

ÊTRE JARDINIER DE SON BERCEAU

Un regard phénoménologique porté sur une expérience plastique

M-D (Finou) DU PASQUIER WALTER
Art-Thérapeute APSAT-SIPE

RÉSUMÉ

Au regard d'une œuvre d'art, quel que soit le mode d'expression, nous sommes particulièrement touchée par les correspondances entre les formes, les couleurs, les lignes dont le mouvement est rendu visible par l'espace (support ou environnement) qui les contient. *Une présence à l'œuvre où nous nous découvrons présent à nous*, dans la relation entre soi et le regard porté sur l'œuvre par ce qui fait la création elle-même. Et c'est naturellement que nous avons été amenée à proposer, telle une méthode, une manière de faire des allers-retours-allers entre les œuvres d'artistes et celles de certain.es patient.es en art-thérapie pour lequel.les nous supposons être une voie possible à suivre en vue d'une amélioration d'un état psychique en souffrance.

En six étapes comprises comme un processus d'investigation nous irons à la rencontre d'artistes qui, par la variété de leurs démarches, nous entraîneront dans leur sillage inspirant. Ils nous permettront de mieux comprendre ce qui les anime et quels sont les constituants de base de leur ouvrage ; nous tirerons les fils d'une trame qui sous-tend leur composition autant visuelle que sonore. En parallèle nous traiterons d'une expérience plastique particulière et personnelle où, dans le mouvement créatif, la conscience d'un ensemble formé par les liens entre fond, forme, couleur est fondamentale. Et, où la conscience d'une esthétique du rythme et de la musicalité sera traitée dans le sens existentiel du vivant comme étant l'essence d'une œuvre d'art. « *Une dynamique originelle, organisatrice des choses* » selon Philippe Sers (2014, p.30).

Mots clés : rythme – mouvement - structure – composition – organicité

« Une œuvre qui commence à prendre vie en l'homme »

Henri MALDINEY

Pour qu'une œuvre prenne vie en l'homme¹ il y a nécessité que celui-ci parvienne à se sentir vivant, existant, présent au monde. Il est toutefois de ceux qui ont besoin de réapprendre ces états d'être, à commencer par se « (re)mettre debout », les sens en éveil.

Être debout « n'est pas l'homme qui a une vie intérieure fermée sur soi. Son intériorité est ouverture ; il est en communication directe avec le sens intérieur de la nature. L'esprit de la nature, comme l'esprit de la vie (...), un esprit qui a son avènement au seul jour de l'art. » Cet extrait de la pensée de W. Kandinsky repris par H. Maldiney (2010, p.176), nous ouvre un champ que nous aimerions explorer au cours de ce travail.

C'est aussi avec Paul Klee que nous entamerons et préciserons le chemin à l'intérieur de l'art particulièrement par son expérience et sa compréhension de la forme, elle-même théorisée dans ses cours donnés au Bauhaus où il développa les questions autour de *la mise en forme picturale* et de *l'ordre par principe*.

En s'inspirant entre autre de l'art de l'arabesque, il soutient que toute ligne prend racine avec le point qu'il compare à une graine. La ligne se développerait comme une plante, de tige elle devient feuille, fleur, fruit « dont l'essor répond aux lois de la géométrie « organologique » (2013, p.98). Du point naît la ligne, s'ensuit la trace puis la forme : un processus de croissance semblable en art que dans celui de la nature, entendu comme une organisation fondamentale tel un terreau essentiel, sans lequel le point ne pourrait prendre racine.

Franz Marc pour sa part complète les propos ci-dessus en touchant à la rythmicité propre à tout ce qui relève du vivant : « J'essaie de ressentir davantage le rythme organique de toute chose (...) tel le flux du sang dans la nature, dans les arbres, les animaux, l'air » (2006, p. 92).

L'analogie, du « point » compris comme une graine, avec la création artistique en général, vue comme un « processus de croissance » pourraient intégrer les fondements essentiels pour penser la création en thérapie, et donner tout son sens au « faire œuvre » : c'est le « se faire être » de Maldiney.

Vêtu.e de cet univers de compréhension l'art-thérapeute, en sus de son expérience artistique personnelle et de la culture dont il.elle est issu.e, pourra ainsi inviter la personne en demande de soin art-thérapeutique à entrer dans le royaume des arts, à s'ouvrir à tous les possibles des champs d'exploration. Royaume où les artistes ainsi que leurs œuvres deviendront symboliquement appuis rassurants et nécessaires, guides, soutiens, modèles, ouvertures à la sensorialité ainsi qu'à l'émotion esthétique. Tout au long d'un processus de création la

¹ L'homme au sens de l'humain, du latin « humanitas » qui désigne le genre humain.

personne en art-thérapie pourra s'inspirer de leur démarche pour mettre en mouvement la sienne propre.

Afin de préserver un climat lié à l'art ainsi qu'une approche artistique existentielle, nos propos ne seront pas étayés par des théories liées à la psychologie ni aux neurosciences, bien que l'on puisse en déceler éventuellement des apports en ligne de fond.

1

Commençons par percevoir le sensible de ce que nous donne à voir l'artiste dans *l'apparaître* de son mouvement, celui-ci étant inscrit dans la forme spatialisée, dans la matérialité des couleurs, dans le tracé du « dit » de son œuvre. Cela demande de ne saisir que ce qui apparaît, être un instant dans l'abstraction des significations possibles en percevant les mouvements des lignes dans l'espace, des masses, des pleins, des vides, le jeu des couleurs, des nuances et s'arrêter un instant sur la vibration rythmique ressentie entre l'œuvre et soi.

Nous nous trouvons dans un espace d'exposition où sur les murs d'un lieu clos sont disposés deux immenses écrans qui se font face. Le spectateur est immergé dans une séquence filmée en noir et blanc qui se déroule en boucle. Elle montre le foisonnement des branches d'une forêt d'hiver se mouvant sous l'effet du vent. Craquements, grincements, frottements, balancements incessants de ces arbres sous l'emprise du souffle tempétueux forment une image mobile, audible.

Santeri Tuori, l'artiste, nous emmène dans une transe de la ramure, nous rend sensibles à une gigantesque respiration, nous la donne à voir, nous la donne à entendre et nous entraîne dans un rythme inhérent au monde du vivant en nous mettant face aux forces naturelles à l'œuvre. Écoutons ces craquements, grincements, frottements dus à l'enchevêtrement de branches qui, comme les cordes d'un violon, permet au vent de faire musique, une composition entre air et matière nous entraînant dans le souffle de notre propre âme. L'anime.

Saint-John Perse pense au vent comme principe de vie : « *Et si quelqu'un auprès de vous manque à son visage de vivant, tenez-lui la face dans le vent.* » (2018, p.13). Les arbres ici dans l'œuvre matérialisent cette invisible présence insufflant le vivant.

Puis, soi-même au cœur d'une forêt mue par le vent,
écouter, sentir la cadence du souffle en marche,
la paupière s'ouvre, bat, et le regard se porte à nouveau sur le monde,
Puis, s'exprimer par une trace.

+

Que se passe-t-il devant l'image des « *Kakis* » ? Oeuvre en noir et blanc représentant six kakis peints par l'artiste chinois Mu-Ch'i au XIII^e siècle. Nous l'avons découverte dans *Ouvrir le Rien* de Henri Maldiney (2010, p. 67 à 85) qui développe magistralement sa rencontre entre lui et le dit de l'œuvre au travers d'un regard phénoménologique porté sur l'apparition des kakis dans l'espace.

Pour nous les six kakis de Mu-Ch'i, dont les nuances subtiles du lavis à l'encre presque noire en passant par des gris jusqu'au presque blanc, sont l'image d'un silence d'où se dégagent une rythmicité même une sonorité malgré une première impression d'immobilité.

Mu-Ch'i a donné une cadence rythmique dans la plasticité de sa composition telle une partition musicale sur laquelle il aurait tissé une structure de lignes invisibles où les formes apparaissent comme des notes noires et blanches qui demanderaient à être chantées. En effet le contour imprécis des formes dessine un passage ténu et vibrant avec la surface blanche qui les reçoit, les kakis denses et charnus surgissent de cet espace dans la fulgurance de l'instant, ils ne sont pas posés, seule leur présence les pose. Un dialogue entre plein et vide s'instaure.

L'artiste ému par leur présence nous les a « rendus visibles » dans le mouvement de leur apparition silencieuse. Une démarche liée au geste qui exprime tout à la fois ce qui habite Mu-Ch'i ainsi que la rondeur naturelle du fruit dans l'éphémère de son état. Les kakis nous font danser l'âme.

Mark Rothko en évoquant les pommes peintes par Cézanne, souligne le fait que Cézanne n'a pas illustré leur apparence mais il en a peint leur « pommité ». Nous aimons à dire que Mu'Chi a exprimé la pommité des kakis.

Les artistes au travers de ces deux œuvres n'ont pas tenté de « copier » la nature mais ils l'ont éprouvée dans l'expérience de création. Ce qui s'offrait à leur regard a passé par eux, ils ont perçu les « lois rythmiques » de la forme dans l'espace, les nuances, le mouvement qu'il soit mobile (film) ou immobile (le tracé). Cette expérience est devenue image, une esthétique de la conscience de l'instant et de la présence nue et forte d'une quotidienneté.

Puis, soi-même face à une pomme, une poire, un kaki,
voir le fruit apparaître et vibrer comme simple présence
Puis le « dire » par une trace.

2

Pour W. Kandinsky, « *Le principe premier et primordial est le rythme : le pouls, la respiration, la circulation du sang... La respiration de l'homme, des animaux et des plantes coïncide avec la respiration du cosmos. « Musique » inaudible, mais précise. Il est donc bien naturel que toute création humaine – dont l'art – participe de la même pulsation cosmique.* » (1975, p.15)

Le vivant est rythme, il est donc présent dans les œuvres d'art peintes ou sculptées. Et si nous nous essayions à les chanter, à les danser ? Pour cela soyons aux prises avec leur rythmicité plastique en longeant les lignes, les masses colorées, les creux, les bosses, les ombres, les lumières et rencontrons par exemple Jean-Michel Atlan (1913-1960).

Son expérience artistique nous permet de saisir comment au regard d'une œuvre nous pouvons résonner à la rythmicité de l'artiste. Lorsqu'il peint ses œuvres murales il se décrit dans une gestuelle du danseur : « *Le tableau commence avant le mouvement qui décide d'une couleur ou d'un trait ; il y a en amont une musique du tableau et qui monte jusqu'au tableau, dans le geste, et franchit l'obstacle invisible entre l'intention et la matière.* » Il ajoute : « *Peu importe que les formes du tableau soient abstraites ou figuratives, quand une forme est*

vivante, elle n'est plus ni abstraite, ni figurative, elle vit ; on lui devine un cœur qui bat sur le grand rythme de tout ce qui est vivant. » (Bonfand A. 2009, p.272-280) Dans la plastique des œuvres de J-M Atlan ceci se manifeste par une cadence de formes sombres et claires délimitées par des espaces « vides » qui donne une temporalité à la surface peinte. Le rythme de la touche ou des aplats peut être lent, vif, irrégulier, homogène, hétérogène, c'est une poésie de l'espace réfléchi et pensée.

Les écrits de H. Maldiney confirment que le champ du rythme se trouve être l'essence d'une œuvre d'art.

Passer de la cadence à l'événement du rythme. Le rythme alors compris « *comme une vague toujours en formation, en auto-mouvement, vivant, renaissant sans cesse de ses propres failles* » selon Pierre Sauvanet dans son étude sur le rythme développé par H. Maldiney. Et selon une autre étude sur le même auteur, Chris Younès et Olivier Frérot nous en donnent une clé de compréhension de nature esthétique : « Le rythme crée la structure dans une *tension* entre les pleins et les vides comme un souffle entre le noir et le blanc, il est articulation, ouverture existentielle » (2016, p.11). Pensons à nouveau aux « kakis » de Mu'Chi.

Chacun dit le rythme plastique à sa manière, nous en retenons l'importance essentielle dans la création, il est alors aussi essentiel de le retrouver en soi.

+

L'avènement de la peinture gestuelle où la spontanéité du geste fit apparaître taches, giclures, signes, changea la dynamique rythmant les espaces à peindre.

Jackson Pollock est de ces artistes pour qui le jeu du corps est totalement impliqué dans la gestuelle de son expression. Dans *Autumn rhythm* (1950) J. Pollock est habité par le mouvement du tourbillonnement des feuilles qui, dans la corporéité de son geste, exprime son expérience émotionnelle. Il déclare qu'il veut rendre visible ses sentiments sans vouloir les illustrer ce qui serait une mentalisation de l'image à faire, il parle d'une « *expérience holistique* » qu'il qualifie d'« *intensité organique, états d'ordre, énergie et mouvement rendus visibles* » ce qui démontre sa capacité à vivre et à lier les rythmes du monde et de son monde. Son œuvre aux traces foisonnantes fut souvent interprétée comme chaotique, ce pourquoi il devra continuellement se défendre en soulignant : « *aucun mouvement qui mène au tableau achevé ne peut être aléatoire* » (Emmerling L. 2016, p. 67), malgré son appartenance à « Action Painting » dont la peinture gestuelle, libre et spontanée semble être le mot d'ordre. De même Georges Mathieu, artiste français (1921-2012), figure de proue en France de ce même mouvement nommé Abstraction Lyrique, il nous surprend lorsqu'il dit s'inspirer mentalement des lignes de force et de la structure des grandes compositions de Uccello avant de se lancer dans ses performances picturales, ou encore quand il se définit surtout comme « *calligraphe occidentale* » (Biancheri, A. 1993, p.76). Il est habité par un rythme issu de la philosophie orientale, amenant le geste méditatif à *l'unique trait de pinceau*.

Alain Bonfand souligne *le pouvoir musical* de ces œuvres qui déconstruisent tout code académique ; il démontre qu'il est sous-tendu dans ces œuvres peintes une structure, une composition commune à tous les arts. La musique en particulier n'a rien d'aléatoire, que l'on soit dans des modes classiques, sériels, jazz, rock, pop, rap ou expérimentiels, c'est un fait entendu, le pouls bat en chacune d'elle. Tandis qu'en art plastique nous ne l'entendons pas toujours, c'est un face à face avec le silence rythmé des formes, des couleurs.

Du XIII^e au XXI^e siècle, Mu'Chi, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Jackson Pollock, Jean-Michel Atlan, Santeri Tuori, puisent dans leurs liens au monde le mouvement

de vie qu'ils traduiront en formes, couleurs, traces. Comme eux la plupart des artistes de toutes époques, de toutes expressions confondues seraient mus par cette conscience-là qui est la rencontre entre ses propres rythmicités viscérales, émotionnelles, spirituelles avec « *une rythmicité organique de toute chose face à l'œuvre en devenir.* » (Marc, F. 2006, p. 92)

Au spectateur d'en saisir la musique visuelle au travers de son regard libéré de tout savoir.

« *L'art est le vecteur d'une organisation universelle, c'est aussi le modèle d'une organisation interne de l'homme, un équilibre entre l'âme et le corps* » (F.Cheng, 1991). Nous rejoignons François Cheng dans sa compréhension de l'expérience artistique. L'artiste transmet sa perception du monde et de soi-même dans une composition organisée comme une construction rythmique dont la dynamique de tous les éléments dans l'espace constituera son œuvre. Il pense le monde comme structure mouvante. Ce monde dans lequel il « est » et qui se développe à l'intérieur de lui, le geste étant l'expression de son passage en lui.

Le rythme dévoile la structure sous-jacente de l'œuvre ; il est structure, il est ce qu'on ne peut dire avec des mots.

Puis, soi-même être sensible
aux mouvements organiques dedans, dehors
en saisir leur structure
Puis, peindre.

3

L'œuvre de Paul Klee tout de poésie chromatique et de tracés sensibles évolue selon des lois mathématiques très rigoureuses théorisées dans ses cours donnés au Bauhaus (1921-1931). Une mathématique de la création comme « un carrousel de l'interdépendance », un carrousel relationnel où fond, forme, couleur seront tissés par des fils invisibles comme structure à la composition.

Afin de donner une image à cette structure, Paul Klee nous propose de représenter la première étape du processus de création par le *squelette* de l'œuvre, puis viennent la *chair* ensuite la *peau* dont le grain, la couleur, les rides racontent une histoire et disent l'émotion.

Le *squelette* est une structure invisible d'une importance vitale sans lequel les êtres vivants seraient sans consistance, en création artistique il représenterait la première étape du processus d'élaboration de l'œuvre.

Si l'on pouvait entrer à l'intérieur des sculptures, on découvrirait ce qu'on appelle une armature, cette armature-ossature est le squelette qui donne déjà les grandes lignes de la forme initiale, mais surtout il permettra que l'œuvre « tienne » debout pour contenir et soutenir la chair à venir recouverte peu à peu par la peau.

Si l'on pouvait entrer à l'intérieur d'un dessin ou d'une peinture nous serions étonnés de découvrir également une structure. Elle est en général composée par des « lignes de force » tracées au préalable préparant à recevoir l'ensemble de la création. Les formes ainsi contenues pourront danser librement sans se perdre, sans se disperser dans une sorte de cohérence.

Il y a maintes manières d'appréhender un dessin, une peinture mais en tous les cas il n'est pas nécessaire de tenter de repérer ledit squelette qui les constitue, il est sous-jacent, sous-entendu, perçu, cela suffit.

Pourtant, pour le sujet qui nous intéresse ici, nous souhaitons nous y attarder.

Alors sans disséquer, soulevons juste un peu le voile, regardons l'organisation interne qui constitue les œuvres d'art et la structure rythmique qui les soutiennent.

Un système aux fils invisibles que nous découvrirons au travers des œuvres d'artistes.

+

Toujours émue et en rêveries devant les œuvres de la Renaissance italienne ; face aux peintures flamandes où le jeu de nuances subtiles des ombres et des lumières suffit à exprimer le sourire, le regard d'un visage ; devant les dessins de drapés soulignant les mouvements du corps ; par l'atmosphère des intérieurs où seule une lampe éclaire l'intimité des êtres ; par la luxuriance des jardins où la touche anime et précise chaque brin d'herbe, nervures et gouttes de rosée perlant sur la feuille.

Au-delà de la rêverie issue d'une émotion esthétique on perçoit clairement l'organisation des formes dans l'espace. Ces œuvres sont construites selon des critères bien établis.

A la Renaissance les artistes puisèrent leur source dans la Grèce ancienne (Platon) où mathématique et art étaient liés, ils en prirent modèle d'où le nom « Renaissance ». Les artistes italiens de cette époque excellaient autant dans les savoirs scientifiques que dans les savoirs artistiques, ils reprirent les notions de proportions et de constructions établies par l'architecte romain Vitruve (dont l'inspiration en était les proportions humaines qu'il reliait par des formes géométriques élémentaires).

D'autre part comme le remarque R. Huygues (1955, p.171-174) il est intéressant de comprendre que la géométrie est née de la division du sol au temps de la civilisation agraire, qu'elle contribue alors à une structuration de la pensée tellement ancrée jusqu'à devenir comme une architecture de l'intellect qui s'est glissée dans toutes les cultures, elle est pourrait-on dire archétype d'une base structurelle dans les arts les plus anciens jusqu'à nos jours : « *dès les origines le besoin de saisir une figure, non pas seulement par la perception de ses apparences, mais par la compréhension du principe qui permettrait de la recréer mentalement.* » (p. 173) Ce que L. De Vinci a magistralement compris, relève R. Huygues.

Toutefois depuis environ un siècle, divers courants artistiques s'ouvrent à une expression libérée des contraintes de l'art dit académique. Ses règles rigoureuses concernant en particulier la composition, la facture, les couleurs, les thèmes exigés représentaient un véritable carcan préoccupant les artistes contemporains dont nous parlerons plus loin.

Retournons aux formes géométriques qui furent jusqu'au XIXème la trame sous-jacente de toute œuvre d'art. A la Renaissance s'y ajoutait un sens caché perçu dans la composition globale afin d'en souligner « le message », le triangle, par exemple, pouvait symboliser la trinité, l'élévation. Le cercle dont l'orbe invite à la sensualité, à la nature, mais aussi le carré, la pyramide ainsi que le losange, sont des éléments essentiels à la construction des œuvres.

Piero Della Francesca, comme on le voit dans « La Vierge d'Anvers » : « *épure et géométrise le relief de chaque partie ; (...) il écarte, comme accident, tout ce qui s'y ajoute et ne garde plus que l'essence. D'une tête, d'un sein, il dégage la sphère ; d'un bras, le cylindre. Il en fait l'écho (...) des thèmes qu'il module dans la structure des corps, devenus ainsi une*

architecture de l'esprit. » Pour lui, simplifier les formes en supprimant les détails non essentiels lui permettait d'accéder au divin, au silence. Un précurseur inspirant pour les futurs peintres de la mouvance abstraite ?

Quant à Léonard de Vinci : « (...) *il a réalisé le rêve le plus invétéré que l'homme ait poursuivi à travers l'art comme à travers tant d'autres recherches : jeter un pont entre l'unité d'une loi intellectuelle et la prolifération en apparence irréductible de la nature* », « *Le décor de feuillage qu'il a peint sur la voûte de la Sala dell'Asse (...) à Milan restitue l'impression d'un pullulement végétal. Il faut être prévenu pour pousser plus loin l'examen attentif et s'apercevoir alors que cet accablant fouillis possède sa clé rationnelle et qu'en réalité il s'ordonne sur la parfaite régularité d'une figure homogène et explicable.* » (R.Huygues, p. 173-175)

On imagine l'important travail préparatoire que représente l'esquisse, dessin traçant les mouvements de la pensée créatrice sur laquelle la scène va prendre forme et couleur. De nombreux carnets que l'on peut voir à Bologne témoignent de cette recherche fondamentale dans l'œuvre de L. De Vinci.

+

La géométrie est créée par l'humain, nous avons vu que son assise a eu une importance dans l'évolution des arts académiques jusqu'au point de rupture contre ce qui était ressenti comme cloisonnant, rigide voire pauvre. Des codes de composition qui ne répondaient plus au besoin d'ouverture des artistes des époques dites modernes et contemporaines. Un vent de tous les possibles s'est alors levé. Il génère un jazz endiablé, pictural, qui ouvre à des expressions inattendues, libres. Nous nous trouvons dans une sensibilité ludique, organique mais contre toute attente le cadre rythmique spatio-temporel ainsi que la trame-squelette sont toujours présents et restent un essentiel pour contenir la composition quelle qu'elle soit, selon des concepts surprenants plus on avance dans les approches artistiques contemporaines

Paul Cézanne fut l'un des premiers à libérer la forme dans ce sens et ceci à l'encontre également de la « non-forme » impressionniste où seule la couleur vibre. Il *contraindra* la nature par « *une logique des sensations organisées* » dans une déstructuration complexe des formes dans l'espace où il traite la nature par le cylindre, la sphère, le cône, et utilisera la couleur comme *principe organisationnel* dans la sensibilité de la vibration. Il ouvre le chemin au « penser différemment » la peinture.

Dans cette mouvance-là, prenons par exemple Pablo Picasso dans sa période cubiste qui déstructure pour restructurer. Il abstrait l'inutile puis reconstruit par des formes épurées l'objet à peindre que l'on voit sous toutes ses facettes à la fois, devant, derrière, de côté, dedans, dehors... Il assemble et compose les différents points de vue, il crée ainsi des instants composés construits par les mouvements de communication entre les lignes, les formes, les couleurs pour en donner une seule image comme une figure vue dans sa totalité.

Observons dans l'univers onirique et poétique de Marc Chagall comment dans une de ses œuvres, par exemple « Sur Vitebsk » (1913) les éléments de la scène du couple, volant au-dessus du village, sont en tous points reliés par des lignes invisibles à ce qui se passe au bas du tableau. En effet on peut dessiner un grand triangle reliant la pointe de la chaussure, le haut de la tête avec le minuscule petit bonhomme accroupi au bas de l'œuvre, une forme géométrique de base qui contient le tout. L'ensemble de la composition converge ou part de

lui comme un point que l'on aperçoit à peine mais qui a toute son importance. On peut s'amuser à trouver les infinies connections entre les toits et les deux personnages et ainsi de suite. Le couple vole, s'en va peut-être mais notre regard perçoit inconsciemment les correspondances avec ce qui se passe sur terre, un va-et-vient entre ciel et terre *dans un dialogue invisible* comme le dirait René Huygues.

Et encore au sujet de l'œuvre de Nicolas de Staël « *Coucher de soleil* », (1952) au premier regard, rien ne laisse supposer une quelconque trame par ses masses peintes à la spatule, évocatrices d'un instant fugace montrant une gestuelle spontanée, libre.

Et pourtant à y regarder de plus près ce soleil que l'on voit rond au premier abord a deux faces en angle aigu. Si l'on trace des lignes l'une rejoint le point de rencontre rouge et noir, de là une autre ligne se tend pour atteindre le passage du gris foncé au gris clair jusqu'à la pointe d'une minuscule forme plus claire ; à partir du soleil on tire à nouveau une ligne qui rejoint un élément vert et dialogue avec la forme claire. Une géométrie souple et non rigide se dégage de cette composition sans oublier les quatre masses horizontales dont l'une, le ciel, contient la valeur de la grise et de la bleue, ensemble.

Continuons,

lors de la vision d'un film (1966-2001) sur Alberto Giacometti en séance de modelage nous avons été fascinée par sa manière de « tisser » un portrait.

Pour le modelage il procède par de rapides mouvements de va-et-vient ; un morceau d'argile ajouté en bas du visage appelle automatiquement l'ajout d'un autre morceau sur le haut de la tête, une gestuelle de tisserand. Le moindre changement appelle à un rééquilibrage de la forme.

On retrouve cela dans ses portraits dessinés ; les maintes traces serrées qui les composent ressemblent tout d'abord à une trame, puis dans un second temps il retravaille les tracés essentiels. La trame peut alors complètement disparaître ou se percevoir en transparence au passage d'un léger badigeon coloré qui forme la peau émotionnelle de l'œuvre. La trame a été la structure nécessaire à l'élaboration du portrait pour en comprendre les pleins, les vides, les ombres, les lumières. Telle une portée sur laquelle les notes dansent elle sera toujours présente en ligne de fond dont le chant en sera l'aboutissement.

Nous revenons au si bien nommé carrousel des interdépendances qui évoquent les liens, les correspondances, les connections en mouvement. C'est ce qui fait également l'homme en son être-au-monde, en son corps où tout est liens, correspondances, connections, mouvements. Les artistes ne peuvent que traduire cela d'une manière théorisée, pour certains, intuitive ou même incarnée pour d'autres.

Dans les œuvres de l'époque moderne ainsi que dans l'art contemporain les artistes bien que dénonçant l'art « convenu » relient à bas-bruit ce qu'ils reçoivent de la nature et ce qu'ils perçoivent de leur propre organisation interne. Par résonance cette expression vibre en celui qui regarde.

Puis, devant une oeuvre d'artiste en percevoir les fils invisibles

Puis soi-même tracer les grandes lignes de son œuvre à venir, l'esquisser

Puis, peindre.

4

Ces propos nous amènent à penser aux personnes en désorganisation psychique dont les créations nous interrogent par les répétitions de motifs comme des bandes de couleurs, des points, des ronds ; parmi d'autres hypothèses nous retenons celle où le geste systématique rendu visible par la trace créerait une trame comme un filet de sécurité évitant ainsi le possible égarement.

A l'observation de l'œuvre en train de se faire, ces personnes sont comme en transe de leur propre rythmicité dans un monde enfermant où elles ne sont plus véritablement en relation avec elles-mêmes et le monde ; pour d'autres qui se trouvent dans une spirale ascendante prises dans le maelström de leurs pensées agitées, elles sont, quant à elles, en perte de rythmicité comme s'il s'était passé une fracture structurale de la cadence organique.

Avant de poursuivre le chemin inspirant des artistes, penchons-nous un instant auprès de ces patient.es en art-thérapie submergé.es psychiquement par « trop de pleins » et « trop de vides ». Nous les voyons ému.es mais non mu.es dont la voie de la création, surtout celle du désir de créer, n'est pas aisée à retrouver.

En art-thérapie à dominante art plastique il est relevé par les professionnel.les et par nous-même que ces personnes ont souvent l'impression de « faire du n'importe quoi » dans leur production artistique que ce soit une trace, une forme, un modelage. On peut supposer qu'elles se sentent perdues, les mouvements « dit libres » renforcent une perte de repères, ravivent un vide anxigène, les agitent et provoquent parfois une peur panique. Incertaines face au vide du support en attente de traces : par où ou par quoi commencer ? Comment ne pas se confondre dans des mélanges aux couleurs improbables ? Que faire des vides ou du trop-plein ou quand faudra-t-il s'arrêter ?

Nous comprenons le « faire n'importe quoi » comme une forme d'appel au secours pour trouver une poignée de soutien, une clé, une grammaire.

Les œuvres d'art ici ne pourront pas tenir ce rôle de support. Nous pensons à l'art abstrait ou à l'art non figuratif qui pourraient selon la démarche de l'artiste donner du sens à la démarche du patient dans une compréhension du « ce n'est pas du n'importe quoi » au vu d'une simple forme rouge dans un espace donné. La forme rouge pouvant être l'expression d'une émotion, ou le soleil couchant, ou le cœur d'une fleur, elle est juste un essentiel exprimé.

Mais la personne dont on parle ici n'est pas là, elle est prise dans une expression nue comme si elle pensait et inscrivait les notes sans portée, on comprend vite la cacophonie et le désarroi que cela peut engendrer où le sentiment de n'importe quoi apparaît.

Pour reprendre l'image de P.Klee, elles créent la peau de leur œuvre sans avoir passé par les étapes préalables indispensables que sont la chair mais en tout premier lieu le squelette qui va tenir le tout.

Par leur appel au secours ces patients nous disent de les rencontrer là où ils se trouvent, de ne pas les laisser se perdre dans la caverne d'Ali Baba de l'atelier d'art-thérapie où tant de médias invitent à la création, à la forme, à la couleur dans une liberté sans contrainte.

Ce qui nous amène à les retrouver dans leur besoin de peindre des bandes de couleurs, des points, des ronds que l'on pourrait considérer comme l'origine ou l'assise de leur œuvre en devenir.

Dans les exemples ci-dessous nous porterons notre réflexion uniquement sur l'expérience de création elle-même. La symbolique des objets utilisés, celle des images ainsi que la parole associée font partie intégrante du processus mais ne seront toutefois pas traitées dans cet article.

Écoutons Roberto (15 ans). Il commence toujours par chercher une règle puis se concentre à dessiner un grand carré dans lequel il inscrit d'autres carrés jusqu'au plus petit, il s'applique à en dessiner le contour au crayon gris. Plus tard il y ajoutera de la couleur ainsi que des signes comme une écriture lui appartenant. Puis, il édifiera une tour carrée, pour ce faire il a construit au préalable des boîtes carrées qu'il superpose de la plus grande à la plus petite : « *Voilà ce que je souhaite être* » nous dit-il.

Les temps forts de son processus qui sont à souligner, sont les dessins de carrés visibles grâce à leur contour, au rajout petit à petit d'autres carrés jusqu'à l'arrivée de la couleur et de l'écriture. Puis l'instant de bascule à la verticalité qui lui a permis la mise en volume comme une densité retrouvée, fut un passage significatif d'ordre existentiel. À noter que c'est un travail qui s'est fait sur une année environ. Roberto actuellement dessine sans règle, le geste se délie, il s'est mis debout, voit et entend le dehors.

Silva (51 ans), elle, demande fréquemment des images sur lesquelles s'appuyer, puis elle les découpe et les tisse sans cadre, les bandes sont alors mobiles ce qui lui permet de transformer le motif, mais l'œuvre a tendance à se désarticuler. À ce jour Silva se passionne à créer des canevas avec des bandes de tissus qui sont reliées à un cadre en fil de fer, elle tisse et commence à broder à l'intérieur du canevas sur des dessins qu'elle esquisse au préalable.

De toute part il lui est conseillé d'exprimer sa colère. Dans le lieu adapté que lui offre l'espace art-thérapeutique, lucide elle dit : « *Je ne peux pas exprimer ma colère et ma haine, j'ai trop peur de ne plus savoir ce que je fais ou quand ça va s'arrêter.* »

Silva a commencé par créer une « trame » qui pourra sans doute peu à peu contenir ses états d'âme en toute sécurité.

Et Zadig (8 ans), l'enfant qui éclate dans des crises incontrôlables dont les parents espéraient que le dispositif art-thérapeutique lui permettrait de s'exprimer par le geste créatif libérateur.

Dès les premières séances, il a enveloppé d'une couverture un bébé nu (jouet) et pour l'abriter il a fabriqué une quantité de petites briques (argile) pour construire un igloo dont il étudie la structure pour que le tout « tienne ». Tout se passe dans un climat calme, chaque brique l'une après l'autre est porteuse d'une histoire faite de ses mots. La forme igloo contient sa propre chanson composée au rythme lent de la construction. Lorsqu'il pourra éprouver un sentiment de sécurité au travers de ses créations, alors le geste dit libérateur pourra-t-il s'exprimer sans danger destructeur pour lui ?

Il est remarquable de noter la capacité de chacun à comprendre par soi-même ce dont il, elle a besoin. Pour Roberto ce fut la règle qui lui permettait de tracer en sécurité sa ligne qu'il voulait droite, sans trembler, sans rature ; pour Silva ce fut les images découpées en bande pour tisser, et pour Zadig ce fut le modelage de briques toutes pareilles. Objets et répétitions du geste ont été nécessaires à l'élaboration de leur œuvre comme s'ils préparaient la musique à venir en traçant d'abord la portée musicale, la prochaine étape pourrait être celle d'y mettre des notes.

L'expérience du processus d'élaboration de la tour carrée, du tissage et de la broderie ainsi que celle de l'igloo représentant pour nous l'image de la portée ou du squelette qui « *retentit au sein du patient comme un travail de ricochet. L'image réagit comme une force neuve dès qu'elle s'est séparée de lui elle devient tuteur par effet de rebond* » comme le dit si bien René Huygues dans *Dialogue avec le Visible* (1955).

Persuadée de cet effet de va-et-vient entre la personne en art-thérapie en contact avec sa propre expérience de création, comme celle du spectateur face à une œuvre d'art, nous posons

donc le postulat dans une perspective art-thérapeutique qu'une personne souffrant d'astructuration psychique pourrait bénéficier d'une telle expérience créatrice sur un long terme. Par l'expérience visuelle intégrative de la structure et de la rythmicité des œuvres d'artistes comme support puis par l'expérience tactile de la mise en composition en créant soi-même.

Peindre, dessiner, sculpter en montant dans le carrousel des interdépendances en esquissant ses lignes de forces afin d'asseoir dans un espace donné la danse des formes et des couleurs en un dialogue mouvant, rythmé, où pulse une vie de lien entre fond et forme.

Puis au regard de sa propre œuvre la personne reçoit en retour les résonances des expériences sensorielles et plastiques vécues et se remettra à l'ouvrage. Le geste pictural s'affinera, se libérera peu à peu dans une mise en composition contenant où les émotions pourront se dire, sans brouiller les circuits, sans se perdre, sans pouvoir destructeur, sans danger pour elle-même.

C'est par l'expérience de création consciemment vécue et dans la lenteur de sa propre élaboration que l'on pourra toucher le sentiment d'existence en soi et autour de soi. Et comprendre l'œuvre à l'image d'un organisme où seront perçus la pulsation, la respiration, le souffle de l'âme.

Puis, soi-même, s'imprégner des œuvres
peindre
ensuite s'imprégner de ses propres œuvres
et peindre encore.

5

Au point de cette réflexion il nous paraît essentiel de poursuivre le chemin que nous avons emprunté en compagnie des artistes pour comprendre le processus de transformation de la trame dans les œuvres.

L'événement du *pleinairisme* dès la moitié du XIX^{ème} avait contribué fortement à la rupture d'avec l'art académique occidental répondant à des codes très précis. Déjà William Turner a dérangé le public de l'époque par ses peintures empreintes de sensorialité et de vécu où seuls les jeux de lumière organisent la surface jusqu'à Cézanne qui quitta la représentation. Selon les historiens, il était uniquement en vibration avec ce qui lui apparaissait non pas en *modelant mais bien en modulant le sensible de la forme qui advient*, comme un chant d'oiseau pourrions-nous dire.

Cézanne considère que le vivant n'est pas figé mais en perpétuels mouvements, il décroïssonne et libère en même temps la trame classique rigide selon lui pour développer ce qu'il appelle « *une logique des sensations organisées* » (Gowing L. 1978, p.72).

Ce seront les couleurs qui deviendront le principe organisationnel de la composition.

Elles se déploieront sans danger quelle que soit l'émotion exprimée dans une chorégraphie où fond, forme, couleur deviennent un tout, un tissu de correspondances. L. Gowing nous intéresse lorsqu'il relate l'exemple de cette peinture où deux espaces sont laissés blancs non peints ; Cézanne explique que tant qu'il n'a pas trouvé le ton juste il laissera la toile vierge à

cet endroit sinon : « (...) *je serai forcé de reprendre tout mon tableau à partir de cet endroit-là* » (1978, p. 74). Pour lui les rapports de couleurs bâtissent l'unité de l'œuvre comme les « *articulations d'un corps et la coordination musculaire.* »

Remarquons comme la notion de structure ou de trame liée à la composition des œuvres d'art se relâche tout en étant présente, ici ce sont les nuances de lumière qui donnent les lignes de forces et là c'est la couleur.

Le regard sur le monde et sur soi se transforme, on abstrait, on diffracte, on quitte la représentation et libère l'expression, on utilise l'espace, le corps, la nature elle-même, on conceptualise, on photographie, on filme, on explore les matières.

Les choses se délient, se fluidifient pour se déployer dans une expression libre en tous points où : « *le hasard joue un rôle central (...) Non pas en tant qu'instauration d'un improbable « n'importe quoi » en art, comme on a pu l'entendre, mais par l'appel qui est fait à une « cohérence extérieure* » (Sers, Ph. 2013, p. 31). Le mouvement Dada en est le précurseur, les artistes se rebellent contre une « logique humaine » pour laisser la place à l'intervention d'un *ordre organisateur des choses*, ils invoquent le hasard et le nomme *hasard objectif*.

Ph. Sers s'explique dans son introduction dédiée à l'exposition du travail de Ph. Deléglise (1952) dont l'œuvre s'inspire des « Figures de Chladni ». Ernst F.F. Chladni savant naturaliste (1756-1827) crée des figures à partir des vibrations d'un archet sur une plaque de métal recouverte de sable et selon l'intensité du son les formes s'organisent différemment mais toujours d'une manière constante.

« *C'est précisément ce qui se joue dans le cycle d'exploration des vibrations à partir de la méthode de Chladni. De même que pour les lettrés chinois le rocher ou les racines gardent la trace du principe interne constant, c'est à dire de la dynamique créatrice du monde, de même les lignes de forces autour desquelles se regroupent les particules posées sur la plaque mise en vibration, nous parlent de la sagesse qui préside à la vie de l'univers. Ces lignes et ces formes nous renseignent sur la distribution de la matière soumise à une énergie organisatrice.* » (2014, p.31)

En comparant les œuvres de J. Pollock avec les figures de Chladni, il est surprenant de découvrir un mouvement proche dans leur trace et l'organisation des lignes en sachant que les unes sont issues de l'énergie émotionnelle de son auteur et les autres sont issues du monde vibratoire des fréquences sonores.

Quant à Alexander Lauterwasser dans son ouvrage scientifique traitant des figures de Chladni, il démontre aussi la similitude des motifs avec les pelages et les carapaces des animaux, tels les léopards, les zèbres, les tortues, etc. et théorise à partir de ce constat le principe interne constant qu'est l'énergie du monde.

Ph. Sers nous aide à faire le lien entre ce principe interne et l'art :

« *Dans l'art de la tradition chinoise l'artiste contemple la nature, son bouillonnement, sa surabondante richesse, ses lentes mutations, ou ses rapides émergences, et ce faisant s'imprègne du principe interne constant, de l'énergie du monde (...) Lorsque son cœur est plein de cet émerveillement, sa richesse déborde sur le papier et l'œuvre d'art est la trace et le témoignage de cet émerveillement, donation libre qui fait l'essence du geste créateur. L'artiste est donc totalement focalisé sur cette dynamique originelle, organisatrice des choses.* » (2014, p. 30) C'est ce que soutient J. Pollock quand il déclare : « *aucun mouvement ne peut être aléatoire.* »

Comme on le sait, les artistes du siècle dernier opérèrent un changement fondamental dans leur expression par un besoin de se décrocher des contraintes académiques dictées par

l'homme. Ils prônèrent une liberté en tous points dans les moyens utilisés, les matériaux, les supports ; l'artiste quitte son piédestal, la création se démocratise et l'art descend dans la rue. Mais ces nouvelles attitudes dictent leurs propres contraintes, ce qui a ouvert à une logique d'un autre ordre. Cette liberté paradoxale est alors nommée par certains chercheurs « *hasard programmé* », « *trame libérée* », « *structure aléatoire* ».

En les questionnant nous découvrons que chacun crée sa propre trame. Un squelette personnel qui vraisemblablement induit une liberté dans l'expression. Une expression libre mais fondamentalement contenue dans un rapport au monde en toute conscience qui serait cette « *dynamique originelle, organisatrice de toute chose* ».

Se *laisser être* invite au jeu qui dédramatise l'oeuvre d'art, l'artiste est ouvert à ce qui se passe, à la surprise, à l'inattendu et reçoit tout événement que ce soit une coulure, une tache, une déchirure comme l'apparition d'une forme à investiguer et qui devient essentielle à son oeuvre. L'artiste lui-même n'est plus central, il se fait porter par l'ordre des choses qui l'amène à une créativité exempte d'intention, il est dans l'ouvert.

Pensons à Jean Arp qui a eu la surprise de voir, dans ses papiers déchirés jetés au sol, une composition correspondant à ce qu'il cherchait depuis longtemps. C'était là, juste. Il s'est laissé porter par l'arbitraire ce qui a permis l'inattendu, il y a été sensible, a vu.

Aujourd'hui des chercheurs se penchent sur cette notion paradoxale de libre contrainte propre à la plupart des artistes contemporains. D'une part la grande diversité des médias utilisés a amené à un autre savoir répondant aux lois des matériaux et d'autre part la notion d'expérience vécue impliquant l'artiste selon des protocoles non rigides qui relèvent du jeu.

Le mouvement OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle, toujours en activité actuellement) en est un exemple intéressant. C'est un groupe créé dans les années 1960 par Raymond Queneau, Georges Perec et bien d'autres ; ces membres avaient théorisé le principe de la contrainte qui permettrait d'acquérir une liberté d'expression où l'inattendu, la surprise seraient sources d'une créativité infinie plutôt que de rester esclave de ses impulsions. Ils se donnaient des principes d'écriture extrêmement précis comme une grammaire qui leur était propre mais dans laquelle se jouait une liberté philosophique de la dérision et de l'absurde.

Des plasticien.nes contemporain.es se disent clairement *oulipien.nes* dont Sophie Calle (1953).

« *Chez Calle, les contraintes choisies ménagent de la sorte une zone de liberté relativement préservée, un domaine privilégié d'expérimentation du monde et des rapports humains.* » (Danièle Méaux, p.84)

Elle définit son travail comme de l'Art-Jeu ou même Art-Relationnel comme le suggère D. Méaux. Le hasard, l'inattendu ne sont pas considérés comme des « accidents » ils sont vécus comme des expériences existentielles liées au réel, au quotidien. Pour cela elle adopte comme déclencheur de création d'établir un protocole choisi par elle-même ou donné par quelqu'un. En général il s'agit de provoquer une rencontre avec l'autre, sourire à des inconnus ou leur demander leur rapport à la mort, par exemple. Elle s'y tient avec beaucoup de rigueur en se laissant porter par le jeu, détachée de l'intention. Une libre-contrainte qui l'amène dans des mondes de surprises et d'étonnements.

Ensuite elle va traduire l'expérience vécue qui est son essentiel, par des photographies, des récits, des poèmes, une installation, un livre comme traces en tant que mémoire de l'événement sans en élaborer nécessairement l'aspect visuel. Ce qu'elle nomme « *l'artacité* ».

Nous pensons également à François Morellet (1926-2016) dont les œuvres abstraites géométriques nous ont interrogée au vu des trames, des lignes souvent troublées par un élément inattendu. Il raconte comment parmi bien d'autres idées il s'est aidé du bottin pour un choix de couleurs. Il l'ouvre au hasard, le premier nom de la page de gauche s'il porte un A, sa forme sera verte, s'il porte un B sa forme sera rose. Une contrainte qu'il s'est donnée et qu'il a utilisée durant une année pour l'élaboration d'une de ses œuvres. Une sorte d'harmonie s'installe malgré lui dit-il, l'œuvre est animée par une contrainte choisie qui joue avec la surprise. Chacune de ses créations qu'elle soit ligne, trace, ou cinétique contient un pan de ce dit hasard programmé.

Ces exemples démystifient l'image du « conceptuel » hermétique de l'art contemporain, il y a du sourire en amont de ces œuvres, un vouloir laisser l'œuvre devenir, tout en ayant préparé une trame bien construite pour l'accueillir. Danièle Méaux souligne ainsi que le fait de régler par avance l'expérience à vivre : « (...) *participe de l'importance grandissante accordée dans l'art contemporain aux attitudes, aux gestes (...) en tant que constituants à part entière de l'œuvre.* » (2012, p. 80) Une libre-contrainte dont la dimension ouvre à une compréhension de l'œuvre en train de se faire au fil des règles de jeux et des hasards impliquant l'artiste non comme maître de jeux mais comme participant. Un participant probablement en lien avec « un principe interne constant » qui le met en mouvement.

+

L'ouverture au monde demande à « faire silence », les sens alors en éveil. Arrêtons-nous un instant auprès de John Cage qui nous y invite.

John Cage est un artiste sonore des années 1950 très contesté par « le n'importe quoi » de ses créations musicales et perçu comme provocateur. Mais à l'instar de la critique il est pour nous essentiel de savoir que son œuvre est habitée et construite selon des règles qu'il se donne, comme une réponse à ses questions existentielles.

Un support philosophique lui servait de ligne de force au quotidien par l'étude du Yi King (Livre des Transformations). Chacune de ses œuvres se construisait autour des hexagrammes du Yi King tirés chaque jour, ce rituel lui donnait le tempo, la modulation des sons donc le mouvement rythmique de sa composition, elle-même construite par la structure aléatoire dont il avait créé le système.

C'est le moment d'entrer en silence en sa compagnie, le silence étant sans doute la première étape de toute création.

Le célèbre morceau « *4mn33* » conçu en 1950 par John Cage marque un passage entre art moderne et contemporain. Nous proposons ici de rencontrer John Cage qui nous questionne autant dans sa notion de silence, de rythmicité, que de structure. Un artiste qui a bousculé, qui a osé, qui nous invite par le biais de sa conception du son à nous ouvrir au sentiment du dehors.

Quatre minutes et demie de silence, minutes insupportables pour beaucoup qui attendaient et se préparaient à l'écoute du piano, seul instrument sur scène. Mais le piano s'est tu. Il s'est tu pour permettre à chacun de faire silence pour s'entendre et entendre les battements de leur cœur, la respiration, les sons du flux sanguin associés aux bruits du milieu ambiant. S'entendre vivre, entendre la vie ; ce silence ou plutôt ce temps d'écoute était rompu à trois reprises par l'ouverture et la fermeture du piano.

En général l'idée de « faire silence » évoque plutôt les approches liées à la méditation ou au recueillement. Avec « 4mn33 » paradoxalement les personnes présentes font réellement l'expérience d'être en concert, d'être unies.

Cet espace-temps construit de silence, dont les bruits environnants font prendre conscience de l'existence des autres autour de soi, du lieu, de la rue, de l'air, ces bruits externes se mélangeant avec ses propres bruits internes deviennent musique. Par l'ouverture et la fermeture du piano à 3 reprises durant le concert, les sons environnants deviennent plus présents car contenus. Cage organise le temps, donne ainsi un repère rythmique qui empêche que l'on se perde dans un vide, dans une tension d'attente par *la présence d'un cadre temporel*.

Cette notion du « faire silence » tout en écoute ouvre à la rencontre du moi et du monde par l'expérience du lien, d'être « avec » dans une posture de décentrement qui, elle, laisse la place à ce qui peut émouvoir, à ce qui fait naître le désir, à vibrer. C'est redonner une place au corps tout en présence dans le monde.

En art-thérapie, ce serait oser se laisser porter par ce qui advient dans un jeu choisi qui permet de ne plus être au centre et de prendre au vol ce que les choses de la vie mettent devant soi. Cela demande d'être prêt à la rencontre et d'être ouvert à ce qui se présente. Dans ce cas le vide ne serait plus vertige mais espace à créer selon ses propres règles de jeux.

Puis, soi-même inventer une règle de jeu,
faire silence
être à l'écoute de ce qui advient,
Puis exprimer le vécu de l'expérience.

6

Le corps tout en présence est-ce cela « être debout » ?

Les artistes convoqués au cours de cette réflexion, comme on l'a vu, sont en lien étroit avec le sentiment d'existence, avec le sentiment de vivant, ils sont debout tout en conscience d'être et l'œuvre naît du va-et-vient de ce qui est éprouvé en « dedans » et en « dehors » dans une forme habitée.

Le.la patient.e en art-thérapie le perçoit bien, on ne peut le.la laisser seul.e avec un pinceau et des couleurs en proie aux bruits incessants de ses pensées, en proie à son dispersement. Il.elle a besoin qu'on le.la délie de son propre enfermement et qu'on l'aide à se relier à un rapport au monde avec ses jaillissements, ses bouleversements, sa croissance.

Etre dans un processus de croissance à partir du germe qu'est le point, de la ligne qui fait tige et de la surface qui donne forme à une forme dégagée du désordre.

Et si l'on envisageait pour Roberto, Silva, Zadig de créer à partir d'une pensée créatrice verticale ? C'est ainsi que créent les musiciens compositeurs pour trouver l'harmonie recherchée.

Il leur faut entendre « l'ensemble des sons simultanés ». En visualisant une partition, on s'aperçoit que les notes sont inscrites les unes sur les autres et correspondent chacune à un instrument différent, une fois jouées ensemble elles donnent un seul son ; le compositeur avance ainsi soutenu par sa portée et l'histoire complète à entendre se déroulera dans une temporalité horizontale.

En art plastique, il nous paraît intéressant et possible d'imaginer une sorte de pensée créatrice verticale liée aux diverses sensations. Ressentir « *l'ensemble des vibrations simultanées* » dans une circulation fluide par l'écoute de ses différents rythmes internes, par la conscience de son propre contour, de sa corporéité, de sa masse. Par l'écoute du dehors, par la rencontre d'avec les choses du monde et du monde lui-même.

C'est le temps de composer l'expérience vécue, en tracer les mouvements, les lumières, les couleurs, puis l'écouter dans une orchestration où ces différentes vibrations seront exprimées dans une forme plastique qui contiendra le chant ému et mu déroulé dans un espace donné. La peau de l'œuvre.

+

Bien planté dans une pensée créatrice verticale, terreau pour une croissance de la trace, on peut imaginer que se fasse alors sentir ce que Socrate nommait « *la démangeaison des ailes* » qui est en quelque sorte une mue, un besoin de se déployer dans l'amplitude du mouvement ; c'est là que l'oiseau s'invite dans notre histoire. L'oiseau jardinier pour son berceau. L'oiseau tisserin pour son habitat.

Il s'appelle le « jardinier satiné ». Dans notre imaginaire on le voit sacré, merveilleux, rare, intouchable. Il est un oiseau qui avant toute chose crée son berceau, c'est ainsi qu'est nommée cette structure de 1mètre 60 sur 60 cm qui est destinée à la parade. Comment s'y prend-il ? Il ne se presse pas et construit avec beaucoup de soin, il prend tout son temps à la recherche des matériaux et porte beaucoup d'attention avant de faire son choix. Il est doté d'une capacité à rassembler d'immenses branchages avec lesquels il crée une forme allongée et curviligne. Puis il va chercher la couleur, du bleu et du rouge, ces couleurs sont composées d'une multitude d'objets hétéroclites par exemple des lego, des déchets ou baies, feuillages, coquillages, ils sont triés selon la couleur pour créer un tapis d'accueil, comme s'il recherchait la beauté, le précieux.

Le « tisserin », lui, crée une sorte de coque tissée qu'il suspendra aux branchages, elle servira d'habitat pour ses petits. Pour la construire l'oiseau utilise uniquement de longues herbes liées entre elles par des nœuds. Il amasse et noue à l'aide de son bec une herbe après l'autre jusqu'à former une trame oblongue remarquable à nos yeux. Puis l'oiseau habitera sa forme entre ciel et terre, entre ombre et lumière pour accueillir ses petits.

Ces oiseaux démontrent que naturellement le sens de la trame est en eux, qu'elle est nécessaire et vitale, mais aussi ouvre au beau.

Par analogie nous pensons la personne en art-thérapie comme l'oiseau-jardinier ou l'oiseau-tisserand qui prend soin du point né de la mine de son crayon, elle le fait germer et croître en des lignes-tiges qu'elle assemble, relie, tisse, noue pour créer la forme de son berceau interne. Une trame constituée de ce qui a été trouvé le long de son chemin.

Le pinceau et la couleur seront alors les messagers d'une forme organique habitée, tels les kakis de Mu'Chi, les branchages mouvants de Santeri Tuori.

Voir le monde, l'entendre, l'éprouver en se dégageant du carcan de la représentation à l'image de la musique qui ne reproduit pas le vu, mais cherche à le dire, se dire au travers des sensations perçues, en y introduisant le frisson du mouvement comme un rythme retrouvé. C'est de cette manière que l'on pourrait parvenir au *sentiment du vivant comme une structure interne qui en fera la force créative* ce que développe P. Klee dans *La Pensée Créatrice* (1980).

Pour nous art-thérapeute, les artistes nous aident à comprendre le « faire œuvre ». De la géométrie à la « géométrie organique » en passant par la « dynamique originelle organisatrice des choses » comme essence du geste créateur, nous avons traversé le point, la ligne dans tous ses états jusqu'à tisser une trame entre le patient.e et nous où l'aléatoire entre dans la règle du jeu symbolique. Une trame souple qui contiendra en toute sécurité les gestes les plus fulgurants. Une expérience artistique intégrée qui permettra de :

S'imprégner soi-même d'art comme une substance dont on ressent le flux et le reflux.

Se mettre debout

ensuite marcher,

Puis voir l'horizon,

Puis entendre le monde dans une pensée créatrice verticale,

Puis tracer,

Puis composer

un concert de formes et couleurs qui à son tour va rebondir sur soi comme un tuteur.

L'envol est alors possible ?

Le 21 juin 2021

Finou Du Pasquier Walter

BIBLIOGRAPHIE

- Alberti, L.-B. (2019). *De Pictura*. Paris, Editions Allia.
- Arndt, I. (2018). *Animaux architectes*. Chamalières, Editions Artémis.
- Bonfand, A. (2009). *Histoire de l'art et phénoménologie*. Paris, Editions Vrin.
- Bonfand, A. (2008). *Paul Klee, le geste en sursis*. Paris, Editions Hachette Littératures.
- Bonnefoit, R. (2013). *Paul Klee, sa théorie de l'art*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Cheng, F. (1991). *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Paris, Editions du Seuil, Essais.
- Deléglise, Ph. (2014). *Figures de Chladni*. Lausanne, art&fiction.
- Deleuze, G. (2014). *Le Pli*. Paris, Les Editions de Minuit, Collection « critique ».
- De Staël, N. (1998). *Lettres et dessins*. Neuchâtel, Ides et Calendes.
- France-Lanord, H. (2018). *La couleur et la parole, Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger*. Paris, Editions Gallimard, Collection L'Infini.
- Emmerling, L. (2016). *Pollock*. Cologne, Editions Taschen.
- Gowing, L. (1978). *Cézanne, la logique des sensations organisées*. Paris, Editions Macula.
- Huygues, R. (1955). *Dialogue avec le visible*. Paris, Editions Flammarion.
- Kandinsky, W. (1975). *Ecrits complets, la synthèse des arts*. Paris, Editions Denoël.
- Klee P. (1980). *La pensée créatrice. Ecrits sur l'art /1*. Paris, Editions Dessain et Tolra.
- Lauterwasser, A. (2005). *Images sonores d'eau. La musique créatrice de l'univers*. Paris, Editions Médecis.
- Le Tellier, H. (2006). *Esthétique de l'Oulipo*. Bègles, Editions Le Castor Astral.
- Lucier, A. (2019). *Musique 109. Notes sur la musique expérimentale*. Genève, Editions Héros-Limite.
- Maldiney, H. (1973 et 1994). *Regard Parole Espace*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- Maldiney, H. (2003). *Art et existence*. Paris, Klincksieck.
- Maldiney, H. (2010). *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris, Editions Les Belles Lettres, Collection encre marine.
- Marc, F. (2006). *Ecrits et correspondance*. Paris, Ecole nationale des Beaux-Art, première édition 1910.
- Penone, G. (2012) *Le regard tactile*. Lausanne, La bibliothèque des Arts.
- Rigaud, B. (2012). *Henri Maldiney, la capacité d'exister*. Paris, Les Editions Germina.
- Rothko, M. (2004). *La réalité de l'artiste*. Paris, Editions Flammarion.
- Younès Ch. et Frérot O. (2016). *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*. Paris, Hermann éditeurs.

Articles

Briand, D. (2012). « *Systèmes et contraintes dans la production artistique* ». Paris, Presses Universitaires de France « Nouvelle revue d'esthétique » 2012/1 no 9 / pages 33 à 40.

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130593669

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-33.htm>

Gesvret, G. (2012). *Trahir la trame : contrainte et affect chez Samuel Beckett, François Morellet, KP Brehmer*. Paris, Presses Universitaires de France « Nouvelle revue d'esthétique » 2012/1 no 9 / pages 41 à 54.

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130593669

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-41.htm>.

Méaux, D. (2012). *Les effets escomptés de la contrainte chez Sophie Calle*. Paris, Presses Universitaires de France « Nouvelle revue d'esthétique » 2012/1 no 9/pages 79 à 90.

ISSN 1969-2269

ISBN 97821305593669

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-79.htm>

Rivest, J. (1992). *La notion de structure chez John Cage*. Revue de musique des universités canadiennes. Volume 12, numéro 1, 1992.

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014210ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014210ar>

Document généré le 13 juin 2020 10 :33

Troche, S. (2012). *Structure et méthode dans la musique de John Cage, une discipline d'attention*. Presses Universitaires de France « Nouvelle revue d'esthétique » 2012/ 1 no 9/ pages 91 à 104.

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130593669

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-91-htm>

Filmographie

Scheidegger, E. et Münger, P. (1966) *Alberto Giacometti*. Format 35mm – 28 Min.

2001 KUNSTLER – VIDEODOKUMENTATION

Peter Münger, www.petermuenger.ch

Distribution worldwide : www.ernst-scheidegger-archiv.org.

Tuori, S. (2009) *Forest (Reddish)*. Art Basel 2009, Unlimited.