



Université Fernando Pessoa

Faculté de Sciences Humaines et Sociales

Dissertation de Mestrado en Psychopédagogie Perceptive

**Comment se transforme la pratique du
peintre-plasticien au contact du Sensible ?**

Itinéraire formateur d'un peintre du Sensible

Marc Goldstain
Porto, 2012



Université Fernando Pessoa

Faculté de Sciences Humaines et Sociales

Dissertation de Mestrado en Psychopédagogie Perceptive

**Comment se transforme la pratique du
peintre-plasticien au contact du Sensible ?**

Itinéraire formateur d'un peintre du Sensible

Directeur : Prof. Dr. Didier Austray

Marc Goldstain

Porto, 2012

Abstract

Résumé :

Cette recherche vise à analyser en première personne l'évolution de la pratique d'un artiste-plasticien formateur en somato-psychopédagogie. Cette recherche se servira comme données du propre journal de bord de l'artiste. Pour nourrir l'analyse qualitative de ce journal, j'ai construit un parcours théorique en trois séquences : l'analyse d'ouvrages biographiques de peintres, une synthèse théorique des principes de l'esthétique pragmatique de Dewey et Shusterman, enfin l'exposition de certains des principes de la psychopédagogie perceptive, qui ont inspiré et renouvelé ma pratique artistique. L'analyse du journal est basée sur une analyse qualitative catégorielle classique. Comme résultats, cette recherche met en relief les impacts des différentes pratiques (appelées ici *training*) du Sensible sur sa personne ainsi que sur son action artistique et enfin parfois sur sa production artistique. Il en résulte un déploiement perceptif plus global et raffiné, mais aussi de façon plus surprenante, un ancrage identitaire remarquable.

Resumo :

Esta investigação tem como objetivo analisar a evolução em primeira pessoa da prática de um artista plástico, formador em somato-psicopedagogia. Esta investigação servir-se-á assim do próprio diário de investigação do artista. Para incrementar a análise qualitativa deste trabalho, construí um percurso teórico composto de três sequências distintas : a análise de obras biográficas de pintores, uma síntese teórica dos princípios da estética pragmáticas de Dewey e Shusterman, e enfim, a exposição de alguns dos princípios da psicologia da percepção, que inspiraram e renovaram minha prática artística. A análise do diário de investigação é baseada numa análise qualitativa categórica clássica. Como resultados, a investigação destaca o impacto de diferentes práticas (aqui designadas de *training*) do Sensível na sua própria pessoa, bem como na sua ação artística e, finalmente, por vezes, na sua produção artística. Isso resulta numa implementação mais global e refinada, mas também e de forma surpreendente, na construção de uma base identitária notável.

Remerciements

À Danis Bois, qui a initié toute cette aventure.

À mon cher directeur de recherche Didier Austry, pour sa connaissance, sa confiance et son écoute.

À Marc Humpich et Emmanuelle Duprat avec qui j'ai fait mes premiers pas de chercheur.

À mes amies Fabienne, Brigitte et Hélène, ainsi qu'à mes autres compagnons de route !

Et enfin à Véronique, Sabine, Jean-François, Dom et Gilbert mon père, pour leurs patientes et précieuses relectures.

Sommaire

Abstract	3
Remerciements	4
Sommaire	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE ET MISE EN PLACE DE LA RECHERCHE	11
Introduction générale	11
Pertinences personnelles	15
A- Une expérience fondatrice de jeunesse	15
B- Vers l'expérience du Sensible.....	16
Pertinences professionnelles.....	18
A- Le plasticien vers la somato-psychopédagogie.....	18
B- Expérience d'enseignant.	19
Enseignant en art plastique.....	19
Enseignant en « pratiques et peinture du Sensible »	19
Pertinences sociales.....	20
La lecture sensorielle de la peinture par le spectateur	20
Pertinences scientifiques.....	21
Question et objectifs	22
A- Question de recherche.....	22
B- Objectifs	23
PARTIE I PROBLÉMATISATION THÉORIQUE	25
Introduction générale au champ théorique	26
Chapitre 1 – L'esthétique selon Dewey et Shusterman	27
Le livre de Dewey L'art comme expérience.....	27
Le livre de Shusterman sur la « soma-esthétique »	28
Introduction aux thèmes d'étude.....	28
Le corps, l'être vivant et l'émotion dans l'expérience artistique	30
A- Le corps et l'être vivant.....	30
B- Corps objet et corps sujet.....	32
C- L'intelligence du corps de Merleau-Ponty, revisitée par Shusterman	33
D- L'être vivant et la continuité de l'expérience	35
E- La perception corporelle dans l'expérience.....	36

F-	Émotions et perception.....	38
	L'expérience et l'empathie dans le processus esthétique de création	39
A-	Empathie et expression	42
	Contrôle et laisser agir : une relation expressive rythmée	44
A-	Rythme naturel et humain dans l'expression	44
B-	Impulsion corporelle et expression artistique	46
	Place du training corporel pour Shusterman	48
	Conclusion.....	51
Chapitre 2 – Des écrits de peintres fidèles à leurs sensations		53
	Cézanne, Bacon.....	53
	Cézanne et la sensation.....	54
A-	Peinture et perception.....	55
B-	La peinture : une transmission esthétique de la nature au spectateur	56
C-	Pensée et perception : une méthode picturale Cézannienne	58
D-	Laisser-agir et Savoir-faire	59
E-	L'expression artistique.....	61
F-	L'identité artistique	62
	Francis Bacon et le processus de création	63
A-	Contrôle et non volonté	63
B-	Perceptions émotions et construction picturale	67
	Intention, sensation et saisie expressive	67
	Perception et transmission.....	68
	Les sentiments et émotions du peintre	70
	Sentiments positifs.....	70
	Conclusion.....	71
Chapitre 3 – Le Sensible, la psychopédagogie perceptive et le peintre		74
	Corps sensible et perception	75
A-	Le corps et le Sensible	75
B-	La perception Sensible, l'empathie, la réciprocité actuante et l'artiste.....	77
	Laisser agir, expressivité et créativité.....	79
A-	Le laisser agir	79
	Laisser agir et créativité.....	79
	Le laisser agir dans l'acte de peindre	79
	Laisser agir et neutralité active	80
B-	Expressivité et créativité.....	81
	L'Impulsion et l'authenticité	81
	L'expressivité et le « rendre visible »	81
	La créativité et l'immédiateté	83

C-	Conditions extraquotidiennes : les pratiques du Sensible	83
	Conditions extraquotidiennes	84
	Les trainings du Sensible et leurs « outils ».....	84
	L'Introspection sensorielle	85
	Le dialogue tonique : de la pédagogie manuelle à l'expression gestuelle	86
	De la main et du corps percevant vers le geste expressif.....	87
	La gymnastique sensorielle au service de l'artiste sujet	87
	Conclusion.....	88
Chapitre 4 – Conclusion du champ théorique		90
Les Peintres		91
La psychopédagogie perceptive		92
PARTIE II.....		95
ÉPISTÉMOLOGIE ET MÉTHODOLOGIE		95
Chapitre 1 – Posture épistémologique.....		96
A-	Un chercheur impliqué en première personne radicale	97
	Une démarche heuristique.....	97
	Une démarche de praticien-chercheur en première personne radicale.....	97
B-	Recherche phénoménologique : la valeur du journal du peintre Sensible	98
Chapitre 2 : Méthodologie de Production des Données.....		100
Composition du matériau		101
Chapitre 3 : Méthodologie d'Analyse		103
A-	Première mise en forme et construction des rubriques de classification	104
B-	Grilles de lecture en tableaux.....	105
1-	Mise en jeu du corps à l'œuvre.	106
2-	Savoir-faire et savoir-faire Sensible.	106
3-	Sensations corporelles dans l'acte de peindre.....	106
4-	Sentiments et émotions efficaces dans l'acte de peindre.....	107
C-	La construction du récit catégoriel.....	108
D-	La reconstitution synthétique et le couronnement conceptuel	110
PARTIE III.....		111
ANALYSE DES DONNÉES.....		111

Chapitre 1 – Présentation des catégories	112
Les catégories du tableau <i>Acte de peindre</i>	113
A- Mises en jeu du corps dans l'œuvre.....	113
➤ Rapport corporel à la temporalité	113
➤ Le corps réceptacle et mesure du réel.....	114
➤ Gestuelle picturale reliée au Sensible.....	114
B- Savoir-faires et savoir-faires Sensibles.....	114
➤ Détails et globalité dans la peinture.....	115
➤ Usage pictural et rapport Sensible aux couleurs et lumières	115
➤ Matière picturale, matière sensible.....	116
➤ Dessin : écriture de soi et lecture du monde	117
➤ L'artiste tactile ou la touche touchante.....	117
➤ Processus et expression formelle de la composition picturale.....	118
C- Le vécu dans l'acte de peindre	119
➤ Sensations corporelles (dans l'acte de peindre).....	119
➤ Regards	120
➤ Sentiments et émotions efficaces (dans l'acte de peindre).....	120
 Chapitre 2 – Récit catégoriel.....	 122
Récit catégoriel d'après le tableau « acte de peindre »	122
A- Actions corporelles	123
A-1 Rapport corporel global à l'œuvre	123
➤ Rapport corporel à la temporalité	123
➤ Le corps réceptacle et mesure du réel.....	124
➤ Le geste pictural	125
A-2 Métier de peindre/ Savoir faire et description.....	126
➤ Détails et globalité dans la peinture.....	126
➤ Usage et Rapport aux couleurs et lumières	128
➤ Matière Picturale	129
➤ Dessin : écriture de soi, lecture du monde	131
➤ L'artiste tactile et la touche touchante.....	134
➤ Processus et expression formelle de la composition picturale.....	136
B- Le vécu dans l'acte de peindre	139
B-1 : Sensations corporelles.....	139
➤ Regard.....	142
B-2 : Sentiments et émotions.....	143
 Chapitre 3 –	 147

Analyses interprétatives et Synthèse finale.....	147
Analyse interprétative du récit « Acte de peindre ».....	147
A- Mise en jeu du corps dans l'œuvre.....	147
B- Savoir-faire et savoir-faire Sensible	148
C- Sensations corporelles	150
D- Sentiments et émotions	151
E- Conclusion	152
Analyse interprétative du récit « vécus, réflexions et outils du Sensible »	153
A- Perceptions, perceptions visuelles et tonalités internes	153
B- Éléments vécus de la spirale processuelle du Sensible	154
C- Effets de résonances.....	155
D- Vécus de la lenteur sensorielle	155
E- Apparition de l'imaginaire.....	155
F- Mise en jeu des outils du Sensible.....	156
G- Conclusion	157
Analyse interprétative du récit « Le peintre sujet en transformation »	159
A- Processus de création.....	159
B- La peinture comme miroir du peintre sujet	160
C- Solutions plastiques venant du vécu.....	161
D- Conclusion	162
Synthèse des trois analyses interprétatives	163
Le corps central.....	163
Une posture de laisser-agir.....	164
Un processus temporel.....	165
Conclusion générale.....	167
A- Retour sur ma question	167
B- Limites	169
C- Perspectives	170
Bibliographie.....	171
ANNEXES	180
Annexe 1-	181
Trois tableaux	181
Annexes 2-	239
Deux récits catégoriels.....	239

Annexe 3-	272
Verbatim	272

Introduction générale et mise en place de la recherche

Introduction générale

La peinture est omniprésente dans nos sociétés depuis l'aube des temps et de plus en plus intensivement aujourd'hui comme phénomène social, que ce soit par la multiplication des expositions attirant des dizaines de milliers de personnes ou par les pratiques amateurs, les plus nombreuses, et celles des professionnels. Mais pourtant, la peinture comme relation au monde est dépréciée dans la scolarité des Français où elle se trouve quasiment absente. De plus « le processus pictural » de l'artiste – peintre en action – semble ne pas intéresser, ou très peu, le monde de la critique et de l'art contemporain.

Ce processus est pourtant l'« endroit » où tout se joue. Il est concret, riche d'interrelations subjectives entre l'artiste, son environnement et lui-même que ce soit sur le mode réflexif ou sensoriel. En effet si l'artiste peut agir, c'est rappelons-le parce qu'il a un corps. Et l'essence de son action en provient. Merleau-Ponty, non sans humour, remet corps et esprit à leurs places : « *Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre* » (Merleau-Ponty, 2000, p.16). Et il souligne son rôle central dans la transmutation du monde en peinture : « *c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture.* » (*Ibid.*, p.16). De plus la place du corps en peinture est d'autant plus fondamentale que non seulement « il change le monde en peinture », comme nous venons de le voir, mais que c'est de sa trace même dont est faite l'œuvre (lorsqu'évidemment, elle n'est pas mécanisée).

Ce rapport de réciprocité de l'artiste et de sa pratique, entrevu comme une compréhension de l'expérience de la création éprouvée corporellement est donc peu abordée. Pour ma part, en temps qu'artiste peintre, la peinture et le corps sensible ont depuis longtemps nourris ma soif d'apprendre et de comprendre : par les techniques, mais aussi par l'intelligibilité de mon rapport à mon corps et aux œuvres que je rencontrais ou tentais de créer. En effet, je n'ai jamais pu envisager un rapport à l'art sans un corps activement présent. Que ce soit un corps qui ressent ou bien un corps agissant par le geste, les déplacements. J'ai découvert à travers la pratique de la peinture un moment comportant à la fois un moteur intérieur et une prise en charge extérieure, un état particulier où il me semblait me fondre dans la temporalité. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une action dans une « expérience continue » ou « unifiée », où, comme le dit John Dewey, « *l'action et sa conséquence doivent être reliés sur le plan de la perception. C'est cette relation qui crée du sens et l'objectif de toute intelligence est de l'appréhender* » (J. Dewey, 2010, p. 95). Adolescent déjà, j'étais à la recherche d'une activité globale associant le corps et le psychisme. Ma question d'alors aurait pu être : « Comment l'alliance du corps et de l'esprit potentialise-t-elle une pratique de peinture ? », ou bien encore : « Comment se servir de l'énergie corporelle pour être plus efficace dans sa vie ? ». Cette sensation de « flux continu » dans mon rapport à l'objet de mon activité, de mon attention, se manifestait également lors de la visite d'expositions, dans l'observation d'autres œuvres d'arts.

La somato-psychopédagogie¹ m'a permis depuis des années de développer et d'affiner cette qualité de rapport tant recherchée, qui est aujourd'hui partie constitutive de mon acte artistique. Je l'enseigne également dans sa dimension gestuelle et introspective dans un cadre associatif et dans des stages reliant peinture et Sensible. À travers ma recherche de master, je souhaite questionner l'évolution des manières de peindre et de voir la peinture en lien avec le Sensible², paradigme scientifique de la somato-psychopédagogie.

¹ « La somato-psychopédagogie est une pratique de soin et d'accompagnement de la personne qui associe toucher, mouvement et parole. Cette approche nous enseigne comment mieux ressentir notre corps et saisir le sens des expériences intérieures qu'il nous donne à vivre. » (Berger, 2006, p. 22)

² Le paradigme du « Sensible » a été conceptualisé par Bois et Austray comme un terme spécifique, plus général que celui relevant d'une « sensibilité ». Mais comme un état nécessitant un sujet se percevant par un « mouvement interne », qui est « une animation globale autonome de tous les tissus du corps ». « Le Sensible désigne alors la qualité des contenus de vécus offerts par la relation au mouvement interne, et la qualité de réceptivité de ces contenus par le sujet lui-même. » (Bois &

Le thème de ma recherche est issu de ces questionnements anciens, reliant le corps, l'acte créateur du peintre avec comme véhicule le sensible. C'est pourquoi j'ai formulé ma question de recherche ainsi : « comment se transforment les pratiques du peintre – plasticien au contact du Sensible ». En écrivant ces mots, je tiens à préciser que si cette formulation est un peu technique, elle comporte un enjeu existentiel de l'ordre de la quête de sens. Car ma question englobe d'autres questionnements difficiles à problématiser. Ils affèrent à la signification de ma pratique picturale dans ma vie, et de celui de cette pratique comme expression vivante dans le monde.

Ainsi, c'est en tant qu'homme, artiste et formateur que je me posture pour cette recherche. Au sein de ma méthodologie, issue de l'analyse qualitative, je prendrai une posture heuristique³, c'est-à-dire celle d'un praticien-chercheur impliqué profondément dans sa propre pratique. Pour cela, j'observerai la pratique plasticienne comme un tout, à travers une lecture phénoménologique de mes données : mon journal de bord « d'artiste peintre » qui explore mon expérience interne et décrit le déroulement de certaines séances picturales. Finalement ce journal pose la question de la relation au corps Sensible et dans ce contexte se questionne ainsi : « D'où vient l'expression, la trace que le peintre va laisser ? Autrement dit d'où viennent le dessin et la peinture ? ». Kandinsky parlait de « nécessité intérieure », et dans ce sens, sans doute, ce journal rend compte, dans les parties mises en avant, de l'agir du peintre, de ses vécus et de son positionnement identitaire. La plupart du temps cela se rapporte à des vécus ou training du Sensible, comme la « gymnastique sensorielle »⁴ que j'ai donc intégré naturellement dans mes façons de faire en peinture depuis une vingtaine d'année. Mais cette expérience ne m'apporte pas le point de vue « en surplomb » propre à la recherche. Elle

Austry, 2007, p.7). « Le Sensible devient le lieu de soi où s'unifient les séparations tranchées corps/esprit, sensation/pensée, subjectivité/objectivité, intériorité/extériorité, visible/ invisible. » (*Ibid.*, p. 14).

³ L'heuristique permet « à un chercheur d'étudier sa propre expérience vécue et de la valider sur la base d'une expérience préalable ». Elle « recouvre aussi une dimension dynamique significative liée à l' « eurêka », c'est le phénomène de découverte. La recherche sera ainsi dévoilée dans son *pas à pas* de révélations découlant à la fois d'un processus passionné de recherche, mais aussi, grâce à une disponibilité. (Pépin, 2008, p. 13)

⁴ Gymnastique sensorielle : Application gestuelle, expressive de la somato-psychopédagogie, comportant une série d'enchaînements codifiés, visant à enrichir la gestuelle usuelle, et le rapport à un « soi » éprouvé, matière (Bois, 1995 ; Berger, 1999 ; Noël, 1999).

pourrait souligner les atouts de la peinture vue sous l'angle du sensible et le Sensible comme atout pour l'esthétique et la pratique du peintre jusqu'au regard du spectateur.

Dans mon champ théorique, je visiterai donc les pratiques de training corporel de la somatopsychopédagogie. En effet que ce soit dans une visée expressive ou non, elles donnent un point de vue différent depuis une *sensation* du monde.

Puis, je m'appuierai sur les écrits de John Dewey et Richard Shusterman s'intéressant à l'art et au corps du point de vue de la formation expérientielle, et de l'esthétique comme relation ressentie à l'environnement. Enfin, les écrits ou témoignage de deux « monuments de la peinture », Paul Cézanne et Francis Bacon seront des guides à ma recherche, du point de vue de la peinture comme expérience de soi, en reprenant les termes de Dewey, et comme références de la pensée esthétique incontournables. Volontairement, en ce qui concerne la peinture, je resterai situé dans un cadre « artistique » ou formateur, sans y intégrer la dimension d'art thérapie. En effet, si l'art et la thérapie ont des orientations convergentes, ils sont distincts.

Pour finir cette introduction et avant d'entrer plus avant dans le corps de ce mémoire, voici résumé succinctement les résultats de ma recherche, tel que je les mesure aujourd'hui.

Pour commencer, il y a une définition plus nette de mon agir. Ce qui a été défini ce sont des facettes. L'une est identitaire, l'autre dans le rapport au Sensible, une autre plus technique avec une orientation gestuelle ou picturale.

Ensuite il y a des composantes, des fonctions ou des « outils » appartenant au sensible qui émergent plus que d'autres dans l'enrichissement de la présence de l'artiste à lui même et donc à son action et à sa pratique. Les composantes du Sensible sont liées à la spirale processuelle du Sensible. Parmi les « fonctions » du Sensible on retrouve la réciprocité actuante. Les « outils » sont ceux associés aux différents « trainings » du Sensible (L'introspection sensorielle, la pédagogie manuelle, La gymnastique du Sensible ou sensorielle⁵), menant à ce qui est à la fois une fonction du Sensible et un outil, « le laisser agir ». Enfin il y a les effets sur l'expression de l'œuvre elle même, issue de ces relations, qui transforme la touche du peintre en empreinte vivante modelant une image, reflet synchrone du mouvement de sa propre activité interne.

⁵ Voir le champ théorique pour la description des principaux outils du Sensible

Pertinences personnelles

A- Une expérience fondatrice de jeunesse

Mon questionnement tourne autour ce qui lie et relie le Sensible et le monde des arts plastiques. Pour cela je propose d'évoquer une expérience fondatrice survenue dans mon enfance, qui se traduit alors par une sensation physique. J'ai été profondément interpellé par un dessin au crayon d'un de mes petits voisins de palier. Il s'agissait de la représentation d'un pistolet de cow-boy, dont l'imitation par le jeu des valeurs et du modelé, m'apparaissait tellement fine qu'il semblait possible de m'en saisir. J'avais six ans je crois. L'image était percutante, (pas seulement à cause de son objet qui motive la curiosité de la plupart des garçons de cet âge !) surtout par cette sensation de réalité qu'elle dégageait. Cette expérience a été fondatrice. L'émerveillement en était l'origine, issu de la rencontre entre la sensation et le regard. Et aussi de l'impression de pouvoir interagir avec la réalité par la représentation dessinée.

La réalité était rendue par l'expression des trois dimensions ; par un jeu de lignes, d'ombres et de lumières. Ces trois dimensions avaient la faculté de me donner des sensations : celle de me *rentrer dedans*, c'est-à-dire de venir vers moi jusqu'à m'atteindre physiquement, et me toucher profondément tout en me liant à la réalité. Le rendu de l'espace tridimensionnel qui donne le relief, emporte avec lui la notion de profondeur. Je pense que c'est la perception de cette profondeur, de ma propre profondeur, à travers la représentation d'un revolver en trois dimensions, qui a été un des éléments fondateurs alors. L'autre élément était sans aucun doute le dessin, qui semblait porter la possibilité quasi magique de créer la réalité par la main. Et au delà du dessin je comprends aujourd'hui qu'il s'agissait de la découverte du pouvoir d'interagir concrètement avec le monde réel. Je crois avoir vécu une sorte de chiasme, un état de fusion entre moi et l'objet regardé. Je fais l'hypothèse que cet état « paroxystique » est apparu au moment où, tout simplement, j'ai pris conscience de moi, par la sensation portée par mes yeux jusque dans mon corps et ma pensée. C'est-à-dire que j'ai pris conscience de mon existence « défusionnée » du « tout » ou plus simplement de mon environnement, en me singularisant par une forme de regard m'amenant à voir le monde autrement, à ma façon. Ce regard est devenu un acte de conscience par lequel je me suis senti comme étant à la fois moi-même (singulier), donc en relation avec moi-même, et ainsi en relation avec le monde. Je comprend aujourd'hui, en écrivant cela, que le rapport au dessin par le regard est venu me révéler ma propre existence !

À la suite de cette expérience, j'ai souvenir d'avoir connu des états méditatifs légers, par l'observation de la lumière sur les choses et le décor de mon environnement quotidien. Un peu comme si une observation persistante – j'ajouterai aujourd'hui doublée d'une présence à moi – me permettait alors de pénétrer « la matière du faisceau visuel », et celle de l'objet regardé. En agissant ainsi, j'espérais alors installer un rapport plus vivant au monde qui m'entourait.

Je dirais à présent que l'attitude que j'entretenais avec mon environnement était un peu trop contemplative et que je manquais de rapport à moi-même pour transformer cette attitude en quelque chose de plus vivant, plus riche en sensations mais surtout plus proche de mes impulsions d'actions. Pourtant, c'est cette attitude contemplative qui a nourri en bonne partie ma vision du monde et fait ressentir la lumière comme un état corporel. Ainsi, en la faisant passer par les filtres de ma perception mais aussi de ma technique picturale, j'ai pu la traduire plastiquement.

Mon intérêt pour le corps est venu par la peinture, et s'est élaboré pendant mes études aux arts appliqués. Je m'étais familiarisé avec l'« action painting », spécialement avec ses deux principaux représentants, Willem de Kooning (de Kooning, 1992) et Jackson Pollock (Restellini, 2009), peintres américains de l'amplitude gestuelle et de la confrontation physique à la toile. J'appréciais aussi leur capacité à revendiquer leur mode d'existence et d'expression singulier dans le monde. Cela résonnait avec ma recherche d'un art global dans lequel je puisse m'exprimer et me dépenser physiquement. Je parlerais aujourd'hui d'engagement corporel, tout en peignant librement, c'est-à-dire *avoir des sensations corporelles pour guider mon action*. Une attitude que n'aurait peut-être pas reniée Cézanne, monstre sacré de la peinture et une autre de mes influences majeures qui revenait en permanence sur le rôle de la *sensation* pour « peindre juste ».

B- Vers l'expérience du Sensible

J'ai avancé en même temps dans ma pratique de la somato-psychopédagogie et de la peinture. Certains exercices en somato-psychopédagogie, se pratiquant paupières fermées (toucher de relation, introspection et gymnastique sensorielle), ont été une voie d'accès à l'expérience de la peinture abstraite et d'imagination. En effet, le fait de clore les paupières facilite une rupture avec la prédominance visuelle focalisée sur le monde des formes et couleurs extérieures. Cela aide le regard à se tourner vers l'intérieur, vers ce « foyer des sens » cher à Merleau-Ponty. Lorsque l'attention s'ouvre à ce foyer des sens, elle donne accès aux

prémouvements⁶ (Maria Leão, 2003, p.238, 239) et à l'impulsion du geste, difficiles à capter dans une attitude extéro-centrée. Ces impulsions sont aussi autant d'orientations et d'amplitudes futures de la main qui tient le pinceau, qui formeront par leurs traces un dessin, abstrait ou figuratif.

L'intériorité Sensible porte une perception d'une luminosité colorée, ou du moins, selon mon expérience, elle porte une promesse de couleurs, que j'ai pu matérialiser en me laissant guider dans le choix de celles que j'allais employer pour peindre en restant en lien avec ma sensation intime. Cette véritable alchimie entre orientations, amplitudes et couleurs devint un jeu de traits colorés sur la toile : une abstraction peinte.

Après cette rencontre avec mon intériorité qui a libéré mon geste pour une « écriture picturale », l'évolution de mon travail a continué. Je suis revenu au réalisme, mais plus intériorisé, moins dépendant de ma vision extérieure. Celle-ci se trouvait enrichie par l'autre, intérieure et complémentaire. L'observation du monde des formes extérieures se trouvait en même temps portée et influencée par les modulations de mes tonalités internes. Je pense que l'évolution de mon travail est représentative de mon évolution personnelle ; la libération de mon intériorité se reflétant dans ma vie – moins soumise à l'aspect extérieur des choses, comme dans ma peinture abstraite ; ou encore, le retour à un réalisme marquant une qualité d'être à moi-même plus grand. Je suis revenu à la représentation de la réalité pour respecter un désir profond, incontournable de la représenter. Mais j'y suis retourné enrichi d'un monde, celui de l'intérieur, s'additionnant à celui de l'extérieur.

Mon « aventure de peintre » très tôt associée au besoin de dire « quelque chose » que je pensais dire en peinture comme un « vrai » peintre (c'est à dire une « taiseux », dans l'imaginaire collectif), me paraît encore pertinent aujourd'hui. Mais il y avait un besoin d'expression verbale, pour préciser ma pensée d'homme à travers son métier. Cette pensée était d'abord totalement focalisée sur la peinture ou sur une vision poétique du monde, et de plus en plus sur des questionnements existentiels. J'ai commencer à écrire pour deux raisons : la première était de me comprendre moi-même dans mon action et mes sentiments d'homme. La seconde afin de m'exprimer comme artiste, et progressivement comme artiste du Sensible. Ensuite, cette pratique de prise de notes a été encouragé par le développement de la pratique du « journal de bord » en somato-psychopédagogie, un outil dont j'ai appris à me servir en

⁶ Prémouvement : *Envie* du corps de se mouvoir dans une certaine orientation, se situant avant l'effectuation du geste.

formation continue. Cet apprentissage m'a permis de mieux décrire et approfondir ma pensée et mes vécus, en lien ou non avec le Sensible.

La recherche que je vais mener, va donc me permettre d'étudier certains enjeux de ma vie d'homme : comment se fait-il que ma rencontre avec le monde soit passée d'abord par une rencontre avec l'espace du dessin de la peinture ? Quels liens compréhensifs pourrais-je faire entre les rapports perceptifs au monde des formes et couleurs et celui à mon propre corps Sensible ? Autrement dit comment ma pensée se déploie-t-elle par le jeu expressif des formes et des couleurs dans l'espace ? Quelle influence la peinture ainsi incarnée à-t-elle sur mon sentiment d'exister ?

Pertinences professionnelles

La pratique de la peinture plasticienne est devenue mon métier, il y a de cela une vingtaine d'années. Au cours de cette période, j'ai pu expérimenter un certain nombre de techniques et de pratiques pour peindre, influencé par des grands courants picturaux. Cette progression picturale a toujours eu comme point d'ancrage l'univers des sensations, régulièrement renouvelée par mes pratiques de la somato-psychopédagogie. Ainsi la somato-psychopédagogie dont l'idée centrale est que la perception est éducable, et qu'il est possible de mieux se percevoir dans ses activités sensorielles, cognitives et comportementales, influence totalement ma pratique de la peinture. D'ailleurs, j'organise régulièrement des stages de peinture « sensorielle » en tant que somato-psychopédagogue depuis une dizaine d'années.

Cependant, il n'a pas toujours été aisé de comprendre comment se nourrissaient réciproquement mes deux activités de peintre et de somato-psychopédagogue. Un des objectifs de ma recherche serait de m'aider à éclaircir cet aspect, esquisser une formulation d'une posture nouvelle à l'usage de l'artiste peintre, que ce soit pour sa vie personnelle ou professionnelle.

A- Le plasticien vers la somato-psychopédagogie.

Ce sont les peintres qui ont favorisé mon intérêt pour les pratiques « psychocorporelles ». En effet au début de ma carrière, je recherchais comment transformer la pratique du peintre en un

acte total, impliquant le corps, la perception et l'esprit. Certains courants artistiques, comme l'« action painting » avec des artistes comme de Kooning (1989), Pollock (2009) y ont répondu, par la place de l'engagement corporel et du geste dans leur pratique. Par exemple Pollock utilisait une danse chamanique à l'usage de son geste pictural. Le geste se ressentait aussi, par la trace dans les peintures de Francis Bacon (1998). D'une autre façon, Cézanne (2006) et son enracinement dans « sa petite sensation colorée » m'a donné une confiance dans l'intérêt à valider mes perceptions comme sens à mon action. Ils ont tous contribué à mon questionnement sur le corps qui m'a amené plus tard à la pratique du Sensible.

Je pense que cette attitude qualitative d'être à soi que propose la somato-psychopédagogie pourrait être utilisée comme une plus-value dans le monde professionnel des arts plastiques.

Ainsi, ma recherche se penchera par exemple sur l'évolution ou non du rapport de l'artiste à ses états intérieurs, et de ses éventuels effets sur la peinture. De mon point de vue, cet aspect n'est pas assez approfondi par les plasticiens professionnels qui peut-être subissent plus leurs émotions qu'ils ne les utilisent. Le fait de savoir par exemple que l'acte artistique est généré toujours par le même genre d'émotion pourrait permettre à l'artiste de choisir ce qu'il veut communiquer.

B- Expérience d'enseignant.

Enseignant en art plastique

Des expériences d'enseignant ont marqué ma pratique des arts plastiques et de formateur. J'ai notamment enseigné pendant un an dans une école de préparation aux grandes écoles d'art, à Paris. C'est là que j'ai commencé à porter un regard sur la production de mes élèves dans le cadre d'une pédagogie « différenciée » visant à l'émergence de leurs personnalités artistiques. Ces « lectures de peinture », comme empreintes de leurs caractères, par l'écriture graphique et la palette colorée de chacun, m'ont servi dans mes stages alliant Sensible et peinture, afin de valoriser l'identité de chacun.

Enseignant en « pratiques et peinture du Sensible »

Depuis une douzaine d'années, j'ai développé des compétences complètes d'animation de groupes en somato-psychopédagogie, englobant pratique gestuelle, introspective, de pédagogie manuelle et d'entretien. À partir de ces savoir-faire j'ai créé des stages alliant

somato-psychopédagogie et peinture, afin de transmettre une façon corporelle et « compréhensive de sens » dans le travail pictural. Ce qui va autoriser l'élève à une expression profonde ayant un support rassurant et concret qui est son propre corps. L'élève, en explorant son geste et ses tonalités internes enrichit son potentiel de création.

Ces expériences d'enseignement ont influencé et formé l'artiste que je suis aujourd'hui. Elles sont parfois à l'origine d'expérimentations décrites dans mon recueil de données, même si ça n'est pas explicite. L'importance de ces cours est d'associer, même de façon indirecte l'influence du collectif sur la pratique du peintre, qui porte plutôt une image d'activité solitaire. La pratique du peintre ne serait plus seulement une pratique d'« autoformation » (pour reprendre l'expression de Pineau), mais un partage où la pédagogie peut être une clé d'évolution pour le « peintre-professeur » autant que pour ses élèves dans une relation de réciprocité. Cette question reliant formation et relation qualitative est au cœur de ma recherche.

Pertinences sociales

La lecture sensorielle de la peinture par le spectateur

Il y a une autre étape que je questionnerai dans ma recherche, liée au constat de l'accroissement constant des visites d'expositions par des centaines de milliers de personnes, qui n'ont pas toujours ou ne pensent pas avoir de voie d'accès à l'œuvre peinte autrement que par des « avis autorisés », c'est-à-dire ceux des professionnels de la critique ou de l'organisation artistique. En effet, bien souvent aujourd'hui, la conception ou le regard sur l'œuvre d'art plastique se fait d'une façon qui est détachée de toute expérience personnelle. C'est un contexte valorisant davantage une réflexion ou une réaction à un contexte politique ou théorique dont finalement l'auteur n'a pas forcément l'expérience directe. Ma recherche viserait au contraire à remettre en avant l'expérience vécue de manière ressentie corporellement, dans une continuité entre le vécu, l'intégration ou la maturation et l'expression de cette expérience où la sensation prendrait une place en synergie avec l'acte cognitif, plutôt qu'en deçà.

Une façon directe d'appréhender l'œuvre d'art pourrait être facilitée par une « lecture sensorielle de la peinture ». Il s'agit de lire, par la sensation développée par la relation au

Sensible, ce qu'est le tableau comme une certaine organisation de traces d'une gestuelle, colorée, texturée, organisée d'une certaine manière à un certain moment. Maurice Denis l'écrit : « *Le tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* » (1890). La gestuelle révèle, par exemple, un certain rapport à l'espace qui est visible en observant la moindre étude peinte : par exemple, lorsque l'illusion de l'espace apparaît par la présence de plans orientés différemment, s'articulant ensemble ou se superposant. La gestuelle est rendue visible par les coups de pinceaux, et en fonction de leurs agencements dans l'espace, de leurs rythmicités, on peut entrevoir un rapport au temps... Cet aspect pourrait être appliquée à la formation de soi par la peinture, mais aussi il m'apparaît important comme contribution possible à une posture différente du spectateur, lors de visite d'expositions par exemple. Ainsi, il entrerait plus facilement en relation avec l'expression silencieuse de l'artiste dont il observe l'œuvre.

La pratique artistique Sensible contribuerait ainsi à créer du liant entre artiste et spectateur. Mais aussi à construire le sujet humain qui apprend à prendre davantage part au monde. La pratique du plasticien ne l'isole pas du monde mais développe en lui des dispositions transversales, qui vont nourrir son rapport au monde, en dehors de la scène de la création plastique. Il ne s'isole pas de la communauté des hommes, mais il magnifie la fonction du regard. Et ce regard dilaté, il va le voir dans la vie... L'artiste s'envisageant comme homme dans le monde de cette façon là, n'a-t-il pas une chance de parler à travers son œuvre, au spectateur de cette qualité de rapport au monde ?

Pertinences scientifiques

Ma recherche se situe dans la continuité de celles du laboratoire du Cerap⁷. Deux de ces chercheurs au moins ont introduit dans leurs travaux la création artistique alliée au Sensible et aux recherches de Danis Bois. Chronologiquement, Maria Leão (2003) a fait un état des lieux concernant la place du corps dans le monde des arts performatifs, et particulièrement chez Bois. Puis, Luca Aprea (2007) a construit sa recherche sur l'étude poussée du moment où apparaît l'impulsion créatrice chez le pédagogue enseignant l'art de l'acteur, en s'appuyant sur les recherches de Stanislavski (1990), Grotowski (1999), Barba (1993) et Bois (2006 ;

⁷ Le Cerap (Centre d'étude et de recherche appliquée en psychopédagogie perceptive) dirigé par le prof. Danis Bois est le laboratoire dédié à la recherche en psychopédagogie perceptive.

2007). J'ajoute à ces recherches celle de France Pépin (2008) ; à ma connaissance, c'est la seule à intégrer une connaissance de la psychopédagogie perceptive à une réflexion touchant les arts plastiques, dans une dynamique de développement de soi : « *En effet, dans ma façon d'entreprendre la création, je m'intéresse à une dimension humaine qui touche à l'intime par le biais du développement de la conscience de soi.* » (Pépin, 2008, p. 23).

Quant à moi, j'aimerais contribuer à l'avancée des pratiques, notamment la somato-psychopédagogie, que l'artiste pourrait utiliser pour peindre autrement. Comme une forme de « training », de préparation corporelle, au même titre que dans le monde du théâtre et des arts performatifs où la place du corps paraît acquise. En ce qui concerne le monde des connaissances, je voudrais contribuer à une meilleure compréhension de la portée des concepts et outils de mon études (Laisser agir, réciprocité actuante, perception, etc.) dans le champ des arts plastiques et, de plus, à une meilleure connaissance des spécificités de mise en œuvre de ceux-ci afin que les plasticiens investissent mieux leurs processus de création.

Je souhaite proposer une amorce de création et de lecture des arts plastiques qui s'adresserait idéalement au plasticien ou au spectateur comme à un sujet dans son corps Sensible. Cela emporte la notion de globalité corps/esprit, où l'art ne s'adresserait pas différemment à la part cognitive ou affective, mais à une unité retrouvée sans prédominance.

Question et objectifs

A- Question de recherche

Au terme de ce premier parcours de problématisation, ma question de recherche se formule ainsi : « Comment se transforme la pratique du peintre-plasticien au contact du sensible ? »

Cette formulation a pour but de questionner des faits d'expériences et de conscience issus de ma relation au sensible lors de pratiques picturales professionnelles, essentiellement dans le cadre de ma pratique d'atelier. Ces différentes natures de faits et d'effets concernent des attitudes, des gestes, une qualité d'être à soi, des sensations qui correspondent à des figures relevant de pratiques du sensible.

Introduire le témoignage d'une pratique artistique en première personne dans cette étude, c'est valider la dimension vécue de l'expérience artistique et plastique, qui me paraît être essentielle. D'où l'utilisation du terme « pratique » dans ma question. La pratique est la voie d'accès à l'expérience, aussi bien en somato-psychopédagogie, qu'en peinture. J'emploie ce terme plutôt dans le sens de « *l'exercice habituel d'une certaine activité, le fait de suivre telle ou telle règle d'action ; « la pratique journalière d'un exercice. »* (Lalande, 1968). Je vais éviter l'opposition courante que l'on fait entre la théorie et la pratique, l'une nourrissant l'autre en psychopédagogie perceptive. J'utilise le pluriel, car il va s'agir de différentes sortes de pratiques. D'une part, celles concernant directement le rapport au corps de l'artiste et, d'autre part, celles afférentes au résultat de ces pratiques : l'œuvre en elle-même.

Dans la formulation de ma question j'ai choisi d'employer le vocable de « peintre - plasticien », afin de préciser qu'il s'agit bien d'une forme artistique et contemporaine de la peinture. Le vocable « plasticien » est couramment employé depuis 1970, même si son emploi et définition sont bien antérieurs : « *celui qui recherche l'expression de la beauté par la reproduction ou la création de formes* » (Goncourt, journal, 1860, p.789)

La notion de formation est au cœur de ce master et de mon objet de recherche. Cette notion, dans un cheminement, amène celle de « transformation ». Le plasticien par définition est en formation car il recherche des formes nouvelles, il est d'ailleurs courant de noter que son œuvre se transforme. On parle alors des différentes périodes dans sa création, mais il est intéressant de rappeler que celle-ci n'est que la trace de la transformation de l'homme qui en est à l'origine. La modalité de la transformation qui intéresse ma recherche passe d'abord par une expérience humaine, fut-elle celle d'un artiste.

B- Objectifs

De ma question et du déploiement ci-dessus découlent les objectifs suivants :

- a) Objectiver par la description certains effets de mes pratiques de la somato-psychopédagogie sur ma peinture en tant que production.

- b) Enquêter sur la pertinence d'utiliser certains concepts du Sensible directement pour la peinture, et pouvoir en relever d'éventuels effets sur celle-ci.

c) Formuler les apports de la relation au Sensible dans la pratique de la peinture.

Ceux-ci seraient objectivés afin d'être utilisables en vue d'une généralisation à l'usage d'autres peintres plasticiens. Quelques pistes pourront être données répondant à des questions comme « comment commencer une peinture », que faire d'un trop grand contrôle de soi, ou d'un trop plein émotionnel? Comment potentialiser la vie corporelle subjective pour l'acte de peindre ? Quels en sont les effets sur la production artistique ? Ou encore comment 'lire une peinture' en terme d'espace, d'orientation, d'intensité de la trace 'matières' et des couleurs, donnant accès à quelle forme de subjectivité, et produisant quels sens ? »

Ces questions permettent d'ébaucher un rapport au monde de l'art potentiellement différent, en apportant un « témoignage » sensible au monde des arts plastiques, afin d'habiliter la part de l'éducation perceptive dans ce secteur artistique.

PARTIE I **Problématisation**
Théorique

Introduction générale au champ théorique

J'ai constitué mon champ théorique selon trois axes :

- L'esthétique :

En effet je veux adosser ma recherche à la théorie de l'esthétique. Celle-ci amenant une réflexion conjointe entre ce qui sur l'art et la manière de l'appréhender. Cette manière se basant parfois sur le monde des sensations, qui est central dans ma recherche. Pour cela j'ai été questionner deux auteurs de l'école pragmatique, qui proposent une théorie de l'art basée sur l'expérience qui est un deuxième élément central de ma recherche.

- Les écrits de peintre :

Afin de montrer tout simplement que je ne suis pas le seul artiste à poser la sensation comme base de réflexion à sa réflexion picturale, et que les peintres réfléchissent à leur pratique. J'ai en effet de nombreux et illustres prédécesseurs. Parmi ceux-ci j'ai choisis Paul Cézanne qui est le grand précurseur de cette réflexion mettant la sensation au centre de sa pratique. Et ensuite Francis Bacon pour qui l'acte de peindre garde une part de mystère dans la façon dont l'artiste le met en œuvre comme un mélange de spontanéité liée à la perception et de savoir-faire.

- La psychopédagogie perceptive :

Car c'est ma pratique depuis une vingtaine d'années. J'écris sur celle-ci en lien avec mon activité de peintre dans mon journal de bord qui forme mon recueil de données. Les pratiques qui y sont associées forment un « training » corporel préparatoire dont les impacts sur la peinture est le thème d'analyse de cette recherche.

Chapitre 1 – L'esthétique selon Dewey et Shusterman

Dans ce chapitre, je m'appuierai sur *L'art comme expérience* de John Dewey (2010), sur *L'art à l'état vif* (1991) et *Conscience du corps* (2007) de Richard Shusterman. John Dewey (1859-1952) est un philosophe pragmatique qui formula plusieurs concepts définissant et reliant – comme l'indique le titre de son ouvrage – art et expérience, notions centrales de ce mémoire. Richard Shusterman a développé la pensée de Dewey et l'a prolongée dans sa philosophie de la soma-esthétique. Ces deux philosophes ont en commun de réhabiliter la sensation et donc la place du corps dans la pratique artistique.

Le livre de Dewey L'art comme expérience

John Dewey a écrit *L'art comme expérience* en 1931 à partir d'une série de conférences ayant comme thème « la philosophie de l'art ». Cet ouvrage, selon Shusterman dans sa présentation de la récente édition française, est fondateur de l'esthétique pragmatique.

Il évoque l'art comme une expérience organique potentiellement à la portée de tous.

Pour lui, l'art est un vécu humain né d'une relation qualitative à l'environnement. Il est composé d'une durée rythmée de façon ordonnée par des tensions, des phases d'accumulations d'informations, puis d'expressions.

C'est un processus individuel, historique et social, et avant tout, une expression de la vie.

L'objectif de Dewey est de réhabiliter l'art comme une production reliée à l'expérience humaine. Il le désacralise en le mettant à portée de la perception autant que de la raison, sans rupture entre les deux.

À partir de ce constat, il redéfinit ce que sont l'esthétique et le rôle de l'art dans la société humaine ; il les décrit comme des attitudes relationnelles informées et réceptives, ancrées

dans le quotidien permettant une meilleure relation au monde et de meilleures relations sociales.

Le livre de Shusterman sur la « soma-esthétique »

Dans son ouvrage récent, Shusterman met le corps et la conscience du corps au centre de sa réflexion : « *Loin d'être simplement le site où l'on peut afficher son éthos et ses valeurs sous une forme attrayante, le corps est aussi le medium permettant de mieux sentir et de mieux agir : développer son acuité cognitive, s'exercer à la vertu, et tendre au bonheur.* » (Shusterman, 2007, p. 9).

Pour cela Shusterman développe une philosophie qu'il nomme « soma-esthétique » qui englobe à la fois théorie et pratique. Il écrit : « *Ce projet est né de mes recherches sur le pragmatisme, l'esthétique et la philosophie comme manière de vivre.* » (Ibid. p. 8).

Le pragmatisme dont il est question place l'expérience « au cœur de la philosophie » (p.8). Et cela à partir du « corps vivant et sentant », appelé soma pour le distinguer d'un corps inerte. Le terme « esthétique » a « *pour fonction de souligner le rôle perceptuel du « soma » (dont l'intentionnalité incarnée contredit la dichotomie corps/esprit) et ses usages esthétiques, à la fois dans la stylisation de soi et dans l'appréciation esthétique d'autres soi et d'autres choses* ». (Ibid. p. 12)

Shusterman convoque un certain nombre de philosophes et de thérapeutes pour questionner ce qu'est vivre et penser le corps et, à partir du corps, « *pour un meilleur usage de soi-même* » (p. 17). Il introduit différents thèmes liés à la soma-esthétique à travers une lecture critique de six philosophes représentant les branches occidentales les plus marquantes de la philosophie : phénoménologie, philosophie analytique, pragmatisme, post-structuralisme.

Introduction aux thèmes d'étude

Dans un premier temps, j'ai voulu mettre en avant la place d'un *corps vivant* dans l'expérience de l'art, à travers une lecture de John Dewey et Richard Shusterman. Un *corps vivant* serait un *corps sujet* ressenti dans un présent évoluant constamment. Il joue sa partition dans l'acte artistique, dialoguant avec son environnement, avec son intellect, et sa sphère émotionnelle. À l'inverse d'un *corps objet* que l'artiste voudrait soumettre et modeler par sa volonté seule, dans un but de « compétitivité », se débattant entre le poids du passé et la pression du futur. Selon Merleau-Ponty, le corps silencieux est déjà l'origine de toute

expression artistique. Il s'agit d'un corps habité participant à l'identité du sujet, recevant et redistribuant les énergies vitales (pour reprendre l'expression de Dewey) dans une appréhension subtile du monde. Tous les sens y collaborent dans une dynamique d'où émerge une signification ancrée organiquement.

Dans un deuxième temps, je me réfère à l'ouvrage de Dewey pour définir ce qu'est une véritable expérience et l'intérêt de celle-ci pour l'artiste. Pour Dewey, il y a plusieurs types d'expériences dont une seule est « véritable », c'est-à-dire aboutie, fondamentale, et que l'on pourrait qualifier de formatrice. Cette forme d'expérience qu'il nomme *esthétique*, nécessite un ressenti du sujet en tant qu'*être vivant* par des interactions avec son environnement. Elle est alors le fruit d'un processus complet, éprouvé par le sujet, rythmé et varié comme une œuvre d'art, terminée par une sensation plus forte qui signe son achèvement. Ces conditions sont nécessaires autant pour réaliser une véritable expérience « pratique », qu'« intellectuelle ».

La relation – à soi, à l'autre, à l'environnement – étant centrale dans l'expérience selon Dewey, il m'a semblé important d'introduire ici une autre notion, celle d'*empathie*. Car cette dernière est nécessaire à la relation, ou du moins à une certaine *qualité* de relation – et spécialement pour l'artiste – qu'on ne peut imaginer mise en œuvre, sans attirance pour tel ou tel objet matériel ou intellectuel. L'empathie prend toute son importance comme manière d'entrer silencieusement et directement en relation avec le monde et d'instaurer une réciprocité dynamique avec celui-ci, sans laquelle il n'y a pas de création possible. On pourra ainsi dire que l'empathie se développe au fur et à mesure que la connaissance expérientielle augmente.

Ensuite, dans un troisième temps, c'est l'importance des rythmes dans la vie et la création artistique qui sera analysé, dans une perspective où alternent contrôle et jaillissement spontané. En effet, les rythmes modèlent la vie humaine et contribuent à forger son activité créatrice : que ce soit les rythmes imposés par la nature (le jour et la nuit, les saisons) ou de la vie quotidienne (le travail, le repos, les repas, ...). Le rythme est ce qui permet de différencier les éléments les uns des autres au sein d'un tout. L'homme et l'artiste donc composent constamment avec ces grands rythmes naturels dans leurs mises en œuvre.

Une rythmicité plus intime anime l'homme. Elle se compose d'« agirs » spontanés jaillissant de la profondeur corporelle. C'est l'impulsion, support de l'expression authentique. L'expression est un mouvement sortant depuis l'intériorité vers un objet extérieur attisant son désir. Pour atteindre son objet ou son objectif expressif, l'artiste doit faire alterner des périodes d'efforts et d'autres de relâchement en fonction de ses dispositions internes et de son

environnement. Mais Shusterman nous rappelle que malgré ces tendances spontanées à l'expression, l'homme ou l'artiste s'il a un but spécifique (apprendre une langue, décrire la réalité par la peinture...) doit acquérir un savoir-faire par lequel son expression pourra cheminer plus facilement vers son objectif.

Une dernière partie traite de l'entraînement corporel – appelé ici « training » – pour une meilleure expérience esthétique et artistique. Les réflexions de Shusterman, qui est également un praticien de la méthode Feldenkrais, sont autant de développement sur ce point. Il rappelle la place importante de la santé corporelle pour les philosophies orientales et occidentales, à tel point que l'illumination spirituelle ne peut-être atteinte sans elle. Au-delà de sa seule santé, c'est de son entraînement à percevoir que va dépendre la qualité de relation de l'artiste à lui-même, à l'autre et au monde. En effet, sa capacité à développer sa sensibilité corporelle générale ainsi que son sens proprioceptif autorise l'artiste à s'exprimer avec davantage de conscience et de finesse.

Le corps, l'être vivant et l'émotion dans l'expérience artistique

A- Le corps et l'être vivant

La philosophie esthétique de Dewey s'enracine dans le corps. Elle est reliée aux besoins et activités vitales de l'organisme.

« Un des traits fondamentaux de l'esthétique deweyenne est son naturalisme somatique. Le livre de Dewey ne s'ouvre-t-il pas sur un chapitre intitulé 'La créature vivante', qui, comme les chapitres suivants, est consacré à enraciner l'esthétique dans les besoins vitaux de l'organisme humain, dans sa constitution et ses activités fondamentales ? » (Shusterman, 1991, p.21). La présence du corps humain comme fondement de l'art est un gage de vitalité, de créativité où l'expression est nourrie d'émotions. À l'inverse d'une tendance dans le milieu institutionnel qui (déjà) tendait à séparer les deux : *« Bien que les beaux-arts soient devenus de plus en plus désincarnés – au sens propre du terme – 'le substrat organique reste comme le fondement ultime et vivifiant', la source féconde où puisent les énergies émotionnelles de*

l'art, qui en font en retour un élément privilégié d'enrichissement pour l'être humain (AE, 30-31). » (Shusterman, 1991, p. 22).

En effet, dans les milieux intellectuels le corps est systématiquement dévalorisé, mal aimé, comme dans les anciennes religions où il était assimilé aux bas instincts, à l'animal : « *En particulier, tout ce qui est rattaché au "bas", à la chair, et aux sens est systématiquement dévalorisé, alors qu'il faudrait y voir une contribution décisive à l'épanouissement humain, y compris sur le plan moral et intellectuel.* » (Ibid. p. 36). Le corps est le media sans lequel l'homme ne peut tout simplement pas exister !

Au contraire de ce que nous venons de voir, Dewey prend comme exemple la grâce de l'animal dans la façon qu'il a d'absorber la temporalité corporellement pour aller de l'avant. Il peut évidemment s'appliquer ici à la démarche artistique dans le sens où un artiste « vivant » serait bien ancré dans un présent en devenir, avec un passé intégré ne l'entravant pas dans ses travaux : « *En l'observant, on voit le mouvement se fondre avec les sens, et les sens avec le mouvement, pour former cette grâce animale que l'homme a tant de mal à égaler. Ce que l'être vivant retient du passé et ce qu'il attend du futur orientent son présent. Le chien n'est jamais pédant ni académique, car ceci n'arrive que lorsque le passé est coupé du présent dans la conscience et érigé en un modèle qu'il faut imiter ou en une réserve dans laquelle puiser. Le passé absorbé dans le présent poursuit son chemin ; il va de l'avant.* » (Ibid. p.54).

Pareil à un terreau fertile, le corps sensible permet la perception artistique à tous les hommes, artistes ou non ; c'est ce qu'ils ont en commun et qu'ils peuvent utiliser à leur guise, mais qu'ils doivent engager pour percevoir de façon esthétique : « *Ce substrat physiologique essentiel n'est pas limité à l'artiste. Le lecteur ou l'auditeur doivent aussi, pour apprécier l'art, engager leur affect, leurs énergies naturelles et leurs réponses sensori-motrices (...).* » (Ibid. p. 22). Dans ce nouvel extrait, on voit bien la volonté de Dewey d'affirmer une réconciliation de l'artiste, mais avant tout de l'homme, avec sa matérialité. Pour lui, c'est le rôle même de l'art d'aller dans le sens de cette réunification du corps et de l'intellect, pour générer une dynamique devenant plus fructueuse, vivante : « *Car le rôle de l'art n'est pas de nier les racines et les besoins organiques de l'homme pour mieux parvenir à une expérience éthérée, mais de procurer une expression intégrée et satisfaisante, répondant à notre double dimension corporelle et intellectuelle que, selon Dewey, nous avons eu le malheur et le tort de trop séparer. Le but de l'art sera alors « de servir l'être réconcilié en une vitalité unifiée ».* (AE, 122) ». (Ibid., p. 23)

La vision globale du monde de Dewey se retrouve dans son esthétique où le tout, comme le corps par exemple, est plus fort et plus signifiant dans sa diversité intégrée que chacun de ses éléments séparés : « *Selon le principe de l'unité organique que Dewey pose, un tout esthétique est supérieur à la somme des propriétés de ses parties. En outre, à un certain degré, les parties elles-mêmes ne présenteraient pas le même aspect sans leur intégration dans le tout.* » (Ibid., p. 35).

Selon Shusterman, Dewey et Merleau-Ponty partagent le point de vue selon lequel le corps vivant, par sa relation et sa réaction au monde est la source de l'art, et notamment de la peinture : « *C'est ainsi qu'on peut rapprocher le point de vue esthético-somatique de Dewey de l'accent mis par Merleau-Ponty sur le corps vivant. "C'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art", écrit Merleau-Ponty.* » (Ibid., p. 28).

Dans un ouvrage plus tardif, Shusterman donne encore davantage de place au corps ; comme lieu de perception mais aussi de formation. Il en fait même le centre de sa théorie « soma-esthétique » : « *On peut, à titre provisoire, définir la soma-esthétique comme l'étude méliorative et critique de l'expérience et de l'usage du corps, conçu comme le foyer de l'appréciation esthético-sensorielle (aïsthêsis).* » (Shusterman, 2007, p. 33)

B- Corps objet et corps sujet

Comme on l'a vu, le corps est dévalorisé dans le domaine de l'art. Cet état de fait est le résultat d'une longue tradition religieuse et philosophique remontant à Platon, et qui envisage le corps comme un objet, un réceptacle de la part plus noble qu'est l'esprit : « *Adoptées par le néoplatonisme, intégrées à la théologie chrétienne et reprises par l'idéalisme moderne, ces critiques (...) qui n'accordent au corps que le statut dégradé et aliénant d'instrument, ont eu une influence énorme dans notre culture.* » (Ibid. p.16).

Le corps est vécu comme un outil, d'autant plus lorsque la personne est en prise avec des difficultés. Le corps est alors considéré comme une charge en notre possession qui répond mal lorsqu'on l'utilise et qui est alors cause de souffrance : « *Mais il arrive souvent et tout particulièrement dans des situations de doute et de difficulté, que je perçoive aussi mon corps comme quelque chose que je possède et que j'utilise, et non comme quelque chose que je suis,*

quelque chose que je dois commander pour qu'il accomplisse ce que je veux, mais qui souvent échoue, quelque chose qui me fait souffrir. » (Ibid., p.14). Même si la société actuelle semble mettre en avant le corps, elle ne le fait en réalité que superficiellement, en soignant l'apparence et en ignorant sa profondeur : « Dans notre culture, la conscience de soi somatique est excessivement dirigée vers une conscience de l'apparaître du corps aux autres, et elle se fonde sur de profondes normes sociétales de l'apparence attirante. » (Ibid., p.17).

Mais la réalité que nous offre l'expérience de la perception corporelle est tout autre, ou du moins elle est multiple, selon Shusterman : « *Le corps exprime l'ambiguïté de l'être humain, qui est à la fois sensibilité subjective faisant l'expérience du monde et objet perçu dans le monde (Ibid., p. 13). Le corps dépasse alors le simple statut d'objet pour devenir partie constitutive de l'identité du sujet : « Ainsi je suis corps autant que j'ai un corps » (Ibid., p. 13). Shusterman indique clairement que pour lui le corps est *sujet*. C'est lui qui vit et témoigne de la beauté de l'expérience singulière, en dehors de toutes normes extérieures : « Le corps joue un rôle de sujet, en tant que foyer vivant de l'expérience belle et personnelle. » (Ibid., p.45).*

Merleau-Ponty envisageait clairement le corps comme sujet, au-delà d'un rôle cantonné au mode perceptif, mais atteignant les rives réflexives, par une intention spontanée et irréfléchie de l'être en donnant à : « *La subjectivité somatique irréfléchie une extension dépassant nettement le domaine des mouvements et des perceptions sensorielles de base, et englobant les opérations supérieures, la parole et la pensée – soit le sanctuaire philosophique du logos. Ici encore, c'est l'efficacité propre à l'intentionnalité corporelle spontanée, et non les représentations conscientes, qui explique notre comportement. (Ibid., p. 88).*

C- L'intelligence du corps de Merleau-Ponty, revisitée par Shusterman

Shusterman convoque Merleau-Ponty dans sa réflexion sur le corps, afin de mettre en valeur ce que nous partageons tous à travers l'existence singulière de notre corps : nous sommes formés par la façon qu'il a d'agir : « *Cet "ordre de la spontanéité enseignante" premier et incarné constitue une sagesse et une compétence mondaines partagées par tous. Il [Merleau-*

Ponty] engage à reconnaître et à retrouver la spontanéité caractérisant cette perception et cette expression originaires. » (Ibid., p. 83)

Avant tout, le corps serait le médiateur entre le monde originaire commun à tous, prémice de la conscience réflexive : *« Merleau-Ponty affirme l'existence et la restauration d'une perception ou expérience du monde originaire qui serait sous-jacente à la conscience réflexive ou thématifiée, et en dessous de tout langage et de tout concept. » (Ibid., p. 83)* Merleau-Ponty va dans le même sens que Wittgenstein lorsque ce dernier fait un lien entre corps et sacralité, en considérant les différents niveaux de pouvoirs du corps comme surnaturels : *« Merleau-Ponty, afin de mettre en lumière les pouvoirs stupéfiants de ce niveau irréfléchi de perception, d'action et de parole, le décrit comme merveilleux, miraculeux et même magique. » (Ibid., p. 85).*

Car c'est bien le corps qui, en silence et de façon invisible structure l'expression humaine : *« Merleau-Ponty met cette célébration du mystère miraculeux du corps au service de son projet visant à mettre en avant la valeur de ce dernier, qui constitue selon lui la toile de fond silencieuse, structurante et cachée. » (Ibid., p. 87).* Mais le silence du corps est un silence vivant. Le corps par sa présence silencieuse est déjà geste et argumentation. Le corps vivant est fait de perceptions, de sensations, de relations avant même de se mouvoir objectivement ou d'articuler une parole : *« Si le corps forme "le fond de silence" nécessaire à l'émergence du langage, il est aussi déjà, en tant que geste, un "langage tacite" et le fondement de toute expression. » (Ibid., p. 73).*

L'artiste ressent cela en lui-même avant d'agir, et son expression sera en partie une transposition de ce silence.

Pour Merleau-Ponty, ce silence est un mystère, une présence ayant sa propre intention communiquant ses mots à l'écrivain, son geste et ses couleurs au peintre. Il y a un vouloir spontané et impérieux du corps allant au-devant du désir du sujet : *« Merleau-Ponty met semblablement en lumière le merveilleux mystère de ce pouvoir somatique d'expression qui, bien que silencieux, jaillit pourtant spontanément. " Et comme l'opération du corps, celle des mots ou des peintures me reste obscur : les mots, les traits, les couleurs qui m'expriment [...] me sont arrachés par ce que je veux dire comme nos gestes par ce que je veux faire [...] avec] une spontanéité qui ne souffre pas de consignes, et pas même celles que je voudrais me donner à moi-même". » (Ibid., p. 89).*

Shusterman va au-delà de Merleau-Ponty dans sa réhabilitation du corps, en mettant en avant « *le rôle des sensations somatiques explicitement conscientes* » que Merleau-Ponty néglige. Ces perceptions intérieures ou extérieures sont donc explicites et conscientes issues de l'expérience, il s'agit des « *sentiments, des observations, des visualisations, et des autres représentations mentales de notre corps et de ses parties, de sa surface et de son intérieur.* » Il y ajoute les efforts intellectuels et ce qu'il nomme les visualisations de sensations liées au mouvement, à son orientation, à son tonus : « *La concentration intellectuelle ou la visualisation du sentir (the feel)* », *du mouvement, de l'orientation ou de l'état de tension d'une partie de notre corps* », il distingue bien les sens externes des sens internes : « *On peut distinguer celles qui semblent dominés par nos sens externes (la vue, l'ouïe, etc.) de celles qui reposent davantage sur les sens corporels internes, comme la proprioception, ou les sentiments kinesthésiques.* » Shusterman souligne l'importance de la proprioception et des sentiments liés au mouvements dans sa théorie soma-esthétique parce qu'elles sont issues d'une attention discriminante (consciente) où le sujet a un rapport de présence extrêmement qualitatif à lui-même, c'est à dire à son intériorité sensorielle : « *On peut considérer que ces perceptions proprioceptives sont les perceptions soma-esthétiques par excellence : elles sont en effet soma-esthétiques non seulement parce qu'elles font appel à l'aïsthésis attentive ou la perception thématifiée, mais aussi parce qu'elles reposent essentiellement sur le système sensoriel soma-esthétique, plutôt que sur nos télécepteurs.* » Il conclue qu'il n'y a pas de dichotomie corps-esprit, mais au contraire une unité qu'englobe le corps ressenti consciemment : « *Par conséquent, les sensations corporelles conscientes ne s'opposent nullement à la pensée : elles englobent au contraire les pensées et représentations centrées sur le corps, conscientes et expérientielles.* » (Ibid., p. 78).

D- L'être vivant et la continuité de l'expérience

L'être vivant est donc incarné, mais il est aussi un être confiant, relié à la temporalité passée, présente et à venir, ainsi qu'à la communauté humaine. Un être impliqué dans son action « naturellement ». C'est un être qui vit en harmonie avec son environnement et avec sa temporalité : « *L'être vivant adopte son passé...* » (Dewey 2010, p. 52) et « *pour l'être qui vit pleinement, le futur n'est pas une menace mais une promesse : il entoure le présent comme un halo.* » À partir de cette harmonie, il donne une première fonction et définition de l'art : « *Ce n'est que lorsque le passé cesse de le troubler et que les anticipations pour le futur ne le perturbent pas qu'un être se trouve dans une union totale avec son environnement et qu'il est par conséquent pleinement vivant. L'art célèbre avec une intensité particulière ces instants où*

le passé vient enrichir le présent et où le futur stimule ce qui existe dans le présent. » (Ibid. p. 53).

E- La perception corporelle dans l'expérience

L'expérience dont Dewey parle est bien celle d'un corps en action. Ce corps confronté et influençant un monde d'objets, s'élançait déjà potentiellement vers une expression artistique. Dont la forme première et pourtant subjective est la *perception esthétique* : « *Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art. Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique. (Ibid. p.55).*

L'action et la perception ne sont pas coupées l'une de l'autre, au contraire elles interagissent et prennent ensemble de nouveaux sens. Ce lien est dynamique et évolutif, il est le garant de la créativité : « *Quand nous manipulons, nous touchons et caressons ; quand nous regardons, nous voyons ; quand nous écoutons, nous entendons. La main se déplace avec la pointe à graver ou avec le pinceau. L'œil est témoin et enregistre le résultat. À cause de ce lien intime (entre action et perception), l'enchaînement des actions est cumulatif et ne dépend pas d'un simple caprice, ni de la routine. »* Chez le peintre, ou chez tout artiste qui utilise l'œil et la main « ressentant », ils sont reliés, s'informent réciproquement et permettent une action évolutive. Ils deviennent ainsi parties d'une globalité expressive élargie au corps entier, où dialoguent de façon vivante chacun de ses éléments constituant, ce qui évite une action habituelle, mécanique : « *Dans une expérience artistique-esthétique forte, la relation est si étroite qu'elle contrôle simultanément à la fois l'action et la perception. Un rapprochement aussi vital ne peut exister si seuls la main et l'œil sont impliqués. Ceux-ci doivent fonctionner comme deux organes reliés dans tout son entier, sans quoi il ne peut y avoir qu'une séquence mécanique de sensation et de mouvement comme dans la marche qui est automatique. » (Ibid. p.103-104).*

Dewey note qu'il y a deux façons d'utiliser ses sens corporels. D'un côté, il y a celle rare, permettant l'accès à un sentiment de profondeur ou le corps permet à l'individu de devenir sujet de son expérience. C'est une situation où chacun des sens amplifierait et supporterait l'autre permettant d'accéder à une acuité plus vaste, mettant à jour une signification, au delà de la simple excitation nerveuse . De l'autre, il y a la façon mécanique de se percevoir, où les

sens sont dissociés les uns des autres ne permettant pas une perception globale : « *Nous subissons les sensations comme des stimuli mécaniques ou des stimulations en réaction à une irritation, sans percevoir la réalité qui est en elles et derrière elles : dans la plus grande partie de notre expérience, nos différents sens ne s'associent pas pour relater une histoire unique et plus vaste. Nous voyons sans rien ressentir, nous entendons, mais c'est seulement une perception de seconde main car elle n'est pas étayée par la vision. Nous touchons les choses, mais ce contact reste tangentiel, car il ne se fonde pas avec les qualités des sens qui se trouvent sous la surface.* » Nous recherchons l'émotion forte pour elle-même, alors que nous pourrions fédérer nos sens afin de nous battre pour des conditions de vie ou nos vies seraient plus expressives et plus profondes : « *Nous utilisons nos sens pour éveiller la passion mais pas pour permettre le plein exercice de notre capacité de pénétration, non que cette capacité ne soit potentiellement présente dans l'exercice des sens, mais nous capitulons face à nos conditions d'existence qui contraignent les sens à demeurer une simple excitation de surface.* »

Dewey dénonce le fait que la plupart du temps, nos sens soient coupés de leurs significations profondes pour l'individu : « *Ce n'est qu'occasionnellement que, dans l'existence de bien des individus, les sens sont chargés de ce sentiment engendré par une prise de conscience profonde de significations intrinsèques.* » (Ibid. p. 58).

Dewey propose au contraire une réunion de l'organisme et de l'entendement pour une redéfinition du sens intégré à celle des sens corporels, l'un nourrissant les autres et réciproquement : « *Mais le sens, (...) est le seul terme qui désigne la fonction des organes des sens lorsqu'ils exercent pleinement cette fonction.* » (Ibid. p. 58).

Il réconcilie ainsi la perception, l'action et l'intellect de l'humain avec sa participation « *au spectacle splendide et varié du monde (qui) devient pour l'être vivant une réalité par les qualités qu'il en perçoit.* » Il poursuit en indiquant comment la globalité corporelle percevant, la volonté et la mémoire participent de conserve au monde. Ainsi il n'y a pas de prédominance d'une modalité « d'appréhension du monde » sur l'autre, mais des complémentarités : « *Cette perception de la réalité ne peut être opposée à l'action, car ce dispositif moteur et "la volonté" elle-même sont les moyens qui permettent la poursuite et l'orientation de cette participation. Cette perception ne peut pas non plus être opposée à l'"intellect", car c'est l'esprit qui permet de rendre cette participation profitable par le biais des sens ; c'est par l'esprit que des significations et des valeurs sont extraites, conservées et réutilisées par la suite dans les échanges entre la créature vivante et son environnement.* » (Ibid., p.59).

Cet équilibre des perceptions corporelles porte et nourrit les activités cognitives. Et il prend lui-même sa source, son jaillissement dans le monde naturel « des énergies ». Cet ancrage organique irrigué par cette vitalité naturelle forme les fondations matérielles de l'art, sans lesquelles il ne serait que vanité : « *Toute pensée délibérée, toute intention consciente, provient de choses à l'origine accomplies organiquement par le jeu d'énergies naturelles. S'il n'en était pas ainsi, l'art serait construit sur des sables mouvants, que dis-je, ne serait que du vent.* » (Ibid., p. 63-64). Autrement dit, l'art est le fruit de *la matière et l'éthéré* (Keats) : « *Tandis que l'art lui-même est la meilleure preuve de l'existence d'une union, réalisée et donc réalisable, du matériel et de l'idéal.* » (Ibid., p. 68). Et cette union passe par des moyens humains, corporels.

F- Émotions et perception

Pour Dewey, l'intellect seul ne peut être suffisant pour vivre une expérience complète, il doit s'en remettre également à l'imaginaire, porteur d'émotions : « *La raison, exercée à son plus haut degré, ne peut parvenir à une appréhension totale des choses et à une forme d'assurance et d'autonomie. Elle doit s'en remettre à l'imagination, aux idées incarnées dans les sens porteurs d'émotions.* » (Ibid., p. 78). L'action des membres et du regard séparés de l'être vivant n'est pas opérant : il faut qu'il y ait un acte global où la perception et la restitution s'équilibrent. « *La main et l'œil, quand l'expérience est esthétique, ne sont que des instruments par l'intermédiaire desquels l'être vivant dans son entier, constamment récepteur et acteur, opère.* » Ce fonctionnement autorise l'expression et l'émergence de l'émotion intégrée au tout et canalisée en celui-ci : « *C'est ainsi que l'expression est émotionnelle et qu'elle est guidée par un but.* » (Ibid. p.103-104).

Perfectionner la perception de son corps implique aussi une meilleure perception de ses états émotionnels. Ainsi pour savoir dans quel état émotionnel on se trouve, encore faut-il pouvoir le percevoir, Shusterman y voit un rôle de la soma-esthétique : « *La soma-esthétique œuvre à améliorer l'attention à nos sentiments, élargissant ainsi notre connaissance tant de nos humeurs passagères que de nos attitudes durables.* » (Shusterman, 2007, p. 34).

En tant qu'artiste, il m'est arrivé de nombreuses fois de constater que la mise en action corporelle permettait un meilleur accès à mes sentiments : le fait de constater le besoin d'une rythmicité élevée de ma gestualité, est souvent révélateur d'une tonicité intérieure comme prémices d'un état d'agacement, par exemple. Cet état se révélant et se déroulant au fur à mesure qu'il est exprimé non seulement par la gestuelle, mais aussi par un désir de couleurs,

de formes... Comme nous le verrons plus loin (impulsion corporelle et expression artistique), pour qu'il y ait expression, il faut une émotion, même si cette dernière est insuffisante pour *faire œuvre* (cf. Dewey, 2010 p. 133).

Shusterman interroge Wittgenstein à propos de la sphère émotionnelle. Ce dernier suggère un fond commun entre sentiments du à la perception et émotions : « *Si l'art ne sert qu'à 'produire des sentiments', s'interroge plus loin Wittgenstein, la perception sensible que l'on en a fait-elle en fin de compte partie elle aussi de ces sentiments ?* » (Shusterman, 2007, p.170-171). Comme le souligne Shusterman, cette réflexion met en relief la perception qu'éveille l'œuvre d'art en soi. Un type de perception porteur d'un sentiment subtil. Wittgenstein interroge ainsi le sens de l'art, et la responsabilité de l'artiste, qui serait selon Shusterman de communiquer un art plus raffiné et incarné que ceux des stéréotypes grossiers trop souvent associés à l'idée de l'émotion artistique : « *Cette question sibylline et apparemment rhétorique nous rappelle que les perceptions esthétiques doivent toujours se réaliser à travers les sens corporels, et il se pourrait même qu'elle préconise en filigrane un usage de l'art plus incarné et plus attentif aux sens ; en d'autres termes, nous ferions mieux d'affiner notre appréciation de l'art en accordant plus d'attention aux sentiments somatiques impliqués dans notre perception de l'art, plutôt que d'identifier étroitement les sentiments artistiques à des types familiers d'émotions (par exemple, la tristesse, la joie, la mélancolie, le regret, etc.) à cause desquels l'appréciation de l'art dégénère souvent en un romantisme vague et dégoulinant.* » (Ibid., p.170-171)

On pourrait dire pour continuer dans ce sens que Shusterman prône un art et un regard du spectateur équilibrés, loin d'un étalage émotionnel où l'artiste se répand exagérément à partir d'une difficulté personnelle qu'il jette en pâture à un spectateur trop vorace. L'art se doit de réveiller la sensibilité mais pas de l'assommer !

L'expérience et l'empathie dans le processus esthétique de création

L'expérience est constante pour Dewey et elle est indissociable de sa dimension esthétique.

Elle participe de l'existence de toute créature vivante en relation avec son environnement. C'est dans l'expérience que se crée la temporalité d'une vie : avec des périodes conflictuelles et d'autres d'intégrations de nouvelles informations. C'est de l'expérience que naît une

certaine qualité de conscience. Dans ces quelques lignes, on perçoit déjà une forme de créativité humaine dans son interrelation avec ses conditions de vie : « *Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence. Dans des conditions de résistance et de conflit, des aspects et des éléments du moi et du monde impliqués dans cette interaction enrichissent l'expérience d'émotions et d'idées, de sorte qu'une intention consciente en émerge.* » (Dewey, 2010, p. 80)

Mais il différencie faire une « vrai » expérience de façon active ; d'une expérience partielle sans une complétude, ni achèvement. En effet l'expérience véritable est constituée par divers éléments : la pensée, l'intention, la motivation, l'action et ce qui en résulte, la durée, la ténacité ou la versatilité du désir... : « *Il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer une expérience. Il y a dévoiement et dispersion ; il n'y a pas adéquation entre, d'une part, ce que nous observons et ce que nous pensons, et, d'autre part, ce que nous désirons et ce que nous obtenons. Nous nous attelons à la tâche puis l'abandonnons ; nous commençons puis nous nous arrêtons, non pas parce que l'expérience est arrivée au terme visé lorsqu'elle avait été entreprise mais à cause d'interruptions diverses ou d'une léthargie intérieure.* » (Ibid.).

L'expérience ne peut être complète que lorsqu'il y a une adéquation entre ses différents éléments, comme le tableau du peintre n'est expressif que s'il y a un dialogue fructueux entre ses matières, formes et couleurs... Et le résultat achevé transmet une dynamique qui la différencie clairement d'autres expériences : « *À la différence de ce type d'expérience, nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences.* » (Ibid.)

Ce flux global de l'expérience est un mouvement il est doté d'une vitesse, d'un début, d'une fin, mais sans rupture. Rythme et continuité associés font ressortir la singularité de chacun des éléments les constituant : « *Dans une expérience, il y a un mouvement d'un point à un autre. Comme une partie amène à une autre et comme une autre encore poursuit la portion précédente, chacune y gagne en individualité.* » Dewey utilise un discours composé de termes et de formules qui pourrait concerner la description d'une œuvre picturale en cours de fabrication. Il parle de points, de parties qui s'influencent les unes les autres ou se complètent, de colorations chatoyantes et de blanc, de zones de repos, d'animation de l'ensemble et d'une rythmicité précise (thème que nous développerons plus loin) propice à la bonne tenue du tout : « *Le tout qui perdure est diversifié par les phases successives qui créent son chatolement. À cause de cette confluence continue, il n'y a ni blancs, ni jonctions mécaniques,*

ni centres inopérants quand nous vivons une expérience. Il y a des pauses, des lieux de repos, mais ils ponctuent et définissent la nature du mouvement. Ils résument ce qui a été vécu et préviennent la dissipation et l'évaporation stérile de cette expérience. Une accélération continue provoque l'essoufflement et empêche les parties de se différencier. » (Ibid. p.82)

Dewey présente effectivement l'œuvre d'art comme il le fait de l'expérience. Elle est à la fois globale et composée d'éléments distincts qui interagissent entre eux et se potentialisent : « *Dans une œuvre d'art, les différents actes, épisodes ou occurrences se mêlent et se fondent pour aboutir à une unité, sans pour autant disparaître ni perdre leur propre caractère lors de ce processus ; comme dans une conversation amicale où il y a échange et fusion continuels, mais où chaque locuteur non seulement conserve son propre caractère mais encore l'affirme plus nettement qu'à son habitude. » (Ibid., p. 83).*

La pensée est elle aussi une expérience, composée au sein d'un flux, d'une atmosphère, d'une qualité émotionnelle, qui rappelle à nouveau par le vocabulaire pictural utilisé l'œuvre peinte : « *La pensée procède par enchaînement d'idées (...). Ce sont des phases, qui se différencient sur un plan émotionnel et pratique, d'une qualité sous-jacente qui se développe ; ce sont des variations qui fluctuent ; elles ne sont pas séparées et indépendantes comme les idées et impressions de Locke et de Hume, mais sont des nuances subtiles d'une teinte qui progresse et se propage. » (Ibid., p. 84).*

Ce n'est pas un hasard que l'utilisation de ce langage. Car pour Dewey une expérience intellectuelle complète comporte une part esthétique : « *En bref, l'esthétique ne peut être dissociée de l'expérience intellectuelle puisque cette dernière doit être marquée du sceau de l'esthétique pour être complète. » (Ibid., p. 85).*

Enfin, ce qui n'est pas une surprise, il observe bien le même processus de création de l'expérience, dans le cadre d'une activité pratique. On peut donc inclure la pratique artistique à son propos : « *La même constatation vaut pour une activité qui est principalement pratique, c'est-à-dire qui se compose d'actes visibles. (Ibid., p. 86) »*. Il lui faut les mêmes qualités ajoutées au cumul d'actions conscientes, couronnées par une sensation particulière, plus intense sans doute, et satisfaisante marquant l'achèvement d'une construction formelle : « *Une fin ressentie comme la réalisation d'un processus. » (Ibid., p.86)*

Il en résulte que toute expérience pleinement accomplie a une dimension esthétique.

L'exemple de l'expérience d'un peintre, montre un lien entre son expérience pratique gestuelle et sa pensée. Chaque coup de pinceau doit être éprouvé dans ses diverses qualités pour que l'artiste ait conscience du processus, et puisse anticiper son action juste : « *Un*

peintre doit consciemment éprouver l'effet de chaque coup de pinceau sans quoi il n'aura pas conscience de ce qu'il fait et du sens dans lequel s'oriente son œuvre. En outre, il doit considérer un à un chaque lien entre phase d'action et phase de réception, en relation avec l'ensemble qu'il désire produire. Appréhender de telles relations, c'est exercer sa pensée et cela constitue l'un de ses modes les plus exigeants. » (Ibid. p. 97).

Le terme esthétique ayant également pour Dewey une dimension artistique ; il déplore d'ailleurs le fait qu'il n'y ait pas de terme regroupant ces deux dimensions : « *Le terme "artistique" fait principalement référence à l'acte de production et l'adjectif "esthétique" se rapporte à l'acte de perception et de plaisir. L'absence d'un terme qui désigne simultanément les deux processus est malencontreuse. » (Ibid.)*

A- Empathie et expression

Comme nous l'avons vu, au cœur de l'expérience humaine et artistique se trouve la relation. La relation s'exprime de manière variable, conflictuelle et plus harmonieuse. Mais ce qui noue la relation, c'est une attirance, une faculté de percevoir autrui, un lieu, une couleur, etc. Lorsque cet autrui est accueilli globalement par le sujet percevant, et que cet accueil modifie la relation, cette faculté peut prendre le nom d'empathie. C'est une première compréhension, un préalable éprouvé, inarticulé à un dialogue ou à l'expression artistique.

Dewey prend l'exemple de l'artiste et de son éprouvé, dont la sensibilité peut être assimilée à une forme d'empathie. L'artiste se trouve altéré au contact de ce qu'il voit. C'est-à-dire qu'il ne fait pas que voir, mais il éprouve la chose, et en est ainsi modifié : « *Serait-il envisageable, pour un artiste, d'aborder une scène sans éprouver le moindre intérêt, ni adopter la moindre attitude, sans aucun arrière-plan de valeurs, liées à ses expériences antérieures, et de telle façon qu'il lui soit permis de voir les lignes et les couleurs à partir de leurs seules relations comme formes et comme couleurs ? Cette condition est impossible à remplir. » (Ibid., p. 162)*

Le sens de l'œuvre, l'expressivité, sont des parties constitutives de l'œuvre, silencieuses, c'est pourquoi « *les mots ne peuvent reproduire l'expressivité de l'objet. » (Ibid., p.158)*

L'empathie est la façon dont le dessinateur entre en relation avec son modèle, la façon dont il va le comprendre et ce qu'il va retenir de saillant dans son caractère, avant même de devenir acte et objet expressif. Pour dessiner un portrait, il ne s'agit pas seulement d'avoir une maîtrise technique du dessin de « reproduction », mais aussi une façon de le ressentir : « *Il ne s'agit pas d'un moyen permettant de soutenir la reconnaissance à l'aide de contours exacts et*

d'ombres définies. Dessiner, c'est souligner : c'est extraire ce que le sujet a à dire au peintre en particulier dans son expérience intégrée. » (Ibid., p.168)

Plus loin, Dewey insiste sur le fait que l'expression de l'objet artistique est déterminée par une tendance organique instinctive d'aller vers certains aspects de l'environnement humain. Autrement dit, l'artiste ressent une forme d'intérêt profondément ancrée corporellement pour certains éléments de son univers : *« La source qui dirige la sélection c'est l'intérêt ; une propension inconsciente mais organique envers certains aspects et certaines valeurs de l'univers complexe et diversifié dans lequel nous vivons. » (Ibid., p.172)* La plénitude de la réalisation artistique est même dépendante de cette relation qualitative et structurée à autrui et à l'environnement : *« La seule limite qu'il ne puisse enfreindre tient à la préservation d'une référence aux qualités et à la structure des choses dans l'environnement humain. Car sans cela, l'artiste travaillerait dans un cadre purement privé de référence et le résultat en serait privé de sens. » (Ibid., p.172)*

Il y a une forme d'empathie en rapport avec le savoir-faire (comme nous le verrons plus loin), venant de la connaissance du spectateur de ce qu'il observe et de la manière dont la chose qu'il observe est conçue, fabriquée ou exprimée. *« Un bon chirurgien est celui qui apprécie l'art de ce qui est accompli par un autre ; il le suit avec sympathie, quoique non ouvertement, dans son propre corps. »* Cette connaissance est corporelle et il la retrouve par le biais de ses sensations dans ce qu'il perçoit dans les traces d'une action chirurgicale, ou dans le jeu des mains d'un musicien : *Celui qui connaît la nature du rapport qu'il y a entre le jeu des mains du pianiste et la production de la musique qui en est issue entendra ce que le néophyte ne perçoit pas – tout comme la musique passe dans les “doigts” du musicien accompli lorsqu'il lit une partition. » (Ibid. p. 176).* Mais cela aurait pu concerner la touche de peinture formée sur la toile.

Dewey montre comment la relation d'empathie passe par le corps. Il prend l'exemple d'une image dans une peinture, compréhensible immédiatement grâce à des « canaux de réponse motrice » naturels, pouvant se perfectionner par l'apprentissage : *« Nous n'avons pas besoin de savoir beaucoup de choses sur le mélange des couleurs sur la palette ou sur les pinceaux qui appliquent la couleur sur la toile pour voir l'image dans le tableau. Mais il est nécessaire qu'il y ait des canaux de réponse motrice définis déjà prêts pour cela, dus en partie à notre constitution naturelle et en partie à l'éducation qui découle de notre expérience. » (Ibid., p. 176)*

On pourrait ajouter à cet exemple concernant la peinture, qu'il faut aussi une habitude et un métier pour décrypter le jeu des formes, des espaces, des couleurs et des traces picturales diverses entre eux.

Contrôle et laisser agir : une relation expressive rythmée

Chez Dewey, il y a une sorte de dialectique permanente entre l'homme et le monde, et entre l'homme et son propre corps. Cette relation s'exprime d'abord par des rythmes, qui ne sont pas forcément choisis, dans lesquels l'être humain se laisse aller, mais aussi avec lesquels il lutte et apprend constamment. C'est la base de l'expérience humaine.

A- Rythme naturel et humain dans l'expression

Le cadre de l'expérience artistique, là où elle trouve son origine et dont elle est constituée, est le monde environnant marqué par ses rythmes naturels. « *Le premier caractère du monde environnant responsable de l'existence de la forme artistique est le rythme* » (*Ibid.*, p. 250). Dewey répertorie les rythmes de la nature qui sont les rythmes premiers, éléments premiers qui conditionnent l'expérience humaine et artistique : « *L'aurore et le crépuscule, le jour et la nuit, la pluie et l'ensoleillement sont par leur alternance des facteurs qui concernent directement les êtres humains.* » Puis viennent les rythmes humains, propre à son existence incarnée : « *La vie propre de l'homme est affectée par le rythme de la veille et du sommeil, de la faim et de la satiété, du travail et du repos* » (*Ibid.*, p. 251) Des grands cycles qui viennent ponctuer la vie humaine depuis l'aube de l'humanité, liés à ses activités de développement, comme l'agriculture et l'artisanat, se manifestent de façon visible et audible par le travail des matériaux d'une façon cadencée. Les rythmes et images discernés dans la nature alliés aux techniques naissantes donnèrent lieu progressivement aux beaux-arts. À ce moment : « *Nulle distinction n'existait entre l'art et la science. L'un comme l'autre furent appelés technè.* » (*Ibid.*, p. 253). Les rythmes sous-jacents dans tous les arts ne sont pas seulement ceux internes, vitaux au corps humain, mais ceux de son milieu naturel : « *À la manière d'un substrat inscrit dans les profondeurs de l'inconscient, le fondement structurant les relations entre l'être vivant et son environnement.* » (*Ibid.*, p. 255). Ainsi, Dewey défend un art

nécessairement naturaliste. Il en donne une définition en décrivant les conditions de sa forme : « *Il signifie que tout ce qui est exprimable est un aspect du rapport entre l'homme et son environnement, et que ce contenu trouve sa plus parfaite alliance avec la forme quand on peut se fier et se laisser aller aux rythmes fondamentaux qui caractérisent l'interaction des deux.* » (*Ibid.*, p. 257). Il distingue le naturalisme d'un réalisme fixe, sans rythme ni mouvement organisateur. Le rythme comme « *variation ordonnée des changements.* » (*Ibid.*, p. 261) est l'inverse d'un flux uniformément régulier, sans variations, ou sans impulsion ni repos. Le rythme le plus simple, comme ceux qu'on peut observer dans la nature (les ondulations de l'eau, le mouvement d'une branche...) est un jeu relationnel d'énergies : « *On a forcément affaire à des énergies qui résistent les unes aux autres. Chacune augmente d'intensité durant une période déterminée, mais réprime dans le même temps une énergie de sens contraire jusqu'à ce que celle-ci puisse l'emporter sur la première qui s'est mise en repos durant l'activation de l'autre.* » (*Ibid.*, p. 262). Le rythme peut-être irrégulier, mais perçu de façon ordonnée, avec des temps de pause : « *La pause est, un équilibre, une symétrie de forces antagonistes.* » (*Ibid.*, p. 263). L'émotion humaine, pour devenir une véritable expression esthétique, doit se vêtir aussi d'un rythme ordonné, accumulant de l'énergie contre la résistance, plutôt qu'émettre une décharge immédiate empêchant toute construction ordonnée. Dewey en vient à la beauté comme « *unité dans la diversité* » (p. 271) pour préciser qu'il ne peut y avoir unité esthétique qu'à partir d'une dépendance réciproque des différents éléments qui la constituent. Ces éléments se distinguent les uns des autres dans une relation de tension synergétique. « *On ne peut parler d'unité que là où les résistances créent un suspense, lequel est surmonté par l'interaction coopérative d'énergies opposées* » (*Ibid.*, p. 272).

Les conditions dans lesquelles l'expérience esthétique advient, s'ordonne et prend une forme, sont la conséquence d'un dialogue entre ces rythmes de la nature et ceux de l'homme. Cette interaction donne d'autres rythmes alternant périodes fluides et périodes plus délicates ; les moments où l'action de l'homme est aisée et celles où il doit se remobiliser et faire un effort, lorsque les choses ne vont pas dans le sens qu'il souhaite. Pour Dewey, c'est de cette façon, par le contrôle et la perte de contrôle, par l'adaptation permanente aux événements imprévisibles que l'action structure l'espace et le temps humain. On voit bien que pour lui ces interactions sous-tendent la création artistique car la description qu'il donne de ce processus a déjà une forme, un mouvement quasi pictural, musical, poétique... : « *L'expérience directe provient des interactions entre l'homme et la nature. Dans ces interactions, l'énergie humaine d'abord mobilisée est successivement libérée et endiguée, frustrée et victorieuse,*

suivant l'alternance rythmique du besoin et de la satisfaction, des pulsations de l'action libre et de celles de l'action contrariée. Toutes ces interactions qui amènent l'ordre et la stabilité dans le flux tourbillonnant du changement sont en fait des rythmes (...) la succession régulière de ces changements établit un ordre structuré spatialement, et pas seulement temporellement. » (Ibid., p. 50)

D'ailleurs pour illustrer davantage ce propos, il prend l'exemple de la mer dont il fait un tableau saisissant et qui ne déparerait pas s'il était peint, dans une exposition d'œuvres romantiques. Les vagues, les nuages et le ciel représentent des variations de rythmes, évoluant constamment, contrastant dans leurs tonalités, luttant et prenant sens dans une homogénéité où un mouvement général : « *Comme les vagues de la mer, les lignes dessinés dans le sable par le va-et-vient des vagues, les nuages d'un blanc floconneux ou d'un noir menaçant. Le contraste entre le manque et la plénitude, entre la lutte et l'accomplissement, entre l'adaptation et l'irrégularité totale à laquelle elle succède, forme le drame dans lequel l'action, les sentiments et la signification ne font qu'un. »*

Pour Dewey, l'expérience serait impossible, à l'inverse, dans des mondes sans alternances de ces forces : « *Un monde où tout n'est que flux »* ou au contraire dans un « *monde achevé, complet (...) [qui] n'offrirait aucune opportunité de résolution »*, où il n'y aurait « *pas de satisfaction possible »* (Ibid. p. 51)

B- Impulsion corporelle et expression artistique

Parmi les rythmes de la vie, il y a ceux propres au rythme humain, comme nous l'avons vu. Mais plus précisément encore il y a l'impulsion corporelle : pour Dewey, c'est le premier acte de l'expérience. C'est un jaillissement organique global, un mouvement organisé spatialement depuis l'intériorité de l'individu vers l'extérieur. « *Toute expérience, quelle que soit sa portée, commence par une impulsion, ou plutôt comme une impulsion. »*[...] *L'impulsion désigne un mouvement vers l'extérieur et vers l'avant de tout l'organisme, mouvement auquel sont subordonnés des réflexes spécifiques. »* (Ibid., p. 115)

Elle annonce une expérience complète. Car elle répond à une nécessité du sujet : « *Les impulsions sont les prémisses de l'expérience complète parce qu'elles naissent du besoin. »* (Ibid., p. 116). En effet, l'intensité ressentie corporellement avant de commencer une œuvre

indique souvent à l'artiste la force de l'expérience à venir, qui se concrétisera dans la réalisation qui en suivra.

L'impulsion naît donc d'un besoin qui se trouve à l'extérieur de l'organisme, dans son environnement et qui influence le développement de l'organisme par sa qualité propice ou hostile à celui-ci : « *Un environnement qui serait toujours et partout propice à l'exécution immédiate de nos impulsions mettrait fin au développement tout aussi sûrement qu'un environnement toujours hostile contrarierait ce développement et le détruirait.* » (*Ibid.*, p. 117).

L'artiste connaît de la même façon des périodes où il doit concentrer son effort, ce qui lui permet de recruter une intensité et de la mobiliser dans l'orientation désirée. À d'autres moments au contraire, il doit apprendre à profiter d'un climat plus fluide, où l'intériorité et l'extériorité semblent communiquer plus facilement, sans entraves. Ces façons d'être relié aux événements intérieurs et extérieurs, par lesquels il apprend, lui permettent d'avancer toujours plus loin dans une expression issue d'une expérience de plus en plus fine.

Un peu plus loin, Dewey précise ce qu'est un acte d'expression : l'expression n'est pas issue simplement du projet d'un sujet, mais plutôt des relations d'un sujet à son environnement. Cela mène à l'expulsion d'un objet immatériel, émotionnel, vers une matérialisation. Pour illustrer cette synergie, il prend l'exemple concret de la fabrication d'un jus se faisant grâce au fruit mais aussi à un outil extérieur : « *L'ex-pression du jus nécessite le pressoir et du raisin ; de la même façon, il faut un environnement d'objets qui résistent, ainsi qu'une émotion et une impulsion interne pour constituer une expression de l'émotion.* » Pour résumer cette opération, il reprend une citation de Samuel Alexander réduisant le rôle de l'auteur dans son action créatrice : « *Le poème est arraché au poète par le sujet qui l'excite* » (*Ibid.*, p. 125).

Mais cette expression brute nécessite une mise en forme. C'est une impulsion accompagnée d'une émotion orientée vers l'extérieur qui doit être mise à l'épreuve de la réflexion. Cette réflexion prend en compte naturellement les expériences déjà acquises de la personne. Celles-ci vont permettre durant le processus de création, de clarifier et structurer petit à petit l'expression dans une modélisation comprenant l'émotion mise en jeu dans cet acte. Le sujet a donc une part active reliée à son vécu : « *Si pour qu'il y ait expression, il faut un élan de l'intérieur vers l'extérieur, il n'en reste pas moins que ce surgissement doit être clarifié et ordonné par l'incorporation de valeurs acquises lors d'expériences antérieures* » (*Ibid.*, p.120-121). Et ce vécu, chez le musicien dont Dewey prend exemple, peut être un métier pratiqué de manière régulière et intense : « *La musique passe dans les "doigts" du musicien accompli lorsqu'il lit une partition.* » (*Ibid.* p. 176).

Selon Dewey, l'émotion est nécessaire à l'acte expressif et même à l'art, mais elle ne suffit pas en elle-même ; l'artiste qui se laisse complètement dominer par son émotion ne produira pas une œuvre d'art, mais une expression de son émotion. C'est ici que le savoir-faire intervient pour ordonner cette émotion, mais aussi pour l'intégrer comme force expressive : « *Sans l'émotion, il peut y avoir savoir-faire, mais pas art ; inversement elle peut être présente et intense, mais si elle se manifeste directement, le résultat n'est pas non plus de l'art* » (Ibid., p. 133). Il faut un équilibre et même une rencontre dynamique entre une qualité d'émotion et le matériau de l'expression qui vont se potentialiser : « *Lorsque l'acte expressif se produit, l'émotion opère comme un aimant qui attire vers lui le matériau approprié dans la mesure où il a une affinité émotionnelle fondée sur l'expérience avec l'état d'esprit qui déjà évolue.* » (Ibid. p.132).

Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle émotion, mais d'une « émotion éprouvée », c'est-à-dire qui est connue, déjà « expérimentée » physiquement par le sujet. Cette émotion « organique » reconnaît le matériau adéquate, et ce qui résulte de cette rencontre reflète la qualité de l'émotion mobilisée : « *La sélection et l'organisation du matériau sont à la fois une fonction et un test de la qualité de l'émotion éprouvée.* » (Ibid., p. 132).

Lorsque l'acte expressif est patiemment mené allant au bout de son amplitude, en dehors du contrôle volontaire de l'artiste, un facteur transcendant et immanent apparaît. C'est-à-dire qu'il n'a plus qu'à se laisser faire par une créativité intérieure que John Dewey nomme « une muse » : « *Quelque chose naît en dépit de la personnalité consciente, et certainement pas à cause de la volonté délibérée. Quand la patience a parfaitement accompli son travail, la muse appropriée vient alors habiter l'homme qui parle et chante sous l'inspiration de quelque divinité.* » (Ibid., p. 139).

Place du training corporel pour Shusterman

Tout en reconnaissant la valeur philosophique du travail de Merleau-Ponty pour valoriser la place du corps, Shusterman constate le manque de « pratique corporelle » qui permettrait d'étayer ces théories par un vécu actif : « *Il manque au superbe plaidoyer de Merleau-Ponty en faveur de l'importance philosophique qu'il convient d'accorder au corps un sens du concret, qui lui permettrait de voir dans le corps réel un point d'application pour les*

disciplines pratiques axées sur la réflexion consciente, et qui cherchent à reconstruire la perception et l'action somatiques afin d'enrichir l'expérience et l'action. » (Ibid. p. 106)

Pourtant des traditions philosophiques occidentales et orientales, préconisent l'activité physique comme complémentaire à celle de l'esprit.

Pour Shusterman, en « Occident », Socrate arguait déjà en faveur de l'éducation esthétique, comme lien entre l'intellect et la corporéité : « *Socrate souligne que nous devons nous pencher sur les questions esthétiques. Il faut éduquer non seulement notre intellect, mais aussi nos sentiments et nos désirs, à reconnaître et à apprécier l'ordre bon, afin de le désirer et de l'aimer. Aussi les harmonies de la beauté sont-elles présentées comme l'instrument crucial de cette éducation. » (Shusterman, 2007, p.13) Platon exige que « ces deux parties (l'âme et le corps) préservent leur équilibre, et restent en santé. Il faut donc que le mathématicien, ou quiconque applique intensément son esprit à quelque étude donne aussi en compensation du mouvement à son corps, en pratiquant la gymnastique. » (Ibid., p. 30)*

En Orient, la valeur donnée au travail sur le corps semble parfois plus importante qu'en Occident. C'est à travers celui-ci que les sommets spirituels peuvent être atteints : « *La reconnaissance de la formation somatique comme moyen essentiel d'atteindre l'illumination philosophique et la vertu réside au cœur des pratiques asiatiques du hatha yoga, de la méditation zen et du tai-chi-chuan. » (Ibid., p. 31)*

Dans la continuité de ces pratiques passées ont émergé des techniques à visée thérapeutique mettant en avant le corps, comme les méthodes Alexander et Feldenkrais. Il s'agit d'un corps dont il faut prendre soin, il s'agit aussi de l'habiter consciemment pour le libérer des conditionnements l'empêchant de se déployer dans toute sa potentialité perceptive : « *Tout comme Socrate reconnaissait qu'une mauvaise santé physique [...] pouvait être source d'erreur, des thérapies comme la technique Alexander et la méthode Feldenkrais (comme les anciennes pratiques asiatiques du hatha yoga et de la méditation zen) visent à améliorer l'acuité, la santé et le contrôle de nos sens, en cultivant une attention et une maîtrise accrues de leur fonctionnement somatique, tout en nous libérant de l'emprise déformante des habitudes corporelles fautives qui entravent la performance sensorielle. (Ibid., p. 34).*

Shusterman lui-même témoigne de son expérience comme praticien de la méthode Feldenkrais, qui est devenue une partie constitutive de sa démarche réflexive. Pour maximaliser son efficacité d'écoute de l'autre il doit s'entraîner à se ressentir lui-même :

« *Mon travail de praticien de la méthode Feldenkrais m'a appris combien il est important d'apporter une attention scrupuleuse à son propre état somatique afin d'accorder l'attention qu'il convient à son client* », que ce soit dans sa posture, sa manière de respirer, aux parties de son corps trop tendues, à la façon dont son poids est harmonieusement répartie : « *Je dois être attentif à la position de mon propre corps et à ma propre respiration, à la tension dans mes mains et dans d'autres parties de mon corps, à la qualité du contact que mes pieds ont avec le sol, afin d'être dans la meilleure condition possible pour juger correctement de la tension corporelle et de l'aisance de mouvement de l'étudiant.* » (Ibid. p. 41).

Il est donc possible de s'entraîner pour mieux percevoir son propre corps, Shusterman en fait le fondement de sa pratique corporelle. Percevoir son corps signifie non seulement développer une relation à soi, mais également une relation au monde : « *En effet, si afin de sentir consciemment la position de ma main, je peux noter son orientation du regard, je peux aussi essayer, en fermant les yeux, d'en sentir la position par le biais d'un sentiment proprioceptif qui m'indiquera sa relation aux autres parties de mon corps, à la force de gravité, et à d'autres objets de mon champ d'expérience.* » (Ibid. p. 78).

L'apprentissage de la façon de moduler son tonus corporel à des conséquences jusque dans la façon de ressentir par le toucher. En effet, le toucher renseignera d'autant mieux sur la qualité du matériau que l'on contacte que le sujet saura avoir une relation tactile équilibrée. Cet équilibre du toucher permet de différencier une surface douce, d'une surface dure, plane ou accidentée : « *Si les muscles de nos mains sont contractés trop fermement, nous sommes moins capable d'effectuer des discriminations perceptuelles fines dans les qualités des surfaces douces ou subtiles que nous touchons.* » (Ibid., p. 34)

Cela peut s'appliquer à la peinture par le biais du pinceau : l'artiste doit pouvoir être conscient de la qualité de contact de son pinceau sur la toile, basiquement pour reconnaître si son pinceau est chargée de peinture ou non, pour gérer ainsi la texture voulue. Par ailleurs, la sensation produite par le contact du pinceau sur la toile va être plus ou moins adéquate avec le plaisir physique recherché par l'artiste dans son touché, et va influencer la texture générale de l'œuvre. Certains artistes apprécient un contact rugueux avec la toile, d'autres recherchent la fluidité. Ces deux manières nécessitent de l'attention et donnent des plaisirs différents : une touche fluide, coulante donne une impression de facilité, mais ne doit pas emporter l'artiste dans un glissé trop grand. À l'inverse, l'effort plus grand pour travailler dans la résistance d'une certaine rugosité génère une sensation d'intensité physique plus grande.

Ensuite la capacité à avoir diverses orientations dans un geste souple ne peut se faire avec des muscles trop contractés, mais un tonus correspondant à la qualité d'attention est requis.

Dans ces conditions, il n'est pas surprenant de dire de l'artiste peintre qu'il est sensible. Non pas dans le sens de « sensiblerie », mais – dans le meilleur des cas – mais dans le sens où il est doué d'une perception fine de lui-même et du monde.

Comme le souligne plus loin Shusterman, citant Montaigne, le plaisir de percevoir, dépend de l'application que l'on y met. En effet, il faut un entraînement à se ressentir finement : « *Notre capacité à éprouver du plaisir [...] qu'une attention plus perceptive à notre expérience somatique pourra significativement augmenter. Nous pourrions alors goûter les plaisirs au "double" comme le souligne Montaigne, « car la mesure en la jouissance dépend de plus ou moins d'application que nous y mettons ».*

Cet entraînement nécessite du temps, une volonté consciente et ciblée car « *Nous goûtons trop souvent nos plaisirs dans la hâte et la distraction, et presque aussi inconsciemment que les plaisirs du sommeil.* »

Shusterman dénonce ce peu d'intérêt à découvrir la subtilité du corps et du monde. En conséquence de quoi la cécité perceptive de nos corps se répand de plus en plus. À cela notre culture répond fallacieusement par des stimulations sensorielles de plus en plus fortes, que ce soit dans le volume sonore de la musique que nous écoutons, les sports extrêmes pratiqués, etc. : « *Cette pauvreté de la sensibilité soma-esthétique permet de comprendre pourquoi notre culture dépend de plus en plus de stimulations toujours plus intenses offertes par les divertissements médiatiques sensationnalistes, voire de moyens biens plus radicaux de se donner le frisson.* » (Ibid. p. 18)

Conclusion

Comment vit et apprend l'homme ? Que reste-t-il d'une expérience ? Quelle place à l'esthétique dans l'activité humaine ? Avec Dewey et Shusterman, il semble que la réponse à ces questions passe par le vécu organique et esthétique, un vécu qui laisse un sillon profond à celui qui l'a expérimenté. Par ce questionnement et les pistes de réponses qu'il offre, se dessinent un sens de l'activité artistique et une place de l'artiste dans la société, participant à celle-ci et l'influençant en retour. Mais au delà de la place de l'artiste, Dewey et Shusterman soulignent la part esthétique de l'agir chez chaque individu. En effet l'esthétique relève davantage, comme nous l'avons vu tout au long de ces pages d'une expérience harmonieuse

de soi-même et du monde que d'une production artistique particulière. Mais s'il y a production artistique, celle-ci ne sera que plus vivante en étant issue d'un processus expérientiel complet, intégrant théorie et pratique ; corps, âme et cognition dans une dynamique authentique et évolutive. Cette dynamique progresse accompagnées par les grands rythmes naturels. Ceux-ci se révélant tantôt aidant tantôt plus confrontant. Ils sont associés à des rythmes intimes, où l'expression se conquiert par une relation à son monde émotionnel, sensoriel et moteur. Ainsi le corps de l'artiste agissant est la scène où se jouent des forces convergentes et divergentes avec lesquelles il interfère alternativement par des actes tranchés, ou au contraire en se laissant porté par ces forces.

On a pu remarquer le rôle que joue une forme d'empathie sur cette scène expressive, comme une forme de compréhension immédiate et de dialogue du sujet avec lui-même et avec le monde. Celle-ci s'éduque, comme la perception. En effet d'après Shusterman l'apprentissage à mieux se percevoir permet d'agir et de réagir de façon plus appropriée.

C'est de cette façon que le spectateur percevra la peinture et qu'elle prendra sens dans son expérience intégrée corporellement et intellectuellement. Ainsi par toutes ces riches interrelations, la dimension esthétique du monde devient plus signifiante et intégrative.

Chapitre 2 – Des écrits de peintres fidèles à leurs sensations

Cézanne, Bacon

Je m'appuierai sur les écrits de certains des artistes qui ont fondé mon intérêt pour la peinture et aussi ma façon de la penser. En tant que peintre, m'adresser aux tenants de cette pratique, plutôt qu'aux théoriciens, m'apporte un sentiment de vérité et de confiance basé sur leurs expériences vécues. Un nombre considérable d'artistes m'ont donc influencé dans l'évolution de mes pratiques picturales. Parmi ceux-ci, mon choix s'est restreint par la force des choses à ceux qui ont laissé des traces écrites ou, dont les propos ont été retranscrits de façon fiable. Ce sont aussi ceux qui ont eu une influence dans mon parcours et dont le discours puisse s'articuler avec la dynamique de ce projet. Enfin ce choix vient aussi de leurs différences, Cézanne recherchant l'harmonie par l'observation du réel ressenti ; Bacon développant un art pour « le système nerveux » en passant par un rapport au réel ; affirmant un rapport à l'espace subjectif vécu. Leurs similitudes, ce qui me les a fait choisir est le fait qu'ils fondent tous les deux leur pratiques picturales (comme moi les miennes) sur la relation descriptive au réel par la sensation corporelle, qui est aussi le véhicule du Sensible.

Chronologiquement, je commencerai à la fin du XIX^{ème} siècle par Cézanne (1839-1906), fondateur pour bien des artistes de l'art moderne (« le bon Dieu de la peinture » pour Picasso, qui lui devrait le « cubisme »). Il est incontournable autant pour son rôle capital dans l'histoire de l'art et l'esthétique que par ses témoignages généreusement commentés déjà de son vivant. Il est au cœur des questionnements de la peinture moderne, non seulement pour les artistes, mais aussi pour des philosophes comme Merleau-Ponty et Deleuze, ou un écrivain comme Juliet. Ce dernier le cite à propos de la sensation qui, pour lui, était première pour mieux penser ou agir : « *Cézanne est souvent revenu sur ce problème : “Savoir voir. Sentir... Je crois que le peintre apprend à penser. Sur nature, il apprend à voir.” “Je veux savoir. Savoir pour mieux sentir, sentir pour mieux savoir. ” “Si le peintre sent juste, il*

pensera juste.” » (Juliet, 2003, p. 14-15). Cézanne est le grand initiateur de cette réflexion autour du corps, ou du moins de l'intérêt pour la sensation comme élément de référence du sentiment identitaire de l'artiste et comme support à sa réflexion. Selon lui, l'artiste doit avoir une expression intense : une peinture maçonnerie et intelligente qui reflète à la fois l'organicité vivante de son auteur dans un rapport à un vécu de la nature observée et perçue. Mais cette perception n'est pas que visuelle, elle influence totalement l'artiste dans son *sentir*, et qui va trouver là un véritable catalyseur pour son expression personnelle. C'est un paradoxe, un véritable chiasme ou l'entrelacement de l'artiste sujet, incarné, avec la nature, potentialise une expression qui dépend de l'un et de l'autre.

Puis, Francis Bacon (1909-1992), peintre atypique dès ces débuts et d'une grande influence sur les artistes et philosophe (son travail à inspiré Deleuze), a laissé de nombreux témoignages engageant la sensation, le non-contrôle qui rejoint mes préoccupations : « *Quand vous travaillez, vous suivez vraiment cet espèce de nuages de sensations qui est en vous, mais vous ne savez pas ce que c'est au juste* » (Sylvester, 1996, p.159). Francis Bacon privilégie l'accident et le hasard dans sa pratique. Et pourtant il cherche une image ordonnée. Il semblerait, à le lire, que la qualité de son image ne dépende pas de lui, mais des « bons jours », d'un accident, ou encore d'un effort pour lâcher prise. Malgré tout, il se laisse guider par le monde de ses sensations, en lien avec un cadre d'expression qui est un rapport à la réalité et aux apparences. C'est par ce biais qu'il recherche un contact avec le spectateur, et cela dans une immédiateté accrochant son système nerveux.

Ces deux artistes ont en commun de valoriser l'expression propre à la peinture avant tout discours théorique. Et pourtant ce sont des peintres qui pensent, mais qui pensent en fonction de leur expérience pratique. Dans leur expérience on retrouve la sensation, le goût de soi, bref la relation au corps comme acteur dans la création artistique.

Cézanne et la sensation

Cézanne pose la sensation au centre de la peinture. Elle ancre la créativité de l'artiste et l'informe. Elle est le support de sa réflexion, de sa méthode et tout simplement du plaisir qu'il

va tirer de sa pratique. Mais pour cela il doit déjouer les pièges du bavardage intellectuel et des théories toutes faites.

A- Peinture et perception

Pour Cézanne, un acte volontaire semble un préalable à la peinture. Mais avec le terme « sensation » qui suit presque immédiatement ce terme, on voit bien qu'il s'agit d'entrer dans le monde par la perception : « (...) *pénétrer ce qu'on a devant soi. La sensation est à la base de tout pour un peintre* ». (Juliet, 2003, p.11) On pourrait dire que c'est une posture qui n'est pas si volontaire qu'il y paraît. Pour Cézanne, cet acte implique un mystère, celui de nos origines, où la création est « enchevêtrée », indéterminée, subjective... : « *ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines même de l'être, à la source impalpable des sensations.* » (Doran, 2006 p. 111)

En effet, dans la façon – insistante – avec laquelle il revient sur l'importance des sensations, on peut se demander si celles-ci résultent d'un acte ou plutôt, si elles ne sont pas là par le corps, au préalable, (comme Merleau-Ponty l'a avancé). Il résume son agir de peintre à sentir et à lire la nature, c'est à dire voir et comprendre : « *Tout se résume à ceci : avoir des sensations et lire la nature.* » (*ibid.* p. 37). C'est une action multiple : aller vers le modèle par une observation attentive, et réceptionner l'information par un *sentir* appliqué : « *Il faut bien voir son modèle et sentir très juste* » (p. 28)

C'est ainsi que l'artiste est dans le monde réel et qu'il y est d'une façon adéquate. C'est à dire de façon *classique*, et non pédante (pour reprendre le mot de John Dewey)

« *Il faut redevenir classique par la nature, c'est à dire par la sensation.* » (p. 37) Le monde, la nature pour Cézanne, est un support de dialogue pour l'artiste. Non pas pour copier servilement des formes colorées, mais pour les ressentir et apprendre à se ressentir lui-même par l'expression : « *Peindre d'après nature ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations.* » (p. 36)

À partir de l'observation et de la sensation, Cézanne organise ses perceptions colorées en recherchant sa propre interprétation harmonieuse : « *Lire la nature c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d'harmonie.* » (p. 36) Il discrimine les colorations en fonction de leurs changements dynamiques « *Ces grandes teintes s'analysent ainsi par les modulations.* » Acte perceptif qui résume le fait de « peindre » : « *Peindre c'est enregistrer ses sensations colorées.* » (p. 36)

B- La peinture : une transmission esthétique de la nature au spectateur

Cézanne revient sur sa façon intuitive de réfléchir, au moins dans un premier temps. En effet on pourrait dire que l'artiste a une compréhension par empathie des interrelations entre couleurs et formes : « *L'artiste ne perçoit pas directement tous les rapports : il les sent.* » (p. 16) Par ailleurs formes et couleurs déclinées dans l'art pictural sont actives à qui veut bien les percevoir. Cézanne propose un art nuancé comme remède pour se remettre « en forme » : « *Ces nuances allègent et purifient. Si j'avais commis une mauvaise action, il me semble que je viendrais là-devant pour me remettre d'aplomb...* » (p. 141)

On peut dire, si l'on suit ce raisonnement, qu'il y a une responsabilité de l'artiste dans ce qu'il montre au spectateur, puisque l'œuvre est active et a des effets sur qui la perçoit.

Cézanne va plus loin, regrettant son attitude de jeunesse « révolutionnaire », lorsqu'il reniait les maîtres du passé, ne sachant pas s'appuyer sur eux : « *Dire que j'ai voulu brûler tout ça, dans le temps. Par manie d'originalité, d'inventer... Quand on ne sait pas, on croit que ce sont ceux qui savent qui vous obstruent...* » D'ailleurs, il dit qu'à les fréquenter, le jeune artiste est « pris par la main », comme si l'esprit créateur de ces précurseurs agissait encore silencieusement à travers leurs œuvres : « *Alors qu'au contraire, si on les fréquente, au lieu de vous encombrer, ils vous prennent par la main, et vous font gentiment, à côté d'eux, balbutier votre petite histoire.* » (p. 134)

Cette forme de peinture trouve sa justification par l'intention que l'artiste lui insuffle ; celle de transmettre une information perceptive à autrui : « *Les procédés n'étant pour nous que de simples moyens pour arriver à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-mêmes et à nous faire agréer. Les grands que nous admirons ne doivent avoir fait que ça.* » (ibid. p. 47, 48)

Pour Pierre Soulages (né en 1919) l'objet artistique n'existe que par la relation triangulaire entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur. Ainsi l'œuvre gagne en présence par l'engagement de celui qui l'apprécie : « *La réalité de la peinture c'est le triple rapport de l'objet qu'elle est, celui qui l'a faite et celui qui la regarde ; Celui qui la regarde investi une part de lui-même quand il aime une peinture.* » (Vollerin, 1994, 9 :35 min.)

(Cette) La position de Cézanne est très forte, et il est très sévère envers les artistes qui ne s'ancrent pas dans leurs perceptions – compensant ceci par des effets de manche : à propos d'un ensemble d'artistes, il dit ceci : « *Ce qui suit ne compte pas, ne se composant que de farceurs, qui ne sentent rien, qui font des acrobaties...* » (Ibid. p. 37). Soulages a bien compris la leçon du maître : il insiste à son tour sur l'importance de la force de la présence de l'œuvre. Pour lui elle est l'expression indivisible de l'artiste, précédent le sens, et en dehors de toute idée de communication : « *La peinture ne transmet pas de sens, mais (...) elle fait sens ; tout ce qui en elle se réduit à la communication n'est qu'un moyen remplaçable.* » (Soulages, 2009, p. 52)

Un autre écueil pour l'artiste est ce que Cézanne appelle de nombreuse fois « l'esprit littéraire », c'est à dire le bavardage critique « abstrait » ne reposant pas sur l'étude concrète et intelligente de la réalité : « *L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littéraire, qui fait si souvent le peintre s'écarter de la vraie voie : l'étude concrète de la nature, pour se perdre trop longtemps dans les spéculations intangibles.* » Au contraire de discussions théoriques qu'il estime oiseuses, Cézanne dévoile son objectif : celui de transmettre par une peinture solide et silencieuse un vécu de la nature : « *Le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement. Les causeries sur l'art sont presque inutiles.* » Le véritable artiste doit trouver sa satisfaction dans son travail seul, et non pas dans la reconnaissance extérieure et inappropriée. « *Le travail qui fait réaliser un progrès dans son propre métier est un dédommagement suffisant à l'incompréhension des imbéciles.* » Il oppose l'exercice intangible et désordonné du critique (sans doute) au travail sérieux, incarné du peintre : « *Le littérateur s'exprime avec des abstractions tandis que le peintre concrétise, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions* » (Ibid., p. 37)

Ce travail du peintre bien que maçonné, composé intelligemment est tout en subjectivité, et transmet l'émotion : « *Voilà de la peinture. Le morceau, l'ensemble, les volumes, les valeurs, la composition, le frisson, tout y est...* »

Cézanne propose d'en faire l'expérience d'une façon originale, qui permet d'entrevoir sa méthode de travail. Il ferme les yeux comme pour mieux retourner à ses perceptions, à la manière dont on écoute une œuvre musicale : « *Écoutez un peu, c'est épatant ! Qu'est-ce que nous sommes ? ... Fermez les yeux, attendez, ne pensez plus à rien. Ouvrez les... N'est-ce pas ? ...* » Puis il les ouvre à nouveau pour se laisser impressionner globalement. Ainsi, dans

un premier temps, il ne perçoit qu'un riche mouvement d'ensemble de la peinture : « *On ne perçoit qu'une grande ondulation colorée, hein ? Une irisation, des couleurs, une richesse de couleurs.* » C'est pour lui le point d'orgue de la peinture, donner une sensation chaleureuse, humaine pourrait-on dire, et pourtant reflet de l'immensité vivante à laquelle participe le spectateur et dont il est nourri en retour « *C'est ça que doit nous donner d'abord le tableau, une chaleur harmonieuse, un abîme où l'œil s'enfonce, une sourde germination.* » (*Ibid.*, p. 132)

Pour lui il est clair que l'artiste le plus pertinent en ce domaine sera celui qui préservant son « quant à soi » alliera nature et traditions : « *Lisons la nature ; réalisons nos sensations dans une esthétique personnelle et traditionnelle à la fois. Le plus fort sera celui qui a vu le plus à fond et qui réalisera pleinement, comme les grands Vénitiens.* » (*Ibid.*, p. 36).

C- Pensée et perception : une méthode picturale Cézannienne

Pour commencer, Cézanne définit la couleur, la peinture donc, comme lieu de rencontre entre l'individu pensant et le transcendant : « *La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent* » (*Ibid.* p. 112) Il ne fait pas de différence entre ce qui est perçu et celui qui perçoit, il objective le paysage par sa qualité d'attention : « *le paysage se pense en moi, et je suis sa conscience* ». (Juliet, 2003, p 12).

Ce mode du « penser », où la création semble se réfléchir de façon autonome, n'exclut pas l'individu. Cézanne nous invite même à une réflexion méthodique impliquant l'œil et le cerveau : « *il faut réfléchir. L'œil ne suffit pas. Il faut la réflexion, l'œil et le cerveau tous deux doivent s'entraider* » (Doran, 2006, 36), c'est une collaboration qui permet à l'artiste de développer son potentiel perceptivo-cognitif en vue de mieux organiser ses sensations afin de pouvoir s'exprimer : « *il faut travailler à leur développement mutuel ; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression.* » (*Ibid.* p. 36) Cézanne propose une méthode basée sur la simple pratique au contact de la nature. Ainsi elle évolue, s'améliorant dans le rapport à l'expérience réelle : « *la méthode se dégage au contact de la nature. Elle se développe par les circonstances.* » Pour cela l'artiste doit avoir conscience de ce qu'il ressent, ou doit le rechercher ; puis ordonner ses percepts dans une forme originale, c'est à dire personnelle : « *Elle consiste à chercher l'expression de ce que l'on ressent, à organiser les sensations dans une esthétique personnelle.* » (p. 17) Cette dynamique est au service de l'amélioration de ce que Cézanne appelle « *avoir une belle formule* » (p. 102). Sans doute est-ce une construction longuement

réfléchi de la perception colorée : « *Le travail et le raisonnement doivent développer la sensation colorée.* » (p.89) Ainsi qu'une vision de ce que l'artiste a à faire, un assemblage de formes et de couleurs : « *Pour l'artiste voir c'est concevoir, et concevoir c'est composer.* » (p. 14)

Mais s'il y a une logique réfléchi, il donne constamment la priorité à la sensation, qu'il utilise comme un outil de référence avant la pensée « classique » se traduisant verbalement : « *Il ne faut jamais avoir une idée, une pensée, un mot à sa portée, lorsqu'on a besoin d'une sensation.* » (*Ibid.* p.114)

Ensuite, il s'en remet au mûrissement par le temps, temps de réflexion pour mieux voir : « *Le temps et la réflexion d'ailleurs modifient peu à peu la vision,* » puis alors seulement, apparaît la compréhension : « *et enfin la compréhension nous vient* » (p. 45)

L'acte de peindre est une succession de choix issus du sentir, afin de déterminer certaines parties par rapport à d'autres parties : « *On peu donc dire que peindre c'est contraster* » (p. 16) Et ensuite de les ordonner par la composition : *Faire un tableau, c'est composer* (p. 17). C'est ainsi que le peintre homogénéise les différentes touches en les organisant en une unité forte, qui est sans doute ce que Cézanne nomme une « tâche » : « *L'effet constitue le tableau, il l'unifie et le concentre : c'est sur l'existence d'une tache dominante qu'il faut l'établir* » (p. 37) On comprend mieux pourquoi il affirme que la pensée du peintre se déploie dans l'action qui consiste à « bien » voir la réalité : « *Je crois que le peintre apprend à penser. Sur nature, il apprend à voir.* » (*ibid.* p.136)

D- Laisser-agir et Savoir-faire

Le métier est important pour Cézanne autant que savoir se laisser imprégner par la vie et le spectacle du monde. La vie et le plaisir guide l'artiste, même si c'est un plaisir qui nécessite un apprentissage.

Dans un premier temps, Cézanne envisage le cerveau de l'artiste comme passivement réceptif, simple, libre dans sa façon d'œuvrer : « *je vous disais tout à l'heure que le cerveau, libre, de l'artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur simplement, au moment où il œuvre.* » (*Ibid.*, p. 111) Cela se traduit pour l'artiste par une retranscription méticuleuse, authentique et soumise à la nature : « *On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature* » (*Ibid.*, p. 28) Sans doute que cette soumission à la nature est une écoute de celle-ci, commençant par faire soi-même silence, mettant entre parenthèse

les idées toutes faites et l'agitation intérieure pour se faire le miroir de la nature ; ce qui n'est pas sans rappeler l'épochè de Husserl, ou une technique de méditation : « *Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait.* » Puis par entraînement et lente sédimentation la part sensible de l'artiste évolue, devient de plus en plus subtilement réceptive au monde: « *Mais cette plaque sensible, des bains savants l'ont amenée au point de réceptivité où elle peut s'imprégner de l'image consciencieuse des choses.* » (Ibid., p. 111) cette démarche qui résulte d'une longue temporalité s'exprime aussi dans l'immédiateté par l'expression picturale sur la toile : « *Alors sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrira. Pour le fixer sur la toile, l'extérioriser* » (p. 109) La plaque sensible dont parle Cézanne est elle celle qui permet l'empathie c'est à dire un lien de compréhension et d'action immédiate ? En ce cas Cézanne parle de Monet comme ayant une forme d'empathie particulière à l'espace (cf. l'intelligence spatiale de Gardner) lui permettant d'associer un regard à un geste juste, facile : « *Monet a cette faculté féconde, il regarde et, du coup, dessine avec proportion. Il prend ici pour mettre là ; c'est un geste de Rubens.* » (p. 19) Mais il souffre aussi de constater la fragilité de ce rapport au monde qu'est le dessin : « *Qu'il suffit de peu, disait-il, pour déformer cette chose... Je m'efforce et suis à la peine.* » (p. 19) Ce qui l'amène à relativiser les capacités de l'artiste à contrôler son expression : « *on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression.* » Mais il l'engage à persévérer dans son action de compréhension par l'observation : « *Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible...* » (p. 28)

Au point que par habitude, qui devient un métier, l'expression se fera malgré tout plus facile : « *Le métier interviendra ensuite, mais le métier respectueux qui, lui aussi, n'est prêt qu'à obéir, à traduire inconsciemment, tant il sait bien sa langue.* » (Ibid. p. 109)

Il engage l'artiste à être simple comme un ouvrier dans la mise en œuvre de son art, connaître ses moyens et les outils de sa profession : « *Il faut être ouvrier dans son art. Savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Être peintre par les qualités mêmes de la peinture. Se servir de matériaux grossiers.* » (p. 37) Il conseille même l'imitation du réel, comme savoir faire « artistique » : « *Car il faut de l'imitation et même un peu de trompe l'œil, cela ne nuit pas si l'art y est.* » (ibid. p. 79) Mais il revient toujours à la simplicité avant tout, à une certaine spontanéité inconsciente ou plutôt insouciant : « *La simplicité, le direct, tout le reste n'est que bafouillage, montage de bourrichon. Je vous tartine ce matin, je ne sais pas pourquoi. Au fond, je ne pense à rien, quand je peins.* » Par la simple présence, le simple regard, l'effort et le plaisir, le tableau se fait parfois tout seul : « *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* » (ibid. p.116) Il conclut en parlant de lui comme d'un vieil animal de labour, par l'amour du travail : « *Je suis une vieille bête, ma méthode c'est d'aimer le travail* » (p. 126)

E- L'expression artistique

La couleur est centrale dans la réflexion de Cézanne, mais aussi dans son expression plastique ; Pour lui, c'est elle qui rend vivant l'art d'une façon quasi organique : « *Il n'y a qu'une route pour tout traduire : la couleur. La couleur est biologique, si je puis dire. La couleur est vivante, rend seule les choses vivantes.* » (p.119)

Il transfère sa façon d'associer le ressenti et les idées à son expression plastique : les formes ont besoin d'air pour s'articuler et s'équilibrer ; comme les idées ont besoins de la sensation : « *De l'air entre les objets pour bien peindre. Comme de la sensation entre les idées pour bien penser.* » (p.124) Aussi, il défend un art vivant où les objets s'inter-influencent. Au-delà de la simple harmonie de la ligne, de la « beauté platonique » de certains artistes « classiques », il prône une réalité incarnée, palpable, en matière où un dialogue s'instaure entre les différents éléments : « *Holbein, Clouet, Ingres n'ont que la ligne. Eh bien c'est très beau, mais ça ne suffit pas. Regardez cette source. C'est pur, c'est tendre, c'est suave, mais c'est platonique. C'est une image, ça ne tourne pas dans l'air. Le rocher de carton n'échange rien de son humidité pierreuse avec le marbre de cette chair mouillé...* » (p.131) C'est sans doute en ce sens qu'il parle du réalisme comme méthode : « *Ma méthode, mon code c'est le réalisme.* » (p.126) Par contre il admirait Véronèse à cause de la façon vivante qu'il avait de peindre, du bonheur transparaissant chez lui à travers le mouvement, comme une danse : « *(...) Véronèse. Celui-là, allez, il était heureux. Et tous ceux qui le comprennent, il les rend heureux. Il est un phénomène unique. Il peignait comme nous regardons. Sans plus d'efforts. En dansant.* » (132)

Mais si la facilité de certains génies le fascinait, il était sévère avec celui (comme Eugène carrière) « *qui ne va pas plus loin que son sentiment* ». Ainsi Cézanne est aussi prêt à se faire violence pour aller au bout de son expression ; la sensation n'étant pas le sentiment : « *Il faut aller au-delà de son sentiment, dépasser, avoir le culot de l'objectiver, de vouloir rendre carrément ce qu'on voit en sacrifiant ce qu'on sent, en ayant sacrifié ce qu'on sent... vous comprenez, il suffit de sentir... Ça ne se perd jamais, son sentiment...* » (p. 152)

F- L'identité artistique

Cézanne était réputé pour la force de son caractère, il n'est donc pas étonnant de relever un certain nombre de citations où il donne une bonne place à celui-ci pour obtenir une force expressive à l'œuvre. Pour lui, la qualité de l'expression artistique dépend de sa force identitaire : « *(il faut) s'exprimer avec distinction et force.* » (p. 28) Et le spectateur de l'art sera attiré par la présence de l'homme derrière l'artiste : « *Ce qui séduit le plus, dans l'art, c'est la personnalité de l'artiste lui-même.* » (*Ibid.* p. 14)

Il conseille donc au peintre de s'exprimer en engageant sa personnalité : « *Cherchons à nous exprimer suivant notre tempérament personnel.* » (p. 45) Il précise que c'est sa sensibilité propre, originelle que l'artiste doit s'efforcer d'exprimer : « *L'artiste objective sa sensibilité, sa distinction native.* » (*Ibid.* p. 14) Ainsi le rôle de l'artiste est d'affirmer son expression matériellement en lui donnant une forme originale : « *L'artiste concrétise et individualise* » (p. 15), mais qui soit aussi l'expression naturelle d'un rapport perceptif au monde des plus raffiné : « *L'art est la révélation d'une sensibilité exquise.* » (p. 14) En effet, Cézanne dit que la sensibilité est identité de l'individu, et que c'est elle encore, lorsqu'elle devient excellence, qui fait le bon artiste : « *La sensibilité caractérise l'individu ; à son degré le plus parfait, elle distingue l'artiste.* » (p. 14). Il se situe très clairement comme acteur de son art, comme modelant les objets suivant ses nécessités et envies personnelles : « *L'art est une adaptation des choses à nos besoins et à nos goûts.* » (p. 15) D'ailleurs Cézanne ne croit pas au développement de la personnalité artistique par la copie impersonnelle des grands maîtres, mais par la sensibilité et l'expression propres à l'artiste : « *Le style ne se crée pas de l'imitation servile des maîtres ; il procède de la façon propre de sentir et de s'exprimer de l'artiste.* » (p. 15) Il étend son point de vue à la faiblesse d'un art officiel, mettant trop en œuvre des procédés « tout fait » et manquant donc de présence émotionnelle, personnelle et d'observation du réel : « *Si les salons officiels restent si inférieurs, la raison est qu'ils ne mettent en œuvre que des procédés plus ou moins étendus. Il vaudrait mieux apporter plus d'émotion personnelle, d'observation et de caractère.* » (p. 45)

Mais paradoxalement, l'artiste doit rendre les armes devant la nature, et mettre de côté toute référence artistique, toute sa force identitaire. Car c'est dans cet esprit doublé d'une attention, dans la relation à la nature que l'artiste va pouvoir déployer le mieux son tempérament : « *Or la thèse à développer est – quelque soit notre tempérament, ou forme de puissance en présence de la nature –, de 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.* » (p. 46)

Sans doute que ces quelques mots résument l'aspiration de Cézanne : « *Voir comme celui qui vient de naître !...* » (*Ibid.* p. 22)

Cézanne est l'homme des paradoxes, mais à bien y regarder il suit simplement la vie perçue au dedans et au dehors de lui. Lorsqu'il parle de sensation, c'est d'un repère tangible identitaire qui est en lui, le seul qui soit vraiment fiable. S'il refuse de suivre aveuglément des théories alors qu'il se soumet à la nature c'est sans doute que la nature est d'un autre ordre, comme le vivant. D'une certaine manière il a passé son existence à tenter de toujours mieux capter la vie par ses sensations et l'observation. Comme l'entraînement régulier du sportif qui prépare ses muscles à la prouesse, lui aiguise ses perceptions et son regard à la sensation afin de l'affiner avant de s'exprimer de la façon la plus puissante et la plus juste à travers elle.

Francis Bacon et le processus de création

Francis Bacon (1909-1992) est un peintre relativement inclassable, qui a peint à l'huile la figure humaine toute sa vie à travers des portraits, des autoportraits et des mises en scène à la fois colorés, « matériels », dynamiques, tortueux et théâtraux.

Il est décalé avec son époque. En effet sa renommée va grandissante après guerre jusqu'à sa mort où pourtant l'art en vogue concerne plutôt les grandes abstractions ou un art plus conceptuel, dématérialisé.

Francis Bacon témoigne dans ces entretiens de la construction de sa pratique à travers des thèmes récurrents. Mais la plupart de ces thèmes sont extraordinairement pragmatiques et concernent directement le processus de création. Au sein de ce processus, J'ai répertorié deux grands thèmes plus en relation avec ma recherche que l'on pourrait nommer ainsi : le contrôle et la non volonté (au sein du processus de travail) ; le monde subjectif des perceptions et des émotions dans la construction picturale.

A- Contrôle et non volonté

Chez Francis Bacon le problème du contrôle et de la non volonté revient régulièrement. Il apparaît notamment sous les thèmes de l'« accident » et du hasard (Sylvester, 1996, p. 17, 18,

22, 23, 58, 59, 62,106, 129, etc.). Pour Bacon, l'accident est une chance, il cherche à le provoquer pour rompre le processus de travail et le rendre plus riche et plus créatif que s'il le contrôlait totalement, à tel point qu'il l'appelle la « chance » : « *Je pense que l'accident – ce que j'appellerais la chance – en est un des aspects les plus importants et les plus fertiles.* » (Ibid. p. 58) Bacon pense que ce qu'il produit de plus intéressant ne vient pas de sa volonté propre, mais d'un « don » du « hasard » : « *si quelque chose marche pour moi, je sens que ce n'est rien que j'ai fait moi-même, mais quelque chose que le hasard a été à même de me donner* ».

Mais pour autant il n'exclut pas totalement son savoir faire, puisqu'avec le temps sa dextérité et sa réflexion avec le hasard s'améliore : « *Mais il est vrai que depuis un grand nombre d'années j'ai réfléchi sur le hasard et sur les possibilités d'utiliser ce que le hasard peut donner.* » Au point qu'il ne discrimine pas clairement la part de hasard et celle de son savoir faire : « *je ne sais jamais dans quelle mesure il s'agit d'un pur hasard et dans quelle mesure d'une manipulation du hasard.* » (Ibid. p. 58)

D'autres artistes comme Pierre Soulages recherchent une action faite sur la base d'un équilibre entre l'agir et le laisser agir et la relation émergente de ces deux postures qui laisse entrevoir assez clairement le rôle du corps de l'artiste dans ses différents tons. Il y a là une rythmicité entre les opérations de saisie et celles de relâchement. L'artiste reste sujet dans son action : « *Mon travail est toujours un dialogue entre ce qui apparaît sur la toile pendant que je peins et mes réactions devant ce qui apparaît ; c'est un échange continu. Je ne travaille pas en état de transe ; je contrôle. Je contrôle et je laisse aller. C'est un échange entre ces deux choses-là.* » (Soulages, 2009, p.40).

La façon dont Francis Bacon conduit le processus de sa peinture se fait dans la recherche permanente d'un hasard qui constitue une structure ou une trame organisée de sa peinture : « *Je n'avais pas l'intention de faire ce tableau-là, je n'ai jamais pensé qu'il serait comme ça : c'était continuellement comme accident montant sur la tête d'un autre* ». (p.17)

Mais ces accidents sont ensuite choisis par l'artiste, il ne laisse pas la place pour le chaos : au contraire il prend soin des parties qui l'intéresse le plus : « *Peut-être pourrait-on dire que ce n'est pas un accident, puisque choisir quelle part de cet accident il y a lieu de préserver constitue un procédé sélectif.* » (p. 22, 23) Les zones préservées ne le sont donc pas par hasard, Bacon décide de les garder et de les faire dialoguer dans un processus dynamique, vivant et continu : « *On essaye bien sûr, de garder la vitalité de l'accident et cependant de maintenir une continuité.* » (p. 22, 23) Le contrôle et la non volonté deviennent des séquences

qui rythment le processus de création de l'artiste. Ce processus est jalonné de périodes d'engagement, plus ou moins satisfaisantes sur le plan du résultat, qui sont le fruit d'une activité où alternent différents degrés de conscience dont certains sont hors des champs de perception du peintre. David Sylvester questionne Bacon à ce sujet en citant Duchamp :

« DS⁸ : (à propos de Duchamp) Et il dit plus loin : "pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. Sa lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être complètement conscients, du moins sur le plan esthétique." »

FB : *Oui, ils ne peuvent pas. Ce n'est pas qu'ils ne doivent pas. Ils ne peuvent pas.* » (p. 111)

Francis Bacon semble vouloir l'impossible accord entre ces deux opposés que sont volonté et chance. Mais le hasard dont-il parle, est un hasard qui ordonne, qui construit, il ne s'agit pas du chaos : « *je veux une image très ordonnée, mais je veux qu'elle se produise par chance.* » (p. 60) Plus précisément, Bacon tente à travers son art de concilier des contraires comme autant de chiasmes, dont l'un serait l'entrelacement de la réalité objective et de la subjectivité de l'artiste ouvrant vers le paradigme sensible du monde de l'art : « *N'est-ce pas vouloir qu'une chose se rapproche le plus possible du fait réel et qu'en même temps elle soit profondément suggestive, ouvrant profondément des domaines sensibles et différant de la simple illustration de l'objet que vous avez entrepris de rendre ? N'est-ce pas à cela que tout l'art revient ?* » (p. 62) Francis Bacon donne encore des précisions dont l'acuité signe la force et la réalité de son expérience. En effet, il parle du hasard comme porteur d'une force expressive supérieure à celle du contrôle : « *Ce que le hasard, ou ce que je nomme ainsi, vous donne est tout à fait différent de ce que vous donne l'application concertée de la peinture. Ça a très souvent un caractère inévitable que l'application concertée de peinture ne vous donne pas.* » (p. 106) Un dernier aspect de ce qui est peut être un même chiasme est celui qui entremêle la part de surprise et celle de l'intention de l'auteur. Peut-être pouvons nous dire que l'intention est une forme de volonté moins volontaire, permettant la mise en action : « *Sans intention, il ne peut pas démarrer du tout* » (*ibid.* p. 158), et que la surprise est un accident entrevu d'une façon positive, comme un moment de rupture, (rupture dont parle le

⁸ Les entretiens avec Bacon, qui sont la référence en la matière, sont réalisés avec David Sylvester, ami de longue date du peintre. (Je reproduis des citations en reprenant, comme dans le document d'origine, les initiales « FB » pour Francis Bacon et « DS » pour David Sylvester, si besoin.)

monde l'éducation pour qu'il y ait vraiment « expérience » cf. Pineau). C'est par exemple ce moment magique - instant de grâce - où la peinture devient aussi forte que la réalité du monde : « *Et il faut une espèce de moment magique pour que couleur et forme coagulent de telle manière que soit obtenu l'équivalent de l'apparence, celle que vous voyez à n'importe quel moment, parce que ce qu'on nomme apparence ne se tient dans cette apparence que momentanément. En une seconde vous pouvez cligner des yeux ou tournent légèrement la tête et l'apparence a changé.* (Ibid. p. 126) Cet inattendu est même, confit-il à Sylvester, une des motivations qui le pousse à peindre :

« *DS : vous êtes en quête d'un certain inattendu ? Vous voulez vous étonner vous aussi ?*

FB : Naturellement. Quelle autre raison aurait-on de continuer à peindre ? (p. 158)

C'est pourtant avec passion que Bacon dialogue avec la réalité, qui est une part importante de sa recherche. Pour y accéder, il cherche la perte de contrôle qu'offre le flot émotionnel : « *La peinture ne saisira le mystère de la réalité que si le peintre ne sait pas comment s'y prendre. Et il est entraîné par sa passion et il ne sait peut-être même pas tout à fait ce que ces marques vont produire.* » (p. 108)

Peut-être est-ce la liberté que Bacon recherche activement dans son action. C'est-à-dire d'être moins volontaire. On perçoit que cette question de « la liberté » ou d'un « hasard » qu'il serait aisé à manipuler est récurrente, au point qu'il use de moyens parfois extrêmes comme l'alcool ou la drogue, la fatigue (méthode de « désobstruction » utilisée comme training dans le théâtre de Grotowski) pour tenter de contacter cet état.

Ensuite il y a la volonté. La volonté pour Bacon devient dans ce cadre une façon de « rendre les armes », de prendre acte de son incapacité de faire quelque chose de vraiment ambitieux sans être libre, c'est-à-dire d'interagir avec ce qu'il appelle le hasard. Il l'appelle le « désespoir », c'est dire l'intensité de sa quête de liberté ou bien de son sentiment d'enfermement...

« *FB : (...)Mais je pense que je suis en train de me libérer, avec un grand effort. Pour cela, il faut passer ou par les drogues ou par l'alcool, je crois.*

DS : Ou bien par une extrême fatigue ?

FB : Par une extrême fatigue ? Peut-être. Ou par la volonté.

DS : La volonté de perdre sa volonté ?

FB : Absolument. La volonté de se faire complètement libre. « Volonté » est un mauvais mot, parce qu'en fin de compte vous pourriez appeler cela « désespoir ». Car en vérité cela vient du sentiment absolu qu'il est impossible de faire de pareilles choses, de sorte que je pourrais tout aussi bien faire n'importe quoi. Et de ce n'importe quoi on verrait ce qui sort. » (p. 19)

B- Perceptions émotions et construction picturale

Intention, sensation et saisie expressive

Le processus est déclenché par l'artiste qui a une intention. Puis cela passe par la sensation. La sensation devient un point de repère intérieur qu'il peut suivre comme le fil conducteur. Ce fil conducteur apparaît au bout d'un certain temps dans la pratique, comme si le corps pour percevoir avait besoin d'être échauffé, comme le corps du sportif, avant de se lancer dans la pratique en elle-même. Et la sensation n'est pas un élément subit mais l'artiste négocie avec elle, au moment où elle apparaît de façon imprévisible : *« Vous savez, on a une intention, mais ce qui se passe vraiment arrive en cours de travail – c'est pour ça que c'est si difficile d'en parler – ça se produit véritablement pendant qu'on travaille. Et la manière dont ça fonctionne dépend complètement de choses qui arrivent. Quand vous travaillez, vous suivez cet espèce de nuage de sensations qui est en vous, mais vous ne savez pas ce que c'est au juste. » (p. 159)*

Pour qu'il y ait interaction entre le peintre et sa sensation, ce dernier opère une sorte de saisie immédiate de cette sensation. Chez Bacon, la sensation a pour origine une interaction avec l'intérieur ou l'extérieur. Il peut s'agir d'une image qui se présente spontanément et qu'il n'aurait alors « seulement » qu'à réaliser :

« DS : Mais qu'est-ce que vous voyez quand vous êtes éveillé ?

FB : je vois des tableaux extraordinairement beaux

DS : Ils ont la disposition du tableau que vous ferez effectivement ?

FB : Dans une certaine mesure, oui. » (p. 144)

Mais Bacon ne part jamais « à vide ». Pour faire une image il a besoin d'une motivation en lien avec la vie réelle, créant un tonus dynamique en lui : *« Il semble qu'être obsédé par quelque chose de la vie et vouloir l'enregistrer produit une tension et une excitation beaucoup*

plus grandes que se dire simplement qu'on va juste suivre une voie de libre fantaisie et enregistrer des formes et des couleurs. » (p. 72)

Ou bien, il peut se présenter à sa perception d'autres « faits sensibles ». Mais dans tous les cas il doit se saisir de l'image ou du fait vivant choisi dans une immédiateté : « *Ce que fait l'artiste est qu'il doit, en un sens, dresser un piège au moyen duquel il espère attraper tout vif ce fait vivant. (...) » (p. 63)* Bacon a besoin de cette saisie, car son objectif est de simplement transférer cette vivacité dans sa peinture pour lui donner un effet d'immédiat : « *je n'use pas de méthodes hautement disciplinées. Je pense que la seule chose, c'est que ma peinture ait l'air immédiate. » (p. 98)* Et en effet pour que ce moment advienne il faut réunir des conditions qui lui apparaissent « magiques », lorsque formes et couleurs s'unissent dans une impression de réalité : « *Et il faut une espèce de moment magique pour que couleur et forme coagulent de telle manière que soit obtenu l'équivalent de l'apparence, celle que vous voyez à n'importe quel moment »* car la sensation de réalité qu'il souhaite saisir est éphémère. Le peintre a donc besoin d'être vif « *parce que ce qu'on nomme apparence ne se tient dans cette apparence que momentanément. En une seconde vous pouvez cligner des yeux ou tourner légèrement la tête et l'apparence a changé. » (Ibid. p. 126)*

Pour arriver à cette vivacité, Bacon prône une ouverture : « *des domaines sensibles qui conduisent à une perception plus profonde de la réalité de l'image, où l'on essaie de faire une construction grâce à laquelle cette chose sera saisie crue et vive, puis laissée là, et "la voilà !" » (p. 72)*

Francis Bacon a un projet lorsqu'il peint. Il ne se contente pas de se laisser aller à des accidents. Il interagit avec le réel et joue avec les apparences, et même s'il souhaite s'en écarter il y revient toujours. La sensation intérieure est importante mais ne supprime pas celle de l'extérieur : « *Ce que je veux faire, c'est déformer la chose et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l'apparence. » (p. 46)*

Perception et transmission

Il évoque régulièrement la réceptivité. Il s'agit de la sienne en tant qu'artiste mais il s'inquiète aussi de la façon plus ou moins adéquate dont son tableau sera reçu par le spectateur. D'une certaine façon il prend lui aussi la posture de spectateur dans sa méthode de travail. D'abord d'une façon spontanée car il se vit comme un « *medium* » réceptif à une certaine énergie dont il fait un des matériaux de sa pratique :

« *FB : Mais je ne pense pas que je sois doué. Je pense seulement que je suis réceptif.*

DS : à quelque énergie de l'éther, si l'on peut dire ?

FB : Je crois que j'ai par moi-même de l'énergie et que je crois que je suis très réceptif à l'énergie. Avec tout ça, j'espère que vous n'allez pas vous imaginer que je me crois "inspiré". Je crois simplement que je reçois. » (p. 149)

Mais là encore, Bacon ne prend pas qu'une posture passive. Lorsque comme nous le voyons dans l'extrait suivant, il capte « l'énergie » de la personne, dont la subjectivité va influencer sa peinture : « *Le modèle est un être de chair et de sang, et ce qu'il faut capter, c'est l'émanation. Je ne parle pas en termes de spiritualité, c'est la dernière de mes préoccupations. Mais chez tout le monde, il y a des émanations, bien qu'elles soient plus fortes chez certaines personnes que chez d'autres* ». Il y a aussi le travail sur la forme de la personne. Francis Bacon relie l'énergie de la personne à son apparence : « *Il y a l'apparence et il y a l'énergie à l'intérieur de l'apparence. Et c'est une chose très difficile à saisir. Bien sûr, l'apparence d'une personne est très étroitement liée avec son énergie.* » (p. 183, 185)

Il prend la posture de « spectateur », comme manière d'appréhender sa peinture, et de se laisser surprendre comme s'il y était étranger. On voit bien qu'il agit en stratège de la perception, mais aussi encore une fois du contrôle et du lâcher prise : « *Je ne sais vraiment pas comment ces marques particulières se produisent. Je n'entends pas suggérer par là que je suis inspiré ou bénéficie d'un don. Je regarde ces formes, je les regarde probablement d'un point de vue esthétique. Je sais ce que je veux faire, mais je ne sais pas comment le faire. Et je regarde presque en étranger, sans savoir comment ces choses se sont produites et pourquoi ces marques qui sont arrivées sur la toile ont évolué en ces formes particulières. Et alors, évidemment, je me souviens de ce que je voulais faire, et bien sûr, j'essaye alors de pousser ces formes irrationnelles vers ce qu'à l'origine je voulais faire.* » (p. 106) Mais le spectateur extérieur a aussi une place importante dans la démarche de Bacon. En effet il souhaite transmettre « telle quelle » cette vivacité qu'il attrape dans les rets de sa perception : « *je ne veux pas éviter de raconter une histoire, mais je tiens énormément à faire ce dont parlait Valéry : donner la sensation sans que pèse l'ennui de sa transmission. Et dès l'instant qu'une histoire fait son entrée, l'ennui vous vient.* » (p.71)

Il confesse que son ambition d'atteindre directement la personne au plus vif, dans son « système nerveux » : « *C'est une affaire très très serrée et difficile que de savoir pourquoi une peinture touche directement le système nerveux* » Mais il préfère cet objectif que celui de ne transmettre qu'une image anecdotique, ne s'adressant qu'à l'intellect : « *alors qu'une autre peinture vous raconte l'histoire en un long discours qui passe par le cerveau.* » (Ibid. p. 24)

Les sentiments et émotions du peintre

« On ne peut pas fabriquer une image sans qu'elle crée une atmosphère. » (p. 32)

D'une façon générale Bacon affirme ici la présence inévitable d'un sentiment lié à la pratique picturale. Comme nous l'avons déjà entraperçu plus haut avec le rôle de la surprise dans l'expérience picturale, l'émotion a sa place dans le processus de création de Francis Bacon. Il s'agit souvent d'une émotion « positive » dans le sens où elle résulte, d'une magie, d'un émerveillement du peintre, qui peut paraître d'ailleurs surprenant étant donné la teneur parfois pesante du propos de Bacon.

Mais il y a aussi le versant plus tortueux qui parcourt la pratique du peintre.

Les thèmes picturaux de Francis Bacon évoquent la condition humaine, et souvent dans ce qu'elle implique de souffrance de solitude ; Mais pour lui il s'agit simplement de l'apanage de n'importe quel art. Et même si Bacon ne s'attarde pas verbalement sur ses propres émotions, ce sont bien d'elles dont il s'agit lorsqu'il peint : « *Eh bien, il va de soi qu'on travaille alors, effectivement, sur ses propres sentiments et sur ses propres sensations. On pourrait dire que c'est presque plus proche d'un autoportrait. On travaille sur toutes sortes de sentiments très intimes au sujet du comportement humain et de la façon dont va la vie.* » (p. 52)

Même s'il travaille sur des sentiments humains parfois lourds, il ne fait pas preuve d'étalage trop outrancier de ceux-ci, en tout cas pas par la touche qui reste ordonnée. Il aime d'ailleurs une certaine clarté, un certain ordre (cf. p.60, déjà cité).

Sentiments positifs

La peinture de Francis Bacon renvoie à la difficulté de vivre à la solitude, au déchirement existentiel. Et pourtant son œuvre est dynamique, colorée, vive, lumineuse, construite... Autant d'éléments évoquant la vitalité, au delà de l'anecdote.

Certains passages de ces entretiens vont aussi, de façon surprenante peut-être, dans le sens qu'on pourrait appeler des sentiments positifs. C'est à dire des sentiments dynamiques, où l'émerveillement, la joie, l'amour de la couleur et de la lumière ont leur place.

À travers les œuvres de Velázquez et de Monet, il exprime son intérêt pour un art construit et coloré. On perçoit même une sorte d'étonnement chez lui d'entrevoir un lien entre la fine structure richement colorée de la peinture évoquée et d'une expression de la profondeur : celle

de la vie : « Mais on sent dans tous ses tableaux ce que Velázquez à dû ressentir de poignant, même dans ces belles choses où les tableaux ont cette structure merveilleuse et pourtant ont, en même temps, la coloration d'un Monet. Tout le temps vous sentez passer l'ombre de la vie. » (*ibid.* p. 87) De façon peut-être plus surprenante encore, il apprécie une part importante de la peinture de Renoir, peintre qui est pourtant parfois considéré comme léger, à la limite de la frivolité et dont la recherche de l'expression de la paix, de la joie à la lumière du jour est connu de tous : « Oh, je pense que Renoir a fait de très beaux paysages. Je ne suis pas certain que je m'intéresse autant à ses figures. Mais, d'un autre côté, si l'on a cette attitude que j'ai envers la vie – et je pense que vous l'avez aussi – on peut ressentir cela même dans ces figures qui apparaissent baignées dans cette merveilleuse lumière de bonheur d'un après-midi d'été. » (p. 86)

Lorsque l'on lit l'aspiration de Francis Bacon à une peinture où la vie n'est pas forcément un drame et son besoin de se « libérer » d'un contrôle, la tentation est grande de faire l'hypothèse que lui-même se sentait prisonnier dans son propre corps. N'est-ce pas ce sentiment carcéral que Bacon donne à voir dans nombre de ses mises en scène, où la peinture est circonscrite par les lignes d'un cube en perspective, ou d'une sorte d'arène au centre desquels se trouvent enfermé la figure centrale du tableau ?

Si des peintres comme Bacon, qui recherchent de façon extrême le lâcher prise par l'alcool ou la fatigue, sont nombreux, peut-être qu'une proposition d'une préparation physique, comme celle de la gymnastique du Sensible visant à libérer l'artiste du carcan de ses habitudes leur paraîtrait-elle pertinente ? En effet ce qui fait souvent souffrir l'artiste est qu'il vit des périodes « d'expansion » qui arrivent de façon inattendue où l'action est plus aisée mais qui ne dure pas. Pire, le sentiment de retour à la « normalité » peut être difficile à vivre lorsque la créativité ne suit pas. Le training du Sensible donne une façon d'agrandir la perception du volume de son propre corps, de vivre un sentiment psychocorporel unifié. Ne serait-il pas une des réponses à la sensation de limite, pour ouvrir à de nouveaux horizons ?

Conclusion

Chez ces deux artistes majeurs de l'histoire de l'art récente, nous pouvons observer des similitudes dans la façon dont ils ont pris forme par un processus pictural, sous-tendu par leurs vécus d'homme.

Paul Cézanne et Francis Bacon ont cherché, tout du long de leur vie d'artiste, à mieux percevoir, et finalement à mieux se percevoir. Pour cela ils ont soignés la façon d'observer le réel (la nature pour Cézanne et des motifs photographiés chez Bacon). Mais cela s'est toujours fait en recherchant un équilibre visant à préserver leurs sensations intérieures. Cézanne a vécu une vie d'ascète à chercher, par une observation intense, à percer le mystère de la perception visuelle mettant en jeu formes et couleurs. « Aller sur le motif » était son mot d'ordre quotidien, comme un entraînement sportif, spirituel ou militaire ! Il témoigne des « petits » progrès qu'il fit par la régularité de son « ascèse ». Par ailleurs sa peinture en témoigne aussi clairement : quelle différence entre ses débuts en peinture, à la matière empâtée et tumultueuse et la forme de sa maturité, ordonnées légère et faite avec un minimum de moyens !

Bacon, quand à lui affirme une facilité à percevoir, « à recevoir » pour reprendre ses mots. Mais cette facilité, lorsqu'elle se dérobe, laisse l'artiste dans un état de souffrance dont témoigne sa peinture. Il a cherché toute sa vie par divers moyen à stabiliser cet « état de réception » lui arrivant par « chance extrême ». Il témoigne aussi de ses progrès afin d'atteindre cette posture par « procédé sélectif » toujours basé sur une impression, si fugasse soit-elle.

Peut-être peut on comparer la régularité du travail de ces artistes à un entraînement. Il viserait à trouver une posture ancrée dans la sensation et ouverte aux relations de tout ordre : intérieures ou extérieures, sensorielles et émotionnelles, solitaires ou dans le rapport à autrui. C'est une facilité pour certains, qui se traduit par une tendance à réaliser facilement sa pratique picturale (selon Cézanne à propos de Monet), ou bien le plus souvent, c'est un objectif difficile à atteindre et à maintenir.

Cet « entraînement » se dévoile dans leurs façons d'agir comme une attitude dans la peinture où alterne le contrôle, qui sera appelé aussi le métier, le savoir-faire et la spontanéité, le jaillissement ou l'accident. Tous deux évoquent souvent cette thématique chacun y apportant un point de vu singulier. Cézanne défend le « métier » de l'artiste, dans une forme d'humilité, mais aussi simplement pour pouvoir retranscrire ce qu'il voit. Il ajoute à ce métier la « soumission » à la nature, qui se vit par un oubli de toute technique, et de tout référent culturel. On peut l'interpréter à la fois comme attention minutieuse au paysage extérieur, mais peut-être aussi à un paysage intérieur fait de sensations, entrelacement d'où surgit la

compréhension inédite. Mais Cézanne évoque aussi le plaisir de peindre et les moments rare où le tableau « se fait tout seul ».

Bacon, quant à lui, travaille aussi avec des « forces naturelles ». Il cherche un « nuage de sensations » qu'il suffirait de suivre. Le travail sur un motif issu de la réalité (portrait photo d'intérieur...) lui fournit un cadre pour son effort. Mais pas seulement car lorsque son image prend forme et évoque « par chance » la réalité vivante de son modèle cela lui semble magique. Il tentera toute sa vie de faire intervenir cet « accident chanceux », qu'il obtiendra tour à tour par le relâchement et par la volonté. Mais outre une sensibilité quasi « médiumnique », il revendique une méthode comportant une intention d'agir pour commencer (cf. p. 158). Puis une façon de dialoguer avec le vivant dans un processus structuré. Ainsi il va sélectionner certaines traces arrivant par hasard et les incorporer tel quel dans son intention de rendre une sensation de réalisme.

Une telle attitude équilibrée apparaît comme formatrice, en ce sens que l'artiste apprend de son « expérience perceptive ». De ces états éprouvés émergent des significations. Celles-ci sont d'ordre plastique. C'est-à-dire qu'elles informent le sujet par une intensité perçue dans un rapport de couleur, une sensation d'espace vécu par l'observation de formes réelles ou dessinées. Ces états sont des nuances, des « états d'âmes », plus ou moins forts amenant finalement surprise, profondeur, plaisir ou joie. J'ajouterais que ce rapport de deux postures opposées, vécues de façon synchrone, pourrait ressembler à ce que Bois nomme le laisser agir, une posture de non prédominance (Bois 2011, p. 14, 15), où le sujet est à la fois volontaire, maître de son action, et où pourtant il la laisse être affectée par l'écoute des modulations toniques de son corps, comme autant d'informations immanentes.

Mais si l'artiste se forme et s'informe au contact du « vivant », il transmet ce principe par sa peinture à un spectateur. Il faut que « *le spectateur lui aussi soit engagé en entier* » (Soulages, 2009, p.12), dans cette attitude perceptive. Cela se fait spontanément parfois par la puissance dégagée par l'œuvre ou par la sensibilité déjà engagée du spectateur, mais cela peut nécessiter, là aussi, un entraînement. L'entraînement à se percevoir peut passer par l'acte de peindre, mais en amont, il peut aussi se faire par le biais de « trainings » corporels comme ceux du Sensible.

Chapitre 3 – Le Sensible, la psychopédagogie perceptive et le peintre

La psychopédagogie perceptive a été conceptualisée par Danis Bois et les chercheurs du Cerap, afin de théoriser les pratiques qui y affèrent. La somato-psychopédagogie, qui est constitutive de ma recherche en est une principale. C'est une pédagogie du rapport au corps qui dévoile à la fois des ressentis, des états du corps et une qualité de rapport à soi que Danis Bois a appelée le « Sensible » (Bois 2006 ; Austry, Bois, 2007 ; Bois, Josso, Humpich, 2009...).

J'évoquerai dans un premier temps le Sensible dans le lien privilégié qu'il crée à la perception. Cela implique la création d'un autre rapport aux contenus et aux manières d'entrer en relation (laisser-agir), et un entraînement (training) à sentir autrement, qui feront l'objet d'une deuxième et troisième partie.

La somato-psychopédagogie, prend la forme de relation d'aide centrée sur la personne : comme pédagogie manuelle, complétée par un entretien verbal ; ou comme expression gestuelle : la gymnastique sensorielle ; ou plus méditative : l'introspection sensorielle. Le principe est d'entrer en relation d'altérité, à travers un rapport de qualité à ses cinq sens auxquels s'ajoute le sens interne du corps (la proprioception) et celui du mouvement interne (Bois 2007), considérer en psychopédagogie perceptive comme un « septième sens ». Il s'agit d'un véritable sens de la « potentialité » de la personne : *« C'est (le mouvement interne) une force de changement qui conduit toujours vers une amélioration, un mouvement interne au corps qui invite aussi à la modifiabilité cognitive. Plus qu'un contenu de compétences en attente d'être activé, c'est une faculté propre à l'être vivant de capter le contenu et le sens des événements du présent et de s'y adapter »* (Bois, 2007, p. 38).

On parle d'« accordage somato-psychique » lorsque la relation au mouvement interne est installée de façon globale, et effective de soi à soi. C'est un préalable à toute action réellement

« Sensible ». Avant de commencer une peinture, je pratique cet « accordage somato-psychique ». Cette relation au Sensible est bien le cadre particulier à ma pratique picturale. C'est ce croisement je vais interroger dans ma recherche.

Dans le geste du peintre au contact du sensible, il y a l'expression de la lenteur, qui fait parti des « outils » menant aux conditions « extra-quotidiennes⁹ » (Berger, 2006 ; Bois, 2006, 2007 ; Bourhis, 2007) propres à la psychopédagogie perceptive. La lenteur est un des moyens de sortir d'un mouvement habituel, peu conscient. Berger, chercheuse au Cerap souligne ses effets bénéfiques « *bouger lentement devient alors un acte de conscience de chaque déroulement de trajet intérieur, de le vivre, de le goûter, de l'observer, d'écouter sa résonance intime.* » (Berger, 2009, p.231). Cette lenteur porteuse de tant d'informations me paraît intéressante pour comprendre le processus d'expression picturale. Par comparaison avec l'étude de certains courants artistiques, par exemple comme l'« action painting » ou l'engagement corporel et gestuel visible est revendiqué, mais de façon plus explosive. Ou par ailleurs pour la formation de l'artiste par la description de l'émergence d'informations collectées au sein de cette lenteur en temps réel, en situation de peindre.

Ces différents outils et concepts (que nous retrouverons dans les différentes sections à venir) sont étroitement liés les uns aux autres, au point qu'ils peuvent s'entrevoir aussi comme une globalité. La neutralité active et la posture corporelle, le corps et le geste, le geste et la perception, la perception et la lenteur, la lenteur et l'empathie s'influencent et sont constitutifs d'une même attitude ou d'une même action, mais vont éclairer chacun un angle de l'objet de ma recherche.

Corps sensible et perception

A- Le corps et le Sensible

En somato-psychopédagogie, le corps est central. Mais c'est un corps habité, un corps sensible. Le terme « Sensible » est utilisé par Bois pour bien différencier cette perception particulière, globale, de celle des sens extéroceptifs habituels : « *J'utilise le mot sensible de*

⁹ Conditions extra-quotidiennes : On les installe pour sortir « d'habitudes perceptives, motrices et même conceptuelles qui enferment le rapport usuel au corps. » (Berger, dir. Bois, Humpich, 2009, p.230)

façon à ce qu'il n'y ait pas d'équivoque avec la perception des sens extéroceptifs. » (Bois cité par Leao, 2003, p. 31) Bois parle d'un état unifié où les sens « extérieurs » et « intérieurs » s'associent pour générer une dynamique nouvelle : « *Le sensible dont je parle est une sorte d'osmose, un état de fusion entre les sens qui gèrent la relation au monde extérieur et ceux qui gèrent la relation à l'intérieur du corps.* » (Ibid.) Le Sensible est le corps du sujet dans sa plénitude perceptive et au-delà : dans ce rapport à soi, le sujet prend acte en temps réel de ses nouvelles capacités : « *le Sensible est donc ce corps qui déploie et actualise sa sensibilité potentielle au-delà même des capacités de perception habituelles du sujet* » (Austry, Bois, 2007, p.7)

Si « *la sensibilité désigne cette propriété de tout tissu vivant d'être réactif, et signe l'appartenance du vivant au monde qui l'entoure* » (Ibid. p.6) le corps Sensible est cela, avec en plus ce qui est la propriété de l'humain : la possibilité d'être atteint dans l'intimité de son sentiment d'exister : « *sa capacité d'être touché* » et celui de développer et d'acquérir de nouvelles capacités spontanément : « *et son potentiel d'évolutivité autonome* » (Ibid.).

Le corps devient un lieu de perception et d'apprentissage comme une : « *caisse de résonance de l'expérience, capable de recevoir l'expérience et de la renvoyer, en quelque sorte, au sujet qui la vit* » (Berger, 2005, citée par Austry, Bois, 2007, p. 12)

Mais il ne s'agit évidemment pas de la sensibilité "émotive" ou de l'hyper sensibilité de l'artiste parfois évoquée comme une qualité qui serait propre à la fonction artistique. La sensibilité dont il est question est celle qui relie au Sensible, c'est à dire liée au vivant avant l'apparition de l'émotion. C'est une sensibilité en action, vive, qui nécessite une présence à soi incarné, consciente et au mouvement interne (Bois & Berger, 1989 ; Bois, 2005, 2006, 2007 : Berger 2006) qui anime le corps. France Pépin somato-psychopédagogue et Docteure en études et pratiques des Arts à Québec, en parle, en citant Bois : « *Le mouvement interne met en relation avec son être. À partir d'un statut du corps vu comme un ensemble articulaire intelligent, Bois (2006, p. 21) effectue le passage vers un statut du corps vivant, éprouvé, sensible, mettant enjeu «la corde sensible de notre être».* Il est commun d'entendre dire qu'une personne est sensible, cependant, cela fait généralement référence une certaine émotivité de la personne. Il s'agit donc d'une distinction de plus à faire, car pour Bois, le sensible se trouve en amont de l'émotionnel. » (Pépin, p. 71) Cette sensibilité particulière, lorsqu'elle est ressentie dans la globalité corporelle est garante d'une stabilité dans l'action, où l'artiste n'est ni débordé par son mental, ni par ses affects, car il y a un équilibre entre tous les éléments psychocorporels en jeu dans cette action. C'est depuis ce corps vivant, sensibilisé par le mouvement interne perçu consciemment que la créativité s'exprime.

B- La perception Sensible, l'empathie, la réciprocité actuante et l'artiste

Le mode perceptif classique distingue bien le sujet qui perçoit, de l'objet à percevoir. La perception sur le mode du Sensible, elle, est une « *perception du sujet lui-même, par lui-même* », où la personne se perçoit percevant. Ces deux postures étant simultanées et reliées directement par la nature même de cette perception. L'artiste développe un rapport singulier au monde par le *sentir*, ce rapport est celui d'un point de vu différent sur la réalité passant par une forme de subjectivité. Bois propose d'y ajouter dans la lignée de Merleau-Ponty et Deleuze, un regard philosophique. Ainsi il y a un équilibre entre une présence incarnée à soi et une présence réflexive, donnant naissance à une perception du réel nouvelle : « *Le mode du sentir, propre à l'art et à l'expérience, et le mode de la pensée propre à la philosophie. Ces deux modes d'appréhension de la réalité, totalement différents, peuvent aboutir à un même résultat : changer notre regard porté sur la réalité, nous ouvrir sur des connaissances neuves.* (Bois, 2001, p. 11).

Cette sensibilité particulière, lorsqu'elle est associée à la globalité du corps devient un support et un préalable à une réceptivité, à une communication silencieuse proche sans doute du phénomène d' « *empathie* ». Terme à la riche signification que nous ne développerons pas outre mesure ici, mais citons néanmoins une des définitions générale donnée par Leão à ce propos : « *on sait qu'ils (les phénomènes d'empathies) comprennent une composante affective et une composante cognitive, et qu'ils reflètent la capacité de comprendre et de partager les états mentaux et physiques d'autrui, en se mettant à sa place de façon intuitive et non consciente* ». (Leão, 2003, p. 57) Dans cette perspective les sens peuvent être élargies à une globalité comprenant une personne ou un objet extérieurs. Ainsi, Bois nous dit que le regard n'est pas seul pour percevoir : « *Regarder, nous dit Danis Bois, devient un acte perceptif dans lequel l'œil ne fait pas tout (Ibid. p. 64) l'œil est associé à deux procédures sensorielles : voir superficiellement et de façon plus engagée où l'on est alors « pris » dans ce qui est vu : « Finalement, il n'est pas déraisonnable de penser que le spectateur fait, malgré lui, l'objet d'un conflit silencieux entre deux esthétiques, dont l'une est minorée par l'autre : le « je*

vois », pris dans sa fonction téléspectatrice et le « je regarde » pris dans le sens d'une absorption contemplative. » Bois en déduit avec Merleau-Ponty que c'est le corps déployé qui voit le monde : « Finalement, comme l'écrit Merleau-Ponty : « ce n'est pas l'œil qui voit, ce n'est l'âme non plus, mais le corps comme totalité ouverte. » (Ibid. p. 64) C'est évidemment l'expérience du peintre lorsque celui-ci à la sensation d'entrer littéralement dans son motif, ou dans sa propre toile ; ou encore lorsque c'est le spectateur qui vit cette expérience par l'œuvre qu'il contemple.

Pour Bois le corps est le support à une forme d'empathie sensorielle – la réciprocité actuante - ou chacun des partenaires est impliqué sans prédominance : « Cela crée un réseau de communication non-verbal qui passe par un canal sensoriel qui concerne avec autant d'intensité les deux protagonistes et ce de manière consciente. » (Bois, 2002, littérature grise, cité par Aprea, p. 59) Le peintre et son modèle vivent cette relation fortement, ce qui enrichit le rapport « artiste/modèle » habituel, où le modèle est réifié. La réciprocité actuante au contraire va être le support d'une rencontre où chacun des protagonistes va être informé en temps réel de l'état tonique de son partenaire, ainsi ces deux présences vont se potentialiser vers un seul acte créateur. Mais cette relation commence par le sujet percevant lui-même son propre corps, sa propre action et les effets de celle-ci en termes de perceptions : « Cette présence à la perception du sensible se définit quand le sujet, à travers un acte, ressent en lui-même le mouvement interne et les effets qu'il génère dans l'univers de sa sensation, dans l'univers de sa réflexion et dans l'univers de sa mise en action. (Bourhis (2007) cité par Pepin, p. 84) Ce concept reflète bien l'évènement qui advient, transformant l'artiste en aimant sensible de toute informations intérieures et extérieures ; chacune de ces informations l'informant, le déformant dans son action, et lui de laisser une trace de cette relation au monde jusqu'à une actualisation finale, indiquant non pas une fin, mais par exemple un équilibre ou un paroxysme que l'artiste choisit d'exposer au regard. C'est ainsi qu'il pourra vivre une empathie avec son œuvre en devenir par le biais de la qualité de perception qu'il aura instauré en lui-même au préalable.

Ce qui était à l'origine une action pour percevoir (ici dans le cadre d'une performance d'acteur ou de danseur) devient un intense moment de joie corporelle, où nombre de sensations se donnent librement : « L'évènement scénique permet ainsi une « fête biologique », difficile à cerner, à discerner, une profondeur qui foisonne de senteurs sans parfum et de frissons sans raison. » (Leão, 2003, p. 68)

Laisser agir, expressivité et créativité

A- Le laisser agir

Laisser agir et créativité

La somato-psychopédagogie appliquée à la création picturale engage une pratique équilibrée entre une part de contrôle et de laisser faire. Parfois ces deux actions se retrouvent conjointement dans un rapport à l'intériorité corporelle portée par le mouvement interne. C'est à dire que dans ces conditions l'artiste prend ses outils, utilise son savoir-faire comme extension spécialisée de cette force de création. Et l'art devient rencontre, entre disons, l'« inspiration » et la qualité humaine de l'artiste incarné au travail : « *C'est à travers le corps que se construit le rapport qui touche l'homme en tant qu'œuvre de vie. Son instrument est le mouvement, qui est de toute action, de toute création. Il s'immisce dans le pinceau trempé dans la peinture qui fixe l'œuvre sur une toile. Il s'infiltré dans la matière brute, modelée, martelée par le sculpteur. Il se livre dans l'expression d'une danse. Au final, ce qui est beau n'est peut-être pas l'objet en lui-même mais l'âme, celle du philosophe ou celle du poète, qui hisse toute chose à la hauteur de la qualité de l'être.* » (N. Bois, 2009, p. 434, 435).

D. Bois définit plus précisément le laisser-agir comme une relation au vivant, à la créativité qui porte une intention : « *Se laisser agir, c'est accompagner le vivant qui se donne sous la forme d'un mouvement qui m'amène là où je dois aller. Le laisser agir c'est ça. Dans le laisser agir il y a un contact avec la créativité.* » (Bois, note de cours, 2010) Cependant cette intention est interne elle se donne par une sensation dans le corps : « *On ne se laisse pas agir par une force extérieure mais par une force immanente. (Ibid.)* Cette action pour être effective doit réunir une force dans le corps négociant avec la raison du sujet : « *Il y a pacte entre autonomie du mouvement et présence d'un sujet. Se laisser agir n'enlève pas la raison. Il y a négociation.* » (Ibid.)

Le laisser agir dans l'acte de peindre

Le laisser-agir ne peut apparaître que dans l'action. Faire l'expérience de son propre corps en temps réel va donc permettre à l'artiste de découvrir son agir, sa création sans la préméditer,

mais plutôt en fonction de la manière dont la sensation et le sens qu'elle prend se déploie : « *De cette manière, lorsque je pose une action de création en fonction de ce qui est ressenti à l'intérieur de moi et de la façon dont cela résonne, je ne suis pas dans la recherche d'une esthétique que je conceptualise, mais plutôt dans une esthétique qui se révèle à partir de mon agir. Conséquemment, je ne suis pas à la recherche d'images précises, mais les images se précisent dans le processus de travail.* » (Pépin, p. 56)

Pour le peintre réaliste c'est peut-être de façon paradoxale, encore plus vrai. S'il peint la réalité qu'il a devant lui, il a donc un fil conducteur, mais la façon dont les touches vont s'agencer, les endroits où il va les déposer, la coloration qu'il va leurs donner, et comment il va arriver à donner forme à ce qu'il voit, il le découvre précisément au moment où il agit, avec la part de mystère que cela implique.

Laisser agir et neutralité active

Une posture particulière mène au laisser agir : la *neutralité active*. C'est à dire l'association paradoxale d'une forme d'époché pour saisir l'information organique interne et d'un engagement physique dans ce qu'elle propose. Autrement dit, rendre visible ce qui est invisible (voir également plus bas). « *Attitude neutre pour saisir les phénomènes qui apparaissent dans la donation invisible du geste ; et active pour engager tout son être au sein de ces informations subjectives énoncées par le mouvement et transformer ces informations cueillies dans l'invisibilité en un geste visible* » (Leão, 2003, p. 233). Rendre visible l'invisible n'est ce pas aussi le travail de l'artiste peintre qui objective par son geste de peintre et les qualités expressives de ses couleurs, ce qu'il a perçu subjectivement ?

Grotowski avait théorisé la « créativité passive » qui a inspiré Bois. C'est aussi un paradoxe fait d'un relâchement de plus en plus profond menant à une présence de plus en plus grande. Cela mène à une action où l'actuant se « laisser-faire » mais avec une conscience éveillée : « *En effet, celui-ci décrit par ce terme un état paradoxal fait de passivité, d'abandon de plus en plus profond, et d'extrême présence : « il s'agit d'être passif dans l'action et actif dans le regard (à l'inverse de la vie) passif veut dire réceptif, actif être présent.* » (Leão, 2003, p. 234) Ce terme de « soumission », n'est pas sans rappeler au passage l'attitude que Cézanne encourage face à la nature.

B- Expressivité et créativité

L'Impulsion et l'authenticité

L'origine du geste se situe dans une impulsion interne avant même le temps de réflexion, « *L'impulsion n'est pas le produit du geste, au contraire, le geste n'est que la finalisation d'une impulsion anticipatrice, pré motrice.* » (Bois cité par Leão, 2003, p. 217)

En psychopédagogie perceptive, l'impulsion qui précède le geste objectif se perçoit par : « *un engagement perceptif, dès l'émergence invisible de l'impulsion qui initie le mouvement* » (Leão, 2003, p. 217) Déjà les recherches de Grotowski mettaient en avant la captation d'un flux d'impulsions par le performer, que celui –ci « n'aurait qu'à suivre » pour obtenir une fluidité et une construction artistique : « *Dans l'approche organique, tout commence par ce passage de l'énergie, par un flux d'impulsions qui se prolonge par les actions, par une sorte de continuité, par une sorte de fluidité. Mais cela si doit aboutir à un acte artistique finalement, cela doit trouver sa propre manière d'être structuré. Alors finalement la forme doit apparaître.* (Grotowski cité par Leão, 2003, p. 81)

Bois souligne l'intérêt de percevoir les impulsions pour une expression libre et vraie : « *Seuls les étudiants 'doués' en perception arrivaient facilement à aller dans une expression gestuelle authentique et libre* » Car le risque est de « jouer » l'expression d'une façon réfléchie, ou de ne pouvoir agir : « *les autres ne sentaient pas l'impulsion ou bien, pensaient le geste avant de le faire.* » (Bois, 2002, littérature grise, cité par Aprea, p.50) En effet il n'est pas toujours aisé de percevoir ce qu'on ressent dans son intimité, ni de l'exprimer fidèlement ; soit par manque d'affirmation ou par une perception inadéquate, incomplète : « *On peut ressentir l'impulsion dans sa totalité et pourtant ne pas la restituer dans son entièreté. Cette distance revient sans cesse à demi-mot, comme un masque ou un voile, s'interposant entre un sentiment intérieur vivant et un visible qui ne restitue pas l'intensité du sentiment.* » (Bois, cité par Leão, 2002, p. 207). L'expression pour être juste, « totale » pour reprendre le terme de Grotowski, doit partir d'une authenticité et y rester. Il y a une dimension presque religieuse dans la façon dont il la conçoit : « *c'est l'action de se mettre à nu, de se dépouiller des protections de la vie quotidienne ; C'est un acte sérieux et solennel de révélation.* » (Grotowski cité par Leao, 2003, p. 74)

L'expressivité et le « rendre visible »

L'expressivité, ne serait-ce pas le processus emmenant une impulsion interne, invisible dans le monde visible ? Le titre d'une de mes toiles reprenait cette idée « comment rendre visible ce qui est invisible ». Pourtant il ne s'agissait pas d'une toile « abstraite » ni « gestuelle », au contraire elle reproduisait par un métier, une structure précise une image du réel qui correspondait pourtant à une atmosphère intime, non formulée. Cette expérience résonne de façon parfaitement synchrone avec la question posée par Leão : « *Comment rendre visible ce qui est invisible, comment prolonger dans une forme structurée une impulsion invisible de nature pré-réflexive ?* » (Leão, 2003, p. 20)

Leão donne d'ailleurs un début de réponse à sa propre question. Elle passe par la fidélité la plus précise à ce qui est perçue de l'organisation interne corporelle lors de la restitution gestuelle organique : « *Il s'agit dès lors de trouver les liens, les relations qui permettent l'adéquation la plus absolue possible entre la matrice interne organisée du mouvement (perçue, subjective) et l'objectivité d'une action accomplie* » (Ibid., p. 20)

Pour Grotowski l'expressivité est à différencier du besoin de s'exprimer correspondant au champ artistique « classique ». Il y a d'autre part, le processus naturel de la création, qui est à l'origine de la croissance du vivant organisé qui porte en lui une expression, une beauté émouvante : « *Il y a une différence entre l'expressivité, une sorte de besoin de s'exprimer, qui est aussi un aspect artistique profond, mais qui n'est pas le seul ; et l'expression d'un processus réel, où nous sommes face à quelque chose qui a une expression naturelle, comme les mouvements de l'océan ou comme un arbre. Il y a certains arbres qui peuvent profondément nous fasciner, il y a une expression dedans.* » (Grotowski, cité par Leão, 2003, p. 45, 46)

Mais le processus expressif lui-même produit des effets esthétiques sur le corps. Le plaisir d'agir par exemple, est un critère de qualité de contact avec soi-même en profondeur, et sans doute un gage d'authenticité qui touchera ensuite le public. Eve Berger dans son ouvrage sur « le mouvement dans tous les états », en parle ainsi : « *La résonance du mouvement sensoriel c'est ce qui permet de passer du fait de se mouvoir au plaisir de se mouvoir.* » (Berger, 1999, p. 129).

Enfin en tant que peintre je témoigne du fait que pour satisfaire le besoin de peindre, il faut le contact avec la matière, c'est un besoin concernant le tactile et le visuel associés. C'est à dire que le passage vers une expressivité visible est stimulé par ces modes relationnels, générant une relation créative au monde. La peinture réaliste est une manière d'appréhender le monde par la puissante association de tous les sens du corps dans son environnement.

La créativité et l'immédiateté

Didier Austry cité par Aprea, décrit l'immédiateté comme un lieu d'intensité : « *Le lieu de l'immédiateté n'est pas celui d'un temps, mais d'une intensité, d'une intensité éprouvée* » (Aprea, p. 60). Une intensité est un vécu corporel, et un élément de la créativité. Ainsi le corps n'est-il pas ce lieu où la créativité s'exprime ?

Bois évoque l'immédiateté en des termes pouvant être associés à la créativité. C'est à dire des événements internes, une nouveauté, un déploiement, dans un temps suspendu : « *dans le terme immédiateté, j'inclus tous les phénomènes intérieurs qui se révèlent dans l'instant du présent. L'immédiateté ajoute ainsi à la notion de présent, l'idée de nouveauté vécue corporellement. L'immédiateté est comme une intensité qui se déploie dans un temps suspendu, à l'opposé d'un temps se déroulant dans une inconscience corporelle. C'est bien dans l'enceinte du corps que se joue le devenir de l'immédiateté.* » (Bois, 2006, p. 185)

Le rapport à l'immédiateté se traduit pour l'artiste en un acte où il opère une saisie dans la durée, mais c'est aussi une durée qui est saisie : il semble que ces moments d'implication intense permettent dans un mouvement instantané d'avoir accès à une qualité d'être perceptible et restituable immédiatement dans l'œuvre. Et pour Bois cette durée immédiate est aussi une nouveauté à capter. Cet instant immédiat porte donc un triple enjeu, à la fois à vivre comme écoulement de temps, à reconnaître comme qualité d'être et enfin comme élément de nouveauté. C'est dans ce mouvement que Lucas Aprea, performer et somatopsychopédagogue encourage l'artiste à affiner sa perception corporelle : « *Pour Bois, c'est le rapport à l'immédiateté qui porte en lui un potentiel de créativité -« une idée de nouveauté vécue corporellement »- qui implique pour la personne le raffinement constant de sa capacité perceptive pour pouvoir interagir toujours plus intensément avec l'évènement qui se donne à l'intérieur du corps.* » (Aprea, 2009, p 418).

Ainsi l'immédiateté est à la fois un support et une expression de la créativité. Mais on ne peut finir sans rappeler qu'elle porte une autre qualité, déjà évoquée plus haut, qui est celle de l'authenticité qui ne peut se préméditer.

C- Conditions extraquotidiennes : les pratiques du Sensible

L'accès au Sensible nécessite des conditions inhabituelles, appelées « extraquotidiennes ». Ces conditions sont issues d'un rapport qualitatif de la personne à son corps, la psychopédagogie perceptive propose des pratiques corporelles allant dans ce sens. Ces

pratiques ou « training » véhiculent un certain nombre de vécus d'ordre perceptif, ce sont des vécus qui ont des particularités propres au Sensible dont certains ont été catégorisés par Bois dans la spirale processuelle du sensible.

Cette section va approfondir les processus et les enjeux liés à ces conditions, training et vécus du Sensible.

Conditions extraquotidiennes

La psychopédagogie perceptive propose une voie d'accès à un vécu particulier, à un état psychocorporel potentialisé. Pour y avoir accès un préalable il est nécessaire d'installer « des conditions extra quotidiennes ». Bois les définit ainsi : « *La mise en situation extra quotidienne est ainsi nommée par opposition à (ou en complément de) l'expérience puisée dans la vie quotidienne, cette dernière se caractérisant à la fois par son cadre habituel de déroulement et par une attitude naturelle envers cette expérience. Par contraste, une situation extra quotidienne implique tout d'abord qu'elle se déroule dans des conditions non usuelles.* » (Bois, 2006, p. 338, 339) Ces conditions inhabituelles ont pour but de créer des sensations nouvelles générant une surprise. Cette surprise va laisser une trace mnésique fondatrice, base d'une motivation et d'un apprentissage nouveau : « *On voit d'emblée que les conditions extraquotidiennes servent à produire des perceptions inédites. C'est cet inédit qui crée l'étonnement : l'expérience intérieure résultant de ce nouveau rapport va pouvoir devenir une motivation en soi, un intérêt va se dessiner de la part de la personne pour des aspects d'elle-même et de son expérience qu'elle ne connaissait pas jusque-là.* » (Bois, 2006, p. 339).

Les trainings du Sensible et leurs « outils »

Pour créer ces conditions particulières la somato-psychopédagogie propose trois différentes approches corporelles : l'introspection sensorielle, la pédagogie manuelle et la gymnastique sensorielle. Dans ma recherche je nomme ces approches « trainings » : un entraînement particulier pour telle ou telle pratique, visant une meilleure performance lors du passage à l'action. On en parle surtout dans les domaines sportifs, mais aussi dans les arts. Particulièrement dans les « arts performatifs » des domaines théâtraux et de la danse. Mais ces pratiques de training existent aussi parfois appliqués à la peinture, que ce soit d'une façon traditionnelle, comme dans la peinture chinoise ou reprise de traditions comme la forme de

danse « chamanique » employé par Jackson Pollock pour déposer la peinture sur la surface de sa toile.

Les « trainings du Sensible » ont la particularité d'être à la fois une préparation physique à l'action, une mobilisation des sens et de la cognition, mais s'utilisent aussi comme « outils » aidant pour trouver des solutions à l'action picturale.

L'Introspection sensorielle

La méthode introspective visant à regarder au dedans de soi, existe dans différentes philosophies et cultures (les différentes formes de méditations orientales par exemple). Le professeur Danis Bois en a conceptualiser une forme particulière visant le développement de la perception de l'élève, selon un protocole précis impliquant une attention progressive aux sens extéroceptifs et intérieurs de son corps :

« L'introspection sensorielle c'est le moment où le patient assis confortablement et immobile, est guidé verbalement par le pédagogue. Il doit suivre les consignes qui lui sont transmises selon un protocole bien déterminé. Tour à tour, il est invité à poser son attention sur le silence, puis sur la luminosité qui apparaît à travers ses paupières fermées et en dedans de lui, pour ensuite observer les tonalités à l'intérieur de son corps. Enfin il doit capter les pensées qui s'imposent à sa conscience. » (Bois, 2006, p. 110) Finalement l'artiste contemplant un paysage avec attention afin de s'en imprégner n'est pas éloigné du « méditant » observant un paysage plus intérieur. Mais il est clair que cette attitude de mobilisation introspective est pertinente pour enrichir la palette « sensorielle » du peintre.

Les termes employés par Bois à propos du *prima* de la sensation font écho à ceux de Cézanne (voir cette partie du cadre théorique) qui souhaitait que l'artiste ne fasse pas de confusion entre pensée intellectuelle et sensation d'une part ; et d'autre part du besoin de sensation inhérent à la pratique du peintre, la réflexion venant ensuite. C'est dans ce sens que Bois précise l'aspect sensoriel puis réflexif de son introspection : *« on dit que l'introspection est « sensorielle » : cela signifie que l'observation de soi à laquelle on est invité est une observation ressentie, avant d'être intellectuelle ; il ne s'agit pas de réfléchir à sa vie sans l'avoir d'abord perçue en soi, par le biais des états de la matière du corps. »* (Bois, 2006, p. 110)

Leão précise que l'introspection sensorielle est un lieu de ressourcement vivant dans lequel l'artiste puisera la force de son expression, un lieu de « plein », à l'inverse peut-être d'une idée de la méditation où c'est le vide qui est recherché : *« Dans le travail de Danis bois, le*

silence n'est pas anesthésie ou retrait de soi, mais au contraire contient dynamisme, élan, impulsion, engagement fluide. C'est à partir du silence que le performer trouvera l'immersion totale dans le lieu du processus créateur. » (Leão, 2003, p. 211) Et c'est bien d'un engagement dans l'éprouvé corporel plein de silence et de paix qu'émerge le mouvement créateur : *« Dans cette attitude suspensive, surgit l'opportunité d'une perception contemplative dans laquelle j'éprouve un silence immense, une absence de perturbation, une absence d'attente, une absence d'influence qui permet d'observer l'éclosion du mouvement »* (Bois, 2002, Littérature grise, cité par Aprea, p. 66) Bois cite le témoignage d'une personne faisant le lien entre son état psychique et sa tension corporelle ancienne ; le relâchement de cette dernière entraînant un mieux être général *« une personne témoigne : ' Avant cette Introspection Sensorielle, je ressentais un état de tension corporelle qui m'habitait depuis longtemps ; au fur et à mesure que la tension se relâchait, ma tension psychique disparaissait pour donner place à un sentiment de bien-être'. Il s'agit là d'un autre niveau d'intelligibilité par le fait que le sujet découvre et comprend la nature du lien entre le psychisme et le corps. »* (Bois, Bourhis, 2010, p.6) Sans doute que ce nouvel état vécu par la personne facilite un passage à l'action créatif.

Le dialogue tonique : de la pédagogie manuelle à l'expression gestuelle

La pédagogie gestuelle, appelée aussi « gymnastique sensorielle », est née du suivi manuel par le pédagogue de l'information tonique chez l'autre, transféré à une expression gestuelle du pédagogue pour lui-même, suivant ses propres modulations toniques.

Ce tonus est une architecture intérieure reflétant l'état somato-psychique de la personne : *l'architecture tonique. Le tonus constitue en effet un trait d'union majeur entre le monde corporel et le monde psychique. J'aime à le présenter comme le langage corporel du psychisme* (Bois 2006, p.139).

De la façon dont l'artiste peintre va être en relation et s'articuler avec son intériorité « tonique », va dépendre son expression gestuelle picturale. C'est à dire qu'il va laisser voir une touche plus ou moins dynamique, rapide et spontanée ; lente et attentionnée ; variée... Elle va refléter une personnalité à fleur de peau, ou apaisée, explosive ou apathique, ou encore plus équilibrée, structurée. Dans le dialogue tonique, en deçà de l'émotion, émerge un langage silencieux s'apparentant par son vocabulaire à un geste artistique : *« ce dialogue silencieux possède son propre langage : son rythme, sa résistance, sa forme, sa tonalité, son amplitude, ses orientations et sa profondeur. »* (Courraud, 2009, p. 200).

Ainsi l'artiste va incarner par son geste cette part identitaire profonde, et la rendre visible dans son expression, comme on peut le constater en observant les œuvres de nombreux peintres.

De la main et du corps percevant vers le geste expressif

Le médium entre le tonus et la toile c'est le corps de l'artiste aboutissant à sa main. Elle évoque celle du praticien du Sensible lorsque celui-ci régule son geste en fonction du geste qu'il pose et de l'information qu'il perçoit, comme en conversation silencieuse. Mais comme le pédagogue s'adresse au tissu organique d'un patient, la main de l'artiste tient compte de sa propre organicité : « *Cette main sensible ouvre véritablement l'accès au dialogue tissulaire : le praticien peut réguler en temps réel son geste thérapeutique en fonction des effets subjectifs qu'il déclenche et réceptionne.* » (C. Courraud, *ibid.* p. 208).

Cette idée est aussi intéressante pour l'artiste qui ne s'appuie pas seulement sur un « métier » mais aussi sur une immédiateté, un dialogue avec sa propre corporalité qui évolue. Ce serait un corps percevant préfigurant un corps Sensible qui induit une présence totale à soi-même et à son environnement. C'est à dire que la perception corporelle ainsi aiguisée accordée à l'œuvre en cours de création et à son motif ou à son modèle (pour prendre la configuration d'une peinture « réaliste ») va générer une circulation d'informations inarticulées – la réciprocité actuante – entre ces différents interlocuteurs. Le peintre « Sensible », va ainsi pouvoir moduler son geste. Cela peut se traduire par une pression plus ou moins grande du pinceau sur la toile, une rythmicité ou une amplitude en lien avec une émotion émergente.

La gymnastique sensorielle au service de l'artiste sujet

La gymnastique sensorielle est la pédagogie gestuelle du Sensible, elle donne accès à une compréhension profonde de la physiologie du mouvement pour l'efficacité expressive de l'artiste : « *La compréhension de la cohérence physiologique du mouvement permet une modulation et une intégration de principes de fonctionnement efficaces en vues d'une optimisation expressive.* » (Leão, 2003, p. 33). Dans ce training du Sensible où la personne est invitée à bouger objectivement, l'expression du sujet passe par l'écoute de son vécu intérieur.

La gymnastique sensorielle apprend, comme nous l'avons évoqué plus haut à saisir les impulsions d'action. Elle est composée d'invariants ou « faits primitifs » indissociables et nécessaires pour que le mouvement existe et par extension l'expression artistique. Leão les décrit ainsi : « *Les faits primitifs constitutifs du mouvement que sont l'orientation,*

l'amplitude, la vitesse et la cadence. Tout mouvement se compose se compose en effet obligatoirement de deux items spatiaux (orientation et amplitude) et de deux items temporels (vitesse et cadence) Qu'un seul de ces paramètres soit absent, et le mouvement n'existe plus » (Leão, 2003, p. 236). Ensuite c'est un entraînement à maintenir une durée d'attention qui est proposée : *« Le deuxième degré est une invitation à maintenir sa conscience perceptive tout au long de l'enchaînement des phases préparatoires du geste. »* (Ibid., 2003, p. 245). Cette durée peut-être étirée par un ralentissement du geste qui prend de la sorte goût et volume porteurs de motivation à peindre.

Enfin le geste véhicule des informations perceptives et cognitives questionnant l'artiste de façon à l'engager ou à le retenir dans son action : *« l'éducation gestuelle s'intéresse au lien entre perception et pensée : le performer découvrira que tout geste est porteur de traces de mécanismes de pensée qui s'opposent à l'élan de l'impulsion ou au contraire le permettent.* (Leao, 2003, p. 245) Le résultat de ces étapes lorsqu'elles sont pleinement vécues est un acte total : processus complet associant le geste, la conscience à l'expression de l'artiste : *Le geste devient alors la phase finale d'un processus total, conscient depuis son impulsion invisible et jusqu'à son expression visible. »* (Ibid., p. 245) Ainsi la qualité de la perception consciente se transmet à l'œuvre, en passant par le geste ; un geste conscient vecteur d'information : *« Maintenir le développement de cette conscience perceptive, où je peux apprendre de mon mouvement, avec la conviction qu'elle se transmet, d'une certaine façon, à l'œuvre. »* (Pépin, 2008, p.105) Mais ce geste n'est pas anonyme, il porte l'identité du sujet qui le pose. Il est plein de ce qu'est la personne ou l'artiste, y compris de sa part créative en devenir : *« Quand je pose un geste, il est incarné de ce que je suis et de la part de création qui est contenue dans ce geste. »* (Pépin, 2008, p. 119)

Conclusion

Le paradigme du Sensible propose à l'artiste « un lieu » de créativité, où ses potentiels s'expriment plus facilement. Le corps devient central, au cœur de la relation d'où émerge cette « région sauvage » (cf. Bois, 2006). Comme un territoire promettant des découvertes nouvelles grâce à une perception de plus en plus aiguisée, une relation et à lui-même portée par une réciprocité actuante, faisant de lui « une plaque sensible » ouverte sur le monde, et non plus un « hyper sensible ». Au contraire il peut vivre sa sensibilité originelle dans une stabilité physique et émotionnelle plus grande, où le plaisir d'agir devient plus intense et subtil en même temps. L'agir devient le *laisser-agir*, un vécu de l'action où le peintre n'est

plus seul, mais assisté dans sa création, dans son geste, par une force immanente dont il participe. Ce *laisser-agir*, est une posture d'écoute - la *neutralité active* - voie d'accès à l'*impulsion* expressive mais aussi à une *stabilité*, et pourtant à une variété de vitesses, dont la *lenteur* qui devient un vécu sensuel du geste. Ces différents éléments, véritables outils du Sensible permettent à l'artiste de rester en contact avec son authenticité, au sein d'un *modus operandi* bien structuré. Mais le laisser-agir s'appuie aussi sur un *savoir-faire*, emmenant l'expression d'un vécu intérieur vers le monde visible. Tous ces outils, l'artiste les rencontre et les utilise lors de véritables séances de training l'invitant à visiter son intériorité et à ne pas la quitter pendant le déroulement de son action. Celle-ci, organique, offre un support tonique, informatif autant de ses états intérieurs qu'à propos du monde environnant et de son évolution. Associée à la gestuelle du Sensible elle enrichit considérablement la palette d'états, et d'expressions pour la peinture. L'intensité peut alors s'exprimer avec richesse et variété, plus librement.

Comme nous l'avons vu les différents trainings du Sensible sont formateurs pour l'artiste. Mais au delà de l'artiste ils s'adressent à l'homme. En effet, si un art authentique révèle la part la plus humaine de son auteur, la part humaine de l'artiste à besoin de se déployer à son plein potentiel et c'est elle qui est concerné en amont de la part "artistique" et qui va la faire évoluer: « *derrière l'artiste, il y a l'homme* » (dit Bois), *et c'est en abordant le rapport de l'homme avec les aspects de sa vie en général qu'il amène le performer à porter sur sa formation un nouveau regard.* » (L. Aprea, 2009, p. 418). Ainsi l'art ne serait pas un "produit" élitiste" couper du bien commun, mais au contraire l'expression de ce que Bois nomme "l'humain indifférencié" (2003) passant par le filtre singulier d'une personne ayant un savoir faire artistique. C'est la force commune qui agit en deçà de la force individuelle.

Chapitre 4 – Conclusion du champ théorique

Nous avons vu dans ce chapitre trois domaines théoriques : esthétique, artistique et éducatif pouvant être rapportés à l'expérience du peintre en formation. Bien qu'il soit théorique, il en ressort d'abord une sensation générale, ramenant la théorie à l'homme dans ses expériences de solitude et d'appartenance à une totalité. Que nous parcourions le discours esthétique de John Dewey ou de Richard Shusterman, le témoignage de Paul Cézanne ou de Francis Bacon ou bien que nous étudions la psychopédagogie perceptive, nous retrouvons avant tout un homme confronté à son environnement. Il va chercher à s'articuler avec celui-ci par un langage fait de sensations corporelles et d'interrelations presque aussi muettes qu'intenses.

Ainsi la formation de l'artiste se construit par des expériences opposées, tantôt le reliant au monde tantôt en l'isolant : tantôt le confrontant à des forces qui le dépassent, tantôt l'encourageant à mener un dialogue plus intime avec lui-même. La peinture devient une quête, à la fois d'éléments formateurs pour une éducation à la perception, mais aussi identitaires où l'artiste se découvre tout en découvrant le monde.

L'esthétique

À travers la lecture de Dewey et Shusterman, nous retiendrons la place de la dimension esthétique dans l'humain, comme expérience unifiante et lien des hommes entre eux. En effet, ces auteurs soulignent la part esthétique de l'agir chez chaque individu quelles que soient son appartenance sociale et sa formation intellectuelle. Car l'esthétique relève davantage, comme nous l'avons vu tout au long de ces pages, d'une expérience harmonieuse de soit même et du monde que d'une production artistique particulière. Mais s'il y a production artistique, celle-ci ne sera que plus vivante en étant issue d'un processus expérientiel complet, intégrant théorie et pratique ; corps, âme et cognition dans une dynamique authentique et évolutive. Cette dynamique se construit de conserve avec les grands rythmes naturels dont l'homme peut sans doute se démarquer, mais qu'il ne contrôle pas. L'artiste et son art progressent ainsi par des

moments de lutte avec cet environnement imprévisible, qui alternent avec d'autres périodes plus fluides comme une meilleure entente entre ces deux acteurs. La mise en œuvre artistique évolue donc en alternant une relation parfois houleuse à l'environnement, puis plus en accord avec celui-ci.

On a pu remarquer le rôle que joue une forme d'empathie sur cette scène expressive. Une qualité d'être au monde et à soi, comme une forme de compréhension immédiate et de dialogue du sujet avec lui-même et avec le monde. Celle-ci n'est pas forcément innée mais s'éduque, comme la perception. En effet d'après Shusterman l'apprentissage à mieux se percevoir dans une globalité psychocorporelle permet à l'artiste et à l'homme en général d'agir de façon plus adéquate.

C'est cette dynamique naturelle qui sera perçue par le spectateur et qui prendra sens dans son expérience intégrée corporellement et intellectuellement. Ainsi par toutes ces riches interrelations que je viens de décrire, la dimension esthétique du monde devient plus signifiante ainsi que le rôle de l'artiste au sein de celui-ci.

Les Peintres

Peut-être peut on parler pour Cézanne et pour Bacon, à travers la régularité de leurs pratiques, d'un entraînement à garder une posture. Une posture ancrée dans la sensation et ouverte aux relations de tout ordre : intérieures et extérieures, sensorielles et émotionnelles, solitaires ou dans le rapport à autrui. C'est une posture facile pour certains, se traduisant par une tendance à réaliser aisément sa pratique picturale (selon Cézanne à propos de Monet), mais le plus souvent, c'est un objectif difficile à atteindre et à maintenir.

Cet « entraînement » se dévoile dans la façon d'agir des artistes : une attitude dans la peinture où alterne le contrôle, qui sera appelé aussi le métier, le savoir-faire et la spontanéité, le jaillissement, l'accident. Tous deux évoquent souvent cette thématique, en ces termes ou avec d'autres mots, mais chacun apportant un point de vue singulier. Comme nous l'avons vu, Cézanne défend le « métier » de l'artiste, dans une forme de respect et d'humilité, mais aussi simplement pour pouvoir retranscrire ce que voit l'œil. Il ajoute à ce métier la « soumission » à la nature, qui se vit par un oubli de toute technique, et de tout référant culturel. On peut l'interpréter à la fois comme une attention minutieuse au paysage extérieur, mais semble-t-il aussi à un paysage intérieur fait de sensations, entrelacement d'où surgit la compréhension nouvelle. Mais Cézanne évoque aussi le plaisir de faire et de se laisser faire, moment rare où le tableau « se fait tout seul ».

Bacon travaille avec des forces naturelles qui ressemblent à celles évoquées par Cézanne. Il assume une recherche souvent difficile ayant pour but de percevoir un « nuage de sensations » intérieur, qu'il « suffit » ensuite de suivre. Le travail sur un motif lui fournit un cadre pour son effort, mais nécessite une « magie » pour aboutir à une image qui évoque « par chance » un aspect de la réalité vivante qu'il souhaite traduire. Il tentera toute sa vie de faire intervenir cet « accident chanceux », qu'il obtiendra tantôt par le relâchement de sa volonté tantôt par la volonté. Mais outre une sensibilité quasi « médiumnique », il a mis au point une méthode comportant une intention d'agir pour commencer sa peinture (cf. p. 158), ensuite une façon de dialoguer avec le vivant dans un processus le plus continu possible ; c'est-à-dire de respecter, après une phase de sélection, certaines traces arrivant par hasard ou « par magie » et de les incorporer telles quelles dans son intention de réalisme.

Une telle attitude équilibrée apparaît comme formatrice, en ce sens que l'artiste apprend de son « expérience perceptive ». De ces états éprouvés émergent des significations. Celles-ci sont d'ordre plastique. C'est-à-dire qu'elles informent le sujet par une intensité perçue dans un rapport de couleur, une sensation d'espace vécu par l'observation de formes réelles ou dessinées. Ces états sont des nuances, des « états d'âmes », plus ou moins forts amenant finalement surprise, profondeur, plaisir ou joie. J'ajouterais que ce rapport de deux postures opposées, vécues de façon synchrone, pourrait ressembler à ce que Bois nomme le laisser agir, une posture de non prédominance (Bois 2011, p. 14, 15), où le sujet est à la fois volontaire, maître de son action, et où pourtant il la laisse être affectée par l'écoute des modulations toniques de son corps, comme autant d'informations immanentes.

La psychopédagogie perceptive

Nous retrouvons ici cette même idée centrale de l'éducation à la perception comme fondement à la pratique. De plus cette éducation au Sensible offre à l'artiste un lien de création et d'expression lourd de potentialité.

Le paradigme du Sensible propose à l'artiste « un lieu » de créativité, où ses potentiels s'expriment plus facilement. Le corps y est central, au cœur de la relation d'où émerge cette « région sauvage » (cf. Bois, 2006). Elle est comme un territoire promettant des découvertes nouvelles grâce à une perception de plus en plus aiguisée, faisant de lui « une plaque sensible » ouverte sur le monde, et non plus un « hyper sensible ». Au contraire il peut vivre sa sensibilité originelle dans une stabilité physique et émotionnelle plus grande, où le plaisir d'agir devient plus intense et subtil en même temps. L'agir devient le *laisser-agir*, un vécu de l'action où le peintre n'est plus seul, mais assisté dans sa création, dans son geste, par une

force immanente dont il participe. Ce *laisser-agir*, est une posture d'écoute - la *neutralité active* - voie d'accès à l'*impulsion* expressive mais aussi à une *stabilité*, et pourtant à une variété de vitesses, dont la *lenteur* qui devient un vécu sensuel du geste. Ces différents éléments, véritables outils du Sensible, permettent à l'artiste de rester en contact avec son authenticité, au sein d'un *modus operandi* bien structuré. Mais le laisser-agir s'appuie aussi sur un *savoir faire*, emmenant l'expression d'un vécu intérieur vers le monde visible. Tous ces outils, l'artiste les rencontre et les utilise lors de véritables séances de training l'invitant à visiter son intériorité et à ne pas la quitter pendant le déroulement de son action. Celle-ci, organique, offre un support tonique, informatif autant de ses états intérieurs qu'à propos du monde environnant et de son évolution. Associée à la gestuelle du Sensible elle enrichit considérablement la palette d'états, de mouvements gestuels (orientationnel, etc.) exprimable sur sa toile. L'intensité peut alors s'exprimer avec richesse et variété.

Comme nous l'avons vu les différents trainings du Sensible sont formateurs pour l'artiste. Mais au delà de l'artiste ils s'adressent à l'homme. En effet, si un art authentique révèle la part la plus humaine de son auteur, elle a besoin de se déployer pleinement d'abord, et en amont de la part "artistique".

En bilan de cette exploration théorique, quelques idées me paraissent importantes à synthétiser en relation avec les trois axes explorés dans ces analyses.

Pour commencer, le support à l'expression de l'artiste se cristallise en son corps, intermédiaire vivant entre le dedans et le dehors, l'intime et le visible, l'impulsion et l'expression.

C'est aussi le lieu émouvant d'une arrière-scène où les sentiments et émotions se nouent, se dénouent et s'extériorisent d'une façon parfois surprenante dans le geste artistique.

C'est aussi un lieu d'éducation, où la compréhension d'un tableau comme agencement de formes et couleurs s'aperçoit par un mouvement global d'empathie, et fait sens avant même qu'il n'y ait réflexion. C'est le terreau dans lequel cette réflexion pourra puiser, s'enracinant ainsi dans l'expérience la plus terrienne qu'il soit.

Pour l'artiste, la pratique quotidienne de son art est en soi un véritable entraînement à comprendre le monde. Elle aiguisé les outils de sa perceptions : l'œil, la main ainsi qu'un sentiment général diffus, que ceux –ci ne sont pas épars, mais au contraire reliés et renforcés par la globalité corporelle éveillée.

Les conditions de cet éveil peuvent être mises en place par des pratiques somato-psychiques comme la méthode Alexander pratiquée par Dewey, celle de Feldenkrais dont Shusterman est expert, ou la somato-psychopédagogie de Bois à laquelle je forme.

Partie II

Épistémologie et Méthodologie

Chapitre 1 – Posture épistémologique

J'ai envisagé ce travail de recherche comme une étude sur une expérience humaine en relation avec le monde humain, ce qui répond à la définition qu'en donne Paillé : « *Les sciences humaines et sociales ont pour objet d'étude les êtres humains, leurs expériences, leur société* » (Paillé & Mucchielli, 2005, p. 5)

J'ai été au plus proche de cette expérience, c'est-à-dire de façon impliquée, afin de pouvoir appréhender ma question de recherche de façon empirique. Cette recherche sera donc subjective, mais la subjectivité n'est-ce pas ce que partage l'humain ? En tout cas, c'est un des éléments de la recherche qualitative sur laquelle je vais m'appuyer, comme le rappellent Paillé et Mucchielli : « *L'analyse qualitative s'enracine dans le courant épistémologique de l'approche compréhensive (...).* » (Ibid. p. 13). Elle défend l'idée de la pertinence du ressenti humain pour la recherche sur l'Homme, avec toutes les nuances que cela implique : « *L'approche compréhensive postule également la possibilité qu'a tout homme de pénétrer le vécu et le ressenti d'un autre homme* » (Ibid., p. 13). Cette analyse part d'un présupposé optimiste valorisant l'humain et ses capacités de bonne entente par empathie : « *L'approche compréhensive comporte toujours un ou plusieurs moments de saisie intuitive, à partir d'un effort d'empathie* » (Ibid., p.13). Dans ce cas de figure particulier, l'*autre* c'est moi-même habitant successivement deux postures différentes, celle de chercheur et de peintre.

Cette posture est passionnante pour une étude qui a pour objet une rencontre de la pratique picturale et celle du Sensible ; deux mondes fait de nuances, de subtilités à partir d'une perception fine des sensations et de leurs restitutions par la description ou l'expression. Mon objet de recherche s'inscrit naturellement dans la dynamique qualitative ; celle-ci relevant des indices quasi palpables qu'il s'agira de reconstituer en un tout et de leur donner un sens : « *Il s'agit d'une lecture de 'traces' laissées par un acteur en relation avec un évènement intime, social, culturel.* » (Ibid. p. 27).

Je présente maintenant les deux aspects épistémologiques que ma recherche appelle : une posture en première personne radicale ; qui va s'appuyer comme données sur le journal que j'ai produit au long de mes années de pratique.

A- Un chercheur impliqué en première personne radicale

Une démarche heuristique

Naturellement de par son objet même ma recherche est heuristique. En effet, ce projet m'est venu d'un désir de mise en lumière de ma pratique artistique professionnelle par une description précise mais autorisant un espace de créativité et de jaillissement : « *L'heuristique, qui tend à mettre en valeur une recherche passionnée, basée sur la découverte par la mise en valeur de l'individualité, de la confiance, de l'intuition, de la liberté et de la créativité.* » (Craig, 1988, cité par Pépin, p. 274). Ainsi, c'est une recherche qui sous-tend mon activité depuis toujours peut-être, et de façon silencieuse la plupart du temps. Je ressentais cette « ambiance de questionnement » en moi, concernant l'articulation entre la forme, la pensée et l'expression et comme le dit la phénoménologie un « déjà là » : « *On ne peut pas dire exactement quand elle commence, il y a un 'déjà là' contenu dans la société, la biographie, l'ethos.* » (Paillé & Mucchielli, 2005, p. 26).

Mais c'était un questionnement englobé dans « le monde », et c'est sans doute pourquoi il s'est précisé et a pris forme, cherchant des significations par cette démarche analytique d'origine phénoménologique : « *La visée phénoménologique et contextualisante de l'analyse qualitative. Une expérience signifiante du monde.* » (Ibid., p. 24).

En effet, le chercheur « qualitatif » part d'un vécu dont il va tirer un sens, ou plutôt une diversité de significations issue des interactions de ce vécu avec son environnement, de son propre point de vue : « *Il s'agit de trouver un sens à partir d'une expérience du monde ; un sens qui n'est pas la propriété de qui que ce soit, et qui comporte plusieurs couches : l'une des caractéristiques du sens est qu'il a plusieurs couches, à l'image des phénomènes qu'il transpose, du regard qui le façonne et des transactions dont il est la clé.* » (Ibid., p. 25).

Une démarche de praticien-chercheur en première personne radicale

Mon objet de recherche émerge clairement de ma pratique professionnelle ; elle correspond à celle de praticien-chercheur, comme définit chez de Lavergne : « *Le praticien-chercheur est un professionnel et un chercheur qui mène sa recherche sur son terrain professionnel, ou sur un terrain proche dans un monde professionnel présentant des similitudes ou des liens avec son domaine d'activité.* » (Lavergne, 2007, p. 28). Il m'a fallu pour cela prendre une double posture, c'est-à-dire assumer à la fois mes pratiques de peintre liées au Sensible et, par ailleurs, prendre suffisamment de recul afin de m'engager dans ma recherche avec un regard distancié sur ma pratique. C'est, comme le dit Bourgeois, une double posture paradoxale : « *Cette double posture - combien paradoxale - de 'praticien-chercheur', c'est-à-dire, d'acteur engagé à la fois dans une pratique socio-professionnelle de terrain et dans une pratique de recherche ayant pour objet et pour cadre son propre terrain et sa propre pratique.* » (Bourgeois, in Albarello, 2004, p. 7). Cet aspect paradoxal est aussi ce qui en fait l'intérêt à mes yeux, dans un but d'unification ou de réconciliation des contraires : « *Les contraires sont expressément pris en compte simultanément, c'est-à-dire dans le même temps et le même lieu, par la même personne, dans un acte ou un geste unique. Ici la règle dit que les deux positions non seulement coexistent mais se valent, que l'une peut dominer un temps mais qu'ensuite ce sera l'autre, et ainsi de suite, en 'hiérarchie enchevêtrée.* » (Kohn, 2003, p. 34).

Mais la complexité de ma posture va au-delà d'une recherche sur ma pratique. En effet, le recueil de données sur lequel je m'appuie est constitué d'un matériau venant, certes, de ma propre pratique artistique mais ayant une forte connotation de vécus intimes. Cette nouvelle 'doublitude' n'est pas fortuite, car comment dissocier en art la vie personnelle du sujet de sa vie professionnelle ? Elles interagissent constamment entre elles. C'est pourquoi je peux dire que j'ai endossé comme la définit Vermersch, une posture radicalement en première personne : « *Dans une recherche qui utilise le point de vue en première personne, cette personne, il n'y en a directement qu'une : le chercheur lui-même. En ce sens, pris de manière stricte, la recherche selon un point de vue en première personne est celle qu'un chercheur conduit en saisissant, décrivant, analysant son propre vécu.* » (Vermersch, 2000a, p. 26).

B- Recherche phénoménologique : la valeur du journal du peintre Sensible

Pour ma recherche J'ai choisit d'utiliser le « journal de bord ». En effet j'ai pris régulièrement des notes en direct sur ma pratique de peintre depuis des années. Et en cela il m'est apparu pertinent comme base à mon analyse phénoménologique.

Comme l'affirment Paillé et Mucchielli, l'analyse qualitative est phénoménologique, comme expérience directe du monde : « L'analyse qualitative est d'abord un acte phénoménologique, une expérience signifiante du monde-vie (lebenswelt) une transaction expérientielle, une activité de production de sens (...). » (Paillé & Mucchielli, 2005, p. 24).

Merleau-Ponty, citant le peintre Giacometti, donne un exemple intéressant, pour ce cadre de recherche de ce qu'est un acte phénoménologique : « *Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur.* » (Giacometti, cité par Merleau-Ponty, 2000, p. 24). Cet acte permet de mesurer la distance entre la réalité et la compréhension que nous en avons : « *Le fait de vouloir dessiner un objet nous fait découvrir surtout que nous ne voyons pas ce que nous regardons et que nous dessinons notre savoir plutôt que ce qui est devant nous.* » (Vermersch, 2006, p. 208).

Cette expérience phénoménologique se retrouve dans ma recherche sous la forme d'un journal de bord qui décrit mes expériences de peintres, comme outil relevant découvertes et difficultés dans mon exploration picturale, pour une meilleure compréhension du monde qui m'entourne.

Le journal de bord est un des outils centraux utilisés en somato-psychopédagogie, et même si je n'en ai pas commencé l'écriture avec cette visée, c'était d'une certaine façon dans une perspective formatrice que je l'ai initié. Et c'est dans le sens formateur propre à l'expérience du sensible que j'en aie continué l'écriture, en accord avec ce qu'en dit Hillion somato-psychopédagogue et écrivain : « *Les journaux de bord, tels qu'ils sont envisagés dans la formation de psychopédagogie perceptive, constituent par essence des témoignages du processus de transformation qui traverse cette formation.* » (Hillion, 2010, p. 67). Par ailleurs, Hillion décrit plus précisément ce qu'est le journal de bord et ses origines : « *Le journal de bord s'implante dans la datation quasi quotidienne de l'écrit, mais sans phase de réécriture, (...) il porte une finalité d'apprentissage, d'accompagnement d'une évolution. Initialement, le journal de bord était un journal de voyage de marine, dont les dates et les contenus permettaient de rendre compte d'un parcours vers une destination annoncée, que celle-ci soit ensuite atteinte ou non. Le journal de bord paraît avoir gardé l'âme de ses origines ; il est le compagnon et le témoin d'un cheminement, la trace d'un projet qui s'actualise avec plus ou moins d'imprévu, d'adaptation, de réussite.* » (Ibid., p. 47). Il existe

de nombreuse sorte de journaux utilisés en sciences humaine (journaux de recherche, journaux d'itinérance de R. Barbier). Bois rappelle la place grandissante occupée par les journaux dans les recherches en sciences humaines : « *L'utilisation du journal pour accompagner une démarche de recherche ou de praticien est une pratique courante en sciences humaines en général et en sciences de l'éducation en particulier. Rappelons que le journal est un outil qui depuis plusieurs décennies accompagne efficacement des processus de formation et de recherche en sciences humaines.* » (Bois, 2007, p. 148-149). Il cite Barbier, afin de souligner un des éléments qui m'a décidé dans le choix du journal (bien qu'il s'agisse d'un « Journal de bord » et pas d'un journal de recherche), soit une écriture d'expérience issue d'un contexte quotidien, réel : « *Le journal de recherche est un outil pertinent pour accompagner les étudiants apprentis chercheurs pendant le cours de leur thèse de troisième cycle. Il permet de mieux comprendre l'échafaudage de leur recherche en situant les éléments dans leur quotidienneté.* » (Barbier, 1997, p. 98). Paillé et Mucchielli définissent ce que sont des données en analyse qualitative, et ce journal y correspond bien dans la manière dont il a été constitué : « *Une donnée qualitative est une donnée de signification immédiate revêtant une forme discursive.* » (Paillé, Mucchielli, cité par Hillion, 2010, p. 67). Hillion évoque la spécificité du journal de bord dans le Sensible, et particulièrement comment le sujet y apparaît : « *La résonance des éprouvés, le sens qui s'en dégage et la perspective qui en est déployée sont propres à celui qui les restitue. Ils le révèlent en tant que structure d'accueil de l'expérience et en tant que sujet qui s'autorise dans la restitution qu'il en fait. Ces différentes dimensions du sujet se manifestent précisément dans le journal de bord.* » (Hillion, 2010, p. 67).

Chapitre 2 : Méthodologie de Production des Données

Lorsqu'il a fallu choisir un recueil de données, je n'ai pas immédiatement pensé à ce journal de bord du peintre, comme support. Car il m'était tellement coutumier que je n'avais pas fait le lien possible avec ma recherche. Or, il avait le double avantage d'être constitué d'une part, et d'autre part qu'il ait été écrit dans une posture de peintre parlant librement de sa pratique, non influencée par l'idée d'une recherche universitaire. Il a donc été initié par un besoin de repères, sous la forme de traces écrites, comme support à une compréhension. Il s'est ensuite développé plus clairement au contact de ma pratique de somato-psychopédagogue comme support d'un témoignage formateur nourrissant le cheminement d'un artiste cherchant à mieux comprendre sa pratique. Il ne s'agit donc pas d'un journal d'écrivain avec une forme et une syntaxe sans reproche, mais d'un journal d'un peintre où la forme de l'écriture est secondaire, venant après l'idée, ou le besoin de réfléchir à une problématique.

C'est pour ces raisons qu'il m'a paru pertinent de choisir mon journal comme données de recherche : à la fois parce que j'y suis impliqué, en tant qu'auteur et en tant qu'il porte sur ma pratique ; et parce qu'il a été non anticipé pour cette recherche, donnant à voir plus de phénomènes librement que si je l'avais écrit avec l'intention de ma recherche.

Composition du matériau

Mes données sont donc issues de mon « journal de bord de peintre ». C'est un journal amorcé dès mes débuts de peintre, peu de temps avant de commencer ma formation en somato-psychopédagogie, mais qui a pris forme au long de ces années. Il est composé de remarques sur ma pratique, d'affirmation, de descriptions de vécus, de pratiques ou encore de peintures et enfin de questionnements. Au total, il totalisait environ soixante-dix pages, dont je n'ai gardé qu'une quarantaine, celles qui s'articulaient vraiment avec mon objet de recherche.

Son écriture a été sporadique au début, puis de plus en plus régulière, quelques années avant la prise de décision de m'engager dans ce master. Au moment où j'ai commencé à écrire sur mes pratiques de peintre somato-psychopédagogue, mes prises de notes étaient peu nombreuses éparées, sur des feuilles volantes ou sur différents carnets ou cahiers, que j'ai rassemblées, sélectionnées, et retranscrites telles quelles. Mais la plus grande partie de la production est le fruit d'une écriture relativement régulière, saisie directement sur l'ordinateur, à partir de 2006.

Je l'ai arrêté en tant que matériau d'analyse au moment où j'ai commencé à esquisser un processus de thématization à partir de celui-ci, en 2011. Le journal, comme base de données de recherche, comporte finalement quarante trois pages, dont la datation commence en octobre 1996 (sans précision de jour) et se finit le 11 juin 2011. Si j'ai gardé les quelques notes très espacées entre 1996 et 2006, c'est justement pour témoigner de cette dynamique qui m'habitait déjà à l'époque, comme embryonnaire de la forme qu'elle a pris aujourd'hui dans ce projet de master. Mais, par ailleurs, les questions qui y étaient posées rentrent tout à fait dans le cadre de ma recherche telle qu'elle est posée aujourd'hui.

Je dois faire l'effort de me remettre dans la posture du peintre pour retrouver le fil qui a permis de constituer le matériau de mes données. La plupart du temps, l'écriture s'est faite lors de séquences de peinture, « dans l'immédiateté », parfois même par des enregistrements audio me permettant de témoigner dans « le feu de l'action », pinceaux en main et retranscrit ultérieurement. Ou bien, elle s'est faite *a posteriori*, comme synthèse des principaux événements de la journée de travail. Les séances de travail pouvaient se révéler particulièrement fructueuses, révélant des informations facilement descriptible par l'écriture ; soit plus difficiles, l'écriture devenant alors un dérivatif à l'expression par une tentative de réfléchir ou de décrire mes difficultés.

Mon journal est composé d'annotations, de descriptions ou d'assertions. Il y a là une volonté de donner forme à une œuvre de façon intelligible par des mots, mais aussi à tenter de formuler une pensée « esthétique ». Il s'agissait certes de laisser des traces d'expériences techniques, pratiques, perceptives et de réflexions plus théoriques pouvant se révéler utiles plus tard ; mais aussi de relever des citations d'artistes ou d'auteurs soutenant mon processus de réflexion et d'expression picturale. Parfois, ce sont de véritables brouillons d'articles engagés dans les polémiques artistiques actuelles, mettant en avant les valeurs que je défends pour une peinture « incarnée », basée sur la description du réel. J'ai porté une attention formelle dans l'écriture plus grande pour ce type de notes. Mais sans doute qu'une des motivations récurrentes à l'écriture, que je ne différencie pas des éléments précités, se trouve dans un désir de trouver un protocole d'action pour l'artiste, aidant par le rapport au Sensible : mon objet de recherche se trouvait déjà dans ce journal. Cela se traduisait par rendre verbalement des expériences corporelles faisant sens, et même parfois par des tentatives de conceptualisation ou de catégorisation de ces vécus.

Chapitre 3 : Méthodologie d'Analyse

Pour analyser mes données, j'ai utilisé une méthodologie d'analyse qualitative basée sur l'analyse catégorielle (Paillé, Mucchielli, 2005) et telle que modifiée par Bois (Bois, 2007 ; Bourhis 2012). Cette démarche d'analyse se sert comme grille de classification de départ, d'une première grille issue des objectifs de recherche. Puis elle est raffinée, petit à petit pour donner d'autres grilles. Pratiquement j'ai procédé par étapes. Dans une première phase, je me suis imprégné de mes données, en prenant des notes sur mon journal, en fonction de mes objectifs. Une fois l'analyse terminée, j'ai déterminé quatre grandes rubriques basées sur mes objectifs. Ces quatre grilles sont : *L'acte de peindre ; vécus, réflexions et outils du Sensible ; projet pictural ; le peintre sujet en transformation*. Leurs définitions à émergées de la première phase, mais on voit bien qu'elles correspondent à mes objectifs. La troisième phase a consisté en une catégorisation du contenu de ces grilles en procédant par aller retour entre définitions des thèmes précis et regroupement des thèmes en catégories émergentes. La méthodologie qualitative m'indiquait six formes possibles de réduction par la classification : « *La rubrique, le thème, l'énoncé, le code, et la catégorie qui contient deux sens.* » (*Ibid.*, p. 52). Dans ce travail, j'ai « jonglé » avec plusieurs de ces techniques, la rubrique¹⁰, le thème¹¹ et la catégorie¹², afin de créer des grilles de lectures sous forme de tableaux. Ainsi, l'analyse a

¹⁰ « La rubrique renvoie à ce dont il est question dans l'extrait du corpus faisant l'objet de l'analyse, mais ne renseigne en aucune façon sur ce qui a été dit à ce propos » (Paillé & Mucchielli, 2005, p. 52). Elle répond aux questions suivantes : « à quoi l'extrait renvoie-t-il en termes de grandes rubriques permettant de classer les informations livrées ? L'extrait aborde quel aspect en particulier de la question ? Quel est le sujet de l'extrait analysé ? » (*Ibid.* p.52-53)

¹¹ « Le thème renvoie à ce qui est abordé dans l'extrait du corpus correspondant tout en fournissant des indications sur la teneur des propos. » (p.53) « Une lecture en thématization d'un corpus fait intervenir les questions suivantes : de quoi est-il question au juste dans l'extrait analysé ? Quel thème précis est soulevé ? » (*Ibid.*, p. 53)

¹² « La catégorie revêt deux sens, l'un générique et l'autre spécifique. Le premier qui ne sera pas utilisé pour éviter les confusions renvoie à une utilisation proche de la rubrique ou du thème ; Le

pu se faire avec le plus de nuances possible, suivant le texte au plus près, mais sans systématisme de ma part. En effet, les classifications ont pu m'apparaître parfois correspondre mieux à une catégorie plutôt qu'à un thème. Celle-ci pouvant apparaître parfois avant une rubrique. Ce qui m'a obligé à faire une « gymnastique intellectuelle » et de m'adapter à ce que je lisais et non pas à vouloir à tout pris utiliser une logique voulant utiliser d'abord le plus grand « récipient » (la rubrique) pour aller vers le plus fin (la catégorie conceptualisante). C'est ce dont je témoigne dans mon *journal de recherche*, où je souligne aussi une rythmicité dans le processus écrit, et le rôle que la sensation y joue : « *Je m'autorise à mettre les données comme ça me vient (avec rigueur tout de même) mais en respectant un flux, un rythme. La sensation aide aussi pour la thématization.* » (Journal de recherche, 23 janvier 2012) Il y a aussi une part de créativité insoupçonnée dans ce processus : « *Les catégories me viennent à la lecture de mon journal, mais aussi en écrivant. Lorsque je déploie une idée correspondant à une catégorie j'atterrie sur une autre. Il y a une créativité possible même pour catégoriser.* » (Ibid., 26 juillet 2011)

C'est à partir de ces nouvelles grilles que j'ai pu transformer mes données en trois récits catégoriels (l'un des tableaux étant apparu globalement comme « hors sujet » n'a pas donné lieu à un récit) ayant chacun son fil conducteur. Ensuite j'ai synthétisé ces récits pour n'en garder que l'essentiel, que j'ai actualisé dans une conclusion transversale. Elle est faite d'émergences conceptualisantes venant d'une lecture nouvelle et globale de ces catégories, leurs donnant un sens nouveau.

A- Première mise en forme et construction des rubriques de classification

Pour commencer, l'analyse réclame une mise en forme du matériau brut, « *une manipulation des données* » (Paillé & Mucchielli, 2005, p. 52), mais, j'ai gardé la chronologie telle quelle comme fil conducteur. Ensuite, j'ai commencé à donner forme à ce texte par contraste ou par continuité des idées entre elles de façon assez globale, intuitive. C'est ainsi que l'homme agit naturellement pour comprendre, nous dit Paillé : « *L'esprit humain recherche constamment*

deuxième renvoie à « la désignation substantive d'un phénomène apparaissant dans l'extrait du corpus analysé. » (Ibid., p.54)

des ensembles de formes cohérentes entre elles. Il cherche la cohérence en mettant spontanément les formes en rapport entre elles : « relation de continuité, relation de causalité linéaire, relation de concomitance, relation de coexistence, relation d'imbrication... » (Ibid., p. 54). Dans le but de trouver un sens à ces premières formes : « Cette 'mise en relation' pour extraire une 'forme' est congénitalement liée à la recherche de sens. » (Ibid., p. 55). Ensuite, j'ai procédé à une réduction de mes données, ce qui correspond à la fois à la méthodologie requise en analyse qualitative mais aussi à une attitude « compréhensive » humaine plus générale : « L'homme schématise ce qu'il perçoit, afin d'en sortir des entités simplifiés qui sont des « formes ». Tout comme le chercheur qui génère des catégories conceptualisante, par exemple. » (Ibid., p. 55).

B- Grilles de lecture en tableaux

Après cette première phase de classification globale, j'ai obtenu quatre grilles de lectures différentes : *L'acte de peindre ; vécu, réflexions et outils du Sensible ; projet pictural ; le peintre sujet en transformation*. Je n'ai pas retenu le tableau « projet pictural » pour les analyses qui ont suivies pour deux raisons : la première étant une question de quantité trop importante qui aurait été ajoutée à la richesse déjà très signifiante des autres contenus ; mais la raison principale tenait au fait que ce tableau comportait beaucoup d'informations sur la peinture, ou sur l'histoire de l'art, souvent sans lien direct avec le Sensible, central dans mon objet de recherche.

Ma méthode d'analyse est plus proche de la thématisation, alternant la méthode « en continu » et « séquenciée », qui sont ainsi définie par Paillé et Mucchielli : *« continu, elle se fait progressivement, jusqu'à la toute fin de l'analyse du corpus : les thèmes sont identifiés et notés au fur et à mesure de la lecture du texte, puis regroupés et fusionnés au besoin, et finalement hiérarchisés sous la forme de thèmes centraux regroupant des thèmes associés. » (Ibid., p.127). C'est une « démarche plus personnelle » (Ibid., p.128). Alors que la thématisation séquenciée est plus « mécanique » mais nécessaire pour un corpus important, elle se fait en deux temps : « D'abord un extrait du corpus est pris au hasard, thématisé soigneusement, puis il est appliqué comme une grille à l'ensemble du corpus. Cette seconde méthode est employée pour un corpus important. » (Ibid., p.128). J'ai fait ce choix d'alternance, car là encore trop de systématisme n'était pas opérant pour répondre à la diversité des données et au rapport du chercheur avec celle-ci.*

Ce processus a été parfois confrontant, à certains moments les limites déterminant un thème ou une catégorie d'une autre devenaient floues au point de se mélanger. Il me fallait faire preuve d'une attention renforcée, de prise de recul pour voir à nouveau les choses d'une façon plus nette. En effet cette phase a été l'occasion de me positionner fermement pour garder « ma forme » et pourtant de pouvoir accueillir de façon synchrone parfois, une forme en création aboutissant à l'émergence d'un thème non défini *a priori*.

Ces grilles, et les définitions les plus importantes des catégories composant ces grilles seront données dans le premier chapitre de l'analyse, mais il est intéressant de présenter ici l'évolution d'une de ces « mise en tableau ». Celui de l'« acte de peindre » est intéressant il est apparu en premier dans ma catégorisation, reflet d'une de mes préoccupations centrale. En effet la place de l'action comme *rencontre avec le réel* donne une *valeur* et du *sens* à ma pratique de peindre. J'ai alors dessiné petit à petit quatre grandes catégories qui se sont articulées ainsi :

Acte de peindre

1- Mise en jeu du corps à l'œuvre.

Il s'agissait au départ de la catégorie principale à laquelle se sont ajoutées les suivantes par déduction ou par affinement. La description des étapes de constitution de cette catégorie, fait l'objet d'un paragraphe plus bas.

2- Savoir-faire et savoir-faire Sensible.

Avec l'acte peindre est venu logiquement, en lien avec mes données la question du savoir-faire, en peinture c'est ce qu'on appelle le « métier », connaissance d'expertise en somato-psychopédagogie. Cette catégorie est venue de la constatation dans mes données que le corps agissant sans intention, ni connaissances ni structures ne va pas loin dans l'expression. Mais également que le corps trop contrôlé ne donne pas une meilleure expression. J'ai donc associé deux formes de savoir-faire et deux manières d'agir : l'une contrôlée et l'autre plus spontanée.

3- Sensations corporelles dans l'acte de peindre.

Au départ, cette troisième catégorie était fusionnée avec la première, mais il m'est apparu tout de suite évident de catégoriser le contenu perceptif dans l'acte de peindre à part. J'ai dû faire rapidement et pas toujours facilement une distinction avec les « vécus du Sensible » correspondant à un répertoire précis qui n'était pas forcément en lien avec l'acte de peindre. Ces « vécus du Sensible » sont devenus ensuite un tableau à part entière.

4- Sentiments et émotions efficaces dans l'acte de peindre.

Au départ il ne s'agissait que d'émotions générales, qui, je le pensais, pouvait constituer un tableau en soi. Mais je me suis rendu compte qu'il fallait les rapporter à l'acte de peindre, vu leurs influences sur celui-ci.

Si ces catégories sont parfois apparues spontanément, donnant ensuite lieu à des subdivisions ou à des rangements d'autres catégories en leur sein, comme le premier, d'autres ont suivi le processus inverse et sont nés du rassemblement de plusieurs sous catégories : c'est le cas de la deuxième catégorie. Mais la dénomination de ces catégories est née du mouvement de va et vient d'une catégorie à l'autre, la définition plus précise d'une catégorie clarifiant l'autre par contraste, créant des affinités entre elles ou au contraire soulignant des différences permettant de bien les différencier.

Je vais donc détailler ici comment et de quoi s'est constitué la première catégorie. Cela s'est fait par des subdivisions où ont émergé des nuances, des manières d'être, impliquant l'artiste comme sujet, ce qui a donné lieu aux *catégories conceptualisantes* suivantes : *Rapport corporel à la temporalité ; le corps réceptacle et mesure du réel, et enfin la gestuelle picturale reliée au Sensible.*

Ces catégories proviennent d'un affinement de la première catégorie qui avait pour titre provisoire celui du tableau entier : l'acte de peindre. Il était issu d'une idée assez précise, puis est devenue plus ouvert et nuancé à la lecture appliquée de mes données. J'aimais sa dénomination un peu « sèche » (même si elle ne pouvait pas répondre à la définition d'un thème) car elle résumait l'aspect *direct* et *physique* de la peinture, et me ramenait à une idée séduisante, bien qu'un peu archaïque, de ma vision de jeunesse d'un peintre fait d'un pur agir. Mais il manquait de toute évidence l'évocation du sensible pourtant présent en permanence dans cette partie de mes données. C'est en revenant à l'aspect « Sensible » de cet acte de

peindre et à mon texte, que j'ai bien différencié deux orientations, faites de descriptions plutôt temporelles ou bien plutôt spatiales du rapport au corps sensible dans la peinture. Ces deux catégories me donnaient l'impression de concerner un corps vécu comme global, assez général (quoique dans un rapport au temps varié), alors que la troisième, concernant le geste est apparue par contraste comme nécessaire, car traitant du corps par le geste, donc de l'acte physique d'une façon plus évidente peut-être. Les articulations physiques permettant l'existence du geste devenant comme un symbole d'une articulation supplémentaire à ma pensée thématique. Car les catégories se différenciaient autant par l'aspect spatial et temporel que par un vécu global ou séquencé. Finalement le titre final du thème général – « mise en jeu du corps à l'œuvre » - s'est déterminé de façon moins restrictive par l'association de ses trois catégories constitutives et complémentaires ; évoquant tour à tour le corps dans un rapport séquencé ou plus global à son action spatiale (ressenti globalement ou agit de façon gestuelle plus localement), et à des temporalités continues ou fragmentées. L'ensemble portant une sensation de cohérence rythmée, vivante, me semblant alors de bon augure, comme un clin d'œil à la définition que donne Dewey d'une « expérience complète » : « *Dans une expérience, il y a un mouvement d'un point à un autre. Comme une partie amène à une autre et comme une autre encore poursuit la portion précédente, chacune y gagne en individualité. Le tout qui perdure est diversifié par les phases successives qui créent son chatolement.* » (Dewey, 2009, p.82)

C- La construction du récit catégoriel

À partir des tableaux, j'ai commencé l'étape suivante consistant à écrire des récits catégoriels. La première phase consiste simplement à lire le matériau avec une attitude « questionnante » car : « Un matériau ne parle jamais de lui-même, il doit être interrogé. » (Paillé & Mucchielli, 2005, p.37). Ainsi j'ai dû me mettre dans une attitude d'empathie envers mon propre journal de bord, du même type que celle décrite ici, par Paillé : « Bien avant toute technique ou méthode, l'attitude face aux données est ce qu'il y a de plus fondamental, c'est à dire la disposition de l'esprit, la disponibilité à l'autre, le respect de témoignages, peut-être même quelque chose comme un sens du sacré. Les questions de méthode viennent après » (*Ibid.*p.69)

Pour ce faire j'ai lu mon journal de bord plusieurs fois, à partir de son nouvel ordonnancement. Puis, j'ai commencé à remanier cet ordre en tentant de faire ressortir une cohérence des segments de discours entre eux, au sein de chaque thème ou catégorie. À partir

de ce semblant de récit, j'ai engagé la reformulation phénoménologique proprement dite. J'ai dû, de façon très attentive, garder la posture du chercheur afin de faire une lecture différente de mon propre texte. Pour cela je me suis livré à l'épochè : « Cela consiste à mettre entre parenthèse ses propre « allant de soi » à la lecture d'un texte » (réduction phénoménologique) (*Ibid.*, p. 72). Ce qui m'a assez facilement permis de voir mes données sous un autre angle, bien qu'il a été nécessaire de passer par moments par le questionnement proposé par Paillé et Mucchielli : « Puis on interroge les données, 'qu'est ce qui est avancé, exprimé, mis de l'avant ?', 'Quel est le vécu explicité à travers ce propos ?'. » (*Ibid.*, p.72). Ce questionnement aidant à la reformulation faisant ressortir un sens plus clair, ou mettant en évidence une facette du propos qui était jusque là restée dans l'ombre. Mais globalement j'ai eu un sentiment de fluidité et surtout de découverte durant cette étape. Je peux même parler d'un plaisir perceptible de ressentir ma pensée se déformer en moi, afin de prendre forme nouvelle. Peut-être est-ce dans ce sens que Francis Bacon témoignait à propos de sa démarche de peintre : « J'ai délibérément essayé de me déformer, mais je ne suis pas allé assez loin. » (cité par Peppiatt, 1998, p. 18). Ou bien encore, ce que G. Pineau nomme l'autoformation : « On peut s'expérimenter. A condition d'accepter cette situation autoréférentielle et de la ré-fléchir. C'est ce que nous avons appelé en terme de formation le début du régime d'autoformation, c'est-à-dire la prise en charge de soi-même par soi-même. » (Pineau, 1983, p. 31). D'autres, en termes plus psychologiques, parlent d'autodéveloppement en s'appuyant sur un postulat phénoménologique qui semble bien imparable « la seule chose que je peux expérimenter directement, c'est moi et je suis le seul à pouvoir le faire » (Pineau, 1991, p. 31).

Enfin la relecture de ce récit ne donne évidemment pas une lecture parfaite, entre autres par la nature des données étudiées qui, comme nous l'avons vu, n'ont pas la plupart du temps d'autres ambitions littéraires que de laisser trace d'une idée ou d'une perception. D'ailleurs, les auteurs de l'analyse qualitatives soulignent : « L'examen phénoménologique est un essai de saisi authentique du témoignage livré, il ne faut pas rechercher la perfection du rendu » (Paillé & Mucchielli, 2005, p. 73). Car c'est une couche d'analyse dont le but est un « ancrage empirique. » et non pas œuvre littéraire.

D- La reconstitution synthétique et le couronnement conceptuel

L'étape suivante a consisté à produire une synthèse de mes trois récits pour en extraire les traits les plus saillants. J'ai gardé la structure de mes trois récits, mais en faisant des choix car « *les divers aspects d'un témoignage ne sont pas tous significatifs par rapport à la problématique de recherche* » (*Ibid.*, p. 75). Ainsi, les éléments les plus prégnants, se dégageant des autres, prenaient tournure et densité, ouvrant clairement de nouvelles perspectives aux thématiques évoquées.

Enfin, le dernier mouvement d'écriture concluant l'ensemble de ces analyses, a été « un niveau d'émergence supplémentaire ». Ce niveau « s'est donné » spontanément dans sa structure, la forme perçait comme un « couronnement esthétique », dans les termes de Dewey, en apportant avec elle un élargissement conceptualisant de certaines catégories. Parmi ces concepts, si certains bourgeonnaient déjà dans l'étape précédente, aucun d'eux ne sont apparus dans une forme qui ne revête pas les atours magiques car incontrôlables, d'un pré-réfléchi, ou d'un non-pensé qui pense, pourtant.

Partie III

Analyse des données

Chapitre 1 – Présentation des catégories

Dans ce chapitre je vais donner les définitions, conditions d'existences et propriétés des thèmes et catégories correspondant au tableau et au récit phénoménologique *Acte de peindre*. J'ai choisie de ne présenter que cette partie, pour une question de place, mais aussi parce que les principaux thèmes développés dans ma recherche s'y retrouvent clairement.

L'analyse catégorielle s'est faite à partir des trois tableaux établis d'après le journal de bord qui forme le recueil de données de cette recherche. Ces tableaux ont été le résultat d'une première phase de regroupement dans des grandes rubriques : *Acte de peindre* ; *Vécus, réflexions et outils du Sensible* ; *Projet de peindre* ; *Le peintre sujet en transformation*. Je n'ai pas retenu le tableau *Projet de peindre* car il ne comporte essentiellement que des résultats « secs » sur la peinture en-dehors du lien avec le Sensible qui est pourtant central dans mon objet de recherche.

Le travail de catégorisation a consisté à raffiner progressivement ces grandes rubriques, par la détermination de catégories, dites émergentes, puis de thèmes principaux. Il a aussi consisté en allers-retours entre détermination de catégories et raffinement des thèmes qui parfois m'ont amenés à réorganiser et découper autrement les catégories déjà définies. Ainsi, les catégories se sont révélées par un double parcours, par la thématisation faite dans ces tableaux d'un côté, par le découpage des grandes rubriques de l'autre ; les thèmes principaux se sont ainsi définis au sein des catégories qui les englobent.

Les définitions, propriétés et conditions d'existences que je vais décrire correspondent à des thèmes ou à des catégories émergents ou anticipés pour cette recherche particulière. La plupart du temps, il s'est agi de synthétiser l'idée générale représentée par la catégorie, puis d'essayer de saisir sa façon d'apparaître et enfin d'en résumer les effets principaux.

Comme je l'ai écrit dans ma présentation, ne sont présentés ici que les thèmes et catégories *Acte à de peindre*.

Les catégories du tableau *Acte de peindre*

Le tableau *Acte de peindre* est d'abord découpé en trois grandes catégories : Mises en jeu du corps dans l'œuvre ; Savoir-faires et savoir-faires Sensible ; Le vécu dans l'acte de peindre.

A- Mises en jeu du corps dans l'œuvre

Il s'agit d'une catégorie se rapportant aux éléments corporels et techniques permettant le passage à l'action pour peindre. Mise en jeu du corps face à la toile, dans une temporalité, par une gestuelle faite de contrôle et de laissé agir. Elle représente le rapport corporel global à l'œuvre, pointant l'attitude corporelle globale et générale vis-à-vis de l'œuvre en construction. Cette attitude renvoie à une perception corporelle qualitative, aux sensations dans le corps, à l'empathie de l' « artiste-sujet » à son œuvre en devenir.

Elle comprend les sous catégories plus précises : *rapport corporel à la temporalité ; corps réceptacle et mesure du réel ; la gestuelle picturale reliée au Sensible*. Ce sont celles-ci que je vais définir.

Rapport corporel à la temporalité

➤ *Définition*

L'acte de peindre entraîne avec lui un rapport au temps particulier passant par des perceptions singulières, comme celle d'une continuité temporelle dans l'action.

➤ *Conditions d'existence*

Une qualité d'engagement dans la pratique en lien avec la temporalité. Et une capacité à observer différentes séquences.

➤ *Propriétés*

Deux tendances s'y retrouvent : d'une part donne une sensation de continuité, d'être sur des rails dans l'action ; Cela permet de saisir des informations « au vol » sans être déstabilisée dans le travail en cours. D'autre part, au contraire donne un point de vue rétrospectif sur l'agencement de différentes séquences

Le corps réceptacle et mesure du réel

➤ *Définition*

Le corps réceptionne le réel, il le perçoit par les sens de sa globalité accueillante, et en garde une mémoire.

➤ *Conditions d'existence*

Un corps « éveillé » à la perception. Une qualité d'empathie psychocorporelle globale avec l'œuvre en cours. Un sens spatial aiguisé.

➤ *Propriétés*

Un contact immédiat « phénoménologique » est ainsi permis avec l'espace environnant et avec l'œuvre. Le corps est alors une matière sensible, comme « la plaque sensible » dont parle Cézanne (cf. cadre théorique). Permet de mesurer l'espace, l'œuvre « par la sensation » spatiale, autrement dit « à l'œil », mais un œil relié à la globalité corporelle.

Gestuelle picturale reliée au Sensible

➤ *Définition*

Actions corporelles faite de gestes portant une intention de mise en forme picturale précise dont les traces seront les touches de peinture, le dessin... Pour le peintre entraîné à la « gestuelle du Sensible », le geste porte des informations sous forme de sensations : il est déjà expression de soi.

➤ *Conditions d'existence*

L'artiste entretient une relation tout à tour « naturelle » et plus privilégiée, avec une attention particulière à sa propre étendue corporelle.

➤ *Propriétés*

Permet à l'artiste de construire une relation concrète, incarnée à son processus de création, que ce soit par l'action, la réaction, la maturation...

B- Savoir-faires et savoir-faires Sensibles

Cette catégorie se réfère à un ensemble de mises en œuvre, nécessitant une connaissance technique de la peinture. La connaissance du « training » propre à la somato-psychopédagogie

est aussi présente, parfois de façon explicite dans les descriptions de ces mises en œuvre. Elle englobe six sous catégories : *détails et de la globalité dans la peinture ; usage et rapport Sensible aux couleurs et lumières ; matière picturale, matière sensible ; le dessin comme une écriture de soi et une lecture du monde ; l'artiste tactile et la touche picturale ; processus et composition picturale.*

Détails et globalité dans la peinture

➤ *Définition*

Détails et globalité dans l'œuvre peinte même, dans l'action, le regard de l'artiste et du spectateur. Les deux qualités sont nécessaires pour avoir une vision complète de la peinture. Nature des touches, larges ou précises. Manière d'englober l'œuvre entière par chaque touche et d'imprimer un modelé par celles-ci dans la globalité.

➤ *Conditions d'existence*

Capacité de l'artiste ou du spectateur à envisager l'œuvre successivement ou concomitamment par le détail et la globalité.

➤ *Propriétés*

Permet d'avoir une vision complète de la peinture : le détail permet et nécessite un engagement corporel global, avec une visée précise que ce soit pour percevoir ou pour peindre. Ce rapport est porteur de perception plus fine donnant accès à la globalité de l'œuvre. L'accès à la globalité de l'œuvre donne une sensation plus large reliant tous ses détails, un recul et une perception spatiale en lien avec le format de la peinture ou des effets perceptifs de son contenu.

Usage pictural et rapport Sensible aux couleurs et lumières

➤ *Définition*

C'est l'usage pour la peinture des valeurs colorées, de leurs contrastes et de leurs interprétations. C'est également le rapport qui apparaît dans l'intimité de l'intériorité de l'artiste lors de pratiques de somato-psychopédagogie. L'artiste va développer un lien entre ce monde intérieur et extérieur par ses pratiques du Sensible associées à la peinture. Ce lien devient une correspondance, un jeu d'inter-influences entre les savoir-faire théoriques et ceux

appris par la description au contact de la réalité extérieure et encore avec ceux apportés par la découverte de son intériorité.

➤ *Conditions d'existence*

Un rapport qualitatif à soi, au monde par le regard intéroceptif ou extéroceptif.

Pour le peintre, cela se traduit par une éducation à percevoir et à employer couleurs et lumières. Ce qui induit de savoir les catégoriser, repérer leurs nuances, avoir des notions techniques (le cercle chromatique...)

➤ *Propriétés*

Supports à l'empathie couleurs et lumières portent un principe actif perceptible fait de nuances et d'intensités infinies, ayant des effets immédiats à qui les perçoit. En peinture, les couleurs « pigmentaires » permettent de contraster, d'exprimer un sentiment, de donner l'illusion du modelé, de l'espace et de la lumière.

Matière picturale, matière sensible

➤ *Définition*

Ce sont les dilutions de la pâte picturale, plus ou moins épaisses participant de l'expression artistique ; allant de la transparence, à la matière la plus dense et texturée. Lien entre cette matière peinte et celle du corps au sens où elle est entendue dans le paradigme du Sensible, au moment de l'acte de peindre. Une « lecture » de celle-ci est possible comme miroir de l'état psycho corporel de l'artiste où comme constat des choix artistiques plus techniques en lien avec le motif que l'auteur souhaite donner à voir. Cette matière picturale comporte donc deux aspects, une part expressive lié à l'expression de l'artiste et sa propre « matière » corporelle, constitutive de son identité. Une autre part descriptive, de la façon dont est rendu une texture, un matériau (un tissu, l'eau), plus ou moins métaphoriquement ou de manière réaliste.

➤ *Conditions d'existence*

Deux aspects, techniques et perceptifs :

- La technique picturale utilise des moyens d'empatement et de dilution nécessitant les connaissances d'un métier ou une pratique.
- La perception fine de soi nécessite un raffinement par un entraînement (training du Sensible)

➤ *Propriétés*

Techniquement : elle donne des effets picturaux variés comme celui de diffuser la lumière, de traduire une intensité douce ou forte.

Perceptivement : la matière picturale produit des effets dans le corps, réceptionnés différemment en fonction du tonus corporel de la personne réceptrice de l'information. « La matière corporelle » est un support à la perception et également une qualité identitaire de la personne.

Dessin : écriture de soi et lecture du monde

➤ *Définition*

La structure, le dessin est un élément du « vocabulaire plastique » de base du peintre. Il est fait de formes portant un aspect identitaire comme une écriture. Sa forme dépend du tonus ou encore de l'affinité avec le dessin comme technique picturale de son auteur. Par ailleurs il reflète les formes du monde réel et celle du monde intérieur de l'artiste. Il va reproduire ou exprimer ce monde en le déformant plus ou moins, par sa subjectivité naturelle.

➤ *Conditions d'existence*

Capacités techniques et corporelles, ou encore authenticité, spontanéité sont invités dans cette expression. Qui comme toute expression, nécessite une volonté de se montrer d'une façon plus ou moins libre, ou contrôlée.

➤ *Propriétés*

Exprime en partie ce qu'est son auteur, par la façon dont il laisse une trace plus ou moins éduquée ou spontanée. Porte, encore une fois, un principe actif perceptible.

L'artiste tactile ou la touche touchante

➤ *Définition*

La touche est d'abord *un acte relationnel* qui implique le fait de « toucher » le support lorsque l'artiste peint. C'est le moment où la main entre en action. D'une certaine façon, lorsque son outil entre en contact avec la toile, il se contacte lui-même tactilement. Il va percevoir le contact entre le pinceau et la toile. La qualité de ce contact dépendra de son propre tonus, de son attention, etc. Et c'est cette qualité de pression qu'il peut réceptionner corporellement en retour. C'est la base d'un dialogue tonique avec lui-même passant par le biais de sa main outillée et d'un support à peindre. La touche est un acte individualisé, chacune est particulière

et ne peut ressembler à la suivante. C'est ce qui différencie cet acte organique de celui répétitif de la machine (en mécanisant ses pratiques l'humanité ne se mécanise-t-elle pas elle-même ?). Par ailleurs, au delà de l'aspect relationnel de l'artiste à lui-même la touche picturale, est la première trace, le premier élément constitutif du dessin et de la peinture, comme l'atome est constitutif de la molécule, c'est à dire d'une forme plus grande et signifiant peut-être davantage. Cette trace est la base de la communication avec un autrui qui peut-être l'artiste lui-même lorsqu'il réagit à celle-ci par une nouvelle touche ou par une absence de touche. Ensuite, elle ira jusqu'à concerner un spectateur qui sera touché à son tour, en entrant indirectement en résonance avec l'artiste...

➤ *Conditions d'existence*

Un contact conscient, attentif avec ses outils et support pour l'artiste, une bonne connaissance de ceux-ci. Enfin une attitude empathique avec l'œuvre pour l'artiste et le spectateur.

➤ *Propriétés*

C'est une expression touchante, comme son nom l'indique, qui véhicule une présence, un sentiment. Pour l'artiste c'est un élément de dialogue actif, puisque le fait de réceptionner l'effet pictural de son propre geste, le sollicitera peut-être dans une nouvelle action.

Processus et expression formelle de la composition picturale

➤ *Définition*

La composition d'une peinture est la façon dont l'espace pictural va être organisé, animé par des lignes et des formes. Cette organisation peut-être préétablie, par un choix façon « cadrage photographique » d'une scène « naturelle » ou agencée artificiellement. Dans une dynamique différente, elle va se construire petit à petit dans le vif de l'action au fur et à mesure que l'artiste donne forme à sa toile. Ou bien encore être complètement influencée par le rapport que l'artiste entretient à son modèle.

➤ *Conditions d'existence*

Cette sous-catégorie existe selon deux axes déjà évoqués dans sa définition, nécessitant d'une part une connaissance picturale pratique et technique formant un « métier ». Et d'autre part un entraînement sérieux aux pratiques propres à la psychopédagogie perceptive est indispensable.

➤ *Propriétés*

Enrichie considérablement les outils permettant des mises en œuvre picturales ; ainsi que le rapport de l'artiste à lui-même pour lui-même, dans ses dimensions psychiques et corporelles ainsi que dans son activité de production créatrice.

C- Le vécu dans l'acte de peindre

Dans cette catégorie sont décrit des vécus apparaissant pendant l'acte de peindre. Il s'agit de sensations globales et de celles liées au regard. Ensuite y sont examinés les émotions apparaissant parfois comme support à une expression artistique.

Cette catégorie comprend les deux sous-catégories : *Sensations corporelles dans l'acte de peindre ; sentiments et émotions efficaces dans l'acte de peindre.*

Sensations corporelles (dans l'acte de peindre)

➤ *Définition*

Cette sous-catégorie comprend la description de sensations corporelles liées à l'acte de peindre et à l'entraînement perceptif en somato-psychopédagogie. Elles sont donc tour à tour plutôt extéroceptives et intéroceptives, parfois les deux en même temps : la frontière entre ces deux espaces devenant plus floue et donc la sensation devient plus globale. Descriptions également des causes de ses sensations et de leurs conséquences. Cela implique la manière dont l'artiste questionne ses sensations, comment il les utilise, leurs durées dans le temps... Le plaisir et l'étonnement, reviennent particulièrement souvent, ou bien le mot *sensation* est associé sans précision à un acte, comme la sensation de « justesse » dans la façon d'agir.

➤ *Conditions d'existence*

Elles apparaissent pendant une séance de peinture

➤ *Propriétés*

Globalement, elles enrichissent le vécu d'expériences perceptives nouvelles ou du moins particulières. Elles portent souvent une motivation à peindre par le plaisir qu'elles procurent. Mais aussi des informations pragmatiques concernant le rapport de l'artiste à son œuvre se créant. Par exemple de nouvelles sensations visuelles indiquant par contraste le mode de fonctionnement habituel de l'artiste et ses « angles morts ».

Cette catégorie comprend aussi la sous catégorie suivante plus spécifique, *Regards*, que je présente brièvement.

Regards

➤ *Définition*

Il s'agit de la façon qu'a l'artiste de regarder de façon conventionnelle ou en y ajoutant des données sensorielles liées à sa fréquentation du Sensible.

➤ *Conditions d'existences*

Une attention et un intérêt pour ces sensations sont nécessaires pour les remarquer ou les consigner. Le training du Sensible est ici particulièrement pertinent pour les développer.

➤ *Propriétés*

Elles permettent à l'artiste de se ressentir corporellement, et à partir de ces sensations de mieux se situer dans son action expressive ou de mieux la comprendre. Le plaisir ressenti dans ce vécu est source de motivation.

Sentiments et émotions efficaces (dans l'acte de peindre)

➤ *Définition*

Cette catégorie revêt une palette d'états, qui forment aussi un support à la création, voire un moteur à l'expression. Ils comportent une échelle qualitative et une autre d'intensités plus ou moins grandes et plus ou moins équilibrées.

Elles sont comme un outil avec lequel l'artiste va instaurer un rapport particulier, consistant à trouver des modalités pour travailler avec lui ; cet « outil » peut être encombrant, envahissant, quand il n'y a pas assez de prise de recul ou de contrôle. Cela confère alors à l'œuvre une sensation de « déborder », d'être « explosive » ou « enlisée ». Au contraire lorsque sentiments et émotions sont mis trop à distance, à cause d'un contrôle est trop grand ou par une mise à distance de soi à soi, l'œuvre peut alors donner un sentiment de « désincarnation » ou de « cérébralité » dominante. C'est le rôle de l'« artiste Sensible » de les manipuler pour mieux « collaborer » avec elles, et en tirer des choix et des orientations de travail.

➤ *Condition d'existence*

Associés à l'acte et au projet de peindre, ils prennent une coloration particulière. Selon cette coloration, ils existent dans la sphère « créatrice » dynamique de l'artiste, ou au contraire sont un frein à celle – ci. Quand ils sont moteurs, c'est qu'il y a une adéquation entre ceux-ci et le besoin, l'état de l'artiste. Quand ils sont freins, c'est que souvent il n'y a pas d'alchimie immédiate avec l'artiste, que celui-ci doit faire l'effort de les assimiler.

➤ *Propriétés*

Nourrices et support de cette expression visuelle. Lui donnent tantôt des points de repère positifs, tantôt forment des obstacles.

Chapitre 2 – Récit catégoriel

Ce récit est le fruit d'une mise en forme écrite d'un tableau catégoriel portant le même nom. C'est un « récit catégoriel » (voir méthodologie) reformulant et reliant des phrases provenant de mon recueil de données. Il en ressort ainsi parfois un sens nouveau qui est déjà un résultat de recherche. J'ai choisit de mettre ce seul récit sur trois au total, dans le corpus du mémoire les deux autres sont en annexe. En effet, il me semble, au regard de mon objet de recherche, être le plus signifiant et le plus complet également.

Récit catégoriel d'après le tableau « acte de peindre »

L'acte de peindre m'a permis de mettre à jour deux grandes rubriques comportant divers thèmes et catégories.

La première rubrique regroupe « les mises en œuvre corporelles et techniques » puis « le métier de peindre/ savoir faire et description ».

« Les mises en œuvre... » Comportent d'abord un « rapport global à l'œuvre », subdivisé en trois thèmes touchant ce rapport corporel global. Le premier qui m'est apparu le relie à la temporalité, le second à la perception du réel et la restitution de celui-ci, et le troisième concerne le geste pour peindre.

Ensuite, le « métier de peindre... » Est subdivisé en six parties mettant l'accent sur divers aspects de la peinture : le détail et le global, la matière picturale, le dessin comme écriture de soi et lecture du monde, la touche picturale, et enfin le processus et l'expression formelle de la composition picturale.

La deuxième grande rubrique concerne « les vécus dans l'acte de peindre », comportant deux thèmes principaux et un sous thème : les sensations corporelles et le regard comme sous thème, suivi par le second thème touchant une autre forme de vécu dans l'action picturale, les sentiments et émotions.

A- Actions corporelles

L'acte de peindre est composé d'actions mettant en jeu le corps dans diverses situations.

Il y a toutes les mises en œuvre nécessitant la perception et la confrontation naturelles et globales au monde.

Elles impliquent aussi un sentiment varié des temporalités, celle de la maturation de l'œuvre et de son expression, continues ou rythmées.

Mais il comprend aussi la façon qu'a l'artiste de se mouvoir, d'agir gestuellement pour peindre.

A-1 Rapport corporel global à l'œuvre

Trois éléments principaux émergent de ces données, mettant en jeu le corps « en général » dans son rapport à l'acte de peindre et à la peinture en elle-même. Le premier concerne le rapport au temps. En second, le corps devient mesure du réel, comme un « filtre identitaire » par lequel passera la perception pour l'expression picturale.

Enfin le geste pictural, compromis entre action et « laisser-faire ».

Rapport corporel à la temporalité

Il y a un *processus temporel* vécu comme une expérience organique forte dans le rapport à l'œuvre : c'est une façon de vivre le temps comme une expérience continue à la fois corporelle et picturale : *J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture* (1395). Ce vécu ressenti par l'acte de peindre est suffisamment fort pour motiver un projet de vie professionnel : *Peut-être est-ce à ce moment là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience-là...* (1396 1397)

Cette expérience comporte des moments linéaires : *Je comprends ce que veux dire « accoucher d'une œuvre ». Je porte en moi une peinture depuis un mois. Sans pouvoir rien faire* (105 106) ; et d'autres plus paroxystiques, où le corps semble capable de capter le moment de maturité de la création et de déclencher le processus d'expression (au sens étymologique « faire sortir ») : *Ce soir, en deux heures, la moitié a été faite* (106 108).

La fin d'une séquence de travail vient rompre la linéarité du temps. Elle se reconnaît avec la perception consciente d'un équilibre de la peinture : *lorsque l'équilibre de la peinture commence à venir (cela a donc l'air de se finir)* (1100 1101). Cela devient un véritable travail corporel d'engagement et de prises de recul successifs afin de garder le fil du processus consciemment. Cela se traduit par l'alternance des deux postures, comme un rythme : *il faut que j'alterne l'action (les coups de pinceau) avec les moments de prise de recul et d'observation* (1101 1102) action nécessitant souvent l'effort de faire quelque chose de moins agréable, ou de moins naturel : « *(que je n'aime guère, j'avoue).* (1102) ». Le processus menant à l'équilibre de l'œuvre pourrait donc se décrire par une palette d'attitudes physiques de l'artiste, alternant des moments d'effort avec des moments de « laissé aller » dans un flux naturel.

Le corps réceptacle et mesure du réel

Enfin la présence à son propre corps donne à l'artiste le sentiment que celui-ci connaît la manière dont il a besoin de se déployer afin de donner à voir picturalement la trace d'une image ; comme si l'action de peindre se faisait « toute seule » : *C'est comme si à partir d'une impulsion, j'avais projeté l'image que j'avais en moi sur la toile. Et cela s'est fait tout seul, sans effort ; par une compréhension corporelle, spatiale* (106 108) ce serait alors une manière de se tenir présent par des actes dans le processus engagé il a une démarche, il pose des actes (1417 1418) ; autrement dit une façon de plus ou moins contrôler ses actes, autant j'ai le sentiment que tout n'est pas contrôlé. C'est un dialogue avec « le vivant », Il y a une partie vivante à laquelle il répond (1418) ; une façon de laisser le flux de la vie agir en lui de manières variées, influençant la mise en forme de son œuvre : *Peut-être est-ce simplement ce tourbillon de vie que l'on voit dans son geste, qu'il canalise en le mettant en forme ?* (1419 1420)

Cette identité, le peintre la vit dans la façon d'accommoder spontanément la réalité qu'il décrit : Il y a une forme de constructivisme (à la Piaget ?). Je découvre le monde, je le

déforme à ma vision en le reproduisant. Mais aussi par une volonté d'agir dans une orientation précise : ici dans le sens de se rapprocher de la forme réelle du modèle : *Puis je corrige ma peinture pour être plus proche de mon modèle.* (838 840).

Derrière l'action globale, visible de l'artiste à l'œuvre, se trouve un ensemble invisible de sous-actions constituées par l'agir et le laisser aller, porté par un rapport au temps successivement linéaire ou plus rythmé.

Le geste pictural

On remarque deux aspects dans le petit geste pour peindre ; un mouvement « technique » et un vécu issu de ce geste. Ces deux aspects semblent liés, comme si l'éducation du geste « précis » donnait un sentiment particulier : *le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche.* (71 72), que l'artiste aime : *J'aime le geste de peindre : quand je figrole, c'est encore le geste* (71). Cette précision du geste que l'artiste apprécie, est même une source de motivation : *Cela me remotive de me sentir près de la fin - c'est un moment où il faut repréciser (petit geste) finaliser... J'aime cela* (581 582). Ce plaisir prend nettement la forme de l'empathie. Et ce vécu « non contrôlable » vient souvent par une gestuelle lente : *En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci* (540 541).

Ce plaisir que le peintre va ressentir dans un geste peut venir d'un confort relationnel, relié à ses différents interlocuteurs et outils comme un cadre et un rail à l'action, associés à un sentiment : *C'est paradoxal ce sentiment de liberté accompagné d'un geste « libéré », qui en même temps est fidèle à la photo. Mon pinceau est léger, chaque touche est judicieuse ; à la fois reliée au modèle, au support et à ma main, guidée par ma sensation.* (1235 1238) Il peut également aider, comme nous l'avons vu plus haut, à instaurer une « non prédominance » triangulaire entre le mouvement interne de l'artiste, son action et le sujet de la peinture (cf. 1238 1247).

À l'inverse, le geste peut aussi réclamer une part de contrôle, d'effort, une action nécessaire pour avancer dans « l'abattage » du travail à faire : *Je peins de manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; pour le moment. Je continue mon effort* (544 545).

Mais ces deux familles de gestes sont des prétextes à vivre l'organicité, un vécu incarné qui allie la sensation intérieure et l'action extérieure en interrelation avec « le monde » : *même dans la retranscription précise d'une couleur d'une forme, de la réalité ; être dans le geste, vivant dans le geste, en adéquation avec mon état intérieur.* (703 705)

A-2 Métier de peindre/ Savoir faire et description

Ensuite vient la place du corps dans toutes ces actions à destination de l'effectuation de l'œuvre elle-même, que l'on peut regrouper sous le terme de « savoir-faire ». Ce métier, s'exprime dans l'usage de la couleur, du dessin, du support pictural... Mais aussi dans le rapport que l'artiste entretient, aux modalités dont dépend son métier : espace, lumières et couleurs, la matière et les touches picturales, le dessin comme forme d'écriture et de lecture, et enfin les formes et compositions dans leur processus et expressions. Bref ! Tout ce qui concerne ses *manières* de peindre, et qui dépend de la qualité de relation qu'il entretient avec le monde sensible. Ce rapport est détaillé par l'auteur dans des descriptions de ses séances de travail et de ce qu'il y fait, comment il s'y prend pour peindre.

Détails et globalité dans la peinture

La façon de peindre globale et en détail peut relever d'un choix motivé par une connaissance technique ou bien d'une action plus spontanée.

Ces actions sont présentes dans la manière de faire une première esquisse consistant à rester général dans la sensation et dans la forme : *je transfère sur mon support une impression générale, je ne rentre pas dans les détails* (609) ; cet acte d'esquisser donne une première forme, entamant une chronologie qui sera suivie d'une autre manière de faire plus détaillée, par des évaluations des proportions : *Puis je précise des distances entre les éléments dessinés...* (610) et la précision dans le dessin des orientations et des axes : *Puis je précise des orientations aussi par rapport aux verticales et horizontales de la feuille* (613).

L'attitude consistant à regarder de façon globale et détaillée de concomitamment concomitante se travaille dans la pédagogie manuelle ; le praticien cherche alors à se servir

d'un regard ouvert pour envisager un détail anatomique (par exemple) dans son contexte : *Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant L...*, (1087) et peut ressembler au mode pictural, au moment où l'artiste va considérer l'ensemble de son travail en étant attentif aux interrelations des détails et du contexte d'un regard En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte. C'est-à-dire la vision périphérique (541 543).

Le regard « global », se traduisant par une approche globale elle aussi de l'œuvre, n'est pas réservé à la mise en route de la peinture mais aussi à sa finalisation ; l'auteur peint alors de façon à ce que la peinture, par ses tonalités, forme un tout cohérent : *Je me lâche en peignant un fond qui « ferme », globalise la peinture, en lui donnant un aspect « fini »* (579 581) ; et unifié : *Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante* (1478).

Le travail de la globalité permet une entrée en matière avec le plaisir de l'expression colorée nécessaire : *Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur* (666) ; ou signe un état de grâce final, quasi non contrôlé : *il y a quelque chose de moi qui s'exprime avec fluidité, douceur, rythme et une certaine facilité* (1488).

Détail et globalité sont des supports l'un pour l'autre ; la structure globale, une fois installée, permet à l'artiste d'exprimer des nuances par le détail : *Dans les détails j'ai une grande liberté, une fois que la structure est posée* (1097). Et l'acte de globaliser l'œuvre relie un ensemble de détails et unifie l'œuvre : *Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante* (1478 1479), sans pour autant la figer, au contraire en lui donnant une rythmicité assez libre, rythmée, une sorte de glacis ou de frottis (1480). Cette « globalisation » de l'œuvre passe aussi par des jeux de lumières et de couleurs : *Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de là* (1480 1481); et de la traduction de leurs interrelations sous forme d'échange de reflets colorés : *c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage* (1481 1482). La disposition de détails et des zones plus « franches » varie, jusqu'à autoriser ces deux visions à coexister ensemble dans l'image et lui procurer ainsi une force particulière : *Le résultat est fort, je crois. Un peu à la façon de Francis Gruber, en plus rond. Certaines parties sont des masses, d'autres les cernent de traits plus fin : j'aime ce mélange de puissance brute et de finesse* (1155 1157).

Ici le fait de détailler des grandes masses est justifié par l'originalité qui en résulterait. La volonté d'être original par le détail primerait sur « la fraîcheur » de la peinture : *Je n'aime pas tellement recouvrir ce qui vient du premier jet, à cause de la fraîcheur et l'élasticité des*

premières touches, et pourtant, je ne résiste jamais à le faire. Car il me semble que c'est là, dans les détails, que je suis plus original (1097 1105).

Enfin, l'affinité avec les détails semble aussi s'expliquer par une autre raison. Ceux-ci sont porteurs d'un sens insoupçonné : *La découverte de détails dans l'image observée est source d'émerveillement, quand ils prennent sens (440 441), quand l'auteur découvre ce qu'ils représentent (ici des personnages) et leurs colorations « tristes » : Particulièrement ici : des personnages esquissés au bout du tunnel glauque (442) Il fait le lien entre sa façon d'être et l'image choisie qui prend sens au moment où il découvre tous les détails qu'elle recèle. Ces détails sont des personnages lointains : Un peu comme si c'était une transposition de mon rapport aux gens - en ce moment - je les vois à distance, à travers une longue-vue (442 443). Entrevus depuis son intériorité et sa propre posture relationnelle Le tunnel ou la longue-vue c'est moi. (444) Et cette intériorité aurait une coloration particulière définissant l'état d'âme du peintre quant à sa relation à lui même et au monde : La couleur glauque n'est pas péjorative ici, je la trouve adéquate pour qualifier mon intériorité. C'est sombre avec des reflets d'argent et au bout du tunnel, la lumière jaune/orangée avec d'autres êtres humains. (444 446)*

Usage et Rapport aux couleurs et lumières

Le rapport à la couleur apparaît de différentes manières. La première concerne plusieurs préoccupations d'ordre plutôt identitaire. D'abord le thème de l'expression spontanée, non réfléchie de la couleur, revient plusieurs fois : *j'ai plongé dans la peinture de Joplin, sans réfléchir, en allant à fond dans la couleur... (310 311). Cette expression peut ne pas être appréciée ou reconnue par l'artiste : Je n'aime guère le résultat (311). Malgré tout, elle peut porter une dimension curative. La couleur appliquée sur la toile ayant une action bienfaitrice : Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (666). Enfin elle est le miroir de l'expression singulière de l'artiste : Mes gris sont originaux (1060).*

Le fait de développer une nouvelle coloration n'est pas facile à accepter d'emblée, mais peut perdurer dans le temps : *mais j'ai bon espoir qu'après un moment d'accommodation, cette nouvelle peinture garde un intérêt, ou bien des orientations nouvelles (311 312). L'artiste peut aussi travailler à enrichir une certaine palette de couleurs, appréciée davantage que la précédente, en fonction d'un projet pictural ultérieur. La couleur participerait à la construction d'une ambiance mystérieuse déjà existante, mais approfondie par la pratique : Peindre la*

lumière électrique ça me prépare à plus tard... C'est un exercice pour développer ma palette chaude mystérieuse étrange. (680 681).

Enfin, une couleur peut être perçue dans l'intériorité. L'artiste va pouvoir s'en servir comme un outil utilisable dans une expérimentation picturale : *Par contre cela ressemble à ma forme intérieure. D'autant que je commence avec une couleur violette pour les zones d'ombre et que j'enchaîne avec un orangé pour la lumière (1510 1512).* Il va transférer ses perceptions en les adaptant aux contraintes techniques disponibles, comme ici à la couleur en tube, qui n'est pas la même que celle perçue depuis sa subjectivité intérieure, mais qu'il peut nuancer : *Je dois m'adapter au manque de couleurs, mais cela me permet de les utiliser dans le maximum de leurs nuances et possibilités de dilution avec l'eau (1510 1513).*

Ou bien, yeux ouverts, le plasticien coloriste va observer les couleurs dans le monde extérieur, celles qui proviennent d'une atmosphère ou de lieux particuliers et leurs reflets : *Ma peinture de « Marché » porte en elle quelque chose de singulier, aussi. Dû sans doute à cette place atypique et banale en même temps ; au moment que j'ai photographié et peint : où le ciel et le béton du sol se confondent... (1057 1060)*

L'artiste choisit des couleurs puissantes : *Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes (1390) participant peut-être à un plaisir physique ressenti par la manière d'être avec sa peinture : Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. (1391 1392).* Il développe la description de sa sensation en ajoutant une modification de son rapport au temps. Mais ce processus est initié chronologiquement, d'abord par l'impulsion générée par la perception de la couleur, avant de la restituer par le geste : *Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me liait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. (1390 1395).* Ensuite la source de l'intensité colorée peinte peut être objective, liée à une émotion sensuelle, par exemple : *La fille du MOMA : Si les couleurs de cette toile sont intenses : c'est un peu l'effet dû à l'effet du modèle que je peins ! (960 962)*

Matière Picturale

La matière dépend du temps matérialisé par une succession de couches de peinture, qui peut être réaliste ou abstraite : *La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle* (336 337). Ou bien une façon de remonter le temps en grattant ces couches : *je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches* (342 343). Elle dépend aussi de la variété des touches de peinture : *Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolores, et de dimensions variées* (338 339). Et enfin, elle est porteuse de mémoire, ses différentes textures, parfois sensuelles, peuvent déclencher un éveil des sens en relation avec un vécu antérieur. Cela dépend de son épaisseur : *Enfin, j'ai (à nouveau, comme il y a 15 ans) une matière plus épaisse, plus sensuelle. Ça faisait longtemps que j'en avais envie, de la retrouver* (670) ; ou de la dilution de celle-ci, qui rappelle dans ce cas des techniques différentes (encre, aquarelle et feutres) : *Et je superpose des couches de couleurs sur mon jaune original ; cela fait des transparences, comme mes anciennes encres et aquarelles et feutres Posca...* (670 672)

Ces différentes façons de faire donnent des variations intéressantes de texture, des nuances à la peinture en elle-même : *La nuance manquait jusque-là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles.* (343 344).

Mais dans cette relation à la matière, l'artiste ne travaille pas que le rapport au temps dans sa continuité passée ou présente, mais aussi dans ses accélérations, ses rythmes venant d'impulsions corporelles soutenues par son geste : *l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolores, et de dimensions variées. Puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile.* (338 340).

La matière peinte dépend de l'utilisation par l'artiste de sa propre consistance corporelle et la façon dont il va la traduire picturalement, souvent spontanément, et rappelant la texture d'un artiste faisant référence : *Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée* (944 945). Ensuite, une « force » intérieure, grandissante, non maîtrisée, invisible, devient visible par la mise en œuvre puissante d'une matière dense : *De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en matières épaisses* (1151) dont les couleurs sont peu mélangées, prisent par la vitesse d'exécution : *rapidement, en mélangeant à peine les couleurs.* (1152). Le geste de l'artiste, lorsqu'il suit son intensité intérieure, peut amener l'artiste à lâcher le contrôle et ainsi à déformer sa représentation du réel : *il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin. Peut-être même qu'il n'a pas le choix,*

qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie...À moins que ce soit celui de son intensité...
(948 950)

Enfin, cette matière formée par une force nuancée : *j'aime ce mélange de puissance brute et de finesse* (1157) signe en partie (ainsi que les coups de pinceaux) la singularité de son expression « non réfléchi », qui le motive à agir, en dehors de tout sujet précis : *Lorsque je peins en ce moment, je n'ai pas envie de penser à un sujet, ce qui me motive est plus la manière, la matière, la texture. Les entrelacements des coups de pinceaux, bref : mon écriture.* (1018 1021)

Dessin : écriture de soi, lecture du monde

Un premier aspect de cette catégorie concerne une manière « première » qu'emploie le peintre régulièrement, composée de lignes et tâches simples, exprimant aussi un relief : *Je peins de manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières* ; (544) ; (341) ; (669, 670) ; (1151) ; (1156) manière à laquelle on peut ajouter les textures qui sont déjà formes, présence de la main (manière vient du lat. *manuarius* «de main, qu'on tient à la main», dér. de *manus* «main») : *ce qui me motive est plus la manière, la matière, la texture* (1020) ; (671, 673) ces « manières formelles » une fois assemblées donnent lieu à un ensemble cohérent qui appartient à son auteur, à sa main donc, comme une écriture : *Les entrelacements des coups de pinceaux, bref : mon écriture* (1021) ; (1063 1064). La trace issue de la main porte son empreinte expressive, en fonction de son aspect plus ou moins rigide ou continu, de sa fluidité, prenant plus ou moins d'espace sur la feuille : Un autre est dessiné d'un contour, d'un seul trait "fil de fer" : *là je retrouve une certaine fluidité une souplesse...* (1010 1011) ; (1479) ; (1486 1487) de la trace prenant la forme d'un personnage transparaît une assurance du trait : *Il s'agit d'un bonhomme crayonné solidement* (1008) une stabilité de la forme, une présence affirmée : *avec des gros pieds, il est bien présent* (1009). Le dessin révèle aussi la façon rythmée de composer dans l'espace du support pictural : *ma façon de remplir les surfaces en aller et retour à coups de crayon rythmés...* (1007) ; (946). Il comporte des indications révélant indéniablement l'implication et la présence physique de son auteur ; *je suis surpris car je m'attendais à voir des dessins moins impliqués, plus éthérés...* (1009 1010) ; *Une certaine intensité, incarnation...* (1007) ; (1156 1157) ; ou des qualités techniques spontanées pour donner l'impression d'espace, de justesse dans les rapports de tailles des éléments du dessin : *Et encore! Une surprise! Une perspective montagnaise, les*

monts sont représentés se chevauchant les uns derrière les autres, pointes en haut, donnant un entrelacs rendant bien l'impression de distance. En bas de ceux-ci, dans des proportions correctes (1012 1014) et véhiculant une expressivité comme la joie : des tentes d'indiens joyeux (1012 1015).

Ces éléments ont comme un fond identitaire, reconnaissable par la personne qui les a tracés : *Je regarde mes dessins d'enfant. C'est bien moi. Je sens immédiatement une empathie, un effet miroir (1005 1056) ; Je reconnais, à ma grande surprise, mon écriture graphique (1007). Ils font toujours signe au présent, par-delà la période où ils ont été dessinés : J'ai l'impression que j'aurais pu le faire aujourd'hui (1007 1008) ; similaires par leurs lignes les plus spontanées à un dessin automatique d'aujourd'hui : ça pourrait être un dessin téléphonique d'aujourd'hui... (1011 1012)*

Un deuxième aspect du dessin observé ici serait comme un constructivisme, une compréhension du monde qui passe par le filtre « subjectif » de la perception visuelle : *Il y a une forme de constructivisme (à la Piaget ?). Je découvre le monde, je le déforme à ma vision en le reproduisant (838 839). Cette déformation est compréhensible puisqu'elle reflète, en partie, la singularité de celui qui peint, lorsque celui-ci privilégie de respecter son intériorité plus que les proportions du dessin : je comprends pourquoi ses peintures sont déformées... Enfin, je le comprends mieux ; il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin (947 948). Dans certain cas, il est possible que ce soit la personnalité de l'artiste qui prédomine dans la fabrication d'une image d'après la réalité, plus que la réalité elle-même : Peut-être même qu'il n'a pas le choix, qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie... À moins que ce soit celui de son intensité... (948 950) Cette intensité « à la Van Gogh » traduit sans doute une certaine attitude de non-contrôle, où l'artiste se laisse emmener par une vitesse et un rythme d'exécution particulier, une implication corporelle qui apparaît jusque dans l'épaisseur de la pâte picturale utilisée ... : Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions... (945 947)*

Ensuite le peintre pourra rectifier sa peinture, la préciser pour être un peu plus fidèle à la réalité : *Puis je corrige ma peinture pour être plus proche de mon modèle (839 840). Sans y être trop fidèle, sous peine de difficultés et d'ennui : Dépasser la photographie. Je ressens de l'ennui et une résistance en peignant (1033) ; (1036). En effet, lorsqu'il se repose exagérément sur l'image qu'il dessine, il s'y projette et quitte ses appuis corporels intérieurs :*

Je crois que je m'appuie trop sur la photographie. Je ne suis pas assez en moi. (1034 1035). C'est ainsi que le peintre cherche un moyen de s'exprimer plus librement en prenant de la liberté avec les mesures des objets à peindre, tout en étant attentif à ce qu'ils restent reconnaissables : *J'ai cherché un thème dans ma photo du « Retour » qui soit simple à peindre c'est-à-dire qui m'autorise l'erreur de dessin de proportion et qui pourtant me parle du réel (1495 1497) ; (947) en gardant suffisamment d'éléments identifiables pour que l'œil reconstruise la réalité, la déformation peut donc être aussi une simplification du réel dans lequel il y ait assez de points de repère pour qu'on puisse s'en saisir (1498).*

Le peintre expérimente le dessin par le regard intérieur d'après les contours de son crâne : Je suis la sensation des contours de mon crâne, les yeux fermés en calquant son geste attentivement sur sa sensation pour le représenter : *En même temps je peins, mon geste se calque sur mes contours intérieurs (1507 1508) ; (1516 1517).* Le monde corporel intérieur est bien défini et chacune de ses zones apparaît facilement à l'attention entraînée : *C'est très précis et très net. Dès que je pose mon attention sur une région anatomique, elle apparaît (1506 1507) par un mélange d'ombres et de lumières autonomes de celui dû à la lumière du jour : Je suis surpris de constater comme il y a des zones d'ombres et de lumière à l'intérieur ; indépendamment de la lumière extérieure (1504 1506), chacune colorée singulièrement, et retranscrite par l'artiste : D'autant que je commence avec une couleur violette pour les zones d'ombre et que j'enchaîne avec un orangé pour la lumière (1510 1511).*

L'artiste découvre avec surprise que le monde de sa propre subjectivité reproduite à l'aide de la perception Sensible est bien différent de sa forme objective : *Évidemment lorsque j'ouvre les yeux, les formes que je découvre n'ont rien de réaliste par rapport à des critères d'observation extérieurs. Par contre cela ressemble à ma forme intérieure. (1508 1509) ; (1517) Les formes et couleurs peintes ainsi ont donc leurs propres cohérences anatomiques, dont le résultat est comme une radiographie intérieure : Peindre ce que je sens, cela donne, concrètement : un pharynx assez sombre serré sur lequel est posé une assez grosse tête curieusement allongée, avec un crâne important en volume (1521 1522) ; Même si, comme ici, c'est encore la chair qui recouvre l'os, respectant une cohérence anatomique : d'abord l'ossature avec des dents, les mastoïdes puis la recouvrant, une bouche de travers, épaisse, colorée fortement. (1523 1524) Mais le résultat reste très étonnant dans sa forme expressive: Le résultat est surprenant assez expressionniste (1517) Ensuite, « vision Sensible » et « expression yeux ouverts » se fondent petit-à-petit en une sorte de chiasme où s'équilibrent l'action « subjective » et objective » : *je continue avec de plus en plus les yeux ouverts. Mes**

sensations intérieures et extérieures deviennent indifférenciées (1517 1518). Grâce à la structure peinte les yeux fermés, l'action du peintre se transforme, et peut s'y référer : À présent, mon référent peut aussi être la peinture que j'ai commencée : *il y a assez de points de repère*. (1514 1516)

Le monde intérieur et extérieur se fond en une peinture « réaliste subjective » qui devient l'expression d'un « troisième monde », ni dedans ni dehors, une « réalité subjectivée ».

L'artiste tactile et la touche touchante

Le « touchant touché », concept cher à D. Austry, s'applique à merveille ici, à travers le geste de l'artiste.

L'artiste apprécie l'action corporelle associée au travail de peindre : *J'aime le geste de peindre* (71). Il met l'accent sur la finesse dans l'action : *quand je figrole, c'est encore le geste* (71); et c'est ce geste ralenti qui permet à l'artiste d'apprécier son activité et même d'entrer en empathie avec sa propre réalisation : *En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci* (540 541). La justesse de l'amplitude gestuelle dépend de l'adéquation entre ce qu'il y a à faire (un détail à peindre, par exemple) et le besoin intérieur de l'artiste ; elle peut être petite : *le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche*. (71 72) ; (581 582) ; ou en fonction du besoin du moment, plus ample Cette envie semble arrivée à maturité, cela va avec une envie de peindre plus large. Si l'empathie apparaît avec la qualité d'attention posée sur le mouvement, de sa précision et de sa lenteur, elle vient aussi par le fait de toucher la toile : *ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci* (540 541). Il y a une dynamique d'action, un dialogue entre ses différentes composantes qui apparaissent comme la perception, le geste, la touche, au sein d'une étendue temporelle et va donner accès à une expérience fluide de cette temporalité : *C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée* (1394 1395). De plus, le geste de l'artiste n'est pas qu'un générateur d'empathie envers lui-même, mais une façon délicate de se tendre vers ce monde qu'il décrit ainsi que vers ses habitants : *La présence des gens est dans mes tableaux, dans la délicatesse de ma touche et dans l'attention que je porte aux décors urbains* (425 426). Ainsi, va-t-il rendre tangible la présence humaine, même si elle n'apparaît pas objectivement : *Même s'il n'y a pas de*

personnages apparents. (426) Autant d'éléments qui révèlent une posture, une volonté et sa capacité de dialoguer avec son environnement par l'intermédiaire de son œuvre en devenir.

La touche picturale est le fruit d'une certaine impulsion corporelle, répondant à un désir d'expression motivé par un besoin intérieur : *C'est une envie qui vient de l'intérieur, pas de la photo. Envie de peindre librement* (1228), ou par une exigence artistique se manifestant par une posture particulière visant à atteindre la touche parfaite : *J'essaie d'avoir une attitude dans l'action qui soit la plus efficace possible, comme si chaque touche devait être bonne* (1585), ou répondant à une information extérieure, comme l'observation d'une partie de la toile qui est mise en œuvre : *C'est peindre le ciel qui m'en donne l'impulsion* (1229), que l'artiste va transmettre à la surface de sa toile. Celle-ci va donner la « touche » qui va rythmer, habiter l'œuvre (540 545) ; *je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée* (946 947) ; (1229), *et ordonner d'une certaine manière la peinture en cours. Il y a aussi une cohérence de l'ensemble des touches (Van Gogh)* (1063). Ces touches, dans la façon dont elles seront agencées formeront, comme nous l'avons déjà vu, la matière ou l'écriture de l'artiste : *la façon dont elles s'enchevêtrent et se superposent...* (1064).

Cette cohérence de la toile se construit globalement sur toute son étendue et va donner un sentiment d'harmonie, d'équilibre vivant : *Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante, assez libre, rythmée* (1478), *mais aussi des nuances de matières et de textures liées au savoir-faire de l'artiste une sorte de glacis ou de frottis* (1479), des valeurs ou des couleurs qui vont donner vie à l'œuvre d'une certaine manière, et ici particulièrement en unifiant l'ensemble par une même touche de lumière colorée : *Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de la ; c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage.* (1478 1482)

La touche, dans ses dimensions nuancées, dépend elle aussi du tonus corporel, de son niveau de relâchement : *cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée* (553 554); ce qui donnera comme résultat une touche plus fluide et libre : *et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G.* (555 556) mais elle se nourrit aussi du désir de l'artiste envers son action ou son projet ; mise en action, par sa touche, du « savoir-faire » technique de l'artiste : *Le résultat est que ma touche me paraît être d'avantage pertinente ; et par ce fait, l'ensemble de ma toile m'intéresse d'avantage qu'à l'habitude* (1586 1588)

Processus et expression formelle de la composition picturale

Voici un premier exemple concernant la maturation et l'expression soudaine, presque urgente d'une forme.

Ici par exemple, le peintre porte son œuvre durant un temps de maturation d'un mois, avant même de la matérialiser par son action : *Je comprends ce que veux dire « accoucher d'une œuvre ». Je porte en moi une peinture depuis un mois. Sans pouvoir rien faire* (105 106). L'artiste a l'impulsion expressive d'« un seul coup ». L'artiste occupe la surface de la toile par la relation qu'il établit avec elle, avant même de peindre : *Ce soir, en deux heures, la moitié a été faite. C'est comme si à partir d'une impulsion, j'avais projeté l'image que j'avais en moi sur la toile* (106 107). Et cela se fait facilement, comme si le corps portait une connaissance spontanée de la façon dont il va agencer spatialement la toile : *Et cela s'est fait tout seul, sans effort ; par une compréhension corporelle, spatiale* (108).

Un autre exemple de mise en forme vient de la reproduction et la multiplication volontaire d'un détail emprunté au motif, formant un ensemble abstrait que l'artiste superpose au sujet de sa peinture : *La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle* (337 338), l'impulsion donnée par cette abstraction pousse l'artiste à animer de la sorte l'ensemble de la surface de la toile, à tel point qu'il se laisse trop emporté par son action : *puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile. Un peu trop à mon goût* (338 339).

Cette attention particulière au geste en rapport à la surface peinte peut devenir un enjeu pour un artiste principalement abstrait comme Jackson Pollock. Il en a fait le centre de son action le « all over »; il s'agit de répartir de façon identique des tâches de peinture sur toute la surface à peindre, jusqu'à ce que l'orientation de la peinture, son haut et son bas, deviennent difficilement identifiables.

L'auteur fait le parallèle entre le « all over » de Pollock et le fait d'avoir une attention répartie sans prédominance à chaque centimètre de la peinture : *Dans ma façon de peindre, moi aussi je fais du « all over » puisque je suis attentif, de façon égale, à chaque parcelle de la surface de ma toile. Comme Pollock qui tâche de façon régulière et « équitable » tout son support.* (913 915).

Cette impulsion de l'artiste à occuper l'espace devient un savoir-faire pour équilibrer l'œuvre au moment de sa finalisation : Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche

unifiante, assez libre, rythmée, une sorte de glacis ou de frottis. C'est une attention à l'animation équilibrée de la lumière et de la couleur dans toute l'image. Au-delà de l'aspect « all over » que donne une trace répétitive, cela devient, par la pose d'une même coloration, une manière d'unifier la luminosité de l'espace représenté : *Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de là ; c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage* (1478 1482).

Parfois, l'artiste assume une posture assurée dans sa façon de cadrer sa photographie, dont le résultat ne dépend pas du motif à peindre mais, semblerait-il, de sa confiance en lui : *mais avec le sentiment que quoi que je cadre dans ma photographie, je retomberai sur mes pieds en le peignant.* (1491 1492) Comme s'il s'agissait d'un genre de toile abstraite dans laquelle le cadrage ne serait pas important : *C'est-à-dire comme une toile abstraite, pour le cadrage, sans volonté de grande précision* (1490 1491),

Mais cette technique assez intuitive nécessite pourtant parfois des retours en arrière, par grattages, pour retrouver une couche antérieure, ou par repentirs pour recréer cet effet précédent : *je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches* (339 340), cet acte évoluera ensuite différemment, après un temps de repos nécessaire avant d'être repris dans une nouvelle action, proche de la précédente, mais plus riche en forme et en couleurs : *Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolores, et de dimensions variées* (340 341). Comme si au sein d'une continuité, il y avait une évolution naturelle, allant vers la nuance, portée par les actes du peintre : *La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles.* (342 343)

Le dessin pur est une voie agréable à l'artiste, favorisant la compréhension de son cheminement dans la mise en place de sa composition, par la possibilité de dessiner une trace, puis de la modifier ou de la gommer : *Le dessin me permet, outre le plaisir de manier du charbon noir, de comprendre comment je peins : je noircis, puis j'efface, j'estompe et je reprends...* (1081 1084). La composition de l'œuvre se construit par des moments d'actions spontanées et d'autres faisant suite à une réflexion.

Par le cadrage, l'artiste voit sa singularité : une précision dans sa façon de se poster à une distance précise de l'objet à photographier, permettant de mettre en son cœur une dynamique des formes entre elles, dessinant des lignes de fuite, ouvrant une perspective : *Ensuite, il y a ma façon de cadrer : pas virtuose, mais précise ; pas rapprochée, mais ouverte avec un rapport singulier au « cube perspectif », aux lignes de fuite* (1054 1056).

La technique du peintre n'est pas figée, il a une exigence envers lui-même de progression. Ce désir n'apparaît pas d'un coup, il est le fruit d'une maturation, reflet d'un besoin nouveau : une expression peinte « plus large » et pourtant plus précise dans le choix des éléments à représenter : *Cette envie semble arrivée à maturité, cela va avec une envie de peindre plus large, moins d'éléments à détailler et aussi, peindre des images composées de façon plus serrée. J'ai cela à apprendre, peut-être mettre une composition plus « choisie », faire un choix plus serré d'objets à représenter.* (1291 1294)

Le choix d'un sujet à peindre ne vient pas forcément d'un rapport équilibré des formes et couleurs. Il est aussi lié à son sujet, lorsqu'il génère une émotion inattendue : *En regardant mes photos pour peinture, l'une m'arrête, non pas à cause de l'esthétique de son cadrage, mais parce que L... apparaît de façon inattendue dans un coin de la photo* (1554 1556). L'objet de l'affection de l'artiste devient alors le punctum (Barthes), c'est-à-dire l'élément qui pointe hors de la photo vers celui qui la contemple et déclenche une émotion : *C'est cette silhouette fuyante, qui fait le « punctum » qui m'émeut* (1556). Cet objet, qui est une personne, affecte d'autant plus son spectateur qu'il n'est pas mis en scène, qu'il est là par hasard, « au naturel ». Ce naturel porte en lui une puissance évocatrice de son caractère : *Peut-être parce qu'elle n'est pas attentionnelle, lointaine, presque fuyante, et tout cela fait partie aussi du caractère de L... (1556 1558) celle de ne pas vouloir apparaître au point qu'il devient encore plus visible : non qu'il soit fuyant mais il ne veut pas déranger, il ne veut pas trop apparaître, et par ce fait, il apparaît.* (1558 1559)

La composition peut-être totalement influencée par la présence vivante d'un modèle et par la puissance expressive de sa présence, de ses postures : *L'énergie qu'il dégage et l'investissement à la fois d'engagement physique et expressif qu'il met dans ses poses sont très inspirants* (1173 1174). Cette fois, c'est l'inverse de l'exemple précédent : l'auteur découvre un désir de mise en scène, propulsant le modèle au centre de son attention : Cela me donne envie, et c'est nouveau, de travailler sur la notion de pose « posée » à l'inverse de la pose « naturelle ». La mise en scène m'attire, du coup. Il semblerait alors que ce désir nouveau soit le fruit d'une réciprocité actuante avec le modèle, car l'auteur déclare ne pas avoir d'affinité avec la mise en scène : *Comme quoi il y a vraiment une réciprocité actuante*

entre nous, car il faut vraiment que ce soit un acteur qui me donne envie de faire de la mise en scène ! (1174 1178)

Enfin, l'artiste esquisse une lecture spatiale de son œuvre avec l'orientation et l'amplitude des différentes formes. Lecture se référant aux vécus de la gymnastique sensorielle. Ici, il perçoit nettement un « effet de stabilité » transmis par l'agencement d'une dynamique horizontale dans l'un de ses tableaux : *Souvent tout se joue dans un couloir « antéropostérieur ». Ou bien c'est l'horizontalité, (portée par mon rapport à la transversalité) qui pose mon tableau comme dans « la Dernière Réunion ».* (1056 1057)

B- Le vécu dans l'acte de peindre

Dans cette partie, est analysé le vécu qui accompagne l'acte de peindre.

Ce vécu se compose de sensations corporelles plus ou moins agréables, graduées depuis le plaisir physique simple de peindre, jusqu'à des sensations ou des vécus plus confrontants, inhérents à cette pratique artistique et à la biographie de l'artiste peut-être. Elles concernent l'ensemble du corps et particulièrement, dans ce cadre où l'art visuel est central, le regard intérieur ou extérieur. Ces sensations observées par l'artiste portent des informations et un sens plus ou moins efficaces dans la création.

Un autre élément important du vécu de l'artiste se révèle être celui du monde des émotions et sentiments. C'est une relation riche, parfois porteuse ou plus confrontante pour l'artiste jusque dans sa corporéité. Le training propre à la somato-psychopédagogie trouve ici une place fonctionnelle dans le rapport que l'artiste entretient avec sa sphère émotionnelle.

B-1 : Sensations corporelles

Les sensations corporelles dont il est question ici sont en lien avec le vécu de l'acte de peindre. Ces sensations accompagnent l'artiste dans son action tour-à-tour comme points de

repères pouvant servir la technique picturale, et comme éléments de plaisir de découverte et d'étonnement dans l'expérience artistique qu'est la peinture.

On voit que les sensations sont une motivation à peindre pour l'artiste. Elles sont intenses, quand il s'agit de dépeindre la réalité : (24 avril 2009) *Peindre le réel me procure des sensations intenses : c'est pour cela que je peins ainsi* (910).

Elles sont aussi liées à la sensation de découverte : *découvrir et explorer la réalité en la décrivant ; de cette façon, elle paraît merveilleuse pour l'artiste : Sensations de découvrir la réalité, de l'explorer, de m'émerveiller devant elle* (911)... De plus il semble lui-même surpris par ses propres capacités à rendre une impression de réalité. Ces sensations diverses, comme celles de la surprise, de l'émerveillement : *Et d'être surpris ou heureux d'avoir réussi à rendre en image ce qui m'a émerveillé...* (912) ; (1161) de la fraîcheur, preuves de la présence de la nouveauté : *Et quand la sensation de fraîcheur, de nouveauté est là, c'est le couronnement* (1253 1254).

Un autre plaisir est celui de découvrir une expérience temporelle continue, palpable, comme résultat tangible de l'acte de peindre, reliée à la peinture en cours d'exécution : (Samedi 23 octobre 2010), *Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art* (1390 1392). Le plaisir en question est très précis, il est composé de sensations corporelles très évocatrices, texturées comme un fluide avec une étendue ayant la propriété de relier le peintre à la temporalité : *Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me reliait d'une façon particulière à la temporalité* (1392 1393). Il donne forme et sens à la continuité entre le monde subjectif des perceptions, des couleurs « objectives » peintes, et de ce qui relie et rythme ces deux mondes, à savoir le geste de l'artiste : *C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée* (1393 1394). C'est ainsi que l'auteur pénètre un nouveau monde, celui de la durée grâce à son corps présent, à son activité de peintre : *J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture* (1394 1395). Cet ensemble expérientiel est suffisamment fort pour créer une motivation, non seulement ponctuellement, mais à l'origine de sa vocation artistique : *Peut-être est-ce à ce moment là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là...* (1395 1397)

Enfin, le plaisir de peindre peut venir du désir de rendre l'image de la réalité plus intéressante, qu'il s'agisse du « motif » ou d'une photographie : *je me souviens aimer peindre d'après un motif ou une photo pas forcément intéressante, pour le plaisir de l'amener plus loin* (1160). L'enjeu est alors d'ordre technique, l'auteur va se prendre au jeu de tenter de se dépasser lui-même : *d'être surpris par ce que je peux en faire en peinture...*(1161).

Les sensations peuvent servir aussi, d'un point de vue plus technique, comme critère dans la façon de peindre, comme points de repère objectifs ou subjectifs pour faire un choix de sujet à peindre ou auparavant, à photographier : (Dimanche 8 novembre 2009), *À propos de la peinture, pour sélectionner mes sujets, choisir ceux qui portent le plus de choses dans l'invisible et le visible. Par exemple sensations qui accompagnent le moment de la prise de vue* (995 996), elles sont liées à la nouveauté, à la stabilité, et portent une douceur, une richesse et pourtant un naturel. Enfin, elles semblent même guider le choix de l'artiste vers la simplicité : *Sensation: nouveauté, stabilité douceur richesse ou simplicité. Simplicité dans mon choix* (998 999). Comme nous l'avons vu plus haut, la sensation de fraîcheur est un autre repère, qui serait signe de la présence d'une réelle nouveauté dans l'acte pictural : *Et quand la sensation de fraîcheur, de nouveauté est là, c'est le couronnement une preuve qu'il y a véritablement une œuvre nouvelle.* (1253 1254)

Une sensation peut porter un sens, comme un nouveau point de repère qui va informer l'artiste d'une adéquation entre la singularité de son expression et l'image potentielle qui lui conviendrait le mieux au moment de la prise de vue : *Sans oublier, comme aujourd'hui, la sensation d'emboîtement au moment où je prends la photo (d'un pavillon banal d'Ivry)* (999 1000). Un autre exemple de sensation précise que nous avons vu plus haut concerne celle : *d'un fluide se répandant dans tout le corps, en lien avec la temporalité* (1392 1393). Ou encore, le moment où lors d'une expérience de peindre les yeux fermés, le monde « intérieur » et « extérieur » paraissent indifférenciés, signant ainsi un accordage entre ces deux univers, et permettant à l'artiste de peindre les yeux ouverts sans quitter son « intériorité » : *Je tente de rester fidèle même les yeux fermés, à ce que je vois en moi : formes, modelés, contours...* Le résultat est surprenant assez expressionniste : *je continue avec de plus en plus les yeux ouverts. Mes sensations intérieures et extérieures deviennent indifférenciées* (1516 1520).

Par contre, la sensation a-t-elle une « durée de vie » parfois brève. C'est pourquoi l'artiste se questionne quant à sa fiabilité, ou plus précisément, au moment de tenir compte de

la sensation : *L'ennui, c'est que parfois cette sensation ne dure pas dans le temps : dois-je valider la première sensation, ou ce qu'il en reste ?* (1000 1002)

Peut-être que la sensation ne correspond qu'à un moment précis qui serait l'immédiateté et ses alentours ?

L'auteur de ces lignes témoigne d'une expérience allant dans ce sens. Le souvenir d'avoir pris un certain nombre de clichés d'un lieu est resté associé avec une certaine quantité et une bonne qualité de ceux-ci, au point de pouvoir en faire un projet de sujet de peinture. Mais ce projet, repris plusieurs années après en souvenir de la sensation associée à celui-ci, révèle ses limites à la vue des photographies : (12 mai 2011) *La qualité des photos qui datent de trois ans m'a fait un double effet. D'une part, je me souviens bien de la sensation de pouvoir faire une série de peintures à partir de ces photos de quai, la nuit. D'autre part, je pensais qu'elles étaient de meilleure qualité et plus nombreuses* (1571 1574). En effet l'auteur écrit avoir confondu la sensation gratifiante d'avoir fait une expérience nouvelle (oser photographier un lieu public avec de nombreuses personnes) avec celle d'avoir pris de bons clichés : *La sensation du présent est vraiment subjective. J'ai un peu confondu « qualité d'image » avec le fait que c'était la première fois que j'arrivais à prendre en photo autant de monde sur un quai de métro, ou de RER, comme ici.* (1574 1577)

Regard

Il y a un regard « ouvert » signifiant une étendue de celui-ci, que nous retrouvons trois fois (542 ; 575 ; 1089). Le premier exemple décrit un regard que l'on pourrait qualifier de « technique », où l'auteur explique ce qu'il fait. Il réussit à regarder de façon centrale, en se concentrant sur des détails d'un motif qu'il peint, sans toutefois perdre l'environnement de ce détail, grâce à la vision périphérique : (02 Mars 2008). *En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte. C'est-à-dire la vision périphérique.* (540 51)

Plus tard, le regard est évoqué dans un contexte d'action physique globale pour la peinture où une posture particulière, celle de « neutralité active » est associée à un regard ouvert. L'auteur affirme que cette posture physique (consistant à laisser venir les informations perceptives, en trouvant un dosage *a minima* de volonté de sentir, ou de contrôler ce qu'il y a à percevoir) paradoxale (car nécessitant un engagement tout en laissant ouvert un « laissé venir ») peu

s'étendre au regard, qui pourtant peut rester léger : (Mardi 4 mars 2008) *Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard.* (573 575)

L'auteur cherche à nouveau à avoir un regard du détail et de la périphérie, mais les yeux fermés cette fois : (Lundi 14 décembre 2009) *Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant L...* (1087 1088). Cela l'amène à faire une expérience subjective étonnante où il lève d'une façon inédite un voile sur une facette de son potentiel visuel : *et j'ai l'impression que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette sensation)* (1088 1089). Ce qui l'amène à s'entendre dire que pour regarder il faut en avoir l'intention. Que regarder est différent de voir, même les yeux fermés : *Une voix me dit : « c'est normal que je ne vois rien en traitement (ou en médit, je ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ».*(1089 1090) Il se rend compte même de l'effort que demande d'avoir un regard ample, d'autant qu'habituellement, son regard est plutôt focalisé sur les détails : *Prise de conscience, donc. Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë)* (1091 1092). Il s'intéresse à cette possibilité nouvelle au point d'y voir une opportunité pour apprendre de cette expérience : *et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global* (1092 1093). Il va jusqu'à s'interroger lui-même sur la nature d'un « regard ample » : *Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ?* (1093 1094) et trouve une réponse inattendue peut-être, définissant un regard ample non pas comme tourné vers une grande étendue extérieure, mais concernant aussi l'intériorité, l'organicité peut-être, et s'exprimant depuis ce lieu corporel, vers le dehors : *Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur* (1094 1095). L'artiste spéculé ainsi sur la possibilité nouvelle d'enrichir ses modalités d'appréhension visuelle du monde et de la peinture : *Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre.* (1095)

B-2 : Sentiments et émotions

Chronologiquement, le premier sentiment positif exprimé dans l'acte de peindre est le plaisir : 08 février 2001 *On a du plaisir* (44), (46), (463) et ses satellites associés, comme « se réjouir par la couleur » : (Lundi 14 avril 2008) *Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur* (666 667), et plus précisément, par une sensation corporelle de pétilllement et de chaleur qui s'étend à toute l'anatomie et motive un état de créativité :

l'émotion, c'est une sorte de pétilllement ou de petite ébullition chaude, dans mon estomac, mes jambes, mes bras et qui se traduit par une envie d'exprimer de créer. (638 639)

Ensuite, il y a un autre sentiment que l'on peut associer au plaisir et qui est proche d'une certaine paix : quand il ne se passe pas grand chose, mais que l'action de peindre va de l'avant, simplement : *Il y a des moments où il ne se passe rien de spécial, il faut simplement avancer l'ouvrage. (461 463)*

Ce plaisir est lui-même un point de repère pour l'artiste dans son exigence de cohérences picturales constructives : (février 2001) *Importance de peindre juste. Comment savoir si c'est le cas ? On a du plaisir (42 44)*, le plaisir vient d'une concrétisation du mode d'expression choisi et du besoin intérieur de l'artiste : *on concrétise un désir d'expression (envie de peindre réaliste, abstrait, d'imagination, précis, large) (45 46)*. Il vient aussi de la présence d'un élément nouveau, cohérent, qui peut-être associé à une cohérence déjà évoquée : *Le plaisir vient souvent ; de la nouveauté; de la justesse ; ou les 2 en même temps. (46 47)*. L'artiste va résonner avec un élément visuel au point d'en ressentir une gratification : comme une couleur ayant une action bénéfique, presque curative : (Lundi 14 avril 2008) *Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin) (666 667)*. Ou par le sujet représenté, un groupe de connaissances par exemple : (21 février 2008) *Je peins un groupe spp en train de traiter assis. Ça me fait plaisir de peindre ces gens que je connais. Cela me change des inconnus du métro. Et dans le même moment, venir de l'intérieur et s'exprimer par un rythme gestuel : Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). (667 668)* Ce plaisir intérieur peut se traduire par un état émotionnel, corporel et global, qui s'installe spontanément : (21 mars 2008) *État émotionnel propice à la création. Je sens un moteur émotionnel, qui crée une sorte de globalité émotionnelle (635 637)*.

Le manque de concentration est une des difficultés rencontrées par l'artiste : D'ailleurs, j'ai un mal de chien à rester concentré (504). Qui à un certain moment ne supporte pas de travailler en silence : Je n'arrive pas bien à me contenter du silence (505) ; ni en musique.

Les sentiments de fatigue : *je sens que je fatigue vite (531) ; (549)* et d'ennui ou de manque de nouveauté (506 547) semblent être autant de « symptômes » liés à la difficulté de se concentrer, que rien ne semble pouvoir faire évoluer : *même la musique que je peu écouter me fatigue, m'ennuie. (503 506)* Pourtant, une autre fois, la musique sera une solution à ce

problème d'engagement, d'ennui. En effet, alors qu'il peint de façon laborieuse, avec une technique bien connue, comme une forme d'ennui, de fatigue se manifeste avec en plus un stress et une inquiétude : (Lundi 3 mars 2008) *Je peins depuis une heure avec mon « savoir-faire ». Je sens comme souvent l'angoisse monter, la tension et une certaine fatigue.* (547 548) C'est la musique qui vient le bouger, le toucher, libérer une émotion : *Je mets un disque, pour être touché, me laisser emmener par une émotion libératrice...*(549) et ainsi alléger sa difficulté, son attitude, son geste peut-être : *ça apporte une légèreté dans ma posture.* (550)

Dans le même ordre d'idées, l'artiste se rend compte qu'il n'est pas lui-même : *je ne suis pas sur mes propres rails.* (505) Il a besoin de retrouver son identité picturale : (24 février 2008) *Et en même temps, il faut que je trouve ma manière, mon point de vue, de vie.* Il se sent dispersé par des pensées qui pourtant semblent positives car lui donnant des points de repère : *Toutes ces références me donnent des points de repère* (504), mais qui, signent davantage une attitude, un moment où l'artiste est extérieur à lui-même : *et en même temps, je pense à elles lorsque je ne suis pas sur mes propres rails.* (505)

On retrouve ce sentiment qu'a l'auteur d'être dispersé, extérieur à lui, mis en relation avec le stress : *J'ai un stress au diaphragme* (533). La conséquence serait qu'il a le sentiment de ne pas être bien présent à sa peinture, que ce soit dans son geste ou même dans sa façon d'être touché par celle-ci : *Je ne suis pas encore accordé à mon sujet. Mon geste est encore extérieur à ma peinture et je ne me sens pas concerné par celui-ci* (535 536). Cette fois, pour remédier à cela, il tente avec succès semble-t-il d'utiliser la volonté pour reprendre le dessus : *Je me concentre et j'y retourne* (535 537)

D'autres difficultés sont associées au manque de concentration comme la démotivation : *difficulté à me motiver pour peindre* (1184) dont le découragement est une forme : *Moment de découragement...* (552) qui trouvera cette fois une solution par une pratique du training du Sensible, qui se met en place naturellement au moment où l'auteur prend du recul et en profite pour poser un « point d'appui » entre lui et sa peinture : *Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui. Et cela travaille dans ce P.A.* (551 552) Il sent la tension mise en jeu par son action : *Il y a une tension entre moi et la toile. Cette tension est d'abord focalisée sur l'endroit de l'œuvre qui posait problème : L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise)* (552 553). Puis se transforme en une étendue libératrice qui va atteindre l'artiste par un relâchement tonique : *Je sens que je gagne en étendue dans la toile; cela relâche dans moi* (553 554) permettant peut-être l'émergence

d'une idée nouvelle inspirée du métier d'un autre artiste : *et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme Garouste (554 555)*, qui va permettre à l'auteur de se remettre en action d'une façon différente et précise en même temps, en posant ses valeurs d'une certaine façon, et en décidant de peindre d'une manière plus fluide que précédemment : *Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (555 556)*

La pratique de la peinture, comme la vie, traverse des variétés d'émotions supports à son travail, plus ou moins profondes ou rythmées : (22 aout 2005) *Différentes façons de peindre - comme de vivre - profonde et lente ; ou profonde émotionnelle et lourde ; légère et rapide, rythmée ; légère et lente (131 133)* avec lesquelles il a plus ou moins d'affinités. L'auteur, au moment où il écrit les lignes suivantes, est plus familier et plus impressionné par un état profond et mélancolique, au point qu'il a le sentiment de ne pas être concerné par une sensation plus légère et vélocité : Lorsque c'est léger et rapide, j'ai la sensation j'ai l'impression que cela ne me concerne pas, parce que c'est un mode différent de celui « le plus impressionnant » : *lourd et profond : mélancolique (133 135)*. Mais l'envie, la motivation, la curiosité l'invitent à aller au-delà de ses *a priori* : *Légèreté et gaieté ; j'ai envie d'y goûter ! (135 136)*

Chapitre 3 –

Analyses interprétatives et Synthèse finale

À travers ces analyses, je souhaite mettre en avant les points clés de mes récits phénoménologiques. En effet, certaines idées me sont apparues particulièrement intéressantes pour mon objet de recherche et je les ai développées tandis que d'autres, parfois moins claires ou moins fortes dans ces récits, ont été évacuées.

Contrairement au chapitre précédent consacré au récit catégoriel où j'ai choisi, pour des raisons de taille du mémoire, de ne présenter qu'un seul de mes trois récits, je présente ici l'analyse interprétative de mes trois récits : *Acte de peindre, Vécus, réflexions et outils du Sensible, Le peintre sujet en transformation*. Et ce afin de mettre en valeur l'ensemble de mes analyses et de leur interprétation.

Les analyses reprennent l'organisation de ces récits, correspondant à la structure des tableaux qui en sont à l'origine. Quand je fais référence aux parties du récit sur lequel je m'appuie, je renvoie aux numéros de ligne entre parenthèses.

Analyse interprétative du récit « Acte de peindre »

A- Mise en jeu du corps dans l'œuvre

Ce qui ressort clairement dans le contenu de cette catégorie, c'est la présence du corps de l'artiste comme présence vivant le monde sensible dans un objectif expressif. Cette

interaction se manifeste par un rapport intense à la temporalité, et il la traduit par une gestualité particulière.

L'artiste vit un processus de création temporel très contrasté. Il comporte des moments de calme, alternant avec les moments où par son corps il met au monde le fruit de cette maturation (cf. l. 105-108). Parfois sa pratique l'amène au vécu d'une continuité, à l'accès à une totalité (cf. l. 1395). Ou bien, au contraire, comme un jeu corporel où le temps est rythmé par un engagement et un désengagement successif de l'artiste vers son œuvre (cf. l. 1101-1102) la produisant et la révélant. Cela se traduit par des moments de prise de distance et de réflexion ou de passage à l'action.

La peinture dont il est question est l'expression d'un vécu identitaire passant par une confrontation corporelle au sujet qui est peint en accommodant spontanément formes et couleurs avec ce qu'est l'artiste (cf. l. 838-840). La subjectivité de l'artiste, son identité, est centrale dans son acte de création, c'est-à-dire dans sa manière d'appréhender le monde et de le restituer.

Le geste au sein de cette expression apparaît comme un équilibre entre un effort (cf. l. 545) nécessitant concentration (cf. l. 540) et savoir-faire et le plaisir (cf. l. 71-72). Un geste entre agir et laisser-agir dans l'action picturale globale ; l'artiste ayant une satisfaction maximale quand celui-ci est équilibré entre ces deux pôles. Son action lui apparaît alors plus judicieuse (cf. l. 1235-1238).

B- Savoir-faire et savoir-faire Sensible

Dans le processus du faire et savoir-faire pictural et Sensible, on peut noter que le « métier », la technique, sont importants quand au résultat visible, mais tout autant que la qualité de rapport que l'artiste entretient à son organisme agissant.

Le corps est un support, notamment de l'expression picturale de l'artiste. Un support qui est la singularité même de l'artiste. Il est le carrefour entre son intériorité et l'extérieur, c'est cette rencontre, nourrie d'une humeur, de l'influence de son modèle, et d'une disposition intérieure naturelle de l'artiste qui génère le terreau de son expression, autant que le maniement de ses pinceaux et couleurs.

Une autre influence est celle du training sensoriel, qui guide l'artiste dans sa façon de construire l'image spatialement, de gérer les rapports entre détail et globalité, et enfin de « lire » sa peinture en terme d'orientations et d'amplitudes spatiales et d'effets produits par ces lignes structurants sa toile.

Sa technique est elle aussi répartie entre un savoir-faire d'une part, et une identité corporelle d'autre part, faite de nuances, d'atmosphères variées en perpétuel mouvement. Cette identité intérieure de l'artiste émergera et influencera son expression, rapport de matières, de couleurs et d'une écriture picturale. Ces éléments, une fois posés influenceront en retour l'expressivité de l'artiste, allant jusqu'à lui procurer un bien être parfois (cf. l. 666 et l. 1391) par une dynamique de réciprocité. Par ailleurs l'équilibre entre le contrôle et le laisser-agir est présent à nouveau presque constamment, clairement ou en arrière scène.

La texture et l'épaisseur de la matière picturale dépendent de la technique et aussi de l'expression de l'artiste. C'est-à-dire de son savoir-faire, de ses affinités avec le matériau utilisé, mais aussi de son propre « état » corporel. Il peut se sentir plus ou moins vif et spontané, plus ou moins lourd ou léger, plus ou moins incarné... (cf. l. 944-945)

Le dessin comporte un vocabulaire plastique « de base », technique, mais trahissant aussi la présence du peintre. Elle est le reflet d'une lecture du réel (la peinture dont il s'agit est « réaliste ») perçu, puis retranscrit par l'œil et la main dans une globalité corporelle avec plus ou moins de spontanéité ou de maîtrise. Une peinture équilibrée serait donc un mélange sans prédominance de visions et de réalisations subjectives et objectives, où l'artiste alternerait contrôle (prise de mesure, étude détaillée du motif à peindre) et action organique plus fluide (suivi du geste, du rythme, de l'impulsion interne).

Ensuite, avec la mise en place des éléments constitutifs de la peinture, on assiste à des complémentarités, se produisant entre des éléments apparemment opposés, comme l'agencement dynamique des détails et globalités dans la peinture (cf. l. 1097). On peut dire ainsi que la globalité vivante de l'œuvre devient une construction graduelle nécessitant une attention portée à la fois sur le détail et sur l'ensemble de la surface peinte, générant une liberté du regard de l'artiste et du poids à son l'œuvre (cf. l. 1480-1482 ; l. 1155-1157). On voit aussi la construction d'une relation entre la perception d'un « motif » intérieur et d'un autre, extérieur : le corps sujet étant à la fois perception, filtre de cette perception ; action et filtre de cette action (cf. l. 442-446).

Et puis, apparaît une sorte de mode d'emploi et de lecture de la façon dont l'artiste va agencer formes et couleurs sur sa toile. Par sa technique, mais aussi par une attitude intérieure permettant de construire progressivement une image, nuancée par le rapport au geste, influencée par l'émotion et l'énergie liées au thème de la peinture ou à la présence qualitative d'un modèle vivant. Le dessin sous-tendant la construction de l'image s'entrevoit alors comme une écriture singulière, un tissage de formes en tensions ou qui s'imbriquent harmonieusement (cf. l. 1021). Il reflète la personnalité de l'artiste. Ce graphisme personnel, l'auteur a la surprise de le reconnaître déjà dans ses dessins d'enfant, et encore actuellement, malgré le temps passé et l'évolution de son style (cf. l. 1007-1012).

Enfin, sa façon de structurer l'espace et de le lire, va être améliorée par la pratique du training propre à la somato-psychopédagogie, qui pourra aider l'artiste à mieux se ressentir dans son positionnement spatial. En effet, la manière de composer, que ce soit de façon spontanée ou bien par des études préparatoires, est déterminée par le rapport que l'artiste entretient à la spatialité. Le training du Sensible va permettre de repérer une prédilection pour telle ou telle orientation spatiale, ou même d'en explorer de nouvelles, jamais explorées par l'artiste. Il favorise aussi une lecture de la manière dont les formes sont organisées sur la surface peinte.

C- Sensations corporelles

Les sensations corporelles rencontrées par l'artiste au long de son témoignage mettent en avant différentes formes de plaisirs quasi sensoriels, comme motivation à peindre. Il s'agit de plaisirs à découvrir le réel (cf. l. 910), ce plaisir allant jusqu'à l'émerveillement (cf. l. 911-912 ; l. 1161). Un autre plaisir, presque une jouissance, est celle d'entrer dans une forme d'ouverture à un état « collant » à la temporalité (cf. l. 1390-1395). Par ailleurs elles sont de véritables « indicateurs internes » pour guider l'artiste dans le choix de ses sujets (cf. l. 995-996) ou dans l'état d'avancement de son travail (cf. l. 1253-1254).

Les sensations corporelles concernant le regard sont nombreuses. Elles sont ici vécues comme « sensation des yeux » qui se diffuse à l'ensemble du corps. L'analyse rend compte de données concernant un regard « intérieur » et un « regard extérieur ». Est-ce le même regard

« physiologique » tourné tour à tour vers le dehors puis vers le dedans ? Ou bien s'agit-il de deux modalités perceptives différentes ? À défaut de pouvoir répondre à ces questions, au moins pouvons nous tenter de nous appuyer sur ce que l'auteur a vécu : sur les cinq extraits du journal de bord concernant le regard en général, la notion particulière d'ouverture du regard revient également cinq fois (l. 542 ; 575-576 ; 1087 ; 1095 ; 1514-1518). Ce qui nous amène à valider l'importance de cette ouverture, et à tenter de la définir : l'ouverture du regard ne concerne pas que le regard tourné vers l'extérieur mais aussi un regard subjectif, englobant aussi la perception corporelle interne. Cette perception ressemble à celle expérimentée couramment dans ce que j'appelle le « training » en somato-psychopédagogie.

Elle a l'avantage d'élargir le champs de la perception de l'artiste dans l'amplitude : vers l'extérieur, où il peut par exemple focaliser son regard tout en gardant une ouverture périphérique (l. 1087 1088) ; vers l'intérieur, orientation du regard qu'il découvre, de façon surprenante, possible (l. 1088 1089) et qui porte son lot de perceptions originales. Enfin l'addition de ces deux modalités visuelles amplifie la puissance du regard. En effet elle offre à l'artiste une globalité visuelle inédite, enracinée corporellement (l. 1094 1095). Enfin, cette force nouvelle apporte un gain qualitatif dans la manière dont l'artiste posera un regard « enrichi » de ces nouveaux éléments, sur le monde.

D- Sentiments et émotions

Les sentiments et émotions sont des supports à la création. Mais l'artiste s'en coupe lorsqu'il s'éloigne de son organicité. Le plaisir physique est un puissant moteur à son expression (l. 638 639 ; 666 668) tandis que l'absence de ce dernier l'affaiblie. Pour prendre un exemple précis, trop de stress va le faire quitter le plaisir du sentiment d'unité, en le remplaçant par une sensation d'éparpillement (l. 533 536). Il s'en suit que autant le plaisir corporel est moteur dans l'action, autant le sentiment d'absence à son corps empêche de bien « sentir » sa peinture. Le risque est alors que sa création devienne moins authentique sans doute, ou d'une nature plus cérébrale ou encore trop émotionnelle.

En revanche, les difficultés rencontrées lors de ses pratiques vont obliger l'artiste à trouver des solutions. Par exemple lorsqu'il se sent « éparpillé » ou démotivé, le training du Sensible prendra un sens comme outil par l'utilisation du « point d'appui » par exemple (l. 551 556). Cet outil permettra à l'artiste de se mobiliser pour agir, et faire « bras de levier » pour retrouver une sensation de continuité entre sa globalité corporelle retrouvée et son action picturale.

Dans presque tous les éléments sélectionnés de cette section, l'auteur donne à penser que ces « sentiments et émotions » sont essentiels à son expression artistique. Comme le fruit de la rencontre entre différents mondes : intérieurs ou extérieurs, générant des sentiments plus ou moins tangibles, plus ou moins forts... Dans ses écrits, l'auteur témoigne de moments où c'est la recherche de « sentiments positifs » ou « incarnés » qui résout des situations délicates.

On voit bien déjà par ces différents exemples qu'il y a des nuances parfois importantes parmi ces sentiments positifs. Il y a une gradation qui va d'une tranquillité (cf. l. 463), à un pétilllement dans le corps (cf. l. 638-639), une réjouissance (cf. l. 666-667), en passant par un plaisir plus modeste (cf. l. 44-46 ; l. 462). Dans les moments confrontant décrits par l'auteur, il livre également des solutions issues de son training du Sensible, comme le point d'appui (cf. l. 551-554).

Le rapport physique que l'artiste entretient avec ses sentiments et émotions qu'ils soient aisés ou difficiles agit clairement comme des étapes faites de tensions et de relâchement dans la construction et vers l'achèvement de l'œuvre. Cette construction résonne fortement comme d'autre fois avec le processus esthétique décrit par Dewey.

E- Conclusion

À travers cette analyse, on découvre un corps porteur d'informations perceptives aidantes pour l'artiste. Il donne par ses perceptions des points de repère qualitatifs quand à l'avancement de l'œuvre en création, particulièrement lorsque ces informations perceptives culminent comme le couronnement de l'expérience esthétique (cf. J. Dewey) dans un sentiment de plaisir, de fluidité dans l'action allant jusqu'à donner à l'auteur l'impression de se vivre comme appartenant à une totalité temporelle. Par ailleurs, la sensation comme point de repère qualitatif peut être altéré par le temps qui passe : le souvenir d'une sensation associé à un projet passé n'est pas forcément actualisable dans le présent.

Au sein de ces sensations, et grâce à sa pratique de somato-psychopédagogue, il est clair que l'auteur découvre une nouvelle façon de regarder : en amplitude et en précision, vers le dedans de lui-même et depuis l'intérieur vers l'extérieur. C'est ainsi que le regard devient matériel, somme d'un nouveau chiasme englobant intériorité et extériorité dans l'action.

Ces sentiments sont stimulés par le thème peint, qui prend parfois la forme d'un modèle vivant. Cette stimulation devient un lien tangible entre l'artiste, son modèle et sa toile. À la manière d'un dialogue silencieux, évolutif, porteur d'informations qui vont permettre à l'auteur d'actualiser sa pratique, marque certaine de la notion de réciprocité actuante, conceptualisée par D. Bois et que nous avons présenté dans notre champ théorique. Ce dialogue rythme le processus de fabrication de l'œuvre, le faisant évoluer par la qualité d'engagement de chacun des acteurs de ce processus.

Analyse interprétative du récit « vécus, réflexions et outils du Sensible »

Chacune des catégories des vécus de l'artiste analysées ici (comme les tonalités internes, les éléments de la spirale), prise individuellement, sont des portes d'entrée vers les autres. Elles apparaissent comme liées entre elles et forment un réseau dont chacun des éléments sont autant de points de repère pour l'artiste.

A- Perceptions, perceptions visuelles et tonalités internes

L'artiste « Sensible » vit un certains nombres d'expériences riches en sensations, lors de sa pratique professionnelle. L'influence du Sensible se distingue par les perceptions sensorielles assez générales que l'auteur rencontre. Puis elles sont associées davantage à la modalité visuelle. Elles forment une force autonome (cf. l. 194-197) parfois paroxystiques (cf. l. 1337). Mais le plus souvent source de motivation à l'expression peinte et même à vivre (cf. l. 377-378), lui indiquant quand il est proche de son expression la plus intime. Elles lui donnent des points de repère visuels (cf. l. 479-480 ; 481-482 ; 772-774) portés par une organicité (cf. l. 483-484) allant jusqu'à un sentiment de liberté (cf. l. 663-665) (Ces sentiments reviendront plus tard dans la description des rapports de l'artiste aux perceptions se référant à la spirale et aux outils du Sensible.)

Par ailleurs, il recherche l'atmosphère de ces perceptions visuelles « intérieures » comme outils pour son expression. Elles lui permettent évidemment de mieux se ressentir, d'accéder à un support de stabilité qui perdure dans le temps (cf. 1360-1362).

Mais l'artiste n'est pas coupé du monde pour autant, au contraire, lorsqu'il travaille avec un modèle vivant selon les modalités « intérieures » comme l'introspection sensorielle, il a aussi accès à une expérience subjective d'autrui qui se traduit par des formes et couleurs identifiables à son interlocuteur (cf. l. 1141-1146). Enfin, en général, ce qu'il perçoit intérieurement – couleurs formes et mouvement - nuance sa vision du monde, intérieure et extérieure (cf. l. 1645-1647) permettant d'instaurer un dialogue constructif entre ces pôles qui s'influencent réciproquement (cf. l. 973-976).

B- Éléments vécus de la spirale processuelle du Sensible

Le premier élément de la spirale, la chaleur se manifeste très concrètement (cf. 1359). C'est pourquoi il participe d'un véritable support à la confiance (cf. l. 693-694). Le second, lié à la profondeur appelle à nouveau la notion de stabilité, par défaut, quand le peintre manque de relation à cette profondeur (cf. l. 706-707). Elle est une région du corps d'où se déploie la créativité (cf. l. 409-410 ; 413-414). Le contact avec cet « endroit » en lui devient un préalable à l'activité artistique. L'expérience de la globalité est presque totalement envisagée, dans le journal de l'artiste, comme reliée au regard ou aux supports de celui-ci. Il y a donc une prédominance du sens visuel sur les autres perceptions. Cette prédominance est souvent vécue comme une difficulté lorsque l'œil est coupé de l'ensemble du corps (cf. l. 261 ; l. 1648-1649). À l'inverse lorsqu'il rejoint la totalité organique, un plaisir accompagné d'une luminosité colorée apparaît (cf. l. 1646-1648). Alors les perceptions de l'artiste deviennent plus intenses et plus nettes (cf. l. 1360). D'une façon plus générale, la perception de globalité est garante, dans l'expression, d'un équilibre au delà de la seule émotion (cf. l. 1667-1668).

Enfin, la globalité est un des éléments recherchés par l'artiste pour une meilleure qualité de présence (cf. l. 624). Cette présence à soi est le fruit d'un positionnement corporel comportant à la fois une prise de recul pour mieux s'apercevoir (cf. l. 688-689), un relâchement et pourtant un engagement physique similaire à celui expérimenté dans le training du Sensible (cf. l. 204 ; l. 621-623). Ces éléments sensoriels ne se donnent pas forcément spontanément, l'artiste doit faire un effort pour y accéder ; d'où l'intérêt du training corporel. Mais plus encore, lorsqu'ils se donnent, encore faut-il qu'il fasse le choix d'en faire un appui (cf. l. 689-

690). Enfin lorsque les sensations positives sont là, unies à la confiance, une nouvelle créativité plus libre peut apparaître (cf. l. 691-695).

C- Effets de résonances

La résonance fait suite à l'apparition d'une sensation de tout ordre, intérieure ou extérieure, par laquelle le peintre va se sentir stimulé (cf. l. 477-481). L'auteur a besoin de cet effet de résonance pour s'exprimer : elle est l'articulation entre sa sensation et son désir d'expression (cf. l. 457-459). Elle est aussi un point de repère facilitant ses choix du moment adéquate pour travailler (cf. l. 602-605). Mais pour cela l'artiste doit faire l'effort d'écouter (de résonner avec) son corps, s'il souhaite privilégier une certaine profondeur à son action, plus qu'une simple émotion (cf. l. 1667-1668).

D- Vécus de la lenteur sensorielle

On voit clairement l'évolution du rapport de l'artiste à la lenteur. Au départ, elle est vécue comme quelconque pour le geste artistique (cf. l. 51-53), puis elle devient centrale, par ses qualités sensorielles et de mise en relation avec la profondeur (cf. l. 132-133), la globalité (cf. l. 585-586) et, enfin, la temporalité (cf. l. 1618-1619).

L'artiste la quitte une fois qu'il se sent solide suffisamment pour exprimer un « mouvement libre » (cf. l. 360-362). La lenteur du geste transmet la sensation d'un temps qui s'étire, de pouvoir prendre le temps, autant de confort pour l'expression. Un exemple de training avec la lenteur appliquée à la pratique picturale : le déplacement lent et régulier des membres inférieurs donne un cadre à une expression gestuelle rythmique plus rapide des membres supérieurs (cf. l. 1620-1621). Cette rythmicité qui jaillit depuis la lenteur est alors plus qu'une vitesse, mais devient une véritable intention autonome, intelligente sachant ce qu'elle veut exprimer ou capter (cf. l. 1622-1624).

E- Apparition de l'imaginaire

Enfin le vécu de l'artiste révèle, de façon surprenante peut-être, que l'imaginaire se définit comme appartenant nécessairement au corps (cf. l. 375-376). Le corps - dont la vue - étant le lieu d'un foisonnement d'informations perceptives imagées (cf. l. 377). Le vécu sensoriel de cet imaginaire renforce, lui aussi, la motivation à peindre de l'artiste (cf. l. 691-694) et enrichit ses repères intérieurs (cf. l. 694-695). Plus encore, lorsqu'il se manifeste par des réminiscences spontanées, il devient vecteur d'information pour l'artiste, l'aidant quand au choix de ses sujets et de la façon dont il pourra les traiter (cf. l. 718-728 ; l. 1146-1148)

F- Mise en jeu des outils du Sensible

La mise en jeu des outils du Sensible se traduit pour l'artiste par des perceptions enrichies et plus précises qui impactent sa pratique picturale constamment.

C'est le cas notamment pour le « point d'appui » développant un rapport à l'espace et au temps. Il l'emploie pour rassembler son espace intérieur, et habiter ainsi son propre corps (cf. l. 587-588 ; l. 1643-1646) ; mais il va s'en servir aussi pour générer une relation vers l'espace extérieur, entre lui et sa toile et jusqu'à l'étendu de toute la toile (cf. l. 552-554). Paradoxalement en même temps que le point d'appui permet cet engagement dans la mise en œuvre, il donne aussi l'occasion à une prise de recul plus aisée (cf. l. 551-552 ; l. 588). Ce recul est aussi un repère temporel, une pause permettant la réflexion (cf. l. 684-686). Ensuite on voit nettement la recherche d'attitudes équilibrées pour son action. Par exemple la qualité d'attention « juste » serait un compromis entre le confort et l'effort (cf. l. 545 ; l. 1439) ; entre l'ouverture et la précision du regard (cf. l. 539-545). Cette quête d'équilibre se poursuit par un questionnement renvoyant aux notions de « neutralité active » et de « non prédominance ». Il recherche un juste milieu dans sa posture corporelle (cf. l.1403-140) et dans le dialogue entre lui, son modèle et la toile (cf. l. 152-156), le contrôle et le laissé faire (cf. l. 226-227). Il y a une négociation entre la réalité de l'image qu'il peint et la réalité de sa vie corporelle associée à ses capacités techniques (cf. l. 1239-1241). Ainsi il accède à un état de créativité (cf. l. 213), où il se sent plus libéré, face à l'erreur (cf. l.227-228) et dans son geste (cf. l.1244-1245). À tel point qu'à un moment il a le sentiment d'être lui-même modelé de l'intérieur tandis qu'il modèle la forme peinte qui l'occupe (cf. l. 1245-1246). Cet équilibre dans l'attitude que le peintre recherche pour sa création se transforme en une forme d'écoute circulant entre l'objet de son attention et lui, que ce soit un modèle vivant, ou une peinture. Ce qui amène la notion de réciprocité actuante, une construction relationnelle interactive, presque autonome. Cette écoute se ressent physiquement, mais de façon plus ou moins forte en fonction du degré de

« vitalité » de la relation. Elle est d'autant plus forte et perceptible que la relation au corps est soignée, que ce soit par le geste délicat du dessinateur (cf. l. 1277-1280) ou bien par les deux corps en présence de l'artiste et de son modèle dans une même dynamique (cf. l. 1150-1151).

Les différentes sortes de « training » connectent le corps à un éventail varié de perceptions qui sont autant de points de repères intérieurs. Les techniques utilisées pour ces accordages somato-psychiques peuvent se transférer à la pratique picturale. Par exemple les perceptions vécues lors de l'introspection sensorielle peuvent faire l'objet d'une description par la peinture (cf. l. 1514-1515). La technique de relâchement corporel général utilisé dans la pédagogie manuelle est aussi efficace pour la peinture (cf. l. 1439-1442) ; elle permet de travailler avec moins de fatigue et une meilleure concentration. De plus la posture « intérieure » est influencée par ce training, dans la façon de rechercher l'équilibre, la non prédominance intérieure (cf. l. 1492-1495 ; l. 1545-1547).

La gymnastique sensorielle facilite le geste pour la peinture (cf. l. 1120-1123). De façon générale elle cumule les fonctions d'échauffement corporel (cf. l.624) de formation à se mouvoir d'une façon stable et efficace pour la peinture (cf. l. 1609-1614) et porte une puissance libératrice lorsque le peintre est dans une impasse (cf. l. 1629-1632).

Elle permet à l'artiste d'intégrer les notions de vitesses différentes, de lenteur sensorielle, de rythme lié à la façon de poser la touche (cf. l. 303-304). Cette rythmicité lorsque l'artiste l'exprime picturalement en adéquation avec son intériorité, devient un témoignage guidé par une force intérieure « pré-réfléchie », qui habite son acte de façon « magique » (cf. l. 946-950 ; l. 1618-1619).

Enfin, la peinture devient un lieu où peut s'opérer une lecture particulière à propos de l'artiste, mais aussi un lieu de transmission. Le spectateur lit les différentes orientations de la touche, au sein de la composition qui porte elle-même une orientation générale. Cette orientation générale invite le regardant à entrer en relation avec une dynamique tonique ou apaisante (cf. l. 1054-1057), qui signe la présence et d'une certaine manière la responsabilité de l'artiste dans ce qu'il transmet à travers ses images.

G- Conclusion

Avant de tenter de construire une progression vers l'expression performante et performative. Il est intéressant de prendre en compte l'intérêt du training corporel qui accompagne de façon

implicite toutes les pratiques de l'artiste. Celui-ci facilite par la perception le passage à l'action librement, dont il résulte des vécus intenses !

Les vécus que l'artiste décrit sont bien souvent des expériences en lien avec le Sensible auxquelles il a eu accès grâce à son entraînement à se ressentir. Mais il y a l'esquisse d'une hiérarchie dans les besoins que vont satisfaire ses sensations.

Parmi ces vécus apparaît avec évidence le plaisir de se ressentir comme motivation à agir et même à vivre !

Ensuite les sensations forment de nombreux points de repère pour l'expression du peintre ; dans des domaines variés allant de sa perception corporelle générale et aussi plus locale, au niveau du regard, jusqu'à un imaginaire incarné. Il va résonner avec ses sensations comme autant d'« outils » nuanciant sans cesse son expression. De plus, ces perceptions subjectives intérieures sont suffisamment prégnantes et « visibles » pour être saisies picturalement par l'artiste comme autant de modèles pour sa peinture.

Puis vient la recherche d'équilibre et de stabilité. Cet équilibre, préoccupation constante de l'artiste, est celui entre les différentes perceptions, qui habitent son corps. Cela concerne la perception de ses différentes régions anatomiques et psychiques, qui une fois rassemblées deviennent une force agissante supplantant l'émotion, comme moteur à l'expression. La stabilité qui en résulte, lien avec sa profondeur, devient un préalable à l'action.

Cette posture de « non prédominance » mène à une meilleure empathie reliant les éléments de l'action entre eux : le peintre, son « modèle » sa toile, et même le spectateur. En effet il y a une véritable transmission au spectateur de toutes ces informations sensorielles, d'où la responsabilité de l'artiste quand à son action et à ses objectifs artistiques.

Enfin, équilibre et stabilité sont les voies d'accès au « laisser agir », manière qu'a l'artiste d'imbriquer le contrôle et le relâchement dans son action. Il en résulte l'apparition d'une sensation de force interne que l'artiste peut faire le choix de suivre, menant parfois à un « état de grâce ».

Analyse interprétative du récit « Le peintre sujet en transformation »

A- Processus de création

Par son journal, on a accès aux différents processus évolutifs de l'artiste : par ses questions et son rapport à ses pratiques et à lui-même comme « artiste-sujet ».

Pour commencer, l'auteur se réfère à plusieurs reprises à des transformations comme celle de sa vision influençant sa touche, tour à tour analytique ou plus synthétique (cf. l. 198 202), de la texture de sa matière picturale... On peut noter une certaine permanence dans ses préoccupations mais se traduisant d'une façon évolutive, car le peintre se perçoit à présent davantage lui-même ou le sujet qu'il peint (cf. l. 1333 1335). Cette évolution constante de la vie ressemble à celle illustrée par G. Politzer dans la spirale du matérialisme dialectique. Il prend comme modèle la transformation d'un pommier qui passant de l'état de fleur à la pomme, à l'arbre puis donnant à nouveau des fleurs qui ne sont pas les mêmes, ni vraiment différentes : « *Les choses évoluent selon un processus circulaire, mais ne reviennent pas au point de départ, elles reviennent un peu au-dessus, sur un autre plan ; et ainsi de suite, ce qui donne une spirale ascendante.* » (Politzer, p. 73). Ainsi, à chaque époque, l'art pourrait se définir toujours potentiellement « physiologiquement neuf », car daté par la naissance de son auteur. Avec un regard naturellement contemporain sur son époque, à la condition que l'artiste soit ancré en lui-même (cf. l.326-329).

En ce sens, la croissance de l'expression de l'artiste nécessite du temps et n'a rien à voir avec une révolution spectaculaire (cf. l. 1203-1207). Il est notable qu'en deçà de cette évolution, ou peut-être en son sein, est en jeu une stabilité de l'expression du peintre qui apparaît très précocement dans ses dessins d'enfant, concernant sa sensibilité, l'intensité de son dessin et son rapport à l'espace. A tel point qu'il s'y voit à son âge adulte comme dans un miroir (cf. l. 940-941 ; l. 1004-1015).

Le peintre prend conscience de ce qui se transforme en lui par la sensation (cf. l. 1026 1027) ; par sa capacité exponentielle à jouer avec ses acquis techniques (cf. l. 276-279 ; 286-287). Il note aussi l'évolution de ses thématiques picturales par la fréquentation et l'observation du réel passant par sa part « Sensible » (cf. l. 1475-1476), l'amenant à reformuler son mode d'expression selon ces nouveaux paramètres (cf. l. 280-284). Il constate que ce rapport transformé au corps remplace progressivement celui où l'émotion était le moteur unique de la création (cf. l. 1373-1379).

Cette volonté d'entrer dans la profondeur dans ses pratiques artistiques se fait efficacement en accueillant l'avenir avec confiance, sans planification excessive (cf. l. 345-348) ; mais par la pénétration d'un temps nécessaire à cette pratique, le menant au cœur de son expressivité singulière (cf. l. 175-178).

L'artiste se sert du temps continu ou séquencé comme d'un appui. L'expérience de ce « temps habité » lui donne des solutions picturales (cf. l. 343). En effet, il devient un fil conducteur, comme une stabilité par delà l'écart entre les séances de travail (cf. l. 1363-1364). Le processus de transformation de l'œuvre est fonction du corps percevant de l'artiste, lui-même en transformation pendant la durée de sa pratique (cf. l. 1390-1396). L'expression de cette transformation et de son désir d'artiste se fait grâce à son métier, mais elle repose aussi sur une pente naturelle, une affinité avec l'espace visuel, comme une spécificité constitutive de son identité (cf. l. 126-128).

Un autre appui au fil du temps est celui de son journal de bord (dont nous analysons justement ici le contenu) (cf. l. 1210-1211). C'est ainsi qu'on remarque l'évolution journalière des dispositions plus ou moins bonnes du peintre envers son travail. Des variations d'états vécues non pas comme une instabilité, mais comme une expression de différentes facettes d'une même expérience, comme une vie en modèle réduit dans une journée de peinture (cf. l. 250-254).

Mais l'artiste ne fait pas que suivre le rythme plus ou moins continu du temps qui passe, puisqu'il construit sa propre temporalité en posant des actes physiques, intuitifs de prise de contrôle ou de laisser faire dans l'action (cf. l. 461-465) ou bien des actes techniques pour construire la structure de sa peinture (cf. l. 610-615).

Enfin le processus de transformation de l'expression de l'artiste dépend de son attitude envers celle-ci. La bienveillance ouvre sa perception à la surprise. Elle devient comme une forme de recul permettant de découvrir certains aspects inattendus de la facture de sa toile (cf. l. 1578-1583).

B- La peinture comme miroir du peintre sujet

La peinture est au centre du désir de transformation intérieure de l'artiste (cf. l. 152-153), elle en est à la fois le chemin et l'outil qui l'aident à acquérir une compréhension plus claire du monde (cf. l. 369-370 ; 1126-1130 ; 1561-1563 ; 1566-1568). Dès ses débuts sa motivation à peindre se transforme, passant du plaisir de peindre, de fabriquer une œuvre à celui de faire

l'expérience physique d'un sentiment de totalité (cf. l. 1384-1397). Mais on voit aussi que l'artiste évolue dans son questionnement vis à vis de « l'intériorité » qu'il envisage de plus en plus au-delà d'une simple expérience, ou même d'une transcendance, comme un appui à sa création et à sa vie (cf. l. 684-686).

Il apprend sur lui-même à travers sa peinture, comme dans un miroir. Cela remet en question régulièrement son ambition, ses façons de faire, son expression, sa méthode. (cf. l. 817-820 ; 1028-1031). Plus précisément, l'observation précise des formes et couleurs composant ses toiles le renseigne sur son évolution intérieure, d'un point de vue psychologique et physique (cf. l. 158-160) ; dans la description de son intériorité et de son rapport symbolique avec le monde extérieur (cf. l. 440-454).

Il y a une continuité entre la façon dont il se perçoit lors d'introspection sensorielle et les sujets qu'il peint. Son expérience introspective transforme la perception et le sens qu'il va donner à sa peinture. Celle-ci devenant la description de son état physique du moment, ainsi que de ses besoins (cf. l. 1306-1312) ; voire de ses difficultés relationnelles et picturales (cf. l. 776-786).

Enfin, l'exercice de la pratique picturale « intériorisée » en lien avec le Sensible donne accès à des remémorations où l'auteur constate la pérennité de son acuité visuelle depuis l'enfance (cf. l. 852-855). Il ressent encore au présent l'intensité passé que réveillait en lui le monde des images, par leurs formes et couleurs, l'informant sur ses motivations présentes et passées (cf. l. 858-862).

C- Solutions plastiques venant du vécu

La pratique du peintre transforme son rapport au monde. Ou bien pourrait-on dire aussi qu'il n'y a pas de rupture entre le vécu professionnel et quotidien de l'artiste. Lorsque, par exemple, il transfère sa recherche d'une expression synthétique plastique à son expression orale (cf. l. 625-628). Ou encore d'une façon plus générale, il constate que le fait de valider sa sensation, de prendre du recul vis-à-vis des enjeux de sa profession, lui donne accès à davantage de profondeur y compris dans sa peinture (cf. l. 643-651). Enfin il prend acte du potentiel du support perceptif présent dans son corps (cf. l. 688-690).

D- Conclusion

L'élément qui apparaît en premier est l'évolution technique et perceptive de l'artiste vis à vis de lui-même puis de sa pratique. Cette évolution laisse apparaître par contraste une stabilité identitaire ancrée depuis son enfance.

Elle se fait grâce au temps qui passe, un processus naturel auquel l'artiste s'intègre naturellement, comme dans la métaphore que fait John Dewey avec l'animal qui s'articule harmonieusement dans son présent, vers le futur et laissant le passé en arrière. Mais ce rapport au temps « transformateur » n'est pas fait que d'une continuité, il est séquencé par les rythmes de la vie et par les prises de décisions de l'artiste. Comme par exemple l'attitude de bienveillance envers lui-même et son travail qui est porteuse de changements, se voyant concrètement dans sa peinture.

La pratique picturale est constitutive de l'auteur au point qu'elle en est l'expression la plus intime, ancienne, à travers laquelle il se découvre ou se redécouvre. Elle lui colle tellement au corps qu'elle devient une façon motivante pour le peintre de se vivre et de se ressentir. Cette pratique picturale si incarnée par l'artiste est visiblement due aux liens établis depuis de longues années au Sensible, c'est ainsi qu'il a un accès plus précis aux « outils sensoriels » supportant et nourrissant sa peinture.

Ainsi, un processus de transformation assez clair se dessine chronologiquement en concernant l'homme puis l'artiste et enfin l'œuvre. L'homme vient en premier car on voit bien qu'en deçà et par son expression artistique, l'auteur recherche à utiliser et à transformer cette relation intime à son intériorité vécue comme un support à son action et à sa réflexion. Cette tendance n'est pas particulière à l'artiste dont il est question, en effet, il est bien connu que la recherche artistique, dans quelque domaine quelle soit sous-tend une recherche plus « existentielle ». Par exemple dans le domaine scénique Grotowski à développer son « théâtre pauvre » ; ou dans le celui de la peinture, Van Gogh est bien connu pour avoir conçu sa démarche picturale comme une quête, sa posture ayant ensuite été reprise par nombre d'artistes. Mais sans aller jusqu'à se référer à une quête « métaphysique », le rapport à la peinture « Sensible » est formateur pour l'homme dans la façon dont il a de vivre ses perceptions et dont il les utilise dans sa relation à lui-même et à son environnement. C'est ainsi qu'il va se repérer grâce à ses sensations et à son expression picturale pour mieux identifier et comprendre ses états psychologiques ; qu'il va instaurer un rapport original et varié à la temporalité; et qu'il va pouvoir s'appuyer avec confiance sur son corps comme

ressource d'informations et d'interactions avec le monde devenant objective par son expression artistique.

Synthèse des trois analyses interprétatives

Avec le recul et le discernement autorisé par l'analyse minutieuse des données de cette recherche, nous pouvons observer des tendances, des synergies, se cristalliser ainsi que des éléments structurels apparaître dans un mouvement relationnel et formatif mêlant le Sensible, le peintre et ses pratiques.

Cette constatation s'appuie sur des faits observables concernant un processus de transformation de l'artiste « Sensible » selon trois axes principaux :

- un corps central, « centre du monde » de la perception et de la relation.
- une posture de « laisser-agir » alternant spontanéité et volonté, portée par la « réciprocité actuante ».
- un processus naturel du temps intégrant la fidélité de l'artiste à ses pratiques au contact permanent de son enracinement identitaire. Et ce caractère peut se lire dans l'œuvre.

Le corps central

Le premier axe qui est sans doute le plus prégnant est la transformation de l'artiste - peintre, de ses pratiques de ses multiples rapports à partir de son corps envisagé comme « centre du monde ». Il ne s'agit pas d'un rapport égocentrique à lui-même mais bien du constat simple que son action, sa croissance et sa vie relationnelle se déploient à partir de son corps ressentant. Le corps est central par sa présence : cela implique son poids, son épaisseur objective, bien sûr, mais aussi plus subjectivement une *qualité* d'être se traduisant par une sensation de *matière* subtile, où celle-ci se déploie dans les contours du corps mais aussi au-delà, comme mode d'appréhension du monde. C'est ainsi que l'artiste peut se sentir petit, étriqué, ou au contraire grand, habitant un volume de présence subjectif variable allant

englober les éléments en sa présence. C'est à partir de son corps qu'il va se percevoir dans son intériorité et dans l'environnement extérieur qui finissent par se mêler l'un à l'autre dans une esthétique mouvante. Il est central, car la perception se cristallise en une corporéité dans un mouvement tour à tour convergeant et divergeant. Son regard s'en trouve agrandi emmenant dans sa perception intériorité et extériorité à partir d'une base solide bien que changeante.

C'est un corps ému organiquement : le fait d'être affecté va déclencher une expression mais l'émotion trop forte fait « sortir » le sujet de cette cohérence. C'est un sentiment d'exister qui se traduit dans l'action par une sensualité, un plaisir à percevoir.

Ainsi, c'est un corps habité agissant et expressif, qui développe son monde et sa relation au monde matériellement par la production d'une œuvre. Sa peinture prend forme comme une extension de sa présence physique. L'agencement de la composition, la structure, l'épaisseur et la transparence de ses textures, les nuances, et les couleurs sont d'abord issues du corps entrevu comme une identité œuvrant. Cette singularité de l'artiste se retrouve picturalement à la façon d'une écriture personnelle, trace tonique de sa gestuelle expressive. Le corps est un « centre du monde » comme lieu de manifestation de ce que M. Leão nomme « une fête organique » (Leão, 2003), où l'artiste existe pleinement. Enfin c'est par le rapport à ce corps que s'actualise son expression, la rendant en permanence « neuve ».

Une posture de laisser-agir

Une façon évolutive qu'a le peintre de se posturer forme la deuxième orientation. C'est une posture composée de plusieurs tendances que l'on pourrait résumer par une alternance de contrôle et de laisser faire menant à ce que Bois appelle un « laisser agir » (cf. notre champ théorique).

Cette posture émerge d'un ensemble de vécus où l'artiste se retrouve tour à tour confronté ou porté par un évènement ou par une force autonome. À partir de ces vécus, il adaptera sa posture. C'est parfois la volonté, l'effort qui doit être mobilisé au service de la création ou basiquement du sentiment d'existence. L'effort peut être un acte ponctuel pour « s'arracher à la pesanteur » ou bien pour se mobiliser vers un élément très spécifique, comme la description précise d'une forme par la peinture. Mais un certain effort peut être défini comme une attitude régulière et diffuse de concevoir le monde en s'y impliquant comme acteur. En revanche cela

demande un entraînement. Le training du Sensible est une réponse pertinente à cette volonté d'être. Car il aiguise la perception en douceur par des modalités nécessitant la « simple » présence à soi portée par une intention de travail. Dans ce contexte de présence qualitative à soi, à son œuvre en cours et au sujet qu'il peint, s'instaure une *réciprocité actuante* reliant ces différents éléments à lui-même. Elle prend la forme d'une sorte d'atmosphère émergeant de la relation de l'artiste à lui-même, ou partagée et amplifiée lorsqu'il collabore avec un modèle vivant. À partir de cette réciprocité, l'information sensorielle et picturale va circuler plus facilement pour mener au « laisser agir ». C'est ainsi que l'artiste gagne en ancrage, en précision dans ses perceptions et en puissance dans ses restitutions picturales.

L'autre pan de sa posture, dans la continuité de ce qui précède, consiste en un consentement à se laisser mouvoir et émouvoir. Cela commence par le fait d'être touché par l'évènement qui se donne, d'oser être altéré. Immédiatement jaillit alors l'expression picturale qui en résulte. Cela nécessite aussi un apprentissage que la somato-psychopédagogie confère, notamment par l'introspection sensorielle et la pédagogie gestuelle, où l'étudiant apprend à agir *a minima*, afin de mieux percevoir ce qui l'anime au plus profond. C'est dans l'action de peindre ou durant un training qu'il contactera « involontairement » cette « force autonome » qui transforme toute action en geste juste et donne la magie d'un moment de « grâce ». Il suffit alors à l'artiste de se « laisser agir ». À ce moment là, se produit un mouvement du sujet dont la source n'est pas certaine, ou plutôt si : comme résultant de la force de présence de l'artiste à son acte et de celle d'une dynamique interne agissant de conserve. Les deux sources se mêlent, et l'acteur, pris dans ce courant ne sait plus vraiment s'il dirige son action ou bien si il est agi de l'intérieur.

Un processus temporel

Enfin un troisième axe apparaît, qui s'observe sous la forme de la temporalité la plus naturelle et de la présence identitaire de l'artiste au sein de celle-ci. En effet la transformation du peintre évolue au contact du temps qui passe par une fidélité à ses pratiques picturales et à celles du Sensible. Une stabilité identitaire apparaît dans cette durée. En effet la « patte » de l'artiste surgit ou ressurgit à travers le temps, que ce soit dans ses dessins d'enfants et plus tard dans ses travaux d'artiste expérimenté. Il y a donc un enracinement organique de la personnalité de l'artiste, dans le sens où c'est finalement la trace de son identité que l'on retrouve tout au long des différentes périodes de sa vie et de son expression, par la ligne et la

couleur. Malgré l'érosion du temps et les événements de la vie il reste toujours quelque chose d'original, de solidement planté dans l'organicité de l'homme qui œuvre et qui ne ressemble qu'à lui.

On peut noter que cette observation d'une part, de l'évolution de son travail et d'autre part, de ce qui reste stable vient aussi d'une meilleure perception de lui-même, dans son agir et pour sa production picturale. Le Sensible donne accès à cette originalité perceptible dans le corps, puis, une fois transposée, sur le papier ou la toile. En effet, sa fréquentation facilite une lecture originale de l'œuvre, par un regard à la fois global et précis, détaillant la pression du geste et de l'outil sur le support, son orientation, son amplitude et même par le jeu des formes indiquant une profondeur dans la peinture. Ainsi, par la peinture on a accès à l'identité de son auteur. Elle traduit la façon dont il est spatialisé, par une tendance à transmettre une impression de stabilité par l'agencement harmonieux de ses lignes. On peut également sentir l'authenticité du dessin dans la façon dont les lignes sont plus ou moins contrôlées, à travers leurs vivacités. Enfin, on observe une tendance à n'utiliser que certaines teintes, certaines orientations laissant apparaître le caractère de l'artiste.

La transformation de l'artiste peut donc se faire par la formation de l'homme Sensible appliquée à son art, et cela ce voit dans celui-ci et dans celui-là.

Conclusion générale

A- Retour sur ma question

La question qui a initié mon travail est, je le rappelle : « comment se transforme la pratique du peintre-plasticien au contact du Sensible.

Avant de décrire les résultats les plus saillant de ma recherche, et avec le recul que me donne le retour sur son objet, je prends conscience de l'amplitude où ma recherche m'a emporté et de la somme de travail qu'elle m'a demandé. C'est en soi un résultat de me rendre compte que tout en me mouvant pour m'engager sur le fil de ma thématique, j'ai abouti à un rivage nouveau qui pourtant ressemble à celui que j'ai quitté au départ. La fréquentation de mes données, m'a ancrée dans ma propre expérience subjective et multiple en me donnant un regard nouveau sur celle-ci. C'est peut-être l'aspect « vivant » de la recherche, de son matériau et de l'expérience de ceux-ci qui a été singulièrement marquante. Il me donne un regard rétrospectif extraordinairement riche sur ce parcours, par ses interactions qui paraissent à présent sans fins.

À présent je reviens sur la motivation et les objectifs de ma recherche. Ils concernaient la description et le fait de préciser les effets de la fréquentation du Sensible sur ma pratique picturale afin d'en mieux comprendre le processus. Un autre objectif était de m'appuyer sur ces effets pour améliorer cette pratique, élargie à celle de la peinture plasticienne plus générale. Enfin il y avait la perspective éventuelle de remodeler, de préciser « les outils et training du Sensible à l'usage du peintre ».

Je peux considérer que cette recherche a atteint ces objectifs dans certaines mesures. En effet, j'ai obtenu des résultats allant dans le sens de mes questions de départ (le rivage connu), mais pas forcément de la façon à laquelle je m'attendais (le nouvel aspect de ce rivage dont la perception est agrandi par l'expérience).

Globalement j'ai noté une transformation des pratiques du peintre « Sensible ». Mais grâce à cette recherche j'ai pu aussi observer l'évolution temporelle « naturelle » de ce processus. Celui-ci révélant plus nettement une partie stable, identitaire, enracinée en l'être de l'artiste. Elle prend l'aspect d'une force de présence constitutive du sujet que je suis, comme homme et comme artiste. Cette force m'est apparue notamment par l'observation de ma production artistique dans le temps à travers le filtre de mon journal de bord.

Ensuite le rôle du corps pour le sujet s'est affirmé comme « centre du monde Sensible », du point de vue de la perception et de la relation. En effet nous voyons que la fréquentation du Sensible a un effet transformateur sur les pratiques de l'artiste, mais surtout elles le transforment lui, au point qu'il est totalement partie prenante de ce paradigme, part intégrante de sa perception et de son agir. Et cela de deux façons :

Premièrement, cette façon d'être mieux présent à son geste avec toute la globalité du corps va donner un ancrage au tracé pictural. De cette manière le geste va pouvoir se libérer plus facilement. Un dessin plus ancré, issue d'une unité plus grande du corps et de l'esprit ne pourrait-il pas donner des résultats et des voies de recherche plastique ? Comme un renforcement identitaire d'un « peintre-sujet », ne serait-ce que parce qu'il aurait un geste plus identifiable, par un ancrage, et donc un engagement plus grand dans sa pratique picturale.

Deuxièmement l'aspect identitaire du graphisme et de la couleur se renforce également par le raffinement de la façon dont l'artiste va le percevoir, donc le reconnaître, le valider et l'exploiter. Autrement dit « ce » qui est déjà là va exister encore plus fort une fois qu'il sera reconnu.

Ensuite, ces résultats proviennent de la valorisation des « outils classiques » de la somato-psychopédagogie qui fonctionnent aussi pour le peintre.

Rétrospectivement il est clair qu'il n'y a pas spécialement besoin de les préciser pour le peintre, ces outils étant efficaces sur l'homme et donc aussi sur l'artiste. Même si c'est un thème sans doute riche de potentiel. Ces « outils » s'utilisent simplement dans une intention d'expressivité. En revanche ce sont bien les effets des rapports à la peinture qui relèvent de la nouveauté : dans de nouvelles façon d'agir et de percevoir, plus fines et intenses en même temps.

Concernant ces outils et la façon de faire, apparaît une « hiérarchie » dans l'utilisation qu'en fait l'auteur. Cette hiérarchie dépend de la sensibilité de l'artiste et de sa pratique, mais croisée avec les théories esthétiques et soma esthétiques de Dewey et Shusterman, ainsi qu'avec les témoignages de Bacon et les propos de Cézanne, certains apparaissent plus particulièrement. Nous pouvons cibler de la sorte une alliance entre le contrôle et la spontanéité ressemblant à ce que Bois nomme le *laisser-agir*. Ce serait un pas pour créer des conditions vers ce que tout artiste recherche, à savoir l'« état de grâce » dans l'acte de création.

Ensuite, l'empathie à une place de choix, sous la forme notamment de la *réciprocité actuante*. Elle apparaît régulièrement dans le processus pictural comme trace de la qualité de présence de l'artiste à son acte, à son support et à son modèle et éventuellement au spectateur qui contempera son œuvre achevée. Elle se déploie particulièrement dans l'acte tactile du peintre consistant à modeler son image par l'ensemble de ses touches répétées et à ainsi descendre dans une profondeur de perception reliée à la rythmicité de son action. C'est par la touche que la peinture prend forme et deviendra touchante pour le spectateur. Un regard transversal souligne que la transmission à autrui est au cœur des préoccupations de Dewey, de Cézanne. Ils valorisent, avec d'autres termes, la perception directe par l'empathie, et comme attitude formatrice par le biais de l'observation d'un expert ou d'un « maître » en peinture.

J'ai aussi dégagé un « work in progress » dû au processus naturel du temps intégrant la fidélité de l'artiste à ses pratiques et au contact permanent de son enracinement identitaire. Et ce caractère peut se lire dans l'œuvre.

B- Limites

Je me rend bien compte des limites d'une telle recherche, ne serait-ce que parce qu'il faut bien y mettre un terme à un moment. Par ailleurs étant donné la nature de mes données - liées à mon vécu intime - il est difficile d'être totalement affirmatif quand aux résultats, même si les propos des acteurs de mon cadre théorique vont souvent dans le même sens.

Ce que j'anticipais un peu trop comme un résultat formalisé d'outil prêt à l'emploi pour l'artiste n'apparaît pas aussi précisément, ce qui nécessiterait sans doute une seconde recherche plus ciblée avec un nombre suffisant de participants extérieurs. Mais le fait est qu'il n'y a pas vraiment encore réellement de « peintre du Sensible » – en dehors de moi – pouvant répondre de la double et longue expérience reliant Sensible et peinture.

Il en résulte, une faiblesse de « modélisation » fiable, schématisant un processus formateur à l'usage de l'artiste, et dans la durée.

C- Perspectives

Reste un regard transversal sur un processus global en action, composé d'éléments variés véhiculant chacun leur particularité et leur dynamique à l'ensemble.

Il en découle des résultats observés, concrets et utilisables. Ils proposent un regard nouveau – au sens figuré comme au sens propre - sur la façon d'appréhender l'art comme théorie ou pratique, par l'utilisation inédite des concepts et de la posture du Sensible à un domaine pourtant si ancien. Ce qui me laisse penser que la peinture qui était déclarée « morte » il y a encore peu de temps, n'est pas - comme bien d'autres pratiques - « un objet fini » en soi mais un objet infiniment déformable et formable en fonction du regard qui lui est porté, et celui véhiculé par le Sensible de Danis Bois en est un, qui porte en lui une puissance de renouvellement dont les effets sont déjà mesurables aujourd'hui.

Bibliographie

- Abadie, D. (dir.) (2003), catalogue de l'exposition « Magritte », Jeu de paume, Paris.
- Adda, E. (dir.) (1996), « Bacon, portraits et autoportraits, les belles lettres/Archimbaud
- Alain (1963), « Système des Beaux - arts » Collection idées, Gallimard, Paris.
- Alain (2005), « Propos », Gallimard, Paris.
- Aliaga J., Loock U., Spector, N., Reust, R. (2007), « Luc Tuymans », Phaidon, Paris
- Apollinaire G. (1993), « Henri Matisse » , L'échoppe, Paris
- Apréa, L. (2007) « La scène pédagogique du sensible et l'émergence créatrice », mémoire de Mestrado en psychopédagogie perceptive , université moderne, Lisbonne.
- Apréa, L. « La scène pédagogique du sensible et l'émergence créatrice» in D. Bois , M.C. Josso, et M. Humpich (orgs.) (2009), *sujet sensible et renouvellement de soi*, Ivry sur seine : éditions Point d'Appui, collection Forum.
- Arasse, D. (2000), « on n'y voit rien », descriptions. Denoël, Paris.
- Arasse D. (2003), « Léonard de Vinci », Hazan, Paris.
- Arasse D. (2004), « Histoires de peinture », Denoël, Paris
- Artaud, A. (1986) « Van Gogh, le suicidé de la société », l'imaginaire Gallimard, Paris.
- Barba, E. (2004), « Le canoë de papier », l'entretemps, Saussan.
- Barthes, R. (1980), « La chambre claire », Seuil, Paris.
- Benjamin, W. (2009), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Gallimard, Paris.
- Berger, E. (1999), « le mouvement dans tous ses états », Point d'appui, Ivry sur seine.
- Berger, E. (2006) « La somato-psychopédagogie » , Point d'appui, Ivry sur seine.
- Berger, E. Bois, D. (2007), « Expérience du corps sensible et création de sens, approche somato - psychopédagogique », à paraître dans Abadie S., La clinique du sport et de ses pratiques, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- Bernard, B. (1986), Van Gogh par lui-même, Atlas, Paris.
- Bioulès, V. (1995), « peindre entre les lignes, ENSBA, Paris.
- Biran de M. (1987), « Influence de l'habitude sur la faculté de penser », Vrin, Paris
- Blanc C. (2000), « grammaire des arts du dessin », coll. Beaux - arts histoire, école nationale supérieure des beaux - arts, Paris.
- Blistène B. (2002), « une histoire de l'art du XXe siècle »,Beaux-art magazine, Paris.
- Bois, D., Berger, E. (1989). *La vie entre les mains*. Paris : Guy Trédaniel Editeur.

- Bois, D. (2001). *Le sensible et le mouvement*. Éditions Point d'appui.
- Bois, D. (2007), « le moi renouvelé, introduction à la somato - psychopédagogie », Point d'Appui. Ivry sur seine.
- Bois, D. (Novembre 2007), « Le corps sensible et la transformation des représentations. Vers un accompagnement perceptivo - cognitif à médiation du corps sensible », Thèse de Doctorat Européen en didactique et organisations des institutions éducatives, Université de Séville.
- Bois D. Austry D. (oct. 2007. 2007b), « Vers l'émergence du paradigme du sensible », Revue réciprocity n°1, Ivry sur seine.
- Bois, D., Josso, M.-C. & Humpich, M. (org.) (2009). *Le sujet sensible et le renouvellement du moi*. Point d'Appui, Ivry sur seine.
- Bois, D. Bourhis, H. (2010), « La mobilisation introspective du Sensible », Revue Réciprocity n°4, Ivry sur seine.
- Bois, D. (2010b). Notes de cours, stage d'été Chamblay : août 2010
- Bois, N. « Itinéraire et accompagnement performatif du naître à son advenir» in D. Bois , M.C. Josso, et M. Humpich (orgs.) (2009) *sujet sensible et renouvellement de soi*, Ivry sur seine : Point d'Appui, collection Forum.
- Bonafoux P. (1986), « Van Gogh par Vincent », Denoël, Paris.
- Bonni, C. (2009), « Bye bye, bye baby, bye bye, Guy Pellaert » catalogue d'exposition, Gallimard, Paris.
- Bourhis, H. (2009), « Pédagogie du Sensible et enrichissement des potentialités perceptives : accéder à la réciprocity actuante ». in D. Bois & M. Humpich (dir.) (2009), *Vers l'accomplissement de l'être humain*. Point d'appui, Ivry sur Seine.
- Braque G. (1999), « Le jour et la nuit », Gallimard, Paris
- Brettell R.R., Darragon, E. (2004), catalogue de l'exposition « Edward Hopper, les années parisiennes », Maag, Giverny.
- Cabanne, P. (2008), « Rembrandt », Chêne, Paris.
- Cachin, F., Moffett C. (1983), catalogue de l'exposition « Manet », RMN, Paris.
- Casamartina i Parasols J, Debray C., (1998), « Togoires, du réalisme magique au surréalisme »,Diagonales, Paris
- Cauquelin, A. (2011), « L'invention du paysage », puf, Paris
- Chagall M. (2003) « ma vie », Stock, Paris
- Charbonnier G. (1980), « le monologue du peintre », Guy Durier Editeur, Neuilly-sur-Seine.
- Charbonneaux J. (1964), « La sculpture grecque classique », Gonthier, Genève.

Chassey de, E. (dir.) (2001), catalogue de l'exposition « Made in USA, l'art Américain, 1908-1947 », RMN, Paris.

Cendo N., Levin G., (1989), catalogue de l'exposition « Edward Hopper », Adam Biro, Paris.

Chirico de G. (2001), « Petit traité de technique de peinture », Somogy, Paris.

Clarck C. (1962), « L'art du paysage », Julliard, Paris.

Clair J. (2001), catalogue de l'exposition « Balthus », Flammarion, Paris.

Comte - Sponville A. (1999), « la matière heureuse, réflexions sur la peinture de Chardin », Hermann, Paris.

Cognée P., Martin B. (1998), « Entre nous », Joca séria, Nantes.

Corboz, A., Jouve, P.J., Junod, P.(1981), catalogue de l'exposition « Charles Meryon, Young Cameron », Le tricorné, Genève.

Costantini C. (2001), « Balthus à contre-courant », Noir sur blanc, Montricher.

Courraud, C. (2009), « L'entretien tissulaire » in D. Bois , M.C. Josso, et M. Humpich (orgs.) *sujet sensible et renouvellement de soi*, collection Forum, Point d'Appui Ivry sur seine.

Cueco, H., (1982), « Cueco, paysage dessiné », ARC, Paris.

Dagen P. (dir.) (2007), catalogue de l'exposition « Gilles Aillaud », Hazan, Paris.

Daval J.L.(1985), « La peinture à l'huile », Skira, Genève.

Delacroix, E. (1988), « Écrits sur l'art », Séguier, 1988, Paris.

Delamare F., Guineau B., (1999), « Les matériaux de la couleurs » Gallimard, Paris.

De Lavergne C. (2007). La posture du praticien-chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative, *Recherches Qualitatives, Hors Série, n° 3, Bilan et Perspectives de la Recherche Qualitative*, pp. 28-42

Deleuze, G. (2002), « Francis Bacon logique de la sensation »,Seuil, Paris

Denis, M. (30 août 1890), *Revue Art et Critique*. Paris.

Descartes, R. (1996), « Les passions de l'âme », Flammarion, Paris.

Dewey J. (2010), « L'art comme expérience », Gallimard, Paris

Doisneau, R. (2010), « Du métier à l'œuvre », Steidl, Göttingen

Diderot (1959), «Œuvres Esthétiques », Garnier, Paris.

Di Rosa, H. (2007), « Journal modeste », Buchet Chastel, Paris.

Dubuffet J. (1995), « Prospectus et tous papier suivant » T. 4, Gallimard, paris

Doran P.M. (coord.) (1978) « Conversations avec Cézanne », Macula, Paris

Elie, M. (2009), « Couleurs et théories, anthologie commentée », Ovidia, Nice.

Eisenberg D. (1994), « Air : 24 Hours, Jennifer Bartlett », Abrams, New York.

Enrici, M. (1984), catalogue de l'exposition « Gasiorowski », Adrien maeght, Paris

Faure E. (1966), « l'esprit des formes », éditions Jean - Jacques Pauvert, Paris.

Felici L. (dir.), (1992), « encyclopédie de l'art », Le livre de poche, Paris.

Ferry, L. (1998), « le sens du beau », Cercle d'art, Paris.

Focroule, B., Legros, R. , Todorov, T. (2005), « La naissance de l'individu dans l'art », Grasset, Paris.

Focillon, H (1964), « Vie des formes », Club français du livre, Paris.

Francastel (1977), « Peinture et société » : Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme », Denoël Gonthier, Paris.

Formis B. (dir.) (2008), « Le geste à l'œuvre », De l'incidence éditeur, Grenoble.

Gaborit, J - R. (conservateur général chargé du département des Sculptures, musée du Louvre) *Arts plastiques ?* Site de l' Encyclopedia universalis (en ligne), <http://www.universalis.fr/recherche/?napp=44390> (pages consultés le 1^{er} mars 2010)

Garouste G. (2006), catalogue de l'exposition « l'anesse et la figue », Galerie Daniel Templon, Paris.

Gattinoni C, Vigouroux Y (2009), « la photographie contemporaine », Scala, Paris

Gauguin P. (1998), « Noa Noa », Mille et une nuit, Paris

Gefen, A., (2003), « La mimésis », Flammarion, Paris

Giacometti, A. (2007), « Écrits », Hermann, Paris

Gombrich E. H. (1997), « Histoire de l'art », Gallimard, Paris.

Grotowski J., leçons au Collège de France, 24 mars 1997, cassette audio, éditions du Collège de France. Cité dans la thèse de M. Leao « la présence totale au mouvement, Point d'appui 2003.

Hegel G.W.F. (1964), « esthétique, vol. 1, 7 », Aubier - Montaigne, Paris

Henric J. (1986) , « Bernard Dufour, en plein dans tout », Marval, paris

Henry. M. (2005) "Voir l'invisible : Sur Kandinsky" PUF, Paris

Hertzog G. (2004), « le séjour des dieux », Grasset, Paris.

Hillion, J. (2010), « Écriture et processus de transformation », mémoire de Mestrado en psychopédagogie perceptive, Université Fernando Pessoa, Porto.

Hockney, D.(1999), « Ma façon de voir », Thames et Hudson, Londres.

Hockney, D.(2001), « Savoirs secrets », Seuil, Paris.

- Humpich, J. (2009), « Être au cœur de l'expression, Danse musique et voix ». in D. Bois & M. Humpich (dir.) (2009), *Vers l'accomplissement de l'être humain*. Point d'appui, Ivry sur Seine.
- Humpich, M. & Lefloch - Humpich, G. in D. Bois, M.C. Josso, et M. Humpich (orgs.) (2009) *sujet sensible et renouvellement de soi*, Ivry sur seine : Point d'Appui, collection Forum.
- Hunter S. (1994), « Alex Katz », cercle d'art, Paris.
- Jean, G. (1987), « l'écriture, mémoire des hommes » », Gallimard, Paris.
- Huyghe R., Adhémar, H. (1950), « Watteau », Pierre Tisné, Paris.
- Itten, J. (1996), « l'art de la couleur », Dessain et Tolra, Paris
- Josso, M.C. « L'expérience fondatrice : un concept en construction », in Courtois, B. et Pineau, G. (éd.), *la formation expérientielle des adultes*, Paris : La documentation française, p. 191-200.
- Josso, C. (1997), « Cheminer vers soi », l'âge d'homme, Lausanne.
- Joubert C. (2007), catalogue de l'exposition « L'odyssée de Jim Dine », Steidl, Göttingen
- Juliet, C. (1990), « entretien avec Pierre Soulages », L'échoppe, Paris.
- Juliet, C. (2003), « Shitao et Cézanne », L'échoppe, Paris.
- Juliet, C. (2007), « rencontres avec Bram Van Velde », P.O.L. Paris
- Juliet, C. (2008), « Entretien avc Fabienne Verdier », Albin Michel, Paris.
- Kandinsky, W. (1979), « du spirituel dans l'art », Denoël Gonthier, Paris.
- Kandinsky, W. (1984), « Regard sur le passé », Hermann, Paris.
- Keador, H. (2007), « Poussin », Taschen, Köln.
- Klee P. (1964), « Théorie de l'art moderne », bibliothèque médiations, Denoël Gonthier, Paris
- Klee, P. (2010), « Journal », Grasset, Paris.
- de Kooning W. (1992), « Écrits et propos », ENSBA, Paris
- Kendall R. (1987), « Cézanne par lui-même », Atlas, Paris.
- Kendall R. (1989), « Monet par lui-même », Atlas, Paris
- Kohn, R.C. « La démarche clinique de recherche », cours de DEA, 2002
- Kranzfelder I. (1998), « Edward hopper », Taschen, Köln.
- Laclotte, M., Cuzin, J.P.(1991), « Le louvre, la peinture européenne », Scala, Paris.
- Lalande, A. (1968), « Vocabulaire technique et critique de la philosophie », P.U.F. Paris
- Large, P. (2007). *Corps sensible et transformation en somato-psychopédagogie*, Mémoire de Mestrado en Psychopédagogie perceptive, Université Moderne de Lisbonne.
- Leão, M. (2002), « La présence totale au mouvement », Point d'appui, Ivry sur seine.

Leslie C.R. (1996), « John Constable », ENSBA, Paris.

Lindemann A. (2006), « Collectionner l'art contemporain » Taschen, Köln.

Luthi J.J., Israël, A (2003), Emile Bernard, Les éditions de l'amateur, Paris.

de Maison Rouge I. (2002), « L'art contemporain » coll. Idées reçues, Le cavalier bleu. Paris.

Leymarie J. (1982), « Balthus », Skira, Genève.

Lucie-Smith E. (1994), « Le réalisme Américain », de la Martinière, Paris.

Lyons D, (1989), introduction à « Hopper Drawings », Dover art Library, New York

Lyons D, (1997), Edward hopper :A journal of is work, Whitney muséum, New York.

Maldiney, H (1993), « L'art, l'éclair de l'être », Comp'Act, Seyssel.

Matisse H. (1986), « Ecrits et propos sur l'art », Hermann, Paris.

Merleau-Ponty, M. (1945), Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris.

Merleau-Ponty, M. (2000), « l'œil et l'esprit », folio /essais, Paris.

Mondrian, P. (2010), « Écrits français », Centre Pompidou, Paris.

Morellet, F. (2011), « Mais comment taire mes commentaires », Beaux-arts de Paris.

Mucchielli, A. (2004) « Dictionnaire des méthodes qualitatives », Armand Colin, Paris.

Nabe, M.E. (1996), « Petits riens et presque tout, F. Boisrond, Coprim, Paris.

Naughton, G (1996), « Chardin », Phaidon, Londres.

Nédoncelle M. (1967), « introduction à l'esthétique » P.U.F., Paris.

Néret, G. (2001), « Renoir », Taschen, Köln.

Noël, A. (2000) « La gymnastique sensorielle », Point d'appui, Ivry sur seine.

Obalk, H. (dir.), (2000), « prononcez « Goldstaine » in *l'eau, revue d'art n°1 - 2 - 3*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux - Arts, pp 69).

Paillé, P. (2007) « la méthodologie de recherche dans un contexte de recherche professionnalisante : douze devis méthodologiques exemplaires, in « Recherches qualitatives-Vol.27(2).

Paillé, P , Mucchielli, A (2005), l'analyse qualitative, Armand Colin, Paris.

Parent B. (comm.) (2002), catalogue de l'exposition « Bertrand Lavier », Paris musée, Paris.

Pépin, F. (2008) « Œuvrement et transcripture : de l'œuvrement heuristique à l'œuvre mosaïque, de la trace à la transcripture, thèse de doctorat en étude et pratique des arts, université de Quebec à Montréal.

Peppiat M. (1998), « Entretiens avec Francis Bacon », L'échoppe, Paris.

Perruchot, H. (1955), « la vie de Van Gogh », Marabout, Verviers.

Pesquès N. (2001), « Gilles Aillaud », André Dimanche, Marseille.

Petrioli Tofani A. coord.) (2000), « La peinture Italienne, Les offices, Florence » Tachen, Köln.

Piaget, J. (1964), « Six études de psychologie », Gonthier, Paris.

Pineau, G. (1991), « formation expérientielle et théorie tripolaire de la formation », in « la formation expérientielle des adultes », Paris.

Piguet, P. (2001), « Il était une fois, la figuration libre », Adam Biro, Paris.

Politzer, G. (1975), « Principes élémentaires de philosophies », éditions Sociales, Paris.

Poussin N. (1989), « Lettres et propos sur l'art », Hermann, Paris.

Renoir, J. (1981), « Pierre-Auguste Renoir, mon père », Gallimard, Paris.

Renoir, P.A. (1995), « Correspondance avec Durand-Ruel », Bibliothèque des Arts, Lausanne.

Restellini, M. (dir.), (2008), « Jackson Pollock et le chamanisme », catalogue d'exposition, Pinacothèque de Paris, Paris.

Richards, T. (1995), « Travailler avec Grotowsky », Actes sud, Arles

Riout, D. (2000), « qu'est-ce que l'art moderne ? », Gallimard, Paris.

Robin, M. (1964), « van Gogh ou la remonté vers la lumière », Plon, paris.

Rogers ,C. (1998), « Le développement de la personne », Dunod, Paris.

Rothko, M. (2005) « Ecrits sur l'art », Flammarion, Paris

Rothko, M. (2009) « la réalité de l'artiste », Flammarion, Paris.

Searle, A., Scott K. Grenier C. (2007), « Peter Doig », Phaidon, Paris.

Schade, W. (1999), « Claude Lorrain », imprimerie nationale, Paris.

Simen, J. (2000), « Malevitch », Könemann, Köln.

Shusterman, R. (1991), « L'art à l'état vif », Minuit , Paris.

Shusterman, R. (2007), « Conscience du corps », l'éclat, Paris.

Sironi M. (1998), « L'art me semblait une chose si grande... », ENSBA, Paris.

Stanislawski K., *Ma vie dans l'art*, Ed. L'Age d'Homme, 1999.

Thierry S. (dir.) (2004), catalogue de l'exposition « Au cœur de l'impressionnisme, la famille Rouart », Paris musée, Paris.

Saigre, H (2011) « Manuel d'art transformationnel », Harmattan, Paris.

Soulages, P. (2009), « écrits et propos », Hermann, Paris.

Stael de, G. (2000), catalogue de l'exposition « Paris, sous le ciel de la peinture », Hotel de ville de paris, Paris.

Stendhal (1953), « Mémoire d'un Touriste », Calmann-Lévy, Paris.

Stoullig, C. (1984), « de Kooning », catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris.

- Sylvester D. (1996), « entretiens avec Francis Bacon », Skira, Genève.
- Talon-Hugon, C. (2008), *l'esthétique*, collection Que sais-je, Presses Universitaires de France, Paris.
- Templon, D. (dir.) (2006), « 40 ans, galerie Daniel Templon », *Communic'art*, Paris.
- Todorov, T. (2010), « Éloge du quotidien », Points, Paris.
- Troger, C. (2007), « de la perspective, pour une histoire de l'image projective », diffusion Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, Paris.
- Van Gogh, V. (1988), « Lettres à Théo, L'imaginaire Gallimard, Paris.
- Venning, B. (2004), « Constable », Parkstone, New York.
- Vermersch, P. (1994), « l'entretien d'explicitation », ESF, Paris.
- Vespignani, N. (1997) « L'école Romaine », catalogue d'exposition, Paris Musée, Paris
- Vinci de, L. (2004), « La peinture », Hermann, Paris.
- Vollard, A. (2003), *En écoutant Cézanne, degas, Renoir* », grasset, Paris.
- Waldberg, M. (2000), « Jean-baptiste Sécheret », *La différence*, Paris.
- Whitford, F (1989), « Le Bauhaus », Thames et Hudson, Paris.
- Wolf, N (2008), « Peinture de paysage », Taschen, Köln.
- Wright, B. (2007), « Poussin », Chaucer press, London.

Sitographie :

- Austry, D. & Berger, E. (2009). *Le chercheur du Sensible – Sa posture entre implication et distanciation*. Communication au 2^{ème} Colloque international francophone sur les méthodes qualitatives, *Recherches qualitatives : enjeux et stratégies*, juin 2009, Lille, publié en ligne : <http://www.trigone.univ-lille1.fr/cifmg2009>.
- Michaud, Y. (2008), « l'expérience esthétique » conférence filmée en ligne, sur le site de l'université de tous les savoirs, canal - u, http://www.canalu.tv/themes/lettres_arts_langues_et_civilisations/arts/arts_critique_et_theorie/l_experience_esthetique_yves_michaud.

Annexes

Annexe 1-

Trois tableaux

Tableau acte de peindre :

Rubriques	catégories	thèmes	Acte de peindre
Mises en jeu du corps à l'œuvre	<i>Rapport corporel global à l'oeuvre</i>		<p>05 février 2001</p> <p>Ne pas être pressé de peindre, quand je peins. Être au bon rythme, c'est moins fatigant, ni trop lent, ni trop rapide. (52 53)</p> <p>10 octobre 2003</p> <p>Je comprends ce que veux dire « accoucher d'une œuvre ». Je porte en moi une peinture depuis un mois. Sans pouvoir rien faire. Ce soir, en deux heures, la moitié a été faite. C'est comme si à partir d'une impulsion, j'avais projeté l'image que j'avais en moi sur la toile. Et cela s'est fait tout seul, sans effort ; par une compréhension corporelle, spatiale. (104 108)</p> <p>12 juillet 2007</p> <p>La réalité c'est subjectif. Faire de la peinture réaliste, c'est éminemment subjectif. C'est valider tout un ensemble de nuances perçues par et dans son propre corps. Et qu'y a-t-il de plus réel que ce qu'on perçoit dans son propre corps? (371 373)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Et puis s'il ne se passe pas grand chose, eh! bien je cherche, je tâtonne, je prends du recul. (469)</p> <p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui. Et cela travaille dans ce P.A. Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise). Je sens que je gagne en étendue dans la toile; cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (551 556)</p> <p>Mardi 4 mars 2008</p> <p>Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard. Décrire ce que je fais me rend plus actif et plus présent à mon action.</p> <p>(573 576)</p> <p>04 novembre 2006</p> <p>Hier, après la visite d'A....., j'ai plongé dans la peinture de Joplin, sans réfléchir, en allant à fond dans la couleur...Je n'aime guère le résultat, mais j'ai bon espoir qu'après un moment d'accommodation, cette nouvelle peinture garde un intérêt, ou bien des orientations nouvelles. J'ai aimé peindre sans contrôle, comme cela a pu m'arriver dans le passé avec l'abstraction. Mais là c'était réaliste dans un premier temps, puis comme un peintre en bâtiment, je les ai repeints de façon fantaisiste au gré de mon envie</p>

			<p>(violet, jaune...) (310 315)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Mais le point de départ est lié à une organicité. (483 484)</p> <p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui. Et cela travaille dans ce P.A. Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise). Je sens que je gagne en étendue dans la toile; cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (551 556)</p> <p>20 décembre 2008</p> <p>Il y a une forme de constructivisme (à la Piaget ?). Je découvre le monde, je le déforme à ma vision en le reproduisant. Puis je corrige ma peinture pour être plus proche de mon modèle. (838 840)</p> <p>Dimanche 10 mai 2009</p> <p>Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions... (945 947)</p> <p>Mercredi 6 janvier 2010</p> <p>En tous cas, lorsque l'équilibre de la peinture commence à venir (cela a donc l'air de se finir), il faut que j'alterne l'action (les coups de pinceau) avec les moments de prise de recul et d'observation (que je n'aime guère, j'avoue). (1100 1102)</p> <p>Mardi 9 février 2010</p> <p>Je peins pour me repérer, faire les liens entre les différentes parties de l'image; comprendre comment ça marche : « pourquoi cette partie du sol mouillé est-elle plus foncée ? Ah! oui, parce que ce panneau s'y reflète ». Il me faut observer autour de ce reflet pour en comprendre la cause. Prendre du recul, aussi. (1126 1130)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. Peut-être est-ce à ce moment- là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1393 1395)</p> <p>20 décembre 2010</p> <p>une sorte d'organisation immanente du processus de création de Monet sur l'ensemble de sa carrière... Je dis immanente parce qu'autant il a une démarche, il pose des actes, autant j'ai le sentiment que tout n'est pas contrôlé. Il y a une partie vivante à laquelle il répond. Peut-être est-ce simplement ce tourbillon de vie que l'on voit dans son geste, qu'il canalise en le mettant en forme ?</p> <p>- Idée, lien avec rapport au corps : proximité avec l'action painting...Mais plus simple, bien plus simple... (1416 1422)</p>
--	--	--	---

			<p>jeudi 14 avril 2011</p> <p>Le temps passe... Et je me rends mieux compte de ce qu'est la technique, le contrôle et le relâchement, le laissé agir en peinture. Besoin de ne pas trop contrôler, pour ne pas tuer la chose vivante spontanée ; mais il faut aussi un métier pour savoir dire ce que je veux dire avec formes et couleurs(1545 1549)</p>
		<i>Gestuelle picturale</i>	<p>03 octobre 2001</p> <p>J'aime le geste de peindre : quand je figole, c'est encore le geste ; le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche. (71 72)</p> <p>Dimanche 14 octobre 2007</p> <p>La présence des gens est dans mes tableaux, dans la délicatesse de ma touche et dans l'attention que je porte aux décors urbains. Même s'il n'y a pas de personnages apparents. (425 426)</p> <p>21 février 2008</p> <p>C'est assez répétitif. Je cherche une motivation.</p> <p>Je commence par chercher une couleur correspondant à une tonalité interne ou un sujet qui résonne avec ma fibre sensible, mon émotion. Ça me dynamise de m'enregistrer en peignant. Ça me maintient présent. Je choisis un pinceau adéquat, je prends des mesures, des proportions. (457 460)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci.</p> <p>Je peins de manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; pour le moment. Je continue mon effort. (539 545)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>Cela me remotive de me sentir près de la fin- c'est un moment où il faut repréciser (petit geste) finaliser... J'aime cela. (581 582)</p> <p>24 avril 2008</p> <p>C'est cela ; même dans la retranscription précise d'une couleur d'une forme, de la réalité ; être dans le geste, vivant dans le geste, en adéquation avec mon état intérieur. (703 705)</p> <p>Dimanche 10 mai 2009</p>

		<p>Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions... je comprends pourquoi ses peintures sont déformées... Enfin, je le comprends mieux ; il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin. Peut-être même qu'il n'a pas le choix, qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie... À moins que ce soit celui de son intensité... (944 950)</p> <p>Lundi 16 novembre 09</p> <p>Lorsque je peins en ce moment, je n'ai pas envie de penser à un sujet, ce qui me motive est plus la manière, la matière, la texture. Les entrelacements des coups de pinceaux, bref : mon écriture. (1018 1021)</p> <p>Mardi 24 novembre 09</p> <p>Mon geste est forcément singulier, mais en quoi est-il intéressant ? Dans les meilleurs moments, il reste précis malgré le tremblement ; ou au contraire il est rapide, large et cependant précis. Il y a aussi une cohérence de l'ensemble des touches (Van Gogh), de la façon dont elles s'enchevêtrent et se superposent... (1061 1064)</p> <p>Mercredi 6 janvier 2010</p> <p>En tous cas, lorsque l'équilibre de la peinture commence à venir (cela a donc l'air de se finir), il faut que j'alterne l'action (les coups de pinceau) avec les moments de prise de recul et d'observation (que je n'aime guère, j'avoue). (1100 1105)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me reliait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. Peut-être est-ce à ce moment- là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1393 1397)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante, assez libre, rythmée, une sorte de glacis ou de frottis. Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de là ; c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage. Je ne comprends pas, par contre, comment à chaque fois que cela se produit (comme un phénomène non contrôlable, bien que prévisible), il y a à peu près assez de couleurs sur ma palette. Si ça n'est pas le cas, si cela demande un effort trop grand de retrouver le bon mélange, souvent je sors de cet état de relative aisance. À l'inverse, quand c'est le cas, il y a quelque chose de moi qui s'exprime avec fluidité, douceur, rythme et une certaine facilité. C'est ce qui se passe avec ma petite toile « Retour à l'Eau », détail du « Retour de la Plage ». (1478 1488)</p> <p>12 mai 2011</p> <p>Je pense avoir plus de recul dans l'action, c'est aussi ce qui me permet de voir immédiatement ce qui est intéressant et ce qui ne</p>
--	--	---

			<p>l'est pas. Sans doute que le projet de photographier ma peinture à chaque étape m'aide à avoir du recul, à considérer chaque changement au sein de l'ensemble. J'essaie d'avoir une attitude dans l'action qui soit la plus efficace possible, comme si chaque touche devait être bonne ou bien, (n'étant pas Cézanne...) préparer la bonne. Le résultat est que ma touche me paraît être d'avantage pertinente ; et par ce fait, l'ensemble de ma toile m'intéresse d'avantage qu'à l'habitude à un stade encore d'esquisse. (1581 1588)</p>
<p>Métier de peindre/ Savoir faire et description</p>	<p><i>Détails et globalité dans la peinture</i></p>		<p>Mardi 4 décembre 2007</p> <p>Par ailleurs mon rapport à la photo se valide: j'ai envie d'ajouter quelques détails (sans consulter ma photo), qui curieusement se trouvent bien sur la photo après vérification.... La découverte de détails dans l'image observée est source d'émerveillement, quand ils prennent sens. Particulièrement ici : des personnages esquissés au bout du tunnel glauque. Un peu comme si c'était une transposition de mon rapport aux gens - en ce moment - je les vois à distance, à travers une longue-vue. Le tunnel ou la longue-vue c'est moi. La couleur glauque n'est pas péjorative ici, je la trouve adéquate pour qualifier mon intériorité. C'est sombre avec des reflets d'argent et au bout du tunnel, la lumière jaune/orangée avec d'autres êtres humains. (437 446)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte. C'est-à-dire la vision périphérique. (541 543)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>Je me lâche en peignant un fond qui « ferme », globalise la peinture, en lui donnant un aspect « fini ». (579 581)</p> <p>8 mars 2008</p> <p>Pour reproduire une forme, il y a un processus : le début peut-être une esquisse, non réfléchie, regardée mais pas vraiment observée. Je réagis simplement à ce que je vois dans l'immédiateté. Et je transfère sur mon support une impression générale, je ne rentre pas dans les détails.</p> <p>Puis je précise des distances entre les éléments dessinés : je choisis des repères et je vérifie qu'ils sont à la bonne distance les uns des autres. Un repère sur un visage est le coin de l'œil et le coin de la bouche... et quelle distance les séparent? (amplitude?)</p> <p>Puis je précise des orientations aussi par rapport au verticales et horizontales de la feuille. Par exemple : l'orientation de l'arcade sourcilière par rapport à l'horizontale, celle du nez par rapport à la verticale? (607 615)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin). Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). (666 668)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Le soir, d'un coup, je ne sais pas pourquoi, j'y vois clair, j'ai l'envie, la détermination.. Je peins à grands coups de pinceau précis</p>

			<p>comme Van Gogh. (666 672)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Cela ne va sans doute pas rester en l'état (aussi grossier), mais la trace va se sentir j'espère, en deçà... Bonne nuit (675)</p> <p>24 avril 2009</p> <p>Dans ma façon de peindre, moi aussi je fais du « all over » puisque je suis attentif, de façon égale, a chaque parcelle de la surface de ma toile. Comme Pollock qui tâche de façon régulière et « équitable » tout son support. (913 915)</p> <p>Mercredi 6 janvier 2010</p> <p>Dans les détails j'ai une grande liberté, une fois que la structure est posée, que je peux inventer si je le souhaite, ou bien être exigeant pour aller au bout du processus de description de la réalité. En effet, quand la peinture est-elle finie ? En tous cas, lorsque l'équilibre de la peinture commence à venir (cela a donc l'air de se finir), il faut que j'alterne l'action (les coups de pinceau) avec les moments de prise de recul et d'observation (que je n'aime guère, j'avoue). Je n'aime pas tellement recouvrir ce qui vient du premier jet, à cause de la fraîcheur et l'élasticité des premières touches, et pourtant, je ne résiste jamais à le faire. Car il me semble que c'est là, dans les détails, que je suis plus original. (1097 1105)</p> <p>Lundi 14 décembre 2009</p> <p>Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant L..., et j'ai l'impression que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette sensation). Une voix me dit : « c'est normal que je ne vois rien en traitement (ou en médit, je ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ». Prise de conscience, donc. Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global. Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ? Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur. Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre. (1087 1095)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en matières épaisse, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs. (1151 1152)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>Le résultat est fort, je crois. Un peu à la façon de Francis Gruber, en plus rond. Certaines parties sont des masses, d'autres les cernent de traits plus fin : j'aime ce mélange de puissance brute et de finesse.(1155 1157)</p> <p>Dimanche 19 septembre 2010</p> <p>Cette envie semble arrivée à maturité, cela va avec une envie de peindre plus large, moins d'éléments à détailler et aussi, peindre des images composées de façon plus serrée. J'ai cela à apprendre, peut-être mettre une composition plus « choisie », faire un choix plus serré d'objets à représenter. (1291 1294)</p>
--	--	--	--

		<p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante, assez libre, rythmée, une sorte de glacis ou de frottis. Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de là ; c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage. Je ne comprends pas, par contre, comment à chaque fois que cela se produit (comme un phénomène non contrôlable, bien que prévisible), il y a à peu près assez de couleurs sur ma palette. Si ça n'est pas le cas, si cela demande un effort trop grand de retrouver le bon mélange, souvent je sors de cet état de relative aisance. À l'inverse, quand c'est le cas, il y a quelque chose de moi qui s'exprime avec fluidité, douceur, rythme et une certaine facilité. C'est ce qui se passe avec ma petite toile « Retour à l'Eau », détail du « Retour de la Plage ». (1478 1488)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Pratique expérimentale de peinture. Premier dessin : simple contour de ma silhouette : tête et tronc. Deuxième dessin : ciblé d'avantage sur ma tête. Je suis la sensation des contours de mon crâne, les yeux fermés. Je suis surpris de constater comme il y a des zones d'ombres et de lumière à l'intérieur ; indépendamment de la lumière extérieure. C'est très précis et très net. Dès que je pose mon attention sur une région anatomique, elle apparaît. En même temps je peins, mon geste se calque sur mes contours intérieurs. Évidemment lorsque j'ouvre les yeux, les formes que je découvre n'ont rien de réaliste par rapport à des critères d'observation extérieurs. Par contre cela ressemble à ma forme intérieure. D'autant que je commence avec une couleur violette pour les zones d'ombre et que j'enchaîne avec un orangé pour la lumière. Je dois m'adapter au manque de couleurs, mais cela me permet de les utiliser dans le maximum de leurs nuances et possibilités de dilution avec l'eau. (1504 1513)</p>
	<i>Usages et rapports aux couleurs et lumières</i>	<p>04 novembre 2006</p> <p>Hier, après la visite d'A....., j'ai plongé dans la peinture de Joplin, sans réfléchir, en allant à fond dans la couleur...Je n'aime guère le résultat, mais j'ai bon espoir qu'après un moment d'accommodation, cette nouvelle peinture garde un intérêt, ou bien des orientations nouvelles.</p> <p>J'ai aimé peindre sans contrôle, comme cela a pu m'arriver dans le passé avec l'abstraction. Mais là c'était réaliste dans un premier temps, puis comme un peintre en bâtiment, je les ai repeints de façon fantaisiste au gré de mon envie (violet, jaune...) (310 315)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci. (539 541)</p> <p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (554 556)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p>

		<p>Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin). Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). (666 668)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Et je superpose des couches de couleurs sur mon jaune original ; cela fait des transparences, comme mes anciennes encres et aquarelles et feutres Posca...(672 673)</p> <p>Mardi 15 avril 2008</p> <p>Peindre la lumière électrique ça me prépare à plus tard... C'est un exercice pour développer ma palette chaude mystérieuse étrange. (680 681)</p> <p>27 octobre 2008</p> <p>Copier me fait rendre compte des différences qui me caractérisent et me différencient de mon modèle.</p> <p>Défauts et qualités : lumière comme Claude, couleurs différentes et douceur en plus. (821 823)</p> <p>Mercredi 1^{er} septembre 2009</p> <p>La fille du MOMA : Si les couleurs de cette toile sont intenses : c'est un peu l'effet dû à l'effet du modèle que je peins ! (959 962)</p> <p>Mardi 24 novembre 09</p> <p>Ma peinture de « Marché » porte en elle quelque chose de singulier, aussi. Dû sans doute à cette place atypique et banale en même temps ; au moment que j'ai photographié et peint : où le ciel et le béton du sol se confondent... Mes gris sont originaux. (1057 1060)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en matières épaisses, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs. (1151 1152)</p> <p>Jeudi 12 août 2010</p> <p>Finir une peinture c'est comme résoudre une équation. Il faut que le rapport de tous les éléments fasse apparaître une inconnue, qui se traduit par une surprise ; quelque chose comme une information nouvelle, que l'on ne peut obtenir que par une construction de rapports de couleurs, de lignes données. Et quand la sensation de fraîcheur, de nouveauté est là, c'est le couronnement, une preuve qu'il y a véritablement une œuvre nouvelle. (1249 1254)</p> <p>Jeudi 12 août 2010</p> <p>Je ne sais pas si c'est ainsi en mathématique, mais la solution vient souvent d'un seul élément, ou d'un seul rapport, de couleurs par exemple. (cf. Matisse ?) (1255 1256)</p>
--	--	---

		<p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me reliait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. (1390 1395)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante, assez libre, rythmée, une sorte de glacis ou de frottis. Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de la ; c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage. Je ne comprends pas, par contre, comment à chaque fois que cela se produit (comme un phénomène non contrôlable, bien que prévisible), il y a à peu près assez de couleurs sur ma palette. Si ça n'est pas le cas, si cela demande un effort trop grand de retrouver le bon mélange, souvent je sors de cet état de relative aisance. À l'inverse, quand c'est le cas, il y a quelque chose de moi qui s'exprime avec fluidité, douceur, rythme et une certaine facilité. C'est ce qui se passe avec ma petite toile « Retour à l'Eau », détail du « Retour de la Plage ». (1478 1488)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Par contre cela ressemble à ma forme intérieure. D'autant que je commence avec une couleur violette pour les zones d'ombre et que j'enchaîne avec un orangé pour la lumière. Je dois m'adapter au manque de couleurs, mais cela me permet de les utiliser dans le maximum de leurs nuances et possibilités de dilution avec l'eau. (1510 1513)</p>
	<p>Matière <i>picturale</i> (<i>matière corporelle ?</i>)</p>	<p>01 décembre 2006</p> <p>La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle, puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile. Un peu trop à mon goût, je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches. Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolores, et de dimensions variées. La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles. (336 344)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Je peins à grands coups de pinceau précis comme Van Gogh. Enfin, j'ai (à nouveau, comme il y a 15 ans) une matière plus épaisse, plus sensuelle. Ça faisait longtemps que j'en avais envie, de la retrouver ; Et je superpose des couches de couleurs sur mon jaune original ; cela fait des transparences, comme mes anciennes encres et aquarelles et feutres Posca... Cela ne va sans doute pas rester en l'état (aussi grossier), mais la trace va se sentir j'espère, en deçà... Bonne nuit. (669 675)</p> <p>Dimanche 10 mai 2009</p> <p>Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée</p>

			<p>empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions... je comprends pourquoi ses peintures sont déformées... Enfin, je le comprends mieux ; il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin. Peut-être même qu'il n'a pas le choix, qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie... À moins que ce soit celui de son intensité...(944 950)</p> <p>Lundi 16 novembre 09</p> <p>Lorsque je peins en ce moment, je n'ai pas envie de penser à un sujet, ce qui me motive est plus la manière, la matière, la texture. Les entrelacements des coups de pinceaux, bref : mon écriture. (1018 1021)</p> <p>Mardi 24 novembre 09</p> <p>Il y a aussi une cohérence de l'ensemble des touches (Van Gogh), de la façon dont elles s'enchevêtrent et se superposent... (1063 1064)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en matières épaisse, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs. (1151 1152)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>Le résultat est fort, je crois. Un peu à la façon de Francis Gruber, en plus rond. Certaines parties sont des masses, d'autres les cernent de traits plus fin : j'aime ce mélange de puissance brute et de finesse.(1155 1157)</p>
	<p><i>Dessin : écriture de soi lecture du monde</i></p>		<p>29 octobre 2006</p> <p>Confirmation de mon évolution picturale. J'ai un plus grand éventail d'outils : description objective des formes, de la lumière, des couleurs (objective, car c'est mon intention de départ d'être objectif). Descriptions inventées : j'invente des formes, des couleurs, au sein d'une image plus objective. (je dis description parce que mon image décrit quelque chose même si c'est abstrait ou imaginaire...) Je mélange les deux. Parfois, la réalité et l'invention se superposent (exemple de mes toiles avec une écriture parfois abstraite superposée sur une image réaliste). Parfois le chiasme se fait. En décrivant la réalité, je me sens libre d'inventer à partir de celle-ci ; en inventant une réalité, elle semble devenir proche de celle décrite, ou bien elle s'intègre dedans. Le potentiel de ce chiasme, c'est la créativité, le moment de création. Ce qui n'existait pas avant devient partie intégrante et réelle de la réalité du tableau. (286 297)</p> <p>01 décembre 2006</p> <p>. Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches , oui, mais multicolores, et de dimensions variées. La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles. (338 344)02 Mars 2008</p> <p>Je peins de manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; (544)</p>

		<p>Mardi 15 avril 2008</p> <p>Peut-être ne pas insister plus sur les visages que sur le reste de la peinture... (wagon de RER). (677)</p> <p>20 décembre 2008</p> <p>Il y a une forme de constructivisme (à la Piaget ?).</p> <p>Je découvre le monde, je le déforme à ma vision en le reproduisant. Puis je corrige ma peinture pour être plus proche de mon modèle. (838 840)</p> <p>Dimanche 10 mai 2009</p> <p>Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions... je comprends pourquoi ses peintures sont déformées... Enfin, je le comprends mieux ; il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin. Peut-être même qu'il n'a pas le choix, qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie... À moins que ce soit celui de son intensité... (944 950)</p> <p>Dimanche 18 novembre 2009</p> <p>Je regarde mes dessins d'enfant. C'est bien moi. Je sens immédiatement une empathie, un effet miroir. Je reconnais, à ma grande surprise, mon écriture graphique, ma façon de remplir les surfaces en aller et retour à coups de crayon rythmés... Une certaine intensité, incarnation... J'ai l'impression que j'aurais pu le faire aujourd'hui. Il s'agit d'un bonhomme crayonné solidement avec des gros pieds, il est bien présent ; je suis surpris car je m'attendais à voir des dessins moins impliqués, plus éthérés... Un autre est dessiné d'un contour, d'un seul trait " fil de fer" : là je retrouve une certaine fluidité une souplesse... ça pourrait être un dessin téléphonique d'aujourd'hui... Et encore ! Une surprise ! Une perspective montagnaise, les monts sont représentés se chevauchant les uns derrière les autres, pointes en haut, donnant un entrelacs rendant bien l'impression de distance. En bas de ceux-ci, dans des proportions correctes, des tentes d'indiens joyeux. Marrant que Y me donne ces dessins au moment où je commence une étude sur mon parcours pictural. (1004 1016)</p> <p>Lundi 16 novembre 09</p> <p>Lorsque je peins en ce moment, je n'ai pas envie de penser à un sujet, ce qui me motive est plus la manière, la matière, la texture. Les entrelacements des coups de pinceaux, bref : mon écriture. (1018 1021)</p> <p>Mardi 24 novembre 09</p> <p>Dépasser la photographie. Je ressens de l'ennui et une résistance en peignant. Je crois que je m'appuie trop sur la photographie. Je ne suis pas assez en moi. Effectivement, suivre servilement les formes et couleurs d'une photographie n'a rien d'excitant. (1033 1036)</p> <p>Vendredi 4 décembre 2009</p> <p>Le dessin me permet, outre le plaisir de manier du charbon noir, de comprendre comment je peins : je noircis, puis j'efface,</p>
--	--	--

		<p>j'estompe et je reprends...(1081 1084)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en matières épaisse, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs. (1151 1152)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>Le résultat est fort, je crois. Un peu à la façon de Francis Gruber, en plus rond. Certaines parties sont des masses, d'autres les cernent de traits plus fin : j'aime ce mélange de puissance brute et de finesse. (1155 1157)</p> <p>Jeudi 12 août 2010</p> <p>Finir une peinture c'est comme résoudre une équation. Il faut que le rapport de tous les éléments fasse apparaître une inconnue, qui se traduit par une surprise ; quelque chose comme une information nouvelle, que l'on ne peut obtenir que par une construction de rapports de couleurs, de lignes données. Et quand la sensation de fraîcheur, de nouveauté est là, c'est le couronnement, une preuve qu'il y a véritablement une œuvre nouvelle. (1249 1254)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>J'ai cherché un thème dans ma photo du « Retour » qui soit simple à peindre c'est-à-dire qui m'autorise l'erreur de dessin de proportion et qui pourtant me parle du réel, dans lequel il y ait assez de points de repère pour qu'on puisse s'en saisir. (1495 1498)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Pratique expérimentale de peinture. Premier dessin : simple contour de ma silhouette : tête et tronc</p> <p>Deuxième dessin : ciblé d'avantage sur ma tête.</p> <p>Je suis la sensation des contours de mon crâne, les yeux fermés. Je suis surpris de constater comme il y a des zones d'ombres et de lumière à l'intérieur ; indépendamment de la lumière extérieure. C'est très précis et très net. Dès que je pose mon attention sur une région anatomique, elle apparaît. En même temps je peins, mon geste se calque sur mes contours intérieurs. Évidemment lorsque j'ouvre les yeux, les formes que je découvre n'ont rien de réaliste par rapport à des critères d'observation extérieurs. Par contre cela ressemble à ma forme intérieure. D'autant que je commence avec une couleur violette pour les zones d'ombre et que j'enchaîne avec un orangé pour la lumière. Je dois m'adapter au manque de couleurs, mais cela me permet de les utiliser dans le maximum de leurs nuances et possibilités de dilution avec l'eau. (1504 1513)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Je tente de rester fidèle même les yeux fermés, à ce que je vois en moi : formes, modelés, contours ... Le résultat est surprenant assez expressionniste : je continue avec de plus en plus les yeux ouverts. Mes sensations intérieures et extérieures deviennent indifférenciées. À présent, mon référent peut aussi être la peinture que j'ai commencée : il y a assez de points de repère. Peindre ce que je sens, cela donne, concrètement : un pharynx assez sombre serré sur lequel est posé une assez grosse tête curieusement</p>
--	--	---

			allongée, avec un crâne important en volume ; d'abord l'ossature avec des dents, les mastoïdes puis la recouvrant, une bouche de travers, épaisse, colorée fortement. (1516 1524)
	<i>Touche</i>		<p>03 octobre 2001</p> <p>J'aime le geste de peindre : quand je figrole, c'est encore le geste ; le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche. (71 72)</p> <p>01 décembre 2006</p> <p>La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle, puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile. Un peu trop à mon goût, je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches. Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolores, et de dimensions variées. La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles. (336 344)</p> <p>Dimanche 14 octobre 2007</p> <p>La présence des gens est dans mes tableaux, dans la délicatesse de ma touche et dans l'attention que je porte aux décors urbains. Même s'il n'y a pas de personnages apparents. (425 426)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci. (...)Je peins de manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; pour le moment. Je continue mon effort. (540 545)</p> <p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui. Et cela travaille dans ce P.A. Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise). Je sens que je gagne en étendue dans la toile; cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (551 556)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>Cela me remotive de me sentir près de la fin - c'est un moment où il faut repreciser (petit geste) finaliser... J'aime cela. (581 582)</p> <p>Dimanche 10 mai 2009</p> <p>Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions... (945 947)</p> <p>Lundi 16 novembre 09</p>

		<p>Lorsque je peins en ce moment, je n'ai pas envie de penser à un sujet, ce qui me motive est plus la manière, la matière, la texture. Les entrelacements des coups de pinceaux, bref : mon écriture. (1018 1021)</p> <p>Mardi 24 novembre 09</p> <p>Mon geste est forcément singulier, mais en quoi est-il intéressant ? Dans les meilleurs moments, il reste précis malgré le tremblement ; ou au contraire il est rapide, large et cependant précis. Il y a aussi une cohérence de l'ensemble des touches (Van Gogh), de la façon dont elles s'enchevêtrent et se superposent... (1061 1064)</p> <p>Vendredi 4 décembre 2009</p> <p>Ratures et repentirs, voilà comment je fonctionne : impression d'être comme Kokoshka un éternel débutant. (1081 1084)</p> <p>Mercredi 6 janvier 2010</p> <p>Dans les détails j'ai une grande liberté, une fois que la structure est posée, que je peux inventer si je le souhaite, ou bien être exigeant pour aller au bout du processus de description de la réalité. En effet, quand la peinture est-elle finie ? En tous cas, lorsque l'équilibre de la peinture commence à venir (cela a donc l'air de se finir), il faut que j'alterne l'action (les coups de pinceau) avec les moments de prise de recul et d'observation (que je n'aime guère, j'avoue). Je n'aime pas tellement recouvrir ce qui vient du premier jet, à cause de la fraîcheur et l'élasticité des premières touches, et pourtant, je ne résiste jamais à le faire. Car il me semble que c'est là, dans les détails, que je suis plus original. (1097 1105)</p> <p>24 juillet 2010</p> <p>C'est une envie qui vient de l'intérieur, pas de la photo. Envie de peindre librement. C'est peindre le ciel qui m'en donne l'impulsion. Je commence par peindre par touches dissociées les rythmes et la lumière, « à la Van Gogh ». Plaisir retrouvé de peindre sans contrainte extérieure. Plus tard, le lendemain, je peins à nouveau « sous contrainte » photographique ». Mais je me sens libre cette fois. (1228 1234)</p> <p>dimanche 19 septembre 2010</p> <p>Cette envie semble arrivée à maturité, cela va avec une envie de peindre plus large, moins d'éléments à détailler et aussi, peindre des images composées de façon plus serrée. (1291 1292)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. (1393 1395)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante, assez libre, rythmée, une sorte de glacis ou de frottis. Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de là ; c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage. (1478 1482)</p>
--	--	---

		<p>12 mai 2011</p> <p>Ce qui me surprend aussi, c'est de voir de nouvelles qualités dans ma touche, que je trouve vive, incisive. (1580 1581)</p> <p>12 mai 2011</p> <p>J'essaie d'avoir une attitude dans l'action qui soit la plus efficace possible, comme si chaque touche devait être bonne ou bien, (n'étant pas Cézanne...) préparer la bonne. Le résultat est que ma touche me paraît être d'avantage pertinente ; et par ce fait, l'ensemble de ma toile m'intéresse d'avantage qu'à l'habitude à un stade encore d'esquisse. (1584 1588)</p>
	<p><i>processus et expression formelle de la composition picturale.</i></p>	<p>10 octobre 2003</p> <p>Je comprends ce que veux dire « accoucher d'une œuvre ». Je porte en moi une peinture depuis un mois. Sans pouvoir rien faire. Ce soir, en deux heures, la moitié a été faite. C'est comme si à partir d'une impulsion, j'avais projeté l'image que j'avais en moi sur la toile. Et cela s'est fait tout seul, sans effort ; par une compréhension corporelle, spatiale. (104 108)</p> <p>01 décembre 2006</p> <p>La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle, puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile. Un peu trop à mon goût, je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches. Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolores, et de dimensions variées. La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles. (336 343)</p> <p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui. Et cela travaille dans ce P.A. Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise). Je sens que je gagne en étendue dans la toile; cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (551 556)</p> <p>24 avril 2009</p> <p>Dans ma façon de peindre, moi aussi je fais du « all over » puisque je suis attentif, de façon égale, à chaque parcelle de la surface de ma toile. Comme Pollock qui tâche de façon régulière et « équitable » tout son support. (913 915)</p> <p>Mardi 24 novembre 09</p> <p>Ensuite, il y a ma façon de cadrer : pas virtuose, mais précise ; pas rapprochée, mais ouverte avec un rapport singulier au « cube perspectif », aux lignes de fuite. Souvent tout se joue dans un couloir « antéro-postérieur ». Ou bien c'est l'horizontalité, (portée par mon rapport à la transversalité) qui pose mon tableau comme dans « la Dernière Réunion ». Ma peinture de « Marché » porte en elle quelque chose de singulier, aussi. Dû sans doute à cette place atypique et banale en même temps ; au moment que j'ai photographié et peint : où le ciel et le béton du sol se confondent.... (1054 1060)</p>

		<p>Vendredi 4 décembre 2009</p> <p>Le dessin me permet, outre le plaisir de manier du charbon noir, de comprendre comment je peins : je noircis, puis j'efface, j'estompe et je reprends...(1081 1084)</p> <p>Mercredi 12 mai 2010</p> <p>L'énergie qu'il dégage et l'investissement à la fois d'engagement physique et expressif qu'il met dans ses poses sont très inspirants. Cela me donne envie, et c'est nouveau, de travailler sur la notion de pose « posée » à l'inverse de la pose « naturelle ». La mise en scène m'attire, du coup. Comme quoi il y a vraiment une réciprocité actuante entre nous, car il faut vraiment que ce soit un acteur qui me donne envie de faire de la mise en scène ! (1173 1178)</p> <p>dimanche 19 septembre 2010</p> <p>Cette envie semble arrivée à maturité, cela va avec une envie de peindre plus large, moins d'éléments à détailler et aussi, peindre des images composées de façon plus serrée. J'ai cela à apprendre, peut-être mettre une composition plus « choisie », faire un choix plus serré d'objets à représenter. (1291 1294)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante, assez libre, rythmée, une sorte de glacis ou de frottis. Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de là ; c'est bien la même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage. (1478 1482)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>C'est-à-dire comme une toile abstraite, pour le cadrage, sans volonté de grande précision, mais avec le sentiment que quoi que je cadre dans ma photographie, je retomberai sur mes pieds en le peignant. (1490 1492)</p> <p>Jeudi 14 avril 2011</p> <p>En regardant mes photos pour peinture, l'une m'arrête, non pas à cause de l'esthétique de son cadrage, mais parce que Z... apparaît de façon inattendue dans un coin de la photo. C'est cette silhouette fuyante, qui fait le « punctum » qui m'émeut. Peut-être parce qu'elle n'est pas attentionnelle, lointaine, presque fuyante, et tout cela fait partie aussi du caractère de Z... ; non qu'il soit fuyant mais il ne veut pas déranger, il ne veut pas trop apparaître, et par ce fait, il apparaît. (1554 1559)</p>
Le vécu dans l'acte de peindre	<i>Sensations corporelles</i>	<p>24 avril 2009</p> <p>Peindre le réel me procure des sensations intenses : c'est pour cela que je peins ainsi. Sensations de découvrir la réalité, de l'explorer, de m'émerveiller devant elle...Et d'être surpris ou heureux d'avoir réussi à rendre en image ce qui m'a émerveillé... (909 912)</p> <p>Dimanche 8 novembre 2009</p>

		<p>À propos de la peinture, pour sélectionner mes sujets, choisir ceux qui portent le plus de choses dans l'invisible et le visible. Par exemple sensations qui accompagnent le moment de la prise de vue, qualités objectives de celle-ci (lumière, mise au point) et subjectives: cadrage ou décadrage. Sensation: nouveauté, stabilité douceur richesse ou simplicité. Simplicité dans mon choix. Sans oublier, comme aujourd'hui, la sensation d'emboîtement au moment où je prends la photo (d'un pavillon banal d'Ivry). L'ennui, c'est que parfois cette sensation ne dure pas dans le temps : dois-je valider la première sensation, ou ce qu'il en reste ? (995 1002)</p> <p>Lundi 26 avril 2010</p> <p>Je me souviens aimer peindre d'après un motif ou une photo pas forcément intéressante, pour le plaisir de l'amener plus loin, d'être surpris par ce que je peux en faire en peinture...(1159 1161)</p> <p>Jeudi 12 août 2010</p> <p>Et quand la sensation de fraîcheur, de nouveauté est là, c'est le couronnement, une preuve qu'il y a véritablement une œuvre nouvelle. (1253 1254)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (cf exp. Fondatrice: le carnaval des masque monstres à Duperré en seconde) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey. J'étais encore étudiant en arts appliqués, le thème était le carnaval. Je peignais chez moi, le soir, à la lumière d'une lampe de bureau sur une large table d'architecte. C'était une peinture à la gouache de grand format. Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me liait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. Peut-être est-ce à ce moment- là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1373 1397)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Je tente de rester fidèle même les yeux fermés, à ce que je vois en moi : formes, modelés, contours ... Le résultat est surprenant assez expressionniste : je continue avec de plus en plus les yeux ouverts. Mes sensations intérieures et extérieures deviennent indifférenciées. À présent, mon référent peut aussi être la peinture que j'ai commencée : il y a assez de points de repère. Peindre ce que je sens, cela donne, concrètement : un pharynx assez sombre serré sur lequel est posé une assez grosse tête curieusement allongée, avec un crâne important en volume ; d'abord l'ossature avec des dents, les mastoïdes puis la recouvrant, une bouche de travers, épaisse, colorée fortement. (1516 1524)</p> <p>12 mai 2011</p> <p>Peinture, deuxième et troisième variation de la station « Laplace » à Arcueil. La qualité des photos qui datent de trois ans m'a fait un double effet. D'une part, je me souviens bien de la sensation de pouvoir faire une série de peintures à partir de ces photos de</p>
--	--	---

		<p>quai, la nuit. D'autre part, je pensais qu'elles étaient de meilleure qualité et plus nombreuses. La sensation du présent est vraiment subjective. J'ai un peu confondu « qualité d'image » avec le fait que c'était la première fois que j'arrivais à prendre en photo autant de monde sur un quai de métro, ou de RER, comme ici. (1570 1577)</p>
	<i>regard</i>	<p>02 Mars 2008</p> <p>En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte. C'est-à-dire la vision périphérique. (540 51)</p> <p>Mardi 4 mars 2008</p> <p>Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard. Décrire ce que je fais me rend plus actif et plus présent à mon action.(573 576)</p> <p>Lundi 14 décembre 2009</p> <p>Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant Étienne, et j'ai l'impression que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette sensation). Une voix me dit : « c'est normal que je ne vois rien en traitement (ou en médit, je ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ». Prise de conscience, donc. Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global. Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ? Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur. Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre. (1087 1095)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>À présent que la structure est là, j'ouvre les yeux régulièrement, mais tout en me référant à mon « modèle intérieur » : je fais une peinture réaliste de ma perception interne, en fait !!!!! (1514 1515)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Je tente de rester fidèle même les yeux fermés, à ce que je vois en moi : formes, modelés, contours ... Le résultat est surprenant assez expressionniste : je continue avec de plus en plus les yeux ouverts. Mes sensations intérieures et extérieures deviennent indifférenciées. À présent, mon référent peut aussi être la peinture que j'ai commencée : il y a assez de points de repère. Peindre ce que je sens, cela donne, concrètement : un pharynx assez sombre serré sur lequel est posé une assez grosse tête curieusement allongée, avec un crâne important en volume ; d'abord l'ossature avec des dents, les mastoïdes puis la recouvrant, une bouche de travers, épaisse, colorée fortement. (1516 1524)</p>
	<i>Sentiments émotions</i>	<p>08 février 2001</p> <p>Importance de peindre juste. Comment savoir si c'est le cas ? On a du plaisir, on concrétise un désir d'expression (envie de peindre réaliste, abstrait, d'imagination, précis, large). Le plaisir vient souvent ; de la nouveauté; de la justesse ; ou les 2 en même temps. (1.42 à 47)</p>

			<p>06 aout 2001</p> <p>Mon travail de peintre est d'affiner la perception des émotions. Je peins grâce à elles, c'est mon medium. Il y a aussi les états d'âme, la force de vie qui me pousse. (66 67)</p> <p>22 aout 2005</p> <p>Différentes façons de peindre - comme de vivre - profonde et lente ; ou profonde émotionnelle et lourde ; légère et rapide, rythmée ; légère et lente. Lorsque c'est léger et rapide, j'ai la sensation j'ai l'impression que cela ne me concerne pas, parce que c'est un mode différent de celui « le plus impressionnant » : lourd et profond : mélancolique. Légèreté et gaieté ; j'ai envie d'y goûter ! (131-136)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Je peins un groupe en train de traiter assis. Ça me fait plaisir de peindre ces gens que je connais. Cela me change des inconnus du métro. Il y a des moments où il ne se passe rien de spécial, il faut simplement avancer l'ouvrage. (461 463)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Je commence par chercher une couleur correspondant à une tonalité interne ou un sujet qui résonne avec ma fibre sensible, mon émotion. (458 459)</p> <p>24 février 2008</p> <p>Et en même temps, il faut que je trouve ma manière, mon point de vue, de vie. Toutes ces références me donnent des points de repère, et en même temps, je pense à elles lorsque je ne suis pas sur mes propres rails. D'ailleurs, j'ai un mal de chien à rester concentré. Je n'arrive pas bien à me contenter du silence ; même la musique que je peu écouter me fatigue, m'ennuie. (503 506)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>Première prise de recul au bout de 20 min. J'ai un stress au diaphragme, je sens que je fatigue vite. Ai modifié la tête du premier plan. Je ne suis pas encore accordé à mon sujet. Mon geste est encore extérieur à ma peinture et je ne me sens pas concerné par celui-ci. Je me concentre et j'y retourne (530 537)</p> <p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>Je peins depuis une heure avec mon « savoir-faire ». Je sens comme souvent l'angoisse monter, la tension et une certaine fatigue. Je mets un disque, pour être touché, me laisser emmener par une émotion libératrice...ça apporte une légèreté dans ma posture. (547 550)</p> <p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui. Et cela travaille dans ce P.A. Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise). Je sens que je gagne en étendue dans la toile; cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme</p>
--	--	--	--

		<p>Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (551 556)</p> <p>21 mars 2008</p> <p>État émotionnel propice à la création. Je sens un moteur émotionnel, qui crée une sorte de globalité émotionnelle. Qui n'est pas coupé du mouvement même si je ne me sens pas accordé; l'émotion, c'est une sorte de pétilllement ou de petite ébullition chaude, dans mon estomac, mes jambes, mes bras et qui se traduit par une envie d'exprimer de créer. (635 639)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>J'essaye d'être le plus libre dans ma façon de peindre, c'est-à-dire que j'essaie de suivre au plus près mes « tonalités internes », mes sentiments. (663 665)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin). Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). (666 668)</p> <p>Mardi 15 avril 2008</p> <p>J'ai le trac de reprendre ma peinture ! (678 679)</p> <p>Mardi 25 mai 2010</p> <p>Je constate (en me réveillant de ma sieste). Ma difficulté à me motiver pour peindre. Cela aurait pu être pour autre chose, pour un projet. « Comme si je n'allais jamais en sortir » ; c'est vraiment la pensée qui me vient. Or, si, je vais en sortir, ne serait-ce qu'en faisant. Mais peut-être que cela vient révéler autre chose. Une exigence intérieure de résultat ? Une frustration due au fait de ne pas aller plus vite ? Une peur de disparaître dans le présent de l'action ? De ne pas atteindre la rive du lendemain... En tous cas, derrière cette immobilité apparente, il y a une pression de résultat, un enjeu. Il y a aussi la peur de me donner du mal, sans reconnaissance, ou sans résultat qui me satisfasse (ce qui serait alors un manque d' « auto reconnaissance », manque de validation comme on dit). (1183 1192)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>Ma quête depuis 20 ans a été de mettre de l'ordre dans un monde émotionnel chaotique. Ce monde me servait certes, mais me desservait autant par son ingérabilité. Il servait ma peinture ou mon expression dans mon rapport au monde, mais de façon extrême, explosive parfois. D'où ma quête de compréhension et d'expérimentation d'un corps où l'émotion s'agence en bonne intelligence. (1379 1384)</p> <p>Mercredi 13 avril 2011</p> <p>Méditation avec audio. Plus facile pour me mobiliser. À un moment, je pense à ma peinture de métro à finir, et je me surprends à sentir une affection pour mon marchand, comme motivation à finaliser correctement cette peinture. (1532 1535)</p> <p>Jeudi 14 avril 2011</p>
--	--	--

			<p>En regardant mes photos pour peinture, l'une m'arrête, non pas à cause de l'esthétique de son cadrage, mais parce que Z... apparaît de façon inattendue dans un coin de la photo. C'est cette silhouette fuyante, qui fait le « punctum » qui m'émeut. Peut-être parce qu'elle n'est pas attentionnelle, lointaine, presque fuyante, et tout cela fait partie aussi du caractère de Z... ; non qu'il soit fuyant mais il ne veut pas déranger, il ne veut pas trop apparaître, et par ce fait, il apparaît. (1554 1559)</p> <p>samedi 11 juin 2011</p> <p>Je me souviens, en regardant défiler le paysage par la fenêtre du train, de l'émotion devant certains paysages de route traversant la campagne. Cette émotion c'était celle de l'excitation d'imaginer pouvoir transférer cette image en peinture. (1672 1675)</p>
--	--	--	---

Tableau « Vécus, réflexions et outils du Sensible »

Rubriques	Catégories	Sous catégories	Sous catégories	Données : « Vécus, réflexion et outils du Sensible »
Vécus du sensible	<i>présence à soi</i>			<p>04 avril 2006</p> <p>Trouver une présence relâchée en peignant. Essayer de me faire « moins mal ». Moins de tensions, plus de respirations. Expérimenter cela dans mes attitudes physiques. (1. 204 206)</p> <p>29 septembre 2006</p> <p>Repérer mes tensions quand je peins : la tension dans mon regard me sort-elle de ma globalité, demoi-même (donc) ? (260 262)</p> <p>10 mars 2008</p> <p>Besoin de trouver le même tonus d'engagement dans ma peinture que dans ma pratique précédente en mouvement. Tonus nécessaire pour concerner le plus de volume et le plus de présence. Le rythme rapide est aussi nécessaire pour commencer. (621 624)</p> <p>22 Avril 2008</p> <p>Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même , ou en sortant de moi-même ? De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (684 687)</p>
	<i>Tonalité</i>			23 mars 2006

é			<p>Je peins E...Pendant la séance, une énergie puissante s'incarne en moi, me pousse à la concentration, me compacte, me porte. Sensation cousine de celle que j'ai pu vivre en traitement. Cela fait des années que je cherche cela ! (194 197)</p> <p>12 juillet 2007</p> <p>L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière , celle du corps et de ces perceptions: la lumière, la couleurs, les formes, les tonalité internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. (374 378)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Il y a donc 3 starters, motivation à une peinture:</p> <p>Motivation immanente. Une tonalité interne due à une stimulation extérieure ou intérieure. Une tonalité interne que je ne peux garder pour moi seul, que je souhaite dire. Je la dis avec ce que j'ai vu (dedans ou dehors), à partir d'une modalité, d'une résonance visuelle. Soit je vois une image (un paysage par exemple) dont la tonalité va résonner avec ma sensibilité du moment. C'est une évidence. Soit je cherche une image qui puisse résonner en moi. Mais le point de départ est lié à une organicité. (476 484)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>J'essaye d'être le plus libre dans ma façon de peindre, c'est-à-dire que j'essaie de suivre au plus près mes « tonalités internes », mes sentiments. (663 665)</p>
	<i>coule urs /Lumi nosit/</i>		<p>Mardi 27 mai 2008</p> <p>Mon approche de la peinture à faire est plus incarnée. Je perçois d'abord la couleur en moi (de façon organique)... Puis je choisis le sujet. (772 774)</p> <p>1^{er} septembre 2009</p> <p>Mais je ne reste pas conceptuel sur cette toile : c'est un vrai paysage d'intérieur, perçu à travers ma propre « intériorité ». D'où, entre autres, l'intensité des couleurs, plus saturées que dans la réalité ; et la force de la touche du carrelage, plus expressive.(973 976)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>Mardi, H. est venu poser à l'atelier : formidable séance. Petite introspection avant de commencer. À un moment, je perçois quelque chose d'étrange, qui vient vers moi (un peu comme un brouillard sur le sol, un peu kaki) ; je me rends compte que c'est H. ; curieusement la couleur que je perçois est la même que celle de ses vêtements ! Jamais je n'avais senti une présence d'une façon aussi singulière...(1141 1146)</p> <p>jeudi 14 octobre 2010</p> <p>La dernière fois, Jeudi 7, il y avait une intensité presque violente. La séance avait commencé progressivement en noir et blanc, petit format. Puis j'ai pris un grand morceau de kraft à même le sol, et j'ai peints à "quat'pat", à genou, à la limite de renverser le pot directement sur le support. L'expression de H. : un sourire un peu fou... Aujourd'hui : Nous méditons ensemble. Douceur, relâchement et fatigue en fin de</p>

			<p>séquence. Après un passage d'imperceptions, où je pensais la méditation finie, mais j'ai continué avec H. Envie de couleurs, d'un format plus grand encore. Pour être vu de loin. Je commence très doucement, <u>envie de bleu</u> ; cependant je structure par le dessin : c'est ce que m'inspire l'expression de H. : entre la colère et la bouderie. Je change de pinceau et en prends avec rallonges... pour avoir plus de recul. Il y a une certaine tension. Première période où les couleurs viennent « sorties » du tube. J'essaie de garder la relation à mon intériorité et à H. Je fais attention à rester dans un processus. (1337 1349)</p> <p>14 octobre 2010</p> <p>Moment où vient la chaleur, le mouvement. Synthèse : je vois plus clair. Moment de jaillissement (cheveux) : grands coups de pinceaux martiaux. Fin : le bleu est toujours là, en moi et en fond de toile. Comme s'il était le support de toute cette séance.(1359 1362)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Par contre cela ressemble à ma forme intérieure. D'autant que je commence avec une couleur violette pour les zones d'ombre et que j'enchaîne avec un orangé pour la lumière. Je dois m'adapter au manque de couleurs, mais cela me permet de les utiliser dans le maximum de leurs nuances et possibilités de dilution avec l'eau. (1504 1513)</p> <p>Mercredi 13 avril 2011</p> <p>Ces pensées me ramènent à moi, cela change quelque chose dans ma perception lumineuse et colorée, qui clignote un court instant du plus clair au plus foncé, ou l'inverse, je ne sais plus. (1537 1539)</p> <p>Mardi 31 mai 2011</p> <p>Méditation. Je trouve le moyen dans l'immobilité, à ce que ma tête participe à cette contagion tonique provenant plutôt de mon tronc. Sensation de globalité agréable. Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de mon stage de peinture. Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide peut-être, attirant la lumière dorée, plutôt extérieure. Oui, c'est cela, mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans. Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement. (1643 1650)</p>
		<i>Chaleur</i>	<p>21 mars 2008</p> <p>l'émotion, c'est une sorte de pétilllement ou de petite ébullition chaude, dans mon estomac, mes jambes, mes bras et qui se traduit par une envie d'exprimer de créer. (638 639)</p> <p>22 Avril 2008</p> <p>Ça bouge, ça chauffe dans mon corps... En plus de la chaleur, il y a des couleurs, de la lumière : toute une activité en perpétuel mouvement, comme dans les forges de Vulcain !!! Si je fais confiance en cette activité-là, cela va changer certainement quelque chose dans moi, dans mon expression. Peut-être lâcher un peu plus la forme, la copie conforme, pour explorer un peu plus mon imaginaire. (691 695)</p> <p>14 octobre 2010</p> <p>Moment où vient la chaleur, le mouvement. Synthèse : je vois plus clair. Moment de jaillissement (cheveux) : grands coups de pinceaux</p>

			<p>martiaux. Fin : le bleu est toujours là, en moi et en fond de toile. Comme s'il était le support de toute cette séance.(1359 1362)</p>
	<i>résonnances</i>		<p>21 février 2008</p> <p>C'est assez répétitif. Je cherche une motivation. Je commence par chercher une couleur correspondant à une tonalité interne ou un sujet qui résonne avec ma fibre sensible, mon émotion. (457 459)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Par exemple, à un moment où je me sens un peu tiède, me reviens une peinture de Van Gogh (le Bal à Arles) qui est une composition proche de la mienne, dont la vue (en repro) va me soutenir un temps. Et puis s'il ne se passe pas grand chose, eh! bien je cherche, je tâtonne, je prends du recul. Je mobilise mes sens à ressentir les effets de ma peinture sur moi-même. J'essaie de me souvenir de ma motivation de départ : ici, représenter une foule, un plein (par contraste avec mes tunnels vides) en mouvement, qui pratique la somato-psychopédagogie. Dans une belle ambiance, et avec le contenu inhabituel que contient un tel sujet pour un regardeur extérieur... Que se passe-t-il, que font-ils? (464 474)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Il y a donc 3 starters, motivation à une peinture:</p> <p>Motivation immanente</p> <p>Une tonalité interne due à une stimulation extérieure ou intérieure. Une tonalité interne que je ne peux garder pour moi seul, que je souhaite dire. Je la dis avec ce que j'ai vu (dedans ou dehors), à partir d'une modalité, d'une résonance visuelle. Soit je vois une image (un paysage par exemple) dont la tonalité va résonner avec ma sensibilité du moment. C'est une évidence. Soit je cherche une image qui puisse résonner en moi. Mais le point de départ est lié à une organicité. (476 484)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>Repérer les moments d'émergence</p> <p>- du geste: quel genre de geste ? Délié, mouvement de base? Quel est mon rapport au mouvement gestuel quand je peins? - à la résonance (522 525)</p> <p>Le 8 mars 2008</p> <p>À nouveau je me pose la question : peinture ou pas? Là aussi, c'est une évidence, j'ai un tonus particulier accompagné d'un sentiment particulier qui résonne avec la pratique picturale. (602 605)</p> <p>Mercredi 6 mai 2009</p> <p>J'étais sensible au présent de ce que je voyais : c'est peut-être cela, l'art contemporain. (942)</p> <p>jeudi 2 juin 2011</p> <p>Un corps partenaire, c'est un corps que l'on écoute, qu'on laisse agir avec lequel je résonne. L'expression ne viendra pas forcément du monde viscéral, mais plutôt d'une globalité, ressentie, perçue et non pas subie. (1667 1668)</p>

	<i>Lenteur</i>		<p>02 Mars 2008</p> <p>En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci. (540 541)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>La lenteur sensorielle me donne le temps de bien regarder, de bien comprendre la forme que je vais reproduire. Elle me permet de me reconnecter à ma sensation, c'est-à-dire à moi-même. J'avais du mal à reproduire un visage, à voir et comprendre sa globalité. La lenteur me donne ma globalité, pour mieux voir celle de la forme à reproduire. (583 586)</p> <p>Mardi 19 mai 2011</p> <p>Ce déplacement sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne. Mais ce déplacement est aussi une durée. Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la droite, avant le PA suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. C'est-à-dire dans le vif. Incorporer ainsi mon tableau à ma globalité agissante. Il y a autre chose : j'emmène quelque chose de moi dans ces déplacements ; je sens par contraste la différence avec l'immobilité ; et pourtant, l'action n'est pas fatigante au contraire elle est vivifiante. (1619 1627)</p>
	<i>Imaginaire</i>		<p>12 juillet 2007</p> <p>L'imaginaire ne peut se déployer qu'à partir de ces perceptions, réelles.</p> <p>L'imaginaire ça n'est pas une désincarnation vers un ailleurs hypothétique. L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière, celle du corps et de ces perceptions: la lumière, la couleurs, les formes, les tonalités internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. (374 378)</p> <p>22 Avril 2008</p> <p>Ça bouge, ça chauffe dans mon corps... En plus de la chaleur, il y a des couleurs, de la lumière : toute une activité en perpétuel mouvement, comme dans les forges de Vulcain !!! Si je fais confiance en cette activité-là, cela va changer certainement quelque chose dans moi, dans mon expression. Peut-être lâcher un peu plus la forme, la copie conforme, pour explorer un peu plus mon imaginaire. (691 695)</p> <p>30 avril 2008</p> <p>Pendant un traitement chez M..., puis le lendemain en méditant. Je vois une immense peinture verticale avec cet arbre-monument, que nous avons vu P..., L... et moi, lors de notre promenade... Je vois bien la peinture que cela ferait ; cet arbre gigantesque avec L... et P... à ses pieds, comme des lutins, ou des explorateurs de monde... Une peinture monumentale, avec la matière de l'arbre... (718 728)</p> <p>23 février 2010</p> <p>Jamais je n'avais senti une présence d'une façon aussi singulière... Je fais son portrait, une intensité monte (j'avais eu le matin pendant le traitement de N., une image de ce que j'avais envie de faire : une matière à la Auerbach). (1146 1148)</p>

	<i>Globalité/Amplitude</i>		<p>29 septembre 2006</p> <p>Repérer mes tensions quand je peins : la tension dans mon regard me sort-elle de ma globalité, de moi-même (donc) ? (260 262)</p> <p>Lundi 14 décembre 2009</p> <p>Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant E..., et j'ai l'impression que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette sensation). Une voix me dit : « c'est normal que je ne vois rien en traitement (ou en méditation, je ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ». Prise de conscience, donc. Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global. Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ? Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur. Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre. (1087 1095)</p> <p>14 octobre 2010</p> <p>Moment où vient la chaleur, le mouvement. Synthèse : je vois plus clair. Moment de jaillissement (cheveux) : grands coups de pinceaux martiaux. Fin : le bleu est toujours là, en moi et en fond de toile. Comme s'il était le support de toute cette séance.(1359 1362)</p> <p>Mardi 31 mai 2011</p> <p>Méditation. Je trouve le moyen dans l'immobilité, à ce que ma tête participe à cette contagion tonique provenant plutôt de mon tronc. Sensation de globalité agréable. Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de mon stage de peinture. Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide peut-être, attirant la lumière dorée, plutôt extérieure. Oui, c'est cela, mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans. Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement. (1643 1650)</p> <p>jeudi 2 juin 2011</p> <p>L'expression ne viendra pas forcément du monde viscéral, mais plutôt d'une globalité, ressentie, perçue et non pas subie. (1669 1670)</p>
	<i>Profondeur</i>		<p>12 octobre 2007</p> <p>Quand je veux passer vite à une autre peinture, c'est que je ne suis pas encore assez investi dans celle que je suis en train de faire: pas encore vraiment dans son cœur. C'est-à-dire : l'endroit où je déploie mon originalité... C'est ce qui m'arrive avec cette peinture d'Auber: d'un coup je ne pense plus à la suivante, mais je commence à vivre mon originalité en la détaillant, par petite touche. Il faut que ma peinture soit assez avancée pour que je puisse avoir accès à cette partie de mon expression. Cela me fait l'effet de mieux concerner ma profondeur. Ou plutôt le geste, le rapport à la peinture <i>vient de ma profondeur</i>. (410 414)</p> <p>22 Avril 2008</p> <p>Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même, ou en sortant de moi-même ? De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (684 687)</p>

			<p>24 avril 2008</p> <p>Hier par exemple, j'ai commencé les yeux fermés, tellement je ne pouvais plus supporter la distance d'avec mon « intériorité ». Puis l'envie d'une forme est venue... Et à partir de cette esquisse de forme, l'envie de peindre une photo posée sur mon buffet. Un portrait de G en voiture, puis j'ai peints S, séparément, bien qu'elle soit sur la même photo. L'important était de ne pas me faire bouffer par la photo. (706 710)</p>
<p>Outils du Sensible.</p>	<p><i>Point d'appui</i></p>		<p>Lundi 3 mars 2008</p> <p>Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui. Et cela travaille dans ce P.A. Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise). Je sens que je gagne en étendue dans la toile; cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; le travailler comme Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (551 556)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>Le point d'appui marque une séquence qui structure la pratique, pour ne pas se perdre... Se rassembler. (587 588)</p> <p>22 Avril 2008</p> <p>Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même, ou en sortant de moi-même ? De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (684 687)</p> <p>Mardi 19 mai 2011</p> <p>Ce déplacement sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne. Mais ce déplacement est aussi une durée. Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la droite, avant le PA suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. (1618 1622)</p> <p>Mardi 31 mai 2011</p> <p>Méditation. Je trouve le moyen dans l'immobilité, à ce que ma tête participe à cette contagion tonique provenant plutôt de mon tronc. Sensation de globalité agréable. Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de mon stage de peinture. Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide peut-être, attirant la lumière dorée, plutôt extérieure. Oui, c'est cela, mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans. Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement. (1643 1650)</p>
	<p><i>impulsion</i></p>		<p>10 octobre 2003</p> <p>Je comprends ce que veut dire « accoucher d'une œuvre ». Je porte en moi une peinture depuis un mois. Sans pouvoir rien faire. Ce soir, en deux heures, la moitié a été faite. C'est comme si à partir d'une impulsion, j'avais projeté l'image que j'avais en moi sur la toile. Et cela s'est fait tout seul, sans effort ; par une compréhension corporelle, spatiale. (104 108)</p> <p>24 juillet 2010</p>

			<p>Il y a un moment où je me rends compte qu'il manque quelque chose de nouveau, je ne suis pas surpris par son état.</p> <p>Puis surprise : je sens et vois ce que je pourrais faire. C'est une envie qui vient de l'intérieur, pas de la photo. Envie de peindre librement. C'est peindre le ciel qui m'en donne l'impulsion. Je commence par peindre par touches dissociées les rythmes et la lumière, « à la Van Gogh ». Plaisir retrouvé de peindre sans contrainte extérieure.</p> <p>Plus tard, le lendemain, je peins à nouveau « sous contrainte » photographique ». Mais je me sens libre cette fois. (1226 1234)</p>
	<i>attention</i>		<p>13 mars 2007</p> <p>Je m'exerce à peindre yeux fermés : une couleur, puis l'autre... j'ouvre les yeux : tout est à gauche, disposé de façon verticale. (364 366)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci.</p> <p>En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte. C'est-à-dire la vision périphérique. Je peins de manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; pour le moment. Je continue mon effort. (539 545)</p> <p>Mardi 4 mars 2008</p> <p>Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard.</p> <p>Décrire ce que je fais me rend plus actif et plus présent à mon action. (573 576)</p> <p>24 avril 2009</p> <p>Dans ma façon de peindre, moi aussi je fais du « all over » puisque je suis attentif, de façon égale, à chaque parcelle de la surface de ma toile. Comme Pollock qui tâche de façon régulière et « équitable » tout son support. (913 915)</p> <p>Vendredi 4 juin 2010</p> <p>Je fais un lien entre Mon long et pénible travail de VAE et mes séances trop répétées pour une seule peinture. Il y a une qualité d'attention à chaque détail que j'ai du mal à réitérer, après l'avoir réalisé une fois. Un lien entre le détail avec la globalité aussi. C'est pourtant ma spécialité. Il y a un endroit, là-dedans, où je m'ennuie. Peut-être faire l'effort régulier de me soumettre à cette chose fastidieuse, afin qu'elle devienne plus aisée ? (1194 1201)</p> <p>mercredi 2 février 2011</p> <p>La posture pour peindre, je m'en inspire de la PM. Trouver un confort pour travailler longtemps, c'est important. D'un point de vu pratique, cela veut dire se servir d'un repose main pour les parties précises de mon travail. De trouver un relâchement dans les bras. La conséquence immédiate est que ça me tire moins le cœur, je me sens plus posé, plus efficace ; plus concentré aussi. Et j'arrive à travailler concentré assez longtemps. (1439 1444)</p>

			<p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Je crois qu'à ce moment, je me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul ; mais malgré tout, une attention constante bien que parfois légère, avec mes capacités de dessin précis et de coloriste bien intégré et s'exprimant donc facilement. (1492 1495)</p> <p>Jeudi 19 mai 2011</p> <p>Transversalités en peignant. État de grâce, hier. Peindre en me mouvant transversalement sur mes jambes.</p> <p>C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. (1610 1614)</p>
	<i>Neutralité active</i>		<p>17 septembre 2005</p> <p>Trouver la posture stable, au milieu pour peindre. En peignant, pas de prédominance entre moi, la toile et le modèle. (155 156)</p> <p>04 avril 2006</p> <p>Trouver une présence relâchée en peignant. Essayer de me faire « moins mal ». Moins de tensions, plus de respirations. Expérimenter cela dans mes attitudes physiques. (1. 204 206)</p> <p>19 mai 2006</p> <p>Mais il y a aussi une autre possibilité : celle de se mettre en lien avec le lieu de la création en soi, celle qui n'est pas affectée par les événements extérieurs. (213 214)</p> <p>27 juillet 2006</p> <p>Envie de trouver la fluidité dans ma manière de peindre. Pas facile, cela nécessite de l'engagement et du laisser-aller.</p> <p>Solution possible, c'est l'épaisseur de la matière que je pose avec légèreté (paradoxe). Si je me trompe, ça n'est pas grave : ni de la laisser, ni de la retirer.</p> <p>Une épaisseur appliquée avec liberté et légèreté, est-ce joli ? (225 229)</p> <p>Mardi 4 décembre 2007</p> <p>Ma peinture de tunnel (soleil couchant) m'apparaît belle: elle me touche. C'est ce qui vient en premier. Je me dis qu'elle me touche parce qu'elle est équilibrée. Et cerise sur le gâteau, je suis en adéquation (équilibre) avec mon mouvement. (434 436)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte. C'est-à-dire la vision périphérique. Je peins de</p>

			<p>manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; pour le moment. Je continue mon effort. (542 545)</p> <p>Mardi 4 mars 2008</p> <p>Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard. Décrire ce que je fais me rend plus actif et plus présent à mon action. (573 577)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>Plutôt que m'énerver ou me durcir. Fermer les yeux donne du recul par rapport à ce qui est visé (observé). (586 587)</p> <p>19 décembre 2010</p> <p>Travail de la présence corporelle. Symétrique pour mieux regarder un motif. Donc pour mieux se situer et pour peindre de façon équilibrée. Temps pour se poser, temps d'équilibration, temps d'observation. (1403 1406)</p> <p>mercredi 2 février 2011</p> <p>J'écrivais que le manque d'engagement dans mon travail influence mon état général négativement, mais l'inverse aussi. Une grande implication spasme quelque chose en moi ; alors qu'un manque de concentration me laisse avec « trop d'énergie » et une frustration. Il s'agit vraiment de trouver le juste milieu... (1445 1448)</p> <p>mardi 15 février 2011</p> <p>Être attentif au thème que je peins. Pas la même attention si le thème, la texture n'est pas la même. Ne pas trop transformer ce que je vois. Il y a une distance à respecter ; une posture, comme en thérapie. Si ce que je représente est un homme, ça n'est pas tout à fait la même posture que si c'est une télé. Si c'est l'image d'un homme (à la télé, par exemple), ça n'est pas pareil qu'un vrai homme... Me remémorer cela régulièrement me permet de ne pas trop perdre le sens de ce que je suis en train de faire. (1468 1473)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Je crois qu'à ce moment, je me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul ; mais malgré tout, une attention constante bien que parfois légère, avec mes capacités de dessin précis et de coloriste bien intégré et s'exprimant donc facilement. (1492 1495)</p> <p>Je suis surpris de me proposer en moi-même de regarder ma peinture en cours avec la même bienveillance que celle d'un ami ou d'un élève. Ou plutôt, spontanément, c'est ce que je fais, et cela me surprend un peu. (1578 1580)</p> <p>Jeudi 14 avril 2011</p> <p>La somato-psychopédagogie amène le laisser agir : à la fois engagement physique, et par la conscience active, réceptive et une neutralité active qui consiste à se relâcher d'avantage pour mieux laisser faire le mouvement interne et s'ajuster dans un dialogue tonique avec lui. (1549 1552)</p>
--	--	--	--

	<i>Non prédominance</i>		<p>17 septembre 2005</p> <p>Trouver la posture stable, au milieu pour peindre. En peignant, pas de prédominance entre moi, la toile et le modèle. (152 156)</p> <p>22 Avril 2008</p> <p>Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même , ou en sortant de moi-même ? De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (684 687)</p> <p>24 avril 2009</p> <p>Dans ma façon de peindre, moi aussi je fais du « all over » puisque je suis attentif, de façon égale, a chaque parcelle de la surface de ma toile. Comme Pollock qui tâche de façon régulière et « équitable » tout son support. (913 915)</p> <p>Dimanche 8 novembre 2009</p> <p>À propos de la peinture, pour sélectionner mes sujets, choisir ceux qui portent le plus de choses dans l'invisible et le visible. Par exemple sensations qui accompagnent le moment de la prise de vue, qualités objectives de celle-ci (lumière, mise au point) et subjectives: cadrage ou décadrage. Sensation: nouveauté, stabilité douceur richesse ou simplicité. Simplicité dans mon choix. Sans oublier, comme aujourd'hui, la sensation d'emboîtement au moment où je prends la photo (d'un pavillon banal d'Ivry). L'ennui, c'est que parfois cette sensation ne dure pas dans le temps : dois-je valider la première sensation, ou ce qu'il en reste ? (995 1002)</p> <p>24 juillet 2010</p> <p>C'est paradoxal ce sentiment de liberté accompagné d'un geste « libéré », qui en même temps est fidèle à la photo. Mon pinceau est léger, chaque touche est judicieuse ; à la fois reliée au modèle, au support et à ma main, guidée par ma sensation. C'est-à-dire que je ne me plie pas à la forme que j'observe dans la photo, mais il y a une discussion entre elle et moi. Je ne la force pas non plus. Mais je la déforme de façon à ce qu'elle puisse être exprimable simplement par mon pinceau. C'est à dire qu'il y a un degré de fidélité à la forme dans lequel je ne peux me glisser sans risquer de me déformer, de me tendre et de quitter ma profondeur. Je sens un équilibre quand j'accède (j'accepte) à un degré de simplification de la forme peinte qui ressemble à la forme de mon geste. Et qui ressemble à la forme du mouvement et de l'impulsion qui m'anime (de l'intérieur). Je modèle la forme en étant moi-même modelé de l'intérieur. (1235 1247)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Je crois qu'à ce moment, je me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul ; mais malgré tout, une attention constante bien que parfois légère, avec mes capacités de dessin précis et de coloriste bien intégré et s'exprimant donc facilement. (1492 1495)</p>
	<i>Récip. Actu.</i>		<p>Début 1997</p> <p>Avec le mouvement, on change de monde ; entrer dans un monde où l'on est conscient de ce qu'il y a à faire (en peinture). Après un moment de fatigue, voire de sensation d'impuissance dans mon travail : je me suis assis devant mes pots de couleurs ; c'était comme si ces couleurs étaient</p>

			<p>là pour moi : comme une offrande. (12 16)</p> <p>03 octobre 2001</p> <p>J'aime le geste de peindre : quand je figrole, c'est encore le geste ; le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche. (71 72)</p> <p>Mai 2002</p> <p>Trois facteurs d'apprentissage :</p> <ul style="list-style-type: none"> - regarder ce qui a été fait par des « maîtres ». - être disponible à sa sensation et l'exprimer - se laisser influencer par son travail propre. (87 90) <p>Mai 2002</p> <p>Être disponible à sa sensation et l'exprimer - se laisser influencer par son travail propre. (89 90)</p> <p>13 mars 2006</p> <p>Peut-être est-ce que je peins la photo pour mieux en sentir l'effet qu'elle produit en moi, pour amplifier cet effet, pour me sentir vivre. (191 192)</p> <p>21 février 2008</p> <p>C'est assez répétitif. Je cherche une motivation. Je commence par chercher une couleur correspondant à une tonalité interne ou un sujet qui résonne avec ma fibre sensible, mon émotion. Ça me dynamise de m'enregistrer en peignant. Ça me maintient présent. Je choisis un pinceau adéquat, je prends des mesures, des proportions. (457 460)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Et puis s'il ne se passe pas grand chose, eh! bien je cherche, je tâtonne, je prends du recul. Je mobilise mes sens à ressentir les effets de ma peinture sur moi-même. (469 470)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci. (540 541)</p> <p>Le 8 mars 2008</p> <p>À nouveau je me pose la question : peinture ou pas? Là aussi, c'est une évidence, j'ai un tonus particulier accompagné d'un sentiment particulier qui résonne avec la pratique picturale. C'est d'autant plus facile à décider qu'à présent, j'essaie d'allier la pratique avec la description de celle-ci et la réflexion. (602 606)</p>
--	--	--	--

			<p>27octobre 2008</p> <p>En ressortant du Louvres, je me sens bien, dans un état quasi méditatif. (833)</p> <p>20 décembre 2008</p> <p>Il y a une réciprocité entre moi ma peinture et le modèle (le réel ?). La peinture est la table de négociation entre le réel et moi. Une interface qui n'est ni la réalité, ni moi ; mais un mélange potentialisé des 2. Un chiasme. (841 843)</p> <p>4 juin 2009</p> <p>La pratique du dessin permet une présence à soi. Elle permet de goûter le temps qui passe... de s'approcher du Sensible... (952 954)</p> <p>Mercredi 1^{er} septembre 2009</p> <p>La fille du MOMA : Si les couleurs de cette toile sont intenses : c'est un peu l'effet dû à l'effet du modèle que je peins ! (959 962)</p> <p>Mardi 23 février 2010</p> <p>Je me mets au diapason du motif que je peins. En me calquant de la sorte, je cherche un relâchement tonique, qui me permet d'être réceptif à cette forme ; cela se fait avec tout mon corps, toute ma matière qui se mobilise, qui s'allume afin d'entrer en résonance avec mon modèle. De la sorte, il est plus facile, à partir de cette attitude (adéquate), de trouver un geste adéquate, non pas forcément à la forme, mais à l'effet qu'elle produit en moi. C'est un dialogue silencieux entre deux pôles, dont la spécificité est qu'il n'y en a qu'un (moi) qui s'adapte et réagit. Curieusement, une forme inerte me sollicite et produit des effets en moi. (1132 1139)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>Mardi, H. est venu poser à l'atelier : formidable séance. Petite introspection avant de commencer. À un moment, je perçois quelque chose d'étrange, qui vient vers moi (un peu comme un brouillard sur le sol, un peu kaki) ; je me rends compte que c'est H. ; curieusement la couleur que je perçois est la même que celle de ses vêtements ! Jamais je n'avais senti une présence d'une façon aussi singulière... Je fais son portrait, une intensité monte (j'avais eu le matin pendant le traitement de N. , une image de ce que j'avais envie de faire : une matière à la Auerbach). Puis il pose debout, un pas vers moi ; H. me décrit ce qu'il ressent, un mouvement puissant dans tout son bassin qui vient vers l'avant. Je sens sa présence énorme, presque monstrueuse. De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en matières épaisses, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs. Pour adoucir un peu ma sensation, je me mets dans un rythme dans mes jambes. Un peu plus tard, cela se posera dans mon corps, plus de douceur, mais toujours de l'intensité... Le résultat est fort, je crois. Un peu à la façon de Francis Gruber, en plus rond. Certaines parties sont des masses, d'autres les cernent de traits plus fin : j'aime ce mélange de puissance brute et de finesse.(1141 1157)</p> <p>24 juillet 2010</p> <p>C'est paradoxal ce sentiment de liberté accompagné d'un geste « libéré », qui en même temps est fidèle à la photo. Mon pinceau est léger, chaque touche est judicieuse ; à la fois reliée au modèle, au support et à ma main, guidée par ma sensation. C'est-à-dire que je ne me plie pas à</p>
--	--	--	--

			<p>la forme que j'observe dans la photo, mais il y a une discussion entre elle et moi. Je ne la force pas non plus. Mais je la déforme de façon à ce qu'elle puisse être exprimable simplement par mon pinceau. C'est à dire qu'il y a un degré de fidélité à la forme dans lequel je ne peux me glisser sans risquer de me déformer, de me tendre et de quitter ma profondeur. Je sens un équilibre quand j'accède (j'accepte) à un degré de simplification de la forme peinte qui ressemble à la forme de mon geste. Et qui ressemble à la forme du mouvement et de l'impulsion qui m'anime (de l'intérieur). Je modèle la forme en étant moi-même modelé de l'intérieur. (1235 1247)</p> <p>samedi 4 septembre 2010</p> <p>En parlant à P... de sa « BD informatique » et en la comparant à celles qu'elle a dessinées et coloriées à la main, je me rends compte que je comprends mieux cette dernière, et ce que J. a voulu dire. Car par son geste que je ressens, j'ai accès à la personnalité (peut-être est-ce sa présence) qui est derrière le dessin et au sens de celui-ci. Il y a plus de nuances dans le dessin « fait main » mais peut-être est-il mieux dessiné plus subtil, simplement à vérifier. (1275 1280)</p> <p>jeudi 14 octobre 2010</p> <p>J'avais à la fois la sensation de retrouver quelque chose d'ancien – les premières séances où je faisais poser les copains et où je découvrais la peinture. Je me suis surpris à peindre d'une façon assez proche de cette époque, avec une différence, la puissance de la présence de H. . (1332 1335)</p> <p>jeudi 14 octobre 2010</p> <p>La dernière fois, Jeudi 7, il y avait une intensité presque violente. La séance avait commencé progressivement en noir et blanc, petit format. Puis j'ai pris un grand morceau de kraft à même le sol, et j'ai peints à "quat'pat", à genou, à la limite de renverser le pot directement sur le support. L'expression de H. : un sourire un peu fou... Aujourd'hui :</p> <p>Nous méditons ensemble. Douceur, relâchement et fatigue en fin de séquence. Après un passage d'imperceptions, où je pensais la méditation finie, mais j'ai continué avec H.</p> <p>Envie de couleurs, d'un format plus grand encore. Pour être vu de loin. Je commence très doucement, envie de bleu ; cependant je structure par le dessin : c'est ce que m'inspire l'expression de H.: entre la colère et la bouderie. Je change de pinceau et en prends avec rallonges... pour avoir plus de recul. Il y a une certaine tension. Première période où les couleurs viennent « sorties » du tube. J'essaie de garder la relation à mon intériorité et à H. Je fais attention à rester dans un processus. (1337 1349)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (cf exp. Fondatrice: le carnaval des masques monstres à Duperré en seconde) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey. J'étais encore étudiant en arts appliqués, le thème était le carnaval. Je peignais chez moi, le soir, à la lumière d'une lampe de bureau sur une large table d'architecte. C'était une peinture à la gouache de grand format. Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me liait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. Peut-être est-ce à ce moment-là</p>
--	--	--	---

			<p>que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1373 1397)</p> <p>19 décembre 2010</p> <p>Argument pour ma performance : souvent, les performances ont des scénarii incompréhensibles pour stimuler (?) le mental des spectateurs. Moi, je sollicite une qualité d'attention pour me soutenir, comme on soutient un musicien par sa qualité d'écoute comme spectateur. (1408 1411)</p> <p>20 décembre 2010</p> <p>Deuxième visite à Monet, deuxième choc ! Je ne m'y attendais pas, je pensais avoir tourné la page... Mais cette peinture me nourrit ! La couleur et la tonicité de la touche, surtout. Et puis l'ampleur et la structure de l'œuvre (1413 1416)</p> <p>Jeudi 28 avril 2011</p> <p>Le mode « pictural » est ce qui me relie à mon intériorité. À la fois, il permet à celle-ci de s'exprimer facilement (première surprise) et en même temps, cette relation entre l'intérieur et l'extérieur se stabilise ou se crée et s'approfondie en même temps. (1562 1565)</p> <p>jeudi 2 juin 2011</p> <p>Un corps partenaire, c'est un corps que l'on écoute, qu'on laisse agir avec lequel je résonne. L'expression ne viendra pas forcément du monde viscéral, mais plutôt d'une globalité, ressentie, perçue et non pas subie. (1667 1670)</p>
	Outils du training	Intros p. Sensorielle	<p>22 Avril 2008</p> <p>Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même , ou en sortant de moi-même ? De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (684 687)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>À présent que la structure est là, j'ouvre les yeux régulièrement, mais tout en me référant à mon « modèle intérieur » : je fais une peinture réaliste de ma perception interne, en fait !!!!! (1514 1515)</p> <p>Mardi 31 mai 2011</p> <p>Méditation. Je trouve le moyen dans l'immobilité, à ce que ma tête participe à cette contagion tonique provenant plutôt de mon tronc. Sensation de globalité agréable. Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de mon stage de peinture. Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide peut-être, attirant la lumière dorée, plutôt extérieure. Oui, c'est cela , mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans. Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement. (1643 1650)</p>
		Pédagogie manu	<p>15 octobre 2001</p> <p>Grace à la somato-psychopédagogie, on peut engager tout le corps, même avec un petit mouvement. (75 77)</p>

		elle	<p>7 mars 2008</p> <p>Accepter de changer de place, de ne pas « arriver » de suite à la perfection à un endroit donné : savoir changer d'endroit sur la surface de la toile. Savoir ou pas insister. Comme dans un traitement en thérapie manuelle... Le protocole « fascia » donne une structure au geste de peindre, à l'activité de peindre. Il bonifie le rapport à soi et à la peinture donc. 593-597)</p> <p>Lundi 14 décembre 2009</p> <p>Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant É, et j'ai l'impression que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette sensation). Une voix me dit : « c'est normal que je ne vois rien en traitement (ou en médit, je ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ». Prise de conscience, donc. Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global. Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ? Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur. Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre. (1087 1095)</p> <p>mercredi 2 février 2011</p> <p>La posture pour peindre, je m'en inspire de la pédagogie manuelle. Trouver un confort pour travailler longtemps, c'est important. D'un point de vu pratique, cela veut dire se servir d'un repose main pour les parties précises de mon travail. De trouver un relâchement dans les bras. La conséquence immédiate est que ça me tire moins le cœur, je me sens plus posé, plus efficace ; plus concentré aussi. Et j'arrive à travailler concentré assez longtemps. (1439 1444)</p>
		tonus	<p>04 avril 2006</p> <p>Trouver une présence relâchée en peignant. Essayer de me faire « moins mal ». Moins de tensions, plus de respirations. Expérimenter cela dans mes attitudes physiques. (1. 204 206)</p> <p>29 septembre 2006</p> <p>Repérer mes tensions quand je peins : la tension dans mon regard me sort-elle de ma globalité, de moi-même (donc) ? (260 262)</p> <p>10 mars 2008</p> <p>Besoin de trouver le même tonus d'engagement dans ma peinture que dans ma pratique précédente en mouvement. Tonus nécessaire pour concerner le plus de volume et le plus de présence. Le rythme rapide est aussi nécessaire pour commencer. (621 624)</p> <p>mercredi 2 février 2011</p> <p>La posture pour peindre, je m'en inspire de la PM. Trouver un confort pour travailler longtemps, c'est important. D'un point de vu pratique, cela veut dire se servir d'un repose main pour les parties précises de mon travail. De trouver un relâchement dans les bras. La conséquence immédiate est que ça me tire moins le cœur, je me sens plus posé, plus efficace ;</p>

			<p>plus concentré aussi. Et j'arrive à travailler concentré assez longtemps. (1439 1444)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Je crois qu'à ce moment, je me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul ; mais malgré tout, une attention constante bien que parfois légère, avec mes capacités de dessin précis et de coloriste bien intégré et s'exprimant donc facilement. (1492 1495)</p> <p>Jeudi 14 avril 2011</p> <p>Le temps passe... Et je me rends mieux compte de ce qu'est la technique, le contrôle et le relâchement, le laissé agir en peinture. Besoin de ne pas trop contrôler, pour ne pas tuer la chose vivante spontanée ; mais il faut aussi un métier pour savoir dire ce que je veux dire avec formes et couleurs(1545 1549)</p> <p>Vendredi 27 mai 2011</p> <p>Cette immédiateté qui aujourd'hui me soulage d'un besoin d'expression urgent, peut-être qu'un autre la trouverait avec les mots. Mais je n'en suis pas sûr, car la peinture engage non seulement un rapport à l'immédiateté, la couleur, mais aussi au geste par la forme. Elle s'adresse directement au tonus physique : elle dépend même de celui-ci, ce qui n'est pas le cas dans l'écriture. (1636 1641)</p>
		GS	<p><i>Geste</i></p> <p>15 octobre 2001</p> <p>Grace à la somato-psychopédagogie, on peut engager tout le corps, même avec un petit mouvement. (75 77)</p> <p>29 octobre 2006</p> <p>La façon dont on pose la touche c'est lié au rythme. L'intensité dans la manière de poser la touche c'est le rythme, la cadence. Mais le rythme « juste », qui correspond à une réalité corporelle variable et évolutive. Pour cela : travail de l'attention sur le geste et l'ensemble du corps : préparation corporelle (idée d'exercice : peindre d'après modèle avec sa vitesse usuelle, puis plus vite et une autre fois en ralentissant, et enfin varier les rythmes, contrepieds...) Puis l'état d'âme (cf. Marc Chagall) ; puis retour observation ; réflexion. (302 307)</p> <p>31 décembre 2006</p> <p>Lorsque je suis en lien avec ma liberté intérieure, mon mouvement libre, je peux décider d'accélérer mon geste, il est alors plus sûr. (360 362)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>Repérer les moments d'émergence</p> <p>- du geste: quel genre de geste ? Délié, mouvement de base? Quel est mon rapport au mouvement gestuel quand je peins? (522 524)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci. (539 541)</p>

			<p>7 mars 2008</p> <p>Pour un projet de protocole, il faudrait alterner les moment de codifié (reproduire une forme en fonction de mouvement de bases) et libre (je ne pense plus à mon mouvement, je me laisse peindre) , ou de débridage (ex pour remplir une surface). Accepter de changer de place, de ne pas « arriver » de suite à la perfection à un endroit donné : savoir changer d'endroit sur la surface de la toile. Savoir ou pas insister. Comme dans un traitement en thérapie manuelle... Le protocole « fascia » donne une structure au geste de peindre, à l'activité de peindre. Il bonifie le rapport à soi et à la peinture donc. 590-597)</p> <p>Dimanche 31 janvier 2010</p> <p>Atelier peinture et mouvement ;</p> <p>Quelque chose a changé. Je prends plus le temps d'aller au bout des exercices. Moins de choses à prouver. Moins de systématisme ; pour la première fois j'ai proposé de peindre, après accordage, « librement », en dehors d'un protocole ; pour expliquer indirectement à G... que l'on peut peindre « normalement » en mouvement. Par contre cela demande une préparation, un effort...(1118 1124)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Par contre, même pratique au crayon avec mes élèves du cours de l'association; pas si facile à mettre en œuvre, faire comprendre qu'il faut bouger avec son bras son corps, dessiner de façon sensorielle. Difficulté / au point de vu : se ressentir assis complique le dessin : le faire debout plutôt, ou simplement le tronc. Je refais l'exercice trois fois pour qu'il soit bien (compris) exploré. (1526 1530)</p> <p>Jeudi 19 mai 2011</p> <p>Transversalités en peignant. État de grâce, hier. Peindre en me mouvant transversalement sur mes jambes. C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. Comme pour une peinture sur le motif, celui-ci évoluant sans cesse, au gré du déplacement de la lumière du soleil, du vent etc. Ici, ce qui évolue, c'est le rapport que j'entretiens à la présence en mouvement fondue en moi, émergeant de moi. Je dois être vif pour saisir le détail sur la toile qui m'apparaît de façon plus perçante pendant mon déplacement régulier. Ce déplacement sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne. Mais ce déplacement est aussi une durée. Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la droite, avant le PA suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. C'est-à-dire dans le vif. Incorporer ainsi mon tableau à ma globalité agissante. Il y a autre chose : j'emmène quelque chose de moi dans ces déplacements ; je sens par contraste la différence avec l'immobilité ; et pourtant, l'action n'est pas fatigante au contraire elle est vivifiante. (1609 1622)</p> <p>Vendredi 20 mai 2011</p> <p>Petit mouvement du deuxième degré avant peinture. Cela me libère l'axe avant arrière. Du coup, je ne me sens plus bloqué: je peux prendre du recul sur ce que j'ai peint, et m'engager de nouveau ; l'envie de peindre revient. (1629 1632)</p>
		<i>orientation</i>	<p>Mardi 24 novembre 09</p> <p>Ensuite, il y a ma façon de cadrer : pas virtuose, mais précise ; pas rapprochée, mais ouverte avec un rapport singulier au « cube perspectif »,</p>

			aux lignes de fuite. Souvent tout se joue dans un couloir « antéro-postérieur ». Ou bien c'est l'horizontalité, (portée par mon rapport à la transversalité) qui pose mon tableau comme dans « la Dernière Réunion ». (1053 1057)
		<i>Rythmes et Vitesse</i>	<p>03 octobre 2001</p> <p>J'aime le geste de peindre : quand je figrole, c'est encore le geste ; le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche. (71 72)</p> <p>29 octobre 2006</p> <p>La façon dont on pose la touche c'est lié au rythme. L'intensité dans la manière de poser la touche c'est le rythme, la cadence. Mais le rythme « juste », qui correspond à une réalité corporelle variable et évolutive. Pour cela : travail de l'attention sur le geste et l'ensemble du corps : préparation corporelle (idée d'exercice : peindre d'après modèle avec sa vitesse usuelle, puis plus vite et une autre fois en ralentissant, et enfin varier les rythmes, contrepieds...) Puis l'état d'âme (cf. Marc Chagall) ; puis retour observation ; réflexion. (302 307)</p> <p>31 décembre 2006</p> <p>Lorsque je suis en lien avec ma liberté intérieure, mon mouvement libre, je peux décider d'accélérer mon geste, il est alors plus sûr. (360 362)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>Pour un projet de protocole, il faudrait alterner les moments de codifié (reproduire une forme en fonction de mouvement de bases) et libre (je ne pense plus à mon mouvement, je me laisse peindre) , ou de débridage (ex pour remplir une surface). Accepter de changer de place, de ne pas « arriver » de suite à la perfection à un endroit donné : savoir changer d'endroit sur la surface de la toile. Savoir ou pas insister. 590-594)</p> <p>10 mars 2008</p> <p>Besoin de trouver le même tonus d'engagement dans ma peinture que dans ma pratique précédente en mouvement. Tonus nécessaire pour concerner le plus de volume et le plus de présence. Le rythme rapide est aussi nécessaire pour commencer. (622 624)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin). Ça me débriade en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). (666 668)</p> <p>Dimanche 10 mai 2009</p> <p>Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions... je comprends pourquoi ses peintures sont déformées... Enfin, je le comprends mieux ; il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin. Peut-être même qu'il n'a pas le choix, qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie...À moins que ce soit celui de son intensité...(944 950)</p> <p>Mardi 31 mars 2010</p> <p>De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en matières épaisse, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs. Pour adoucir un peu ma sensation, je me mets dans un rythme dans mes jambes. Un peu plus tard, cela se posera dans mon corps,</p>

			<p>plus de douceur, mais toujours de l'intensité... 1150 1154)</p> <p>Jeudi 19 mai 2011</p> <p>Transversalités en peignant. État de grâce, hier. Peindre en me mouvant transversalement sur mes jambes. C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. (1609 1614) Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. C'est-à-dire dans le vif.(1618 1620)</p> <p>Vendredi 20 mai 2011</p> <p>Petit mouvement du deuxième degré avant peinture. Cela me libère l'axe avant arrière. Du coup, je ne me sens plus bloqué: je peux prendre du recul sur ce que j'ai peint, et m'engager de nouveau ; l'envie de peindre revient. (1629 1632)</p>
Ref. sur le rapport au corps Sensible	<p><i>Le Sensible</i></p> <p><i>Comme moteur de la manière de sentir, percevoir l'œuvre plastique</i></p>		<p>06 aout 2001</p> <p>Mon travail de peintre est d'affiner la perception des émotions.</p> <p>Je peins grâce à elles, c'est mon medium. Il y a aussi les états d'âme, la force de vie qui me pousse. (66 67)</p> <p>12 juillet 2007</p> <p>La réalité c'est subjectif. Faire de la peinture réaliste, c'est éminemment subjectif. C'est valider tout un ensemble de nuances perçues par et dans son propre corps. Et qu'y a-t-il de plus réel que ce qu'on perçoit dans son propre corps?</p> <p>L'imaginaire ne peut se déployer qu'à partir de ces perceptions, réelles. L'imaginaire ça n'est pas une désincarnation vers un ailleurs hypothétique. L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière, celle du corps et de ces perceptions: la lumière, la couleurs, les formes, les tonalités internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. (371 378)</p> <p>4 juin 2009</p> <p>Intérêt de faire une lecture en mouvement de mes propres peintures : en termes d'orientation, d'amplitude, d'axes, de mouvements de base, d'intensité, d'espace etc. Quelles informations manquantes ? Me baser sur ces critères pour l'améliorer. (952 957)</p> <p>Lundi 14 décembre 2009</p> <p>Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant L....., et j'ai l'impression que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette sensation). Une voix me dit : « c'est normal que je ne vois rien en traitement (ou en médit, je ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ». Prise de conscience, donc. Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global. Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ? Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur. Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre. (1087 1095)</p> <p>samedi 4 septembre 2010</p>

			<p>En parlant à P... de sa « BD informatique » et en la comparant à celles qu'elle a dessinées et coloriées à la main, je me rends compte que je comprends mieux cette dernière, et ce que P... a voulu dire. Car par son geste que je ressens, j'ai accès à la personnalité (peut-être est-ce sa présence) qui est derrière le dessin et au sens de celui-ci. Il y a plus de nuances dans le dessin « fait main » mais peut-être est-il mieux dessiné plus subtil, simplement à vérifier. (1275 1280)</p> <p>En effet, je n'ai jamais pu envisager un rapport à l'art sans un corps activement présent. Que ce soit un corps qui ressent ou bien un corps agissant par le geste, les déplacements. Le corps était longtemps pour moi un récipient dont les émotions étaient le moteur. (1373 1378)</p> <p>vendredi 14 janvier 2011</p> <p>Je me remémore avec délice les œuvres qui m'ont plus dans une exposition. Ce moment que je convoque en méditation est presque meilleur que sur place.(1424 1426)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Par contre, même pratique au crayon avec mes élèves du cours de l'association; pas si facile à mettre en œuvre, faire comprendre qu'il faut bouger avec son bras son corps, dessiner de façon sensorielle. Difficulté par rapport au point de vu : se ressentir assis complique le dessin : le faire debout plutôt, ou simplement le tronc. Je refais l'exercice trois fois pour qu'il soit bien (compris) exploré. (1526 1530)</p> <p>Jeudi 19 mai 2011</p> <p>Transversalités en peignant.</p> <p>État de grâce, hier. Peindre en me mouvant transversalement sur mes jambes. C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. Comme pour une peinture sur le motif, celui-ci évoluant sans cesse, au gré du déplacement de la lumière du soleil, du vent etc. Ici, ce qui évolue, c'est le rapport que j'entretiens à la présence en mouvement fondue en moi, émergeant de moi. Je dois être vif pour saisir le détail sur la toile qui m'apparaît de façon plus perçante pendant mon déplacement régulier. Ce déplacement sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne. Mais ce déplacement est aussi une durée. Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la droite, avant le PA suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. C'est-à-dire dans le vif. Incorporer ainsi mon tableau à ma globalité agissante. Il y a autre chose : j'emmène quelque chose de moi dans ces déplacements ; je sens par contraste la différence avec l'immobilité ; et pourtant, l'action n'est pas fatigante au contraire elle est vivifiante. (1609 1622)</p>
	<i>Le Sensible</i> <i>Comme moteur de</i>		<p>26 février 2006</p> <p>Mon autoportrait à la gouache vieux de deux ans me renseigne sur mon présent. Je vois ce front froissé, crispé de l'intérieur. Je suis souvent posé la question de pourquoi je le peins ainsi...Je sens aujourd'hui qu'il s'est « défroissé », cela me donne envie de le peindre à nouveau, comme un nouvel état des lieux. (158 162)</p>

<p><i>transformation de la manière de faire l'œuvre plastique</i></p>			<p>24 octobre 2006</p> <p>J'ai envie d'exprimer une nouvelle subjectivité à travers le rapport à mon corps, à la connaissance de ma peinture, à l'immédiateté et au mouvement interne. (283 284)</p> <p>01 décembre 2006</p> <p>La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle, puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile. Un peu trop à mon goût, je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches. Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolores, et de dimensions variées. La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles. (336 344)</p> <p>12 juillet 2007</p> <p>La réalité c'est subjectif. Faire de la peinture réaliste, c'est éminemment subjectif. C'est valider tout un ensemble de nuances perçues par et dans son propre corps. Et qu'y a-t-il de plus réel que ce qu'on perçoit dans son propre corps?</p> <p>L'imaginaire ne peut se déployer qu'à partir de ces perceptions, réelles. L'imaginaire ça n'est pas une désincarnation vers un ailleurs hypothétique. L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière, celle du corps et de ces perceptions: la lumière, la couleurs, les formes, les tonalités internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. (371 378)</p> <p>21 février 2008</p> <p>C'est assez répétitif. Je cherche une motivation. Je commence par chercher une couleur correspondant à une tonalité interne ou un sujet qui résonne avec ma fibre sensible, mon émotion. Ça me dynamise de m'enregistrer en peignant. Ça me maintient présent. Je choisis un pinceau adéquat, je prends des mesures, des proportions. (457 460)</p> <p>Mardi 4 mars 2008</p> <p>Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard. Décrire ce que je fais me rend plus actif et plus présent à mon action. (573 577)</p> <p>jeudi 14 octobre 2010</p> <p>La dernière fois, Jeudi 7, il y avait une intensité presque violente. La séance avait commencé progressivement en noir et blanc, petit format. Puis j'ai pris un grand morceau de kraft à même le sol, et j'ai peints à "quat'pat", à genou, à la limite de renverser le pot directement sur le support. L'expression de H... : un sourire un peu fou... Aujourd'hui : Nous méditons ensemble. Douceur, relâchement et fatigue en fin de séquence. Après un passage d'imperceptions, où je pensais la méditation finie, mais j'ai continué avec H... Envie de couleurs, d'un format plus grand encore. Pour être vu de loin. Je commence très doucement, envie de bleu ; cependant je structure par le dessin : c'est ce que m'inspire l'expression de H... : entre la colère et la bouderie. Je change de pinceau et en prends avec rallonges... pour avoir plus de recul. Il y a une certaine tension. Première période où les couleurs viennent « sorties » du tube. J'essaie de garder la relation à mon intériorité et à H.... Je fais</p>
---	--	--	--

			<p>attention à rester dans un processus. (1337 1349)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>En effet, je n'ai jamais pu envisager un rapport à l'art sans un corps activement présent. Que ce soit un corps qui ressent ou bien un corps agissant par le geste, les déplacements. Le corps était longtemps pour moi un récipient dont les émotions étaient le moteur. (1373 1378)</p> <p>mardi 15 février 2011</p> <p>Recul de mon cœur, après que j'ai remarqué son antériorité excessive. Plutôt que de m'appuyer sur lui (spontanément) pour m'exprimer, laisser venir ma colonne ; y penser plus souvent. (1464 1467)</p> <p>Lundi 21 février 2011</p> <p>Le Sensible teinte ma peinture, petit à petit, depuis des années.(1475 1476)</p> <p>Vendredi 25 mars 2011</p> <p>Je crois qu'à ce moment, je me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul ; mais malgré tout, une attention constante bien que parfois légère, avec mes capacités de dessin précis et de coloriste bien intégré et s'exprimant donc facilement. (1492 1495)</p> <p>Mardi 5 avril 2011</p> <p>Par contre, même pratique au crayon avec mes élèves du cours de l'association; pas si facile à mettre en œuvre, faire comprendre qu'il faut bouger avec son bras son corps, dessiner de façon sensorielle. Difficulté / au point de vu : se ressentir assis complique le dessin : le faire debout plutôt, ou simplement le tronc. Je refais l'exercice trois fois pour qu'il soit bien (compris) exploré. (1526 1530)</p> <p>Jeudi 19 mai 2011</p> <p>Transversalités en peignant. État de grâce, hier. Peindre en me mouvant transversalement sur mes jambes. C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. Comme pour une peinture sur le motif, celui-ci évoluant sans cesse, au gré du déplacement de la lumière du soleil, du vent etc. Ici, ce qui évolue, c'est le rapport que j'entretiens à la présence en mouvement fondue en moi, émergeant de moi. Je dois être vif pour saisir le détail sur la toile qui m'apparaît de façon plus perçante pendant mon déplacement régulier. Ce déplacement sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne. Mais ce déplacement est aussi une durée. Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la droite, avant le PA suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. C'est-à-dire dans le vif. Incorporer ainsi mon tableau à ma globalité agissante. Il y a autre chose : j'emmène quelque chose de moi dans ces déplacements ; je sens par contraste la différence avec l'immobilité ; et pourtant, l'action n'est pas fatigante au contraire elle est vivifiante. (1609 1622)</p>
	<i>Le Sensibl</i>		26 février 2006

<p>e</p> <p><i>Comme moteur de transformation du rapport au sens de l'œuvre plastique</i></p> <p>(training : réflexion écrite après expérience)</p>			<p>Mon autoportrait à la gouache vieux de deux ans me renseigne sur mon présent. Je vois ce front froissé, crispé de l'intérieur. Je suis souvent posé la question de pourquoi je le peins ainsi...Je sens aujourd'hui qu'il s'est « défroissé », cela me donne envie de le peindre à nouveau, comme un nouvel état des lieux. (158 162)</p> <p>02 Mars 2008</p> <p>Mon autre contrainte majeure est de garder le lien au paradigme du Sensible. Pour cela, j'ai commencé mon travail par un petit accordage en mouvement.</p> <p>Repérer les moments d'émergence</p> <ul style="list-style-type: none"> - du geste: quel genre de geste ? Délié, mouvement de base? Quel est mon rapport au mouvement gestuel quand je peins? - à la résonance - à mes pensées <p><u>Comment garder une relation à l'intériorité en gardant les yeux ouverts?</u> (c'est une nécessité); Ou bien faut-il abandonner mon mode de fonctionnement pour peindre depuis le Sensible? (je n'en ai pas envie, la peinture se rencontre avec les yeux!). 520 529)</p> <p>Mardi 4 mars 2008</p> <p>Le fait d'avoir l'objectif de noter le « comment » je peins, crée un lien avec ma démarche en SPP. Démarche compréhensive de sens. Le sens que je donne au choses et à ce que je fais. J'ai grand soif de sens. Là, j'ai envie d'utiliser ma connaissance du Sensible pour mieux appréhender, mieux comprendre ma peinture et la faire progresser, ainsi qu'avancer dans mon rapport au Sensible. (561 565)</p> <p>13 avril 2008</p> <p>Puisque mon projet de vie est d'allier les deux : mettre en relation la peinture et le Sensible, créer un chiasme entre les deux, vers une peinture du Sensible. je relis mes notes d'il y a quelques semaines, et mon inquiétude de « comment peindre avec le Sensible les yeux ouverts ? ». J'ai un début de réponse après le stage avec J... qui veut emmener le Sensible dans la vie quotidienne, les yeux ouverts...(657 661)</p> <p>Mercredi 6 mai 2009</p> <p>J'étais sensible au présent de ce que je voyais : c'est peut-être cela, l'art contemporain. (942)</p> <p>Jeudi 26 novembre 2009</p> <p>En commençant à écrire mes pertinences pour ma VAE, je me rends compte à quel point j'ai expérimenté dans la peinture ; à quel point je me suis laissé expérimenté par le Sensible. Du coup, je me sens un peu injuste envers moi-même aujourd'hui, lorsque je ne valide pas toutes ces expérimentations passées. Il est vrai que je suis moins dans un processus « révolutionnaire » aujourd'hui. Les changements dans mon travail sont subtils, mais je crois bien être toujours en processus. (1073 1079)</p> <p>4 juin 2009</p> <p>samedi 4 septembre 2010</p>
---	--	--	--

				<p>En parlant à P... de sa « BD informatique » et en la comparant à celles qu'elle a dessinées et coloriées à la main, je me rends compte que je comprends mieux cette dernière, et ce que P... a voulu dire. Car par son geste que je ressens, j'ai accès à la personnalité (peut-être est-ce sa présence) qui est derrière le dessin et au sens de celui-ci. Il y a plus de nuances dans le dessin « fait main » mais peut-être est-il mieux dessiné plus subtil, simplement à vérifier. (1275 1280)</p>
--	--	--	--	--

			Le peintre, sujet en transformation
Processus de création	Evolution de ma pratique dans le temps		<p>23 mars 2006</p> <p>De plus, dans mes portraits actuels, je renoue avec une sensation de découverte, de plaisir que je n'ai connu qu'à mes débuts, lors de mes premiers portraits et intérieurs entre 1990 et 92. Impression d'être dans un processus évolutif. À quand le retour à une peinture d'intérieurs, de natures mortes ? Ma touche est à nouveau synthétique, après avoir été durant des années de plus en plus analytique. (198 202)</p> <p>27 septembre 2006</p> <p>Il y a le bel enthousiasme du matin, l'angoisse du début d'après-midi et la reprise (de l'inspiration) de la fin d'après-midi. Variation de mon état vis-à-vis de ma création en fonction du moment où je la regarde. Le matin est comme une jeunesse et l'après-midi, plus de maturité : une vie en une journée. (250 254)</p> <p>27 septembre 2006</p> <p>Me méfier de l'enthousiasme vis-à-vis de la chose qui vient d'être faite. Prendre du recul, du temps. (256 257)</p> <p>24 octobre 2006</p> <p>J'aime ce sentiment de liberté tout en peignant. Je peux m'autoriser à changer de mode, revenir à de l'ancien, mélanger les genres, aimer cette façon de peindre et pas celle-ci...Avoir le choix. Ma référence – la peinture réaliste - évolue, et que le réel qui me sert d'ancrage et me rassure et me nourrit par la diversité des thèmes qu'il offre : lumière, espace, sujets, et le rapport que j'entretiens à ceux-ci. (278 282)</p> <p>29 octobre 2006</p> <p>Confirmation de mon évolution picturale. J'ai un plus grand éventail d'outils : description objective des formes, de la lumière, des couleurs (objective, car c'est mon intention de départ d'être objectif). Descriptions inventées : j'invente des formes, des couleurs, au sein d'une image plus objective. (je dis description parce que mon image décrit quelque chose même si c'est abstrait ou imaginaire...) Je mélange les deux. Parfois, la réalité et l'invention se superposent (exemple de mes toiles avec une écriture parfois abstraite superposée sur une image réaliste). Parfois le chiasme se fait. En décrivant la réalité, je me sens libre d'inventer à partir de celle-ci ; en inventant une réalité, elle semble devenir proche de celle décrite, ou bien elle s'intègre dedans. Le potentiel de ce chiasme, c'est la créativité, le moment de création. Ce qui n'existait pas avant devient partie intégrante et réelle de la réalité du tableau. (286 297)</p> <p>je n'ai jamais pensé que peindre « réaliste » la réalité d'aujourd'hui soit une pratique artistique connotée « ancienne » ou ringarde. Au contraire, cela m'apparaît avec une fraîcheur, une nouveauté. Parce que je suis une personne neuve, depuis ma naissance en 1969. Il y a assez peu de temps que je regarde le monde... Avec les yeux d'abord, puis j'y ai ajouté les mains en le peignant. (325 329)</p> <p>15 décembre 2006</p> <p>Comme Robert Bresson, ne pas savoir ce que je vais faire demain. Comme ça, pas de démotivation possible puisque l'avenir n'est pas</p>

		<p>contrôlé, pas répétitif...Demain peut être formidable ! (345 348)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin). Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). Puis ça bloque... tout l'après midi. (enfer, tristesse, le cœur en berne) Le soir, d'un coup, je ne sais pas pourquoi, j'y vois clair, j'ai l'envie, la détermination.. Je peins à grands coups de pinceau précis comme Van Gogh. Enfin, j'ai (à nouveau, comme il y a 15 ans) une matière plus épaisse, plus sensuelle. Ça faisait longtemps que j'en avais envie, de la retrouver ; Et je superpose des couches de couleurs sur mon jaune original ; cela fait des transparences, comme mes anciennes encres et aquarelles et feutres Posca... Cela ne va sans doute pas rester en l'état (aussi grossier), mais la trace va se sentir j'espère, en deçà...Bonne nuit. (666 675)</p> <p>20 mai 2008</p> <p>après avoir remis en question ma peinture et explorer une forme d'abstraction, je me souviens avoir recontacter ce sentiment de saturation auquel s'ajoutait celui de perte de sens. Et en effet, ma peinture d'alors s'est mise à tourner en rond. Chaque peinture que j'entreprenais finissait par un aplat orange, et chaque dessin par un noir total ; une saturation de coups de crayon ou de coups de pinceau, qui supprimais alors toute orientation, comme un « all-over » de Pollock. Petit à petit, j'ai retrouvé un espace : je me suis mis à peindre un cadre dans le cadre de la toile ; comme un Rothko. Le « cadre » donnait un sentiment de profondeur en créant l'illusion d'être plus en avant que le « fond », ou plus en arrière. Mais il m'était difficile de trouver une orientation stable dans mon tableau. Grosso modo, on pouvait le tourner dans tout les sens... Plus tard, il y a eu tout de même le coup de pinceau qui indiquait ma position, mon geste et donc le sens du tableau. Mes tableaux se sont mis à ressembler à une espèce d'explosion psychédélique de tâches de couleurs. À un moment, cela m'a vraiment lassé, l'absence d'image : la représentation me manquait. C'est ainsi que je m'y suis remis, à la représentation. J'ai commencer à refaire des portraits, puis 1 ans ou 2 plus tard, le paysage urbain est revenu, comme on revient à la maison. (744 761)</p> <p>Mercredi 6 mai 2009</p> <p>En peinture, je n'ai jamais voulu suivre les modes... Finalement c'est peut-être un peu extrême comme posture. Suivre une mode à sa façon, ou encore en s'y engageant, doit apprendre des choses, donner des résultats... (935 938)</p> <p>Mercredi 6 mai 2009</p> <p>J'ai rêvé ce matin de la cantine de ma petite enfance. Je sentais les couleurs et textures des tables jaunes en formica, des brocs d'eau en plastics colorés. Je faisais déjà du « pop art » sans le savoir...(940 942)</p> <p>Lundi 16 novembre 2009</p> <p>Sensation d'être à un moment de transition, de quitter une chrysalide vers... Je ne sais pas quoi, une nouvelle forme sans doute. (1026 1027)</p> <p>Dimanche 31 janvier 2010</p> <p>Atelier peinture et mouvement ;</p>
--	--	--

		<p>Quelque chose a changé. Je prends plus le temps d'aller au bout des exercices. Moins de choses à prouver. Moins de systématisme ; pour la première fois j'ai proposé de peindre, après accordage, « librement », en dehors d'un protocole ; pour expliquer indirectement à G que l'on peut peindre « normalement » en mouvement. Par contre cela demande une préparation, un effort...(1118 1124)</p> <p>Dimanche 18 novembre 2009</p> <p>Je regarde mes dessins d'enfant. C'est bien moi. Je sens immédiatement une empathie, un effet miroir. Je reconnais, à ma grande surprise, mon écriture graphique, ma façon de remplir les surfaces en aller et retour à coups de crayon rythmés... Une certaine intensité, incarnation... J'ai l'impression que j'aurais pu le faire aujourd'hui. Il s'agit d'un bonhomme crayonné solidement avec des gros pieds, il est bien présent; je suis surpris car je m'attendais à voir des dessins moins impliqués, plus éthérés... Un autre est dessiné d'un contour, d'un seul trait " fil de fer" : là je retrouve une certaine fluidité une souplesse... ça pourrait être un dessin téléphonique d'aujourd'hui... Et encore! Une surprise! Une perspective montagnaise, les monts sont représentés se chevauchant les uns derrière les autres, pointes en haut, donnant un entrelacs rendant bien l'impression de distance. En bas de ceux-ci, dans des proportions correctes, des tentes d'indiens joyeux. Marrant que Y me donne ces dessins au moment où je commence une étude sur mon parcours pictural. (1004 1016)</p> <p>Vendredi 4 juin 2010</p> <p>En art, parler de « croissance », plutôt que de nouveauté. Voit-on la nouveauté chez l'enfant d'un coup, du jour au lendemain ? Non, il faut du temps. Lorsque je n'ai pas vu M... depuis 15 jours, je vois qu'elle a changé. L'art est pareil à la vie. Il lui faut du temps et les résultats spectaculaires ne se voient qu'avec le recul. Les horaires de travail fonctionnent aussi lorsqu'ils ne sont pas prévus, pas habituels. (1203 1208)</p> <p>jeudi 14 octobre 2010</p> <p>J'avais à la fois la sensation de retrouver quelque chose d'ancien – les premières séances où je faisais poser les copains et où je découvrais la peinture. Je me suis surpris à peindre d'une façon assez proche de cette époque, avec une différence, la puissance de la présence de H. (1332 1335)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>En effet, je n'ai jamais pu envisager un rapport à l'art sans un corps activement présent. Que ce soit un corps qui ressent ou bien un corps agissant par le geste, les déplacements. Le corps était longtemps pour moi un récipient dont les émotions étaient le moteur. (1373 1378)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>Ma quête depuis 20 ans a été de mettre de l'ordre dans un monde émotionnel chaotique. (1379 1380)</p> <p>Lundi 21 février 2011</p> <p>Le Sensible teinte ma peinture, petit à petit, depuis des années. (1475 1476)</p> <p>12 mai 2011</p>
--	--	--

		<p>Peinture, deuxième et troisième variation de la station « Laplace » à Arcueil. La qualité des photos qui datent de trois ans m'a fait un double effet. D'une part, je me souviens bien de la sensation de pouvoir faire une série de peintures à partir de ces photos de quai, la nuit. D'autre part, je pensais qu'elles étaient de meilleure qualité et plus nombreuses. La sensation du présent est vraiment subjective. J'ai un peu confondu « qualité d'image » avec le fait que c'était la première fois que j'arrivais à prendre en photo autant de monde sur un quai de métro, ou de RER, comme ici. (1570 1577)</p>
	Fabrication de l'œuvre	<p>28 juillet 2005</p> <p>Je suis un canal ouvert sur le mode pictural : je réceptionne constamment des informations que je traite naturellement et que je dois - c'est ma fonction - décrypter et restituer sous forme de peinture. Mon rapport à la photo, au langage parlé ou aux concepts n'est pas le même : différences entre chaque mode. (126 129)</p> <p>12 octobre 2007</p> <p>Quand je veux passer vite à une autre peinture, c'est que je ne suis pas encore assez investi dans celle que je suis en train de faire: pas encore vraiment dans son cœur. C'est-à-dire : l'endroit où je déploie mon originalité...(407 410)</p> <p>Le 8 mars 2008</p> <p>Pour reproduire une forme, il y a un processus : le début peut-être une esquisse, non réfléchie, regardée mais pas vraiment observée. Je réagis simplement à ce que je vois dans l'immédiateté. Et je transfère sur mon support une impression générale, je ne rentre pas dans les détails.</p> <p>Puis je précise des distances entre les éléments dessinés : je choisis des repères et je vérifie qu'ils sont à la bonne distance les uns des autres. Un repère sur un visage est le coin de l'œil et le coin de la bouche... et quelle distance les séparent? (amplitude?)</p> <p>Puis je précise des orientations aussi par rapport aux verticales et horizontales de la feuille. Par exemple : l'orientation de l'arcade sourcilière par rapport à l'horizontale, celle du nez par rapport à la verticale? (607 615)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (cf exp. Fondatrice: le carnaval des masques monstres à Duperré en seconde) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey. J'étais encore étudiant en arts appliqués, le thème était le carnaval. Je peignais chez moi, le soir, à la lumière d'une lampe de bureau sur une large table d'architecte. C'était une peinture à la gouache de grand format. Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me liait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. Peut-être est-ce à ce moment-là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1373 1397)</p>

		<p>12 mai 2011</p> <p>Je pense avoir plus de recul dans l'action, c'est aussi ce qui me permet de voir immédiatement ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas. Sans doute que le projet de photographier ma peinture à chaque étape m'aide à avoir du recul, à considérer chaque changement au sein de l'ensemble. J'essaie d'avoir une attitude dans l'action qui soit la plus efficace possible, comme si chaque touche devait être bonne ou bien, (n'étant pas Cézanne...) préparer la bonne. Le résultat est que ma touche me paraît être d'avantage pertinente ; et par ce fait, l'ensemble de ma toile m'intéresse d'avantage qu'à l'habitude à un stade encore d'esquisse.(1581 1588)</p>
	Séquence	<p>Regard persistant sur l'environnement, et interrogateur. Intérêt de l'expérience inutile. Du trajet. (1.62 63)</p> <p>05 mars 2006</p> <p>Je passe le temps qu'il faut pour faire une peinture. Le temps d'une peinture n'est pas forcément le même de l'une à l'autre. Le travail du détail me mène à un état intérieur, qui lui-même me mène à ma « petite folie », qui peut apparaître sur la toile dans les détails.(175 178)</p> <p>24 septembre 2006</p> <p>Il peut y avoir une continuité dans mon travail, même si je peins différents tableaux en même temps. (241 248)</p> <p>01 décembre 2006</p> <p>La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle, puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile. Un peu trop à mon goût, je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches. Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches, oui, mais multicolore, et de dimensions variées. La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles. (336 344)</p> <p>21 février 2008</p> <p>Je peins un groupe spp en train de traiter assis. Ça me fait plaisir de peindre ces gens que je connais. Cela me change des inconnus du métro. Il y a des moments où il ne se passe rien de spécial, il faut simplement avancer l'ouvrage. Le protocole ou l'observation, qui va donner une méthodologie (?) doit s'appuyer sur des moments clés. Trouver les virages, les moments de changement ou les prises de décisions.(461 466)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin). Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). (666 667)</p> <p>Lundi 14 avril 2008</p> <p>Puis ça bloque... tout l'après midi. (enfer, tristesse, le cœur en berne) Le soir, d'un coup, je ne sais pas pourquoi, j'y vois clair, j'ai l'envie, la détermination.. Je peins à grands coups de pinceau précis comme Van Gogh. (668 670)</p>

		<p>Par exemple, à un moment où je me sens un peu tiède, me reviens une peinture de Van Gogh (le Bal à Arles) qui est une composition proche de la mienne, dont la vue (en repro) va me soutenir un temps. Et puis s'il ne se passe pas grand chose, eh! bien je cherche, je tâtonne, je prends du recul. Je mobilise mes sens à ressentir les effets de ma peinture sur moi-même. J'essaie de me souvenir de ma motivation de départ : ici, représenter une foule, un plein (par contraste avec mes tunnels vides) en mouvement, qui pratique la somato-psychopédagogie. Dans une belle ambiance, et avec le contenu inhabituel que contient un tel sujet pour un regardeur extérieur... Que se passe-t-il, que font-ils? (461 474)</p> <p>Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard.</p> <p>Décrire ce que je fais me rend plus actif et plus présent à mon action.(573 577)</p> <p>7 mars 2008</p> <p>Dur! Dur! De rester concentrer... Je me lâche en peignant un fond qui « ferme », globalise la peinture, en lui donnant un aspect « fini ». Cela me remotive de me sentir près de la fin- c'est un moment où il faut repréciser (petit geste) finaliser... J'aime cela. (579 583)</p> <p>Vendredi 4 juin 2010</p> <p>En art, parler de « croissance », plutôt que de nouveauté. Voit-on la nouveauté chez l'enfant d'un coup, du jour au lendemain ? Non, il faut du temps. Lorsque je n'ai pas vu D... depuis 15 jours, je vois qu'elle a changé. L'art est pareil à la vie. Il lui faut du temps et les résultats spectaculaires ne se voient qu'avec le recul. Les horaires de travail fonctionnent aussi lorsqu'ils ne sont pas prévus, pas habituels. (1203 1208)</p> <p>Vendredi 4 juin 2010</p> <p>Relire mon journal. Cela veut dire profiter des jours « d'inspiration » pour les jours où il n'y en a pas. Ou encore creuser cette inspiration ; comme je creuse ou détaille une peinture pendant plusieurs semaines à partir d'une envie ponctuelle. (1210 1212)</p> <p>dimanche 19 septembre 2010</p> <p>Je me sens autorisé à innover dans ma peinture. M m'a suggéré d'exposer une partie de mon mur peint au salon « Comparaison ». Ça n'est évidemment pas possible. Mais il m'autorise en me donnant l'idée, à peindre de grands personnages sur fond de paysage, comme je l'ai fait pour ma peinture monumentale. Cette envie semble arrivée à maturité, cela va avec une envie de peindre plus large, moins d'éléments à détailler et aussi, peindre des images composées de façon plus serrée. J'ai cela à apprendre, peut-être mettre une composition plus « choisie », faire un choix plus serré d'objets à représenter. C'est une envie que je porte depuis longtemps, mais je crois y être près car :</p> <p>J'y ai été autorisé. J'en ai l'envie physiquement, envie de changer de mode, passer moins de temps sur une image. J'ai besoin de peindre plus vite pour produire plus. J'ai en tête les peintures de Willem de Kooning. Pour l'instant je ne suis pas encore passé à l'action. On va voir. Curieusement, le fait de l'écrire et de faire des premières recherches d'images fait comme si j'avais moins besoin de concrétiser cette envie. (1285 1301)</p>
--	--	---

		<p>jeudi 14 octobre 2010</p> <p>Je note la continuité entre les deux séances. Pas de rupture, c'est intéressant, pourtant il y avait une semaine d'intervalle. (1363 1364)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (cf exp. Fondatrice: le carnaval des masque monstres à Dupérré en seconde) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey. J'étais encore étudiant en arts appliqués, le thème était le carnaval. Je peignais chez moi, le soir, à la lumière d'une lampe de bureau sur une large table d'architecte. C'était une peinture à la gouache de grand format. Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me liait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. Peut-être est-ce à ce moment- là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1373 1397)</p>
Miroir	Processus d'auto création	<p>19 Mars 2008</p> <p>Ne pas tout dire dans ma peinture, comme ne pas tout dire dans ma vie. C'est-à-dire, savoir synthétiser sans rentrer dans des détails inutiles... Et choisir les endroits que je vais développer. (625 628)</p> <p>22 Avril 2008</p> <p>Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même , ou en sortant de moi-même ? De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (684 687)</p> <p>Mardi 9 février 2010</p> <p>Je peins pour me repérer, faire les liens entre les différentes parties de l'image; comprendre comment ça marche : « pourquoi cette partie du sol mouillé est-elle plus foncée ? Ah! oui, parce que ce panneau s'y reflète ». Il me faut observer autour de ce reflet pour en comprendre la cause. Prendre du recul, aussi. (1126 1130)</p> <p>Samedi 23 octobre 2010</p> <p>J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (cf exp. Fondatrice: le carnaval des masque monstres à Dupérré en seconde) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey. J'étais encore étudiant en arts appliqués, le thème était le carnaval. Je peignais chez moi, le soir, à la lumière d'une lampe de bureau sur une large table d'architecte. C'était une peinture à la gouache de grand format. Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans</p>

		<p>mon corps qui me reliait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. Peut-être est-ce à ce moment- là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1373 1397)</p> <p>Jeudi 28 avril 2011</p> <p>En retranscrivant mon journal de peinture de 2006, je comprends d'avantage à quel point le mode « pictural » est ce qui me relie à mon intériorité.(1561 1563)</p> <p>Jeudi 28 avril 2011</p> <p>Bref! Quelque part, ma pratique picturale est garante du lien à mon intériorité, dans sa dimension la plus nécessaire et spontanée, peut-être (il y a évidemment la pratique somato-psychopédagogie mais qui relève d'un apprentissage). (1566 1568)</p> <p>12 mai 2011</p> <p>Peinture, deuxième et troisième variation de la station « Laplace » à Arcueil. La qualité des photos qui datent de trois ans m'a fait un double effet. D'une part, je me souviens bien de la sensation de pouvoir faire une série de peintures à partir de ces photos de quai, la nuit. D'autre part, je pensais qu'elles étaient de meilleure qualité et plus nombreuses. La sensation du présent est vraiment subjective. J'ai un peu confondu « qualité d'image » avec le fait que c'était la première fois que j'arrivais à prendre en photo autant de monde sur un quai de métro, ou de RER, comme ici. (1570 1577)</p>
	Lecture bio	<p>17 septembre 2005</p> <p>La peinture est mon chemin intérieur. (152, 153)</p> <p>26 février 2006</p> <p>Mon autoportrait à la gouache vieux de deux ans me renseigne sur mon présent. Je vois ce front froissé, crispé de l'intérieur. Je suis souvent posé la question de pourquoi je le peins ainsi...Je sens aujourd'hui qu'il s'est « défroissé », cela me donne envie de le peindre à nouveau, comme un nouvel état des lieux. (158 162)</p> <p>Si je décris tout avec tant de précision, c'est que j'ai besoin de voir clair, de comprendre ; qu'il n'y ait pas de zone d'ombre dans mes toiles. (369 370)</p> <p>Visite d'E L..... avec ses mots magiques, il me dit de ne pas en faire trop, que tout est déjà là dans ma peinture, que mon savoir-faire est là. Que ma manière avec la peinture est à rapprocher de celle avec les femmes...Que je sollicite peu l'attention, mais si on s'aventure un peu avec moi, il y a une richesse à découvrir. En peinture, cela veut dire (ce que je me suis déjà entendu dire) qu'il y a une subtilité à saisir dans mon travail. Il faut un peu laisser venir ma peinture à soi. La laisser vivre un peu, sans chercher trop vite à la classifier (ça la tuera). Le détail est ma force, mais point trop forcer mon talent...Ni trop vouloir répondre aux attentes de bien faire, bien rendre...Laisser vivre mon geste.</p> <p>(415 422)</p>

		<p>Particulièrement ici : des personnages esquissés au bout du tunnel glauque. Un peu comme si c'était une transposition de mon rapport aux gens - en ce moment - je les vois à distance, à travers une longue-vue. Le tunnel ou la longue-vue c'est moi. La couleur glauque n'est pas péjorative ici, je la trouve adéquate pour qualifier mon intériorité. C'est sombre avec des reflets d'argent et au bout du tunnel, la lumière jaune/orangée avec d'autres êtres humains. (?442)</p> <p>21 février 2008</p> <p>G, jeune étudiante qui prépare les beaux-arts, me parle de ces peintures (tunnels) la rouge , c'est comme si on avait envie de rester dans la partie rouge. Et que le couloir sombre fait peur, on n'a pas envie d'y aller c'est comme une colonne vertébrale... Et pour moi, c'est comme ma gorge et le rouge, ma tête. Plus de vie et d'espace dans ma tête que dans ma gorge. Dans le second tunnel elle me dit « là c'est l'inverse, on n'a pas envie de rester dans le tunnel, on a envie d'aller au bout, là où c'est coloré, où il y a du monde». (448 454)</p> <p>Le 5 juillet 2008</p> <p>Je me rend compte en regardant les photos de M B (C'est ma voisine qui m'a envoyé le lien de son site)- qui photographie les gens, fait des portraits à Harlem, Chinatown... peu de paysages... Que mon regard essaie de fuir derrière le personnage... Ou au moins, il cherche le point de fuite, l'espace, le vide... Cette présence, cette rotondité humaine me dérange, me confronte... je cherche un trace de paysage urbain. Je me surprends en direct en train de chercher la tangente ; je perçois mes yeux bouger instinctivement, de façon réflexe, dans leurs orbites... À droite, à gauche... Rien à faire, le sujet est bien l'humain, il est cadré plein pot - incontournable... Alors je suis bien forcé de le regarder... pas de ligne de fuite, mais une masse qui vient à moi ; de la chair vivante ! (au secours !). (776 786)</p> <p>27octobre 2008</p> <p>Copier Claude Lorrain. Je me trompe dans les proportions...Ai-je réellement cette intelligence spatiale spontanée ? J'ai dû beaucoup travailler pour savoir un peu dessiner...(817 820)</p> <p>24 -26 février 2009</p> <p>Je peins les tâches blanches de la fourrure rousse des biches (ou des daims ?) du parc à Chamblay... Remémoration des taches identiques sur la peau des poneys sioux d'un puzzle de mon enfance. Comme si j'avais déjà un regard analytique à l'époque (j'ai un regard analytique). C'est vraiment toute mon enfance qui est revenue en même temps que cette vision tellement précise -comme à travers « la loupe du temps »-, d'une pièce de puzzle représentant un détail de la robe noire tachetée de blanc d'un poney Indiens. Puis l'image générale autour du poney, me revient un peu, bien que flou. Je ressens à nouveau l'intensité que je vivais en regardant cette illustration peinte. J'ai des couleurs, presque l'odeur de l'air de ce moment, entre le puzzle et moi. Je crois que je cherchais déjà à comprendre comment était peinte cette robe animale, je devais sentir un mystère dans cette image, dans sa facture, et sans doute une envie de le résoudre...Je crois que l'intérêt de ce jeu -le puzzle - à été de m'exercer à me remémorer, à observer une image ; et l'effet secondaire à été de l'apprécier, d'en ressentir presque une sensualité... Je pourrais presque peindre l'ambiance de cette image, aujourd'hui...(852 865)</p> <p>15 février 2009</p> <p>Je peins en partie pour la classe sociale d'où je viens, la classe moyenne. Je lui reste fidèle en restant accessible dans la forme, bien que les sujets soient parfois malaisés. Mais ils parlent d'où je viens : mon quartier de St Maur, le RER pour aller aux grands magasins avec</p>
--	--	--

		<p>Maman etc. Ce RER évoque aujourd'hui la science-fiction des années 70 : néons, tapis roulants, couloirs interminables, tout cela étant un (845 850)</p> <p>5 mai 2009</p> <p>Je m'interroge sur le contenu de mon stage de peinture et mouvement . Comment rester dans la « Méthode », faire de la peinture (qui ne soit pas que de « l'art thérapie ») et faire passer ma singularité ? (923 926)</p> <p>Mardi 6 octobre 2009</p> <p>Je vois l'effort que cela me demande de mettre en forme le texte sur l'expérience à partir de plusieurs sources et d'en faire un plan. Je fais un pont avec ma tendance en peinture à ne pas (ou peu) composer avec plusieurs images pour n'en faire qu'une (978 981)</p> <p>16 novembre 2009</p> <p>Sensation d'être à un moment de transition, de quitter une chrysalide vers... Je ne sais pas quoi, une nouvelle forme sans doute. (1026 1027)</p> <p>Mercredi 5 octobre 2010</p> <p>Médit : Je perçois un espace intérieur, la matière de ma colonne vertébrale. Oui, il y a une animation je crois, mais pas comme je me la représente. C'est comme un léger, très léger, pétilllement de « ma matière vertébrale ». En même temps que je retranscris mes sensations, j'aperçois une de mes peintures récentes représentant une façade d'immeuble faites de bandes horizontales alternant le blanc et le foncé. Je l'avais appelé « La Maison », d'un coup je vois un grill costal : c'est cela ma maison : mon grill costal qui contient mes organes vitaux : cœur et poumons etc. Je note cela alors que justement, j'étouffe de trop de pression extérieure, heureusement que je fais le choix de prendre soin de moi ! (1306 1315)</p>
	Pt de repère plastiques	<p>26 février 2006</p> <p>Mon autoportrait à la gouache vieux de deux ans me renseigne sur mon présent. Je vois ce front froissé, crispé de l'intérieur. Je suis souvent posé la question de pourquoi je le peins ainsi...Je sens aujourd'hui qu'il s'est « défroissé », cela me donne envie de le peindre à nouveau, comme un nouvel état des lieux. (158 162)</p> <p>L'imaginaire ne peut se déployer qu'à partir de ces perceptions, réelles. L'imaginaire ça n'est pas une désincarnation vers un ailleurs hypothétique. L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière , celle du corps et de ces perceptions: la lumière, la couleurs, les formes, les tonalité internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. (374 378)</p> <p>23 avril 2008</p> <p>Je sens que je suis saturé. Saturé d'émotions. Je suis facilement à la limite de sortir de moi. En fait, je crois bien que j'étais sorti de moi et que je commence à sentir l'état dans lequel je suis en étant à nouveau en contact avec mon corps.Un rien pourrait me faire sortir. (738 740)</p> <p>J'ai l'impression que mes points de repère sont en train de changer en peinture. Le référent est d'avantage intérieur : je suis moins saisi</p>

		<p>d'une impulsion en voyant la réalité ou une photo de la réalité, mais plus d'une envie de tonalité, de couleur, en lien avec la représentation et à partir de laquelle je vais pouvoir aller vers la représentation. J'avais envie de décrire l'imaginaire. Mais l'interprétation de la réalité, c'est un peu l'imaginaire... Parole d'A à propos de mes petites angoisses : « le plaisir est le remède ! » Cool ! (763 770)</p> <p>Mardi 9 février 2010</p> <p>Je peins pour me repérer, faire les liens entre les différentes parties de l'image; comprendre comment ça marche : « pourquoi cette partie du sol mouillé est-elle plus foncée ? Ah! oui, parce que ce panneau s'y reflète ». Il me faut observer autour de ce reflet pour en comprendre la cause. Prendre du recul, aussi. (1126 1130)</p> <p>mercredi 6 octobre 2010</p> <p>Peinture : attention aux moments où je ne veux pas voir en face le travail qu'il y a à faire. Par contre, remettre en question une façon de faire lourde, ou inadéquate ? Envie de peindre, d'avancer ; mais il y a un mur. J'ai tendance à vouloir le pousser, plutôt de trouver comment passer de l'autre côté. (1316 1320)</p>
Solutions plastiques venant du vécu		<p>19 Mars 2008</p> <p>Ne pas tout dire dans ma peinture, comme ne pas tout dire dans ma vie. C'est-à-dire, savoir synthétiser sans rentrer dans des détails inutiles... Et choisir les endroits que je vais développer. (625 628)</p> <p>28 mars 2008</p> <p>Si je me reconnais moi-même, si je me valide, j'ai moins besoin d'être parfait dans ma technique; il y a moins d'enjeu. Du coup je peux être plus posé et plus efficace.(643 646)</p> <p>12 avril 2008</p> <p>J'ai lâcher un truc par rapport au besoin de reconnaissance en lâchant ma galerie. Et cela laisse la place à plus de profondeur en moi, moins de pression, moins de paraître et de bien faire... ça va changer quelque chose dans ma peinture, j'en suis sûr. (648 651)</p> <p>En me relisant, je m'aperçois. Je m'aperçois donc qu'il y a le fameux foisonnement de sens à l'intérieur de moi, qu'il y a une activité interne à mon corps que je vis régulièrement, mais que je n'utilise pas vraiment ; sur laquelle je ne m'appuie pas... (688 690)</p>

Annexes 2-

Deux récits catégoriels

Récit catégoriel des « vécus, réflexions et outils du Sensible »

A- Vécus du sensible

Cette rubrique « vécu du Sensible », regroupe un certain nombre d'expériences vécues dans le cadre de l'activité picturale, dont certaines qualités sont classifiables comme appartenant au Sensible.

On compte parmi celle-ci :

Les tonalités internes définies dans la section précédente dont les perceptions visuelles forment un premier sous thème plus précis, vu leurs importances dans l'activité du peintre.

En somato-psychopédagogie la chaleur corporelle, La profondeur, les perceptions corporelles subjectives de globalité et d'amplitude, et la présence à soi, sont répertoriés dans la « spirale processuelle du Sensible » (voir cadre théorique). Ils s'articulent chacun les uns avec les autres. La chaleur induisant la profondeur, qui annonce la globalité. La globalité qui sera un facteur constitutif de la « présence à soi ».

Le thème suivant, celui de la résonance est aussi un thème important en somato-psychopédagogie et en lien avec les tonalités internes. Il s'agit du comment « résonne » intérieurement une information (une couleur, par exemple pour l'artiste) intérieure ou extérieure, que ce soit sur un plan purement perceptif ou du sentiment qu'elle déclenche d'adéquation ou d'inadéquation avec soi-même.

La lenteur, est un outil majeur en training du Sensible. L'artiste va l'utiliser dans son geste pour mieux le percevoir, le contrôler, ou au contraire le laisser s'imprégner du mouvement interne pour mieux le goûter

Enfin l'imaginaire, est pour le peintre un élément présent constamment, qui peut par exemple, se manifester comme l'expression de sa subjectivité, ou encore apparaître spontanément dans l'enceinte de ses perceptions mentales sous formes d'images.

A-1 Tonalités internes et Spirale processuelle du sensible.

A-1.1 Tonalités internes

La première tonalité décrite, en relation avec un modèle, est vécue comme une force intense, intelligente, entraînant : (23 mars 2006) Je peins E ... Pendant la séance, une énergie puissante s'incarne en moi, me pousse à la concentration, me compacte, me porte. Sensation cousine de celle que j'ai pu vivre en traitement. Cela fait des années que je cherche cela ! (194 197) (1337) Puis les tonalités internes sont associées à l'imaginaire comme partie de la subjectivité corporelle : (12 juillet 2007) L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière, celle du corps et de ces perceptions : la lumière, la couleurs, les formes, les tonalités internes(374 376). Au delà encore, ces tonalités constituent le terreau du désir de peindre en couleur, Envie de couleurs (1344 ; 1345) et même de vivre : (12 juillet 2007) La lumière, la couleurs, les formes, les tonalité internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le

substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. (375 378). C'est ainsi que l'auteur en parle comme étant à la base de la motivation à peindre : (21 février 2008) Il y a donc 3 starters, motivation à une peinture: Motivation immanente (476 477). Il évoque l'apparition d'une tonalité interne stimulant sa créativité au point qu'il devient nécessaire de l'exprimer : une tonalité interne due à une stimulation extérieure ou intérieure. Une tonalité interne que je ne peux garder pour moi seul, que je souhaite dire (478 479) c'est à dire de l'exprimer avec ses outils artistiques usuels, qui ont une racine visuelle en lien avec la réalité extérieure qui puisse résonner avec sa tonalité du moment : je la dis avec ce que j'ai vu (dedans ou dehors), à partir d'une modalité, d'une résonance visuelle (479 480). Cela peut-être une image mémorisée qui apparaît spontanément : Soit je vois une image (un paysage par exemple) dont la tonalité va résonner avec ma sensibilité du moment. C'est une évidence (481 482). Ou bien l'artiste va se mettre en quête d'une image qui puisse le toucher de façon adéquate : Soit je cherche une image qui puisse résonner en moi (483). Dans les deux cas de figure la décision est prise en relation avec son corps Mais le point de départ est lié à une organicité. (483 484) On peut même dire qu'elles influencent la séance picturale : Mardi 27 mai 2008 Mon approche de la peinture à faire est plus incarnée (772 773). Ou le point de départ de la peinture, le choix du thème, de l'image à peindre, se fera en fonction d'une coloration émanant de l'intériorité de l'artiste : Je perçois d'abord la couleur en moi (de façon organique)... Puis je choisis le sujet. (772 774)

Ainsi, elles agissent comme points de repères, supports à la liberté de peindre. L'artiste les associe également à ses sentiments : (Lundi 14 avril 2008) J'essaye d'être le plus libre dans ma façon de peindre, c'est-à-dire que j'essaie de suivre au plus près mes « tonalités internes », mes sentiments. (663 665).

A-1.2 Perceptions visuelles

La relation à la couleur où à la luminosité est souvent présente dans ce journal. C'est pourquoi elle apparaît déjà dans le récit catégoriel « acte de peindre » (plutôt comme « matières picturales ») et ici dans leurs aspects plus corporels et à travers les perceptions visuelles (773 ; 1145 1146 ; 1362 1505 ; 1510 1512 ; 1538 ; 1645)

Elle est à la fois un point de repère et un point de départ organique, interne, à l'acte de peindre : (Mardi 27 mai 2008) Mon approche de la peinture à faire est plus incarnée. Je perçois d'abord la couleur en moi (de façon organique)... Puis je choisis le sujet. (772 774). Cette coloration (ici le bleu) est vécue comme un fond, un support de stabilité : Fin : le bleu est toujours là, en moi et en fond de toile. Comme s'il était le support de toute cette séance. (1360 1362).

Mais cette tonalité lumineuse « de base » est influencée par la qualité du rapport à soi : (Mercredi 13 avril 2011) Ces pensées me ramènent à moi, cela change quelque chose dans ma perception lumineuse et colorée (1537 1538), qui peut se révéler fluctuante par la façon dont la luminosité se donne : qui clignote un court instant du plus clair au plus foncé, ou l'inverse, je ne sais plus. (1538 1539). Il ne vit pas son art seulement de façon intellectuelle, il part d'une expérience concrète de la perception d'une atmosphère intérieure rappelant un paysage : Mais je ne reste pas conceptuel sur cette toile : c'est un vrai paysage d'intérieur, perçu à travers ma propre « intériorité » (973 974). Le rapport à cette « vie intérieure » intensifie

l'expression de l'artiste, jusque dans ses couleurs et sa touche : D'où, entre autres, l'intensité des couleurs, plus saturées que dans la réalité ; et la force de la touche du carrelage, plus expressive. (975 976). Mais c'est aussi un rapport à l'extérieur, à l'autre qui va influencer cette perception parfois même de façon très forte, au point d'entrer en relation avec un aspect de la subjectivité la plus profonde de l'autre - ici une atmosphère colorée - par le biais d'un accordage somato-psychique : Mardi, I. est venu poser à l'atelier : formidable séance. Petite introspection avant de commencer. À un moment, je perçois quelque chose d'étrange, qui vient vers moi (un peu comme un brouillard sur le sol, un peu kaki) ; je me rends compte que c'est I. (1141 1145) ; cette coloration « intérieure » correspond étonnamment à la couleur objective des vêtements de son interlocuteur ; curieusement la couleur que je perçois est la même que celle de ses vêtements ! (1145 1146) La sensation de singularité dégagée par la présence de son modèle est vécue par l'artiste comme « une première fois » : Jamais je n'avais senti une présence d'une façon aussi singulière... (1146).

La perception de la lumière au sein de sa propre globalité physique donne l'occasion à l'auteur de mieux ressentir sa sphère optique : Sensation de globalité agréable. Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de mon stage de peinture (1645 1647). Cette lumière donne une perception de l'oeil détaillée, au point qu'il peut discerner une rigidité dans son positionnement spatial, en lien avec une lumière extérieure et dorée : Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide peut-être, attirant la lumière dorée, plutôt extérieure. Oui, c'est cela, mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors (1647 1649). Il sent qu'il n'y a pas beaucoup de relations entre son regard et son intériorité ; mais que malgré tout la sensation de rigidité de ce canal optique n'est pas définitive : Pas ou peu de chiasme avec le dedans. Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement. (1649 1650)

A-2 Éléments de la spirale processuelle du Sensible

A-2.1 *chaleur corporelle*

La chaleur et la luminosité colorées sont parfois associées dans les perceptions (691) ; (1360) et reflètent ensemble une mobilisation positive de l'organisme. L'auteur définit même la chaleur comme une émotion ; une chaleur qui pétille et se déplace dans la totalité du corps et déclencheuse d'expression : l'émotion, c'est une sorte de pétilllement ou de petite ébullition chaude, dans mon estomac, mes jambes, mes bras et qui se traduit par une envie d'exprimer de créer. (638 639). La chaleur se manifeste dans un moment fort du processus en même temps que d'autres sensations et d'une compréhension : Moment où vient la chaleur, le mouvement. Synthèse : je vois plus clair (1359) (691). Qui ensemble permettent ou accompagnent une expression puissante et ample : Moment de jaillissement (cheveux) : grands coups de pinceaux martiaux (1359 1360). La chaleur qui revient en premier lieu est la marque de l'activité, d'une alchimie créatrice avec couleurs, lumière et mouvement ce dernier animant l'ensemble : Ça bouge, ça chauffe dans mon corps... En plus de la chaleur, il y a des couleurs, de la lumière : toute une activité en perpétuel mouvement, comme dans les forges de Vulcain !!! (691 692) Elle est un des éléments tangibles supports à une confiance, une liberté

d'oser : Si je fais confiance en cette activité-là, cela va changer certainement quelque chose dans moi, dans mon expression (693 694).

A-2.2 La profondeur subjective

La profondeur est reliée à une géographie intérieure au corps, peut-être pourrait-on dire une organicité. Ce « lieu » ou bien cet « état » permettrait le déploiement d'une expression singulière de qualité. L'artiste s'aperçoit par contraste qu'il n'est pas dans la profondeur, « le cœur » de son travail, lorsqu'il n'est pas stable à son contact, qu'il pense à un autre projet : (12 octobre 2007) Quand je veux passer vite à une autre peinture, c'est que je ne suis pas encore assez investi dans celle que je suis en train de faire: pas encore vraiment dans son cœur (407 409). Le cœur de son activité, il le définit comme un lieu, un espace peut-être car il peut s'y déployer, et de façon originale : C'est-à-dire : l'endroit où je déploie mon originalité... (409 410) Ainsi lorsqu'il est dans cet espace intérieur, il vit sa singularité comme s'il y avait une interaction entre ce lieu et la concentration de l'artiste ; à tel point qu'il entre dans un travail de détail minutieux : C'est ce qui m'arrive avec cette peinture d'Auber: d'un coup je ne pense plus à la suivante, mais je commence à vivre mon originalité en la détaillant, par petites touches (410 411). Mais il remarque que cette touche délicate n'est pas non plus disponible n'importe quand, qu'elle dépend de l'état d'avancement de sa peinture, comme s'il fallait que cette dernière soit déjà un peu dégrossie avant d'être détaillée : il faut que ma peinture soit assez avancée pour que je puisse avoir accès à cette partie de mon expression (411 413). Cette fois l'interaction se fait par le geste qui par sa subtilité va concerner la profondeur de l'artiste : Cela me fait l'effet de mieux concerner ma profondeur. Mais ce dernier conclut en affirmant que le geste autant que le rapport à sa peinture viennent de sa propre profondeur : Ou plutôt le geste, le rapport à la peinture *vient de ma profondeur*. (413 414).

A nouveau, l'artiste se questionne à un moment où il ne se sent pas en lien avec sa profondeur. Sa question se réfère en général à sa propre disposition intérieure dans son acte de création picturale ; c'est à dire qu'il cherche à savoir où sont ses appuis dans cette création, au dedans de lui ou au dehors ? : (22 Avril 2008) Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même , ou en sortant de moi-même ?(684 686) Cela se transforme, une nouvelle fois en la constatation que son instabilité viendrait d'un manque de présence corporelle au dedans de lui-même ; autrement dit de sa tendance naturelle à chercher un appui vers l'extérieur : De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (684 687)

Ce lieu de profondeur de soi est nécessaire à l'artiste, il installe un préalable à son geste pictural qui est de fermer les yeux afin de laisser venir plus facilement une information immanente : (24 avril 2008) Hier par exemple, j'ai commencé les yeux fermés, tellement je ne pouvais plus supporter la distance d'avec mon « intériorité ». Puis l'envie d'une forme est venue...(706 707) Qui, une fois transcrite va être une première structure de l'œuvre, permettant ensuite de désirer l'« habiller » d'un sujet photographié : Et à partir de cette esquisse de forme, l'envie de peindre une photo posée sur mon buffet (707 708) qui a pour thème ses racines familiales, ses parents, qu'il peint séparément : Un portrait de G en voiture, puis j'ai peints S, séparément, bien qu'elle soit sur la même photo (708 709). Avec la crainte de ne pas avoir assez de recul par rapport à la photographie : L'important était de ne pas me faire bouffer par la photo. (709 710).

A-2.3 Perceptions corporelles subjectives de globalité.

La globalité est d'abord un sentiment que nous pouvons rapprocher ici de celui utilisée comme un « outil » en psychopédagogie perceptive. C'est à dire un sentiment d'unification entre le dedans et le dehors, le corps et l'esprit, appelé accordage somato-psychique. Les données recueillies concernant la globalité comme vécu et outils du Sensible associent dans quatre extraits de ce journal sur cinq au total, le regard ou le sens visuel intérieur et extérieur à la globalité. Ce constat montre l'importance, voire la prédominance de la modalité visuelle dans l'activité picturale sur le reste des perceptions. L'auteur s'interroge sur le rôle du regard au sein de sa globalité corporelle générale, et plus particulièrement sur les effets de la tension optique : la tension dans mon regard me sort-elle de ma globalité (261) ; Il y a en effet un effort permanent pour le peintre à regarder, et cela de différentes façons : avec précision ou plus globalement : Je cherche à voir le détail et le global en même temps (1088) Mais plus particulièrement avec ampleur, une notion qui est d'ailleurs associée à celle de globalité : Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur (1091 1092). L'auteur était habitué à utiliser son regard pour scruter les détails, c'est pourquoi l'attitude inhabituelle de regarder de façon plus globale lui demande un effort : Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global (1092 1093). On voit qu'un regard global n'est pas que le fait de regarder à la fois largement et précisément mais aussi d'un chiasme entre l'amplitude intérieure et extérieure. L'auteur se rend compte de cela par contraste, car il se sent « coincé » dans une seule orientation visuelle, vers l'extérieur : Oui, c'est cela, mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans. Il pose d'ailleurs la question de ce qu'est un regard ample, global : Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ? (1093 1094) Il apporte un élément à sa question celui d'une relation entre le regard intérieur et le regard extérieur, qui influencera le travail de l'artiste : Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur. Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre. (1091 1095).

Par ailleurs la globalité corporelle existe plus facilement si le regard n'est pas coupé ni du dedans ni du dehors. L'artiste vit cette globalité agréablement quand il est en relation à la fois avec lui-même (ses yeux) avec l'extérieur (une lumière plutôt extérieure) : Sensation de globalité agréable. Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de mon stage de peinture. Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide peut-être, attirant la lumière dorée, plutôt extérieure (1646 1648).

Il se rend compte d'ailleurs d'un élément de son regard qui est figé, car trop tourné vers le dehors et pas assez vers le dedans : Oui, c'est cela, mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans (1648 1649). Mais la « fixité » de son regard peut sans doute être remise au service d'une globalité plus générale grâce à un training du Sensible : Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement. » (1649 1650). Une certaine qualité de vision est elle aussi le fruit d'une globalité, d'un chiasme. En effet l'auteur parle de sensations de chaleur et de mouvement qui s'ajoutant l'une à l'autre donnent une perception d'une vue nouvelle et nette : Moment où vient la chaleur, le mouvement. Synthèse : je vois plus clair (1360).

Par ailleurs la globalité sert l'authenticité de l'expression qui ne viendra pas que du monde viscéral. Pour cela la perception, le ressenti sont des outils importants, une manière d'être actif : (jeudi 2 juin 2011) L'expression ne viendra pas forcément du monde viscéral, mais plutôt d'une globalité, ressentie, perçue et non pas subie. (1667 1668).

A-2.4 La présence à soi

Au départ on peut lire que la qualité de présence à soi, est liée au tonus musculaire, au fait d'être attentif à ne pas avoir trop de tensions lors de l'action: (04 avril 2006) Trouver une présence relâchée en peignant. (l. 204). L'excès de tension à un effet négatif sur le volume de présence (qui est une qualité de la présence à soi) : (29 septembre 2006) Repérer mes tensions quand je peins : la tension dans mon regard me sort-elle de ma globalité, de moi-même (donc) ? (260 262). Pourtant une bonne qualité de présence nécessite un minimum de tonus pour s'engager. L'auteur cherche un degré particulier d'engagement tonique dans son action de peindre similaire à celui qu'il rencontre lors de son training préparatoire : (10 mars 2008) Besoin de trouver le même tonus d'engagement dans ma peinture que dans ma pratique précédente en mouvement. Tonus nécessaire pour concerner le plus de volume et le plus de présence. (621 624)

Ensuite, l'artiste questionne la nature de ses appuis durant son activité : (22 Avril 2008) Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? (683 684) Sont-ils en dedans ou sur son support pictural, en dehors de lui ? : Sur moi-même ou sur la peinture ? (684 685) puis il élargit son questionnement au sens du lieu de l'émergence de sa créativité, à nouveau au dedans ou au dehors ? : Est-ce que je crée à partir de moi-même, ou en sortant de moi-même ? (685 686) Ce questionnement l'amène au constat que même dans sa façon d'être corporellement, il s'appuie davantage sur le monde extérieur que sur son intérieur, en lequel il peine à demeurer : De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (686 687). Puis en prenant du recul, par la relecture de ses notes il s'aperçoit lui-même : En me relisant, je m'aperçois (688). En s'apercevant il observe une riche activité sensorielle en lui-même : Je m'aperçois donc qu'il y a le fameux foisonnement de sens à l'intérieur de moi (688 689), il constate qu'il la vit presque constamment. Mais pourtant il ne s'en sert pas comme appui : qu'il y a une activité interne à mon corps que je vis régulièrement, mais que je n'utilise pas vraiment ; sur laquelle je ne m'appuie pas... (689 690)

Il décrit plus avant cette activité intérieure, comme l'activité d'une forge fantastique, comportant chaleur, couleurs, lumière et mouvement : Ça bouge, ça chauffe dans mon corps... En plus de la chaleur, il y a des couleurs, de la lumière : toute une activité en perpétuel mouvement, comme dans les forges de Vulcain !!! (691 692) Il pense que cette activité porte un potentiel auquel il pourrait faire confiance, et grâce auquel il pourrait se transformer dans son expression créatrice : Si je fais confiance en cette activité-là, cela va changer certainement quelque chose dans moi, dans mon expression (693 694). Cela lui permettrait de lâcher prise, en peinture, dans sa façon de suivre servilement la forme, pour aller explorer son imaginaire : Peut-être lâcher un peu plus la forme, la copie conforme, pour explorer un peu plus mon imaginaire. (694 695)

A-3 Résonances.

Le peintre va être touché par sa propre action d'une manière particulière. « le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche. (71 72).

La résonance positive dans le corps de l'artiste (ici une rencontre sensible ou affective de l'artiste avec un thème, ou une tonalité colorée intérieure) et ses effets, comme des remèdes, stimulent sa motivation. C'est assez répétitif. Je cherche une motivation. Je commence par chercher une couleur correspondant à une tonalité interne ou un sujet qui résonne avec ma fibre sensible, mon émotion. (457 459).

Mais cette résonance ne se donne pas forcément spontanément, elle peut nécessiter un effort pour être recrutée. L'auteur a perdu le fil de son action : plus de résonance : Et puis s'il ne se passe pas grand chose (469), y remédier n'est pas simple, il doit chercher dans plusieurs orientations eh! bien je cherche, je tâtonne, je prends du recul (469 470). La solution vient d'un effort à créer du lien avec lui-même, et d'en goûter l'effet en relation avec son intériorité : la résonance : Je mobilise mes sens à ressentir les effets de ma peinture sur moi-même. » (470). Elle a comme origine un stimulus (intérieur ou extérieur), et donnera lieu à une expression nécessaire. Mais entre la stimulation et l'expression il y a un temps, ou un aspect de l'action, imprégné par la résonance avec ce qui est vu. L'artiste passe à l'action grâce à une tonalité interne nourrie d'une vision extérieure avec laquelle il résonne. Une tonalité interne que je ne peux garder pour moi seul, que je souhaite dire. Je la dis avec ce que j'ai vu (dedans ou dehors), à partir d'une modalité, d'une résonance visuelle. (477 481) elle dépend de l'adéquation entre l'information perçue et la sensibilité du moment. Lorsqu'il y a un effet immédiat de convergence entre ces deux éléments, c'est une évidence Soit je vois une image (un paysage par exemple) dont la tonalité va résonner avec ma sensibilité du moment. C'est une évidence (481 482). Il faut que l'artiste fasse une recherche pour atteindre ce niveau de convergence, soit en trouvant l'image adéquate (recherche iconographique), soit je cherche une image qui puisse résonner en moi. (483)

L'artiste repère un lien, une cohérence, entre l'organisme et un événement pictural ; il s'en sert afin de prendre une décision de passage à l'action : À nouveau je me pose la question : peinture ou pas ? Là aussi, c'est une évidence, j'ai un tonus particulier accompagné d'un sentiment particulier qui résonne avec la pratique picturale. (602 605) et puis afin de laisser les effets de cette rencontre évoluer, à l'écoute de sa propre globalité corporelle, sans prédominance de l'émotion viscérale sur le reste de l'organisme, mais dans une dynamique d'interrelations où corps et expression se nourrissent et dialoguent réciproquement, sans prédominance, là encore : Un corps partenaire, c'est un corps que l'on écoute, qu'on laisse agir avec lequel je résonne. L'expression ne viendra pas forcément du monde viscéral, mais plutôt d'une globalité, ressentie, perçue et non pas subie. (1667 1668) cette capacité est-elle un indice permettant de délimiter les contours des qualités nécessaires pour être en prise avec un art d'aujourd'hui ? : J'étais sensible au présent de ce que je voyais : c'est peut-être cela, l'art contemporain. (942).

A-4 La lenteur

La lenteur apparaît une première fois dans ce journal comme une vitesse d'exécution d'un mouvement parmi d'autres. La « bonne vitesse » serait une vitesse naturelle, moyenne, ni trop

rapide ni trop lente s'accordant avec le corps, permettant une aisance gestuelle : 05 février 2001 Ne pas être pressé de peindre, quand je peins. Être au bon rythme, c'est moins fatigant, ni trop lent, ni trop rapide. C'est plus juste sur la toile et plus juste pour le corps. (51 53) Plus tard l'auteur revient sur la lenteur, mais cette fois comme une des différentes vitesses possibles, liées aux différentes façons de vivre. Celle de la lenteur correspondant à une *profondeur* de vécu particulier : 22 août 2005 Différentes façons de peindre - comme de vivre - profonde et lente (132 133) Un vécu parmi d'autres, chacun étant associé à une vitesse ou à un rythme particulier. Ces différents éléments pouvant se combiner différemment comme une palette d'expressions reflétant les états d'âme de l'artiste. La lenteur associée à une certaine mélancolie lourde et imposante convainc davantage l'auteur que d'autres combinaisons expressives plus légères : ou profonde émotionnelle et lourde ; légère et rapide, rythmée ; légère et lente. Lorsque c'est léger et rapide, j'ai la sensation j'ai l'impression que cela ne me concerne pas, parce que c'est un mode différent de celui « le plus impressionnant » : lourd et profond : mélancolique (133 135). Par comparaison le peintre se rend compte de cette pente naturelle, n'incluant pas la légèreté, celle-ci serait pourtant une expérience attirante et nouvelle Légèreté et gaieté ; j'ai envie d'y goûter ! (136) et associable avec la lenteur (voir ci dessus l.134)

Ensuite, elle est évoquée de façon implicite, concernant un trajet permettant un regard persistant, insistant sur cette expérience gratuite qu'est le déroulement d'un déplacement dans l'espace : 04 mai 2001 Regard persistant sur l'environnement, et interrogateur. Intérêt de l'expérience inutile. Du trajet. (61 63)

Plus tard, la lenteur commence à être envisagée comme un outil du training corporel préparant à la peinture. Ce training se basant sur l'attention portée au geste et à la globalité corporelle : 29 octobre 2006 travail de l'attention sur le geste et l'ensemble du corps : préparation corporelle (304 305) expérimente diverses vitesses dont le ralentissement : (idée d'exercice : peindre d'après modèle avec sa vitesse usuelle, puis plus vite et une autre fois en ralentissant, et enfin varier les rythmes, contrepieds...) (305 306) Ensuite la lenteur commence à être décrite avec une connotation sensorielle, permettant de développer la perception articulaire : Ce déplacement sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne (1618 1619). Elle est une voie d'accès à la temporalité : Mais ce déplacement est aussi une durée. (1619)(évolutivité) C'est depuis cette lenteur qu'émergent des impulsions, d'autres vitesses. L'artiste vit cela par la pratique d'un training sensoriel associé à son action picturale. Il assiste ainsi par la lenteur de son déplacement transversal, à l'expression d'une impulsion gestuelle plus rapide, se glissant entre deux moments d'arrêt, points de repère spatiaux et temporels : Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la droite, avant le PA suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. (1620 1621) La lenteur offre alors une stabilité qui permet par exemple une saisie qualitative du réel. Cette saisie est constituée de « jaillissements perceptifs ». C'est alors une action globale, intelligente, presque autonome qui va bonifier l'intention de l'artiste cherchant à exprimer du mieux possible son projet de dessin ou de couleur : Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. Elle a une autre qualité encore, qui est d'aider à percevoir et d'emmener volontairement la masse de présence de l'artiste, avec ses immobilités et résistances : il y a autre chose : j'emmène quelque chose de moi dans ces déplacements ; je sens par contraste la différence avec l'immobilité (1625 1626) ; cette mise en action lente et respectueuse régénère le corps dans son ensemble, plutôt que de l'éprouver : et pourtant, l'action n'est pas fatigante au contraire elle est vivifiante. (1626 1627).

Par ailleurs elle peut être utilisée comme un préalable pour installer d'autres propriétés associées au Sensible, utilisées pour la pratique picturale, comme l'empathie. En effet l'artiste peut vivre une empathie avec son propre geste, sa propre action, son propre outil : En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci. (540 542) la lenteur sensorielle est l'occasion pour l'artiste de prendre le temps de bien observer ce qu'il fait, de s'imbiber de la forme qu'il dessine : La lenteur sensorielle me donne le temps de bien regarder, de bien comprendre la forme que je vais reproduire (583 584). Ensuite ce temps habité de présence, devient sensation intérieure, menant à une rencontre intime de l'acteur avec lui-même : Elle me permet de me reconnecter à ma sensation, c'est-à-dire à moi-même (584). Ce gain qualitatif intérieur est utile à la compréhension plastique extérieure, par exemple pour mieux appréhender le dessin d'un visage de façon globale : J'avais du mal à reproduire un visage, à voir et comprendre sa globalité (584 585) car, enfin, cette lenteur gestuelle sensorielle construit petit à petit la globalité du sujet au delà de ses propres contours, en relation avec son environnement et spécialement avec le motif qu'il s'est donné à peindre : La lenteur me donne ma globalité, pour mieux voir celle de la forme à reproduire (585 586).

Et le geste une fois perçu dans toutes ses dimensions du Sensible grâce à la lenteur, peu être réintégré avec assurance dans une vitesse usuelle « normale » voire plus rapide : 31 décembre 2006 Lorsque je suis en lien avec ma liberté intérieure, mon mouvement libre, je peux décider d'accélérer mon geste, il est alors plus sûr (360 362).

A- 5 Imaginaire

L'imaginaire est envisagé dans ce journal comme un vécu corporel spécifique, ayant pour source la réalité envisagée comme passant par les perceptions corporelles : (12 juillet 2007) L'imaginaire ne peut se déployer qu'à partir de ces perceptions, réelles (374). Il ne se déploie pas en dehors de ce monde, en dehors de ces perceptions : L'imaginaire ça n'est pas une désincarnation vers un ailleurs hypothétique (375). Mais au contraire grâce à leurs existences concrètes, matérielles même, dans lesquelles il est possible de s'engager physiquement : L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière, celle du corps et de ces perceptions (375 376) permettant de rencontrer les qualités plastiques, de luminosité, de couleur, d'atmosphère particulières par lesquels l'imaginaire peut se construire et qui leurs sont constitutives : la lumière, la couleurs, les formes, les tonalités internes, (377) participants au désir de créer et de vivre : celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. (377 378). Le monde des perceptions devient un ancrage et un support à la créativité, facilitant la confiance en soi : (22 Avril 2008) Ça bouge, ça chauffe dans mon corps... En plus de la chaleur, il y a des couleurs, de la lumière : toute une activité en perpétuel mouvement, comme dans les forges de Vulcain !!! Si je fais confiance en cette activité-là, cela va changer certainement quelque chose dans moi, dans mon expression (691 694). Confiance permettant à l'artiste de changer ses habitudes, comme on change d'appui pour avancer dans une nouvelle orientation : Peut-être lâcher un peu plus la forme, la copie conforme, pour explorer un peu plus mon imaginaire. (694 695)

Ensuite dans une autre séquence, durant une séance de thérapie manuelle, puis d'introspection c'est une image qui apparaît spontanément et dont c'est le sens, cette fois, qui se déploie dans un axe imaginaire, à partir de la description de cette image tirer d'un paysage réel : (30 avril 2008) Pendant un traitement chez M..., puis le lendemain en méditant. Je vois une immense peinture verticale avec cet « arbre-monument », que nous avons vu P..., L... et moi, lors de

notre promenade... Je vois bien la peinture que cela ferait ; cet arbre gigantesque avec L... et P... à ses pieds, comme des lutins, ou des explorateurs de monde... Une peinture monumentale, avec la matière de l'arbre... (718 728). Plus tard encore, durant une autre séance de pédagogie manuelle, une image de peinture à la texture épaisse, « à la Auerbach » vient à l'esprit de l'artiste, comme un désir anticipant sur sa pratique de l'après-midi : (23 février 2010) (j'avais eu le matin pendant le traitement de N., une image de ce que j'avais envie de faire : une matière à la Auerbach). (1146 1148).

L'artiste « sensible » fait un certains nombres d'expériences lors de sa pratique professionnelle. On peut remarquer distinctement l'influence du Sensible dans son témoignage, à tel point qu'il est possible d'y reconnaître des éléments comme « les tonalités internes », la lenteur, ou des concepts comme « la spirale processuelle du Sensible » ; tous propres à la psychopédagogie perceptive. Les tonalités internes, les éléments de la spirale apparaissent comme des points de repère à l'artiste, lui indiquant quand il est proche de son expression la plus intime. Elles lui donnent aussi des informations facilitant la perception intérieure et extérieure du monde des couleurs et des formes, et permettant d'instaurer un dialogue constructif entre ces deux pôles. On voit aussi clairement l'évolution du rapport de l'artiste à la lenteur. Au départ vécue comme quelconque pour le geste artistique, puis qui devient centrale, par ses qualités sensorielles, et de mise en relation avec la temporalité et l'espace. Enfin, dans ce paradigme, de façon surprenante peut-être, l'imaginaire est défini comme appartenant nécessairement au corps.

Ces vécus nous renseignent sur le paradigme du Sensible, décrit par les thèmes sus nommés comme une profondeur, une globalité dans et du corps ; un « lieu » de stabilité, d'appui facilitant l'émergence de la créativité pour l'expression artistique.

Mais le Sensible ainsi perçu n'est pas qu'un outil, mais aussi un état stimulant la motivation non seulement à créer mais au delà encore, à vivre. On peut voir aussi qu'il ne se donne pas spontanément, mais que parfois l'artiste doit faire un effort pour y avoir accès ; d'ou l'intérêt du training corporel.

En bref tous ces vécus faits de tonalités, gérés ou apparaissant spontanément par les outils de la perception corporelle ou par un entraînement en « mode Sensible », sont autant de supports d'expériences de descriptions et déjà, de réflexions fonctionnelles pour l'artiste.

B- Les outils du Sensible

Après avoir vu précédemment les vécus du Sensible, l'intérêt de celui-ci pour la pratique picturale et le fait que l'artiste ait besoin parfois de s'entraîner pour y avoir accès, nous verrons ici les « outils » proprement dit. Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive des outils du Sensible, mais de ceux que l'auteur semble avoir rencontrés le plus fréquemment. Ils n'appartiennent pas toujours seulement au Sensible proprement dit (comme l'attention, le geste, les rythmes, etc...) mais peuvent y être rattachés . Ils ne sont pas toujours décrits

formellement, mais parfois simplement évoqués, ou reconnaissable par leurs effets.

En effet l'artiste a à sa disposition, en psychopédagogie perceptive un certain nombre de leviers, comme le « point d'appui », les impulsions, la neutralité active, la non prédominance ; des « instruments internes » comme l'attention, facilitant l'accordage somato-psychique ou encore la réciprocité actuante utilisées dans les trois formes de training. Les trainings ont une place spécifique ici, non pas seulement entrevus comme vécus du Sensible, mais bien plus comme préparations volontaires, formalisées à une pratique picturale, ou comme expérience transférable à celle-ci. Nous y retrouverons des thèmes comme de nouveaux outils, ou éléments relevés par l'artiste durant ses expériences.

B-1-Le point d'appui

Il est un outil classique en relation d'aide manuelle, mais est transféré ici au delà de ce cadre habituel.

Le point d'appui est d'abord décrit comme moyen de prise de recul, de « défusionner » de l'action, dans un moment de difficulté : (Lundi 3 mars 2008) Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point d'appui (551 552). Ce moment d'écoute déclenche une activité tonique particulière Et cela travaille dans ce P.A. qui se joue quelques instants localement entre l'artiste et son support : Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise) (552 553). Cela se traduit pour l'auteur par une meilleure perception, agrandie, de la surface de la toile : Je sens que je gagne en étendue dans la toile (553 554) puis par un relâchement tonique, apaisant son découragement, et inaugurant un espace d'où jaillit une idée porteuse : cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée; (554 555) qui serait de s'appuyer sur la technique d'un autre artiste : le travailler comme Garouste (555). Ce que l'auteur met immédiatement en œuvre. Cela résout sa difficulté par une fluidité retrouvée : Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai une touche fluide « libre » comme G.G. (555 556)

Il est une occasion pour l'artiste de faire le point, de construire sa pratique en se situant temporellement, de se globaliser : (7 mars 2008) Le point d'appui marque une séquence qui structure la pratique, pour ne pas se perdre... Se rassembler. (587 588) ce repère qu'est le point d'appui, est donc aussi temporel et permet de construire l'action en la séquencant : (Mardi 19 mai 2011) Mais ce déplacement est aussi une durée. Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la droite, avant le point d'appui suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. (1619 1622).

L'introspection sensorielle (appelée ici « méditation ») est une forme de point d'appui, et comme dans les lignes 553 555 permet à l'artiste de gagner en étendue de présence, mais cette fois dans son propre corps. Un relâchement « contagieux » agréable, qui, depuis son tronc gagne son volume crânien : (Mardi 31 mai 2011) Méditation. Je trouve le moyen dans l'immobilité, à ce que ma tête participe à cette contagion tonique provenant plutôt de mon tronc. Sensation de globalité agréable. (1643 1646) créant un véritable « espace de temps », lui permettant donc de prendre le temps de réfléchir. Une réflexion à partir de sa sensation corporelle ; mettant justement en question le type et la qualité de ses appuis subjectifs en peinture : (22 Avril 2008) Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même,

ou en sortant de moi-même ? (684 686) C'est ainsi qu'il prend conscience d'une tendance, malgré tout, à ne pas se servir suffisamment de son corps comme appui, mais plutôt de l'espace extérieur : De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela (686 687).

B-2 *L'impulsion*

A deux moments éloignés par un long intervalle, la notion d'impulsion apparaît. Cette « apparition » se fait dans deux contextes différents. Le premier datant de 2003 évoque l'impulsion pareille à une contraction organique d'un accouchement, comme si l'« impulsion » était le résultat d'une maturation temporelle : (10 octobre 2003) Je comprends ce que veut dire « accoucher d'une œuvre ». Je porte en moi une peinture depuis un mois. Sans pouvoir rien faire. Ce soir, en deux heures, la moitié a été faite. C'est comme si à partir d'une impulsion, j'avais projeté l'image que j'avais en moi sur la toile. Et cela s'est fait tout seul, sans effort ; par une compréhension corporelle, spatiale. (104 108)

Le deuxième semble faire état d'une situation où « l'impulsion créatrice » apparaît en deux temps. Suite à une interrelation avec la toile extérieure par une modalité visuelle. Peut-être qu'il ne s'agit pas de deux temps, mais plutôt de deux conditions nécessaires : une relation organique à « l'intériorité » et un lien avec l'extérieur le tout dans un processus, celui de la création d'une œuvre : (24 juillet 2010) Puis surprise : je sens et vois ce que je pourrais faire. C'est une envie qui vient de l'intérieur, pas de la photo. Envie de peindre librement. C'est peindre le ciel qui m'en donne l'impulsion. Je commence par peindre par touches dissociées les rythmes et la lumière, « à la Van Gogh ». Plaisir retrouvé de peindre sans contrainte extérieure.

Plus tard, le lendemain, je peins à nouveau « sous contrainte » photographique ». Mais je me sens libre cette fois. (1226 1234).

B- 3 *L'attention*

L'attention est décrite de différentes façons : liée à la façon de considérer un objet (une peinture) et une qualité de présence à soi dans la durée. C'est d'abord une forme de concentration qui devient un lien avec l'objet de cette concentration. Mais elle est aussi activée par une vitesse corporelle qui peut être lente ou plus rapide : (02 Mars 2008) En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci. (539 541) ; C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. (1610 1614).

Il y a une attitude « équilibrée » d'engagement du corps qui permet de garder ce lien longtemps ; une tension (l'« effort ») et un relâchement (le confort) : Je continue mon effort (545). Trouver un confort pour travailler longtemps, c'est important. (...) Et j'arrive à travailler concentré assez longtemps. (1439 et 1444) L'attention est aussi liée à un regard équilibré entre précision et globalité : En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte. C'est-à-dire la vision périphérique. Je peins de manière

impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; pour le moment. Je continue mon effort. (539 545). L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du regard. (575 576). Enfin cette qualité d'attention peut se prolonger (se transférer) au support de la peinture : je suis attentif, de façon égale, à chaque parcelle de la surface de ma toile. (913 914)

B-4 *La neutralité active*

Cette « attitude » permet une stabilité dans l'acte de peindre : Trouver la posture stable, au milieu pour peindre. (155) C'est une qualité de présence à soi qui disparaît dans la tension physique : Trouver une présence relâchée en peignant. Essayer de me faire « moins mal ». Moins de tensions, plus de respirations. (205) C'est un équilibre entre « l'agir » et le « laisser faire » : Envie de trouver la fluidité dans ma manière de peindre. Pas facile, cela nécessite de l'engagement et du laisser-aller. (226 227). Cet équilibre concerne le rapport au corps, entre la droite et la gauche : Travail de la présence corporelle. Symétrique pour mieux regarder un motif. Donc pour mieux se situer et pour peindre de façon équilibrée. (1403 1404) ; entre l'intérieur et l'extérieur : Plutôt que m'énerver ou me durcir. Fermer les yeux donne du recul par rapport à ce qui est visé (observé). (586 587) ; je suis en adéquation (équilibre) avec mon mouvement (436). Cette attitude équilibrée donne accès à une créativité : celle de se mettre en lien avec le lieu de la création en soi (213) à des solutions techniques réconciliant des concepts opposés comme pesanteur et légèreté : Solution possible, c'est l'épaisseur de la matière que je pose avec légèreté (paradoxe) (227) ; Une épaisseur appliquée avec liberté et légèreté, est-ce joli ? (229) à un comportement libéré du problème de l'erreur : Si je me trompe, ça n'est pas grave : ni de la laisser, ni de la retirer. (227 228)

B-5 *La non prédominance*

C'est un critère qualitatif. Il y a des proportions équilibrées, dans l'acte de peindre, entre l'attention portée à soi (le « peintre-sujet ») au support (la toile par exemple) et l'objet de la création picturale : (17 septembre 2005) Trouver la posture stable, au milieu pour peindre. En peignant, pas de prédominance entre moi, la toile et le modèle. (152 156). Cette « non prédominance » triangulaire prend la forme d'un dialogue avec le support photographique. Il va chercher à trouver un équilibre entre sa propre forme, et celle de la photographie : C'est-à-dire que je ne me plie pas à la forme que j'observe dans la photo, mais il y a une discussion entre elle et moi (1239 1240). Mais c'est une action naturelle Je ne la force pas non plus (1240) liée à l'habitude du maniement et de l'expression du et par le pinceau : Mais je la déforme de façon à ce qu'elle puisse être exprimable simplement par mon pinceau (1241). Ce savoir faire ajouté à la solidité de présence du peintre lui permet de garder le contact avec sa profondeur, sans forcer : C'est à dire qu'il y a un degré de fidélité à la forme dans lequel je ne peux me glisser sans risquer de me déformer, de me tendre et de quitter ma profondeur (1242 1243). Malgré tout, pour trouver un équilibre l'artiste doit fournir un type d'effort de l'ordre du relâchement et de l'acceptation, qui le mène à une expression adéquate, une simplification de la forme photographiée pour sa transcription gestuelle dessinée : Je sens un équilibre quand j'accède (j'accepte) à un degré de simplification de la forme peinte qui ressemble à la forme de mon geste (1244 1245). Il laisse libre cours à une forme d'intelligence adaptative spontanée jaillissant depuis son intériorité : Et qui ressemble à la forme du mouvement et de l'impulsion qui m'anime (de l'intérieur) (1245 1246). Je modèle la forme en étant moi-même

modélé de l'intérieur. (1246 1247)

La non-prédominance concerne aussi le rapport au sujet peint : dans l'impression de proportions équilibrées se rapportant à la fois au monde visible (formes et couleurs...) et à celui de la sensation (être touché...) : À propos de la peinture, pour sélectionner mes sujets, choisir ceux qui portent le plus de choses dans l'invisible et le visible. (996 997) Mais aussi à la technique picturale, comme la prise de photographie ; il y a « non prédominance » quand vient une palette de sensations agréables et principalement celle de simplicité : Par exemple sensations qui accompagnent le moment de la prise de vue, qualités objectives de celle-ci (lumière, mise au point) et subjectives: cadrage ou décadrage. Sensation: nouveauté, stabilité douceur richesse ou simplicité. Simplicité dans mon choix. (998 999).

B-6 La réciprocité actuante

En somato-psychopédagogie la réciprocité actuante est un préalable à la relation. Ici transférée à la relation picturale, elle enrichit l'action qui passe par une sorte de dialogue corporel ou l'expérience physique de chacun des acteurs semble amplifiée : H. me décrit ce qu'il ressent, un mouvement puissant dans tout son bassin qui vient vers l'avant. Je sens sa présence énorme, presque monstrueuse. De mon côté, je sens monter en moi une force intense (1150 1151) et va influencer l'action menée également par une amplification du geste et une accélération de l'action : et je me mets à peindre en masse, en matières épaisse, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs (1151 1152). Mais l'auteur ne perd pas pour autant le contrôle, il intervient dans l'interaction pour l'adapter à son besoin d'apaisement, Pour adoucir un peu ma sensation, je me mets dans un rythme dans mes jambes (1152 1153). Ainsi les deux sensations de force et de douceur pourront cohabiter et évoluer ensemble dans une certaine durée : Un peu plus tard, cela se posera dans mon corps, plus de douceur, mais toujours de l'intensité...(1152 1154).

La sensation sur le mode relationnel, composante primordiale de la réciprocité actuante, intervient ici en situation d'étude d'œuvres, en en comparant deux différentes : En parlant à P... de sa « BD informatique » et en la comparant à celles qu'elle a dessinées et coloriées à la main (1276 1277), Elle semble donner accès de façon privilégiée aux informations exprimées manuellement : je me rends compte que je comprends mieux cette dernière, et ce que P... a voulu dire (1177 1178) comme une singularité picturale et même un sens apportée par ce mode de relation « vivant », ressenti physiquement : Car par son geste que je ressens, j'ai accès à la personnalité (peut-être est-ce sa présence) qui est derrière le dessin et au sens de celui-ci (1278 1279). L'auteur a ainsi également accès à davantage nuances dans le dessin purement « manuel » que dans celui fait par l'intermédiaire de l'ordinateur : Il y a plus de nuances dans le dessin « fait main » mais peut-être est-il mieux dessiné plus subtil, simplement à vérifier. (1279 1280)

B-7 Training

B-7-1 Introspection sensorielle

L'introspection sensorielle permet au peintre d'avoir accès à différentes informations, comme son état intérieur, à partir de ses perceptions physiques. Mais c'est aussi un cadre, un confort de base à partir duquel l'action peut-être envisagée différemment. Par la posture immobile propre à cette forme de médiation, l'auteur se perçoit localement au niveau de son tronc, puis laisse cette sensation agréable envahir son crâne et tout son corps : Je trouve le moyen dans l'immobilité, à ce que ma tête participe à cette contagion tonique provenant plutôt de mon tronc. Sensation de globalité agréable (1644 1645). Ensuite la perception devient plus précise, au point que ses yeux apparaissent, depuis cette intériorité et par une luminosité intérieure : Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de mon stage de peinture (1646 1647) sous un nouvel aspect, mettant en relief certaines zones constitutives de l'intérieur de l'œil comme leurs pupilles : Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide peut-être (1647 1648), et une lumière colorée s'en approchant attirant la lumière dorée, plutôt extérieure (1648). Ce qui lui fait comprendre la disposition intérieure de son regard, un peu figé, tourné de façon prédominante vers l'extérieur sans liens avec l'intériorité : Oui, c'est cela, mon regard est un peu figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans (1648 1649) mais pourtant il a l'intuition que cela peut évoluer : Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement. (1649 1650)

D'un point de vue plus expérimental, ces perceptions peuvent même faire fonction de point de repère voire même de motifs pour la peinture : À présent que la structure est là, j'ouvre les yeux régulièrement, mais tout en me référant à mon « modèle intérieur » : je fais une peinture réaliste de ma perception interne, en fait !!!!! (1514 1515)

B-7-2 pédagogie manuelle

Ce training est aussi un cadre donnant accès à des informations internes qui font évoluer l'action du peintre : Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre (1095) » Certains aspects pratiques de la pédagogie manuelle peuvent se transférer à la posture ou au geste de peindre : La posture pour peindre, je m'en inspire de la TM. »(1439) ; Le protocole « fascia » donne une structure au geste de peindre, à l'activité de peindre. Il bonifie le rapport à soi et à la peinture donc (597) comme la perception et la régulation de son propre tonus une fois transféré au geste pictural peut permettre à l'artiste d'adapter son geste, en le relâchant à l'aide d'un appui, pour avoir davantage de nuances de précision ou de confort : Trouver un confort pour travailler longtemps, c'est important. D'un point de vue pratique, cela veut dire se servir d'un repose main pour les parties précises de mon travail. De trouver un relâchement dans les bras (1440 1442). La conséquence est qu'il ressent moins de tension cardiaque, et que cela l'aide à rester concentré plus longtemps : La conséquence immédiate est que ça me tire moins le cœur, je me sens plus posé, plus efficace ; plus concentré aussi. Et j'arrive à travailler concentré assez longtemps. (1442 1444) Avec une certaine pratique d'écoute de sa corporéité, l'artiste repère plus facilement une façon d'agir équilibrée, favorisant une action plus libre : (Vendredi 25 mars 2011) « Je crois qu'à ce moment, je me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul ; mais malgré tout, une attention constante bien que parfois légère, avec mes capacités de dessin précis et de coloriste bien intégré et s'exprimant donc facilement. » (1492 1495) ; Le temps passe... Et je me rends mieux compte de ce qu'est la technique, le contrôle et le relâchement, le laissé agir en peinture. (1545 1547)

B-7-3 *Gymnastique sensorielle*

B-7-3-1 *Le geste*

Comme avec la pédagogie manuelle l'artiste va transférer une qualité de mouvement gestuel en lien avec un tonus pour s'engager dans sa pratique picturale : Besoin de trouver le même tonus d'engagement dans ma peinture que dans ma pratique précédente en mouvement (621 622). La gymnastique sensorielle crée un accordage somato-psychique aidant à aller vers un geste artistique plus libre : pour la première fois j'ai proposé de peindre, après accordage, 'librement', en dehors d'un protocole ; pour expliquer indirectement à G... que l'on peut peindre 'normalement' en mouvement (1120 1123). Mais cela nécessite un effort, un entraînement : Par contre cela demande une préparation, un effort... » (1123 1124). Le rythme gestuel utilisé en gymnastique sensorielle influence l'intensité et la qualité de la touche de peinture : La façon dont on pose la touche c'est lié au rythme. L'intensité dans la manière de poser la touche c'est le rythme, la cadence. Mais le rythme « juste », qui correspond à une réalité corporelle variable et évolutive. » (303 304) Ce geste, quand il bénéficie d'une attention, devient une mise en action de l'entité somato-psychique bienfaisante au delà d'un simple déplacement articulaire : il y a autre chose : j'emmène quelque chose de moi dans ces déplacements ; je sens par contraste la différence avec l'immobilité ; et pourtant, l'action n'est pas fatigante au contraire elle est vivifiante (1609 1622) enfin, ce training gestuel s'applique sous une forme codifiée à la peinture (Vendredi 20 mai 2011) Petit mouvement du deuxième degré avant peinture il libère le corps dans ses axes lésés, comme celui antero-postérieur permettant l'engagement et le recul : Cela me libère l'axe avant arrière. Du coup, je ne me sens plus bloqué: je peux prendre du recul sur ce que j'ai peint, et m'engager de nouveau (1629 1632) et en conséquence l'esprit avec la motivation à peindre : l'envie de peindre revient. (1632)

B-7-3-2 *Rythmes et Vitesses corporelles*

La vitesse dans le cadre de la gymnastique sensorielle, peut n'être qu'un support à un exercice pictural : (idée d'exercice : peindre d'après modèle avec sa vitesse usuelle, puis plus vite et une autre fois en ralentissant, et enfin varier les rythmes, contrepieds...) (304 306) permettant de s'échauffer : Le rythme rapide est aussi nécessaire pour commencer (624) Mais elle est aussi la base d'un vécu corporel : J'aime le geste de peindre : quand je figole, c'est encore le geste ; le petit mouvement du pinceau qui donne la précision et me touche. (71 72) Lorsque le corps est accordé, la vitesse d'expression gestuelle peut-être plus libre : Lorsque je suis en lien avec ma liberté intérieure, mon mouvement libre, je peux décider d'accélérer mon geste, il est alors plus sûr. (360 362) La vitesse lente permet de donner une base stable à des vitesses plus rapides : je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce mouvement transversal plus lent (1620). Le rythme est un point de repère temporel qui s'accompagne de déplacement corporel permettant de couvrir la toile globalement et de donner du recul, de changer de point de vue : Accepter de changer de place, de ne pas « arriver » de suite à la perfection à un endroit donné : savoir changer d'endroit sur la surface de la toile (590) Les diverses qualités de la touche proviennent du rythme : la façon dont on pose la touche c'est lié au rythme. L'intensité dans la manière de poser la touche c'est le rythme, la cadence. Mais le rythme « juste », qui correspond à une réalité corporelle variable et évolutive (302 304) et celui-ci à son tour dépend de la qualité d'attention de l'artiste à son corps : Pour cela : travail de l'attention sur le geste et l'ensemble du corps : préparation corporelle (304 305). Lorsque le rythme issu de l'accordage corporel rencontre la touche, peut naître un sentiment de

parfaite liberté : Transversalités en peignant. État de grâce, hier. Peindre en me mouvant transversalement sur mes jambes. C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. (1609 1614) Par les impulsions rythmiques, il y a une « vérité non réfléchie » de l'artiste, qui s'exprime, plus en phase avec sa réalité intérieure qu'avec l'extérieur. La « justesse » de l'expression dépend alors aussi du respect de son rythme intérieur, de sa durée dans le temps : Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour vérifier la justesse des proportions...(945 947) qui amène l'artiste à une forme de peinture plus spontanée, peut être moins « fidèle à la réalité », mais plus fidèle à son vécu intérieur : je comprends pourquoi ses peintures sont déformées... Enfin, je le comprends mieux ; il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin (947 949) qui porte, pour certains artistes une « vitesse folle » ou peut-être simplement une intensité hors normes : Peut-être même qu'il n'a pas le choix, qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie...À moins que ce soit celui de son intensité...(949 950)

Enfin l'accordage avec le rythme va rapprocher l'artiste de ses impulsions profondes, comme une intelligence spontanée saisissant et exprimant formes et couleurs avec précision : Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. C'est-à-dire dans le vif (1618 1620).

B-7-3-3 orientations

Le travail fait par l'artiste sur les orientations en gymnastique sensorielle se traduit par une lisibilité de celles-ci dans la peinture même. Les grandes lignes qui composent, organisent et donc orientent la peinture spatialement correspondent à des critères d'un vécu du corps habitué à ce training : Ensuite, il y a ma façon de cadrer : pas virtuose, mais précise ; pas rapprochée, mais ouverte avec un rapport singulier au « cube perspectif », aux lignes de fuite. Souvent tout se joue dans un couloir « antéro-postérieur » (1054 1055). Ce positionnement intérieur de l'artiste dans son propre corps, se traduit par un ensemble de traces, de touches, comme une orientation générale sur la toile, elle se lit concrètement et se ressent d'une façon diffuse par l'image : Ou bien c'est l'horizontalité, (portée par mon rapport à la transversalité) qui pose mon tableau comme dans « la Dernière Réunion » (1056 1057). L'image peut donc transmettre l'état psycho-corporel de l'artiste.

Conclusion (analyse transversale) : Les « outils du sensible » employés par l'artiste tout du long de son journal impactent sa pratique picturale constamment. On a pu voir nettement que le point d'appui lui permet d'avoir un repère temporel et spatial sur lequel il puisse construire son activité. Cette construction se poursuit, plus stable et équilibrée par les postures de neutralité active et de non prédominance. Cette qualité d'attention créant du lien avec son « interlocuteur » (aussi bien lui même, que son sujet à peindre), amène la notion de réciprocité actuante, une construction relationnelle interactive, presque autonome.

C- réflexif sur le corps Sensible

Le corps sensible est un interlocuteur de l'artiste. Ça n'est pas un corps machine qu'il fait fonctionner uniquement par le contrôle. Au contraire nous avons pu remarquer précédemment qu'il y a une forme de dialogue entre l'artiste et son corps. Une écoute des tonalités internes, une écoute du monde et de la façon dont il résonne au dedans... Et un apprentissage à agir ou réfléchir à partir des informations perçues

Cette écoute et cet apprentissage à des effets sur l'action et le comportement de l'artiste. Il se transforme au contact de son « corps Sensible », dans la façon de percevoir son œuvre en relation avec ses tonalités internes ou en fonction des attributs des différents training du Sensible. La transformation opère aussi dans la manière qu'a l'artiste de faire l'œuvre, c'est à dire avec de nouvelle compétence sensorielle par exemple ; et enfin dans la façon qu'il a de lui donner du sens en fonction des informations perçues.

C-1 Le Sensible Comme moteur de transformation de la manière de percevoir, sentir l'œuvre.

La fréquentation du Sensible permet de développer, voire de créer chez le peintre certaines aptitudes perceptives qui peuvent être très variées, voire surprenantes. Ici il découvre une nouvelle compétence de perception concernant sa façon de regarder (déjà vu plus haut dans la section « perceptions visuelles) à la fois le détail et le global, le dedans et le dehors : Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant L..., et j'ai l'impression que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette sensation) (1087 1090). De plus il se rend compte qu'il y a différentes façons d'agir par le regard : l'une étant un regard habituel, passif peut-être, limité dans son étendue ; et l'autre plus active plus englobante, nécessitant une prise de décision. Et cette prise de conscience est curieusement confirmée par l'intermédiaire de l'audition, puisque l'auteur « entend » spontanément quelques mots Une voix me dit : « c'est normal que je ne voie rien en traitement (ou en médit, je ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ». Prise de conscience, donc. (1090 1091)

Le rapport au Sensible permet de percevoir une réalité interne et extérieure qui participe à la création picturale, même si elle est réaliste : La réalité c'est subjectif. Faire de la peinture réaliste, c'est éminemment subjectif. C'est valider tout un ensemble de nuances perçues par et dans son propre corps. (372 373) ». Les sensations vécues sont le sel de la création artistique et même au delà elles nourrissent l'envie de vivre : L'imaginaire, c'est entrer de plain-pied dans la matière, celle du corps et de ces perceptions : la lumière, la couleurs, les formes, les tonalité internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre. » (375 378)

Ensuite, L'habitude du « training » du Sensible permet de mieux percevoir certaines composantes de l'image, comme les orientations, l'amplitude, etc... D'en faire une lecture « pédagogique », afin de rechercher les « éléments manquant », pour améliorer la peinture : Intérêt de faire une lecture en mouvement de mes propres peintures : en termes d'orientation, d'amplitude, d'axes, de mouvements de base, d'intensité, d'espace etc. Quelles informations manquantes ? Me baser sur ces critères pour l'améliorer. (952 957)

C-2 Le Sensible comme moteur de transformation de la manière de faire l'œuvre plastique

La relation au Sensible dans l'activité du peintre est un jeu entre des moments où il pose des actes, d'autres où il se laisse aller, et enfin des moments d'équilibre entre ces deux pôles : Je

crois qu'à ce moment, je me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul (1492) ces deux pôles émergent et se fondent progressivement dans le rapport que l'artiste entretient à l'action : ici, ce qui évolue, c'est le rapport que j'entretiens à la présence en mouvement fondue en moi, émergeant de moi (1616 1617). Depuis cette émergence qui se déroule sur un déplacement, il doit avoir une attention aiguisée pour saisir les détails de sa peinture, qui deviennent plus nets : Je dois être vif pour saisir le détail sur la toile qui m'apparaît de façon plus perçante pendant mon déplacement régulier (1616 1618). Ce déplacement en « training sensoriel » augmente considérablement sa perception : Ce déplacement sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne. (1618 1619)

Cette façon d'être semble même avoir sa propre volonté autonome vive, sachant où elle va et ce qu'elle fait : Une lenteur avec des jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon. C'est-à-dire dans le vif. Incorporer ainsi mon tableau à ma globalité agissante. (1622 1624) l'artiste se trouve alors habité par un monde de tonalités, véritable processus évolutif auquel il doit adapter son expression constamment. Ce processus commence doucement avec une couleur également douce, qui n'empêche pas l'artiste de dessiner une structure du portrait, inspirée par l'expression de son modèle : Je commence très doucement, envie de bleu ; cependant je structure par le dessin : c'est ce que m'inspire l'expression de I... : entre la colère et la bouderie (1344 1346). La séance évolue en amplitude, l'artiste change d'outil et prend de la distance. La douceur se transforme en tension créatrice brute, poussant l'artiste à ne même plus mélanger ses couleurs pour peindre : Je change de pinceau et en prends avec rallonges... pour avoir plus de recul. Il y a une certaine tension. Première période où les couleurs viennent « sorties » du tube (1346 1348) malgré cela l'auteur est attentif à être stable dans son processus créatif : J'essaie de garder la relation à mon intériorité et à I... Je fais attention à rester dans un processus. (1348 1349)

La perception de lui-même va permettre à l'artiste de réajuster sa posture « intérieure » : Recul de mon cœur, après que j'ai remarqué son antériorité excessive. Plutôt que de m'appuyer sur lui (spontanément) pour m'exprimer, laisser venir ma colonne ; y penser plus souvent. (1464 1467). Enfin, la relation perceptive, incarnée au monde permet d'enrichir la part imaginaire dans la peinture, même si elle est réaliste : L'imaginaire ne peut se déployer qu'à partir de ces perceptions, réelles. (374)

C-3 Le Sensible comme moteur de transformation du rapport au sens (ou de la réflexion ?) de l'œuvre plastique

Le vécu du Sensible est un vécu porteur d'informations sensorielles prolongées par la réflexion qui améliore la pratique artistique. L'auteur cherche à améliorer l'amplitude de sa vision : Ça demande un effort de regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une opportunité à ce qu'il devienne global (1091 1093). Pour cela, il se questionne et trouve des réponses, où son intériorité est concernée : Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur ample » ? Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers l'extérieur (1093 1095). Il en déduit que sa réflexion va changer sa pratique : Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre (1095).

Il y a une manière de lire l'œuvre qui se fait par une connaissance par contraste entre la trace passée (ici un autoportrait) et la manière dont l'artiste se ressent : Mon autoportrait à la

gouache vieux de deux ans me renseigne sur mon présent.(158) » L'agencement des touches de peinture reproduisant le front n'est pas du au hasard, elle correspond à un état extérieur mais aussi intérieur du modèle ou peut-être du peintre. L'attention posée sur la forme souligne un questionnement qui était sous-jacent : Je vois ce front froissé, crispé de l'intérieur. Je me suis souvent posé la question de pourquoi je le peins ainsi...Je sens aujourd'hui qu'il s'est « défroissé », cela me donne envie de le peindre à nouveau, comme un nouvel état des lieux. (159 162) ».

En comparant deux types de dessins, l'un fait par ordinateur et l'autre directement à la main : En parlant à P... de sa « BD informatique » et en la comparant à celles qu'elle a dessinées et coloriées à la main,(1276 1277) l'auteur se rend compte qu'il a accès davantage à la signification de l'intention du dessinateur et à son identité, lorsqu'il dessine à la main : je me rends compte que je comprends mieux cette dernière, et ce que P... a voulu dire (1277 1278). L'auteur ressent la trace laissée en dessinant, comme un reliquat du geste, et de la personnalité de son auteur. Il comprend mieux le sens du dessin : Car par son geste que je ressens, j'ai accès à la personnalité (peut-être est-ce sa présence) qui est derrière le dessin et au sens de celui-ci (1278 1279). L'auteur perçoit plus d'informations, de nuances subtiles dans le dessin fait à la main : Il y a plus de nuances dans le dessin « fait main » mais peut-être est-il mieux dessiné plus subtil, simplement à vérifier. (1279 1280)

L'attention du regard accordée au réel fait sens pour l'artiste, comme signification de ce qu'est peut-être l'art actuel : J'étais sensible au présent de ce que je voyais : c'est peut-être cela, l'art contemporain. (942).

Conclusion :

Dans les trois parties de cette rubrique, on voit comment le corps Sensible opère activement dans la transformation des mises œuvre et de sa production.

Cette transformation s'effectue dans la façon qu'il a de percevoir le monde intérieur et extérieur et donc son œuvre : son regard se déploie davantage, ses sensations deviennent plus riches et nuancées et le décryptage plastique de sa peinture devient possible par l'entraînement a voir orientations, amplitudes, mouvements linéaire en somato-psychopédagogie.

La manière qu'a l'auteur de fabriquer son œuvre proprement dite change aussi. Il trouve une posture nouvelle faite d'un équilibre entre contrôle et laisser faire, donnant naissance à une troisième force : son mouvement interne. Ce mouvement interne anime son corps et son action, il est un véritable guide intérieur, opérationnel afin que l'artiste ne quitte pas son intériorité pour agir. Ce mouvement révèle aussi les nuances intimes qui habitent l'artiste et le font se déplacer, mettre en couleur et en forme en fonction de ces nuances. Enfin par ces nouvelles expériences Sensibles, c'est le sens que l'artiste donne à sa peinture qui évolue.

En effet il lui donne une signification générale plus en relation avec son intimité, avec le monde de ses perceptions intérieures ; cela apparaît par les différentes qualités du dessin, de la description des formes, couleurs, thèmes... Ensuite par le regard tourné vers l'extérieur, il fait la lecture de sa propre peinture qui prend un nouveau sens. Un sens biographique reflet de différents états intérieurs qui se devinent par la manière dont sont décrits les paysages, personnes ou objets qu'il représente (cf l'autoportrait « froissé ») . Ensuite sa peinture et la façon dont elle est agencée devient une trace identitaire, un signe d'un alphabet intime, fait de pression de relâchement, d'orientations, d'amplitudes, d'intensités et de rythmes ; autant de reflets d'une activité humaine incarnée.

Récit catégoriel « le peintre sujet en transformation »

Il s'agit ici d'analyser la transformation, l'évolution du peintre entrevu comme sujet dans sa pratique. Ce récit est composé de trois rubriques principales (A, B, et C) et de cinq thèmes (A-1, A-2, A-3 et B-1, B-2).

La première rubrique (A) est nommée le « processus de création » : un rapport de l'artiste à la temporalité, aux différents types de durées dans sa pratique (A-1 évolution de la pratique dans le temps ; A-2 Séquence (action, repos)). Ensuite il s'agira d'observer l'évolution de sa façon de travailler pour produire l'œuvre elle-même (A-3 fabrication de l'œuvre.).

La seconde rubrique (B) a pour titre « La peinture comme miroir du peintre sujet », elle consigne l'analyse des réflexions de l'artiste lorsqu'il apprend de sa pratique de peinture, directement en relation avec le Sensible ou non, que ce soit pour elle-même, ou bien pour sa vie plus quotidienne. C'est un processus nourrissant sa vie intérieure (B-1 Processus d'autocréation) ; ou une analyse d'œuvre à travers leurs formes et colorations ou en lien avec des remémorations de l'artiste (B-2 lecture biographique d'une peinture).

Cette dernière rubrique (C) est nommée « solutions plastiques venant du vécu ». Elle relate la façon dont l'auteur transfère des compréhensions de sa vie quotidienne à sa pratique picturale, en lien direct ou non avec le Sensible, et inversement.

A- processus de création:

Cette rubrique est composée de trois catégories : A-1 Évolution de la pratique dans le temps ; A-2 Séquence ; A-3 fabrication de l'œuvre.

L'auteur parle de son évolution picturale dans le temps (A-1 A-2). Il évoque les réminiscences de ses débuts dans le présent.

Son journal comporte des axes temporels classiques : passé, présent, futur ; et selon des durées (amplitudes) variées comme une journée, ou qui s'étalent sur des périodes plus longues.

Enfin, l'analyse prend la forme d'une réflexion sur sa technique et son vécu durant la fabrication de l'œuvre proprement dite (A-3)

A-1 Évolution de la pratique dans le temps

L'auteur a le sentiment de vivre, à travers sa peinture de portraits actuels, des sensations de nouveauté et de plaisir qu'il n'avait pas retrouvées depuis plus de quinze années lorsqu'il peignait des portraits et des intérieurs : (23 mars 2006) De plus, dans mes portraits actuels, je renoue avec une sensation de découverte, de plaisir que je n'ai connue qu'à mes débuts, lors de mes premiers portraits et intérieurs entre 1990 et 92 (l. 198 199). Il a l'impression d'évoluer encore constamment : Impression d'être dans

un processus évolutif (l. 200). Pourtant, il espère renouer avec ses thèmes d'intérieurs et de natures mortes, liées à cette époque de découverte picturale : À quand le retour à une peinture d'intérieurs, de natures mortes ? (l. 200 201) car sa touche a évolué, après avoir été de plus en plus descriptive dans les détails, elle redevient plus globalisante comme avant : Ma touche est à nouveau synthétique, après avoir été durant des années de plus en plus analytique. (l. 201 202)

Ici encore, l'artiste a le sentiment de retrouver une manière de faire qu'il avait découverte quinze années auparavant. Nous apprenons (en plus d'être synthétique, comme nous l'avons vu précédemment), qu'elle possédait une matière épaisse et sensuelle : (Lundi 14 avril 2008) Enfin, j'ai (à nouveau, comme il y a 15 ans) une matière plus épaisse, plus sensuelle (l. 670 671). Une manière qu'il espérait retrouver depuis longtemps : Ça faisait longtemps que j'en avais envie, de la retrouver (p.671)

Puis, l'artiste témoigne d'une sensation de retrouver la fraîcheur de ses débuts en peinture, lorsqu'il portait ses amis : (jeudi 14 octobre 2010) J'avais à la fois la sensation de retrouver quelque chose d'ancien – les premières séances où je faisais poser les copains et où je découvrais la peinture (l.1332 1333). Mais si sa manière de peindre actuelle est proche de l'ancienne, elle comporte une différence, qui est dû au ressenti de la présence de son modèle : Je me suis surpris à peindre d'une façon assez proche de cette époque, avec une différence, la puissance de la présence de I.... (l.1333 1335)

Plus loin l'auteur rapporte une réflexion mêlant passé et présent, à propos d'une série de peintures réalisées d'après un document photographique datant de trois ans, qui produit en lui deux effets (12 mai 2011) Peinture, deuxième et troisième variation de la station « Laplace » à Arcueil. La qualité des photos qui datent de trois ans m'a fait un double effet (l.1570 1572). Le premier le met en relation avec sa motivation d'alors, l'amenant à faire un projet de peinture à partir de ces photographies nocturnes représentant un quai : D'une part, je me souviens bien de la sensation de pouvoir faire une série de peintures à partir de ces photos de quai, la nuit (l.1572 1573). Le second porte le constat qu'elles ne sont pas de très bonnes qualités et peu nombreuses, à l'inverse de son souvenir : D'autre part, je pensais qu'elles étaient de meilleure qualité et plus nombreuses (l.1573 1574). Ainsi il est amené à penser que la sensation immédiate est très subjective La sensation du présent est vraiment subjective. Et que celle-ci, satisfaisante à l'époque, était liée à un enjeu (qui était d'oser prendre en photo une foule sur un quai de métro), que l'auteur surmontait avec cette série, et non pas à une qualité nouvelle de ses clichés : J'ai un peu confondu « qualité d'image » avec le fait que c'était la première fois que j'arrivais à prendre en photo autant de monde sur un quai de métro, ou de RER, comme ici. (l.1573 1577).

L'auteur avait déjà réfléchi aux effets parfois faussement enthousiasmant vis à vis de l'œuvre venant d'être faite ; il en déduit (cette fois) l'intérêt d'être à l'écoute du temps à venir : 27 septembre 2006 Me méfier de l'enthousiasme vis-à-vis de la chose qui vient d'être faite. Prendre du recul, du temps. (l.256 257) Cet avenir qu'il vivra dans un présent, comme un passage d'un état de chrysalide vers une nouveauté encore non déterminée : Lundi 16 novembre 2009 Sensation d'être à un moment de transition, de quitter une chrysalide vers... Je ne sais pas quoi, une nouvelle forme sans doute. (l.1026 1027)

C'est aussi peut-être un moment de liberté, de choix, dans la peinture ou les acquisitions techniques et les références temporelles peuvent se mêler et s'apprécier différemment : 24 octobre 2006 J'aime ce sentiment de liberté tout en peignant. Je peux m'autoriser à changer de mode, revenir à de l'ancien, mélanger les genres, aimer cette façon de peindre et pas celle-ci...Avoir le choix (l.276 279). Le peintre valide son évolution technique dans le temps, et l'agrandissement du nombre de ses outils : 29 octobre 2006 Confirmation de mon évolution picturale. J'ai un plus grand éventail d'outils (l.286 287)

De cette façon, la peinture réaliste, pratique de référence de l'artiste, peut demeurer tout en évoluant grâce à sa propre diversité thématique et à la relation que l'artiste entretient à celle-ci : Ma référence – la peinture réaliste - évolue, et que le réel qui me sert d'ancrage et me rassure et me nourrit par la

diversité des thèmes qu'il offre : lumière, espace, sujets, et le rapport que j'entretiens à ceux-ci (1.280 282).

Il en résulte un projet d'expression nouveau reliant le corps, le mouvement interne, la technique picturale et l'immédiateté J'ai envie d'exprimer une nouvelle subjectivité à travers le rapport à mon corps, à la connaissance de ma peinture, à l'immédiateté et au mouvement interne. (1. 282 284) Comme un célèbre cinéaste, l'auteur ne contrôle, ni ne prévoit à l'avance la forme de son expression pour le lendemain: (15 décembre 2006) Comme Robert Bresson, ne pas savoir ce que je vais faire demain. Cela évite la démotivation, et permet d'envisager sans à priori l'avenir proche : Comme ça, pas de démotivation possible puisque l'avenir n'est pas contrôlé, pas répétitif...Demain peut être formidable ! (p.345 348) L'imprévu au niveau de l'organisation de la journée de travail fonctionne bien (4 juin 2010) Les horaires de travail fonctionnent aussi lorsqu'ils ne sont pas prévus, pas habituels. (1.1206 1208)

Le peintre se questionne aussi sur la contemporanéité de son travail, en écartant sa connotation « passée » : (15 novembre 2006) Je n'ai jamais pensé que peindre « réaliste » la réalité d'aujourd'hui soit une pratique artistique connotée « ancienne » ou ringarde (1.324 326). Et en mettant en avant sa fraîcheur : Au contraire, cela m'apparaît avec une fraîcheur, une nouveauté (1.326 327). Liée à une nouveauté de son être, de son regard et à son expression depuis sa naissance Parce que je suis une personne neuve, depuis ma naissance en 1969. Il y a assez peu de temps que je regarde le monde... Avec les yeux d'abord, puis j'y ai ajouté les mains en le peignant. (1.327 329)

Mais il préfère le terme de croissance à celui de nouveauté, pour l'art : Vendredi 4 juin 2010 En art, parler de « croissance », plutôt que de nouveauté (1.1203). Il compare ce dernier à la croissance de l'enfant qui ne se voit pas d'un jour à l'autre : Voit-on la nouveauté chez l'enfant d'un coup, du jour au lendemain ? Non, il faut du temps. Lorsque je n'ai pas vu G... depuis 15 jours, je vois qu'elle a changé. L'art est pareil à la vie (1.1203 1206). L'art nécessite une certaine maturation qui ne se voit qu'avec le temps Il lui faut du temps et les résultats spectaculaires ne se voient qu'avec le recul (1.1206 1207).

Mais le temps lui permet aussi d'avoir un recul critique sur sa posture par rapport à la nouveauté, à la mode. Il évolue dans son attitude avec celle-ci, en réfléchissant à l'intérêt de s'y engager : (Mercredi 6 mai 2009) En peinture, je n'ai jamais voulu suivre les modes... Finalement c'est peut-être un peu extrême comme posture. Suivre une mode à sa façon, ou encore en s'y engageant, doit apprendre des choses, donner des résultats... (1.935 938)

Ce recul, lui permet d'interroger ses premiers regards esthétiques d'enfant, attirés par les textures et couleurs des objets l'environnant alors : (Mercredi 6 mai 2009) J'ai rêvé ce matin de la cantine de ma petite enfance. Je sentais les couleurs et textures des tables jaunes en formica, des brocs d'eau en plastics colorés (1.940 941). Il associe cette qualité de regard avec un acte artistique lui-même (le pop art) : Je faisais déjà du « pop art » sans le savoir...(1. 941 942)

Il interroge également ses dessins d'enfant, dans lesquels il se reconnaît et par lesquels il ressent immédiatement un lien comme un reflet de lui-même : (Dimanche 18 novembre 2009) Je regarde mes dessins d'enfant. C'est bien moi. Je sens immédiatement une empathie, un effet miroir (1.1004 1006). Il se reconnaît par la « lecture » de son écriture graphique, par le rythme et l'intensité des traces laissées alors par son crayon : Je reconnais, à ma grande surprise, mon écriture graphique, ma façon de remplir les surfaces en aller et retour à coups de crayon rythmés... Une certaine intensité, incarnation... (1.1006 1007) A tel point que la distance temporelle avec son passé lui paraît abolie J'ai l'impression que j'aurais pu le faire aujourd'hui (1. 1007 1008). Le personnage solidement dessiné le surprend car il imaginait ses dessins d'enfant autrement, plus désinvoltés, moins incarnés : Il s'agit d'un bonhomme crayonné solidement avec des gros pieds, il est bien présent; je suis surpris car je m'attendais à voir des dessins moins impliqués, plus éthérés...(1.1008 1010) Alors qu'à l'inverse il retrouve un trait dont la forme lui apparaît identique à l'actuel, fluide et souple ; Un autre est dessiné d'un contour, d'un seul

trait " fil de fer" : là je retrouve une certaine fluidité une souplesse... ça pourrait être un dessin téléphonique d'aujourd'hui...(1.1010 1012) Et un paysage dont l'espace est déjà ingénieusement rendu et dont les proportions sont correctes : Et encore! Une surprise! Une perspective montagnaise, les monts sont représentés se chevauchant les uns derrière les autres, pointes en haut, donnant un entrelacs rendant bien l'impression de distance. En bas de ceux-ci, dans des proportions correctes, des tentes d'indiens joyeux (1.1012 1015). Enfin sa dernière surprise est de recevoir ces dessins au moment de commencer une recherche sur son parcours pictural Marrant que S... me donne ces dessins au moment où je commence une étude sur mon parcours pictural. (1.1015 1016)

L'auteur porte un regard plus général aussi sur ses motivations artistiques, par le corps et par ses émotions. Il affirme l'importance de la place du corps dans ses projets picturaux, de tout temps ; par son corps ressentant ou agissant : (Samedi 23 octobre 2010) En effet, je n'ai jamais pu envisager un rapport à l'art sans un corps activement présent. Que ce soit un corps qui ressent ou bien un corps agissant par le geste, les déplacements. (1.1373 1378)

Puis il se souvient du rôle moteur des émotions dans son corps, qui n'en était que le réceptacle : (Samedi 23 octobre 2010) Le corps était longtemps pour moi un récipient dont les émotions étaient le moteur. (1.1378 1379) Mais leurs présences trop désordonnées, orientèrent la quête de l'artiste, depuis ses débuts, vers une recherche d'harmonie : (Samedi 23 octobre 2010) Ma quête depuis 20 ans a été de mettre de l'ordre dans un monde émotionnel chaotique. (1.1379 1380) Il évoque également sa relation temporelle au Sensible qui imprègne progressivement sa peinture depuis longtemps : (Lundi 21 février 2011) Le Sensible teinte ma peinture, petit à petit, depuis des années. (1.1475 1476)

A-2 Séquence

La relation visuelle du sujet qui interroge son environnement à besoin d'une durée : (04 mai 2001) Regard persistant sur l'environnement, et interrogateur (1. 62). L'expérience ainsi que son déroulement ne semblent pas avoir d'utilité et pourtant ils sont importants : Intérêt de l'expérience inutile. Du trajet. (1.63) Il y a une durée nécessaire mais variable à la finalisation d'une peinture : (05 mars 2006) Je passe le temps qu'il faut pour faire une peinture. Le temps d'une peinture n'est pas forcément le même de l'une à l'autre (1.175 177). Ici, deux séquences apparaissent dans cette durée. La première amène l'auteur à s'intérioriser grâce à l'effectuation d'un travail minutieux : Le travail du détail me mène à un état intérieur (1.177), Qui le conduit dans un deuxième temps à exprimer une forme d'originalité : qui lui-même me mène à ma « petite folie », qui peut apparaître sur la toile dans les détails.(1.177 178) Les séquences formées par différents tableaux peuvent être une continuité : (24 septembre 2006) Il peut y avoir une continuité dans mon travail, même si je peins différents tableaux en même temps. (1.241 248)

Elle peut prendre la forme de séquences rapprochées. Le lendemain n'annulant pas la continuité du processus pictural de la veille : (01 décembre 2006) Le lendemain je retravaille le visage, la robe et l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches (1.340 341), mais y apportant des différences dans la forme et la couleur : oui, mais multicolore, et de dimensions variées (1.342 343) amenant une subtilité qui n'advient qu'en prenant le temps et par une volonté ouverte aux possibles : La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles. (1.343 344)

Cette continuité peut-être séquencée aussi en plusieurs séances éloignées dans le temps : (jeudi 14 octobre 2010) Je note la continuité entre les deux séances. Pas de rupture, c'est intéressant, pourtant il y avait une semaine d'intervalle. (1.1363 1364)

L'auteur remarque des périodes d'activités diversement habitées ; parfois il ne se passe rien d'intense : (21 février 2008) Il y a des moments où il ne se passe rien de spécial, il faut simplement avancer l'ouvrage (1.462 463) ; (1.467) ; (1.469). Parfois il cherche des moments clés en observant sa propre expérience : (21 février 2008) Le protocole ou l'observation, qui va donner une méthodologie (?) doit s'appuyer sur des moments clés (1.463 465). Il doit les deviner ou bien les décider : Trouver les virages, les moments de changement ou les prises de décisions. (1.461 466) Comme durant cette séance où il est emporté par le mouvement de son action (ici peindre des pois de couleurs blancs) (01 décembre 2006) La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois blancs de sa robe autour d'elle, puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile (1.336 338). Et qu'il doit revenir en arrière pour retoucher ou retrouver les traces de son action précédente : Un peu trop à mon goût, je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour retrouver l'effet de dessous les tâches blanches (1.339 340).

L'auteur projette de retranscrire dans son journal ce qui se passe durant les moments clés d'inspiration, afin de pouvoir s'appuyer dessus en cas de besoin : (Vendredi 4 juin 2010) Relire mon journal. Cela veut dire profiter des jours « d'inspiration » pour les jours où il n'y en a pas (1.1210 1211). Ou bien de pouvoir développer davantage ces moments d'émergence à la manière dont il le fait pour une peinture, en prenant le temps de l'affiner : Ou encore creuser cette inspiration ; comme je creuse ou détaille une peinture pendant plusieurs semaines à partir d'une envie ponctuelle. (1.1211 1212)

Comme nous l'avons vu plus haut les séquences de peinture plus faciles d'exécution se situent souvent à la fin de la journée, mais aussi parfois au moment de la finition de la peinture en elle-même. Ici à un moment où l'artiste surmonte une difficulté à se concentrer, décide de donner un aspect « fini » à sa peinture : (7 mars 2008) Dur! Dur! De rester concentrer... Je me lâche en peignant un fond qui « ferme », globalise la peinture, en lui donnant un aspect « fini » (1.580 581). Décision ouvrant une nouvelle séquence de motivation, (qui paradoxalement indique la fin d'une séquence plus globale) car l'auteur aime le geste subtil de finalisation de l'œuvre : (7 mars 2008) Cela me remotive de me sentir près de la fin - c'est un moment où il faut préciser (petit geste) finaliser... J'aime cela. (1.581 582) Pour soutenir une séquence de travail un peu tiède il s'appuiera sur une image extérieure : (21 février 2008) Par exemple, à un moment où je me sens un peu tiède, me reviens une peinture de Van Gogh (le Bal à Arles) qui est une composition proche de la mienne, dont la vue (en repro.) va me soutenir un temps (1.467 469). L'artiste doit faire un effort afin de maintenir actif le moteur de cette séquence, en tâtonnant il trouve une solution en faisant appel au souvenir de sa première séance de travail où la motivation était intacte : (21 février 2008) Et puis s'il ne se passe pas grand chose, eh! bien je cherche, je tâtonne, je prends du recul. Je mobilise mes sens à ressentir les effets de ma peinture sur moi-même. J'essaie de me souvenir de ma motivation de départ (1.469 471)

Ces moments clés annoncent des séquences de tons clairement différents, qui vont rythmer la journée. Commencant le matin par une joyeuse motivation, suivie par une inquiétude de l'après-midi, relayée à la fin de l'après-midi par le retour de l'inspiration : (27 septembre 2006) Il y a le bel enthousiasme du matin, l'angoisse du début d'après-midi et la reprise (de l'inspiration) de la fin d'après-midi (1.250 252). L'évaluation de l'œuvre varie, ainsi que l'état de l'artiste en fonction des moments de la journée. A tel point qu'il ressent sa journée comme une vie, verte le matin et qui murit l'après-midi : Variation de mon état vis-à-vis de ma création en fonction du moment où je la regarde. Le matin est comme une jeunesse et l'après-midi, plus de maturité : une vie en une journée. (1.252 254)

Ce séquençage se retrouve plus loin, avec à nouveau la joie du matin exprimée par une couleur jaune et une rythmicité qui débride l'artiste : (Lundi 14 avril 2008) Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien besoin). Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau). Suivie à nouveau par l'angoisse de l'après-midi : Puis ça bloque... tout l'après midi. (enfer, tristesse, le cœur en berne) (1.666 668) qui disparaît le soir, faisant place à une clarté d'esprit, à une motivation où se réalisent des retrouvailles picturales espérées par l'artiste depuis longtemps, faites de matières épaisses et sensuelles, de transparences... : Le soir,

d'un coup, je ne sais pas pourquoi, j'y vois clair, j'ai l'envie, la détermination.. Je peins à grands coups de pinceau précis comme Van Gogh. Enfin, j'ai (à nouveau, comme il y a 15 ans) une matière plus épaisse, plus sensuelle. Ça faisait longtemps que j'en avais envie, de la retrouver ; Et je superpose des couches de couleurs sur mon jaune original ; cela fait des transparences, comme mes anciennes encres et aquarelles et feutres Posca...(1.668 673) Mais l'artiste pressent en finissant sa journée que ça n'est qu'une séquence, dont malgré tout il espère garder une trace visible : Cela ne va sans doute pas rester en l'état (aussi grossier), mais la trace va se sentir j'espère, en deçà...Bonne nuit. (1.674 675)

Mais les séquences de peinture « qui fonctionnent bien » ne peuvent pas pour autant toujours se déterminer à l'avance (Vendredi 4 juin 2010) Les horaires de travail fonctionnent aussi lorsqu'ils ne sont pas prévus, pas habituels. (1.1206 1208)

A-3 fabrication de l'œuvre.

Pour l'artiste, la fabrication de l'œuvre est le fruit naturel d'un rapport d'ouverture au monde, qui est de le transformer en peintures : 28 juillet 2005 Je suis un canal ouvert sur le mode pictural : je réceptionne constamment des informations que je traite naturellement et que je dois - c'est ma fonction - décrypter et restituer sous forme de peinture (1.126 128). Non seulement l'artiste transforme le monde dans sa création, mais il entretient avec celui-ci un mode spécifique, que ce soit par la photographie, le langage parlé, ou les concepts : Mon rapport à la photo, au langage parlé ou aux concepts n'est pas le même : différences entre chaque mode. (1.128 129) Il décrit le déroulement des étapes nécessaires pour reproduire une forme : cela commence par une étude spontanée, résultant d'un regard rapide tentant de saisir ce qui se donne dans l'instant, sans rentrer dans les détails : (Le 8 mars 2008) Pour reproduire une forme, il y a un processus : le début peut-être une esquisse, non réfléchie, regardée mais pas vraiment observée. Je réagis simplement à ce que je vois dans l'immédiateté. Et je transfère sur mon support une impression générale, je ne rentre pas dans les détails (1.607 609). Puis il prend des mesures à partir de repères choisis parmi différents éléments de sa composition. Pour dessiner un visage il vérifie la justesse des distances (qu'il appelle aussi amplitude) entre le coin de l'œil et de la bouche : Puis je précise des distances entre les éléments dessinés : je choisis des repères et je vérifie qu'ils sont à la bonne distance les uns des autres. Un repère sur un visage est le coin de l'œil et le coin de la bouche... et quelle distance les séparent? (amplitude ?) (1.610 612) Enfin il affine le positionnement de ces éléments, leurs orientations en fonction des verticales et horizontales formées par les bords de la feuille : Puis je précise des orientations aussi par rapport aux verticales et horizontales de la feuille. Par exemple : l'orientation de l'arcade sourcilière par rapport à l'horizontale, celle du nez par rapport à la verticale? (1.613 615)

Mais l'artiste se trouve parfois confronté dans son processus de fabrication pictural à un désir d'achèvement trop rapide, signe d'après lui qu'il n'est pas au cœur de son action : (12 octobre 2007) Quand je veux passer vite à une autre peinture, c'est que je ne suis pas encore assez investi dans celle que je suis en train de faire: pas encore vraiment dans son cœur (1.407 409). Ce cœur, il en parle comme d'un lieu où il peut se déployer de façon identitaire : C'est-à-dire : l'endroit où je déploie mon originalité...(1.409 410). Il évoque le fait d'être porté par un état, apparaissant durant sa pratique picturale, que l'auteur a découvert dès le lycée comme s'il pouvait pénétrer le temps et le vivre de façon continue : (Samedi 23 octobre 2010)

J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (cf. exp. Fondatrice: le carnaval des masques monstres à Duperré en seconde) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey (1.1384 1387).

Un état auquel il arrivait par étape, en lien avec la fabrication d'une gouache de grand format, qu'il peignait chez lui, le soir sous une lumière électrique : (Samedi 23 octobre 2010) J'étais encore étudiant en arts appliqués, le thème était le carnaval. Je peignais chez moi, le soir, à la lumière d'une lampe de

bureau sur une large table d'architecte. C'était une peinture à la gouache de grand format (l.1388 1390).

Il utilisait des couleurs fortes et vivait une expérience corporelle agréable donnant le sentiment de pénétrer le temps par son geste et la réciprocité avec sa peinture : Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art (l.1390 1392). Cet état lui procurait les sensations d'un fluide dans son corps le reliant au temps qui passe ; comme une continuité faite d'allers-retours entre perception de la couleur, la touche qui la suivait et la durée : Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me liait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. (l.1392 1395) Ainsi cet expérience temporelle était le fruit à la fois de sa pratique et de son rapport à son propre corps : J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture. (l.1395 1396)

L'auteur, après un instant, constate avec surprise qu'il pose un regard positif, amical sur sa propre peinture en cours de fabrication : (12 mai 2011) Je suis surpris de me proposer en moi-même de regarder ma peinture en cours avec la même bienveillance que celle d'un ami ou d'un élève. Ou plutôt, spontanément, c'est ce que je fais, et cela me surprend un peu (l.1578 1580). Son étonnement provient de l'observation d'un progrès dans sa touche qui se traduit par une vivacité et une acuité nouvelle. Il constate également la richesse des colories employés : Ce qui me surprend aussi, c'est de voir de nouvelles qualités dans ma touche, que je trouve vive, incisive. La coloration est riche. (l.1580 1581)

Avec davantage de recul dans son action picturale, il obtient une vision claire et instantanée de ce qui est important ou non dans son image : (12 mai 2011) Je pense avoir plus de recul dans l'action, c'est aussi ce qui me permet de voir immédiatement ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas (l.1581 1583). Ce recul provient aussi du fait de photographier son œuvre à chacune des différentes étapes, ce qui lui permet en même temps d'examiner chacune de ses évolutions : Sans doute que le projet de photographier ma peinture à chaque étape m'aide à avoir du recul, à considérer chaque changement au sein de l'ensemble. (l.1583 1584)

Par ailleurs il s'exerce à trouver la posture la plus efficace afin de peindre par une touche la plus juste possible, J'essaie d'avoir une attitude dans l'action qui soit la plus efficace possible, comme si chaque touche devait être bonne ou bien, (n'étant pas Cézanne...) préparer la bonne (l.1584 1586) ce qui aboutie de façon positive, et se traduit par un sentiment de satisfaction de l'artiste, à un stade de sa peinture où c'est inhabituel, ce qui a comme effet de relancer sa motivation : Le résultat est que ma touche me paraît être d'avantage pertinente ; et par ce fait, l'ensemble de ma toile m'intéresse d'avantage qu'à l'habitude à un stade encore d'esquisse. (l.1586 1588)

Conclusion A : Dans cette section on comprend que le travail de l'auteur évolue. Cette évolution concerne la perception de son propre vécu corporel et celle de son modèle.

Elle concerne aussi sa façon de se posturer solidement par rapport à ses sensations immédiates, à prendre du recul dans son action ou encore à sa capacité à laisser le temps faire son œuvre dans le processus de création.

On peut noter aussi son constat d'une continuité, d'un enracinement identitaire pictural, depuis son enfance jusqu'à aujourd'hui.

Ensuite on relève qu'il y a régulièrement des moments forts spontanés, « autonomes » dans ses séances de travail, où l'artiste est *porté*. Mais que ceux-ci ne sont pas stables, qu'ils nécessitent un effort de l'artiste pour demeurer.

Enfin on voit l'importance de son rapport corporel au monde pour son métier dans sa façon de recevoir et de transmettre ses perceptions par la peinture. On comprend aussi d'un point de vu

technique, l'importance de l'apprentissage de la gestuelle du Sensible pour se situer spatialement et ainsi avoir des repères dans sa façon de structurer son dessin.

B : La peinture comme miroir du peintre sujet

Dans cette partie l'analyse porte sur la pratique picturale, dans ce qu'elle offre comme vécu ou dans ce qu'elle donne à voir comme reflet de l'intimité de l'artiste. La première partie (B-1) évoque la façon dont l'artiste apprend de sa peinture et comment il la vit de façon pratique ou en lien avec ce qu'il nomme son « intériorité ». La seconde partie (B-2) concerne plus précisément sa façon de « lire » sa propre peinture à travers dessin et couleurs. Certaine fois il va en tirer du sens, ou à partir de ce matériau se remémorer des moments de son passé.

B-1 Processus d'autocréation

Pour commencer, l'auteur proclame que la peinture est sa voie vers la profondeur (17 septembre 2005) La peinture est mon chemin intérieur. (1.152, 153)

Plus précisément il analyse la précision de sa peinture en tant que besoin de voir clair, de prendre connaissance du monde peut-être, et d'éclairer ainsi sa toile : (12 juillet 2007) Si je décris tout avec tant de précision, c'est que j'ai besoin de voir clair, de comprendre ; qu'il n'y ait pas de zone d'ombre dans mes toiles. (1.369 370)

Ensuite il crée des ponts entre sa peinture et son quotidien, comme celui du principe d'économie de moyens, picturalement et dans sa vie : (19 Mars 2008) Ne pas tout dire dans ma peinture, comme ne pas tout dire dans ma vie (1.625 626). Cela signifie pour lui le fait de maîtriser l'ellipse et de se passer de ce qui est secondaire ; et à l'inverse de pouvoir déployer les parties qui lui semblent importantes : C'est-à-dire, savoir synthétiser sans rentrer dans des détails inutiles... Et choisir les endroits que je vais développer. (1.627 628) voir globalité détail - Ou encore, plus loin, il relie une difficulté de méthode visant à synthétiser et à ordonner un texte, avec celle, identique mais concernant la composition d'une peinture à partir de différents supports picturaux : (Mardi 6 octobre 2009) Je vois l'effort que cela me demande de mettre en forme le texte sur l'expérience à partir de plusieurs sources et d'en faire un plan. Je fais un pont avec ma tendance en peinture à ne pas (ou peu) composer avec plusieurs images pour n'en faire qu'une (1.978 981)

Ensuite il s'interroge sur la nature de ses appuis lorsqu'il peint : sont ils en lui-même, ou sur sa peinture ? Puis il se demande s'il crée depuis son intérieur ou depuis l'extérieur de lui-même : (22 Avril 2008) Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi - même, ou en sortant de moi-même ? (1.684 686) Il note au passage qu'il s'appuie physiquement davantage sur l'extérieur que sur son intériorité, dans laquelle il peine à rester : De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela. (1.686 687)

Il consigne dans son journal que la peinture lui sert de repère visuel, afin de comprendre la cohérence d'une image. Il illustre cela par le fait qu'un reflet particulier sur le sol l'amène à découvrir un autre détail. (Mardi 9 février 2010) Je peins pour me repérer, faire les liens entre les différentes parties de l'image; comprendre comment ça marche : « pourquoi cette partie du sol mouillé est-elle plus foncée ? Ah! Oui, parce que ce panneau s'y reflète » (1.1126 1130). Il doit être attentif au contexte de ce détail pour en comprendre l'origine, et doit de nouveau prendre du recul : Il me faut observer autour de ce reflet pour en comprendre la cause. Prendre du recul, aussi (1.1129 1130).

Précédemment, l'artiste témoigne de périodes de doute : à propos de ses compétences à bien envisager spontanément l'espace pictural, en copiant un tableau de maître : (27 octobre 2008) Copier Claude Lorrain. Je me trompe dans les proportions... Ai-je réellement cette intelligence spatiale spontanée ? Il mesure la somme de travail du dessin nécessaire pour un résultat finalement modeste : J'ai dû beaucoup travailler pour savoir un peu dessiner... (1.817 820)

Vient un moment de transformation un peu trouble, peut-être vers une nouvelle forme : (16 novembre 2009) Sensation d'être à un moment de transition, de quitter une chrysalide vers... Je ne sais pas quoi, une nouvelle forme sans doute. (1.1026 1027) : Il se questionne sur la présence réelle de projets construits dans sa pratique artistique en général : Ai-je jamais eu un projet de recherche en peinture ? (1.1028) Ce qui l'amène à formuler son désir d'universalité, de toucher tous les cœurs humains : Je sais que j'ai une ambition : une universalité, pouvoir toucher le cœur de tous jaunes, blancs, noirs, jeunes et vieux... (1.1029 1030) Mais il se reproche son manque de méthode ou d'objectifs moins lointains : Mais je manque de méthode peut-être, ou d'objectifs à cours terme. (1.1031)

Il s'interroge également sur son enseignement de la peinture en lien avec le Sensible :

(5 mai 2009) Je m'interroge sur le contenu de mon stage de peinture et mouvement (1.923 924). Et spécialement sur le fait d'être singulier, en restant « Sensible » sans rentrer dans un univers seulement thérapeutique : Comment rester dans la « Méthode », faire de la peinture (qui ne soit pas que de « l'art thérapie ») et faire passer ma singularité ? (1.924 926)

Plus loin, (1.1384 1386) (1.1395) (1.1561 1563) (1.1566 1568) l'artiste donne des indices indiquant l'importance de sa pratique picturale reliée avec sa subjectivité et son intériorité. Cela commence par le fait de contacter un état particulier l'amenant à ne plus avoir la même conscience du temps qui passe, et de pouvoir entrer en celui-ci : (Samedi 23 octobre 2010) J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (...) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer (1.1384 1386). Au point de ne plus se sentir extérieur au temps, dans une continuité, comme en parle John Dewey. Surtout, plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey (1.1386 1387). Cette façon d'habiter le temps, générant un plaisir corporel, venait du geste pictural et de la relation de réciprocité avec son œuvre en cours : Je me souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité avec mon œuvre de débutant en art (1.1390 1392). L'artiste décrit ce plaisir comme une substance circulant dans son corps en lien avec le temps qui passe : Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon corps qui me reliait d'une façon particulière à la temporalité (1.1392 1393). Il précise cette sensation en exposant l'expérience corporelle et picturale d'une continuité entre sa perception de la couleur, sa façon de la restituer par la touche et une temporalité : C'est-à-dire qu'il y avait continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture (1.1393 1395). De ce moment particulier naquit une motivation à la renouveler toujours, par le biais d'une carrière artistique : Peut-être est-ce à ce moment - là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais vivre toujours cette expérience là... (1.1395 1397)

Plus tard en relisant son journal de bord, il se rend compte de l'importance de sa manière d'appréhender les choses par la peinture, et du lien que cela crée avec son intériorité : (Jeudi 28 avril 2011) En retranscrivant mon journal de peinture de 2006, je comprends davantage à quel point le mode « pictural » est ce qui me relie à mon intériorité. (1.1561 1563) Il va même plus loin en indiquant que la peinture est une assurance spontanée de son lien nécessaire avec sa vie intérieure ; en plus de celle, apprise, de sa pratique du Sensible : (Jeudi 28 avril 2011) Bref! Quelque part, ma pratique picturale est garante du lien à mon intériorité, dans sa dimension la plus nécessaire et spontanée, peut-être (il y a évidemment la pratique somato-psychopédagogie mais qui relève d'un apprentissage). (1.1566 1568)

B-2 Lecture biographique d'une peinture (en relation avec la bio du peintre sujet).

Le peintre observe les reliefs figurés d'un autoportrait peint deux années auparavant, et constate qu'il est porteur d'informations concernant son évolution présente : (26 février 2006) Mon autoportrait à la gouache vieux de deux ans me renseigne sur mon présent (l.158 159). Il voit la peinture de son propre front d'alors, contracté de l'intérieur, et se souvient d'être interloqué à chaque fois qu'il le représentait ainsi : Je vois ce front froissé, crispé de l'intérieur. Je suis souvent posé la question de pourquoi je le peins ainsi...(l.160) Mais à l'époque où il écrit ces lignes, il prend conscience que celui-ci s'est décontracté ; ce qui l'amène à en faire à nouveau un projet de peinture, témoignant de l'évolution de son état : Je sens aujourd'hui qu'il s'est « défroissé », cela me donne envie de le peindre à nouveau, comme un nouvel état des lieux. (l.160 162)

Puis L'artiste fait une autre lecture davantage portée sur les symboles et les couleurs de deux autres peintures ; la première représente des personnages ébauchés au bout d'un tunnel verdâtre, comme une représentation de sa propre attitude envers les gens, qu'il voit à distance : (Mardi 4 décembre 2007) Particulièrement ici : des personnages esquissés au bout du tunnel glauque. Un peu comme si c'était une transposition de mon rapport aux gens - en ce moment - je les vois à distance, à travers une longue-vue. Le tunnel ou la longue-vue c'est moi. Il considère la couleur « glauque » employée, comme correspondant bien à son état intérieur : La couleur glauque n'est pas péjorative ici, je la trouve adéquate pour qualifier mon intériorité (l.444 445). Qu'il décrit plus avant comme un intérieur sombre et argenté avec au loin le monde extérieur où se trouvent les autres humains, d'une coloration plus chaude : C'est sombre avec des reflets d'argent et au bout du tunnel, la lumière jaune/orangée avec d'autres êtres humains. (l.445 446) La seconde, est d'abord décrite par une étudiante. Elle comporte une partie rouge où la spectatrice se trouve bien, tandis que la partie sombre l'effraie et lui apparaît comme un rachis : (21 février 2008) H.... , jeune étudiante qui prépare les beaux-arts, me parle de ces peintures (tunnels) la rouge, c'est comme si on avait envie de rester dans la partie rouge. Et que le couloir sombre fait peur, on n'a pas envie d'y aller c'est comme une colonne vertébrale...(p.448 451) L'artiste, lui associe la zone sombre à sa propre gorge, tandis que celle qui est rouge à sa tête : Et pour moi, c'est comme ma gorge et le rouge, ma tête (l.451 452) qu'il ressent davantage vivante que sa gorge : Plus de vie et d'espace dans ma tête que dans ma gorge (l.452). La spectatrice ressent l'autre tableau de tunnel différemment, attirée par la lumière colorée, pleine de monde : Dans le second tunnel elle me dit « là c'est l'inverse, on n'a pas envie de rester dans le tunnel, on a envie d'aller au bout, là où c'est coloré, où il y a du monde ». (l.452 454)

Plus loin dans son journal, l'auteur décrit une méditation où il perçoit son rachis comme un espace matériel, mouvant et pétillant, différent de la façon dont il se le représente habituellement : (Mercredi 5 octobre 2010) Médit : Je perçois un espace intérieur, la matière de ma colonne vertébrale. Oui, il y a une animation je crois, mais pas comme je me la représente. C'est comme un léger, très léger, pétilllement de « ma matière vertébrale » (l.1306 1309). En écrivant ces sensations il entrevoit incidemment une de ses peintures en cours, appelée « la maison » représentant un bâtiment dont la structure alterne bandes blanches et foncées : En même temps que je retranscris mes sensations, j'aperçois une de mes peintures récentes représentant une façade d'immeuble faites de bandes horizontales alternant le blanc et le foncé, Je l'avais appelé « La Maison » (l.1309 1312), qui prend soudainement le sens d'un grill costal, contenant et protégeant la vie intime de ses organes vitaux : d'un coup je vois un grill costal : c'est cela ma maison : mon grill costal qui contient mes organes vitaux : cœur et poumons etc. (l.1312 1313) de façon concomitante il perçoit une pression extérieure qui l'étouffe : Je note cela alors que justement, j'étouffe de trop de pression extérieure (l.1313 1314)

Ailleurs, le peintre découvre son attitude fuyante vis à vis du « plein » de la figure humaine en observant des portraits photographiés par une autre artiste : (Le 5 juillet 2008) Je me rend compte en regardant les photos de Martine B.... (C'est ma voisine C.... qui m'a envoyé le lien de son site)- qui photographie les gens, fait des portraits à Harlem, Chinatown... peu de paysages... Que mon regard essaie de fuir derrière le personnage...(l.776 779) spontanément il cherche l'espace ouvert, dynamique, urbain, car le relief des personnages le confronte : Ou au moins, il cherche le point de

fuite, l'espace, le vide... Cette présence, cette rotondité humaine me dérange, me confronte... je cherche un trace de paysage urbain (l.779 781). Il s'étonne de sentir ses yeux chercher un échappatoire dans l'image, mais il ne peut échapper à cette figure humaine, cadrée serrée : Je me surprends en direct en train de chercher la tangente ; je perçois mes yeux bouger instinctivement, de façon réflexe, dans leurs orbites... À droite, à gauche... Rien à faire, le sujet est bien l'humain, il est cadré plein pot - incontournable...(l.782 784) qu'il finit par laisser venir à lui, comme une présence charnelle et vivante : Alors je suis bien forcé de le regarder... pas de ligne de fuite, mais une masse qui vient à moi ; de la chair vivante ! (l.776 786)

Cette fois, tandis que l'auteur représente les tâches de la fourrure d'une biche, vient une remémoration spontanée d'un autre moment remontant à son enfance, ou il observait le même genre de motif sur la peau des poneys d'un puzzle : (24 -26 février 2009) Je peins les tâches blanches de la fourrure rousse des biches (ou des daims ?) du parc à Chamblay... Remémoration des taches identiques sur la peau des poneys sioux d'un puzzle de mon enfance (l.852 855). Il constate la permanence de son regard analytique depuis cette période : Comme si j'avais déjà un regard analytique à l'époque (j'ai un regard analytique) (l.855). Par ce détail pictural du puzzle très précisément remémoré, il ressent l'ensemble de son enfance lui revenir, comme amplifiée par une perception « extra temporelle » : C'est vraiment toute mon enfance qui est revenue en même temps que cette vision tellement précise - comme à travers « la loupe du temps »-, d'une pièce de puzzle représentant un détail de la robe noire tachetée de blanc d'un poney Indiens (l.856 858). Ensuite se présente à sa mémoire partiellement et moins nettement le reste de l'image autour de ce détail, et il revit la force que l'illustration produisait sur lui, par la contemplation : Puis l'image générale autour du poney, me revient un peu, bien que flou. Je ressens à nouveau l'intensité que je vivais en regardant cette illustration peinte (l.858 860). Il perçoit de nouveau, comme à cette minute passée, les couleurs et l'odeur, émanation du puzzle J'ai des couleurs, presque l'odeur de l'air de ce moment, entre le puzzle et moi (l.860). Rétrospectivement il comprend sa motivation déjà prête à interroger et à percer le mystère de cette image peinte, de sa texture... : Je crois que je cherchais déjà à comprendre comment était peinte cette robe animale, je devais sentir un mystère dans cette image, dans sa facture, et sans doute une envie de le résoudre...(l.861 862) Il appréhende ce puzzle à travers son rôle pédagogique formateur pour développer la mémoire, le sens de l'observation ; mais au delà et de façon inattendu à vivre la sensualité de l'illustration au point qu'il saurait encore rendre son atmosphère par la peinture : Je crois que l'intérêt de ce jeu -le puzzle - à été de m'exercer à me remémorer, à observer une image ; et l'effet secondaire à été de l'apprécier, d'en ressentir presque une sensualité... Je pourrais presque peindre l'ambiance de cette image, aujourd'hui...(l.852 865)

Après lecture de cette partie on voit que la peinture est une voie vers l'intériorité pour l'artiste. A partir de celle ci, et souvent en relation avec le Sensible il améliore sa façon de percevoir le monde et de se percevoir lui-même.

La lecture « Sensible » des formes et couleurs de sa peinture, lui donne des indications sur son état et sur son évolution psychologique. Elle l'informe aussi sur le sens subjectif et parfois symbolique de ses œuvres, en lien avec sa biographie. Par ailleurs elles recèlent, à la lumière de cette « lecture », des informations à propos de l'identité et des qualités picturales de l'artiste se déployant comme une écriture particulière.

C- Solutions plastiques venant du vécu

Le quotidien du peintre présente des difficultés qu'il tente de résoudre. Les solutions qu'il trouve sont parfois efficaces dans sa pratique professionnelle. Cela peut concerner la stabilité psychologique de l'artiste, son positionnement dans le monde de l'art, qui vont avoir parfois des effets sur la forme de son expression.

Comme nous l'avons vu dans une section précédente (B1 Processus d'autocréation de l'artiste, lignes 625 à 628), il compare l'expression verbale concise dans la vie, à celle de l'artiste qui apprend à choisir à épurer ou à détailler son image.

Un peu plus loin il pose le fait que se valider lui-même va l'aider à retirer une pression technique, et de gagner en stabilité et en efficacité : (28 mars 2008) Si je me reconnais moi-même, si je me valide, j'ai moins besoin d'être parfait dans ma technique; il y a moins d'enjeu. Du coup je peux être plus posé et plus efficace. (l.643 646) Puis c'est en abandonnant un enjeu de reconnaissance extérieure que la pression se relâche (12 avril 2008) J'ai lâché un truc par rapport au besoin de reconnaissance en lâchant ma galerie (l.648 649). Par conséquent il sent davantage de profondeur en lui, en étant moins dans l'apparaître. Il conclut avec assurance que sa peinture va s'en transformer positivement : Et cela laisse la place à plus de profondeur en moi, moins de pression, moins de paraître et de bien faire... ça va changer quelque chose dans ma peinture, j'en suis sûr. (l.649 651)

Enfin, il remarque l'effet qui se produit lorsqu'il relit ses notes : il se perçoit plein du « foisonnement des sens » cher à Merleau-Ponty: (22 Avril 2008) En me relisant, je m'aperçois. Je m'aperçois donc qu'il y a le fameux foisonnement de sens à l'intérieur de moi (l.688 689), une activité intérieure qu'il vit au quotidien et pourtant qui n'est pas employée suffisamment comme support à une mise en action : qu'il y a une activité interne à mon corps que je vis régulièrement, mais que je n'utilise pas vraiment ; sur laquelle je ne m'appuie pas... (l.689 690)

L'artiste transfère clairement certaines prises de conscience, réflexions ou certaines expériences « pratiques » de son vécu « général » à sa peinture, comme le fait d'utiliser l'ellipse en peinture comme dans la vie.

Il sait aussi parfois tirer des conclusions et des bénéfices d'une expérience de sa vie pour son métier, notamment lorsqu'il s'agit de relâcher une pression extérieure pour gagner en stabilité et en profondeur.

Annexe 3-

Verbatim

1 **Données recherche : Journal de bord de peinture 1996- 2011.**

2

3 Octobre 1996

4 La peinture, c'est mettre de la poésie là où il en manque.

5 Novembre 1996

6 Le repos est aussi important que l'action. Dans le repos, il y a le recul. L'origine d'une peinture
7 est le repos et l'action.

8 Décembre 1996

9 - Respecter le geste juste, sans rien ajouté, sinon, c'est au risque de tout gâcher.

10 - J'ai toujours voulu mon activité picturale complète (Pollock, de Kooning): physique, expressive,
11 intellectuelle, technique...

12 - Avec le mouvement, on change de monde ; entrer dans un monde où l'on est conscient de ce
13 qu'il y a à faire (en peinture).

14

15 Début 1997

16 Après un moment de fatigue, voire de sensation d'impuissance dans mon travail :

17 je me suis assis devant mes pots de couleurs ; c'était comme si ces couleurs étaient là pour moi :
18 comme une offrande.

19 Trois pots de couleurs : l'un de jaune, le second de rouge cadmium, le troisième presque noir,
20 mélange de bleu outremer et de rouge.

21 — Trois pots comme posés devant un autel : celui de la création. C'est simple, ces couleurs
22 me sont offertes, je n'ai qu'à m'en servir, gratuitement. Je n'en sors pas plus grand, mais je
23 me sens à ma place

24 - L'art est aussi une attraction, une distraction pour le public.

25

26 06 février 1997

27 Le dessin me donne des outils pour la peinture. Il me permet de travailler la couleur et la
28 structure séparément, c'est nouveau.

29

30 17 février 1997

31 - Plus le format est grand, plus la globalité dans mon corps doit être grande.

32 - Mon état d'esprit, heureux ou pas, influence énormément ma peinture.

33 - Je peux peindre à la fois le dedans et le dehors d'un motif.

34 - Quand je ne trouve pas d'énergie en moi, me calquer sur le modèle.

35

36 08 novembre 1997

37 À propos de mon expo « à vendre »

38 Je peins pour décrypter la réalité des formes et des couleurs ; pour comprendre le monde, la
39 matière et les couleurs autour de moi ; pour me situer dans la réalité, pour m'aider à comprendre.

40

41 08 février 2001

42 Importance de peindre juste

43 - Comment savoir si c'est le cas ?

44 On a du plaisir, on concrétise un désir d'expression (envie de peindre réaliste, abstrait,
45 d'imagination, précis, large)

46 Le plaisir vient souvent ; de la nouveauté; de la justesse ; ou les 2 en même temps.

47

48 Vincent me dit qu'il y a un mouvement dans ma peinture : les grandes lignes s'agencent, c'est
49 comme une vague.

50

51 05 février 2001

52 Ne pas être pressé de peindre, quand je peins. Être au bon rythme, c'est moins fatigant, ni trop
53 lent, ni trop rapide. C'est plus juste sur la toile et plus juste pour le corps. *Je pense que je me réfèrais à*
54 *une contrainte extérieure, pas immanente ni nécessaire, une pression (que je pouvais me mettre seul) de quantité de*
55 *production. Parce qu' évidemment, il peut y avoir une urgence à peindre, vite ou lentement.*

56

57 11 mars 2001

58 Ce qui m'intéresse et me motive en peinture, c'est la perception et la restitution immédiate. *L'état*
59 *intérieur, émotionnel ou accordé au Sensible est ce qui me motive.*

60

61 04 mai 2001

62 Regard persistant sur l'environnement, et interrogateur.

63 Intérêt de l'expérience inutile. Du trajet.
64
65 06 aout 2001
66 Mon travail de peintre est d'affiner la perception des émotions.
67 Je peins grâce à elles, c'est mon medium. Il y a aussi les états d'âme, la force de vie qui me pousse.
68
69 03 octobre 2001
70 Ma peinture, c'est la rencontre entre les hyperréalistes américains et les impressionnistes Français.
71 J'aime le geste de peindre : quand je figrole, c'est encore le geste ; le petit mouvement du pinceau
72 qui donne la précision et me touche.
73
74 15 octobre 2001
75 Comment rendre mes émotions dans le cadre strict du réalisme ?
76 Grace à la somato-psychopédagogie, on peut engager tout le corps, même avec un petit
77 mouvement.
78 La technique est une liberté
79 Une des spécificités de mon travail est que je cherche le plaisir de peindre.
80
81 30 novembre 2001
82 D. Arasse,
83 À propos de Raphaël : « son art ne semble jamais conflictuel (...) pourtant, cette transparence et
84 cette linéarité apparente ne viennent pas facilement ». (BAM n°209 oct.2001)
85
86 Mai 2002
87 Trois facteurs d'apprentissage :
88 - regarder ce qui a été fait par des « maîtres ».
89 - être disponible à sa sensation et l'exprimer
90 - se laisser influencer par son travail propre.
91
92 15 septembre 2002

93 L'authenticité est le lien qui permet d'être en phase avec son expression, mais c'est une prise de
94 risque par laquelle on voit qui l'on est et le spectateur aussi. Cf. Grotowsky : « l'essence même de
95 la détermination (est de) ne se cacher en rien. »

96

97 Juillet 2003

98 J'expérimente le réalisme en peinture. Le réalisme me renvoie à mes incohérences.

99 Par comparaison avec la photo, je me rends compte de ce que je mets en avant
100 systématiquement, par exemple en dessinant des personnages trop grands, je les valorise. Est-ce
101 que ma subjectivité est plus importante que l'objectivité de la photo ? Me reste-t-il assez de
102 subjectivité lorsque je me plie à la réalité ?

103

104 10 octobre 2003

105 Je comprends ce que veut dire « accoucher d'une œuvre ». Je porte en moi une peinture depuis
106 un mois. Sans pouvoir rien faire. Ce soir, en deux heures, la moitié a été faite. C'est comme si à
107 partir d'une impulsion, j'avais projeté l'image que j'avais en moi sur la toile. Et cela s'est fait tout
108 seul, sans effort ; par une compréhension corporelle, spatiale.

109

110 18 juin 2005

111 À propos du projet de catalogue d'expo de l'association Renoir: passer d'une image à l'autre
112 donne une variété, un mouvement qui ne laissera pas indifférent le spectateur. Un mouvement en
113 arabesque (cf. Matisse, Delacroix).

114 Sincèrement, lorsque j'étais adolescent à 17 ans, j'étais persuadé que l'informatique , la photo
115 passeraient de mode... Et que seule règnerait la peinture. Je commence à me rendre compte de
116 mon erreur, presque 20 ans plus tard... Et pourtant, la peinture reste prédominante.

117

118 07 juillet 2005

119 Il y a un personnage dans mes perspectives vides ; le spectateur ! Ça paraît évident, la perspective
120 s'ouvre pour le spectateur.

121

122 28 juillet 2005

123 La peinture est un mode de création unique, irremplaçable. La peinture est une forme de rapport
124 au monde : monde intérieur et extérieur. Rapport aux couleurs, aux formes et à l'espace, comme
125 d'autres ont un rapport au langage, aux sons, aux mathématiques.

126 Je suis un canal ouvert sur le mode pictural : je réceptionne constamment des informations que je
127 traite naturellement et que je dois - c'est ma fonction - décrypter et restituer sous forme de
128 peinture. Mon rapport à la photo, au langage parlé ou aux concepts n'est pas le même :
129 différences entre chaque mode.

130

131 22 août 2005

132 Différentes façons de peindre - comme de vivre - profonde et lente ; ou profonde émotionnelle
133 et lourde ; légère et rapide, rythmée ; légère et lente. Lorsque c'est léger et rapide, j'ai la sensation
134 j'ai l'impression que cela ne me concerne pas, parce que c'est un mode différent de celui « le plus
135 impressionnant » : lourd et profond : mélancolique.

136 Légèreté et gaieté ; j'ai envie d'y goûter !

137

138 16 septembre 2005

139 Chacun a un « dessin naturel », qui lui est propre. C'est un dessin non réfléchi, fait
140 machinalement, pour un délassement. C'est le dessin du cancre en classe ou au bureau, celui que
141 l'on fait au téléphone... Il me semble que dans ce dessin « naturel » ou « spontané », il y a la
142 personnalité de la personne et son potentiel.

143 Le dessin « téléphone » est une trace de l'individu, cette individualité; il conviendra de l'enrichir ;
144 mais en faisant attention à ne pas l'abîmer, l'éroder, ni le perdre de vue...

145 « Le perdre de vue » voudrait dire « ne plus le sentir »... Car il y a une matrice invisible dans le
146 corps dont il est une expression, un calque peut-être...

147 La pratique de la gestuelle sensorielle va permettre d'inscrire des mouvements dans le corps, qui
148 seront comme des rails pour le dessin ensuite.

149 La couleur peut se percevoir de l'intérieur ou n'être qu'une production « extérieure » ; faire un
150 lien entre les deux ; découvrir ses couleurs intérieures ; les définir ; les enrichir.

151

152 17 septembre 2005

153 La peinture est mon chemin intérieur.

154 Peindre c'est dialoguer le monde.

155 Trouver la posture stable, au milieu pour peindre.

156 En peignant, pas de prédominance entre moi, la toile et le modèle.

157

158 26 février 2006

159 Mon autoportrait à la gouache vieux de deux ans me renseigne sur mon présent. Je vois ce front
160 froissé, crispé de l'intérieur. Je suis souvent posé la question de pourquoi je le peins ainsi...Je
161 sens aujourd'hui qu'il s'est « défroissé », cela me donne envie de le peindre à nouveau, comme un
162 nouvel état des lieux.

163

164 27février 2006

165 Je peins M..... à un moment « juste », où les choses s'organisent simplement. Je prends du
166 volume dans l'atelier, je me sens monter en puissance, j'ai chaud. Je sens la présence de ma
167 relation à Maëlle, malgré le « bordel », car elle regarde la télé. Pourtant les choses se font, je
168 réajuste la relation (reprend la pose !). C'est une espèce de « bordel » qui se construit. Je dis
169 « bordel » parce que cela ne ressemble pas à ce que je ferais normalement, seul, au calme. C'est
170 chaleureux et libre, plein de contradiction, d'incohérences, mais finalement assez fluide. Je dis à
171 Maëlle que je vais arrêter le film ; comme elle proteste, je la laisse encore un peu et je reprends
172 son portrait. Nous y trouvons chacun notre compte, et la sensation « disponible » me laisse croire
173 que ça n'est pas trop n'importe quoi.

174

175 05 mars 2006

176 Je passe le temps qu'il faut pour faire une peinture. Le temps d'une peinture n'est pas forcément
177 le même de l'une à l'autre. Le travail du détail me mène à un état intérieur, qui lui-même me mène
178 à ma « petite folie », qui peut apparaître sur la toile dans les détails.

179

180 11 avril 2006

181 La réponse au doute, c'est le travail.

182

183 13 mars 2006

184 Pourquoi peindre d'après photo plutôt que travailler le tirage de la photo ?

185 Parce que la relation à la photo produit un effet organique, corporel sur moi (cf. Barthes). Il y a
186 plus de chance pour que ce soit juste dans ma restitution de cet effet, par mon corps ; et non par
187 une machine (l'agrandisseur par exemple).

188 Il y a aussi des choix différents dans le fait de peindre. La prise de vue ne me permet pas de
189 passer assez de temps avec l'image prise. J'ai besoin de me l'approprier, de l'assimiler
190 corporellement, et cela passe par une description assez fidèle de l'image.

191 Peut-être est-ce que je peins la photo pour mieux en sentir l'effet qu'elle produit en moi, pour
192 amplifier cet effet, pour me sentir vivre.

193

194 23 mars 2006

195 Je peins Emmanuel M..... Pendant la séance, une énergie puissante s'incarne en moi, me
196 pousse à la concentration, me compacte, me porte. Sensation cousine de celle que j'ai pu vivre en
197 traitement. Cela fait des années que je cherche cela !

198 De plus, dans mes portraits actuels, je renoue avec une sensation de découverte, de plaisir que je
199 n'ai connu qu'à mes débuts, lors de mes premiers portraits et intérieurs entre 1990 et 92.
200 Impression d'être dans un processus évolutif. À quand le retour à une peinture d'intérieurs, de
201 natures mortes ? Ma touche est à nouveau synthétique, après avoir été durant des années de plus
202 en plus analytique.

203

204 04 avril 2006

205 Trouver une présence relâchée en peignant. Essayer de me faire « moins mal ». Moins de
206 tensions, plus de respirations. Expérimenter cela dans mes attitudes physiques.

207

208 19 mai 2006

209 Présentation d'un stage :

210 Il y a une urgence dans la peinture à dire à exprimer : on arrive chargé : une semaine un mois une
211 vie ! de frustration. Hop! on va se décharger de cela dans la peinture. C'est parfait, ça sert aussi à
212 cela.

213 Mais il y a aussi une autre possibilité : celle de se mettre en lien avec le lieu de la création en soi,
214 celle qui n'est pas affectée par les évènements extérieurs.

215

216 16 juin 2006

217 À l'occasion de la préparation d'un dossier artistique, j'ai regardé mon travail depuis les tous
218 débuts : premiers dessins, croquis, premières peintures. Quel chemin parcouru !

219 J'avoue être surpris de la médiocrité de mon dessin avant mes études d'arts appliqués et à leurs
220 débuts ; mais aussi de la qualité de certains dessins.

221 Mes premiers dessins de qualité date de 1989, j'avais 20 ans : plus tard que ce que je pensais
222 jusqu'ici.

223

224 27 juillet 2006

225 Envie de trouver la fluidité dans ma manière de peindre. Pas facile, cela nécessite de l'engagement
226 et du laisser-aller.

227 Solution possible, c'est l'épaisseur de la matière que je pose avec légèreté (paradoxe). Si je me
228 trompe, ça n'est pas grave : ni de la laisser, ni de la retirer.

229 Une épaisseur appliquée avec liberté et légèreté, est-ce joli ?

230

231 04 août 2006

232 Difficile de déplacer un personnage au sein d'un groupe de personnes photographiées, que je
233 transpose pour une variation de ma peinture « Convention ». En effet, la posture ou la
234 proximité/éloignement des gens entre eux dépend de leurs voisins et environnement immédiat. Il
235 y a une interaction invisible qui crée des postures ou des liens invisibles entre ces personnes.
236 Cohérence au sein du groupe.

237 Je pense au bouquet de fleur de Matisse : il dit que la meilleure façon de le disposer est le
238 hasard... Intelligence du hasard...

239

240

241 23 septembre 2006

242 La solution de mes peintures est dans le temps : couches successives de peinture et de temps.
243 C'est le temps qui va me donner du recul par rapport à l'image et qui va lui conférer une
244 épaisseur.

245

246 24 septembre 2006

247 Il peut y avoir une continuité dans mon travail, même si je peins différents tableaux en même
248 temps.

249

250 27 septembre 2006

251 Il y a le bel enthousiasme du matin, l'angoisse du début d'après-midi et la reprise (de l'inspiration)
252 de la fin d'après-midi. Variation de mon état vis-à-vis de ma création en fonction du moment où
253 je la regarde. Le matin est comme une jeunesse et l'après-midi, plus de maturité : une vie en une
254 journée.

255

256 Me méfier de l'enthousiasme vis-à-vis de la chose qui vient d'être faite. Prendre du recul, de
257 temps.

258

259 29 septembre 2006

260

261 Repérer mes tensions quand je peins : la tension dans mon regard me sort-elle de ma globalité, de
262 moi-même (donc) ?

263

264 02 octobre 2006

265 Je fais la différences entre critiques constructives et négatives ; celles d'Emmanuel L..... me font
266 du bien : il voit et parle juste : « ici, tu devrais trouver une écriture particulière... Estomper là,
267 pour faire ressortir cet endroit... » et : « ça, c'est génial pour les musées (mon marché de Vitry),
268 mais garde tes personnages : il y a quelque chose de singulier là-dedans et... (c'est ton fond de
269 commerce !)

270

271 18 octobre 2006

272 Six ans depuis ma « Grande Exposition des Pommes »... Toute une évolution et les prémisses
273 d'une maturité à défaut d'une révolution que je guette parfois. Je crois que je serai prêt pour mes
274 quarante ans.

275

276 24 octobre 2006

277

278 J'aime ce sentiment de liberté tout en peignant. Je peux m'autoriser à changer de mode, revenir à
279 de l'ancien, mélanger les genres, aimer cette façon de peindre et pas celle-ci...Avoir le choix.

280 Ma référence – la peinture réaliste - évolue, et que le réel qui me sert d'ancrage et me rassure et
281 me nourrit par la diversité des thèmes qu'il offre : lumière, espace, sujets, et le rapport que
282 j'entretiens à ceux-ci.

283 J'ai envie d'exprimer une nouvelle subjectivité à travers le rapport à mon corps, à la connaissance
284 de ma peinture, à l'immédiateté et au mouvement interne.

285

286 29 octobre 2006

287 Confirmation de mon évolution picturale. J'ai un plus grand éventail d'outils : description
288 objective des formes, de la lumière, des couleurs (objective, car c'est mon intention de départ
289 d'être objectif). Descriptions inventées : j'invente des formes, des couleurs, au sein d'une image
290 plus objective. (je dis description parce que mon image décrit quelque chose même si c'est
291 abstrait ou imaginaire...)

292 Je mélange les deux. Parfois, la réalité et l'invention se superposent (exemple de mes toiles avec
293 une écriture parfois abstraite superposée sur une image réaliste). Parfois le chiasme se fait.

294 En décrivant la réalité, je me sens libre d'inventer à partir de celle-ci ; en inventant une réalité, elle
295 semble devenir proche de celle décrite, ou bien elle s'intègre dedans. Le potentiel de ce chiasme,
296 c'est la créativité, le moment de création. Ce qui n'existait pas avant devient partie intégrante et
297 réelle de la réalité du tableau.

298

299 Ce qui m'intéresse avant tout, c'est la manière singulière de poser la touche sur la toile. De là
300 découle la force de l'œuvre. Voir l'évolution de Freud, Monet, Velázquez, Titien... Tous !

301 C'est ce que j'enseigne dans mes cours.

302 La façon dont on pose la touche c'est lié au rythme. L'intensité dans la manière de poser la
303 touche c'est le rythme, la cadence. Mais le rythme « juste », qui correspond à une réalité corporelle
304 variable et évolutive. Pour cela : travail de l'attention sur le geste et l'ensemble du corps :
305 préparation corporelle (idée d'exercice : peindre d'après modèle avec sa vitesse usuelle, puis plus
306 vite et une autre fois en ralentissant, et enfin varier les rythmes, contrepieds...)

307 Puis l'état d'âme (cf. Marc Chagall) ; puis retour observation ; réflexion.

308

309 04 novembre 2006

310 Hier, après la visite d' B....., j'ai plongé dans la peinture de Joplin, sans réfléchir, en allant à fond
311 dans la couleur...Je n'aime guère le résultat, mais j'ai bon espoir qu'après un moment
312 d'accommodation, cette nouvelle peinture garde un intérêt, ou bien des orientations nouvelles.

313 J'ai aimé peindre sans contrôle, comme cela a pu m'arriver dans le passé avec l'abstraction. Mais
314 là c'était réaliste dans un premier temps, puis comme un peintre en bâtiment, je les ai repeints de
315 façon fantaisiste au gré de mon envie (violet, jaune...)

316

317

318 05 novembre 2006

319 Je me demande si j'ai l'ambition de mon ambition. Je perçois les contours de mon ambition, à
320 moins que ce soit ceux de mon potentiel. Envie de repousser mes limites, assez d'être petit ! J'ai

321 envie de me déployer, de me déplier, de me montrer tout entier... Cela veut dire que je suis déjà
322 « grand », simplement je ne me montre pas en entier (par peur , inconscience, paresse)

323

324 15 novembre 2006

325 Je n'ai jamais pensé que peindre « réaliste » la réalité d'aujourd'hui soit une pratique artistique
326 connotée « ancienne » ou ringarde. Au contraire, cela m'apparaît avec une fraîcheur, une
327 nouveauté. Parce que je suis une personne neuve, depuis ma naissance en 1969. Il y a assez peu
328 de temps que je regarde le monde... Avec les yeux d'abord, puis j'y ai ajouté les mains en le
329 peignant.

330

331 19 novembre 2006

332 Le réalisme dans ma peinture a à voir avec l'envie, la recherche d'une neutralité, d'une
333 réalité/vérité neutre... Ou bien devrais-je dire avait à voir avec la recherche d'une vérité neutre :
334 la vérité, c'est subjectif, surtout en peinture.

335

336 01 décembre 2006

337 La peinture de Catherine Deneuve avance, j'y superpose une abstraction en reproduisant les pois
338 blancs de sa robe autour d'elle, puis emporté par le mouvement, sur toute la surface de la toile.
339 Un peu trop à mon goût, je suis obligé de revenir en arrière, de gratter ou de repeindre pour
340 retrouver l'effet de dessous les tâches blanches. Le lendemain je retravaille le visage, la robe et
341 l'impulsion de la veille me reprenant, à nouveaux des tâches , oui, mais multicolore, et de
342 dimensions variées. La nuance manquait jusque là, et elle vient en prenant le temps, en posant des
343 actes volontaires, qui ouvrent à tous les possibles.

344

345 15 décembre 2006

346 Comme Robert Bresson, ne pas savoir ce que je vais faire demain. Comme ça, pas de
347 démotivation possible puisque l'avenir n'est pas contrôlé, pas répétitif...Demain peut être
348 formidable !

349

350 28 décembre 2006

351 Peindre plus épais : affirmation de soi ; couleurs moins mélangées, plus franches (plus difficile de
352 faire de la nuance en épaisseur) ; par l'affirmation de la touche : simplification de la forme et de la
353 couleur.

354

355 29 décembre 2006

356 Après un reVISIONnage de mes photos de NY, je me rends compte que je peux glisser mes sujets
357 de prédilection dans ces photo, ou les y retrouver : automobiles à l'arrêt ; construction
358 « minérales » ; grande foule sur grande pelouse ; reflets, poubelles...

359

360 31 décembre 2006

361 Lorsque je suis en lien avec ma liberté intérieure, mon mouvement libre, je peux décider
362 d'accélérer mon geste, il est alors plus sûr.

363

364 13 mars 2007

365 Je m'exerce à peindre yeux fermés : une couleur, puis l'autre... j'ouvre les yeux : tout est à
366 gauche, disposé de façon verticale.

367

368 12 juillet 2007

369 Si je décris tout avec tant de précision, c'est que j'ai besoin de voir clair, de comprendre ; qu'il n'y
370 ait pas de zone d'ombre dans mes toiles.

371 La réalité c'est subjectif. Faire de la peinture réaliste, c'est éminemment subjectif. C'est valider
372 tout un ensemble de nuances perçues par et dans son propre corps. Et qu'y a-t-il de plus réel que
373 ce qu'on perçoit dans son propre corps?

374 L'imaginaire ne peut se déployer qu'à partir de ces perceptions, réelles.

375 L'imaginaire ça n'est pas une désincarnation vers un ailleurs hypothétique. L'imaginaire, c'est
376 entrer de plain-pied dans la matière , celle du corps et de ces perceptions:

377 la lumière, la couleurs, les formes, les tonalité internes, celles qui donnent un goût à la vie et qui
378 sont le substratum du désir d'expression comme du désir de vivre.

379

380 16 septembre 2007

381 J'ai vu hier les galeries d'art contemporain dans le marais. Je sentais que j'en avais envie depuis un
382 certain temps. Je dois reconnaître que cela m'a fait du bien de voir un peu ce que font les gens
383 aujourd'hui. Chez C..... H....., un plasticien plus ou moins conceptuel, avec comme pièce
384 maîtresse un montage sinueux de tubes d'échafaudages prenant un peu la forme et le sens d'une
385 attraction style « montagnes russes ». L'installation occupe toute une pièce de bien 45 m2.

386 Les tubes sont fendus d'un rail sur leurs parties supérieures contenant des sortes d'attaches qui
387 coulisent en file indiennes (comme celle de tringle à rideau), le tout mu par un moteur qui les fait
388 se déplacer très lentement. Autour de l'une d'elle, est attaché un ballon en caoutchouc rouge,
389 rendant sans doute le déplacement de l'ensemble plus visible - à moins que cela ne soit pour
390 donner un air de fête à cette chose mécanique et glacée. La réussite de cette sculpture est d'abord
391 graphique; de loin, elle offre à la vue un ensemble de lignes grises chromées sinueuses, ressortant
392 sur le mur blanc de la galerie.

393 À cela, s'ajoute l'effet de perspective des tubes passant les uns devant les autres, cela fait penser
394 au dessin de ces peintures abstraites des années 90. À mon avis, la réussite principale de la chose
395 est dans son aspect cinématique: ce lent mouvement régulier, circulaire de ces attaches, donne une
396 impression paradoxalement presque organique de mouvement. Cela me fait penser à la vitesse que
397 j'imagine être de la circulation sanguine.

398 C'est un peu hypnotique, tout comme son installation de photocopies de photo d'arc-en-ciel en
399 spirale: sur un mur, sont juxtaposées bout à bout des photos d'arc-en-ciel dans des paysages divers.
400 L'auteur s'est amusé à faire prendre au tout la forme d'une grande spirale d'arc-en-ciel. Cela fait
401 son petit effet hypnotique et conceptuel... Il crée une forme ordonnée (la spirale) sans respecter
402 les paysages dans lesquels apparaissent les arcs-en-ciel. Il crée du désordre en mettant un ordre...
403 et la photocopie de photo... il y a sûrement un livre à écrire là-dessus! Entre la référence aux
404 cartouches jet d'encre et les couleurs de l'arc-en-ciel, fantastique! Surtout au niveau de la
405 conservation...

406

407 12 octobre 2007

408 Quand je veux passer vite à une autre peinture, c'est que je ne suis pas encore assez investi dans
409 celle que je suis en train de faire: pas encore vraiment dans son cœur. C'est-à-dire: l'endroit où je
410 déploie mon originalité... C'est ce qui m'arrive avec cette peinture d'Auber: d'un coup je ne pense
411 plus à la suivante, mais je commence à vivre mon originalité en la détaillant, par petite touche. Il
412 faut que ma peinture soit assez avancée pour que je puisse avoir accès à cette partie de mon
413 expression. Cela me fait l'effet de mieux concerner ma profondeur. Ou plutôt le geste, le rapport
414 à la peinture *vient de ma profondeur*.

415 Visite de T..... L..... avec ses mots magiques, il me dit de ne pas en faire trop, que tout
416 est déjà là dans ma peinture, que mon savoir-faire est là. Que ma manière avec la peinture est à
417 rapprocher de celle avec les femmes... Que je sollicite peu l'attention, mais si on s'aventure un
418 peu avec moi, il y a une richesse à découvrir. En peinture, cela veut dire (ce que je me suis déjà
419 entendu dire) qu'il y a une subtilité à saisir dans mon travail. Il faut un peu laisser venir ma
420 peinture à soi. La laisser vivre un peu, sans chercher trop vite à la classer (ça la tuera). Le détail
421 est ma force, mais point trop forcer mon talent...

422 Ni trop vouloir répondre aux attentes de bien faire, bien rendre...Laisser vivre mon geste.

423

424 Dimanche 14 octobre 2007

425 La présence des gens est dans mes tableaux, dans la délicatesse de ma touche et dans l'attention
426 que je porte aux décors urbains. Même s'il n'y a pas de personnages apparents. C'est aussi ce que
427 m'a dit Emmanuelle P...., donc je goûte les propos avec délectation. D'autant qu'elle touche
428 juste, et qu'elle me fait du bien.

429

430 Jeudi 18 octobre 2007

431 Je souhaite rendre la même finesse, quand je peins un mur fabriqué par l'homme que si je
432 peignais un homme ou un femme. C'est un visage de la ville.

433

434 Mardi 4 décembre 2007

435 Ma peinture de tunnel (soleil couchant) m'apparaît belle: elle me touche. C'est ce qui vient en
436 premier. Je me dis qu'elle me touche parce qu'elle est équilibrée. Et cerise sur le gâteau, je suis en
437 adéquation (équilibre) avec mon mouvement. Par ailleurs mon rapport à la photo se valide: j'ai
438 envie d'ajouter quelques détails (sans consulter ma photo), qui curieusement se trouvent bien sur
439 la photo après vérification....

440 La découverte de détails dans l'image observée est source d'émerveillement, quand ils prennent
441 sens.

442 Particulièrement ici : des personnages esquissés au bout du tunnel glauque. Un peu comme si
443 c'était une transposition de mon rapport aux gens - en ce moment - je les vois à distance, à
444 travers une longue-vue. Le tunnel ou la longue-vue c'est moi. La couleur glauque n'est pas
445 péjorative ici, je la trouve adéquate pour qualifier mon intériorité. C'est sombre avec des reflets
446 d'argent et au bout du tunnel, la lumière jaune/orangée avec d'autres êtres humains.

447

448 21 février 2008

449 H....., jeune étudiante qui prépare les beaux-arts, me parle de ces peintures (tunnels) la rouge ,
450 c'est comme si on avait envie de rester dans la partie rouge. Et que le couloir sombre fait peur, on
451 n'a pas envie d'y aller c'est comme une colonne vertébrale... Et pour moi, c'est comme ma gorge
452 et le rouge, ma tête. Plus de vie et d'espace dans ma tête que dans ma gorge. Dans le second
453 tunnel elle me dit « là c'est l'inverse, on n'a pas envie de rester dans le tunnel, on a envie d'aller au
454 bout, là où c'est coloré, où il y a du monde».

455

456 Pratique peinture (d'après enregistrement audio)

457 C'est assez répétitif. Je cherche une motivation.

458 Je commence par chercher une couleur correspondant à une tonalité interne ou un sujet qui
459 résonne avec ma fibre sensible, mon émotion. Ça me dynamise de m'enregistrer en peignant. Ça
460 me maintient présent. Je choisis un pinceau adéquat, je prends des mesures, des proportions.

461 Je peins un groupe spp en train de traiter assis.

462 Ça me fait plaisir de peindre ces gens que je connais. Cela me change des inconnus du métro. Il y
463 a des moments où il ne se passe rien de spécial, il faut simplement avancer l'ouvrage. Le
464 protocole ou l'observation, qui va donner une méthodologie (?) doit s'appuyer sur des moments
465 clés.

466 Trouver les virages, les moments de changement ou les prises de décisions.

467 Par exemple, à un moment où je me sens un peu tiède, me reviens une peinture de Van Gogh (le
468 Bal à Arles) qui est une composition proche de la mienne, dont la vue (en repro) va me soutenir
469 un temps. Et puis s'il ne se passe pas grand chose, eh! bien je cherche, je tâtonne, je prends du
470 recul. Je mobilise mes sens à ressentir les effets de ma peinture sur moi-même. J'essaie de me
471 souvenir de ma motivation de départ : ici, représenter une foule, un plein (par contraste avec mes
472 tunnels vides) en mouvement, qui pratique la somato-psycho-pédagogie.

473 Dans une belle ambiance, et avec le contenu inhabituel que contient un tel sujet pour un
474 regardeur extérieur... Que se passe-t-il, que font-ils?

475

476 Il y a donc 3 starters, motivation à une peinture:

477 Motivation immanente

478 Une tonalité interne due à une stimulation extérieure ou intérieure. Une tonalité interne que je ne
479 peux garder pour moi seul, que je souhaite dire. Je la dis avec ce que j'ai vu (dedans ou dehors), à
480 partir d'une modalité, d'une résonance visuelle.

481 Soit je vois une image (un paysage par exemple) dont la tonalité va résonner avec ma sensibilité
482 du moment. C'est une évidence.

483 Soit je cherche une image qui puisse résonner en moi. Mais le point de départ est lié à une
484 organicité.

485

486 une motivation extérieure : quelqu'un me dit « tu pourrais peindre ceci ou cela », ou plus
487 précisément, une commande avec une rémunération à la clé. Là, je dois trouver un moyen que
488 cela résonne en moi.

489 Même si la peinture est prescrite et vient de l'extérieur, il faut que je m'approprie cette
490 prescription, que je l'apprivoise.

491 Une autre stimulation extérieure (distinguer stimulation et motivation) est donc la vue d'un de
492 mes tableaux ou d'un autre tableau.

493

494 24 février 2008

495 Je ne sais pas si c'est parce que je tourne en rond, mais régulièrement, en même temps que je
496 peins, me viennent les tableaux de différents peintres; un moment c'est Alex Kats, pour un visage
497 qui, au stade de rendu où il se trouve, pourrait être stylisé à sa manière. Ensuite, je pense à
498 Cézanne et à son idée de Poussin sur nature, sa manière également de styliser les formes de les
499 contourner. Je pense à Manet, à Van Gogh et leur façon de rendre la réalité à grands traits, de
500 façon rapide, globale, synthétique. Mais moi, ce qui m'attire, c'est d'aller fouiller dans les détails; je
501 pourrais m'arrêter « aux couches superficielles », mais j'ai envie de creuser... Comme Eugène
502 Leroy (merde! encore une référence), un peu.

503 Et en même temps, il faut que je trouve ma manière, mon point de vue, de vie. Toutes ces
504 références me donnent des points de repère, et en même temps, je pense à elles lorsque je ne suis
505 pas sur mes propres rails. D'ailleurs, j'ai un mal de chien à rester concentré. Je n'arrive pas bien à
506 me contenter du silence ; même la musique que je peu écouter me fatigue, m'ennuie.

507

508 02 Mars 2008

509 Je reprends la même peinture représentant une séance de thérapie MDB.

510 J'ai d'emblée une contrainte au moins, c'est de reprendre la peinture où elle en est, sachant qu'il
511 n'est pas question de la détruire. Elle me convient, et je pense que je peux gagner en réalité dans
512 cette peinture: c'est même mon objectif premier. Le deuxième étant de garder une fluidité du
513 geste, donc de la touche, d'avoir une homogénéité de l'ensemble, avec un sentiment de cohérence
514 à la vue de celui ci. Donc, je ne cherche pas le chaos, l'angoisse. Par contre il y a un aspect
515 presque géométrique dans la recherche de l'harmonie et de la cohérence: en ce sens, il y a quelque
516 chose d'abstrait dans ma pratique picturale. La géométrie emporte avec elle la notion
517 d'abstraction: avoir un regard qui fasse abstraction, à certain moment de la chose représentée. J'ai
518 cette capacité là (cf. cerveau droit).

519

520 Mon autre contrainte majeure est de garder le lien au paradigme du Sensible. Pour cela, j'ai
521 commencé mon travail par un petit accordage en mouvement.

522 Repérer les moments d'émergence

523 - du geste: quel genre de geste ? Délié, mouvement de base? Quel est mon rapport au
524 mouvement gestuel quand je peins?
525 - à la résonance
526 - à mes pensées
527 Comment garder une relation à l'intériorité en gardant les yeux ouverts? (c'est une nécessité);
528 Ou bien faut-il abandonner mon mode de fonctionnement pour peindre depuis le Sensible? (je
529 n'en ai pas envie, la peinture se rencontre avec les yeux!).
530
531 Première prise de recul au bout de 20 min.
532
533 J'ai un stress au diaphragme, je sens que je fatigue vite.
534 Ai modifié la tête du premier plan.
535 Je ne suis pas encore accordé à mon sujet.
536 Mon geste est encore extérieur à ma peinture et je ne me sens pas concerné par celui-ci.
537 Je me concentre et j'y retourne
538
539 20 min plus tard.
540 En me concentrant, en ralentissant mon geste au moment du mélange des couleurs, ou en
541 l'appliquant sur la toile, je rentre en empathie avec celle-ci.
542 En même temps, mon regard est ouvert, il conserve le détail et en même temps, son contexte.
543 C'est-à-dire la vision périphérique
544 Je peins de manière impressionniste en tâche et en ligne, en ombres et lumières; pour le moment.
545 Je continue mon effort.
546
547 Lundi 3 mars 2008
548 Je peins depuis une heure avec mon « savoir-faire ». Je sens comme souvent l'angoisse monter, la
549 tension et une certaine fatigue. Je mets un disque, pour être touché, me laisser emmener par une
550 émotion libératrice...ça apporte une légèreté dans ma posture.
551 Moment de découragement... Puis, je prends du recul assis sur ma chaise, et là, je pose un point
552 d'appui. Et cela travaille dans ce P.A. Il y a une tension entre moi et la toile. L'endroit que je
553 travaillais sur la toile (un drapé, en fait un blouson sur une chaise). Je sens que je gagne en
554 étendue dans la toile; cela relâche dans moi et je retourne à mon drapé avec une idée spontanée;

555 le travailler comme Garouste. Je mets les blancs après avoir dessiné les ombres, et pour cela, j'ai
556 une touche fluide « libre » comme G.G.

557 Puis dans la foulée, je retouche une autre partie de ma toile, un autre vêtement, espérant garder la
558 justesse de mon geste. Mais bon, cela marche moins bien, ça n'est pas la même texture (un pull-
559 over).

560

561 Mardi 4 mars 2008

562 Le fait d'avoir l'objectif de noter le « comment » je peins, crée un lien avec ma démarche en SPP.

563 Démarche compréhensive de sens. Le sens que je donne au choses et à ce que je fais. J'ai grand
564 soif de sens. Là, j'ai envie d'utiliser ma connaissance du Sensible pour mieux appréhender, mieux
565 comprendre ma peinture et la faire progresser, ainsi qu'avancer dans mon rapport au Sensible.

566

567 Ma peinture de « fasciathérapie » va vers une abstraction, dans le sens où je cherche par la
568 multiplicité des personnes et de leur postures à créer des rythmes, des signes abstraits, une mer de
569 rythmes. Et en même temps, j'ai envie que l'on reconnaisse la singularité des caractères peints.
570 Cela donne une sorte de chiasme entre un réalisme et une abstraction: je maîtrise ces deux
571 formes, manque la plus récente, conceptuelle ? Je ne sais pas si le conceptuel m'intéresse, mais
572 réfléchir à mon œuvre, oui cela m'intéresse.

573 Il y a un engagement physique dans tout acte et celui de peindre ne fait pas exception, il est
574 également concerné par la posture de neutralité active. Posture intérieure qui laisse venir
575 l'information toutes antennes dehors. L'engagement n'exclut pas la légèreté et l'ouverture du
576 regard.

577 Décrire ce que je fais me rend plus actif et plus présent à mon action.

578

579 7 mars 2008

580 Dur! Dur! De rester concentrer... Je me lâche en peignant un fond qui « ferme », globalise la
581 peinture, en lui donnant un aspect « fini ». Cela me remotive de me sentir près de la fin- c'est un
582 moment où il faut repréciser (petit geste) finaliser... J'aime cela.

583 La lenteur sensorielle me donne le temps de bien regarder, de bien comprendre la forme que je
584 vais reproduire. Elle me permet de me reconnecter à ma sensation, c'est-à-dire à moi-même.
585 J'avais du mal à reproduire un visage, à voir et comprendre sa globalité. La lenteur me donne ma
586 globalité, pour mieux voir celle de la forme à reproduire. Plutôt que m'énerver ou me durcir.
587 Fermer les yeux donne du recul / à ce qui est visé (observé). Le point d'appui marque une
588 séquence qui structure la pratique, pour ne pas se perdre... Se rassembler.

589

590 Pour un projet de protocole, il faudrait alterner les moment de codifié (reproduire une forme en
591 fonction de mouvement de bases) et libre (je ne pense plus à mon mouvement, je me laisse
592 peindre) , ou de débridage (ex pour remplir une surface).

593 Accepter de changer de place, de ne pas « arriver » de suite à la perfection à un endroit donné :
594 savoir changer d'endroit sur la surface de la toile. Savoir ou pas insister.

595 Comme dans un traitement en thérapie manuelle...

596 Le protocole « fascia » donne une structure au geste de peindre, à l'activité de peindre. Il bonifie
597 le rapport à soi et à la peinture donc.

598

599 Medium plus léger à mettre en œuvre : encre de Chine, ou gouache (pas d'odeur) entraînement au
600 dessin...

601

602 Le 8 mars 2008

603 À nouveau je me pose la question : peinture ou pas? Là aussi, c'est une évidence, j'ai un tonus
604 particulier accompagné d'un sentiment particulier qui résonne avec la pratique picturale.

605 C'est d'autant plus facile à décider qu'à présent, j'essaie d'allier la pratique avec la description de
606 celle-ci et la réflexion.

607 Pour reproduire une forme, il y a un processus : le début peut-être une esquisse, non réfléchie,
608 regardée mais pas vraiment observée. Je réagis simplement à ce que je vois dans l'immédiateté. Et
609 je transfère sur mon support une impression générale, je ne rentre pas dans les détails.

610 Puis je précise des distances entre les éléments dessinés : je choisis des repères et je vérifie qu'ils
611 sont à la bonne distance les uns des autres. Un repère sur un visage est le coin de l'œil et le coin
612 de la bouche... et quelle distance les séparent? (amplitude?)

613 Puis je précise des orientations aussi par rapport au verticales et horizontales de la feuille. Par
614 exemple : l'orientation de l'arcade sourcilière par rapport à l'horizontale, celle du nez par rapport à
615 la verticale?

616

617 Finalement, ma grande question c'est : est-ce utile de faire de la peinture ? Je n'arrive pas vraiment
618 à valider cette pratique, parce que je la pratique et j'ai tendance à dévaloriser tout ce qui me
619 touche de trop près.

620

621 10 mars 2008

622 Besoin de trouver le même tonus d'engagement dans ma peinture que dans ma pratique
623 précédente en mouvement. Tonus nécessaire pour concerner le plus de volume et le plus de
624 présence. Le rythme rapide est aussi nécessaire pour commencer.

625 19 Mars 2008

626 Ne pas tout dire dans ma peinture, comme ne pas tout dire dans ma vie.

627 C'est-à-dire, savoir synthétiser sans rentrer dans des détails inutiles... Et choisir les endroits que
628 je vais développer.

629 Je me sers énormément de ce que j'ai appris à l'école, il y a 20 ans. Pour la couleur spécialement,
630 dans l'utilisation des tons rompus, des gris colorés.

631

632 20 Mars 2008

633 Grille/structure. Petits carrelages= petits tableaux abstraits.

634

635 21 mars 2008

636 État émotionnel propice à la création. Je sens un moteur émotionnel, qui crée une sorte de
637 globalité émotionnelle. Qui n'est pas coupé du mouvement même si je ne me sens pas accordé;
638 l'émotion, c'est une sorte de pétilllement ou de petite ébullition chaude, dans mon estomac, mes
639 jambes, mes bras et qui se traduit par une envie d'exprimer de créer. Je me pose mon éternelle
640 question: dois-je peindre ou étudier... Je me fie à mon désir qui est de peindre. Après tout, ce
641 désir est parfois si difficile à trouver...

642

643 28 mars 2008

644 Si je me reconnais moi-même, si je me valide, j'ai moins besoin d'être parfait dans ma technique;
645 il y a moins d'enjeu.

646 Du coup je peux être plus posé et plus efficace.

647

648 12 avril 2008

649 J'ai lâcher un truc par rapport au besoin de reconnaissance en lâchant ma galerie. Et cela laisse la
650 place à plus de profondeur en moi, moins de pression, moins de paraître et de bien faire... ça va
651 changer quelque chose dans ma peinture, j'en suis sûr.

652

653 13 avril 2008

654 Un peu douloureux ce matin, le départ de cette galerie .
655 Mais j'ai l'impression de retrouver une liberté de création : je vais me sentir plus libre
656 d'expérimenter avec le Sensible notamment.
657 Puisque mon projet de vie est d'allier les deux : mettre en relation la peinture et le Sensible, créer
658 un chiasme entre les deux, vers une peinture du Sensible.
659 Je relis mes notes d'il y a quelques semaines, et mon inquiétude de « comment peindre avec le
660 Sensible les yeux ouverts ? ». J'ai un début de réponse après le stage avec Jeanne-Marie qui veut
661 emmener le Sensible dans la vie quotidienne, les yeux ouverts...
662
663 Lundi 14 avril 2008
664 J'essaye d'être le plus libre dans ma façon de peindre, c'est-à-dire que j'essaie de suivre au plus
665 près mes « tonalités internes », mes sentiments.
666 Je commence une toile en la recouvrant d'un jaune qui me réjouit le cœur (cœur qui en a bien
667 besoin). Ça me débride en même temps... Je vais au bout de ce rythme (du coup de pinceau).
668 Puis ça bloque... tout l'après midi. (enfer, tristesse, le cœur en berne)
669 Le soir, d'un coup, je ne sais pas pourquoi, j'y vois clair, j'ai l'envie, la détermination.. Je peins à
670 grands coups de pinceau précis comme Van Gogh. Enfin, j'ai (à nouveau, comme il y a 15 ans)
671 une matière plus épaisse, plus sensuelle. Ça faisait longtemps que j'en avais envie, de la retrouver ;
672 Et je superpose des couches de couleurs sur mon jaune original ; cela fait des transparences,
673 comme mes anciennes encres et aquarelles et feutres Posca...
674 Cela ne va sans doute pas rester en l'état (aussi grossier), mais la trace va se sentir j'espère, en
675 deçà... Bonne nuit.
676
677 Mardi 15 avril 2008
678 Peut-être ne pas insister plus sur les visages que sur le reste de la peinture... (wagon de RER). J'ai
679 le trac de reprendre ma peinture !
680 Peindre la lumière électrique ça me prépare à plus tard... C'est un exercice pour développer ma
681 palette chaude mystérieuse étrange.
682
683 22 Avril 2008
684 Pendant que je médite, je me dis « sur quoi est-ce que je m'appuie lorsque je peins ? Sur moi-
685 même ou sur la peinture ? Est-ce que je crée à partir de moi-même , ou en sortant de moi-

686 même ? De la même façon que je remarque que physiquement, j'ai tendance à m'appuyer sur
687 l'extérieur plus que sur mon intérieur ; j'ai du mal à y rester d'ailleurs - ceci explique cela.

688 En me relisant, je m'aperçois. Je m'aperçois donc qu'il y a le fameux foisonnement de sens à
689 l'intérieur de moi, qu'il y a une activité interne à mon corps que je vis régulièrement, mais que je
690 n'utilise pas vraiment ; sur laquelle je ne m'appuie pas...

691 Ça bouge, ça chauffe dans mon corps... En plus de la chaleur, il y a des couleurs, de la lumière :
692 toute une activité en perpétuel mouvement, comme dans les forges de Vulcain !!!

693 Si je fais confiance en cette activité-là, cela va changer certainement quelque chose dans moi, dans
694 mon expression. Peut-être lâcher un peu plus la forme, la copie conforme, pour explorer un peu
695 plus mon imaginaire.

696

697 23 avril 2008

698 Un peu démotivé par la peinture... Je n'ai plus cette excitation, cette envie de peindre que
699 j'avais... Est-ce parce que ça m'intéresse moins d'être reconnu ? Ou est-ce que je ne suis plus en
700 adéquation avec moi-même ? Je crois que c'est plutôt cela...

701

702

703 24 avril 2008

704 C'est cela ; même dans la retranscription précise d'une couleur d'une forme, de la réalité ; être
705 dans le geste, vivant dans le geste, en adéquation avec mon état intérieur.

706 Hier par exemple, j'ai commencé les yeux fermés, tellement je ne pouvais plus supporter la
707 distance d'avec mon « intériorité ». Puis l'envie d'une forme est venue... Et à partir de cette
708 esquisse de forme, l'envie de peindre une photo posée sur mon buffet. Un portrait de L... en
709 voiture, puis j'ai peints S..., séparément, bien qu'elle soit sur la même photo. L'important était de
710 ne pas me faire bouffer par la photo.

711

712 26 avril 2008

713 Je commence à mieux cerner pourquoi je suis parti de chez « C.... C..... » : ça me coupait les
714 pattes de les fréquenter... Plus d'impulsions, d'idées, de projets ... En ce moment, du coup j'ai
715 plein d'idée... Cinéma et peinture, chambre d'hôtel... j'espère malgré tout rencontrer d'autres
716 marchands plus inspirants et moins... castrateurs.

717

718 30 avril 2008

719 Pendant un traitement chez M....., puis le lendemain en méditant. Je vois une immense peinture
720 verticale avec cet arbre-monument, que nous avons vu P....., M... et moi, lors de notre
721 promenade... Je vois bien la peinture que cela ferait ; cet arbre gigantesque avec M... et P..... à
722 ses pieds, comme des lutins, ou des explorateurs de monde...

723 Une peinture monumentale, avec la matière de l'arbre...

724 Je pourrais peindre une série avec les photos de notre promenade : on dirait une aventure ; oui, la
725 découverte d'un monde. Et en ce qui me concerne, c'est une nouvelle façon de voir le monde, la
726 nature ; c'est une vraie découverte, oui !

727 Il faut que je tente cette peinture pour voir si ce sujet me convient... Parce que ça n'est pas tout
728 d'avoir la vision, encore faut-il que j'en sois capable et que je sois en affinité...

729

730 2 Mai 2008

731 Je mets en place ma peinture, sans plaisir. Je me dis que c'est un cadre, dans lequel je vais trouver
732 mon expression, dans les détails, par la suite. Peut-être que je peux essayer de mettre la précision
733 d'emblée.

734

735 20 mai 2008

736 L'art contemporain de qui ?

737 L'art devrait être contemporain de l'être humain, de l'humain...

738 Je sens que je suis saturé. Saturé d'émotions. Je suis facilement à la limite de sortir de moi. En
739 fait, je crois bien que j'étais sorti de moi et que je commence à sentir l'état dans lequel je suis en
740 étant à nouveau en contact avec mon corps.

741 Un rien pourrait me faire sortir.

742 Ça me rappelle un état dans lequel j'étais lorsque j'ai découvert ce qui s'appelait la MDB, et que
743 j'avais fait trop de stages.

744 Un peu plus tard, après avoir remis en question ma peinture et explorer une forme d'abstraction,
745 je me souviens avoir recontacter ce sentiment de saturation auquel s'ajoutait celui de perte de
746 sens.

747 Et en effet, ma peinture d'alors s'est mise à tourner en rond. Chaque peinture que j'entreprenais
748 finissait par un aplat orange, et chaque dessin par un noir total ; une saturation de coups de
749 crayon ou de coups de pinceau, qui supprimais alors toute orientation, comme un « all-over » de
750 Pollock.

751 Petit à petit, j'ai retrouver un espace : je me suis mis à peindre un cadre dans le cadre de la toile ;
752 comme un Rothko. Le « cadre » donnait un sentiment de profondeur en créant l'illusion d'être
753 plus en avant que le « fond » , ou plus en arrière. Mais il m'était difficile de trouver une
754 orientation stable dans mon tableau. *Grosso modo*, on pouvait le tourner dans tout les sens... Plus
755 tard, il y a eu tout de même le coup de pinceau qui indiquait ma position, mon geste et donc le
756 sens du tableau.

757 Mes tableaux se sont mis à ressembler à une espèce d'explosion psychédélique de tâches de
758 couleurs.

759 À un moment, cela m'a vraiment lassé, l'absence d'image : la représentation me manquait.

760 C'est ainsi que je m'y suis remis, à la représentation. J'ai commencer à refaire des portraits, puis 1
761 ans ou 2 plus tard, le paysage urbain est revenu, comme on revient à la maison.

762

763 Vendredi 23 mai 2008

764 J'ai l'impression que mes points de repère sont en train de changer en peinture. Le référent est
765 d'avantage intérieur : je suis moins saisi d'une impulsion en voyant la réalité ou une photo de la
766 réalité, mais plus d'une envie de tonalité, de couleur, en lien avec la représentation et à partir de
767 laquelle je vais pouvoir aller vers la représentation. J'avais envie de décrire l'imaginaire. Mais
768 l'interprétation de la réalité, c'est un peu l'imaginaire...

769 Parole de B.... à propos de mes petites angoisses : « le plaisir est le remède ! »

770 Cool !

771

772 Mardi 27 mai 2008

773 Mon approche de la peinture à faire est plus incarnée. Je perçois d'abord la couleur en moi (de
774 façon organique)... Puis je choisis le sujet.

775

776 Le 5 juillet 2008

777 Je me rend compte en regardant les photos de Martine C.... (C'est ma voisine L... qui m'a
778 envoyé le lien de son site)- qui photographie les gens, fait des portraits à Harlem, Chinatown...
779 peu de paysages... Que mon regard essaie de fuir derrière le personnage...Ou au moins, il
780 cherche le point de fuite, l'espace, le vide... Cette présence, cette rotondité humaine me dérange,
781 me confronte... je cherche un trace de paysage urbain.

782 Je me surprends en direct en train de chercher la tangente ; je perçois mes yeux bouger
783 instinctivement, de façon réflexe, dans leurs orbites... À droite, à gauche... Rien à faire, le sujet
784 est bien l'humain, il est cadré plein pot - incontournable...Alors je suis bien forcé de le

785 regarder... pas de ligne de fuite, mais une masse qui vient à moi ; de la chair vivante ! (au
786 secours !).

787 Cela vient en même tant qu'une crise de portrait aiguë... Une période où j'ai à nouveau envie de
788 faire de l'humain, des visages pleins cadres.

789 Essayer de rendre la chair, la peau, la lumière sur la peau. Comme je l'ai encore vu hier au musée
790 d'art moderne de Troyes, dans les portraits de J.F. Millet.

791 Cette sensation qu'il est démiurge et que son pinceau porte la vie, en l'imitant.

792

793 11 août 2008

794 Je peux peindre ce que j'ai prévu de peindre ; mais peut être pas de la façon dont je l'ai prévu.
795 C'est en cela que je ne contrôle pas mon travail ; j'essaie que ma peinture agrandisse mon
796 horizon ; aller jusqu'à la surprise... l'incident. Plus ou moins visible...

797 J'ai souvent l'impression que dans le processus de mon travail, la surprise vient de la précision.
798 Vers la fin, en poussant mon travail, en emmenant avec moi les effets de mon état, jusqu'au
799 bout... ou plutôt au-delà. Je veux dire que je suis dans un certain état vers la fin de ma peinture,
800 où j'arrive à être précis ; un état porté, transcendé. Peut-être parce que la précision participe de
801 ma « vraie » nature. Et me permet de contacter la source... Ou bien est-ce une question
802 temporelle ; après un certain temps d'attention à ma toile, je contacte la partie la plus fluide de
803 moi-même. Celle qui s'exprime avec le plus de facilité : cela coule de source à ce moment-là.

804

805 Je redécouvre de Kooning, depuis que j'ai revu certaine de ses œuvres au MOMA ; en fait, il a un
806 lien étroit avec le réel. Il décrit ce que le réel évoque en lui : formes entr'aperçues, sensations, et
807 surtout, la lumière du jour sur les choses et la chair. Il reproduit de mémoire les couleurs des
808 choses, des gens à la lumière naturelle ; et c'est cela qui me touchait et me touche encore.

809 Et ce qui résonnait en moi lorsque j'ai découvert de Kooning dans les années 80, est la même
810 chose aujourd'hui - avec laquelle je suis entrain de renouer : un intérêt pour la couleur de
811 l'humain, de la chair de l'humain, de la lumière naturelle sur sa peau. Cela me donne une
812 impression de vie et de fraîcheur incarnée... qui me stimule comme la vie elle même .

813

814 9 octobre 2008

815 J'ai en commun avec la peinture asiatique une pratique du dessin au pinceau.

816

817 27 octobre 2008

818 Copier Claude Lorrain.
819 Je me trompe dans les proportions...Ai-je réellement cette intelligence spatiale spontanée ?
820 J'ai dû beaucoup travailler pour savoir un peu dessiner...
821 Copier me fait rendre compte des différences qui me caractérisent et me différencient de mon
822 modèle.
823 Défauts et qualités : lumière comme Claude, couleurs différentes et douceur en plus.
824 En pénétrant son œuvre par l'observation, je me rends compte à quel point la composition est
825 pensée, qu'il y a des chemins entre les objets, les personnages de sa peinture ; les actions se
826 répondent, les lieux et les objets aussi. Je comprends sa liberté de composition, son choix
827 d'éléments qui la composent... Tout est inventé ou réinventé de mémoire ; ou encore, je sens les
828 chemin de son imaginaire : il y a une embarcation qui s'éloigne ; alors il en faut une qui
829 s'approche. Il y a des riches, alors il faut des pauvres. Il y a des artistes qui dessinent, d'autres qui
830 jouent de la musique ; et aussi des matelots qui se battent à mains-nues, des nobles qui eux, tirent
831 l'épée...il y a l'eau, l'air et le feu, la terre aussi. Les oiseaux qui empruntent l'air, les bateaux qui
832 explorent l'eau.
833 En ressortant du Louvres, je me sens bien, dans un état quasi méditatif.
834
835 20 décembre 2008
836 Ma recherche en peinture :
837 Discuter avec le monde, avec le réel.
838 Il y a une forme de constructivisme (à la Piaget ?).
839 Je découvre le monde, je le déforme à ma vision en le reproduisant. Puis je corrige ma peinture
840 pour être plus proche de mon modèle.
841 Il y a une réciprocité entre moi ma peinture et le modèle (le réel ?). La peinture est la table de
842 négociation entre le réel et moi. Une interface qui n'est ni la réalité, ni moi ; mais un mélange
843 potentialisé des 2. Un chiasme.
844
845 15 février 2009
846 Je peins en partie pour la classe sociale d'où je viens, la classe moyenne. Je lui reste fidèle en
847 restant accessible dans la forme, bien que les sujets soient parfois malaisés. Mais ils parlent d'où je
848 viens : mon quartier de St Maur, le RER pour aller aux grands magasins avec Maman etc.
849 Ce RER évoque aujourd'hui la science-fiction des années 70 : néons, tapis roulants, couloirs
850 interminables, tout cela étant un peu ringard déjà.

851

852 24 -26 février 2009

853 Je peins les tâches blanches de la fourrure rousse des biches (ou des daims ?) du parc à
854 Chamblay... Remémoration des taches identiques sur la peau des poneys sioux d'un puzzle de
855 mon enfance. Comme si j'avais déjà un regard analytique à l'époque (j'ai un regard analytique).
856 C'est vraiment toute mon enfance qui est revenue en même temps que cette vision tellement
857 précise -comme à travers « la loupe du temps »-, d'une pièce de puzzle représentant un détail de la
858 robe noire tachetée de blanc d'un poney Indiens. Puis l'image générale autour du poney, me
859 revient un peu, bien que flou. Je ressens à nouveau l'intensité que je vivais en regardant cette
860 illustration peinte. J'ai des couleurs, presque l'odeur de l'air de ce moment, entre le puzzle et moi.
861 Je crois que je cherchais déjà à comprendre comment était peinte cette robe animale, je devais
862 sentir un mystère dans cette image, dans sa facture, et sans doute une envie de le résoudre...Je
863 crois que l'intérêt de ce jeu -le puzzle - à été de m'exercer à me remémorer, à observer une
864 image ; et l'effet secondaire à été de l'apprécier, d'en ressentir presque une sensualité... Je pourrais
865 presque peindre l'ambiance de cette image, aujourd'hui...

866

867 8 février 2009

868 J'ai même de nouvelles idées de peintures... reprendre mon concept d'agence immobilière :
869 peindre des photos de logements d'agences immobilières. Les gens essayent de les prendre sous
870 leurs meilleurs jours, de bien les présenter... et en même temps ce ne sont pas de jolies photos,
871 c'est neutre.

872

873

874 Vendredi 13 mars 2009

875 Petit commentaire autour de l'expo « Giorgio de Chirico », au MAM de Paris jusqu'à fin mai.

876 En sortant de l'expo de Chirico, que j'espérais voir depuis des années, je suis mi-figue, mi-raisin.

877 C'est le grand inspirateur d'Hélios (les Bananes), de Magritte (les Titres, entre autres), Delvaux,
878 jusqu'à Warhol (pour la reproduction déshumanisée d'une image) et particulièrement Garouste
879 (regardez ses toiles autour de 1930, c'est saisissant de ressemblance)... Pas de doute.

880 Peu de doutes en ce qui me concerne, une de ses sources d'inspiration qui répond comme en
881 écho à Claude Lorrain, à trois siècles de distance.

882 La comparaison me vient principalement avec les « Mélancolies » de Giorgio (exemple,
883 « Méditation Matinale, 1911 ou bien « la Gare Montparnasse ou la Mélancolie du Départ »), on
884 retrouve le même cube perspectif installé par Claude, une atmosphère cousine, où la lumière

885 solaire est prépondérante , voire centrale à la lecture et à la compréhension de l'œuvre. En effet,
886 c'est elle qui décide de ce que sera l'état d'âme du tableau, drame ou douceur...

887 La comparaison avec Claude s'arrête, en 1919. Date à laquelle Giorgio se cherche, se perd et à
888 mon sens ne se retrouve plus jamais.

889 J'ai une hypothèse : la reconnaissance de son génie, très tôt, l'a déstabilisé. Sa peinture devient
890 plus démonstrative, plus criarde (elle me rappelle l'art contemporain 'kitch'), bref, moins habitée.

891 L'apprentissage du « métier » l'a rassuré, mais a complètement détruit son art. Il a corrigé
892 l'apparente maladresse, la spontanéité de son trait. Il a alourdi sa pâte, en même temps que lui-
893 même prenait du poids...

894 À la fin de l'exposition, quand on regarde « la Tête d'Animal Mystérieux », on ne peut s'empêcher
895 de penser aux dernières photographies prise de Giorgio: le visage boursoufflé trop plein, l'œil
896 absent...

897 Il suffit à l'inverse de regarder ses « Mélancolies » du début pour voir le contraste. La couche de
898 matière est fine, fluide, (on voit bien la danse du pinceau sur la toile), l'image est sobre,
899 simplement construite de quelques lignes. La couleur est subtile... Et l'image ainsi réalisée donne
900 une sensation de structure qui fait du bien à celui qui le regarde.

901 Faire du bien ! Que n'ai-je dit là ! Oui! La peinture, elle aussi, peut transmettre un bien être... Et
902 cela ne se résume certainement pas à peindre un ciel bleu, mais à être en adéquation avec à la fois
903 son sujet et son état intérieur, émotionnel et intellectuel.

904 J'aurai préféré évidemment, voir un développement plus grand du début de son œuvre...

905 Quoiqu'il en soit, cette exposition montre un itinéraire de vie, d'une vie humaine avec ses
906 errances et ses réussites géniales. On lit en Giorgio comme à livre ouvert. Et c'est suffisamment
907 rare pour être vu, non?

908

909 24 avril 2009

910 Peindre le réel me procure des sensations intenses : c'est pour cela que je peins ainsi.

911 Sensations de découvrir la réalité, de l'explorer, de m'émerveiller devant elle...Et d'être surpris ou
912 heureux d'avoir réussi à rendre en image ce qui m'a émerveillé...

913 Dans ma façon de peindre, moi aussi je fais du « all over » puisque je suis attentif, de façon égale,
914 a chaque parcelle de la surface de ma toile. Comme Pollock qui tâche de façon régulière et
915 « équitable » tout son support.

916

917 3 mai 2009

918 Après ma conférence à Drouot :

919 Dans l'art trop conceptuel peint ou non, il y a un discours qui fait écran entre l'œuvre et le
920 spectateur. Moi, je propose le silence. Et du silence naît le verbe ou pourquoi pas la musique ou
921 une impulsion créatrice...

922

923 5 mai 2009

924 Je m'interroge sur le contenu de mon stage de peinture et mouvement . Comment rester dans la
925 « Méthode », faire de la peinture (qui ne soit pas que de « l'art thérapie ») et faire passer ma
926 singularité ?

927 Je me dis que l'objectif est d'abord de créer les conditions qui vont favoriser l'expression dans un
928 rapport au Sensible. L'expression : voilà où je suis singulier. Parce que l'expression n'est pas
929 forcément liée aux grands gestes, aux couleurs pétantes. Les outils pour s'exprimer en peinture
930 peuvent être les nuances de couleurs ; donc apprendre le mélange des couleurs, puis une phase de
931 « libre ».

932 Ensuite apprendre à s'exprimer en construisant la forme, le dessin, puis du libre.

933 Cela fait presque un stage.

934

935 Mercredi 6 mai 2009

936 En peinture, je n'ai jamais voulu suivre les modes... Finalement c'est peut-être un peu extrême
937 comme posture. Suivre une mode à sa façon, ou encore en s'y engageant, doit apprendre des
938 choses, donner des résultats...

939

940 J'ai rêvé ce matin de la cantine de ma petite enfance. Je sentais les couleurs et textures des tables
941 jaunes en formica, des brocs d'eau en plastics colorés. Je faisais déjà du « pop art » sans le
942 savoir... J'étais sensible au présent de ce que je voyais : c'est peut-être cela, l'art contemporain.

943

944 Dimanche 10 mai 2009

945 Je sens ce qu'il y a de « Van Gogh » en moi, quand je peins avec ma consistance corporelle ; qui
946 se traduit par une touche rythmée empâtée, que je n'arrête pas toutes les 20 secondes pour
947 vérifier la justesse des proportions... je comprends pourquoi ses peintures sont déformées...
948 Enfin, je le comprends mieux ; il respecte son impulsion intérieure, plus que la justesse du dessin.
949 Peut-être même qu'il n'a pas le choix, qu'il est emporté par le tourbillon de sa folie...À moins
950 que ce soit celui de son intensité...

951

952 4 juin 2009

953 La pratique du dessin permet une présence à soit. Elle permet de goûter le temps qui passe... de
954 s'approcher du Sensible...

955 Intérêt de faire une lecture en mouvement de mes propres peintures : en termes d'orientation,
956 d'amplitude, d'axes, de mouvements de base, d'intensité, d'espace etc. Quelles informations
957 manquantes ? Me baser sur ces critères pour l'améliorer.

958

959 Mercredi 1^{er} septembre 2009

960 La fille du MOMA :

961 Si les couleurs de cette toile sont intenses : c'est un peu l'effet dû à l'effet du modèle que je
962 peins !

963 La jeune fille déambule naturellement, entre deux Pollock comme si elle était dans un défilé
964 de mode... Façon de dire aussi qu'il y a la peinture, certes, mais d'abord la vie !

965 Les personnages que l'on voit dépasser à droite devraient être hors champs.

966 Pourtant ils donnent un contour inattendu à la toile, peut-être sous l'influence de Pollock.

967 J'aime l'anachronisme de ces membres et visages décadrés.

968

969 « Orange » (mur de la station de RER Nogent sur Marne).

970 Peut-être qu'ici aussi, à l'origine, Pollock n'est pas loin.

971 Ces peintures de carrelages sont autant de petites abstractions « all-over », qui sont
972 naturellement délimitées par leurs fonctions... de carrelage.

973 Mais je ne reste pas conceptuel sur cette toile : c'est un vrai paysage d'intérieur, perçu à
974 travers ma propre « intériorité ».

975 D'où, entre autres, l'intensité des couleurs, plus saturées que dans la réalité ; et la force de la
976 touche du carrelage, plus expressive.

977

978 Mardi 6 octobre 2009

979 Je vois l'effort que cela me demande de mettre en forme le texte sur l'expérience à partir de
980 plusieurs sources et d'en faire un plan. Je fais un pont avec ma tendance en peinture à ne pas
981 (ou peu) composer avec plusieurs images pour n'en faire qu'une. Par exemple il y a un

982 panorama étonnant à ma fenêtre, je pense depuis des années à en faire une peinture, mais
983 c'est difficile de ne choisir qu'un élément seulement de cette vue, et je ne me vois pas peindre
984 un 260° (cela doit être à peu près l'angle)! Par contre il faudrait que je synthétise tous les
985 éléments qui m'intéressent dans cette vue dans un format moins allongé. Soit le faire au fur et
986 à mesure, soit faire des esquisses préparatoires... Je vois bien que cela vient agacer mon
987 impatience d'avoir un résultat, d'avoir déjà fini avant d'avoir commencé... Mais il y a un
988 monde, là, que je n'ai pas exploré et qui me semble porteur.

989

990 **Dimanche 8 novembre 2009**

991 Méditation avec C.... Très doux, circulation avec la salle. Pas de prédominance entre le
992 groupe et C....

993 Et maintenant il fait beau.

994 Sensation que c'est dans ma posture, pas forcément dans le temps que je donne, que je
995 pourrais être mieux engagé dans la Méthode. À propos de la peinture, pour sélectionner mes
996 sujets, choisir ceux qui portent le plus de choses dans l'invisible et le visible. Par exemple
997 sensations qui accompagnent le moment de la prise de vue, qualités objectives de celle-ci
998 (lumière, mise au point) et subjectives: cadrage ou décadrage. Sensation: nouveauté, stabilité
999 douceur richesse ou simplicité. Simplicité dans mon choix. Sans oublier, comme aujourd'hui,
1000 la sensation d'emboîtement au moment où je prends la photo (d'un pavillon banal d'Ivry).
1001 L'ennui, c'est que parfois cette sensation ne dure pas dans le temps : dois-je valider la
1002 première sensation, ou ce qu'il en reste ?

1003

1004 **Dimanche 18 novembre 2009**

1005 Je regarde mes dessins d'enfant. C'est bien moi. Je sens immédiatement une empathie, un effet
1006 miroir. Je reconnais, à ma grande surprise, mon écriture graphique, ma façon de remplir les
1007 surfaces en aller et retour à coups de crayon rythmés... Une certaine intensité, incarnation... J' ai
1008 l'impression que j'aurais pu le faire aujourd'hui. Il s'agit d'un bonhomme crayonné solidement
1009 avec des gros pieds, il est bien présent; je suis surpris car je m'attendais à voir des dessins moins
1010 impliqués, plus éthérés... Un autre est dessiné d'un contour, d'un seul trait " fil de fer" : là je
1011 retrouve une certaine fluidité une souplesse... ça pourrait être un dessin téléphonique
1012 d'aujourd'hui... Et encore! Une surprise! Une perspective montagnaise, les monts sont
1013 représentés se chevauchant les uns derrière les autres, pointes en haut, donnant un entrelacs
1014 rendant bien l'impression de distance. En bas de ceux-ci, dans des proportions correctes, des
1015 tentes d'indiens joyeux. Marrant que maman me donne ces dessins au moment où je commence
1016 une étude sur mon parcours pictural.

1017

1018 **Lundi 16 novembre 09**

1019 Lorsque je peins en ce moment, je n'ai pas envie de penser à un sujet, ce qui me motive est
1020 plus la manière, la matière, la texture. Les entrelacements des coups de pinceaux, bref : mon
1021 écriture. Lorsque j'évoque un sujet, il a tendance à m'échapper. Il y a moins l'évidence qu'il y
1022 avait jusqu'à présent. Sauf peut-être pour des sujets « durs » : banlieue, friche, décharges...
1023 Par contre je peux peindre un New-York, une plage, sans être gêné par le sujet, et me
1024 concentrer sur la forme, la qualité de la touche, son originalité, la lumière, les contrastes : bref!
1025 la peinture !

1026 Sensation d'être à un moment de transition, de quitter une chrysalide vers... Je ne sais pas
1027 quoi, une nouvelle forme sans doute.

1028 Ai-je jamais eu un projet de recherche en peinture ?

1029 Je sais que j'ai une ambition : une universalité, pouvoir toucher le cœur de tous jaunes, blancs,
1030 noirs, jeunes et vieux...

1031 Mais je manque de méthode peut-être, ou d'objectifs à cours terme.

1032

1033 **Mardi 24 novembre 09**

1034 Dépasser la photographie. Je ressens de l'ennui et une résistance en peignant. Je crois que je
1035 m'appuie trop sur la photographie. Je ne suis pas assez en moi. Effectivement, suivre
1036 servilement les formes et couleurs d'une photographie n'a rien d'excitant. Ce qui est magique,
1037 c'est lorsque les effets du rapport au support photographique, passant par le regard puis la
1038 subjectivité corporelle, se retrouvent bonifiés, dans la main et le geste. Et qu'en retour, se lève
1039 une intensité inattendue, qui va m'emmener plus loin que ce que je pourrais faire seul. D'où la
1040 surprise et le plaisir.

1041 Qu'est ce qui fait l'originalité de mon travail aujourd'hui ? Là où je fais référence au cinéma
1042 (Tati), au monde post-industriel (friches, chantier, maison « Bouygues »), je m'aperçois que
1043 d'autres le font aussi. Dans certain cas, peut-être l'ai-je fait avant ? Mais la question n'est pas
1044 là. Lorsque je peins des sujets plus jolis, que ce soit mes plages ou New York, là aussi je ne
1045 suis pas à l'abri de la multiplicité des artistes traitant ces sujets. Qu'est-ce qui m'est propre ? Je
1046 ne crois plus (y ai-je jamais cru ?) au sujet. Ce qui m'est propre, c'est mon rapport au monde,
1047 à moi, à mon corps. Mais ça ne suffit pas : il faudrait définir ce rapport singulier et en quoi
1048 est-il différent - dans le rapport au paradigme du Sensible, ou dans mon quotidien le plus
1049 quotidien - d'un autre. Et surtout, puisqu'il est évident qu'il est différent de celui d'un autre,
1050 en quoi est-il intéressant. Bref : en quoi suis-je intéressant ?

1051 Reste quand même quelques sujets : mes pavillons de banlieue : j'ai eu une sensation

1052 « d'emboîtement » en en prenant un en photo après le stage de somato-psychopédagogie. Ma
1053 façon de voir les personnages sur la plage dans « La Dernière Réunion », par ailleurs. Ensuite,
1054 il y a ma façon de cadrer : pas virtuose, mais précise ; pas rapprochée, mais ouverte avec un
1055 rapport singulier au « cube perspectif », aux lignes de fuite. Souvent tout se joue dans un
1056 couloir « antéro-postérieur ». Ou bien c'est l'horizontalité, (portée par mon rapport à la
1057 transversalité) qui pose mon tableau comme dans « la Dernière Réunion ». Ma peinture de
1058 « Marché » porte en elle quelque chose de singulier, aussi. Dû sans doute à cette place
1059 atypique et banale en même temps ; au moment que j'ai photographié et peint : où le ciel et le
1060 béton du sol se confondent... Mes gris sont originaux.

1061 Mon geste est forcément singulier, mais en quoi est-il intéressant ? Dans les meilleurs
1062 moments, il reste précis malgré le tremblement ; ou au contraire il est rapide, large et
1063 cependant précis. Il y a aussi une cohérence de l'ensemble des touches (Van Gogh), de la
1064 façon dont elles s'enchevêtrent et se superposent...

1065 Sans doute y a-t-il une lumière particulière dans mes tableaux, quel que soit le temps qu'il
1066 fasse... Et un espace...

1067 Mais n'y a t il pas quelque chose à pousser dans le champs conceptuel, champs qui est le signe
1068 de notre époque ?

1069 Par ailleurs, ai-je assez exploré l'imaginaire ? Les réponses à ces questions, comment les aider
1070 à émerger ?

1071 Stabilité et persévérance dans mes sujets ; aller au cœur d'un sujet.

1072

1073 **Jeudi 26 novembre 2009**

1074 En commençant à écrire mes pertinences pour ma VAE, je me rends compte à quel point j'ai
1075 expérimenté dans la peinture ; à quel point je me suis laissé expérimenté par le Sensible. Du
1076 coup, je me sens un peu injuste envers moi-même aujourd'hui, lorsque je ne valide pas toutes
1077 ces expérimentations passées. Il est vrai que je suis moins dans un processus
1078 « révolutionnaire » aujourd'hui. Les changements dans mon travail sont subtils, mais je crois
1079 bien être toujours en processus.

1080

1081 **Vendredi 4 décembre 2009**

1082 Le dessin me permet, outre le plaisir de manier du charbon noir, de comprendre comment je
1083 peins : je noircis, puis j'efface, j'estompe et je reprends... Ratures et repentirs, voilà comment
1084 je fonctionne : impression d'être comme Kokoshka un éternel débutant. Transmettre une
1085 mélancolie lumineuse douce vivable.

1086

1087 Lundi 14 décembre 2009

1088 Je cherche à voir le détail et le global en même temps, en traitant V....., et j'ai l'impression
1089 que ce sont des paupières intérieures que j'ouvre pour la première fois (j'ai vraiment cette
1090 sensation). Une voix me dit : « c'est normal que je ne vois rien en traitement (ou en médit, je
1091 ne sais plus) puisque je ne regarde pas ! ». Prise de conscience, donc. Ça demande un effort de
1092 regarder avec plus d'ampleur. Avant, mon regard n'était que focalisé (aiguë) et là, j'ai une
1093 opportunité à ce qu'il devienne global. Alors, qu'est-ce que cela veut dire « un regard intérieur
1094 ample » ? Eh bien, déjà c'est un regard qui vient de l'intérieur, oui, mais il est dirigé vers
1095 l'extérieur. Je crois que cela peut changer quelque chose à ma façon de peindre.

1096

1097 Mercredi 6 janvier 2010

1098 Dans les détails j'ai une grande liberté, une fois que la structure est posée, que je peux inventer si
1099 je le souhaite, ou bien être exigeant pour aller au bout du processus de description de la réalité.
1100 En effet, quand la peinture est-elle finie ? En tous cas, lorsque l'équilibre de la peinture
1101 commence à venir (cela a donc l'air de se finir), il faut que j'alterne l'action (les coups de pinceau)
1102 avec les moments de prise de recul et d'observation (que je n'aime guère, j'avoue). Je n'aime pas
1103 tellement recouvrir ce qui vient du premier jet, à cause de la fraîcheur et l'élasticité des premières
1104 touches, et pourtant, je ne résiste jamais à le faire. Car il me semble que c'est là, dans les détails,
1105 que je suis plus original.

1106

1107 vendredi 8 janvier 2010

1108 Pendant l'expo Ensor, je me rends compte que curieusement, son dessin, en s'appuyant sur la
1109 copie de la réalité, est moins bon que son dessin d'imagination. J'en déduits qu'il « se quitte »
1110 quand il observe et retranscrit vers l'extérieur (dessin de crâne), mais qu'il est plus stable (ses
1111 dessins imaginaires sont plus fins, plus subtiles, plus solides plus denses...) lorsqu'il s'appuie sur
1112 son monde intérieur(dessin de diable, diabolotin...), lorsque tout se passe par lui-même, son corps
1113 et sa pensée donc.

1114

1115 Jeudi 21 janvier 2010

1116 Faire un grand format pour donner de l'importance au sujet peint.

1117

1118 Dimanche 31 janvier 2010

1119 Atelier peinture et mouvement ;
1120 Quelque chose a changé. Je prends plus le temps d'aller au bout des exercices. Moins de
1121 choses à prouver. Moins de systématisme ; pour la première fois j'ai proposé de peindre,
1122 après accordage, « librement », en dehors d'un protocole ; pour expliquer indirectement à
1123 Gabrielle que l'on peut peindre « normalement » en mouvement. Par contre cela demande
1124 une préparation, un effort...

1125

1126 **Mardi 9 février 2010**

1127 Je peins pour me repérer, faire les liens entre les différentes parties de l'image; comprendre
1128 comment ça marche : « pourquoi cette partie du sol mouillé est-elle plus foncée ? Ah! oui, parce
1129 que ce panneau s'y reflète ». Il me faut observer autour de ce reflet pour en comprendre la cause.
1130 Prendre du recul, aussi.

1131

1132 **Mardi 23 février 2010**

1133 Je me mets au diapason du motif que je peins. En me calquant de la sorte , je cherche un
1134 relâchement tonique, qui me permet d'être réceptif à cette forme ; cela se fait avec tout mon
1135 corps, toute ma matière qui se mobilise, qui s'allume afin d'entrer en résonance avec mon
1136 modèle. De la sorte, il est plus facile, à partir de cette attitude (adéquante), de trouver un geste
1137 adéquate, non pas forcément à la forme, mais à l'effet qu'elle produit en moi. C'est un
1138 dialogue silencieux entre deux pôles, dont la spécificité est qu'il n'y en a qu'un (moi) qui
1139 s'adapte et réagit. Curieusement, une forme inerte me sollicite et produit des effets en moi.

1140

1141 **Mardi 31 mars 2010**

1142 **Mardi, H.... est venu poser à l'atelier : formidable séance.**

1143 Petite introspection avant de commencer. À un moment, je perçois quelque chose d'étrange,
1144 qui vient vers moi (un peu comme un brouillard sur le sol, un peu kaki) ; je me rends compte
1145 que c'est H.... ; curieusement la couleur que je perçois est la même que celle de ses
1146 vêtements ! Jamais je n'avais senti une présence d'une façon aussi singulière... Je fais son
1147 portrait, une intensité monte (j'avais eu le matin pendant le traitement de S....., une image
1148 de ce que j'avais envie de faire : une matière à la Auerbach). Puis il pose debout, un pas vers
1149 moi ; H..... me décrit ce qu'il ressent, un mouvement puissant dans tout son bassin qui vient
1150 vers l'avant. Je sens sa présence énorme, presque monstrueuse.

1151 De mon côté, je sens monter en moi une force intense et je me mets à peindre en masse, en
1152 matières épaisse, rapidement, en mélangeant à peine les couleurs. Pour adoucir un peu ma

1153 sensation, je me mets dans un rythme dans mes jambes. Un peu plus tard, cela se posera dans
1154 mon corps, plus de douceur, mais toujours de l'intensité...

1155 Le résultat est fort, je crois. Un peu à la façon de Francis Gruber, en plus rond.

1156 Certaines parties sont des masses, d'autres les cernent de traits plus fin : j'aime ce mélange de
1157 puissance brute et de finesse.

1158

1159 **Lundi 26 avril 2010**

1160 Je me souviens aimer peindre d'après un motif ou une photo pas forcément intéressante,
1161 pour le plaisir de l'amener *plus loin*, d'être surpris par ce que je peux en faire en peinture...

1162

1163 **Mardi 4 mai 2010**

1164 Ma peinture murale a ceci de spécifique, c'est qu'elle est une vraie peinture, pas seulement
1165 une décoration. Je l'ai réalisée entièrement seul, à l'atelier. Ce qui n'est pas toujours le cas de
1166 ce type de travail, fait habituellement par des exécutants au service d'un artiste ; d'après sa
1167 maquette originale. Et je crois que d'une certaine manière, cela donne une valeur particulière
1168 à l'engagement qui a été le mien de le peindre, et à la peinture murale elle-même.

1169

1170 **Mercredi 12 mai 2010**

1171 Après la séance de pose de H....

1172 Je vois poindre petit à petit la construction d'une motivation à peindre d'après modèle vivant.
1173 Grâce à H..., il faut bien le dire. L'énergie qu'il dégage et l'investissement à la fois
1174 d'engagement physique et expressif qu'il met dans ses poses sont très inspirants. Cela me
1175 donne envie, et c'est nouveau, de travailler sur la notion de pose « posée » à l'inverse de la
1176 pose « naturelle ». La mise en scène m'attire, du coup. Comme quoi il y a vraiment une
1177 réciprocité actuante entre nous, car il faut vraiment que ce soit un acteur qui me donne envie
1178 de faire de la mise en scène !

1179 En discutant avec lui, je fais aussi une lecture de ma peinture. Je vois mieux ce qui est plus
1180 « superficiel » (les grosses épaisseurs de matière, le fonds lumineux que je remplace par un
1181 fond « réaliste » qui décrit le décors : c'est plus incarné.)

1182

1183 **Mardi 25 mai 2010**

1184 Je constate (en me réveillant de ma sieste). Ma difficulté à me motiver pour peindre. Cela
1185 aurait pu être pour autre chose, pour un projet. « *Comme si je n'allais jamais en sortir* » ; c'est

1186 vraiment la pensée qui me vient. Or, si, je vais en sortir, ne serait-ce qu'en *faisant*. Mais peut-
1187 être que cela vient révéler autre chose. Une exigence intérieure de résultat ? Une frustration
1188 due au fait de ne pas aller plus vite ? Une peur de disparaître dans le présent de l'action ? De
1189 ne pas atteindre la rive du lendemain... En tous cas, derrière cette immobilité apparente, il y a
1190 une pression de résultat, un enjeu. Il y a aussi la peur de me donner du mal, sans
1191 reconnaissance, ou sans résultat qui me satisfasse (ce qui serait alors un manque d' « auto
1192 reconnaissance », manque de validation comme on dit).

1193

1194 **Vendredi 4 juin 2010**

1195 Je fais un lien entre Mon long et pénible travail de VAE et mes séances trop répétées pour
1196 une seule peinture.

1197 Il y a une qualité d'attention à chaque détail que j'ai du mal à réitérer, après l'avoir réalisé une
1198 fois.

1199 Un lien entre le détail avec la globalité aussi. C'est pourtant ma spécialité. Il y a un endroit, là-
1200 dedans, où je m'ennuie. Peut-être faire l'effort régulier de me soumettre à cette chose
1201 fastidieuse, afin qu'elle devienne plus aisée ?

1202

1203 En art, parler de « croissance », plutôt que de nouveauté. Voit-on la nouveauté chez l'enfant
1204 d'un coup, du jour au lendemain ? Non, il faut du temps. Lorsque je n'ai pas vu M.... depuis
1205 15 jours, je vois qu'elle a changé.

1206 L'art est pareil à la vie. Il lui faut du temps et les résultats spectaculaires ne se voient qu'avec
1207 le recul.

1208 Les horaires de travail fonctionnent aussi lorsqu'ils ne sont pas prévus, pas habituels.

1209

1210 Relire mon journal. Cela veut dire profiter des jours « d'inspiration » pour les jours où il n'y
1211 en a pas. Ou encore creuser cette inspiration ; comme je creuse ou détaille une peinture
1212 pendant plusieurs semaines à partir d'une envie ponctuelle.

1213

1214 **Jeudi 10 juin 2010**

1215 Tout en ne voulant pas faire de calcul, je dois reconnaître ce qui est original dans ma peinture.
1216 Certains avancent dans leur « carrière » artistique en essayant de trouver une idée nouvelle
1217 comme préalable. Pourquoi pas, mais un peu trop « carriériste » à mon goût. Moi, j'ai avancé
1218 sans trop faire de plan, avec une ambition aussi... Celle de me faire reconnaître par une
1219 stratégie « d'authenticité » de « spontanéité » et maintenant de rapport au Sensible. Pourtant,

1220 je dois bien me rendre compte qu'il faut un peu que je sache consciemment ce que je fais,
1221 pour en parler... Ou bien me taire (pas possible !).

1222

1223 24 juillet 2010

1224 Peinture, Titre : « Grand Nettoyage 2 », ou « Conversation Autour d'une Grande Poubelle »
1225 (« Les Graals », finalement).

1226 Il y a un moment où je me rends compte qu'il manque quelque chose de nouveau, je ne suis
1227 pas surpris par son état.

1228 Puis surprise : je sens et vois ce que je pourrais faire. C'est une envie qui vient de l'intérieur,
1229 pas de la photo. Envie de peindre librement.

1230 C'est peindre le ciel qui m'en donne l'impulsion. Je commence par peindre par touches
1231 dissociées les rythmes et la lumière, « à la Van Gogh ». Plaisir retrouvé de peindre sans
1232 contrainte extérieure.

1233 Plus tard, le lendemain, je peins à nouveau « sous contrainte » photographique ». Mais je me
1234 sens libre cette fois.

1235 C'est paradoxal ce sentiment de liberté accompagné d'un geste « libéré », qui en même temps
1236 est fidèle à la photo.

1237 Mon pinceau est léger, chaque touche est judicieuse ; à la fois reliée au modèle, au support et
1238 à ma main, guidée par ma sensation.

1239 C'est-à-dire que je ne me plie pas à la forme que j'observe dans la photo, mais il y a une
1240 discussion entre elle et moi. Je ne la force pas non plus.

1241 Mais je la déforme de façon à ce qu'elle puisse être exprimable simplement par mon pinceau.
1242 C'est à dire qu'il y a un degré de fidélité à la forme dans lequel je ne peux me glisser sans
1243 risquer de me déformer, de me tendre et de quitter ma profondeur.

1244 Je sens un équilibre quand j'accède (j'accepte) à un degré de simplification de la forme peinte
1245 qui ressemble à la forme de mon geste. Et qui ressemble à la forme du mouvement et de
1246 l'impulsion qui m'anime (de l'intérieur). Je modèle la forme en étant moi-même modelé de
1247 l'intérieur.

1248

1249 Jeudi 12 août 2010

1250 Finir une peinture c'est comme résoudre une équation. Il faut que le rapport de tous les
1251 éléments fasse apparaître une inconnue, qui se traduit par une surprise ; quelque chose
1252 comme une information nouvelle, que l'on ne peut obtenir que par une construction de

1253 rapports de couleurs, de lignes données. Et quand la sensation de fraîcheur, de nouveauté est
1254 là, c'est le couronnement, une preuve qu'il y a véritablement une œuvre nouvelle.

1255 Je ne sais pas si c'est ainsi en mathématique, mais la solution vient souvent d'un seul élément,
1256 ou d'un seul rapport, de couleurs par exemple. (cf. Matisse ?)

1257

1258 **Vendredi 13 août 2010**

1259 Je crois que je fais de temps en temps des œuvres dont la motivation est conceptuelle. Et cela
1260 s'affirme un peu plus avec cette envie de peinture de cimetière.

1261

1262 jeudi 26 août 2010

1263 Je ne peins pas réaliste pour peindre réaliste, mais parce que c'est ma façon de voir le monde,
1264 de le retranscrire ; une façon qui nécessite une temporalité longue, du recul, des pauses...

1265

1266 **Lundi 30 août 2010**

1267 Ce qui est amusant, c'est que spontanément, je retrouve et choisis des poses courantes de la
1268 peinture classique, même si ça n'est pas mon but, comme cette femme de trois quart dos dans
1269 ma peinture de plage. Peindre ces corps que j'ai photographiés dans la foule a ceci
1270 d'intéressant, c'est qu'ils ne posent pas. C'est vraiment l'apport de la photographie pour la
1271 peinture et *vice versa*. La peinture aide à photographier et ensuite la photo est un bon support
1272 pour peindre.

1273

1274

1275 samedi 4 septembre 2010

1276 En parlant à P..... de sa « BD informatique » et en la comparant à celles qu'elle a dessinées et
1277 coloriées à la main, je me rends compte que je comprends mieux cette dernière, et ce que
1278 P..... a voulu dire. Car par son geste que je ressens, j'ai accès à la personnalité (peut-être est-
1279 ce sa présence) qui est derrière le dessin et au sens de celui-ci. Il y a plus de nuances dans le
1280 dessin « fait main » mais peut-être est-il mieux dessiné plus subtil, simplement à vérifier.

1281

1282 **Vendredi 17 septembre 2010**

1283 Qu'est ce que je surmonte quand je peins bien alors que je n'arrivais plus à peindre ?

1284

1285 dimanche 19 septembre 2010

1286

1287 Je me sens autorisé à innover dans ma peinture. M..... J.... m'a suggéré d'exposer une
1288 partie de mon mur peint au salon « Comparaison ». Ça n'est évidemment pas possible. Mais il
1289 m'autorise en me donnant l'idée, à peindre de grands personnages sur fond de paysage,
1290 comme je l'ai fait pour ma peinture monumentale.

1291 Cette envie semble arrivée à maturité, cela va avec une envie de peindre plus large, moins
1292 d'éléments à détailler et aussi, peindre des images composées de façon plus serrée. J'ai cela à
1293 apprendre, peut-être mettre une composition plus « choisie », faire un choix plus serré
1294 d'objets à représenter.

1295 C'est une envie que je porte depuis longtemps, mais je crois y être près car :

1296 J'y ai été autorisé.

1297 J'en ai l'envie physiquement, envie de changer de mode, passer moins de temps sur une
1298 image.

1299 J'ai besoin de peindre plus vite pour produire plus

1300 J'ai en tête les peintures de Willem de Kooning.

1301 Pour l'instant je ne suis pas encore passé à l'action. On va voir.

1302

1303 Curieusement, le fait de l'écrire et de faire des premières recherches d'images fait comme si
1304 j'avais moins besoin de concrétiser cette envie.

1305

1306 Mercredi 5 octobre 2010

1307 Médit : Je perçois un espace intérieur, la matière de ma colonne vertébrale. Oui, il y a une
1308 animation je crois, mais pas comme je me la représente. C'est comme un léger, très léger,
1309 pétitement de « ma matière vertébrale ».

1310 En même temps que je retranscris mes sensations, j'aperçois une de mes peintures récentes
1311 représentant une façade d'immeuble faites de bandes horizontales alternant le blanc et le
1312 foncé. Je l'avais appelé « La Maison », d'un coup je vois un grill costal : c'est cela ma maison :
1313 mon grill costal qui contient mes organes vitaux : cœur et poumons etc.

1314 Je note cela alors que justement, j'étouffe de trop de pression extérieure, heureusement que je
1315 fais le choix de prendre soin de moi !

1316

1317 mercredi 6 octobre 2010

1318 Peinture : attention aux moments où je ne veux pas voir en face le travail qu'il y a à faire. Par
1319 contre, remettre en question une façon de faire lourde, ou inadéquate ?

1320 Envie de peindre, d'avancer ; mais il y a un mur. J'ai tendance à vouloir le pousser, plutôt de
1321 trouver comment passer de l'autre côté.

1322

1323 jeudi 14 octobre 2010

1324 Travail avec H....

1325 La différence avec mes autres thèmes de peinture, c'est que celui-ci ne vient pas fortuitement.
1326 C'est le fruit d'une relation et d'une décision à deux (c'est reposant).

1327

1328 Les premières séances de pose remontent à l'année dernière : j'avais noté la puissance de sa
1329 présence. La première séance avait été au fusain, puis les autres à l'huile. À chaque fois, nous
1330 nous accordons en mouvement, ou nous méditons.

1331 La première séance à l'huile avait abouti sur un portrait en pied et disproportionné par le
1332 raccourci perspectif et l'intensité ! J'avais à la fois la sensation de retrouver quelque chose
1333 d'ancien – les premières séances où je faisais poser les copains et où je découvrais la peinture.
1334 Je me suis surpris à peindre d'une façon assez proche de cette époque, avec une différence, la
1335 puissance de la présence de H....

1336

1337 La dernière fois, Jeudi 7, il y avait une intensité presque violente. La séance avait commencé
1338 progressivement en noir et blanc, petit format. Puis j'ai pris un grand morceau de kraft à
1339 même le sol, et j'ai peints à "quat'pat", à genou, à la limite de renverser le pot directement sur
1340 le support. L'expression de H...: un sourire un peu fou...

1341 Aujourd'hui :

1342 Nous méditons ensemble. Douceur, relâchement et fatigue en fin de séquence. Après un
1343 passage d'imperceptions, où je pensais la méditation finie, mais j'ai continué avec H...

1344 Envie de couleurs, d'un format plus grand encore. Pour être vu de loin. Je commence très
1345 doucement, envie de bleu ; cependant je structure par le dessin : c'est ce que m'inspire
1346 l'expression de H...: entre la colère et la bouderie. Je change de pinceau et en prends avec
1347 rallonges... pour avoir plus de recul. Il y a une certaine tension.

1348 Première période où les couleurs viennent « sorties » du tube. J'essaie de garder la relation à
1349 mon intériorité et à H.. Je fais attention à rester dans un processus.

1350 Coups de pinceaux en éventail pour le front, puis plus tard horizontaux, linéaires. Les
1351 premiers venaient vraiment de l'observation des lignes et des lumières de son front ; les

1352 seconds aussi.

1353 Moment de doute : impression de tourner en rond, pour éviter cela, rester avec ma sensation
1354 propre et celle liée à H et celles reliées à mon observation de H, prise de recul pour ne pas
1355 être enlisé. Osé regarder ce que j'ai fait, quitte à être déçu ; je passe à une autre peinture ou je
1356 creuse celle-ci?

1357 Parfois la couleur vient plus du besoin de contraste ou d'harmonie pour rendre la forme, que
1358 de l'observation pure.

1359 Moment où vient la chaleur, le mouvement. Synthèse : je vois plus clair.

1360 Moment de jaillissement (cheveux) : grands coups de pinceaux martiaux.

1361 Fin : le bleu est toujours là, en moi et en fond de toile. Comme s'il était le support de toute
1362 cette séance.

1363 Je note la continuité entre les deux séances. Pas de rupture, c'est intéressant, pourtant il y
1364 avait une semaine d'intervalle.

1365

1366 **Dimanche 17 octobre 2010**

1367 Pendant une discussion avec T..... Z....., je me rappelle d'une colère (de *ma* colère) lors
1368 d'une expo à l'espace Paul Ricard qui ne présentait comme d'habitude à peu près rien ; j'avais
1369 un peu bu et je devenais un peu agressif : je disais aux gens ce que je pensais de ce vide.

1370 C'est important, car c'est la preuve que je me situe, que je pense quelque chose. Une chose ne
1371 m'est pas indifférente ou égale, elle me plaît ou pas.

1372

1373 **Samedi 23 octobre 2010**

1374 La peinture et le corps sensible qui sont au centre de ma question ont depuis longtemps
1375 nourri ma soif d'apprendre et de comprendre aussi bien par les techniques, mais aussi par
1376 l'intelligibilité de mon rapport à mon corps et aux œuvres que je rencontrais ou que tentais de
1377 créer. En effet, je n'ai jamais pu envisager un rapport à l'art sans un corps activement présent.
1378 Que ce soit un corps qui ressent ou bien un corps agissant par le geste, les déplacements. Le
1379 corps était longtemps pour moi un récipient dont les émotions étaient le moteur. Ma quête
1380 depuis 20 ans a été de mettre de l'ordre dans un monde émotionnel chaotique. Ce monde me
1381 servait certes, mais me desservais autant par son ingérabilité. Il servait ma peinture ou mon
1382 expression dans mon rapport au monde, mais de façon extrême, explosive parfois. D'où ma
1383 quête de compréhension et d'expérimentation d'un corps où l'émotion s'agence en bonne
1384 intelligence. J'ai découvert à travers la pratique de la peinture (cf exp. Fondatrice: le carnaval
1385 des masque monstres à Dupérré en seconde) qu'à un moment, il y avait un moteur, un état

1386 particulier qui faisait que le temps passait très vite, comme si je pouvais le pénétrer. Surtout,
1387 plus de séparation entre moi et le temps : une expérience continue aurait dit Dewey. J'étais
1388 encore étudiant en arts appliqués, le thème était le carnaval. Je peignais chez moi, le soir, à la
1389 lumière d'une lampe de bureau sur une large table d'architecte. C'était une peinture à la
1390 gouache de grand format. Les couleurs que j'utilisais - de la gouache - étaient fortes. Je me
1391 souviens du plaisir physique de pénétrer le temps par le geste de peindre, par la réciprocité
1392 avec mon œuvre de débutant en art. Ce plaisir était comme un fluide se répandant dans mon
1393 corps qui me reliait d'une façon particulière à la temporalité. C'est-à-dire qu'il y avait
1394 continuité entre la perception de la couleur, celle du geste de la poser ou de la réceptionner et
1395 enfin la durée. J'entrais dans le monde de la durée grâce à la fois à mon corps et à la peinture.
1396 Peut-être est-ce à ce moment- là que j'ai eu envie de commencer une carrière où je pourrais
1397 vivre toujours cette expérience là...

1398

1399 dimanche 21 novembre 2010

1400 Mallarmé dit : « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit ». Moi je dirai : « peindre la
1401 chose *et* l'effet qu'elle produit »...

1402

1403 19 décembre 2010

1404 Travail de la présence corporelle. Symétrique pour mieux regarder un motif. Donc pour
1405 mieux se situer et pour peindre de façon équilibrée. Temps pour se poser, temps
1406 d'équilibration, temps d'observation.

1407

1408 Argument pour ma performance : souvent, les performances ont des scénarii
1409 incompréhensibles pour stimuler (?) le mental des spectateurs. Moi, je sollicite une qualité
1410 d'attention pour me soutenir, comme on soutient un musicien par sa qualité d'écoute comme
1411 spectateur.

1412

1413 20 décembre 2010

1414 Deuxième visite à Monet, deuxième choc ! Je ne m'y attendais pas, je pensais avoir tourné la
1415 page... Mais cette peinture me nourrit ! La couleur et la tonicité de la touche, surtout. Et puis
1416 l'ampleur et la structure de l'œuvre ; une sorte d'organisation immanente du processus de
1417 création de Monet sur l'ensemble de sa carrière... Je dis immanente parce qu'autant il a une
1418 démarche, il pose des actes, autant j'ai le sentiment que tout n'est pas contrôlé. Il y a une
1419 partie vivante à laquelle il répond. Peut-être est-ce simplement ce tourbillon de vie que l'on
1420 voit dans son geste, qu'il canalise en le mettant en forme ?

1421 - Idée, lien avec rapport au corps : proximité avec l'action painting...Mais plus simple, bien
1422 plus simple...

1423

1424 vendredi 14 janvier 2011

1425 Je me remémore avec délice les œuvres qui m'ont plus dans une exposition. Ce moment que
1426 je convoque en méditation est presque meilleur que sur place. Il y a tout ce qui m'a touché,
1427 amusé dans la poésie de Van Doesburg. Le semeur décomposé en carrés et dont le
1428 mouvement est à son tour décomposé. Cela ressemble à des vitraux d'enfant. Le plus
1429 amusant, c'est qu'il devait se prendre très au sérieux !

1430 Je goûte au début de l'exposition un grand paysage de Mondrian, plat, mauve et bleu. Je sens
1431 une sorte de cousinage, d'ampleur proche de celle de Monet. Une générosité de la touche, de
1432 l'empâtement... Qui à tendance à disparaître dans ses compositions géométriques. La
1433 question qui me vient est : est-ce vraiment meilleur ce qu'il a fait ensuite, dans sa peinture
1434 plus radicale ? Il y a certes un engagement total, impressionnant dans sa démarche, mais il y a
1435 une fraîcheur, une sensualité, bref! de la qualité vie s'est perdue en route. En regardant ses
1436 tableaux, aussi géniaux qu'ils soient (car ils le sont), on a peur de se prendre un coup
1437 d'équerre sur la tête !

1438

1439 mercredi 2 février 2011

1440 La posture pour peindre, je m'en inspire de la PM. Trouver un confort pour travailler
1441 longtemps, c'est important. D'un point de vu pratique, cela veut dire se servir d'un repose
1442 main pour les parties précises de mon travail. De trouver un relâchement dans les bras. La
1443 conséquence immédiate est que ça me tire moins le cœur, je me sens plus posé, plus efficace ;
1444 plus concentré aussi. Et j'arrive à travailler concentré assez longtemps.

1445 J'écrivais que le manque d'engagement dans mon travail influence mon état général
1446 négativement, mais l'inverse aussi. Une grande implication spasme quelque chose en moi ;
1447 alors qu'un manque de concentration me laisse avec « trop d'énergie » et une frustration. Il
1448 s'agit vraiment de trouver le juste milieu...

1449

1450 Dimanche 13 février 2011

1451 Visite de P..... hier. Il avait quelque chose d'apaisé. J'ai même aimé certaines de ses
1452 remarques ; cela m'a fait du bien de sentir quelqu'un en face de moi avec du répondant et une
1453 finesse du regard. Quand il est en paix, il voit presque tout juste !

1454 Notamment le net et le flou, le laborieux et l'elliptique, le rapport de distance de l'artiste aux
1455 différents éléments de son motif (Chardin), mes tentatives, mes prises de risques (il n'aime

1456 pas trop ça). Quelque part, cela m'a recadré, mais cette fois sans me déséquilibrer.
1457 Par ailleurs, cela m'a remis en relation avec une espèce de sentiment « désillusionné » sans *ego*,
1458 sur la valeur de mon travail. C'est-à-dire que je vois à peu près sa valeur aujourd'hui, mais au
1459 regard de l'histoire de l'art passé, c'est moins évident. Ça devrait être déprimant, mais
1460 curieusement, c'est presque apaisant... S'il doit en rester quelque chose, cela ne dépendra pas
1461 de moi, mais des autres, et du processus. Je fais ce que je peux du mieux que je le peux.
1462 Essayer d'être plus simple, moins laborieux (comment ? Sûrement en travaillant)
1463
1464 mardi 15 février 2011
1465 Recul de mon cœur, après que j'ai remarqué son antériorité excessive. Plutôt que de
1466 m'appuyer sur lui (spontanément) pour m'exprimer, laisser venir ma colonne ; y penser plus
1467 souvent.
1468 Être attentif au thème que je peins. Pas la même attention si le thème, la texture n'est pas la
1469 même. Ne pas trop transformer ce que je vois. Il y a une distance à respecter ; une posture,
1470 comme en thérapie. Si ce que je représente est un homme, ça n'est pas tout à fait la même
1471 posture que si c'est une télé. Si c'est l'image d'un homme (à la télé, par exemple), ça n'est pas
1472 pareil qu'un vrai homme...Me remémorer cela régulièrement me permet de ne pas trop
1473 perdre le sens de ce que je suis en train de faire.
1474
1475 Lundi 21 février 2011
1476 Le Sensible teinte ma peinture, petit à petit, depuis des années.
1477
1478 Vendredi 25 mars 2011
1479 Il y a ce moment où, en deuxième passage, je pose une touche unifiante, assez libre, rythmée,
1480 une sorte de glacis ou de frottis. Cela égalise la lumière dans tout le tableau, la base de la
1481 couleur est la même pour tout le tableau avec quelques modulations de ci de là ; c'est bien la
1482 même lumière qui se reflète partout, elle colore généreusement chaque élément du paysage. Je
1483 ne comprends pas, par contre, comment à chaque fois que cela se produit (comme un
1484 phénomène non contrôlable, bien que prévisible), il y a à peu près assez de couleurs sur ma
1485 palette. Si ça n'est pas le cas, si cela demande un effort trop grand de retrouver le bon
1486 mélange, souvent je sors de cet état de relative aisance. À l'inverse, quand c'est le cas, il y a
1487 quelque chose de moi qui s'exprime avec fluidité, douceur, rythme et une certaine facilité.
1488 C'est ce qui se passe avec ma petite toile « Retour à l'Eau », détail du « Retour de la Plage ».

1489 Je l'ai conçue avec une certaine et volontaire désinvolture et en même temps, dans
1490 l'obligation de le finir pour l'exposition à venir. C'est-à-dire comme une toile abstraite, pour
1491 le cadrage, sans volonté de grande précision, mais avec le sentiment que quoi que je cadre
1492 dans ma photographie, je retomberai sur mes pieds en le peignant. Je crois qu'à ce moment, je
1493 me laisse agir, il y a un équilibre entre volonté et laissé faire, pas de douleur ni de calcul ;
1494 mais malgré tout, une attention constante bien que parfois légère, avec mes capacités de
1495 dessin précis et de coloriste bien intégré et s'exprimant donc facilement. J'ai cherché un
1496 thème dans ma photo du « Retour » qui soit simple à peindre c'est-à-dire qui m'autorise
1497 l'erreur de dessin de proportion et qui pourtant me parle du réel, dans lequel il y ait assez de
1498 points de repère pour qu'on puisse s'en saisir.

1499

1500 Mardi 5 avril 2011

1501 Pratique expérimentale de peinture. Premier dessin : simple contour de ma silhouette : tête et
1502 tronc

1503 Deuxième dessin : ciblé d'avantage sur ma tête.

1504 Je suis la sensation des contours de mon crâne, les yeux fermés. Je suis surpris de constater
1505 comme il y a des zones d'ombres et de lumière à l'intérieur ; indépendamment de la lumière
1506 extérieure. C'est très précis et très net. Dès que je pose mon attention sur une région
1507 anatomique, elle apparaît. En même temps je peins, mon geste se calque sur mes contours
1508 intérieurs. Évidemment lorsque j'ouvre les yeux, les formes que je découvre n'ont rien de
1509 réaliste par rapport à des critères d'observation extérieurs. Par contre cela ressemble à ma
1510 forme intérieure. D'autant que je commence avec une couleur violette pour les zones
1511 d'ombre et que j'enchaîne avec un orangé pour la lumière. Je dois m'adapter au manque de
1512 couleurs, mais cela me permet de les utiliser dans le maximum de leurs nuances et possibilités
1513 de dilution avec l'eau.

1514 À présent que la structure est là, j'ouvre les yeux régulièrement, mais tout en me référant à
1515 mon « modèle intérieur » : je fais une peinture réaliste de ma perception interne, en fait !!!!!

1516 Je tente de rester fidèle même les yeux fermés, à ce que je vois en moi : formes, modelés,
1517 contours ... Le résultat est surprenant assez expressionniste : je continue avec de plus en plus
1518 les yeux ouverts. Mes sensations intérieures et extérieures deviennent indifférenciées. À
1519 présent, mon référent peut aussi être la peinture que j'ai commencée : il y a assez de points de
1520 repère.

1521 Peindre ce que je sens, cela donne, concrètement : un pharynx assez sombre serré sur lequel
1522 est posé une assez grosse tête curieusement allongée, avec un crâne important en volume ;

1523 D'abord l'ossature avec des dents, les mastoïdes puis la recouvrant, une bouche de travers
1524 épaisse, colorée fortement.

1525

1526 Par contre, même pratique au crayon avec mes élèves du cours de l'association; pas si facile à
1527 mettre en œuvre, faire comprendre qu'il faut bouger avec son bras son corps, dessiner de
1528 façon sensorielle. Difficulté / au point de vu : se ressentir assis complique le dessin : le faire
1529 debout plutôt, ou simplement le tronc. Je refais l'exercice trois fois pour qu'il soit bien
1530 (compris) exploré.

1531

1532 Mercredi 13 avril 2011

1533 Méditation avec audio. Plus facile pour me mobiliser. À un moment, je pense à ma peinture
1534 de métro à finir, et je me surprends à sentir une affection pour mon marchand, comme
1535 motivation à finaliser correctement cette peinture. Presque en même temps, une pensée
1536 contradictoire me vient, me démotivant. De façon presque synchronique, je me pose la question
1537 de ma motivation réelle à peindre : intérieure ? Extérieure ? Ces pensées me ramènent à moi,
1538 cela change quelque chose dans ma perception lumineuse et colorée, qui clignote un court
1539 instant du plus clair au plus foncé, ou l'inverse, je ne sais plus.

1540 Je me pose la question de ma motivation immanente : de quelle nature est-elle ?

1541 Cela ne me dérange pas d'avoir une motivation extérieure, mais cela m'ennuie que la qualité
1542 de mon travail en souffre. Lorsque je peins pour moi, sans idée d'exposition, le problème se
1543 pose moins.

1544

1545 Jeudi 14 avril 2011

1546 Le temps passe... Et je me rends mieux compte de ce qu'est la technique, le contrôle et le
1547 relâchement, le laissé agir en peinture. Besoin de ne pas trop contrôler, pour ne pas tuer la
1548 chose vivante spontanée ; mais il faut aussi un métier pour savoir dire ce que je veux dire avec
1549 formes et couleurs. La somato-psychopédagogie amène le laisser agir : à la fois engagement
1550 physique, et par la conscience active, réceptive et une neutralité active qui consiste à se
1551 relâcher d'avantage pour mieux laisser faire le mouvement interne et s'ajuster dans un
1552 dialogue tonique avec lui.

1553

1554 En regardant mes photos pour peinture, l'une m'arrête, non pas à cause de l'esthétique de son
1555 cadrage, mais parce que C... apparaît de façon inattendue dans un coin de la photo. C'est
1556 cette silhouette fuyante, qui fait le « punctum » qui m'émeut. Peut-être parce qu'elle n'est pas

1557 attentionnelle, lointaine, presque fuyante, et tout cela fait partie aussi du caractère de C... ;
1558 non qu'il soit fuyant mais il ne veut pas déranger, il ne veut pas trop apparaître, et par ce fait,
1559 il apparaît.

1560

1561 Jeudi 28 avril 2011

1562 En retranscrivant mon journal de peinture de 2006, je comprends d'avantage à quel point le
1563 mode « pictural » est ce qui me relie à mon intériorité. À la fois, il permet à celle-ci de s'exprimer
1564 facilement (première surprise) et en même temps, cette relation entre l'intérieur et l'extérieur se
1565 stabilise ou se crée et s'approfondie en même temps.

1566 Bref! Quelque part, ma pratique picturale est garante du lien à mon intériorité, dans sa dimension
1567 la plus nécessaire et spontanée, peut-être (il y a évidemment la pratique somato-psychopédagogie
1568 mais qui relève d'un apprentissage).

1569

1570 12 mai 2011

1571 Peinture, deuxième et troisième variation de la station « Laplace » à Arcueil. La qualité des photos
1572 qui datent de trois ans m'a fait un double effet. D'une part, je me souviens bien de la sensation de
1573 pouvoir faire une série de peintures à partir de ces photos de quai, la nuit. D'autre part, je pensais
1574 qu'elles étaient de meilleure qualité et plus nombreuses. La sensation du présent est vraiment
1575 subjective. J'ai un peu confondu « qualité d'image » avec le fait que c'était la première fois que
1576 j'arrivais à prendre en photo autant de monde sur un quai de métro, ou de RER, comme ici.

1577 Je suis surpris de me proposer en moi-même de regarder ma peinture en cours avec la même
1578 bienveillance que celle d'un ami ou d'un élève. Ou plutôt, spontanément, c'est ce que je fais, et
1579 cela me surprend un peu. Ce qui me surprend aussi, c'est de voir de nouvelles qualités dans ma
1580 touche, que je trouve vive, incisive. La coloration est riche. Je pense avoir plus de recul dans
1581 l'action, c'est aussi ce qui me permet de voir immédiatement ce qui est intéressant et ce qui ne
1582 l'est pas. Sans doute que le projet de photographier ma peinture à chaque étape m'aide à avoir du
1583 recul, à considérer chaque changement au sein de l'ensemble. J'essaie d'avoir une attitude dans
1584 l'action qui soit la plus efficace possible, comme si chaque touche devait être bonne ou bien,
1585 (n'étant pas Cézanne...) préparer la bonne. Le résultat est que ma touche me paraît être
1586 d'avantage pertinente ; et par ce fait, l'ensemble de ma toile m'intéresse d'avantage qu'à l'habitude
1587 à un stade encore d'esquisse. Cette observation en réciprocité actuante me donne envie d'être
1588 délicat, de respecter certaines zones (le ciel sombre, nuageux, presque menaçant) ; ou bien , je me
1589 rends compte que d'autres zones ne m'intéressent pas, ne viennent pas spontanément à mon
1590 attention. Je m'entraîne à repérer ce qui ne m'attire pas dans cette relation, ce qui ne m'intéresse
1591 pas pour voir si c'est justifié. Et surtout pour voir si c'est le fruit d'une imperception, ou bien s'il
1592 ne se passe vraiment rien dans ces endroits de ma toile. Les zones « en souffrance » (pour

1593 reprendre l'expression « Cézannesque »), non pas vides de peinture, mais vides d'intérêt de ma
1594 part, sont les parties remplies par aplats. Il y en a deux sortes au premier abord : les interstices
1595 nocturnes entre les personnages et l'intérieur du toit qui n'est fait que d'une teinte modulée. Mais
1596 en fait, ces zones qui ne représentent pas grand chose, sont le résultat de coups de pinceaux
1597 délimitant les personnages entre eux : ces coup de pinceaux prennent sens, car il viennent de
1598 l'observation ; ils m'ont aussi servi à détourner les personnages, à les préciser. Puis pour unifier
1599 l'ensemble, j'ai rempli les blancs, mais pas comme pour réaliser un « aplat » de couleurs, plutôt
1600 pour qu'on sente que cette zone est le fruit de la rencontre de plusieurs mouvements et gestes,
1601 parfois complémentaires, parfois contradictoires : lutte avec la matière, avec la ressemblance, le
1602 dessin, la couleur. Ces interstices.

1603 La partie concernant l'intérieur du toit me procure un effet plus doux, serein, mais il n'est pas
1604 peint pour détourner d'autre sujet, à l'inverse des « interstices ». C'est juste un ensemble de touches
1605 linéaires, à la modulation subtile : un aplat d'ocre rouge, avec dessus un glacis d'ocre jaune plus
1606 ou moins dense.

1607

1608 Jeudi 19 mai 2011

1609 Transversalités en peignant.

1610 État de grâce, hier. Peindre en me mouvant transversalement sur mes jambes.

1611 C'était comme d'activer davantage mon processus attentionnel. Un rythme, une cadence, dans
1612 lequel glisser mon geste, mes gestes pour peindre: poser une touche; rincer mon pinceau avant
1613 de fabriquer un nouveau mélange. Et cela demande une acuité, une vivacité. Comme pour une
1614 peinture sur le motif, celui-ci évoluant sans cesse, au gré du déplacement de la lumière du
1615 soleil, du vent etc. Ici, ce qui évolue, c'est le rapport que j'entretiens à la présence en
1616 mouvement fondue en moi, émergeant de moi. Je dois être vif pour saisir le détail sur la toile
1617 qui m'apparaît de façon plus perçante pendant mon déplacement régulier. Ce déplacement
1618 sensoriel décuple ma perception au contact de mon mouvement interne. Mais ce déplacement
1619 est aussi une durée. Un laps de temps, avant la fin d'un trajet, vers la gauche ou bien vers la
1620 droite, avant le PA suivant, je peux laisser jaillir une impulsion plus rapide depuis ce
1621 mouvement transversal plus lent et régulier, comme une horloge. Une lenteur avec des
1622 jaillissements qui cherchent à attraper la bonne forme, la bonne couleur de la meilleure façon.
1623 C'est-à-dire dans le vif. Incorporer ainsi mon tableau à ma globalité agissante.

1624 Il y a autre chose : j'emmène quelque chose de moi dans ces déplacements ; je sens par
1625 contraste la différence avec l'immobilité ; et pourtant, l'action n'est pas fatigante au contraire
1626 elle est vivifiante.

1627

1628 Vendredi 20 mai 2011

1629 Petit mouvement du deuxième degré avant peinture. Cela me libère l'axe avant arrière. Du coup,
1630 je ne me sens plus bloqué: je peux prendre du recul sur ce que j'ai peint, et m'engager de
1631 nouveau ; l'envie de peindre revient.

1632

1633 Vendredi 27 mai 2011

1634 Il y a une immédiateté dans la peinture que je ne retrouve pas dans l'écriture. Je pose une touche
1635 de couleur, cela a un effet immédiat ; ce que je ne retrouve pas dans l'écriture : un mot ne produit
1636 pas cet effet en moi.

1637 Cette immédiateté qui aujourd'hui me soulage d'un besoin d'expression urgent, peut-être qu'un
1638 autre la trouverait avec les mots. Mais je n'en suis pas sûr, car la peinture engage non seulement
1639 un rapport à l'immédiateté, la couleur, mais aussi au geste par la forme. Elle s'adresse directement
1640 au tonus physique : elle dépend même de celui-ci, ce qui n'est pas le cas dans l'écriture.

1641

1642 Mardi 31 mai 2011

1643 Méditation. Je trouve le moyen dans l'immobilité, à ce que ma tête participe à cette
1644 contagion tonique provenant plutôt de mon tronc. Sensation de globalité agréable.

1645 Je perçois la lumière dans mes yeux, un peu comme je l'ai peinte durant un des exercices de
1646 mon stage de peinture. Mes pupilles comme un canal assez délimité, un peu rigide

1647 peut-être, attirant la lumière dorée, plutôt extérieure. Oui, c'est cela , mon regard est un peu
1648 figé dans une orientation tournée vers le dehors. Pas ou peu de chiasme avec le dedans.

1649 Il y a cette sensation de canal, « de tube » dans mon œil que je peux emmener en mouvement.

1650

1651

1652 Mercredi 1^{er} juin 2011

1653 J'écris ce qui me vient.

1654 Il y a un double enjeux dans l'exposition du Sénat, à la fois parler de la banlieue « Douce »
1655 (comprenant notamment la « middle class ») et aussi un aspect « manifeste » pour un art
1656 humain, concernant les gens, accessible, étant enraciné dans un vécu ; le vécu entraînant la

1657 notion de la place du corps, de la perception. Parce que l'art d'aujourd'hui place une réflexion
1658 coupée de la sensation (complexe judéo-chrétien ?). Lorsque nous avons affaire à une peinture
1659 contemplative par exemple, il faut la justifier d'un discours, comme si le silence n'était pas
1660 parlant. Lorsque la main apparaît d'emblée dans l'œuvre, cela décrédibilise l'œuvre,
1661 pourquoi ?

1662

1663 jeudi 2 juin 2011

1664 Dans la catégorie peinture, il y a celles qui apparemment parlent du corps et partent
1665 de celui-ci : la peinture viscérale, qui au fond ne fait que cracher l'émotion. Ça n'est
1666 pas une peinture qui prend le corps comme partenaire, mais plutôt comme un outil
1667 de projection, comme un fusil projette une balle. Un corps partenaire, c'est un corps
1668 que l'on écoute, qu'on laisse agir avec lequel je résonne. L'expression ne viendra
1669 pas forcément du monde viscéral, mais plutôt d'une globalité, ressentie, perçue
1670 et non pas subie.

1671

1672 samedi 11 juin 2011

1673 Je me souviens, en regardant défiler le paysage par la fenêtre du train, de l'émotion devant
1674 certains paysages de route traversant la campagne. Cette émotion c'était celle de l'excitation
1675 d'imaginer pouvoir transférer cette image en peinture. Cette image qui n'avait jamais été peinte, ni
1676 par moi, ni peut-être par personne. Un mélange de campagne maîtrisée par des générations de
1677 paysans, de route, de vitesse et de neutralité. C'est à dire à la fois une image sans effets
1678 particuliers, avec une lumière moyenne, et mettre cela en relief. Un relief qui peut amener au delà
1679 de cette neutralité. Mais c'est l'écart entre ces deux pôles qui est singulier ou intéressant.

1680