percevoir le Vide. Le mouvement est le révélateur du Vide. Pour moi, le Vide est une action qui est une traversée d'espace. En fait, je ne peux me représenter le Vide, je peux uniquement me représenter ce qui le révèle. Le Vide se donne à ma perception par la traversée de l'espace et par l'élan qui m'y pousse. Sans poudre blanche, je ne peux connaître les empruntes digitales ; sans empreinte digitale, la poudre blanche n'a aucun intérêt en soi. Alors, j'assimile l'une aux autres.

Pour les Chinois, la peinture, comme toute chose, procède du vide, du vide créateur, le vide suprême, origine du monde. Le Vide est au centre de la pensée picturale chinoise.

La conception chinoise de la peinture.

Ce que j'apprécie dans cette conception, c'est la mise en parallèle entre les différentes étapes du travail de peinture et les différents moments de l'évolution humaine.

C'est le vide, partie intégrante et agissante du plein, représenté par le schéma suivant qui permet aux opposés Yin et Yang d'être attirés l'un vers l'autre, de se mettre en mouvement. Le vide n'est pas un espace neutre mais le lieu de rencontre du manque et de la plénitude.

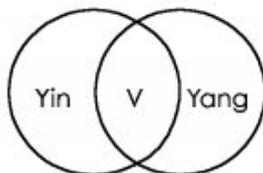


Figure 1 : le plein

Le vide, qui est au coeur de toute chose, est issu du Vide Origine. Grâce à lui, le monde matériel, participe du Vide Primordial. Le plein peut atteindre à la plénitude, en s'appuyant sur la vertu transformante du Vide. Le Vide, symbolisé par la vallée au fond de laquelle coule l'eau, permet que toute chose participe à la vie. Lao-Tseu dit : « D'une motte de glaise on façonne le vase ; ce vide dans le vase en permet l'usage. » . L'homme, élément important

du monde avec le Ciel et la Terre, est animé, lui aussi, par le Vide. L'homme comme le Plein, comme l'union du Ciel et de la Terre participe de ce principe. En lui les contraires trouvent place, harmonie et sont animés. Il est fait de chair et de sang et aussi d'esprits et de souffles. Il possède le Vide qui lui permet de s'identifier au Vide Originel. K.G. Durckheim, mettant l'accent sur la respiration comme moyen de concentration, puis de méditation, insiste sur le moment qui précède l'inspiration et suit l'expiration : « Moment de silence, moment pendant lequel il semble que rien ne se passe mais qui représente le moment de devenir un. Il ne s'agit pas d'un arrêt volontaire, d'une rétention. L'expiration aboutit naturellement à ce rien, ce vide. » . A l'homme il est demandé d'avancer dans sa vie et, dans le même temps, de faire un retour au Vide Originel. Cela n'est possible que par la fonction unifiante du Vide. Le double mouvement du temps de l'être particulier peut être schématisé de la manière suivante :

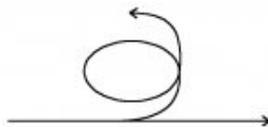


Figure 2 : le double mouvement du Temps

dans lequel la flèche rectiligne indique que l'homme chemine dans le temps et la ligne courbe indique que l'homme, dans le même moment, retourne aux sources de sa vie pour accomplir son évolution intérieure.



Ainsi l'histoire peut évoluer de cycle en cycle et passer de l'un à l'autre par l'action du Vide. L'homme évolue lui aussi de niveau en niveau, depuis l'union du couple Yin-Yang jusqu'à l'accomplissement du couple Terre-Ciel, c'est-à-dire depuis une incarnation accomplie jusqu'à une vie spirituelle pleine.

La pratique de la peinture permet de vivre les différentes étapes de l'accomplissement humain. Le Vide y intervient à tous les niveaux, depuis le trait jusqu'à la composition. Par l'acte de tracer un trait, le peintre fait un acte de création : le trait est ce qui « sépare l'un du chaos ». Le trait c'est à la fois le dessin, la couleur, le volume, le mouvement. Le trait doit être traversé par le Vide qui lui donne son rythme.

La forme c'est aussi le vide qu'elle enclôt. Matisse disait : « J'avais déjà remarqué que dans les travaux des orientaux le dessin des vides laissés autour des feuilles comptait autant que le dessin même des feuilles. Que dans deux branches voisines, les feuilles d'une branche étaient plus en rapport avec celles de sa voisine qu'avec les feuilles de la même branche » . Bien évidemment la forme représentée par le trait doit comprendre des omissions qui permettent de mettre en oeuvre la notion de Visible-Invisible.

Pour que le trait soit de bonne qualité, le peintre doit attendre le moment où : « le Plein de sa main atteint le point culminant et cède soudain au Vide » .

La lumière du tableau, donnée par l'Encre, procède du couple Yin-Yang. Celui-ci contenant sa part de vide, le Vide médian, est une manifestation du Vide originel. Ainsi l'Encre permet de revenir à la source de toute chose. Matisse disait encore : « La couleur contribue à exprimer la lumière, non pas le phénomène physique mais la seule lumière qui existe, celle du cerveau de l'artiste. Appelée et nourrie par la matière, recrée par l'esprit, la couleur pourra traduire l'essence de chaque chose et répondre en même temps à l'intensité du choc émotif. Mais dessin et couleur sont, avant tout, suggestion. Par illusion, ils doivent provoquer chez le spectateur la possession des choses. Un vieux proverbe chinois dit : " Quand on dessine un arbre, on doit, au fur et à mesure, sentir qu'on s'élève " »

La peinture accomplie représente aussi le couple Montagne-Eau qui est désigné par le paysage dans la peinture. L'homme physique et l'homme spirituel sont projetés dans la montagne et dans l'eau, éléments terrestres.

L'homme accompli rejoint la Terre et le Ciel, couple vécu lors de la disposition des éléments dans le tableau, la mise en place de la perspective, l'inscription d'un poème dans le tableau. L'inscription du poème permet de représenter l'homme entre le Ciel et la Terre. L'homme qui s'est réalisé en Terre, peut accomplir le couple Terre-Ciel : il doit pour cela atteindre le Vide qui met tout en mouvement.

Le peintre évolue de niveau en niveau :

Pinceau-Encre ---» Yin-Yang ---» Montagne-Eau ---» Homme-Ciel dans un développement en spirale.

Le tableau achevé est enroulé. Il devient un univers fermé sur lui. Lorsque le spectateur déroulera le tableau, il accomplira le geste créateur et, par l'action du Vide, accomplira l'union de l'Espace et du Temps dans le développement temporel et spatial du tableau.

J'aime tout particulièrement ce moment où la peinture est déroulée par l'amateur de peinture. Cette idée me procure à elle toute seule en soi une grande émotion. Cela me fait dire que cette conception du monde, qui loin de celle que j'ai reçue, existe en moi et répond à une de mes exigences. Je l'ai développée à mon insu et je l'utilise maintenant, dans ma perception de ce qu'on me dit. Ainsi, lors d'une supervision à l'INECAT, un cas a été exposé par un art-thérapeute. J'assistais à cette supervision, Je m'étais proposée d'en faire le compte-rendu. Tout en écoutant, je me suis surprise en train de traduire les mots en sensations qui étaient reliées à cette notion de vide.

Lors d'une supervision : je perçois ce qu'on m'explique au travers de cette notion de vide.

Contexte.

L'art-thérapeute nous a expliqué la situation telle qu'elle s'est présentée.

Une personne vient peindre dans un atelier d'art-thérapie situé dans un hôpital. Elle accepte les consignes mais ne les respecte pas. Elle ne joue pas avec la loi ; la référence de son désir se trouve dans le désir des autres. Lorsqu'elle peint, elle ne joue pas, le processus ne l'intéresse pas, seul le résultat compte, qui doit être le plus proche possible de son idéal du beau, représenté par les beaux objets que l'on trouve chez les antiquaires.

L'art-thérapeute écoute ce que lui raconte la personne sur sa vie personnelle, lorsqu'ils sont seuls tous les deux dans l'atelier. De nombreux moments de la vie de cette personne montrent qu'elle a été utilisée comme objet. Par décision du juge, son père sort de prison à condition que le fils devienne français. Sa mère a refusé qu'on le vaccine et il est atteint de la polio. Sa mère se suicide au gaz en sa présence, il la sauve : s'il ne l'avait pas fait que serait devenu ce " sauveur " ? Alors qu'il se présente comme victime d'un climat familial pénible, alors qu'il prétend que son handicap n'est pas pris en compte dans la famille, il finit par dire qu'il a décidé de tout dans la maison, depuis l'achat du terrain jusqu'aux boutons de porte.



Il ne se reconnaît pas dans le mot JE, dans un « JE décide, JE suis ».

les étapes du travail

L'art-thérapeute propose d'alterner les thèmes des séances : une séance le sujet est imposé, l'autre séance, le sujet est libre. Le chiffre trois est très présent dans les peintures. La personne accompagnée développe trois styles : l'un est proche de l'impressionnisme, l'autre est géométrique, le troisième stylisé. Il y a trois plans dans une peinture, plans non reliés entre eux. Il y a trois cadres traversés par une succession de boules. Il y a trois visages en un. Lorsque le thème du travail est imposé, il contredit dans les faits ce qu'il a accepté : lorsque L'art-thérapeute lui demande de rendre quelque chose visible, il le rend invisible et inversement. Par exemple, un thème imposé était de coller une carte postale sur une feuille et de continuer l'image en faisant en sorte qu'elle soit invisible. Il choisit une carte en noir et blanc et peint en couleur. L'art-thérapeute lui demande de s'approprier cette peinture par une blague ; il représente le mont Fuji mais d'une manière telle qu'il est impossible de savoir qu'il s'agit du mont Fuji s'il ne le précise pas.

L'art-thérapeute se heurte à ce genre de difficulté durant plusieurs séances. Il invite la personne à faire des liens, des transitions dans ses peintures.

Lors d'une séance, l'art-thérapeute lui demande : « cela serait-il possible de se payer de votre tête ? » La personne réalise une peinture qui a la forme suivante :

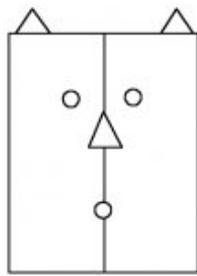


Figure 3 - Une face et deux profils sont représentés.

Cette peinture marque un pivot dans la vie de cette personne qui décide de partir de chez ses parents, de trouver un logement et du travail et fait les démarches nécessaires pour y arriver.

Ensuite l'art-thérapeute demande de représenter cette peinture en volume. Elle a représenté quatre faces et huit profils, c'est à dire de nombreuses personnes.

Les conclusions de la supervision.

Dans cette histoire, il y a un problème de lien. L'art-thérapeute demande de faire du lien, de faire des transitions entre les différentes parties des peintures. La personne sert elle-même de lien entre les différents membres de sa famille. Il est celui qui unit et qui sépare. Dans son corps handicapé, il représente la structure de sa famille.

Jamais on ne lui a permis d'utiliser le JE. En lui, est réuni un ensemble de personnes, les tu, il, nous, ils mais pas de JE.

Il fallait trouver une manière de faire lien sans sadomasochisme et sans que cela soit prescrit par l'art-thérapeute. Quelle était la meilleure façon de le manipuler ?

Après mûres réflexions, il est apparu que l'art-thérapeute a utilisé une forme pronominale ce qui soumet la personne à une double contrainte : cela a autorisé la personne à se vivre comme sujet ET comme objet. Parce que le ME était possible, elle a pu se vivre JE. Le ME a ouvert la porte au JE.

Je me suis mise à la place de cette personne pour comprendre comment elle a pu réaliser cela.

Mon impression

Les peintures que nous a montrées l'art-thérapeute me donnent l'impression de flottement dans l'espace : un pot de fleur ne repose sur rien, des boules circulent et passent d'un cadre à un autre, une pièce est représentée vue du plafond. Le regard est tel que l'interlocuteur de la peinture ne peut être dans un endroit localisé, stable. Il manque des repères. J'ai rapproché cette notion d'espace sans repère de la notion de vide.

Parce que, mentalement, j'ai courbé la phrase de façon à ce que le mot JE vienne toucher le mot TETE, je me suis très rapidement représenté la consigne de se payer de sa tête de la manière suivante :



Figure 4

Cette forme permet qu'il y ait à la fois du vide et un cadre. Le flottement, l'éparpillement est transformé. La personne peut traverser sa forme et aller à la rencontre du vide pour se rencontrer elle-même. Elle peut passer à travers le cercle de ces mots. Parce que ces mots recèlent une impossibilité, une double contrainte, il est possible de passer au travers. $3 = 1$



Grâce à sa consigne, l'art-thérapeute a permis que la personne puisse représenter et revendiquer comme partie d'elle-même toutes les personnes qui étaient en elle. Elle a pu représenter sa multiplicité et, par-là, son unité. François Cheng cite M. Granet : « Un n'est jamais que l'Entier, et Deux n'est que le Couple. Deux, c'est le Couple caractérisé par l'alternance du Yin et du Yang. Et l'Un, l'Entier, c'est le pivot, qui n'est ni Yin, ni Yang, mais par qui se trouve coordonnée l'alternance du Yin et du Yang ; c'est le carré central qui ne compte pas. » Grâce à sa deuxième consigne - mettre en volume le dessin de la tête contenant trois têtes - l'art-thérapeute a permis à la personne accompagnée de se déployer dans l'espace, donc d'affirmer son unité dans les trois dimensions. Il lui a permis d'affirmer l'équation $3=1$. Dans cette histoire, il y a eu vie grâce au paradoxe de présenter un plein (l'union /je/ tête/) de façon à mettre en oeuvre le Vide actif et à jouer avec les possibles.

2.3. Du jeu dans les rouages.

Le Vide n'est pas un espace sans repère. C'est un principe actif. Un peintre ne se lance pas ex-abrupto dans le vide pour « ex-ister » comme dit H. Maldiney. Un peintre se lance dans le vide mais il est soumis, il se soumet à de favorables contraintes, il connaît les règles du jeu. « La liberté est une conquête », affirme Maurice Bédart. Le peintre utilise les contraintes qu'il s'inflige comme des appuis pour s'élancer, pour bondir dans l'aire du jeu.

On peut concevoir le jeu comme le fait de jouer, comme notion de ludique mais aussi comme un espace intermédiaire, comme le jeu qui existe entre les pièces d'un des rouages. Le fait de rapprocher /Tête/ de /Je/ permet qu'il y ait du jeu entre deux entités - /Je/ et /non-Je/. On peut penser à l'espace intermédiaire d'expérience, l'espace transitionnel, développé par Winnicott.

Cette équation peut être rapportée à un niveau plus large. Le peintre, l'ensemble peintre, peinture, espace se situe dans un espace enveloppant, son atelier par exemple. L'atelier protège le trépied : peintre, peinture, vide qu'est le peintre. Cet espace doit avoir un correspondant mental dans la psyché du peintre sinon la personne ne peut s'y reconnaître et ne peut pas être peintre. Cet espace mental est la troisième partie de l'ensemble : peintre, environnement, imaginaire. L'espace qui se trouve entre le peintre et la peinture est déterminant dans l'acte de peindre et fait partie intégrante du sujet de la peinture. Cet espace est le jeu de la mécanique de l'acte de peindre. Sans jeu, le rouage de la mécanique ne peut fonctionner. Elle grippe. Cet espace établit une relation entre deux éléments et permet de faire en sorte que l'équation $3=1$ puisse exister. En tant que peintre, j'établis une relation avec ma peinture qui ne peut être possible que grâce à l'espace qui nous sépare ou nous réunit. En tant qu'art-thérapeute je fais la même chose, j'établis une médiation à trois, mais autrement.

Dans un travail d'accompagnement, comme le travail que j'ai fait auprès d'Henriette, le peintre que je suis fait le même travail mais d'une autre manière. Il est là pour reconnaître cette absence d'espace, de jeu et pour jouer le jeu de rouage. La personne accompagnée ne fait qu'un avec sa peinture mais si tout se passe bien entre elle et la personne qui l'accompagne, elle pourra s'appuyer sur l'espace qui existe entre elles deux et au sein de l'art-thérapeute. Pour dire cela, je me fie à la sensation que j'ai au moment où je comprends qu'il se passe quelque chose. Je ressens ce que je ressens lorsque je barre un bateau et que le bateau « surf » sur la vague. Tout y est : la matière avec la coque du bateau, l'eau et sa résistance, et le vide qui permet de planer et aussi le sentiment que l'instant est fugace, important, qu'il est partagé par tous les protagonistes, que ceux-ci comprennent sans mot dire.

Pierre et moi avons vécu cela. Pierre est un SDF qui a participé tout un temps à l'atelier de peinture que j'anime dans une association dont le nom en dit plus qu'un long discours : l'association Diogène. J'ai engagé Pierre dans tout un travail de symbolisation. Il dessine facilement et il a tendance à représenter précisément ce qu'il veut dire. Par exemple lorsqu'il veut représenter l'amour il dessine un cœur. Je lui ai demandé de d'être moins explicite, de suggérer. Parallèlement, je lui ai demandé de travailler sur la matière, de nourrir son pinceau, lui qui peint avec de la peinture très liquide.

C'est avec Pierre que j'ai eu pour la première fois la sensation de vide unifiant et dont nous avons profité ensemble le temps d'un instant. C'est comme un charme qui relie, qui enchante et qui fait que tout se fait sans qu'aucune volonté ne soit présente, qui enveloppe l'ensemble : personne accompagnée, personne accompagnante, peinture.

2.4. L'enveloppe du peintre.

Sans son enveloppe, le vide, l'espace existeraient-ils ?

2.4.1. La peinture enveloppe le peintre.

Le peintre Mark Rothko parle de ses grands formats non comme moyen de faire du sensationnel, du théâtral et du dramatique mais comme un moyen mis à la disposition du spectateur de la peinture d'être enveloppé et de vivre l'intime.



Lorsque je peins, mon format idéal : j'étire le papier depuis le sol jusqu'à la pointe de mes doigts tendus. Alors je sens que je suis contenue par ce format et mes gestes peuvent prendre leur envergure à eux, depuis le plus petit jusqu'à l'extrême de mon corps, sans employer d'outils extérieurs comme une échelle. Je peux m'enrouler mentalement dans la dimension de la peinture et faire connaissance avec ce qui surgit. Je suis à l'abri, confortablement installée, en sécurité.

La peinture s'ajuste à la peau du corps, en s'ajustant à ses dimensions. La forme plane n'empêche rien, au contraire, elle me permet d'accorder mes sensations physiques à mes sensations mentales. Elle permet que le volume prenne place dans mon esprit et que je puisse m'envoler dans mon imagination. L'espace plan se trouve sur le papier. L'illusion du volume fait son effet dans mon monde intérieur.

L'investissement de l'espace pictural plan est un appel à dépasser ses limites.

Lorsqu'on regarde une peinture on peut avoir le même sentiment. La peinture de Rothko me donne l'impression de me développer dans l'espace, à partir du plan. La disposition des formes, la manière « voilée » de peindre, permet de voyager au-delà de la peinture et aussi entre la peinture et soi. Le jeu devant-derrrière permet de se promener d'avant en arrière, dans l'espace. L'espace plan raccourcit tout. L'« enfermement » dans l'intime de la peinture, l'englobement permet de dépasser. Est-ce cela qui fait peur à François, un charmant vieux monsieur atteint de la maladie d'Alzheimer qui a peur de remplir les espaces laissés par ses graphismes ? Remplir c'est accentuer un plan et, en accentuant les plans successivement, on arrive à la mise en mouvement de l'espace qui était statique lorsque le papier était vierge. Celui-ci est alors traversé de taches, de rythmes, de couleurs qui s'appellent et se rappellent. L'oeil s'y engage et s'y promène et suit un parcours qui a un sens. D'inanimé, l'espace devient animé. François ne peut faire progresser sa peinture que s'il est entouré par mon corps qui le rassure. Après m'avoir murmuré « j'ai peur », il chipe ma main gauche et laisse sa main droite dans la mienne ; je suis penchée sur lui et sa peinture. Cette enveloppe corporelle que je lui offre lui permet de vivre ses émotions qui le ramènent souvent à ses origines polonaises. Mon corps lui fait un écrin de tendresse et de douceur qui le rassure et lui permet d'avancer. C'est une sorte d'atelier personnel et symbolique. L'atelier si nécessaire au peintre qui y retrouve ses gestes, lumière et attirail familiers.

2.4.2. L'atelier englobe le peintre.

L'atelier c'est un endroit que le peintre investit. Il y met ses marques. Il n'y invite pas n'importe qui. Il y pose ses instruments et les laisse là, comme ils sont et les retrouve - ou plutôt sa main les retrouve - là où il les a laissés. Il l'investit physiquement, pratiquement mais aussi mentalement. Chaque chose est à sa place mais lui aussi y a sa place. En témoigne tout ce qui a contribué à sa peinture. Eugène Leroy parle du contre-jour d'une fenêtre qui le renvoie à l'or fané des icônes byzantines. Dans ce lien, se trouve toute sa démarche, toute sa recherche de la lumière qu'il inscrit dans une matière qui n'a rien d'évanescence. Il parle aussi de la fleur qu'il a découverte un matin, dans la neige, en venant dans son atelier. Ce jour là, il a apporté cette émotion avec lui dans l'atelier - « l'émerveillement est dans le quotidien », dit-il - et elle y est encore puisque moi j'y pense.

Le travail se fait dans l'atelier, pas n'importe quel atelier, l'atelier du peintre, avec son volume, sa lumière. Cet espace englobe, contourne le peintre. Il ne l'enserme pas. Il offre un lot de sensations propices à l'acte de peindre. Ce qui fait l'atelier : l'espace, la lumière, le recul possible, et surtout les peintures, et surtout le temps passé à peindre qui a coloré l'espace. Il ne m'est pas indifférent que l'endroit où je travaille ait longtemps servi à des architectes. J'affirme, en moi-même, que je profite de tout ce qui y a été vécu, construit. J'en profite dans mon imaginaire. Des prédécesseurs ont sué, pensé, résolu des problèmes liés à l'espace. Il y a le même rapport entre l'atelier et le peintre qu'entre le fond et la forme. Pour certains, le fond fait la forme. « Pour ma part, ce comportement que j'ai depuis presque le début, alourdit l'ensemble mais pour trouver la figure, son enveloppe la faisant plus que sa structure. » Eugène Leroy cite Toulouse-Lautrec qui considère que les fonds sont là pour servir la forme et lui donner son expression. Lorsque je contemple la peinture d'Eugène Leroy faite d'un empâtement de couleur, j'ai du mal à reconnaître la forme. Cela m'importe assez peu car j'entre dans ce monde qui est devenu autre, monde fait de mouvement, d'apparitions, de vie. Dans ces empâtements qui n'ont rien de séduisant, plutôt bruns, je vois des agencements, des relations, des danses imprévisibles qui se mettent en place malgré moi. La forme est prise dans cette matière comme les murs d'une église qui contiennent l'espace et lui donnent une forme telle que celui qui y entre s'y reconnaît.

L'atelier est le fond de la personne peintre qui y joue le rôle de forme. « L'atelier est pour moi relié à une chose très précise, au moi » . Le peintre et sa peinture sont enclos dans l'espace atelier. Il y a une correspondance entre l'atelier et le corps. Je considère que mon atelier c'est mon corps. Et pourtant, la réalité intérieure du peintre dépasse son enveloppe charnelle. Le « je » qui dit « je peins » est à dimension variable. Elle est limitée, bordée, entourée par différentes enveloppes : la peau du corps, la peinture, l'atelier sont comme les couches de la peau de l'oignon. Entre chaque peau se trouve un vide favorable de même qu'à l'intérieur du corps. Cela permet la confusion entre habiter et être habité. Le peintre habite sa peinture, le peintre est habité par sa peinture.

L'architecte Henri Gaudin a écrit un très bel article dans la revue *Autrement* qui a pour thème « habiter, habité ». Il défend une architecture qui prend en compte les coins, les recoins, les plis et replis, les cours, les ruelles, les encorbellements, les courbes et bannit tout ce qui a trait à l'édification dite moderne : « Ce n'est pas ma seule maison qui me met à couvert et me protège, c'est aussi cour, rue, ville qui font passer l'horizon de mon côté. L'intuition fait de ce qui ploie et se déploie pour moi (et non de ce qui s'étale comme un ordre abstrait espace de la science) l'espace originaire.

C'est à partir de lui que l'esprit peut réconcilier, grâce à la présence accueillante des choses, le « je » qui se déploie en nous avec le « ça » anonyme ». Elles proches, nous sommes traversés par leur propre rayonnement. Mais c'est l'illimité aussi qui entre dans notre sphère, la lumière du ciel qui est captée dans le dispositif qui la travaille. »

L'atelier permet un mélange d'intime et d'extériorité, de secret et d'immensité. Il offre la confusion entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, entre la cellule et l'Univers. Lorsqu'on regarde les dernières peintures de Monet, on est frappé par la composition de ces oeuvres, composition souvent identique. Il n'y a ni ciel, ni terre. Uniquement de l'eau et des plantes. Le centre de l'oeuvre est vide, sans intérêt pourrait-on croire jusqu'à ce qu'on remarque que ce centre est constitué par le reflet du ciel dans l'eau. Cette manière de dépassement du sujet - en plus de l'immense leçon de peinture qu'on reçoit à regarder ces oeuvres - nous entraîne dans ce même renversement. On ne sait plus où l'on se situe : dans un petit jardin clos et tranquille ou dans l'univers ?

2.4.3. Le moi se trouve dans l'univers.

Bien que la peinture issue de l'acte de peindre soit en deux dimensions, l'acte de peindre est lié à l'espace plus qu'à la surface. Cette opportunité de pouvoir passer dans le même instant de l'infiniment petit à l'infiniment grand permet de se perdre et d'être libre de perdre tout repère. En peignant, je suis aussi à l'aise dans le centimètre carré que je suis en train de peindre que dans l'univers. Les deux se confondent. Je ne fais pas tellement la différence. Si je fais

la différence intellectuellement, dans mes sensations je ne la fais pas. Cela me donne un sentiment d'éternité qui est très paisible. Je sais à quel moment a commencé une peinture ; peu m'importe quand elle sera terminée. La notion de série accentue ce sentiment puisque, aussi bien, chaque oeuvre commencée est la même que celle que je viens de terminer. Ce qui fait la différence ? La curiosité que j'ai de voir ce qui va surgir et jusqu'à présent j'ai toujours été surprise même si, lorsque je regarde mes toutes premières peintures et si je me souviens de ce qui me préoccupait alors, je me rends compte que je recherche toujours la même chose et que j'approfondis mes recherches.



Cette notion de temps illimité m'est très utile pour accompagner les personnes en difficulté. Je ne cherche pas la production. Je ne cherche pas qu'il se produise quelque chose. Je ne cherche pas le résultat puisque la production ne sera jamais terminée. Seul le présent existe. Un présent éternel.

Cette conception spatiale du temps est résumée dans la cellule du corps qui est là pour un court instant et qui contient des informations installées depuis la nuit des temps, comme les instincts et les informations archétypales décrites par Jung. Sa conception de la psyché peut être représentée dans une forme pyramidale.

Peintre
Conscient
Inconscient personnel
Inconscient collectif

Ma réflexion sur l'acte de peindre, sur le Vide, sur l'espace et la dimension variable du peintre m'amène à changer cette conception du monde. J'ajoute la partie spatiale qui englobe le peintre et cela donne le schéma suivant :

Univers
Peinture
Vide
Peintre
Conscient
Inconscient personnel
Inconscient collectif

Le peintre est la partie étroite, la taille de cette forme qui ressemble à un sablier. Cette formulation permet le retournement, comme un sablier qu'on retourne lorsqu'il est opportun de le faire. L'instant où tout le sable s'est écoulé, l'instant du retournement est un instant important. Il est l'instant de la mise en mouvement, l'instant du déséquilibre. Il ajoute une dimension temporelle à la dimension spatiale. Et puis, si je fais tourner cet ensemble, l'inconscient collectif prend la place de l'univers et inversement et je peux faire tourner l'ensemble très rapidement : le peintre reste le pivot, il reste stable quand bien même il y aurait confusion.

Ce retournement, cette mise en mouvement possible sont de dimension spirituelle. Ils entraînent la formation d'un cercle, forme de l'unité de la personne.

La spiritualité telle que moi, peintre, je la conçois, n'a rien à voir avec la religion, la normalité, le dogme. C'est une expérience, une expérience qu'on ne peut partager. C'est une expérience, une connaissance qui met en route sur un chemin privé et unique, qui transforme.

Pour ce qui me concerne, cela n'a pas à voir avec Dieu. Un Dieu me semble à mille lieux de l'humain, vit sa vie de Dieu à laquelle je ne peux accéder. Par contre, le divin m'est accessible. C'est ce qui est d'essence divine et inscrit dans le coeur des cellules. C'est avant tout corporel. Ce n'est pas quelque chose que l'on comprend. Cela n'a rien à

voir avec la volonté. Par une expérience incompréhensible, j'ai pris conscience d'une partie de mon être, d'un instinct que je partage avec tout être vivant, humains, animaux, plantes, peut-être même minéraux. Cette expérience - banale pourrait-on dire - me fait penser que la spiritualité n'existe qu'au présent. Peut-être est-elle le présent.

Elle entraîne un choix de vie, une acceptation, une redécouverte de valeurs, une manière de donner un nouveau sens - au sens sensoriel - de valeur.

Il y a l'angoisse, l'inquiétude du jeune peintre qui l'oblige à s'affirmer. Puis par l'acte de s'oublier, par le retournement, par le paradoxe spatial de la peinture le peintre se dépasse, dépasse sa dimension initiale. Le mot espace contient bien cette impression : à la fois surface, ciel et intervalle. Une peinture en tant que résultat c'est un plan mais aussi la profondeur, l'avant, l'arrière, le premier plan, les arrière plans. La peinture, c'est aussi un processus. Le peintre fait un voyage sur la ligne du temps et la suite de ses peintures en est la marque. Il peut dérouler son rouleau de peinture comme le peintre chinois et il peut, comme le peintre du conte chinois écrit et dit par Gougoud, regarder la suite de son travail et se réjouir. Il peut dans le même temps voyager dans l'espace depuis l'intérieur de ses cellules qui les transmettent des messages par l'intermédiaire de ses sensations jusqu'à la voûte céleste immense et sans limite.

Cette dimension spirituelle de la peinture ramène cet acte à un acte de la nuit des temps. Lorsque je peins, je suis la soeur de mes lointains ancêtres.

2.5. La peinture est un acte archaïque

Jean Pierre Barrou, dans son livre « L'oeil pense » rappelle que des peintres - Picasso, Bracque etc. - ont reconnu les dits « peintres primitifs » comme leurs maîtres : ils se sont nourris de leurs oeuvres, de l'esprit de leurs oeuvres pour faire évoluer leur travail. Pour reconnaître ces oeuvres, pour les considérer comme majeures, il fallait qu'il y ait une convergence de mode de pensée, de sensibilité. Cela va plus loin qu'un regard calculateur, technique qui mesure la manière dont l'artiste s'y est pris pour arriver à l'achèvement de son travail.



Lorsque j'ai vu de près les oeuvres de Giacometti, à l'époque où je travaillais beaucoup le volume, en plus de mon émerveillement, je me suis sentie complètement dépassée. Je me demandais comment il était possible de faire une tête plate et en même temps de la faire tourner de façon à ce que l'oeil comprenne qu'il s'agit d'un visage. Pour comprendre, il aurait fallu que je touche l'oeuvre, que je laisse mes mains prendre l'empreinte de cette forme, que je puisse faire le lien entre le toucher et l'émotion qui m'animait, qui m'agitait même. Dans cette émotion, il y avait la reconnaissance d'une filiation entre le maître Giacometti et la petite élève que je suis. Dans ces sculptures, il y avait, il y a un secret qui ne peut être transmis que par deux actes créateurs : l'acte de sculpter l'oeuvre, l'acte de la regarder, de la toucher des yeux. Cette émotion en elle-même est la même depuis que les hommes sont hommes et qu'ils représentent ce qu'ils ont à représenter, ce qu'ils sont sommés de représenter. C'est la même émotion qui m'anime lorsque je vois les peintures rupestres ou les gravures laissées dans les dolmens. Une énergie m'arrive depuis la nuit des temps qui me plonge dans un monde sans passé et sans futur. Elle me met en mouvement au présent qui peut durer une éternité. Ce sentiment d'éternité distingue l'apprenti peintre du peintre.

J'ai un ami violoncelliste. Lorsque je lui demandais s'il n'avait pas envie de travailler tel ou tel concerto difficile, il me répondait qu'il avait tout son temps, qu'il n'était pas pressé. Le peintre n'a rien à prouver. C'est au point que la technique ne l'intéresse que d'assez loin. C'est de cette manière que Tinguely a rassuré Niki de Saint-Phalle qui était inquiète d'avoir des idées mais pas de technique : cela n'a pas d'importance, la technique s'apprend, les idées ne

sont pas données à tout le monde. L'acte de peindre se fait dans l'éternité, c'est un de ses charmes très apaisants. Si je pose mon pinceau aujourd'hui et ne le reprends que dans cinq ans, je reprendrai le fil de ma pensée de peinture là où je l'avais laissée et je continuerai.

J'imagine qu'en regardant des oeuvres d'art africaines, Picasso et ses amis artistes ont reçu une décharge telle qu'ils ont basculé dans un autre monde, qu'ils ont compris, com-pris, tout un pan de l'humanité. Ce genre d'instant éternel raccourcit le temps, raccourcit le passé et le futur pour les assimiler au présent.

Si un peintre moderne peut reconnaître et déchiffre la pensée d'un homme qui vit d'une manière archaïque au point de transformer son propre cheminement c'est qu'il sait être comme un homme archaïque lorsqu'il travaille.

2.5.1. Peinture et psychologie.

Le peintre est face à sa peinture, comme l'homme « primitif » face aux éléments, au cosmos. Il ne maîtrise pas. Il est face à un inconnu vaguement reconnaissable qui se découvre. Il est face à un être autonome qui lui parle, à qui il parle, qui lui livre les secrets de sa réalisation. Beaucoup de choses, l'essentiel lui échappe. Le peintre, comme l'homme primitif, se contente de faire, sans vraiment savoir ce qu'il fait. Jung dit que « seul l'homme civilisé sait ce qu'il fait. » La pensée de l'homme primitif n'est pas en lui-même. Elle est à l'extérieur, dans ce qui le remue. Il ne fait pas la différence entre son émotion qui le met en mouvement et ce qui l'émeut. On peut dire que le peintre, au moment où il peint, n'a pas de psychologie. Il est comme l'homme primitif décrit par Jung : « Nous avons appris, grâce à la préférence unilatérale accordée aux causes naturelles, à séparer le psychique subjectif de l'objectif naturel. Le primitif, au contraire, maintient son âme dehors, dans les objets... Son paysage n'est ni géographique, ni géologique, ni politique. Il renferme sa mythologie et sa religion, toute sa pensée et toute sa sensibilité, dans la mesure où tout cela lui est inconscient. » En cela, la personne qui veut peindre ses sentiments, ne peut pas peindre. Elle est limitée à sa personne et une fois les sentiments exprimés, il ne peut y avoir de véritable transformation. La peinture s'arrête car le but est atteint. Le peintre, lui, se fait simple exécutant non de la page blanche mais des différents messages qu'il reçoit par l'intermédiaire de la voix intérieure, les messages, les ordres même de la peinture.

La peinture et tout ce qui environne le peintre est un petit Cosmos, un microcosme. Cette réduction de l'univers contenue dans le corps du peintre et projetée sur la peinture permet l'extériorisation du monde intérieur, la psychologie dans la peinture. L'espace entre les deux est le lien qui permet d'abord l'ambiguïté entre les deux mondes et ensuite le voyage, le déplacement entre les deux. La peinture est comme le ciel porteur de toutes les angoisses, terreurs, joies, aspirations du peintre. Le peintre n'a pas à les exprimer car elles sont situées dans sa peinture avant même qu'elle n'apparaisse. Elles sont tout entières dans la forme autonome qui vient à la rencontre du peintre. Elles font partie de la matière première de son travail et il s'en sert comme d'un matériau pour aller au devant de l'intention de la peinture.

2.5.2. L'intention de la peinture.

Pourtant autonome, la peinture n'a pas pour but la peinture, comme l'artisanat dont le but est de créer un objet. « L'intention de l'oeuvre d'art n'est pas l'oeuvre d'art. [...] Pour exister, il faut qu'elle se sépare, qu'elle renonce à la pensée, qu'elle entre dans l'étendue, il faut que la forme mesure et qualifie l'espace. C'est dans cette extériorité même que réside son principe interne. Elle est sous nos yeux et sous nos mains comme une sorte d'irruption dans un monde qui n'a rien de commun avec elle. » L'intention de la peinture est de signifier l'insignifiable : ce qui est entre la peinture et le sujet de la peinture. L'important c'est ce qui est dit entre les lignes.



Lorsque je regarde l'Enterrement du Comte d'Orgaz, je suis éblouie par la matière, par la manière, par la composition, par la touche. Le sujet est élevé. Mais c'est ce qu'il y a entre tout cela que mon esprit s'engouffre, c'est par cette porte entrouverte que je me précipite vers ce qui m'anime au plus profond. Charles Juliet dit à Cézanne : « Pénétrer ce qu'on a devant soi, disiez-vous. Il vous fallait traverser les apparences, vous immiscer dans les choses, vous fondre en elles, vous identifier à elles. Vous éprouviez le besoin de les faire exister dans toute leur réalité. La forme des choses et la matière des choses. Les incarner avec une passion égale à celle qui vous avait permis de vous les approprier pour un temps. Les incarner en accroissant leur densité, en leur conférant cohérence stabilité, permanence. Mais dans un mouvement contradictoire quoique compréhensible, il vous fallait épurer, dépersonnaliser, styliser. En recherchant l'impersonnel et en empâtant vos toiles, vous vouliez obtenir que se conjoignent sur la toile tout à la fois le sujet et l'objet, le noyau et la pulpe, l'essence et l'épaisse, la riche substance du monde. »



Par l'intermédiaire de sa peinture, le peintre est relié au monde. En mettant à la distance de son pinceau, en prenant de la distance avec lui-même, tout en étant relié à ce qui surgit en face de lui, le peintre, se relie au monde, il découvre sa conception du monde, même - ou peut-être surtout - s'il lui est impossible de mettre un nom ou des définitions sur ce monde. Pour ce qui me concerne, je ne peux traduire ma conception du monde que par des mots relatifs au monde des sensations. Il est question de ce qui est devant, ce qui est derrière, de ce que j'imagine derrière ce que je vois, de prolongements qui attirent ma curiosité, qui me donnent l'envie de continuer. Je peux dire avec Giacometti, en substance : « si je continue, c'est que je ne sais pas ». Je ne sais pas faire - je suis toujours insatisfaite, j'ai toujours envie de faire mieux, autrement, - mais aussi je ne sais pas ce que je représente, je suis curieuse d'aller chercher ce qu'il y a derrière toutes ces couches. Car je sais qu'il y a quelque chose. J'épluche patiemment ma peinture, je continue, curieuse de savoir où elle va m'amener. Ma peinture m'a devancée depuis longtemps, puisqu'elle me cache quelque chose qui m'appelle.

« La psychologie spécifique de l'artiste est une affaire collective et non personnelle. Car l'art est inné en lui comme un instinct qui s'empare de lui et qui en fait son instrument. Ce qui, en dernière analyse, veut en lui et l'anime, ce n'est pas lui en tant qu'homme personnel, mais l'oeuvre d'art à créer. » . Jung fait la différence entre la personne de l'artiste et le créateur. Les caractéristiques personnelles de l'artiste alourdissent l'oeuvre, elles sont « une limitation » alors que le créateur au travers de son oeuvre, par la parole de son oeuvre, parle aux humains. Ou plus exactement, l'artiste est utilisé par son oeuvre pour que celle-ci puisse s'exprimer. Moins l'oeuvre est personnelle, plus elle peut voyager à travers les temps. C'est pour cette raison que je trouve les films qui relatent la vie d'un artiste toujours extrêmement décevants. Ils se limitent à des faits de la vie personnelle qui n'expliquent rien, qui n'apportent rien. Lorsque j'écoute du Bach, j'aime à me rappeler qu'il a été père d'une nombreuse famille lorsque qu'il me permet, par sa musique, de ressentir le poids délicieusement dense et doux d'un nourrisson que l'on berce dans ses bras. Alors je me relie à cet homme que j'imagine entouré de couches en train de sécher pendant qu'il écrit des partitions dont je sais qu'on n'en a pas encore découvert le mystère. Ce n'est pas le fait en lui-même qui m'intéresse mais le contraste entre le fait ordinaire d'être père et le savoir transmettre ce sentiment éternel de la naissance : que je le ressens lorsque j'écoute certains morceaux, cela me ramène certes à ma propre maternité mais surtout à toute l'humanité qui a bercé, regardé, contemplé des nourrissons. De la même manière, lorsque je peins, il m'arrive souvent de penser à des peintres qui m'accompagnent et me guident. Certes je me souviens de ce qu'ils ont pu dire ou écrire mais cela

va plus loin car au-delà de l'information ou de l'encouragement, la peinture est une affaire d'initiation qui inclut le peintre dans le monde des peintres, qui permet un ralliement et une reconnaissance.

2.5.3. Peinture et initiation.

On n'apprend pas la peinture, on est initié à la peinture. Sans nier l'utilité et l'importance de la technique, celle-ci n'est pas fondamentalement nécessaire pour peindre. Francis Bacon a toujours refusé d'apprendre la technique auprès d'autrui. Il craignait d'être perverti par l'apprentissage. Il y a de très bons techniciens de la peinture qui ne sont pas peintre. Ils savent copier, ils ont un très grand savoir-faire mais ils ne sont pas peintres. Leur peinture est sans enjeu, sans oubli. « Même dans un art qui porte le témoignage d'un métier, les grands succès sont hors métier » dit Gaston Bachelard.

Si j'ai approché des peintres, ce n'est pas pour qu'ils me disent ceci ou cela ou comme ceci ou comme cela. J'avais besoin de sentir au travers de leur chair, à la couleur de leur voix, le mystère de la peinture qui gisait, qui gît en moi. Pas le mystère de l'art, car alors il me suffisait de regarder la peinture. Regarder la peinture, en tant qu'acte créateur, est aussi source de richesse. Non, j'avais besoin d'une sorte d'union charnelle au travers de la matière peinture, la matière papier, au travers du geste, au travers de l'espace atelier, cathédrale de chaque peintre. C'est une communion. Au contact de ceux qui m'ont formée, j'ai plongé dans une sorte de nuit des temps. L'initiation en elle-même n'a pas demandé un long temps. C'est presque l'histoire d'un instant. Mais il m'a fallu beaucoup de temps pour être prête à être initiée. Ceux qui m'ont appris ont été des médiateurs. Ils m'ont permis de croire que cela était possible, que j'étais digne de peindre sans encourir le courroux de je ne sais quelle force. Ils m'ont mise face à face avec la tâche qui allait être devant moi et qui demande plus qu'une simple envie. J'ai mis beaucoup de temps à oser peindre, encore plus à me dire peintre.

Il y a du secret dans la peinture. Le secret c'est qu'on ne devient pas peintre mais qu'on est peintre. L'initiation consiste à aller rechercher cette être qui est en moi, qui n'est pas moi mais qui existe en moi. L'initiation permet d'accéder à l'être peintre. Pour cela, est nécessaire la reconnaissance par une personne que l'on considère comme un maître. Cette personne vous reconnaît comme peintre. L'initiation autorise l'appartenance au clan des peintres. L'initiation c'est se relier à d'autres peintres, se relier à sa famille de peintre. L'initiateur, en reconnaissant la peinture de l'initié, offre à celui-ci un panel de peintres du passé auxquels l'initié peut faire référence. « Tu devrais aller voir tel peintre, tel plasticien ». Ce n'est pas une connaissance intellectuelle mais une connaissance émotionnelle qui apprend le signe de la création. Initier un futur peintre, c'est reconnaître de quelle famille il est issu, de quelle famille il peut se prévaloir, s'enorgueillir.

L'initiation amène à avoir sa propre démarche, à avoir son propre chemin même si c'est un chemin suivi par d'autres peintres. Elle passe par une exigence de travail personnel. Le maître somme l'élève de faire par lui-même. « Jusqu'à présent je t'ai expliqué comment faire, maintenant je te demande de faire ». « Montre-moi ce que tu sais faire ». « Montre-moi que tu as l'énergie de faire ». Ou plutôt c'est l'élève qui entend ces paroles dans l'attitude du maître qui, en somme, dit assez peu de choses. Il ne cherche pas à convaincre, il lui importe peu qu'il y ait ou non un peintre de plus. A l'élève de décider de lâcher la rampe de l'atelier confort où il apprend avec les autres élèves pour saisir ce qu'il peut de la rampe de son atelier.

L'initiation fait passer de l'atelier collectif à l'atelier individuel. Elle permet, elle exige de devenir autonome. De créer son atelier personnel, c'est-à-dire trouver l'énergie d'y travailler seul, sans regard extérieur, bienveillant et rassurant. Cette étape est décisive.

Cette reconnaissance passe non par des mots mais par des actes. Personne ne dit : « tu es peintre ». Mais entendre

: « tu peux signer, cette peinture est bonne » oblige à signer. J'ai mis longtemps avant d'accepter de signer.

Ensuite il est possible de se retrouver entre initiés : aller voir une exposition avec un ami peintre est un moment délectable, certes, mais surtout un moment important d'enrichissement réciproque. Le regard n'est pas le même, le regard est de même nature. Je sens que mon ami est dans le contact avec ses émotions, que le regard fait des allers et retour entre l'oeuvre et son intérieur, son regard est tout à la fois, tout à tour, intérieur et extérieur. L'un à côté de l'autre nous sommes en équilibre et nos paroles brèves sont des échanges de reconnaissance et de partage. Je peux expliquer ce que je trouve à ce travail.

Nous avons des savoir-être communs même ou surtout s'ils sont différents. L'initiation c'est une révélation, une admission. C'est aussi une affiliation. C'est aussi aider au commencement. C'est offrir une origine et des origines. Parce que le jeune peintre reconnaît ses origines, il peut se situer à l'origine de son travail. Initier, c'est mettre une personne face à l'espace qu'elle aura à traverser, à franchir.