

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART**

**PAR
MÉLANIE COURCELLES**

**ÉCLOSION
POUR UN PAYSAGE LYRIQUE**

SEPTEMBRE 2001



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes plus sincères remerciements aux personnes passionnées rencontrées sur ma route et qui ont eu pour moi un effet d' entraînement artistique.

Je remercie tout d'abord, mes parents qui ont toujours mis à l'avant-plan leur joie de vivre, leur liberté de voyager et leur générosité. Merci à mes grands-parents, à ma famille et à mes amies qui m'ont encouragé par leur compréhension, leur humour et leur vision enthousiaste de la vie. Un merci du fond du cœur à Mme Denise Harvey, professeure, qui m'a influé son sens de la recherche et son amour de l'enseignement.

Je tiens à remercier tout aussi chaleureusement Mme Élisabeth Kaine qui m'a invité à revenir à l'essentiel et m'a inspiré par sa rigueur intellectuelle, que ce soit à propos de l'écriture tout autant que de la production, à ce moment décisif de ma vie.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à mon directeur de recherche M. Paul Lussier qui a soutenu mes réflexions et mon action tout au long de ma démarche pratique et théorique. Merci aux membres de mon jury : Mme Hélène Roy et M. Jean-Pierre Séguin qui ont généreusement accordé de leur temps.

RÉSUMÉ

La couleur, de sa trace discrète à sa présence soutenue, pure et franche représente pour moi, le moteur de l'expression et de la dynamique du geste de peindre. Je cherche un contact avec l'effet englobant de la couleur intense sur la toile. Je transpose toute une gamme de couleurs empruntées à des lieux de végétations sauvages. Les couleurs m'inspirent un paysage lyrique où il est question de la portée poétique des éléments : eau, air et terre. La nature, dans une condensation circulaire d'énergie suggère un lieu vivifiant et salutaire pour l'âme telle une oasis d'abondance et de plénitude. Mais ce lieu ne serait-il pas mirage, rappelant notre passage éphémère sur terre?

Le sujet de ma recherche vise à exprimer par les gestes de peindre les émotions transportées par la couleur. Je travaille spontanément la touche et la matérialité de la peinture. Ce corps à corps avec la peinture, je le vis dans l'action. Le tableau se construit geste après geste, une couleur en appelant une autre. Tel un palimpseste, les superpositions de peinture cachent plusieurs repentirs. Ainsi, certains gestes se perdent alors que d'autres persistent révélant leur importance jusqu'à la fin.

Le processus de la peinture se rapproche de celui du rêve : l'image peinte révèle des états d'âme, des sources inconscientes qui émergent à la conscience. L'intuition, essentielle à ma recherche, m'amène sur le chemin de l'exploration intérieure. Créer un lieu d'évasion sert à déjouer le sentiment figé de la dualité vie/mort. Peindre me procure un sentiment d'infinites possibilités : un bien-être, un besoin de dépassement, un temps d'évasion et une liberté d'expression.

PRÉFACE

«On pourrait dire que si notre organisme ne saurait perdurer sans des échanges avec le monde extérieur, tels que la respiration, l'art est aussi nécessaire à la vie mentale, dont il est, en effet, une sorte de respiration. [...] Le gouffre qui sépare les deux réalités, la réalité intérieure, unitaire et d'ordre spirituel, de la réalité extérieure, multiple et d'ordre physique, ne peut être comblé. Tout au plus peut-on jeter sur lui les passerelles de la connaissance, poussée jusqu'à la science, et de l'action. [...] Mais il subsiste au fond de l'homme une appréhension instinctive, insurmontable, de se sentir conditionné par une réalité qui lui est fondamentalement étrangère et qui, à la fois, le rejette et le reçoit.

Dans ce vide voilà que l'art, et l'art seul, crée un intermédiaire, une troisième réalité qui participe des deux autres et ainsi les unit, - mais qui reflète également l'une et l'autre et préserve donc leur autonomie. En effet, l'œuvre d'art est un reflet de l'homme; elle en est une projection, l'inscription visible sous la forme d'une image; elle ne vit que par ses caractères; elle n'est faite que pour répondre à ses désirs, à ses hantises, à ses besoins. Elle est humaine, non seulement parce qu'elle a été inventée par l'homme, mais parce qu'elle n'existe que par l'empreinte de l'homme.»¹

René Huyghe

¹ Huyghe, René, *Les puissances de l'image*, 1965, pp. 249-251.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	III
RÉSUMÉ.....	IV
PRÉFACE.....	V
TABLE DES MATIÈRES	VI
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	VIII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : EN AMONT DE L'ŒUVRE, SOLEIL ET COULEURS VIVES.....	7
INTERFACE.....	8
Paysage d'Afrique	9
Peindre sur une surface blanche	10
Lieux contrastants	11
Frontière mouvante de l'être	12
Contact avec la terre matière	14
CHAPITRE 2 : PERCEPTIONS DU CORPS FRAGILE ET ÉPHÉMÈRE.....	17
INTERFACE.....	18
L'art et l'idée de la mort.....	19
Les perceptions du corps	21
Passages de la vie à la mort	24
Le sacré et le profane.....	26
CHAPITRE 3 : PROCESSUS DE CRÉATION	30
INTERFACE.....	31
Méthode de création.....	32
Temps de réflexion peinture.....	35

Le rêve et l'œuvre, projection de la pensée	38
Le rapport à la couleur : source de création	40
Positionnement artistique.....	44
CHAPITRE 4 : EXPOSITION ÉCLOSION, POUR UN PAYSAGE LYRIQUE.....	50
INTERFACE.....	51
Le parcours de l'exposition.....	52
Techniques et effets picturaux.....	54
Poésie de la nature.....	57
CONCLUSION	64
BIBLIOGRAPHIE.....	70

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les tableaux de l'exposition

TABLEAU 1 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	6
TABLEAU 2 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	16
TABLEAU 3 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	23
TABLEAU 4 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	29
TABLEAU 5 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	34
TABLEAU 6 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	37
TABLEAU 7 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	43
TABLEAU 8 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	49
TABLEAU 9 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	56
TABLEAU 10 : <i>Acrylique sur toile, 183 x 132 cm.....</i>	63
EXPOSITION ÉCLOSION, POUR UN PAYSAGE LYRIQUE.....	69

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Le sujet de ma recherche vise à exprimer, par les gestes de peindre, ce rapport de la couleur avec l'expression de l'émotion. Je transpose ces couleurs dans un «paysagisme» qui m'inspire un lieu insondable où s'opère un déplacement vers la portée poétique des éléments de l'eau, de l'air et de la terre.

Les tableaux de l'exposition illustrent «l'éclosion» dans le sens de l'épanouissement, de l'ouverture à penser et à produire ces toiles exaltées de couleurs, comme le développement final de mon projet de recherche. Dans ce monde en éclosion, où cohabitent l'eau blanche de la chute et l'eau bleue et calme du lac, les végétaux s'affichent avec éclats : arbres, fleurs, herbes longues. La vitalité de la nature incite à la rêverie par de nombreuses symboliques telles la croissance, la régénération, l'éternel retour, la plénitude, le mystère.

Je me questionne sur le sens de cette force, qu'est la nature avec ses éléments air, eau, feu et terre, organisée dans un absolu de beauté et d'harmonie mais pouvant parfois aussi se transformer en forces destructrices qui rappelle la mouvance de l'existence.

La croissance débute dès la naissance puis, amène vers l'épanouissement de la vie et enfin, vers la mort. Dans ce cycle perpétuel et circulaire, par l'idée de l'éternel retour, l'être vit en renouvellement constant comme la nature source continue d'énergie.

Je travaille d'un geste spontané, en complicité avec la couleur et la matière. L'action de faire se présente à moi comme un rituel de passage d'un état à un autre, cela me transporte ailleurs dans un lieu de découvertes. L'intuition m'est essentielle, car le processus se rapproche de celui du rêve où des symboles apparaissent à la conscience et créent des métamorphoses, c'est-à-dire une actualisation. C'est à partir de ce que je vois et sens de la réalité que je m'inspire. Mes perceptions sensibles, émitives et visuelles s'accumulent dans ma mémoire; des sites inusités, des couleurs omniprésentes et de nouveaux points de vue face à la réalité se cachent derrière, dedans ou apparaissent à la surface de ma peinture.

Ma démarche de création en peinture m'amène sur le chemin de cette exploration intérieure et subjective. Cette expression artistique par la couleur se veut reliée à la manifestation de la pluralité des émotions ressenties. L'expérience de peindre me procure une source perpétuelle de remises en question. J'y trouve une grande liberté d'expression, de ressourcement.

Les rêveries des profondeurs de la nature sauvage invitent à entrer en soi dans une prise de conscience sur la vie et la mort; une méditation sur la présence ou l'absence de l'être au monde et de sa précarité. Les images de la forêt font vibrer en moi, un imaginaire poétique et lyrique. Celles de la métaphore de l'eau trouvent résonance dans des sources inconscientes, en mouvement, en tension; elles concernent l'émotion, la fluidité et le lâcher-prise.

L'œuvre est modulée par les motivations intrinsèques et par le processus de création dans sa traversée des différentes étapes de la réalisation. En oscillation constante du conscient vers l'inconscient, dans la pensée de son créateur, l'œuvre peinte crée un terrain propice au dévoilement intérieur. Elle se construit avec une période nécessaire de gestation.

Je m'interroge sur le rôle du conscient et de l'inconscient, à propos des traces souvenirs du corps et de l'âme dans leurs perceptions accumulées avec les voyages de la vie, traces qui se matérialisent dans l'œuvre. Il y a les voyages réels en pays étranger et ceux à parcourir à l'intérieur de soi. Les voyages intérieurs tracent la voie pour un contact intime avec la gamme des émotions enfouies au plus profond de l'âme. Les symboles, eux, me portent vers une quête du sens de l'existence et de l'état d'intériorité.

Devant la question concernant l'existence et l'identité, plus précisément de l'être à définir, ce voyage vers la psyché trouve une résonance poétique intérieure dans l'île à découvrir, l'édén à atteindre, la forêt sauvage à traverser, la vallée sombre, telle une aspiration de connaissance de soi, d'unité vers une plénitude.



Tableau 1

CHAPITRE I
EN AMONT DE L'ŒUVRE, SOLEIL ET COULEURS VIVES

INTERFACE

Le parcours d'un voyage dans un autre pays ressemble à celui d'une création artistique avec toutes ses routes mystérieuses, hasardeuses et sinueuses. Parfois, ce qui nous transforme est inattendu, prenant une forme étonnante de simplicité.

Pour ce départ... une chose personnelle à la fois, dans la valise, s'empilant avec aisance, dans le silence... il y a une assurance que le défi tienne toujours malgré le vertige, que le risque soit vivifiant et que tout puisse arriver dans ce projet. Ce dont j'aurai besoin engage déjà à ce que je vais apporter dans ces bagages, c'est-à-dire l'essentiel : mes tubes de peinture et mes pinceaux ainsi que le strict minimum dans le matériel, quelques livres, des vêtements chauds et pratiques, quelques souvenirs précieux pour affronter la solitude et la distance. Mes bagages seront mes compagnons de route tel un journal qui contiendrait des pensées, des projets à réaliser, des espoirs. À chaque étape du voyage, ils m'accompagnent maintenant.

Le vertige est encore présent. Prendre le temps de sentir l'impact du périple, m'est essentiel. Comme un vrai voyage implique que l'on reste imprégné tout au long du parcours, je dirais que je poursuis depuis ce jour la même quête.

CHAPITRE I

EN AMONT DE L'ŒUVRE, SOLEIL ET COULEURS VIVES

«*La volonté de regarder à l'intérieur des choses rend la vue perçante, la vue pénétrante. Elle fait de la vision une violence. Elle décèle la faille, la fente, la fêlure par laquelle on peut violer le secret des choses cachées. Sur cette volonté de regarder à l'intérieur des choses [...] se forment d'étranges rêveries tendues, des rêveries qui plissent l'intersourcilier. Il ne s'agit plus alors d'une curiosité passive qui attend les spectacles étonnantes, mais bien d'une curiosité agressive, étymologiquement inspectrice. Et voilà la curiosité de l'enfant qui détruit son jouet pour aller voir ce qu'il y a dedans [...]. Par-delà le panorama offert à la vision tranquille, la volonté de regarder s'allie à une imagination inventive qui prévoit une perspective du caché, une perspective des ténèbres intérieures de la matière.*»²

Paysage d'Afrique

L'entrée en matière de ma démarche artistique en peinture me permet d'évoquer des souvenirs signifiants. Depuis de longues années, en arrière-plan, se dégagent les mémoires de mon séjour en cette terre étrangère, l'Afrique.³ La vue du paysage africain m'avait alors imprégné des couleurs chaudes des terres, des végétations, des oiseaux et autres animaux ainsi que celles des tissus colorés et intensifiés en luminosité par le soleil ardent.

² Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos, Essai sur les images de l'intimité*, 1948, p.8.

³ Alors âgée de cinq ans, ce voyage d'une durée de deux ans et demi à Niamey, capitale du Niger, m'a marqué sous divers aspects qui font résonner en moi des éléments de sens.

Je sens un enracinement émotif envers ces lieux exotiques aux couleurs contrastantes. J'ai en mémoire la vue d'un arbre fruitier rempli de limes et au feuillage abondant d'un ton vert éclatant et vert sarcelle. Des bananiers aux larges feuilles dessinées cernaient la maison. Je me promenais dans ce jardin où abondait fruits et légumes aux formes variées et aux couleurs vives. Les mangues, les papayes et les goyaves avec leurs couleurs jaune-orangé et vert-émeraude éclataient au soleil. Je cherche à recréer dans mes peintures cette luminosité si particulière aux pays équatoriaux.

Peindre sur une surface blanche

J'ai des souvenirs de voyages... des mémoires de dessins et de peintures. Je peins une grande girafe sur le mur extérieur de mon école. Très librement, d'une manière spontanée, je me rappelle avoir fait cette expérience des couleurs vives appliquées sur cette large surface blanche, éclatante au soleil, avec la concentration la plus totale. À cette même école, j'aimais peindre des représentations d'animaux ainsi qu'écrire au pinceau avec de la peinture.⁴

⁴ Les insectes, scarabées, papillons, libellules et les animaux, girafes, lions, chameaux, caméléons et serpents du Niger piquaient ma curiosité car peu commun au Québec. J'en garde un souvenir à la fois de fascination et de résonance à la notion de danger à cause de ces forces animales.

Lieux contrastants

Pour visiter d'autres lieux, à l'extérieur de la ville de Niamey, il nous fallait parcourir la brousse sur des routes de sable poussiéreuses. Arrivés à destination, Ayourou offrait à la vue le contraste d'images fortes : un village animé, des marchands de chameaux et des paysages dont le climat semblait moins aride vu la proximité du fleuve Niger.

Il y avait le marché où des gens habillés de vêtements colorés s'affairaient au travers de kiosques entassés remplis de nourriture ou d'autres objets d'artisanat mis en valeur, tels que : des statuettes africaines, des bijoux d'or, d'étain et d'ébène pour orner le corps.

Ces lieux dégageaient à la fois des parfums d'épices, de nourriture et des odeurs fortes d'objets en cuir. Les tissus de différents coloris, imprimés à la main, aux motifs abstraits et aux lignes géométriques variées captaient mon regard et présentaient aussi une odeur particulière d'encre. Mon intérêt était sollicité de toutes parts. Dans ces lieux riches en découvertes, mes sens s'éveillaient à la curiosité des formes, des odeurs, des matières, des couleurs ainsi qu'à la culture des gens qui m'entouraient.

Avec les années, je constate que j'ai toujours le même intérêt à connaître la culture et l'interaction des gens d'ailleurs dans leur milieu de vie. Ma démarche artistique s'inscrit dans le prolongement de cet attrait que j'ai pour les couleurs intenses, les lieux contrastants et les paysages insolites.

Frontière mouvante de l'être

Dans ce paysage africain, j'ai ressenti vivement les éléments de la nature. Cet environnement m'a stimulé visuellement. Contrairement à la nature relativement luxuriante et humide qui existait dans les oasis de ce pays, le climat aride, les tempêtes de sable et les terres pauvres du Niger rappelaient l'inquiétante proximité du désert et sa sécheresse. L'eau, élément vital, était essentielle.

Les huttes de repos offraient un refuge d'ombre apaisante contre le soleil brûlant. Faire corps avec ce pays exigeait l'exercice d'une prise de conscience des difficultés de vivre sous ce climat; cela impliquait aussi un sentiment de la réalité du corps fragile face à la nature torride et un apprentissage palpable face au dépaysement et au choc des cultures.

Par ce séjour en pays inconnu, j'ai vécu dans une autre culture avec un style de vie différent du Québec. Je sens aujourd'hui, les enjeux de ces sociétés où se côtoient richesse et pauvreté ainsi qu'une vision polythéiste du sens et des valeurs. Par conséquent, dans ma conscience est apparue la multiplicité des cultures. Ces moments vécus en pays équatorial évoquent une trame indélébile de mon passé. Ma vision a dû s'élargir à cause des écarts importants dans les habitudes de vie, des différences contrastantes et singulières entre l'Afrique et le Québec.

Cette ouverture à connaître d'autres façons de voir et de faire à travers le monde relativise mes certitudes et mes valeurs. Dans une condition éphémère d'appartenance, la stabilité est perturbée; ceci provoque des prises de conscience, celles de la subjectivité de nos croyances et de nos valeurs comme société. Les déplacements en pays étrangers impliquent des transitions et une capacité à élargir les frontières de l'identité, dans un processus de métissage. Je sens un sentiment diffus d'exil, de nomadisme.⁵ Les moments de départs et d'arrivées sont des cycles propres au voyage. Lors d'un voyage, je vis une effervescence des émotions.

⁵ Le déplacement d'un territoire à un autre m'est familier. Même si mon séjour est long, je sens que mon adaptation est passagère et que d'autres voyages m'appellent pour y découvrir des lieux inconnus. Mon lieu de stabilité est le lieu intérieur, le lieu de l'atelier et celui de la peinture.

L'expérience du départ vers un autre lieu amène une attitude au recommencement, un passage métissé. Ainsi, la perception du temps vécu au quotidien peut changer selon qu'une culture vive plus lentement par contraste à une autre dont le temps est compté et où tout doit aller rapidement. Ceci m'amène à remettre en question mon propre rapport avec le rythme actuel de la société, dans laquelle les notions de performance, production et consommation sont si valorisées.

Par ce temps de réflexion, de production et d'écriture consacré à la peinture, je cherche à renouer avec une intériorité, un vécu invitant à la gestation de l'œuvre, dans une vie à créer, à inventer, à choisir.

Contact avec la terre matière

Le souvenir de cette terre rougeâtre sous une première strate de sable me revient. Creusant avec une branche de bois dans le sol de cette terre étrangère, je me créais un rituel, un «jeu» pour y découvrir des strates de couleurs. Je m'écriais alors : «... c'est le diable!». La couleur rouge très pigmentée contrastait vivement avec la teinte pâle et douce du sable sec de surface.

Le jeu de découvrir ce qui se cache dans le sol me fascinait et soulevait en moi, un sentiment d'enthousiasme et de peur à la fois. La couleur rouge sanguine des pigments naturels de bauxite du fond du sol m'apparaissait terrifiante mais aussi éclatante et d'une grande beauté. Reboucher le trou en vitesse calmait sûrement mon imaginaire d'enfant. La peur de voir ce diable apparaître du tréfonds de la terre, me faisait craindre, je ne sais quoi... peut-être la rencontre de la matière ou du chaos?

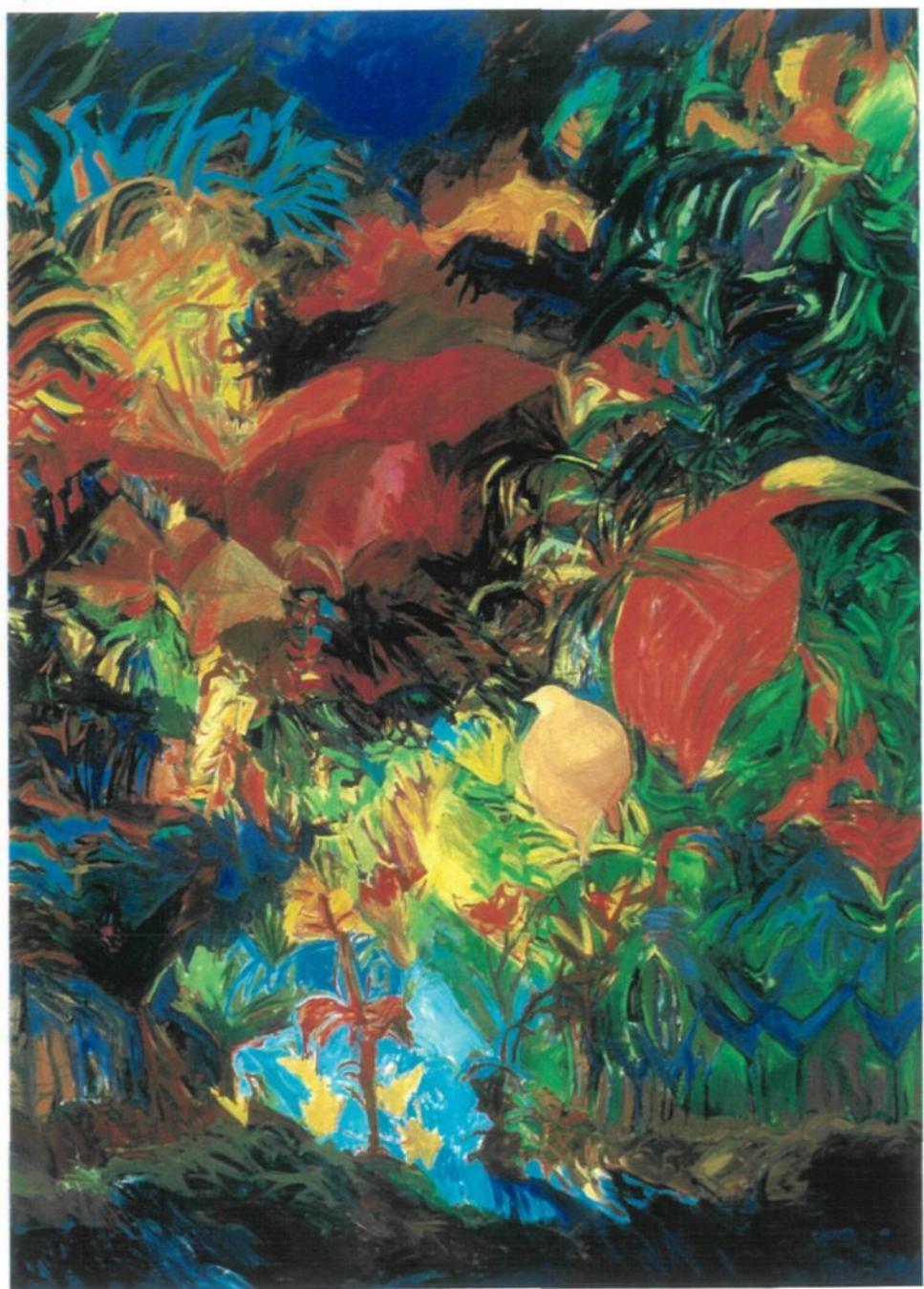


Tableau 2

CHAPITRE 2

PERCEPTIONS DU CORPS FRAGILE ET ÉPHÉMÈRE

INTERFACE

L'idée de la mort m'est difficile depuis de longues années, elle est présente dans les coulisses de ma vie quotidienne. La mort m'apparaît cruelle, figeant sur son passage des êtres fragiles. Entre les mains de la mort, il y a un souffle qui s'éteint, une finalité figée et froide. Nous voudrions la surpasser et dépasser les limites qu'elle fixe, nos corps se perdent. Le corps raidi est vidé de sa substance, départi de lui-même... l'idée que l'on devra se perdre soi-même.

La limite à surpasser procure ce sursis fugace face à la mort. Dépasser nos limites inspire une vitalité, un sentiment de force de notre existence pleine d'énergie. La plénitude éloigne un temps la mort. L'acceptation de ce que l'on ne peut plus, de ce que l'on laisse derrière soi doit être la plus grande épreuve à traverser. L'existence est précieuse.

CHAPITRE 2

PERCEPTIONS DU CORPS FRAGILE ET ÉPHÉMÈRE

«*L'œuvre d'art, qui est, certes, toujours un certain équilibre, même quand elle puise son inspiration dans le déséquilibre, est en même temps le signe d'une propulsion qui donne un sens à la vie.»*⁶

L'art et l'idée de la mort

La dualité vie/mort est inhérente à l'humain. L'aspect éphémère de la vie et la fragilité humaine me préoccupe. Dans le processus de création, il y a cet aspect de créer un lieu d'évasion pour déjouer le sentiment figé, l'angoisse reliée à ce vide de sens qu'implique l'idée de la mort.

Dans *Le corps de L'œuvre* de Didier Anzieu (1981),⁷ la pulsion de mort est définie en constant rapport avec la pulsion de vie. Les appréhensions reliées aux réalités de la fin, de la mort comme point final du cycle de la vie de l'individu, m'amènent à considérer mon action de peindre en lien direct avec cette conscience de vivre pleinement l'instant présent.

⁶ Huyghe, René, *Les puissances de l'image*, 1965, p. 14.

⁷ Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre, Essai psychanalytique sur le travail créateur*, 1981.

J'aspire prioritairement, à me rapprocher des choses essentielles et à m'entourer d'un style de vie passionné et dynamique en vivant de manière intense. Dans ma production de paysages lyriques, ce lieu d'évasion se veut joyeux, dynamique et plein de vitalité, ce qui rejoint la description des pouvoirs de l'art proposée par Michel Ribon :

«Le premier pouvoir de l'art est de domestiquer la mort et l'angoisse du mourir par la qualité esthétique des représentations qu'il en offre. Qu'il s'agisse de représenter ou d'évoquer la mort physique, la mort affective, la mort spirituelle ou la mort existentielle (celle qui par exemple, est vécue à travers le poison de la mélancolie), l'art est toujours une puissance d'écart et de conjuration, une puissance qui maintient à une certaine distance notre finitude absolue; la Mort, à travers le foisonnement de ses figures ou de ses chiffres, tels que la souffrance, la séparation et le deuil, l'échec et la faute, la misère et l'injustice, la laideur et la vieillesse, la déréliction, la mélancolie et le désespoir. Comme si, par la peinture, la sculpture, la photographie, le chant, la danse, la musique, la poésie ou le théâtre, l'art, poursuivant sa proie ou sa mortifère obsession, jetait ses filets sur ces innombrables figures de la mort pour en édifier autant de Tombeaux, aux deux sens - funéraire et poétique - du terme.

Le second pouvoir de l'art est, inséparablement, pouvoir de révélation et de métamorphose. Il est de révéler, dans l'évidence la plus lumineuse et la plus exemplaire, que, comme le dit Rilke, la Mort ou plutôt la conscience que nous en prenons est «l'aiguillon de la vie à laquelle elle donne, comme «une épice singulière», un surcroît de conscience, qu'elle est enfin ce «levain» qui nous rappelle à notre exigence d'authenticité et de créativité.»⁸

⁸ Ribon, Michel, *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, 1999, p. 167.

Les perceptions du corps

Dans une perspective d'exploration, il y a cette rêverie d'une terre sauvage où les matières ne sont pas encore mises à profit. Chaque pas me mène vers un lieu à parcourir, à explorer, tel un voyage. La perception n'est pas la même devant l'infini du ciel, des montagnes se dessinant au loin à l'horizon ou de la mer qui s'offre à perte de vue; cette réalité de la nature immense me captive. Un espace vital est essentiel.

Ces grands espaces à l'infini créent une poésie des éléments de la nature mystérieuse, une liberté. Ils ne procurent pas les mêmes sentiments qu'un espace restreint ou clos, où l'âme et le corps pourraient se sentir enfermés. Je sens cet état, d'être un corps sensible, réceptif et éphémère. Je sens que le corps est fragile et l'âme aussi.

Le corps, en proprioception, perçoit sa position dans un espace donné ; il recueille des informations de toutes sortes : physiques, émotives et sensorielles. Il y a tellement de perceptions internes ou externes qui varient constamment que le corps doit s'adapter aux situations. Il y a un métissage de toutes ces informations et perceptions d'images.

La peinture implique cette sorte de présence, de symbiose, ce contact direct avec soi-même. Je fais allusion au corps physique mais aussi aux émotions et sentiments intérieurs. Dans le même sens, j'aime peindre de grands formats qui commandent l'action du corps. J'ai alors l'impression d'être en contact avec l'effet enveloppant de la couleur intense par la présence de la matière peinture. Je trace plus librement et d'une manière expressive avec mes pinceaux; ce qui implique mon corps dans une grande gestuelle.

Peindre un grand format agit sur ma pensée de manière accentuée, viscérale et me porte à l'action. À ce propos, Francine Simonin suggère une réflexion sur ce corps qui participe à l'œuvre de manière engagée :

«...Tout part du corps, il est le nœud, le centre. Notre point de départ vers le monde et le port d'arrivée du monde en nous. Le corps que je prends en compte n'est pas limité à une réalité physique et morphologique. Il est aussi l'expression d'une pensée et le reflet d'une âme; une totalité dont notre civilisation veut constamment dissocier les composantes : l'instinct, l'émotionnel, le mental, et je m'évertue, au contraire, sans répit à tenter d'en refaire un. Mais cette synthèse n'est possible que si ma peinture elle-même obéit à un circuit intérieur, si l'engagement de mon corps, à moi, est total lui aussi.»⁹

⁹ Simonin, Francine, *Simonin : œuvres 1985-1991, 1991*, p. 27.



Tableau 3

Passages de la vie à la mort

«Les mots psyché et âme peuvent être intervertis bien qu'on ait tendance à échapper à l'ambiguïté du mot âme en recourant au mot psyché plus moderne et plus biologique. La psyché est utilisée comme étant naturellement concomitante à la vie psychique et peut-être réductible à cette vie. Le mot âme d'un autre côté, a des nuances métaphysiques et romantiques. Il est aux frontières de la religion.»¹⁰

Dans l'imaginaire symbolique qui nous est proche, la dualité de l'esprit séparé du corps est primordiale : un corps matériel et une âme immatérielle. L'âme, complexe à définir, aurait une vie séparée du corps, spirituelle; dans plusieurs cultures, elle est liée aux rites de passage de la vie à la mort.¹¹ Selon cette vision, le corps lui, ne passerait pas à l'éternité, seule l'âme serait la source d'immortalité. Les symboliques de la vie de l'âme après la mort nous imprègnent donnant l'espoir ou l'illusion de l'existence de l'éternité.

La vie humaine limitée en nombre d'années est symboliquement transcendée par les religions cherchant à se préserver au-delà de la finitude de la mort dans un lieu de vie perpétuelle. Ainsi, par l'œuvre, la mémoire de l'être humain qui crée peut se perpétuer dans le temps.

¹⁰Hillman, James, *La beauté de psyché, L'âme et ses symboles*, 1993, p. 249.

¹¹À cette âme est associée la promesse d'un paradis terrestre ou céleste, d'un lieu de bienfaits et de bonheur éternel à l'abri, délimité, où il n'y aurait que le bien. À l'opposé, l'enfer inclinerait l'âme à la souffrance sans pardon de ce lieu clos. Heureusement, l'imaginaire extrême de cette vision s'est atténué; cela laisse place à une vision sceptique et athée de la vie sur terre et dont la question du sens serait à réévaluer dans presque toutes les religions.

Dans ce tournant de l'évolution, l'être humain devient de plus en plus créateur de la vie. Les manipulations génétiques, entre autres débats sociaux, réforment les fondements de nos croyances sur l'âme et, dans un spectre tout aussi large, nos connaissances de l'aura mystérieuse de la nature. Ces deux mystères : l'âme et la nature, ces icônes délaissées deviennent alors de moins en moins intouchables et commandent un bouleversement éthique, mystique. Malgré la désacralisation de la nature, elle demeure une source d'imagination créatrice présente en nous.

Ma recherche artistique m'offre un temps de réflexion sur le sentiment de plénitude et d'unité ainsi que sur la tension, la fragmentation et la distanciation ressentie dans le rapport actuel avec la nature. Peu importe l'espace physique où l'on vit, il y a toujours ce besoin fondamental d'un espace intérieur à habiter.¹² L'habitat comme lieu de protection de l'être est nécessaire à l'épanouissement intérieur, parfois cette réalité est compromise par le chaos. Dans certaines situations dramatiques, la nature apparaît menaçante : les cataclysmes naturels tels que les inondations, les éruptions de volcans ou les tremblements de terre bouleversent l'environnement et les humains qui y habitent; la nature est aussi cruelle.

¹² Je suis consciente de l'espace autour de moi, de la distance ou de la proximité de ce qui m'entoure. J'ai besoin d'un espace où ma liberté est préservée.

Dans une vision plus large de la fragilité humaine, selon un contexte sociologique et économique, une partie de la population de la terre vit la famine, la pauvreté, la guerre. Malgré les avancements technologiques, la pollution conduit à des destructions et des modifications de la nature. L'être humain a un pouvoir destructeur terrifiant qui semble aussi fort que celui de créer. Toutes ces réflexions m'amènent à considérer la précarité, la mouvance de l'existence.

Le sacré et le profane

«Le sacré est saturé d'être.»¹³

Il existe une pluralité de perceptions du temps. Chaque culture vit différemment son rapport à la nature, aux biens de consommation et au spirituel. Cependant, quelle que soit la culture, les symboliques du sens du monde se constituent par un temps profane : celui des tâches quotidiennes, des limitations, des préoccupations ordinaires ainsi que par un temps sacré.

¹³ Éliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, 1965, p. 18.

Dans une perspective profane de l'existence, l'être humain, seul dans l'univers, devient maître de sa destinée et de son plein potentiel créateur ou destructeur; mais par le fait même, il se voit aussi confronté à un vide de sens. De plus en plus, le rapport au sacré semble entrer en crise et s'effacer au profit d'un monde profane.

«Le monde profane dans sa totalité, le Cosmos totalement désacralisé, est une découverte récente de l'esprit humain.»¹⁴

Des rituels nous relient au sacré, parfois à notre insu, révélant les traces de cette recherche de rapports au divin, au transcendant, à une relation avec la force de vie qui nous dépasse dans le temps et l'espace.

«La révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un «point fixe», de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de «fonder le monde» et de vivre réellement. Au contraire, l'expérience profane maintient l'homogénéité et donc la relativité de l'espace. Toute vraie orientation disparaît, car le «point fixe» ne jouit plus d'un statut ontologique unique : il apparaît et disparaît selon les nécessités quotidiennes. À vrai dire, il n'y a plus de «monde», mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de «lieux» plus ou moins neutres où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle.»

¹⁴ Ibid, p. 19.

Et pourtant, dans cette expérience de l'espace profane, continuent d'intervenir des valeurs qui rappellent plus ou moins la non-homogénéité qui caractérise l'expérience religieuse de l'espace. Il subsiste des endroits privilégiés, qualitativement différents des autres : le paysage natal, le site des premiers amours ou une rue ou un coin de la première ville étrangère visitée dans la jeunesse. Tous ces lieux gardent, même pour l'homme le plus franchement non-religieux, une qualité exceptionnelle, «unique» : ce sont les lieux «saints» de son Univers privé, comme si cet être non-religieux avait eu la révélation d'une autre réalité que celle à laquelle il participe par son existence quotidienne.»¹⁵

Par le rituel de la peinture, dans mon atelier, je contacte la part sacrée dans ma vie qui m'invite au dépassement.

¹⁵ Ibid., pp. 27-28.



Tableau 4

CHAPITRE 3

PROCESSUS DE CRÉATION

INTERFACE

L'essentiel est de revenir au nœud central et intime. Par la suite, en s'y engageant tout se construit avec ce fil conducteur comme moteur. Cela se ressent comme une implosion intérieure de sentiments, de sensations et d'idées tournant autour du même questionnement ambigu au départ, mais se précisant peu à peu. Le temps passe trop vite et je le ralenti par cette trêve dans mon atelier. L'état de peindre me demande une grande énergie, ainsi qu'une concentration assidue.

Le fait de travailler la peinture sur une toile implique pour moi ce questionnement presque quotidien de la part de l'ombre intérieure et des motivations intrinsèques à nos gestes. Le mystère tient du pouvoir de se modifier, de s'ouvrir à d'autres points de vue, de questionner la position du statu quo. Plusieurs pistes de réflexions se présentent inspirant différents mélanges possibles des éléments. Tout cela reste à faire, je ne sais pas quelle tangente ma peinture va prendre, tout est possible et cet état me donne un vertige, une tension qui s'empare de moi. Je cherche à progresser vers une unité intérieure.

Très simplement, je plonge dans les écrits, puis par alternance dans la peinture en traçant des lignes, des formes de couleurs, des taches de couleurs comme un emportement vital de ma joie de peindre. Le regard critique restrictif que je pose sur mes toiles change, il passe vers un regard global d'une nécessité ressentie par l'intérieur.

CHAPITRE 3

PROCESSUS DE CRÉATION

Méthode de création

Au commencement d'un projet, le déclencheur d'une nouvelle peinture se manifeste par le besoin d'exprimer avec intensité le non-dit d'un sentiment intérieur. Ce corps à corps avec la peinture, je le vis dans l'action. Le tableau se construit geste après geste, une couleur en appelant une autre dans le «faire», dans la découverte de ce que la matière permet d'élaborer, par l'apparition ou la disparition de traces de pigments colorés, par des superpositions de couches de peinture pour créer finalement un espace de vitalité.

De manière plus concrète, c'est la couleur qui m'invite au début de mon processus de création artistique. Par l'application de peinture aux tons variés posés librement sur le support, je m'imprègne de ce qui se dégage en première couche. Je travaille intuitivement à la source du geste, du mouvement, de la touche et de la matérialité de la peinture. J'expérimente directement, je trace, je laisse apparaître des éléments picturaux même s'ils semblent, au premier abord, disparates dans la première ébauche. Ceux-ci

participent à la composition du tableau fait de multiples couches de peinture recouvrant le blanc du support. Cette superposition de peinture et cette accumulation d'éléments visuels me permettent d'atteindre graduellement divers niveaux de réflexions.

J'exprime par la peinture et de manière engagée mes émotions vécues par l'expérience de la couleur et pour la fascination envers le geste de la main qui crée. L'image cache alors plusieurs repentirs. Il y a des gestes qui se perdent et d'autres qui persistent imposant leur présence jusqu'à la fin, tel un palimpseste. La peinture se matérialise formant ainsi une œuvre autonome dans une dynamique gestuelle.

Après cette première étape d'apport d'éléments visuels concrets, mon processus de création exige une distanciation qui s'opère par des périodes de lectures et d'écritures. Ma démarche en peinture s'enrichit, se construit par une pensée attentive, réceptive et continue. J'observe les éléments signifiants de mon environnement : les couleurs, les formes mais aussi je m'imprègne de discussions, de reportages et de visites de galeries d'art. Pour engendrer le processus, je me permets une marge de manœuvre de sorte que j'apporte spontanément des éléments nouveaux, non limités par un concept statique.



Tableau 5

Cette spontanéité m'amène vers des découvertes et me motive dans la poursuite du processus de création; ce processus d'exploration donne libre cours au geste de peindre. Par conséquent, les effets les plus marquants qui relancent ma création concernent ces moments où il y a un contact direct et décisif, soit par la découverte plastique ou la conjoncture d'éléments de sens mais surtout par la liberté du geste intuitif.

Temps de réflexion peinture

Le temps, bref ou prolongé, consacré à la peinture me procure un sentiment d'infinites possibilités : un bien-être, un dépassement, un moyen d'évasion et de liberté d'expression. L'énergie qui se déploie tout au long du processus de la création du tableau vient se canaliser pour donner forme à l'image avec toutes ses accumulations de couleurs et de gestes.

Ce temps investi dans le processus de création commande une investigation conscientieuse et assidue. J'apprends la souplesse et la patience envers le devenir de l'œuvre. La création du tableau engage le parcours de mouvements intérieurs, de sentiments.

L'implication à long terme dans la production des tableaux invite constamment à ce déplacement vers de nouveaux états d'âme, la destination se dévoilant en fin de parcours par la présence des traces de ce voyage intérieur. Ce temps investi s'avère le ferment qui permet l'œuvre.

L'ensemble des tableaux de l'exposition «ÉCLOSION POUR UN PAYSAGE LYRIQUE» constitue la trace matérielle de ce temps passé à parfaire mon projet de recherche de fin de maîtrise. Mes peintures deviennent des mémoires et m'apaisent par leur présence me guidant vers d'autres couleurs, d'autres désirs. Une couleur en amène ainsi une autre pour créer par des lignes, des taches, des touches et des formes, la dynamique de la composition.

La peintre Francine Simonin explique bien cet apaisement de l'acte créateur porteur de vitalité :

«Les œuvres ont cet emportement qui apaise le jour et la nuit. Leur exigence est celle de cette force inavouable qui nous met face au manque et à la mort. L'infexion tout entière est contenue dans le mouvement spatial, où ce qui vocifère parle de recueillement. Transfert ou dissimulation, l'instance de la liberté au travail pose la double question de la disparition et de l'apparition dans la mesure où elle touche à l'essence.»¹⁶

¹⁶ Simonin, Francine, *Simonin : œuvres, 1985-1991*, 1991, p. 8.



Tableau 6

Le rêve et l'œuvre, projection de la pensée

Le rêve et le processus de la création représentent en quelque sorte la célébration de notre imagination. Ils nous permettent une prise de conscience et une transformation de nos perceptions. Dans le processus onirique du rêve, des images étonnantes surgissent de l'inconscient. Le matériel du rêve est une source de connaissance de la vie humaine et ses aspects bénéfiques révèlent à la conscience des symboles parfois inattendus. Ils informent sur les états d'âme et les aspirations de chaque personne. Les émotions véhiculées par les rêves ont un sens au présent.

D'une façon un peu similaire, la peinture me sert d'écran pour voir sur la toile la projection des émotions qui m'habitent au présent. Le rêve et l'œuvre d'art contiennent des éléments de projection de l'esprit. Dans les deux cas, il y a ouverture et accès à la réalité présente de la personne et à ce qu'elle vit. Le processus de la pensée, tel qu'abordé par Carl G. Jung, suggère que le cheminement individuel profond d'un individu s'opère par transformation constante de sa psyché et en construction dynamique avec l'aspect total de la personne, soit du conscient aussi bien que de l'inconscient.¹⁷

¹⁷ Dans Caya, René, et Moncalm, Henriette, *Le principe du phénix*, 1994, p. 56.

Je m'intéresse donc à la psyché, au monde des intuitions, des sentiments et des perceptions avouées par la persistance par exemple, des archétypes symboliques de l'anima, de l'ombre, du soi. Ma démarche m'amène sur le chemin de cette exploration personnelle et subjective du monde intérieur où, pour moi, la nécessité de peindre est posée et ressentie.

La peinture me fait vivre aussi des passages et des métamorphoses parfois déstabilisantes. Ceci se traduit dans mes peintures par des résistances au changement et apporte des états de doute ainsi que des tensions internes. L'introspection des émotions sous-entend un contact avec les aspects symboliques de l'inconscient, ces forces en nous.

Je sens une satisfaction à prendre une distance révélatrice du travail accompli. C'est souvent plus tard avec ce détachement, que les raisons intrinsèques du tableau se dévoilent.

La joie et la jubilation de peindre me font entrer dans une recherche constante de couleurs. Il y a aussi le plaisir ludique de dessiner, de voir la composition prendre forme de manière inattendue, organique. Je trouve une grande liberté d'expression directe en traçant intuitivement au pinceau sur la toile, telle une esquisse.

Le contact enthousiaste avec la matière de la peinture et la recherche assidue de la polychromie me donne un temps privilégié dans le processus de création; cela me fascine et me motive à l'accomplissement passionné de cette série de toile. Le sentiment d'être en position de créer, de donner l'existence à un tableau se veut une action constructive et positive d'expression.

Le rapport à la couleur : source de création

«*C'est par la couleur que je sens.*» *Henri Matisse*

«*La couleur, qui est vibration de même que la musique, est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et pourtant de plus vague dans la nature : sa force intérieure.*» *Paul Gauguin*

Il y a ce rituel, ce moment où je me prépare à peindre, en silence, je choisis des tubes de couleurs. J'applique spontanément une quantité de peinture sur la palette à peindre. Je commence avec des teintes qui me plaisent plus particulièrement ce jour là, et je continue de les disposer afin de créer des mélanges pour peindre librement. Selon l'intuition du moment et l'émotion présente, d'autres couleurs s'ajoutent sur la palette; elles varient, éclatantes ou sombres, unies ou dégradées pour donner forme à l'image. De cet amalgame se crée l'alchimie.

Je constate dans ma démarche la présence continue de teintes surtout vives et vibrantes. J'ai besoin d'un environnement vivifiant intégrant des couleurs dynamiques. Qu'elles soient vives telles le rouge, le bleu, le jaune, l'orangé, le vert et le violet ou plus atténuees et douces comme celles du cuir foncé, du bois naturel, du beige pâle, il y a toujours dans mon travail cette attirance pour la couleur dans son intensité. Cependant, j'aime produire des effets harmonieux aussi bien que des effets contrastés de tons divers. Les tableaux fauvistes sont particulièrement axés sur l'expression exaltée de la couleur, sur la vitalité et la joie de vivre. Ils m'inspirent par leur sensualité et leur exubérance.

*«Les Fauves sont tous des anarchistes qui aspirent à exprimer librement leurs caractères individuels : ils renoncent aux traditions séculaires et aux critères habituels de la beauté; pour eux, la couleur est supérieure au métier, elle les enivre, les tons bouillonnent sur les toiles...»*¹⁸

Les peintures fauvistes attirantes pour l'œil et d'une intensité énergisante m'impressionnent. La couleur est pour moi le moteur de l'expression et de la dynamique du geste de peindre. Mes souvenirs des couleurs reliés à mon séjour en Afrique sont des visualisations vives et dynamiques; le soleil participait alors à cet éclat et il marqua ma mémoire.

¹⁸ Brodskaïa, Nathalia, *Les Fauves, Ces maîtres qui ébranlèrent la peinture*, 1995, p. 24.

La lecture de la composition de la toile peinte se fait par la vision d'une couleur à une autre, guidée par une fonction physiologique de l'œil. Tout d'abord, le blanc et les teintes les plus claires ou lumineuses dans la toile attirent la vue; elles indiquent le point de départ de la lecture. Ensuite, le regard suit ce trajet déterminé par l'attraction que l'œil a pour les couleurs complémentaires.

Il s'agit pour moi de doser la couleur avec l'émotion qu'elle suggère. Par exemple, le rouge traduit l'expression de la force du feu; le bleu offre l'imaginaire de l'eau, du calme, de la paix et de la nuit inspirant l'intériorité, le rêve et le flux des émotions. Je cherche l'intensité franche dans un contraste qui stimule et dirige l'œil vers la lecture des couleurs complémentaires dans l'espace du tableau. Le résultat attendu concerne un mouvement visuel, celui du regard ininterrompu et dynamique. J'aime que la matière s'impose par la présence prépondérante de la couleur, de son intensité et de sa forme dans le tableau.

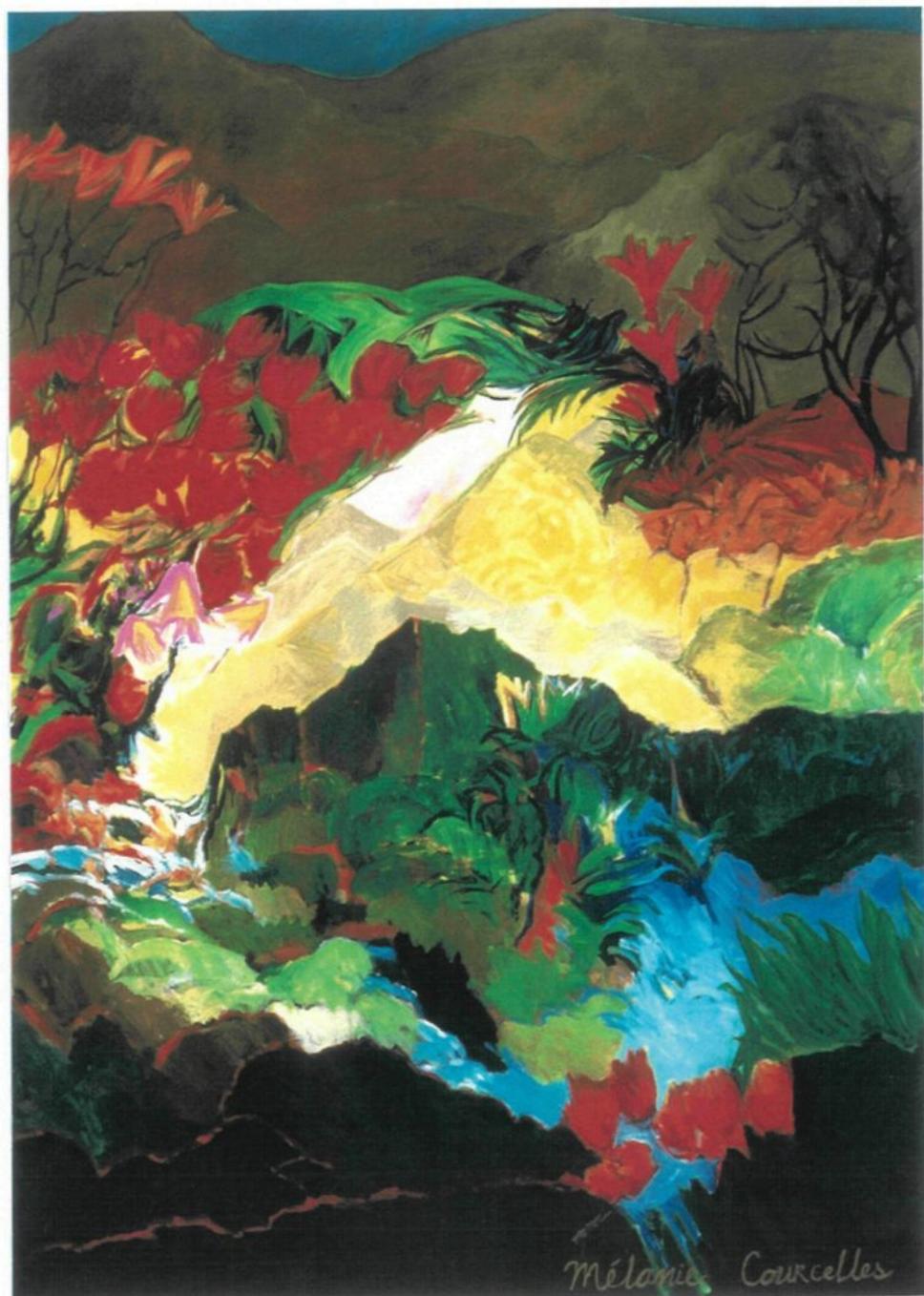


Tableau 7

Positionnement artistique

Mon inspiration artistique en peinture se réfère aux courants du fauvisme (*vers les années 1899 - 1905*), de l'expressionnisme (*fin XIX^e siècle - 1925*) et du surréalisme (*vers 1924*). Les peintures fauvistes, expressionnistes et surréalistes se caractérisent par une recherche de l'expression des émotions. De plus, certaines influences me viennent du courant de l'expressionnisme abstrait (*1940*) dans lequel l'emphase est mise sur la gestualité, sur les toiles de grands formats, sur l'importance de la surface et de ses limites; aucune partie du tableau n'est plus importante qu'une autre, aucune hiérarchie ne s'établit entre forme et fond; l'appellation «*action painting*» valorise l'espace du tableau comme surface picturale en rapport avec le temps et le corps.¹⁹

La peinture des automatistes (*vers 1946*) m'inspire par sa spontanéité et par son approche de la couleur, de la matière et de la subjectivité. Les œuvres monumentales de Jean-Paul Riopelle me transmettent une émotion poétique.²⁰ Les peintures de Marcelle Ferron et de Francoise Sullivan me suggèrent aussi une grande vitalité, une source de questionnement et une beauté plastique.

¹⁹ Suàrez, A. et Vidal, M., *Histoire universelle de l'art Larousse*, 1990, p. 308.

²⁰ Bernier, Robert, *Un siècle de peinture au Québec, Nature et paysage*, 1999.

Dans les années 1980, parallèlement à la tendance de l'art abstrait plus formaliste, un retour aux philosophies du fauvisme, de l'expressionnisme et du surréalisme se constate par la présence des courants néo-fauviste et néo-expressionniste dans la peinture. Ces courants reprennent alors plusieurs traits caractéristiques tels : le retour à la figuration, à l'importance de la symbolique, à la mythologie, à une gestualité expressive et à l'usage des couleurs très vives d'une grande subjectivité, contrairement au courant néo-plasticiste abstrait qui recherche l'épuration des formes.

Dans la revue *Vie des arts*, Bernard Paquet met en perspective la démarche artistique de Kittie Bruneau et décrit les préoccupations personnelles ainsi que les interrogations vitales de l'artiste. Elles ont pour noms : animal, bestiaire, instinct, peur, amour, vie, mort, durée, famille, ciel, terre, ténèbres, Dieu, esprit, etc. On reconnaît dans les peintures de Kittie Bruneau l'influence du surréalisme et quelques caractéristiques automatistes, nous dira Bernard Paquet :

«*La synthèse qu'elle fait de ses expériences se caractérise par la simplification et la métamorphose; un schéma suffit à résumer les différentes solutions employées par l'homme pour exprimer une même chose et permet d'atteindre les fictions mères de toute pensée humaine, c'est-à-dire les archétypes.*»²¹

²¹ Paquet, Bernard, *Vie des arts*, Printemps 1995, p. 50.

La peintre Kittie Bruneau trace librement des éléments de figurations et d'abstractions dans ces œuvres. Elle travaille le geste et la couleur et représente dans ses tableaux ce qu'il y aurait de plus élémentaire chez l'être humain, les interrogations les plus essentielles, les réalités les plus profondes. La métamorphose est présente dans ses préoccupations. J'aime découvrir dans ses œuvres les aspects qui touchent la gestuelle et la générosité de sa palette. Dans les peintures de Kittie Bruneau, on peut reconnaître des éléments de figurations très simplifiés à l'intérieur d'une composition plutôt abstraite.²²

J'apprécie les peintures grands formats de Nycol Beaulieu; elle exploite la représentation de paysages vastes doublés d'une gestualité qui souligne le plaisir purement pictural.²³ Dans le même ordre d'idée, la production de la peintre Lili Richard m'apparaît très intéressante, car elle nous propose des tableaux riches par l'apport de la matière, de la couleur et des symboliques figuratives se rattachant au cycle de la nature, aux rêveries des origines et du temps. Normand Biron écrit : «*L'humain, la lumière, l'eau, la pierre habitent ses tableaux avec plénitude [...].*»²⁴

²² Bruneau, Kittie, *Kittie Bruneau, Centre d'exposition du Vieux-Palais, 1999*.

²³ Paquet, Bernard, *17^e Symposium international de la nouvelle peinture au Canada, 1999*.

²⁴ Dans Richard, Lili, *Lili Richard 1985-2000, 2000*, p. 4.

Dans *Paroles de l'art*, René Huyghe nous explique sa position au sujet de l'art actuel :

«En art, il faut donc représenter pour communiquer. Il faut suggérer à l'aide de la représentation, mais il faut que ce soit dans une langue qui ait sa beauté poétique et qui ait la plastique-beauté des lignes, beauté des formes, beauté de la couleur. Étant déséquilibré, l'art a été à fond dans la voie du réalisme, puis s'est rendu compte qu'il s'égarait. Il a eu la même attitude dans la voie du subjectif, puis il a pris conscience d'avoir commis la même erreur. Alors, il a été à fond dans la voie de la plastique. Cela a donné l'art réaliste du XIX^e siècle. L'art du subjectif, ce fut le fauvisme, l'expressionnisme, le surréalisme qui est descendu jusque dans les ténèbres de l'inconscient. Puis on était à nouveau en face d'un déséquilibre; alors on s'est rejeté vers la plastique qui a privilégié la ligne, la couleur, d'où l'art abstrait qui ne représente plus le monde extérieur [...], qui ne suggère plus un monde intelligible ou exprimable de sentiments déterminés [...], mais s'engage dans une direction exclusive, le culte de la ligne, de la couleur et, à la fois, du geste pictural. Nous sommes maintenant arrivés au bout de ces trois voies, prises trop exclusivement et qui ont abouti chacune à un épuisement...»²⁵

Selon René Huyghe, on a fait ces trois expériences à fond; il est nécessaire de retrouver un art de synthèse, global, un art total : rééquilibrer l'art en ne perdant aucun des éléments qui le soutiennent par un langage librement figuratif afin de mieux évoquer une symphonie émotive chez le spectateur, en ayant quelque chose à communiquer au plan subjectif et en l'exprimant par la qualité esthétique, la beauté des lignes, des couleurs et des formes.

²⁵ Huyghe, René, dans Biron, Normand, *Paroles de l'art*, 1988, pp. 58-59.

Mon positionnement artistique a donc trait au domaine du subjectif, (de l'onirique, de l'affect, de l'intériorité) ainsi qu'au domaine plastique et abstrait (de la gestualité, de la beauté des couleurs et des lignes en soi). Dans mes tableaux, des représentations d'arbres, d'oiseaux, de courants d'eau reconnaissables dans la réalité me donnent les repères d'un lieu de nature sauvage. Ces motifs figuratifs s'amalgament aux éléments picturaux plus abstraits tels que des taches de couleur, des lignes gestuelles ou des formes géométriques. Cette recherche d'intégration et de synthèse m'a permis d'approfondir ma réflexion à propos de l'abstraction et de la figuration dans ma démarche.



Tableau 8

CHAPITRE 4

EXPOSITION ÉCLOSION, POUR UN PAYSAGE LYRIQUE

INTERFACE

Je regarde par la fenêtre et je me mets à penser à cet arbre étirant ses branches vers le ciel, ses racines étant ancrées dans le sol en demeurant patient, serein, robuste face aux tempêtes. Tout de même fragile à la fois, silencieux et laissant passer les cycles de la vie et ceux de la nature.

J'imagine une promenade en nature, à la rencontre de la beauté, de l'harmonie et du calme. Ce calme serait intérieur, global. Il y aurait le ciel inspirant l'infini; l'eau dans une cascade de bruit incessant du cycle de la vie et coulant dans un dessin tracé au fin fond du sol fertile, terreux et humide m'indiquerait des trajets à parcourir le long de la rivière sinueuse. Et du silence premier surgirait à tout moment, des bruits de présences discrètes de ces lieux de la forêt, des oiseaux aux couleurs parsemées. Chants et vols libres en ce moment heureux de la journée, une retraite, une expédition, j'y passerais du temps pour respirer et songer à la vie, à ses enjeux sombres ou clairs.

Je pense au tressaillement intérieur que me donneront les nouvelles toiles à venir. La peinture m'amène à l'écriture de manière plus intérieurisée. L'acte de peindre est déjà une façon de parler de ma vie avec émotion et dévoilement. L'écriture est une sorte de confidence du vécu et des espoirs à vivre. Le geste de peindre a un effet calmant, apaisant et positif. Il se veut un acte concret sur la manifestation de notre présence humaine dans ce monde. Il y a peut-être là, apaisement des tensions au sujet du vide.

CHAPITRE 4

EXPOSITION ÉCLOSION, POUR UN PAYSAGE LYRIQUE

Le parcours de l'exposition

L'exposition «ÉCLOSION, POUR UN PAYSAGE LYRIQUE», présentée à la Galerie L'œuvre de l'Autre, offre le libre parcours de dix tableaux de 183 cm x 132 cm. Le médium utilisé est la peinture acrylique. Chacune des toiles est montée sur un faux-cadre aux rebords de 4 cm sur lesquels se poursuit le motif de la toile. Par cette technique, j'ai voulu donner au tableau l'aspect d'un objet et non seulement d'une surface.

La salle d'exposition rectangulaire de la galerie permet l'effet souhaité d'un parcours circulaire en passant du premier tableau de la série jusqu'au dixième, pour mieux revenir au premier.

L'éclairage est disposé de façon à mettre en valeur la luminosité des peintures installées seules ou groupées, de manière à offrir des temps d'arrêt; l'espace mural blanc entre les toiles se présente ainsi comme une respiration pour en alléger la densité.

Le choix du grand format captive le regard du spectateur attiré par l'amalgame des couleurs vives et sombres mais aussi par l'effet de séries meublant de manière intense et saccadée l'espace de la salle d'exposition. Le résultat attendu relève de l'autonomie de l'œuvre présentée, laissant le libre parcours au spectateur.

L'exposition débute par le tableau 1, un tableau-synthèse se rapportant à mes souvenirs d'Afrique et à la végétation d'une nature sauvage, dans lequel des éléments picturaux ont pris forme au tout début de mon projet. Ce tableau a servi de déclencheur à la série des neuf autres paysages.

Le tableau 2 suggère un lieu exotique où apparaissent des oiseaux dans une végétation abondante. C'est avec le tableau 3 que l'élément de l'eau prend toute son importance, m'amenant à réfléchir à la fluidité des émotions ainsi qu'au passage en souplesse du temps. Mon exploration se poursuit avec les éléments de l'eau et de la végétation des tableaux 4, 5 et 6, une réflexion sur cet oasis de paix et d'abondance, lieu éloigné riche de tons de vert, un lieu aussi de ressourcement presque archaïque. Dans le tableau 7, le sentiment de la solitude de l'être et l'éloignement dans un lieu mystérieux rappellent en quelque sorte l'idée du volcan qui dort, de la montagne comme refuge ou d'une île aux fleurs exotiques.

Le tableau 8, utilisé pour le carton d'invitation, propose un paysage d'harmonie entre le haut et le bas de la toile ainsi que des oiseaux qui s'y reposent au centre. Il s'en dégage pour moi de nombreux contrastes et, paradoxalement, une tension. Le tableau 9 invite le spectateur devant une nature luxuriante, dans une symphonie de couleurs.

Le parcours de l'exposition se termine avec le tableau 10. À propos de cette nature, elle semble maintenant tourmentée, le ciel s'assombrit et la montagne lourde et dense s'obscurcit derrière un champ de fleurs balayées par le vent... la nature prépare-t-elle la tempête?

Techniques et effets picturaux

Les techniques utilisées pour augmenter l'aspect contrasté des couleurs réfèrent à la superposition ou la juxtaposition d'une gamme de tons les plus diversifiés et élaborés possible afin de créer un effet d'abondance. Les formes, géométriques ou linéaires s'imbriquent les unes aux autres pour ajouter des contrastes et de la profondeur à la densité de la végétation; en arrière plan, on peut alors imaginer un lieu sombre et capter les reliefs du paysage.

Aux blancs peints, j'intègre des tons dégradés, des reflets empruntés aux couleurs dominantes ou complémentaires dans la toile pour produire des nuances. Les couleurs, claires ou sombres, sont appliquées de manière rabattue, rompue ou dégradée. Je peins d'un geste franc, large ou en lignes fines rapidement esquissées; ce qui favorise un rendu assez brut que l'on pourrait qualifier de touche fauviste, composée de tracés linéaires et de taches.

La dynamique de la composition s'élabore par les lignes de forces dans plusieurs sens, soit par des vecteurs de lignes horizontales, verticales, diagonales. Les tableaux n'offrent pas toujours une perspective réaliste; ils sont parfois peints en étagement. Ceci amène une sorte de tension, de chaos, l'œil passe alors de lignes et de formes courbes à d'autres plus linéaires; ce qui oriente le regard de manière circulaire et donne le mouvement. L'application finale d'un vernis lustré accentue les couleurs et apporte de l'unité aux tableaux.



Tableau 9

Poésie de la nature

«*Dans l'imaginaire de la genèse des Indiens Pieds-Noirs, dans laquelle le créateur est appelé «vieil homme» : [...] créant toute chose, oiseaux, hommes et animaux tout en marchant. Il créa d'abord les montagnes, les prairies, les bois et les fourrés. Ainsi allait-il vers le nord, plaçant des rivières ici, des cascades là, mettant de la peinture rouge sur le sol et édifiant le monde tel que nous le voyons.»*²⁶

L'exposition porte sur l'idée du paysage lyrique, une série de dix paysages présentés avec une exaltation intérieure. Ces paysages réfèrent à la nature mystérieuse et sauvage dans des endroits imprégnés de forces, d'abondance et de vitalité. Je propose alors cette promenade dans ces divers plans de vue qui se rapportent à un lieu éloigné de la civilisation industrialisée, un retour aux sources vierges et non transformées de la nature. Des représentations simplifiées d'oiseaux cohabitent dans ces lieux luxuriants de verdure comme autant de lieux d'existence pleine et de passage terrestre. On pourrait imaginer que leur trêve est furtive sur une branche d'arbre avant un envol dans le ciel infini.

«*L'animal représente plutôt un *familiaris*, une âme sœur qui se tient muette à nos côtés ou un médecin de l'âme qui comprend qu'il y a des lois psychiques autres que celles du moi plongé dans la vie quotidienne et qui signifie la mort pour cet univers du moi.»*²⁷

²⁶ Novak, Barbara, *Création et créativité*, 1986, p. 18.

²⁷ Hillman, James, *La beauté de psyché, L'âme et ses symboles*, 1993, p. 85.

Dans ces lieux peints, un motif au loin, un refuge ou un nid peuvent s'entrevoir dans les arbres aux feuilles abondantes et me faire penser à un abri léger et aérien dans la densité de la végétation. Ces figurations d'abris sont dispersées dans l'environnement tropical de cette forêt qui représente en elle-même, une métaphore d'un inconscient à découvrir. ²⁸

Pour Paul Valéry, :

«L'arbre est l'image de l'être aux mille sources et qui trouve l'unité d'une œuvre. L'arbre dispersé dans la terre s'unifie pour jaillir du sol et pour retrouver la vie prodigieuse des branches, des abeilles et des oiseaux. Mais voyons-le dans son monde souterrain : alors l'arbre est un fleuve.» ²⁹

Les chutes d'eau blanche et les plans d'eau bleue et turquoise indiquent la présence immanente de l'élément de l'eau. Le trajet dans cette nature estivale suggère des odeurs florales, fruitées, d'eau, de végétations et de boisé à la fois.

«L'âme se sent à l'aise dans les vallées profondes et ombragées. Les fleurs lourdes, engourdis et saturées de noir poussent dans ces vallées. Les rivières coulent comme un sirop épais. Elles se jettent dans les vastes océans de l'âme.» ³⁰

²⁸ Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, 1982, p. 456.

²⁹ Dans Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, 1948, p. 309.

³⁰ Hillman, James, *La beauté de psyché, L'âme et ses symboles*, 1993, p. 17.

L'élément de l'eau en cascade ou en rivière procure une fraîcheur, un repos de l'âme, un calme dans le tourment d'un jardin clos aux végétations denses et aux couleurs vives. Ni le vent, ni la pluie transgresse cette tranquillité. Des roseaux, des fleurs et des feuillages s'élancent hors de l'eau, hors des profondeurs.

Guidée par la vue de ce paysage alchimique où tous les éléments de la nature interagissent dans un cycle perpétuel, j'aime par analogie, y pressentir l'archétype du cercle, parcourant le trajet complet de la naissance du germe jusqu'à la mort, pour y éclore à nouveau. Au loin, la présence signifiante de la montagne renvoie à la force et la stabilité; elle symbolise en quelque sorte la permanence, une terre stable et profonde. Le peintre paysagiste Thomas Cole parle ainsi du mystère de la montagne :

*«Ces choses, écrit-il, sont toutes des mystères, celui qui regarde les montagnes élevant leurs sombres cimes haut dans le bleu limpide, sentira son esprit attiré vers la contemplation de la puissance qui les a édifiées et dont il ne pourra que reconnaître la grandeur. Mais l'heure, la saison à laquelle l'œuvre fut achevée, posant ce vaste édifice sur de profonds terrassements, nous demeure inconnue. Serait-ce au travers de mutations progressives ou par quelque soudain effort convulsif de la nature? Le temps a effacé toute trace et, frappés par notre cécité et notre petitesse, nous sommes subjugués par la grandeur du créateur.»*³¹

³¹ Dans Novak, Barbara, *Création et Créativité*, 1986, p. 20.

Dans cette série de paysages lyriques, la nature, dans une sorte de condensation circulaire, est un lieu où l'énergie se veut vivifiante et salutaire pour l'âme telle une oasis, un éden ou un jardin d'abondance et de plénitude. Mais, ce lieu ne serait-il pas à la fois mirage, nous rappelant notre passage éphémère sur la terre?

*«Dans la perception imaginative de l'artiste, dans sa rêverie dirigée où passe, selon le mot de Bachelard, comme «la générosité du don amoureux», se lisent déjà en filigrane les formes qui permettront à l'artiste d'établir un monde neuf. La nature : une incitation, une provocation, la promesse d'une instauration; c'est par-là qu'elle est irremplaçable. [...] Ces végétations de l'imaginaire qui, jadis, faisaient d'une colline, d'une prairie ou d'un vallon, «la montagne sacrée», «le jardin d'éternité» ou «le séjour des Immortels» sont des métaphores qui, dans l'art, ne cessent de multiplier les correspondances entre la veille et le rêve, entre la matière et l'esprit, l'ici et l'ailleurs, la vie et la mort, le temps et l'éternité.»*³²

Je peins un paysage diurne où le temps paisible semble s'arrêter à un moment de la journée. Je le vois comme un paysage intérieur, un espace à explorer et à parcourir, guidée par les couleurs et la rêverie des éléments de la nature, le temps d'une promenade. Le passage d'un plan à un autre plus lointain, des surfaces colorées, un arrière plan plus sombre et un ciel lumineux font ressortir une impression de profondeur; cela m'inspire un temps plus lent de contemplation, un temps d'évasion.

³² Ribon, Michel, *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, 1999, p. 163.

Lors de ma production de tableaux, j'ai recherché un apaisement au sujet du passage du temps, une acceptation des cycles, des forces de la vie et de la mort. Cela m'a porté à songer à l'aspect serein de la nature, mais aussi à ses ruptures, ses destructions. Cette lutte vitale contre le temps et la mort apparaît constamment telle une motivation qui permet à l'œuvre d'éclore. Le passage du temps peut être vécu sereinement ou dramatiquement, selon le rapport harmonieux ou en tension qu'entretient l'être humain avec la nature.

Cette réalité face à nos limites devant la mort peut s'éprouver par une tension ou par une acceptation. La nature symbolise bien, en quelque sorte, ce cycle de la vie à la mort, de la mort à la vie.

«Comparé au temps de la tradition extrême-orientale, empreint de sérénité, le temps de l'Occident est un temps lourd de drames et plombé d'angoisse; parce que c'est un temps humain inscrit dans une vie personnelle qui va de la naissance à la mort: il a toujours une date, une heure, et des circonstances susceptibles de bouleverser le visage humain comme un paysage dans l'attente d'une tempête ou après son passage. [...] Le temps, en Extrême Orient, se représente délesté des pesanteurs psychologiques attachées, en Occident, au temps humain. [...] Pourtant le temps est bien là: sans drame ni heurt, c'est un temps qui glisse, un temps de lent passage qui invite le regard à se promener librement pour suivre le cours d'une rivière, la sinuosité d'un arbre, la disparition et la réapparition d'une cascade [...].

Au temps continu oriental, s'oppose le temps discontinu d'un Occident dont les œuvres tissent la dramaturgie des ruptures et des secousses d'un temps vécu comme un tourment existentiel majeur. Tourment qui, néanmoins, a toujours été le plus puissant levain esthétique de l'art occidental dans son effort pour le dépasser, sinon s'en délivrer. [...] La distance, le repos, le vide ne sont pas, dans la tradition orientale, des moments d'angoisse; ils sont les moments d'une ample et sereine respiration du Temps. Dans la peinture chinoise, le temps déployé par le pinceau n'est pas un temps humain opposé à la nature : il l'épouse.»³³

Ce sera cette ample respiration sereine du temps, si bien décrite par Michel Ribon, ce temps qui glisse et épouse la nature, qui aura gagné dans l'espace de mes tableaux. Différemment de la peinture orientale, influencée par une vision occidentale, ma série de toiles s'est réalisée par l'expression singulière de cette dualité qui m'habite, une tension heureuse.

³³ Ribon, Michel, *L'Art et l'or du temps*, 1997, pp. 73-75.

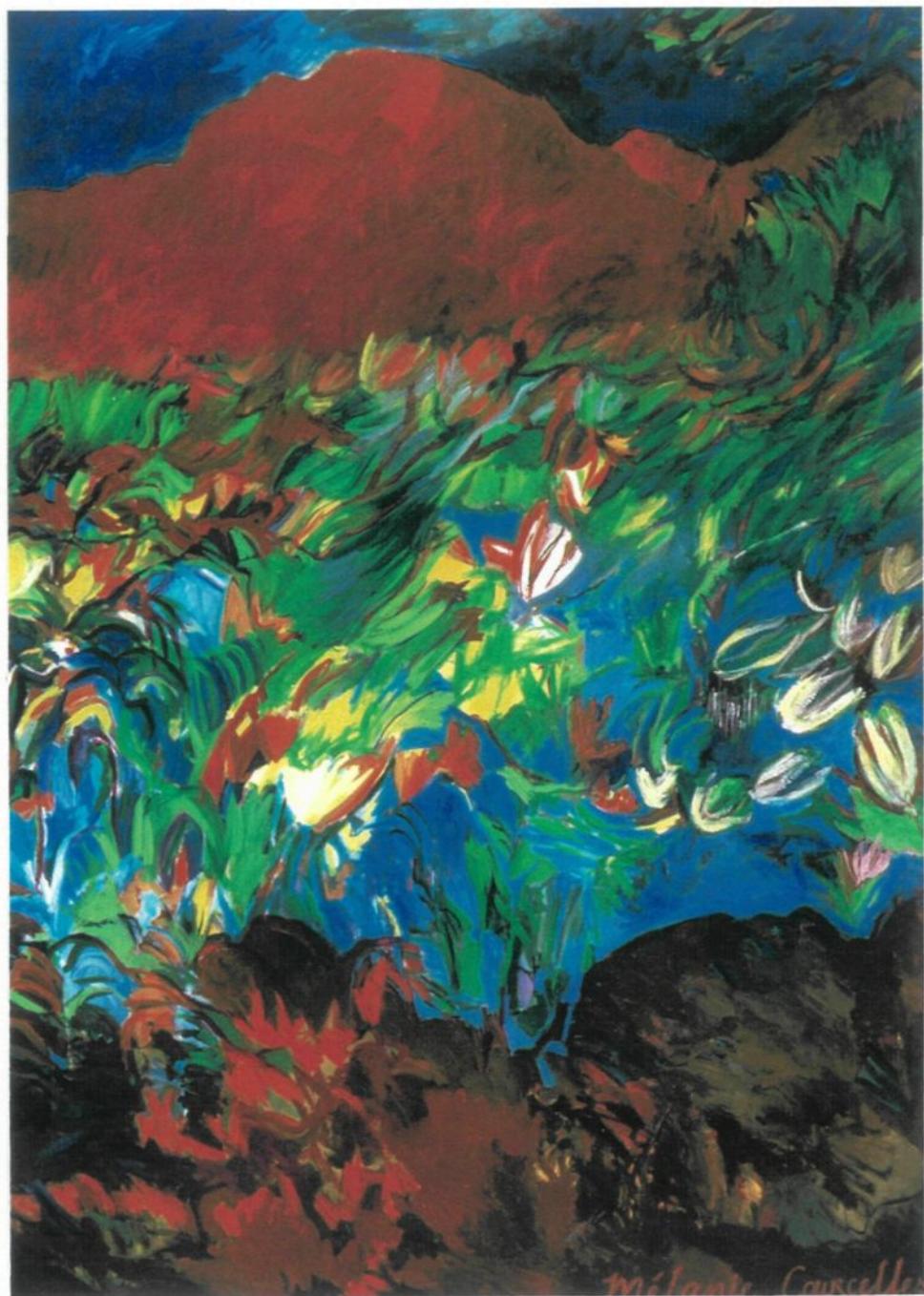


Tableau 10

CONCLUSION

CONCLUSION

La démarche artistique de mon projet de fin de maîtrise s'est réalisée dans le prolongement de cet attrait que j'ai pour les couleurs intenses, les lieux contrastants et les paysages insolites. En amont de l'œuvre, je garde le souvenir des paysages africains intensifiés en luminosité par le soleil ardent. J'ai cherché à recréer dans mes peintures cette luminosité si particulière aux pays équatoriaux.

Par ce temps de réflexion, de production et d'écriture consacré à la réalisation de mes tableaux, j'ai renoué avec une intérriorité, un vécu invitant à la gestation de l'œuvre. L'implication à long terme dans la création de mes peintures m'a invité à faire de nouvelles réflexions, la destination se révélant en fin de parcours par la présence des traces matérielles de ce voyage intérieur : la série de dix paysages lyriques.

Au-delà du résultat concret de ma production de tableaux colorés une recherche intérieure m'a habité au sujet d'un apaisement face au déroulement irréversible du temps, vers l'acceptation du cycle de la vie et de la mort et du passage en souplesse des forces de la vie. Cela m'a porté à songer à l'aspect serein de la nature, mais aussi à ses ruptures, ses destructions.

Cette dualité de la vie et de la mort, toujours présente en nous, est féconde pour le processus de création permettant au chaos ou au vide de sens d'être intégré et transcené, un moment, par l'œuvre. Par le rituel de la peinture, je contacte la part de dualité qui m'habite et m'invite au dépassement ainsi qu'à vivre intensément le moment présent. Tel que je l'ai décrit, la couleur est pour moi le moteur de l'expression et de la dynamique du geste de peindre.

En effet, l'acte de peindre réside au cœur de mon rapport viscéral à la couleur. La nécessité de peindre est posée et ressentie. La toile m'a servi d'écran pour la projection d'émotions. J'ai souhaité que la matière s'impose par la présence prépondérante de la couleur, de son intensité et de sa forme dans le tableau.

Mes tableaux se sont construits geste après geste, une couleur en appelant une autre, par l'apparition ou la disparition de traces de couleurs, par des superpositions de couches de peinture pour créer un espace de vitalité. Ce corps à corps avec la peinture, je l'ai vécu dans l'action. Les éléments présents dans le cycle de la nature ont stimulé mes réflexions à propos du sentiment de plénitude et d'unité ainsi que sur la tension, la fragmentation et la distanciation ressenties dans le rapport actuel avec la nature.

Dans cette nature sauvage qui suggère une évasion dans une sorte de mouvement circulaire, l'énergie semble vivifiante et salutaire pour l'âme, telle une oasis ou un éden de plénitude, mais elle nous rappelle à la fois notre lieu de vie réel et son apparence arbitraire. J'ai imaginé en peinture ce que serait ce paradis terrestre nous donnant l'illusion du bonheur, un lieu d'énergie archaïque nous rappelant l'instinct de vie. Mes paysages dégagent un lieu imprégné de forces, d'abondance et de vitalité, éloigné de la civilisation industrialisée.

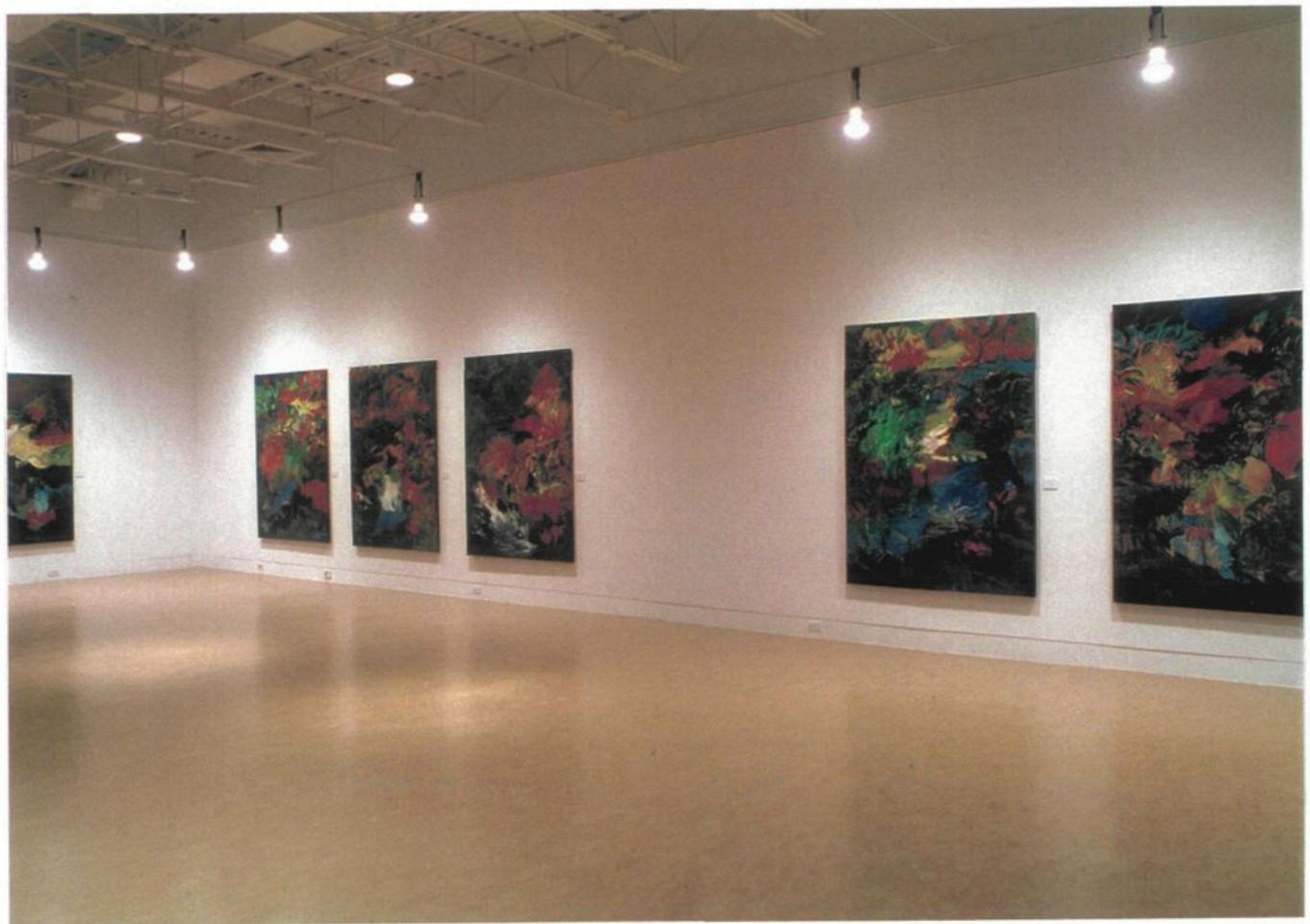
*«L'étymologie du mot *production* (du latin *producere*) signifie «mettre en avant, faire avancer devant soi» : dans le prolongement de l'intuition marxiste, l'artiste moderne montre que créer ne signifie pas pour lui fabriquer des objets, mais faire avancer une œuvre, mêler production et produit en un dispositif d'existence. Liant *praxis* et la *poiésis*, l'artiste vise une totalisation de l'expérience, totalité dont l'homme a été dessaisi par la civilisation industrielle.»*³⁴

L'expérience de la maîtrise m'a permis de franchir une étape de maturation en tant qu'artiste et m'a amené vers une production plus affirmée et centrée sur ma passion de peindre. Le temps accordé à la peinture et à l'écriture de ce projet m'a apporté une meilleure connaissance de moi-même et une ouverture accrue, au quotidien, pour l'art dans ma vie.

³⁴ Bourriaud, Nicolas, *Formes de vie, L'art moderne et l'invention de soi*, 1999, p. 66.

Mes perspectives d'avenir réfèrent aux diverses possibilités de produire mes tableaux, c'est-à-dire à l'importance d'avoir accès à un lieu, à un atelier avec l'espace nécessaire à ma production de grands formats ainsi qu'à l'opportunité de participer à des expositions de peinture. De plus, je souhaite allier l'expérience de l'enseignement à ma production d'artiste.

J'aspire poursuivre mes recherches au sujet du processus de création en peinture, plus précisément en élargissant mon champ d'exploration du discours et de la production par des voyages en pays inconnus; dans le processus de peindre, une part d'imprévisibilité est toujours présente. Mon exposition de peinture marque ainsi la fin d'un cycle et m'ouvre les portes vers de nouveaux voyages intérieurs, vers d'autres tableaux à peindre riches en couleurs et en découvertes. Cette expérience de la maîtrise m'a guidé vers des métamorphoses, c'est-à-dire vers un épanouissement, une réalisation de moi-même où la vie rejoint l'art.



Exposition Éclosion, pour un paysage lyrique

Galerie L'Œuvre de l'Autre

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre, Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Gallimard, Paris, 1981, 377 p.
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos, Essai sur les images de l'intimité*, Librairie José Corti, Paris, 1948, 339 p.
- BERNIER, Robert, *Un siècle de peinture au Québec, Nature et paysage, Regards de nos plus grands peintres*, Les Éditions de l'homme, Canada, 1999, 351 p.
- BIRON, Normand, *Paroles de l'Art*, Collection Dossiers Documents, Éditions Québec/ Amérique, Bibliothèque nationale du Québec, Québec, 1988, 626 p.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Éditions Denoël, Paris, 1999, 187 p.
- BRODSKAÏA, Nathalia, *Les Fauves, Ces maîtres qui ébranlèrent la peinture*, Aurora, Parkstone, Saint-Pétersbourg, 1995, 456 p.
- BRUNEAU, Kittie, *Kittie Bruneau*, Centre d'exposition du Vieux-Palais et Les 400 coups, Bibliothèque nationale du Québec, Canada, 1999, 95 p.
- CAYA, René, et MONCALM, Henriette, *Le principe de Phénix, Le rêve comme processus de transformation selon la psychologie de C.G.Jung*, Éditions du Roseau, Québec, 1994, 347 p.
- CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Robert Laffont SA. Et Éditions Jupiter, Paris, 1982, 1060 p.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, France, 1965, 185 p.
- HILLMAN, James, *La beauté de psyché, l'âme et ses symboles*, Le jour Éditeur, Montréal, 1993, 329 p.
- HUYGHE, René, *Les puissances de l'image*, Flammarion, France, 1965, 279 p.

NOVAK, Barbara, *Création et créativité*, dans Collection d'écologie humaine dirigée par AMPHOUX, Pascal, et PILLET, Gonzague, Castella, Albeuve, Suisse, 1986, 193 p.

PAQUET, Bernard, *Kittie Bruneau, Le carnaval des mythologies*, Vie des arts, Vol. 39, no 158, Printemps 1995, Société La Vie des arts, Montréal, 95 p.

PAQUET, Bernard, *Baie St-Paul 1999, 17^e Symposium international de la nouvelle peinture au Canada 1999, L'Avenir en questions*, Conseil des arts et des lettres du Québec, 1999, 8 p.

RIBON, Michel, *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, essais, Éditions Kimé, Paris, 1999, 254 p.

RIBON, Michel, *L'Art et l'or du temps, Essai sur l'Art et le Temps*, Collection Esthétiques, Éditions Kimé, Paris, 1997, 314 p.

RICHARD, Lili, *Lili Richard 1985-2000*, Les Presses de l'imprimerie Litho Acme, Montréal, Québec, 2000, 40 p.

SIMONIN, Francine, *Simonin : œuvres, 1985-1991*, F. Simonin, Québec, 1991, 79 p.

SUÀREZ, Alicia, et VIDAL, Mercè, *Histoire universelle de l'art, Tome 10, Le XX^e siècle*, Larousse diffusion France, Paris, 1990, 393 p.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942, 221 p.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1943, 306 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, France, 1961, 183 p.

BREUILLE, Jean-Philippe, *Dictionnaire de peinture et de sculpture, l'art du XX^e siècle*, Larousse 1991, Les Éditions Françaises Inc., Canada, 1991, 896 p.

ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, 251 p.

JUNG, Carl-Gustave, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1964, 287 p.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël, France, 1989, 214 p.

MAY, Rollo, *Le courage de créer, De la nécessité de se remettre au monde*, Le jour Éditeur, Québec, 1993, 138 p.

MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, 285 p.

PÉCHOIN, Daniel, *Thésaurus, des idées aux mots, des mots aux idées*, Collection IN EXTEENO, Larousse, Paris, 1999, 1184 p.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Femmes qui courrent avec les loups, histoire et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Éditions Grasset & Fasquelle, France, 1996, 487 p.

VALOIS, Raynald, *À la recherche d'un art perdu, essai sur le langage de la peinture symbolique*, Les presses de l'Université Laval, Québec, 1999, 238 p.