

Ma rivière aquarelle

Parcours d'un regard



Ma rivière aquarelle

Parcours d'un regard

Tous droits réservés

Gaétan Patenaude

Ma rivière aquarelle : parcours d'un regard a été mis en ligne le 20 décembre 2014. Il est offert en mode lecture seulement et publié uniquement en format numérique.

Les références bibliographiques des ouvrages cités figurent à la fin du livre. De plus, lorsque pertinent, une note à la fin des chapitres indique que les extraits des ouvrages cités ont été reproduits avec l'aimable autorisation des auteurs ou des titulaires des droits d'auteur.

Sauf indication contraire, Gaétan Patenaude est l'auteur des textes, des aquarelles, des dessins et des photos qui sont présentés dans cette publication.

Note

Des modifications ont été apportées à la présente édition , mise en ligne le 7 janvier 2023.

Le texte est identique, toutefois, des liens ont été actualisés.

Quant aux images, elles ont été renumérisées pour améliorer la présentation.

Tous droits réservés

Page couverture

Roseaie 2, 2003-005

Aquarelle sur Crescent, H. 30; L. 21 cm

© Gaétan Patenaude, 2014

Tous droits réservés pour tout pays.

Toute reproduction par quelque procédé que ce soit et traduction, même partielle, sont interdites sans l'autorisation de l'auteur ou des auteurs des ouvrages cités.

Remerciements

Ma rivière aquarelle : parcours d'un regard raconte une aventure qui s'étend sur plus de trois décennies. Sa réalisation n'aurait pas été possible sans le soutien et les encouragements de nombreux amis et collègues. Je ne peux les nommer tous, mais je souhaite néanmoins les remercier sincèrement. D'une façon particulière, je tiens à remercier les personnes suivantes :

Mme Jeanne Dobie, Mme Nan Rae, M. François Cheng, M. Yvon Le Corre, M. Carl Grifo, mandataire de Maître Hiroko Okata, la succession de M. José María Parramón et les Éditions Paidotribo, les Éditions OSKAR et Quarto Publishing pour leur autorisation à reproduire des extraits de leurs ouvrages respectifs dans le mien.

Mme Marie Gauthier, Mme Heather Midori Yamada et M. Alain Marc pour leur autorisation à rendre compte de leur enseignement durant mes stages sous leur supervision.

M. Jean-Pierre Latour pour les fondements du dessin et de l'aquarelle et ses encouragements à poursuivre ma démarche de création. Malheureusement, son décès prématuré ne m'a pas permis de partager avec lui les résultats de ma démarche.

Maître Hiroko Okata pour son accompagnement sur la voie de l'exploration des bases de la calligraphie japonaise et pour m'avoir fait sentir l'essence de cet art fascinant.

M. Guy Lafond pour son amitié indéfectible depuis près de quarante ans et pour avoir stimulé ma sensibilité esthétique, artistique et littéraire.

M. Vincent Warren pour son invitation à explorer les maîtres anciens et récents, le partage de ses connaissances dans le domaine des arts, la confiance exprimée, sa générosité et son amitié durable.

Mme Andrée Côté pour sa suggestion avisée de soumettre mon dossier au Symposium de peinture de Beaumont, pour ses questions pertinentes et pour ses propositions à la suite de la lecture de mes textes.

Mme Nicole Blouin pour sa merveilleuse idée de placer l'auteur François Cheng sur ma voie, ainsi que ses encouragements à explorer davantage l'abstraction et à diffuser mes œuvres.

M. Alain Marc pour ses précieux conseils lors des étapes de relecture du manuscrit et de la préparation de la mise en ligne de mon site web www.mariviereaquarelle.com, ainsi que pour l'expérience vécue lors du stage de carnet de voyage à Collioure et à Cadaquès.

Mme Dominique Villard pour ses avis lors de l'étape de relecture de la première version du manuscrit et pour son hospitalité et sa contribution informelle lors du stage de carnet de voyage à Collioure et à Cadaquès.

Mme Estelle Cambe pour le patient travail de relecture de la première version, ses remarques stimulantes et ses encouragements à mener mon projet à terme.

M. Pierre Landry pour son analyse critique des deux versions. Ses observations, ses questions et ses propositions m'ont permis de clarifier et développer certains passages.

M^e Marc Baribeau et M. Victor Dzomo-Silinou pour leurs judicieux conseils lors des démarches visant à obtenir les autorisations requises en matière de droits d'auteur.

Mme Anne Fonteneau, directrice associée au baccalauréat intégré en langue française et rédaction professionnelle ainsi qu'au certificat en rédaction professionnelle au Département de langues, linguistique et traduction de l'Université Laval et ses étudiantes, Mmes Anika Boucher, Éva-Saïda Saheb Ettaba, Louise Fortier, Nathalie Gilbert et Sonia Langlois pour leur contribution inestimable à la révision linguistique du manuscrit. Mme Marilyse Nadeau pour l'ultime lecture attentive et minutieuse qu'elle a accomplie sur mon manuscrit.

Enfin, ma compagne Claire Marois pour ses observations pertinentes et son soutien constant durant les années de préparation de la mise en ligne de cette publication.

Sommaire

1	<i>Ma rivière aquarelle</i> : la source	1
2	Formes et couleurs : exploration I	7
3	L'aquarelle selon la tradition occidentale, avec José María Parramón	19
4	<i>Faire chanter la couleur à l'aquarelle</i> , de Jeanne Dobie	31
5	Formes et couleurs : exploration II	55
6	Accompagnement individuel, avec Jean-Pierre Latour	71
7	Libérer le geste, oser la couleur.....	101
8	Le croquis, ou la création d'une aquarelle en trois étapes, avec Nicole Foreman	123
9	Peindre sur le motif au Québec	135
10	L'orme pleureur dit « le porteur »	149
11	Dessiner Percé sur le motif, avec Marie Gauthier	159
12	<i>Le dessin gestuel à partir d'un modèle</i> , avec Heather Midori Yamada	173
13	Carnet de voyage à Collioure et à Cadaqués, avec Alain Marc	197
14	Explorer la voie asiatique	219
	<i>La Peinture chinoise, tradition Qi</i> , de Wang Jia Nan, Cai Xiaoli et Dawn Young	220
	L'apprentissage de la calligraphie japonaise, avec maître Hiroko Okata.....	225
	<i>Le Ch'i, Souffle du pinceau</i> , de Nan Rae	229
	L'apprentissage du <i>Sumi-e</i> , avec Hakuho Hirayama	232
	L'« œil chinois », selon Li Dongxu	244
	La distinction entre artiste amateur et artiste professionnel, selon Ma Zhifeng	245
	Découvrir Chu Ta et Shitao, avec François Cheng	246
	La voie asiatique : un gisement pictural.....	253
15	Vers la maîtrise de mon orchidée.....	257
	Références bibliographiques	263

Tous droits réservés

1

Ma rivière aquarelle : la source

Écoute, c'est un secret : ralentis ta vie au point qu'elle devienne tienne. Ensuite, prends ton élan et mets-y ta passion.

Les outils de la passion (Le Corre, 1998, p. 259)

Le choix de l'aquarelle comme médium d'expression est lié au potentiel qu'elle m'offre en matière de transparence, de luminosité et de légèreté. Durant les premières années de mon parcours, amorcé en 1981, la poésie et l'aquarelle se sont partagé mon temps d'expression artistique. Par la suite, j'ai constaté que le mot ne me suffisait plus pour décrire les images et les émotions. La poésie par l'écriture a donc fait place à la poésie par l'image et les couleurs.

L'expression libre ou « spontanée » qui caractérise l'époque des années 1970-1980, je la cherchais de multiples façons : dans la danse, le tai-chi, la poésie, l'essai, puis, l'aquarelle. Au début, la peinture occidentale m'a guidé dans mon exploration de ce médium. Je crois que ce qui a vraiment suscité mon intérêt a été l'exposition *Cézanne : Les dernières années 1895-1906*, qui s'est tenue au Grand Palais à Paris en 1978.

J'ai initialement abordé la pratique de l'aquarelle sous l'angle de l'abstraction par des jeux de formes et de couleurs. Ce choix s'explique par mes lacunes en dessin, mais aussi par la faible estime alors accordée à l'art figuratif. En observant les œuvres des grands maîtres occidentaux, je me rendais compte que cette opposition entre l'abstrait et le figuratif n'était pas vraiment pertinente. L'important était la façon de traiter le sujet, le point de vue de l'artiste et la maîtrise des moyens d'expression. Cette compréhension m'est venue graduellement. C'est ce que la lecture de *Ma rivière aquarelle : parcours d'un regard* vous permettra de découvrir.

En 1980, en feuilletant le catalogue de l'exposition *Aquarelles d'expressionnistes allemands* (Musée d'art contemporain de Montréal, 1969), j'ai découvert le peintre Emil Nolde. Dans ce catalogue, on trouve des reproductions d'œuvres peintes en Nouvelle-Calédonie.

Au début des années 1990, j'ai acheté un exemplaire de l'affiche d'une exposition qui s'est tenue au Museum of Fine Arts à Boston. Elle reproduisait *Iris* une œuvre de Nolde. Il s'agit d'un iris blanc sur fond noir. Œuvre d'une grande simplicité, mais aussi d'une grande force expressive. En observant cette reproduction, j'aspirais à cette liberté d'expression.

À l'été 2001, j'ai poursuivi mon exploration en consultant les trois ouvrages suivants :

- *Landscapes, Watercolors and Drawings* (Urban, 1970);
- *Flowers and Animals* (Urban, 1964);
- *Emil Nolde : Unpainted Pictures*, (Haftmann, 1965).

Pendant plusieurs années, je me suis demandé comment Nolde obtenait les effets de fluidité et de transparence. En lisant ces monographies, j'ai découvert qu'il peignait sur des papiers asiatiques. C'est ainsi que j'ai été à même de comprendre pourquoi je percevais que l'aquarelle *Iris* me semblait inspirée de la tradition asiatique.

La lecture de ces trois livres m'a permis de mieux comprendre le style de Nolde, ce qui m'a conduit à « explorer la voie asiatique ». Les œuvres de Nolde — tout particulièrement les motifs de fleurs — ont guidé ma quête d'une maîtrise technique alliée à une plus grande liberté gestuelle.

Cette quête a trouvé un écho dans la citation suivante extraite du livre *D'où jaillit le chant : la voie des fleurs et des oiseaux dans la tradition des Song* de François Cheng :

De Huang Quan on a essentiellement gardé deux œuvres majeures : *Oiseau et bambou sous la neige* (aujourd'hui au musée de Taipei) et surtout l'admirable étude d'oiseaux et de petits animaux conservée à Pékin, émouvante matrice de toute une tradition prête à prendre son envol. Il faut donc, pour en deviner plus, laisser parler Guo Ruo-xu (dans son *Tu-hua jian-wen zhi*) qui compare sa manière « riche et somptueuse », au style « libre et superbe » de Xu Xi – dont on ne possède plus rien d'absolument authentique. On raconte que le premier aimait à dessiner des fleurs aux contours précis, qu'il coloriait ensuite avec une exactitude extrême; tandis que le second, adepte du libre pinceau et du procédé dit *mu-qu* (« sans os ») qui consiste à dessiner directement tiges, pétales et feuilles au moyen de simples traits ou taches, sans en fixer préalablement les contours, s'efforçait avant tout de saisir l'*esprit* des figures qui l'occupaient. Cette opposition de deux génies singuliers préfigure d'ailleurs le futur partage, à la grande époque de l'académie impériale, entre les deux versants majeurs de l'art pictural chinois : d'une part un style qui privilégiera le *xie-yi* (« librement inspiré »), soit une façon de faire plus spontanée, plus intuitive, servie par une technique fondée sur l'art du trait; de l'autre, une démarche se revendiquant comme classique, plus descriptive, plus « appliquée » – mais non point toujours privée pour cela d'une authentique inspiration poétique. (Cheng, 2000, p. 9-10)

La description de l'approche de ces deux peintres chinois du X^e siècle illustre que l'opposition entre l'académisme et le style libre en peinture existe depuis de nombreux siècles.

L'idée de raconter mon parcours à l'aquarelle a germé à la suite de la préparation de mon dossier de participation au deuxième Symposium de peinture de Beaumont qui se tenait en juin 2002. La sélection des participants se faisait sur examen d'un dossier par un jury. Ce dossier comprenait une description de notre démarche et des photos de quelques œuvres pour l'illustrer. J'ai participé à ce symposium durant trois années. J'ai donc eu à mettre à jour la description de ma démarche à trois reprises. Au cours des années suivantes, j'ai poussé plus loin l'idée de raconter mon parcours dans le but de partager les œuvres que j'ai réalisées.

En 2004, j'ai amorcé en autodidacte l'exploration de la peinture chinoise et l'apprentissage de la calligraphie japonaise avec un maître japonais. Cette formation m'a aidé à mieux comprendre le sens de ma démarche à l'aquarelle.

À l'automne 2005, un ami de longue date célébrait son 80^e anniversaire et je me demandais quel cadeau lui offrir. Ma compagne de l'époque m'a suggéré de lui faire cadeau d'une aquarelle. Je me suis donc retrouvé dans la situation difficile de choisir, parmi mes œuvres uniques, laquelle je lui offrirais. Cette idée de séparation m'angoissait, mais j'ai finalement décidé de lui faire don de *Roseaie* 2 (fig. 1).

On dit souvent que celui qui donne reçoit davantage. En voici un exemple. Alors que je lui rends visite, mon ami me raconte que récemment, un visiteur lui a demandé : « Qu'est-ce que cela représente? » Mon ami lui a répondu : « C'est une rose. » Son visiteur lui dit : « Mais cela n'a pas l'air d'une rose! » Et mon ami lui a répliqué : « Eh bien, c'est parce que vous n'êtes pas chinois! »

Cette anecdote résume bien l'essence de mon parcours. Depuis les tous débuts, je me pose les questions suivantes : Comment représenter la réalité? Quel est le rapport entre la réalité et la peinture? Grâce au commentaire de mon ami, je recevais la confirmation que j'avais peint non pas la rose telle qu'elle poussait dans la roseraie, mais telle que mon œil la percevait. Je recevais ainsi un témoignage de reconnaissance. Depuis ce moment, les craintes de me séparer d'une œuvre et de ne plus pouvoir en réaliser une autre de même qualité se sont estompées. Cette aquarelle a été peinte en août 2003, avant le début de mon apprentissage de la peinture chinoise. Cet échange avec mon ami a semé le germe d'une étape de partage plus soutenue.



Fig. 1
Roseaie 2, 2003-005
Aquarelle sur Crescent, H. 30; L. 21 cm

En janvier 2009, en lisant la critique de Georges Leroux intitulée « [Le grand art des Song](#) » dans le quotidien *Le Devoir*, j'ai découvert l'ouvrage *D'où jaillit le chant : la voie des fleurs et des oiseaux dans la tradition des Song* (Cheng, 2000). Ce n'était pas mon premier contact avec l'œuvre de François Cheng, mais cet ouvrage et les monographies qu'il a consacrées aux peintres Chu Ta (Cheng, 1986) et Shitao (Cheng, 1998) ont été des révélateurs.

C'est par ces lectures que j'ai découvert qu'un courant expressionniste existait en Chine au XVII^e siècle, mais également, qu'il s'agissait d'un « expressionnisme heureux ». François Cheng énonce cette idée dans son commentaire sur l'œuvre *La Retraite du sage, entre pin et rocher* du peintre Shitao (Cheng, 1998, p.124). Ce commentaire est cité au chapitre 14 (p. 251) de ce livre.

Ces lectures m'ont permis de mieux comprendre ma fascination pour le peintre Emil Nolde et mon attrait pour la peinture chinoise. Par la suite, j'ai amorcé la réalisation du projet *Ma rivière aquarelle*. Ce titre évoque l'essence de mon parcours, lequel est sinueux comme le lit d'une rivière et mouvementé comme son courant.

Mon ouvrage décrit les différentes étapes de mon apprentissage, et présente les phases d'exploration de l'aquarelle, ainsi que des questionnements accompagnés de quelques réponses. Certains chapitres sont consacrés aux livres de référence qui m'ont aidé dans mon apprentissage en autodidacte. Ce ne sont pas les seuls utilisés au cours des années, mais ce sont ceux qui ont été les plus présents. Enfin, quatre chapitres rendent compte de mes stages sur le croquis, le dessin, le dessin gestuel à partir d'un modèle et le carnet de voyage. Ils ne suivent pas un ordre strictement chronologique et plusieurs sont thématiques. Ce choix me permet de montrer l'évolution de mes apprentissages, mais aussi de mettre l'accent sur plusieurs thèmes fondamentaux.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un manuel d'apprentissage technique, deux de mes objectifs en publiant cet ouvrage sont de mettre en valeur les qualités pédagogiques des professeurs avec qui j'ai appris les techniques de l'aquarelle, et de partager mes repères et mes découvertes, notamment en ce qui concerne la peinture chinoise.

Un autre de mes objectifs est de donner du courage à ceux et celles qui rêvent de peindre à l'aquarelle, mais qui hésitent à plonger en raison de sa technique réputée difficile. À ces personnes, je dirais : adoptez une approche ludique et sérieuse, soyez persévérants et demeurez curieux.

C'est donc avec beaucoup de plaisir que je vous invite à découvrir *Ma rivière aquarelle* et à suivre le *parcours de mon regard*.

Tous droits réservés

Notes sur les droits d'auteur

L'extrait de *Les outils de la passion* qui figure dans ce chapitre a été reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur, monsieur Yvon Le Corre.

Les extraits des ouvrages *D'où jaillit le chant : la voie des fleurs et des oiseaux dans la tradition des Song* et *Shitao (1642 – 1707) : la saveur du monde* qui figurent dans ce chapitre ont été reproduits avec l'aimable autorisation de l'auteur, monsieur François Cheng.

Toute reproduction des extraits de l'un de ces ouvrages est interdite sans l'autorisation écrite des titulaires des droits d'auteur .

2

Formes et couleurs : exploration I

La période 1981-1990 correspond à ma première phase d'exploration de l'aquarelle en autodidacte. Je cherchais l'inspiration dans les livres et les cours d'histoire de l'art, les monographies et les expositions dans les galeries et les musées. J'ai ainsi fait la découverte de plusieurs grands peintres qui utilisaient l'aquarelle comme moyen d'expression. Je pense en particulier à Cézanne (éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978), à Delacroix (Daguere de Hureaux, 2000), à Klee (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1977) et à Emil Nolde (Musée d'art contemporain de Montréal, 1969). Ces peintres ont nourri ma sensibilité et stimulé mon imagination.

À la fin des années 1970, j'ai fait l'acquisition de la gravure [Pitchoune V](#), de Richard Lacroix. Même s'il s'agit d'une œuvre réalisée avec une autre technique d'expression, sa texture m'a servi d'inspiration pour explorer l'abstraction par la suite.

Durant cette période, je percevais une attitude négative à l'égard de la figuration en peinture et, sans doute aussi, à l'égard de l'aquarelle.

Il y a lieu de préciser que durant ces années, j'explorais l'aquarelle de façon intermittente et sans enseignement structuré. D'autres diraient « comme un loisir ou en amateur », mais cela n'a pas vraiment d'importance puisque ce qui compte, c'est le sérieux de la démarche. Cette intermittence s'explique par le temps consacré à mes activités professionnelles dans le domaine de la danse et à mes études universitaires à temps partiel en sciences politiques. C'est pour ces raisons que je ne pouvais pas toujours suivre le conseil que les professionnels font aux débutants, à savoir qu'il faut pratiquer régulièrement pour assimiler les techniques de l'aquarelle. Dans mon cas, le processus aura été plus long. J'aurai été persévérant dans la durée, à défaut d'avoir été régulier dans la pratique.

Les prochaines aquarelles sont des exemples de mes premières explorations. Elles couvrent la période 1981-1988.

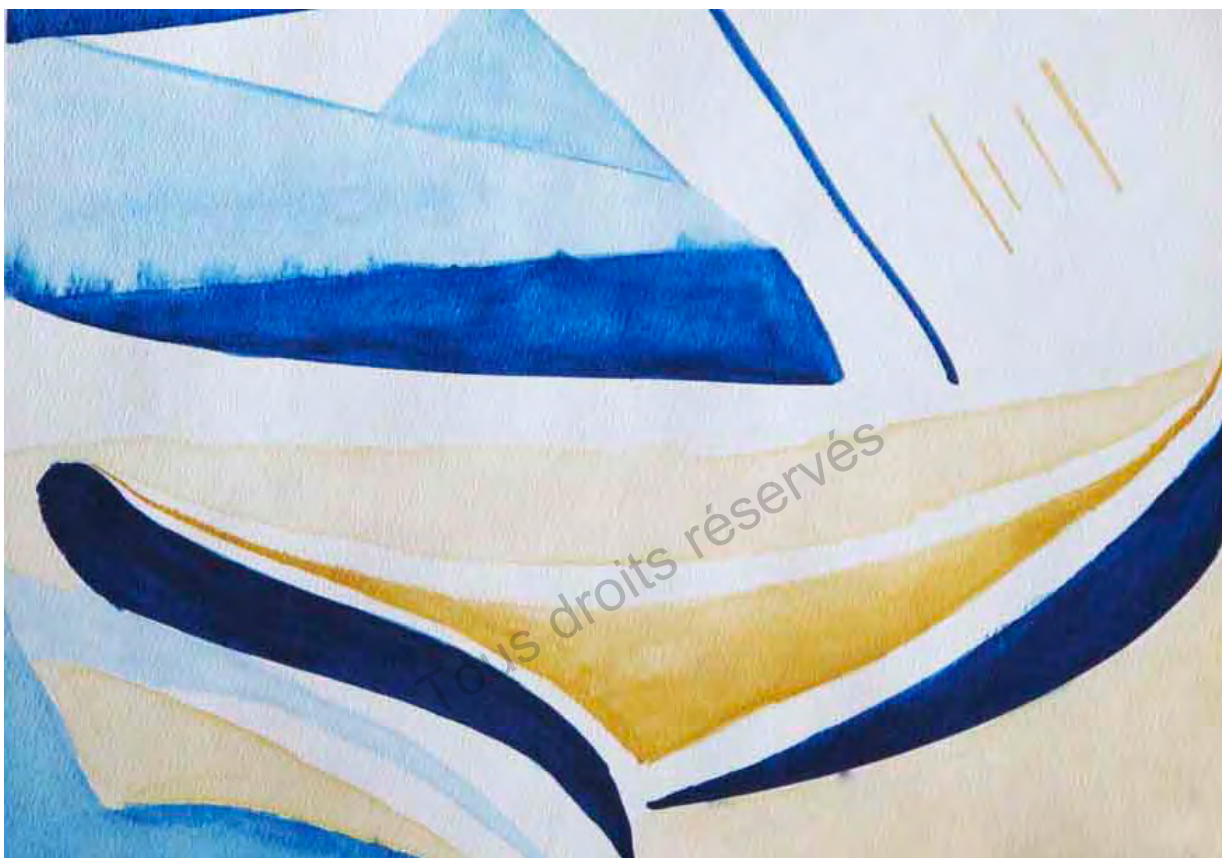


Fig. 2

Formes et couleur I, 1981-01

Aquarelle sur Aquabee, H. 22,9; L. 30,5 cm



Fig. 3
Cercle bleu, carré blanc, carré rouge, 1981-10
Aquarelle sur Arches, H. 30,5; L. 30,5 cm



Fig. 4
Soleil couchant, 1981-06
(étude)
Aquarelle sur Aquabee, H. 15,5; L. 28,3 cm

Image chinoise « librement inspirée » (fig. 5) est une ébauche d'une carte de vœux transmise à une amie à l'occasion de la période des Fêtes, en décembre 1982.

Elle a été réalisée à partir de la technique du lavis, en superposant le vert et le jaune. Aujourd'hui, j'aurais utilisé du bleu plutôt que du vert afin de mettre à profit la création d'une troisième couleur par l'effet de transparence.

Vous remarquerez les nuages suspendus en forme de toit pagode. C'est une image qui m'était venue à l'esprit à l'époque. Curieusement, en 2006, assis sur la terrasse de la maison louée au bord du fleuve à Notre-Dame-du-Portage, un large nuage ayant cette forme est apparu dans le ciel. Qui précède quoi? peut-on se demander.



Fig. 5

Image chinoise « librement inspirée », 1982-01

(croquis pour une carte de souhaits)

Aquarelle sur Arches, H. 25,7; L. 20,9 cm

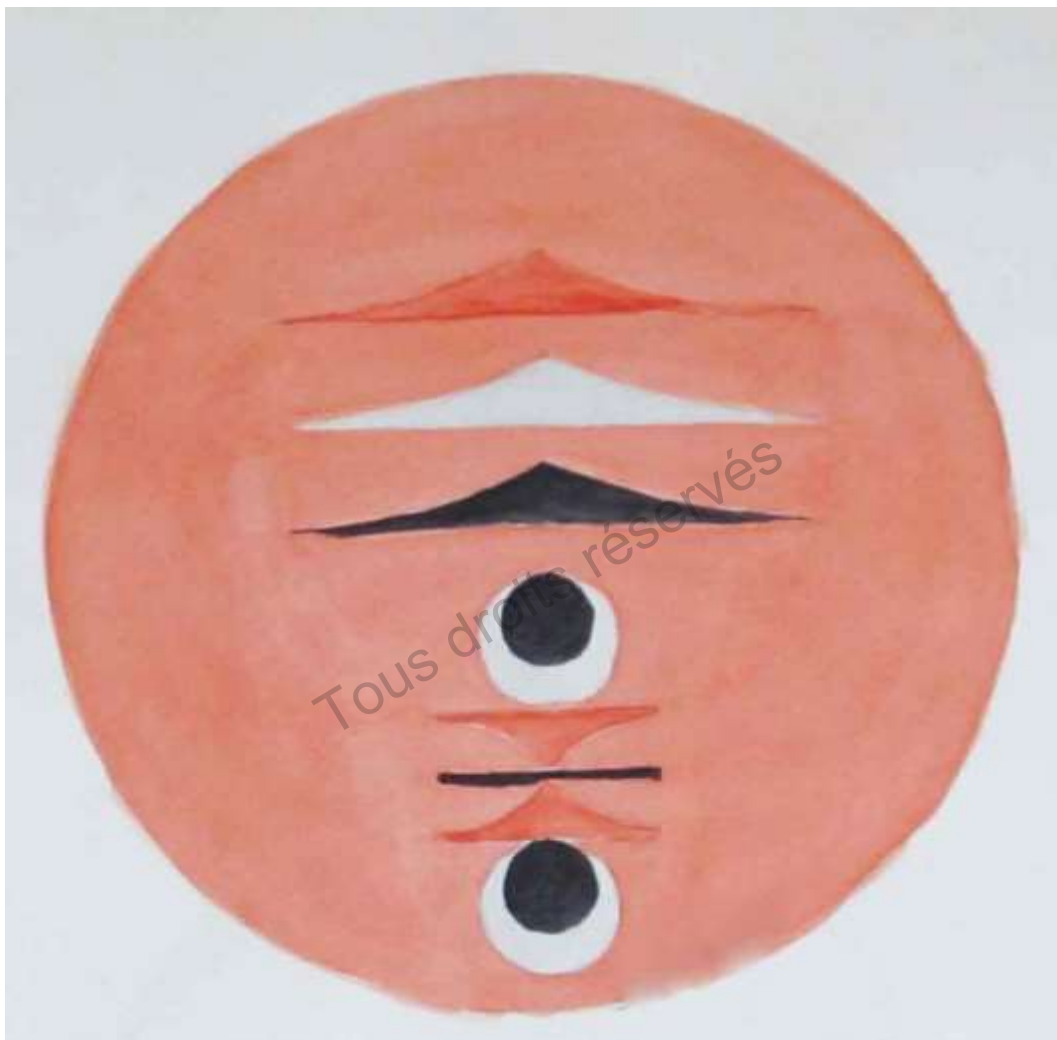


Fig. 6
Lune japonaise II « librement inspirée », 1982 -02
Aquarelle sur Aquabee, H. 30,4; L. 30,4 cm



Fig. 7
Formes et couleurs 6, 1988-001
Aquarelle sur Arches, H. 36; L. 18,2 cm



Fig. 8
Formes et couleurs 7, 1988-002
Aquarelle sur Arches, H. 38,2; L. 28,5 cm



Fig. 9
Formes et couleurs 8, 1988-003
Aquarelle sur Arches, H. 28,5; L. 38,2 cm

À cette époque, je voulais être écrivain ou journaliste culturel et je m'exprimais par l'essai et la poésie. J'étais également fasciné par la poésie japonaise, plus particulièrement par le *haïku*.

Voici deux poèmes écrits en 1982. Ils sont extraits de mon recueil inédit *Vivre en éclats* :

La Voix d'un visage

Des yeux ouvrent la mer ensoleillée

Le museau d'un chat persan
dore blanc sa fourrure

Derrière la plage
le royaume découpe
la toile d'encre

Des jardins aux fontaines multicolores
apaisent les brûlures
d'une voix ardente

La langueur annonce la fête
La nuit sera blanche

Tous droits réservés

Everest de sable

Faites voler un regard
en Everest de sable
chatoyante rive de Perse

Au sommet d'une montagne blonde
l'écho d'une tendresse souveraine
miroite un soleil éternel

Le chant de l'oiseau
Un flanc ronronnant
Le nid d'un pinson

Démarche princière
dans les jardins du palais

L'oiseau s'appuie
à la fourrure gris perle
du félin

Élève ton regard
en Everest de sable
chatoyante rive de Perse

Au sommet
rayonne un soleil éternel

Durant les années 1989 et 1990, j'étais trop absorbé par le travail pour disposer du temps libre de qualité requis afin de poursuivre mon exploration de l'aquarelle. J'éprouvais un sentiment d'impasse sur le plan du traitement des formes et des couleurs en raison de ma faiblesse en dessin et des limites de mes connaissances techniques. Le déblocage s'est amorcé durant la période des Fêtes, en décembre 1990, parce que j'ai reçu en cadeau *Le grand livre de la peinture à l'aquarelle* (Parramón, 1984). Je connaissais déjà l'auteur puisque j'avais réalisé quelques exercices grâce à un autre de ses ouvrages (Parramón, 1975). C'est Solange, ma compagne de l'époque, qui me l'a offert. Pendant plusieurs années, elle m'a encouragé à poursuivre mon apprentissage qu'elle valorisait en exposant mes œuvres dans notre lieu de vie.

Ce livre a marqué le début de ma période d'exploration guidée de l'aquarelle. Cette exploration s'est faite en autodidacte et dans le cadre d'une démarche accompagnée de cours, d'ateliers et de stages. Je consacre un chapitre aux ouvrages et aux pédagogues qui ont eu l'influence la plus importante sur ma démarche.

Les deux prochains chapitres résument les apprentissages autodidactes avec deux artistes pédagogues, José María Parramón et Jeanne Dobie. Cette période s'échelonne de l'hiver 1991 au printemps 1993.

Tous droits réservés

3

L'aquarelle selon la tradition occidentale, avec José María Parramón

J'ai exploré l'aquarelle en autodidacte avec deux livres de José María Parramón: *Comment peindre à l'aquarelle* (Parramón, 1975) et *Le grand livre de la peinture à l'aquarelle* (Parramón, 1984).

Parramón propose une approche classique. Toutefois, rétrospectivement, je réalise que plusieurs éléments abordés dans ces livres nécessitent la présence d'un maître pour être assimilés. En fait, ce qu'il manque dans une démarche autodidacte, ce sont les commentaires critiques d'une personne extérieure qui nous aident à identifier nos forces et nos faiblesses.

Dans le livre *Comment peindre à l'aquarelle*, j'ai fait les exercices de base : cube, cylindre, sphère. Tout comme je serai invité à le faire dans le cadre de mes cours avec Jean-Pierre Latour (voir chapitre 6). J'ai également fait l'exercice du cheval au lavis avec une seule couleur. Le présent chapitre ne comporte aucune reproduction des exercices puisqu'il ne s'agit pas d'œuvres originales.

Parramón indique que « la qualité intrinsèque de l'aquarelle est la rapidité d'exécution ». Il ajoute que « deux heures environ : tel est le temps maximum nécessaire pour peindre un paysage à l'aquarelle ». Parramón et Fresquet proposent de réaliser – en mode exercice – des paysages très intéressants, mais à l'époque, mes connaissances techniques étaient insuffisantes pour tenter de réaliser en plein air mes propres paysages (Parramón, 1975, p. 53).

J'ai découvert Parramón au début des années 1990 mais ce n'est qu'en septembre 2010 que j'ai relevé le défi de la rapidité dans le cadre du stage de Carnet de voyage auquel j'ai participé à Collioure et à Cadaqués (voir chapitre 13). Dans un contexte de pratique de l'aquarelle *in situ*, la rapidité d'exécution est un véritable atout.

Le grand livre de la peinture à l'aquarelle (Parramón, 1984) est beaucoup plus complet que le précédent. Il m'a été très utile et je continue de le consulter encore aujourd'hui, après plus de vingt ans. Voici, pour illustrer mon propos, un extrait de la préface :

Peindre par goût? Seulement en amateur?

Bon; d'accord. Mais parfois cela ne marche pas. Le désir n'aboutit pas, parce qu'on ne prend pas les choses au sérieux. Imaginez-vous quelqu'un qui aimerait le piano et ne s'assiérait devant son clavier qu'une fois par mois pour étudier?

Le piano a sa technique, son métier; il faut en jouer assidûment si l'on veut aboutir. Il en est de même pour la peinture; à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'aquarelle. C'est un procédé de peinture qui, vous allez le voir, plus qu'aucun autre exige une pratique assidue. Plus on peint, mieux cela vaut. Van Gogh, qui était un travailleur infatigable — près de huit cent cinquante

tableaux et plus de mille dessins au cours de la dernière année de sa vie! — se plaisait à citer une réplique du peintre impressionniste Whistler au sujet d'une de ses aquarelles : « Oui; j'ai peint cela en deux heures, mais il m'a fallu des années de travail pour arriver à le faire en deux heures ».

En définitive, la peinture à l'aquarelle est un art pour les amateurs, à condition qu'ils possèdent une grande capacité de travail et beaucoup de volonté,

**un art qui doit s'apprendre
et être pratiqué.** (Parramón, 1984, p. 9)

Le livre comprend une section très instructive et éclairante sur l'histoire de l'aquarelle et sur la diversité de ses styles à travers les siècles. On peut y voir l'oeuvre *Iris et Coquelicots* d'Emil Nolde (p. 40). Parramón termine ce chapitre en présentant une oeuvre de Federico Lloveras : *Altafulla, Tarragona*. L'auteur explique que l'aisance de cet artiste est évidente dans tout son travail. Il ajoute :

À un journaliste de *La Vanguardia* qui lui demandait comment il obtenait cette fraîcheur, cette impression d' « *aquarelle peinte en quelques minutes* », Lloveras répondit : « Je vois un thème; je reste un long moment à l'observer, à l'étudier. Ensuite, je commence à peindre sans hâte, tout doucement, j'essaye, j'hésite, parce que tout d'abord le thème te domine; il faut lutter pour que ce soit toi qui domine le thème. Quand j'ai obtenu cela, je travaille avec sûreté, je sais où et comment donner chaque coup de pinceau. C'est cela qui donne l'impression que j'ai exécuté ce tableau en un instant. » (p. 48)

Parramón consacre un chapitre à l'atelier de l'aquarelliste et un autre au matériel et aux accessoires qui devraient s'y trouver. Dans le chapitre sur l'atelier, il écrit :

L'aquarelliste peint presque toujours en plein air. Paysages, marines, rues et places des villes sont, en général, leurs thèmes favoris.

Cependant, celui qui peint à l'aquarelle, comme celui qui peint à l'huile, dispose aussi d'un atelier pour dessiner et peindre à partir d'une esquisse, exécuter des natures mortes, faire des études de personnages d'après nature, des portraits... (p. 50)

En relisant le chapitre sur l'atelier (p. 49-54), je constate, vingt ans plus tard, que ce qui y est décrit correspond vraiment aux conditions adéquates, même si dans la réalité, cela peut sembler un idéal difficile à atteindre. Le chapitre sur le matériel et les accessoires (p. 55-76) est également très intéressant et couvre l'essentiel de ce que nous devons savoir et posséder pour être bien outillés.

Parramón consacre un chapitre au dessin (p. 77-96), qu'il considère comme étant la base de l'aquarelle. Il y donne de très bons conseils, mais mon expérience me dit qu'il est préférable d'entreprendre une démarche avec un professeur de dessin (voir le chapitre 6).

Le chapitre « Le lavis, antichambre de l'aquarelle » (p. 97-112) présente de nombreux aspects techniques, dont un exercice de lavis avec deux couleurs. En fait, son choix en contient quatre : le bleu de cobalt, la terre d'ombre brulée, le noir (qui s'obtient par le mélange des

deux premières) et le blanc du papier. Parramón présente un nuancier de couleurs et de tons obtenus à partir des quatre suggérées. On en dénombre douze! L'exercice proposé est la réalisation d'un cube, d'un cylindre et d'un verre d'eau.

Dans le chapitre « Théorie et pratique des couleurs » (p. 113-118), le thème de l'harmonisation des couleurs est abordé.

Un exemple de la richesse de ce livre se situe dans la section « Couleurs des corps, couleurs des ombres ». Voici la description que fait l'auteur de la composition de l'ombre :

1. la couleur bleue présente dans toute obscurité;
2. la couleur propre en un ton plus sombre;
3. la complémentaire de la couleur propre . (p. 116)

Après avoir fait état des aquarelles réalisées par Turner à Venise à l'âge de 65 ans, l'auteur cite Constable au sujet de Turner : « Il a réussi à rendre l'atmosphère. » Parramón explique :

Évidemment, Turner n'est pas arrivé à ces résultats par hasard; il est certain que l'exécution de ces fameuses aquarelles répondait à une tendance, ou couleur dominante, préconçue, que Turner transforme ensuite en une gamme concrète de couleurs, c'est-à-dire en « une succession de couleurs ou de tons parfaitement organisés ».

En effet, la tonalité d'un tableau peut être de couleurs à tendance bleutée, répondant alors à une *gamme de couleurs froides*, ou bien de couleurs dans les tons rouges, répondant alors à une *gamme de couleurs chaudes*; de même qu'elle peut présenter une série de tons ou de couleurs dans les tons gris, selon une *gamme de couleurs rabattues*. [...]

Heureusement, pour nous les artistes, ces gammes de couleurs apparaissent sur le modèle même, grâce au fait que dans la nature il y a toujours, quel que soit le thème, une *tendance lumineuse* qui met en relation des couleurs avec d'autres et toutes entre elles. Cette tendance peut, à l'occasion, être très accentuée, comme par exemple l'aube d'un jour nuageux où dominant le bleu et le gris, ou une fin de journée avec le soleil couchant, quand tout est doré, jaune, rouge. En tout cas, surtout quand l'harmonisation des couleurs n'est pas évidente, l'artiste doit organiser, accentuer, exagérer... imaginant une tendance de couleur déterminée, et doit s'y soumettre avec une véritable obsession, pendant qu'il peint, du début à la fin du tableau. Faites ainsi et peut-être alors parviendrez-vous à « peindre l'atmosphère ». (p. 118)

Parramón consacre un chapitre à la « Composition et aux mélanges des couleurs » p. 119-128). Ce chapitre adopte une approche pratique selon « la fabuleuse découverte – de Newton, de Young – : *Peindre toutes les couleurs de la Nature avec seulement trois couleurs*, [...] » (p. 120)

Les trois couleurs primaires utilisées par Parramón sont le jaune cadmium moyen, le bleu de Prusse et le carmin de garance foncé, à partir desquelles, il propose un exercice de mélange des couleurs chaudes, froides et rabattues, pour un total de soixante-douze teintes. Je l'ai réalisé et la démarche a été très instructive. Parramón parle également des mélanges pour les nuances spéciales comme le verre et l'or, qui ne sont pas des couleurs à proprement parler. En

raison de sa matière transparente, le verre pose un défi particulier à l'aquarelliste lorsqu'il cherche à représenter la troisième dimension de cette forme dans son environnement. En fait, la particularité du verre, c'est qu'il prend la couleur des formes de son environnement et qu'il capte les reflets de la lumière. (p. 127) Pour finir ce chapitre, Parramón propose la réalisation d'une nature morte avec trois couleurs.

Pour illustrer mon propos, je vous invite à observer deux natures mortes qui comportent des objets en verre. Ces aquarelles ont été réalisées aux mêmes périodes, soit en décembre 1993 et en février 1994 (voir également le chapitre 6 pour des exemples de natures mortes réalisées durant la période où j'ai été accompagné de Jean-Pierre Latour).

Tous droits réservés



Fig. 10
Nature morte, 1993-133
(étude de verre)
Aquarelle sur Bockingford, H. 28,5; L. 38,2 cm



Fig. 11
Nature morte, vase chinois, vase de fleurs et livres, 1994-117
Aquarelle sur papier, H. 27,8; L. 37,7 cm

Le chapitre suivant s'intitule « Technique et métier » (p. 131-138) et commence par une citation d'Édouard Manet (1832-1883) : « La synthèse en art est une nécessité et une élégance. L'homme concis nous fait penser, l'homme loquace est ennuyeux » (p. 134).

Parramón y aborde les thèmes suivants : l'aquarelle sèche et l'aquarelle humide, la synthèse, la synthèse et l'interprétation, et enfin, le croquis. En relisant ce chapitre, je réalise aujourd'hui que je suis passé à côté d'enseignements fondamentaux, sans doute trop pressé de « passer à l'action », mais aussi de chercher ailleurs les réponses qui se trouvaient dans ce livre.

Mais une autre explication serait l'attitude négative à l'égard de la figuration que je percevais dans mon environnement. Aujourd'hui, je suis en mesure d'apprécier toute la richesse de l'approche classique de l'aquarelle que propose Parramón. Mon appréciation s'explique aussi par le stage de Carnet de voyage effectué à Collioure et à Cadaqués en septembre 2010, sous la direction du peintre Alain Marc. Je retrouve dans ce chapitre les références qui sont à la base de ma décision de commencer et de poursuivre la pratique de la peinture à l'aquarelle : les aquarelles des dernières années de Cézanne vues au Grand Palais (Paris, 1978) et le livre sur les aquarelles de Delacroix peintes au Maroc (Daguerre de Hureaux, 2000).

Dessiner et peindre en synthèse, c'est s'exprimer avec moins de traits, moins de coups de pinceau, « passer sur les détails », comme disait Ingres; cela suppose de regarder le modèle avec les yeux mi-clos, peindre avec un gros pinceau pour ne pas être tenté de tomber dans « l'excès d'habileté et de patience qui enlèvent force et fraîcheur à l'œuvre », peindre rapidement, « du premier coup ». (p. 135)

Parramón fait écho ici à la pensée du peintre chinois Shitao (Cheng, 1998, p. 28-31).

Dans la section « Synthèse et interprétation », je trouve un questionnement fondamental :

« Dans l'art il y a deux voies : l'une est architecture et allusion. L'autre, la réalité telle que le monde nous la montre. » Le dramaturge espagnol Ramón M. del Valle Inclán, auteur de cette phrase, exprime ici en peu de mots les deux options possibles pour l'artiste :

a) Peindre la réalité en se limitant à imiter la Nature et à copier les formes et les couleurs du modèle, ou bien,

b) Peindre l'architecture de la Nature et la construction du modèle en l'interprétant à sa façon, et même en modifiant la réalité. (p. 136)

Parramón poursuit :

Mais bon; toutes ces connaissances théoriques et pratiques ne servent à rien si, comme le dit Bonnard, « l'idée de départ du tableau tend à disparaître à cause de la vision du modèle réel qui, hélas, envahit et domine l'esprit du peintre ». Cézanne fut l'un des rares artistes qui sut résister à cette séduction exercée par le modèle. « Face au thème, j'ai une idée précise de ce que je pense faire, et je n'accepte de la nature que ce qui concorde avec mes idées, mes formes, mes couleurs telles que je les ai conçues initialement. Ce n'est pas précisément une formule magique, mais c'est la seule que je connaisse pour peindre en synthèse et interpréter le modèle selon sa conception personnelle. » (p. 137)

Ces théories semblent simples à concevoir, mais en pratique, c'est tout un défi. Réussir à exprimer ce qui est vraiment ressenti est un véritable exploit.

Au sujet du croquis, Parramón écrit:

Tous les artistes professionnels font des croquis. Je me trouvais dernièrement à Lisbonne où, me promenant dans le quartier d'Alfama, j'ai fait quelques croquis dont je peux maintenant faire des tableaux. « Et l'appareil photographique? Pourquoi ne pas faire de tableaux à partir de photos du modèle? » Eh bien, ce n'est pas pareil. Pour ma part, les photos me servent de documents, ou bien je les garde en souvenir. Mais les croquis ont une autre valeur que les photos; car vous et moi pouvons interpréter, faire la synthèse, augmenter, diminuer, supprimer. Vous vous souvenez? L'appareil photographique ne peut le faire. (p. 138-139)

La relecture de ce chapitre est une découverte; je l'ai lu avec un regard tout à fait neuf, mais aussi avec le regard qu'apporte l'expérience vécue.

Voici deux paysages peints à l'aquarelle. Le premier : *Pont de Vintimille* (fig. 12) a été réalisé à partir d'une de mes photos. Le second : *Voilier amarré* (fig. 13) a été réalisé *in situ* près du quai de la municipalité de Kamouraska, dans la région du Bas-Saint-Laurent.



Fig. 12
Pont de Vintimille, 2000-00
(Italie)
Aquarelle sur Aquarius, H. 19,1; L. 28 cm



Fig. 13

Voilier amarré, 2003-14

(quai de Kamouraska)

Aquarelle sur Crescent avec Gesso, H. 25,5; L. 51 cm

Le chapitre « La peinture à l'aquarelle dans la pratique » (p. 141-177), présente des exercices guidés portant sur des thèmes classiques : le personnage (figure habillée), le portrait, le nu, le ciel et les nuages, les arbres, le paysage, le port de mer, la marine et l'illustration pour les livres destinés aux enfants. Pour compléter l'apprentissage, l'auteur propose de réaliser un paysage d'hiver à travers lequel il reprend l'ensemble des aspects techniques enseignés dans les exercices précédents. J'ai réalisé plusieurs de ces exercices, mais je ne les présente pas puisqu'il ne s'agit pas d'œuvres personnelles.

La réalisation de plusieurs des thèmes proposés suppose une organisation matérielle spécifique. Entre peindre à partir d'une photo en suivant les instructions proposées dans le livre et peindre sur le motif, il y a toute une différence. La maîtrise des compétences techniques pour peindre sur le motif, elle ne peut s'acquérir en restant chez soi, sauf s'il s'agit de peindre une nature morte ou un modèle vivant. Avec l'expérience acquise, je constate que le contact avec les motifs « réels » constitue un véritable défi, mais qu'il offre une intense stimulation.

Le prochain chapitre présente l'exploration de la couleur avec le livre de Jeanne Dobie, *Faire chanter la couleur à l'aquarelle*.

Tous droits réservés

Note sur les droits d'auteur

Les extraits de *Comment peindre à l'aquarelle* (Parramón, 1975) et du *Grand livre de la peinture à l'aquarelle* (Parramón, 1984) qui figurent dans ce chapitre ont été reproduits avec l'aimable autorisation de la succession de l'auteur et des Éditions Parramón Paidotribo : www.parramon.com, © Parramón Paidotribo s.l. Droits mondiaux.

Tous droits réservés

4

Faire chanter la couleur à l'aquarelle, de Jeanne Dobie

La même année que ma découverte du *Grand livre de la peinture à l'aquarelle* (Parramón, 1984), j'ai trouvé *Faire chanter la couleur à l'aquarelle* (Dobie, 2002). En raison de ma curiosité pour les couleurs, ce livre était d'un grand intérêt pour moi. J'ai commencé l'écriture de ce chapitre presque vingt ans après avoir découvert le livre de Jeanne Dobie, en 1991. Je l'ai parcouru à nouveau pour tenter de me souvenir des principaux éléments qui ont guidé et inspiré ma démarche. Évidemment, le passage du temps modifie les perceptions, et la relecture fait surgir des idées absentes au moment de mon apprentissage avec la version originale anglaise.

Dans le chapitre d'introduction intitulé « Peindre d'une manière réfléchie », Jeanne Dobie écrit :

L'art a très peu à faire avec le rendement et beaucoup avec le style et le contenu de votre peinture. Le nombre de vos réalisations et la technique utilisée importent peu; il est fondamental, en revanche, de peindre d'une manière réfléchie. Cela dit, quoi que vous entrepreniez, ne manquez pas la très importante leçon « La recherche des douze formes », préliminaire à la composition. Cette leçon essentielle consiste à analyser séparément les éléments de votre composition, au niveau des formes, valeurs et couleurs, puis à amalgamer le tout...

Pour moi, le plaisir de l'enseignement consiste à guetter le talent qui se révèle et parvient à maturité; il n'y a rien de plus gratifiant que de voir, dans une classe intimidée par la couleur et la composition, un nouveau venu qui a pu saisir ne serait-ce qu'une bribe que même les « pros » lui envient. Il est frappant de constater que certains artistes doués restent juste talentueux, tandis que d'autres gagnent rapidement le sommet : ces derniers ont simplement osé faire un pas supplémentaire, puis un autre encore, alors que d'autres ne seront jamais des novateurs, car ils appréhendent les expériences originales. Ne vous contentez pas de peindre toujours de la même façon, avec prudence et en faisant confiance aux lois et aux formules de composition. (Dobie, 2002, p. 11)

À plusieurs reprises, au cours des dernières années, lorsque je mentionnais que je peignais à l'aquarelle, je me faisais demander : « Est-ce que vous exposez? Est-ce que vous vendez vos œuvres? » Ma réponse était sensiblement toujours la même : « Non! J'ai offert certaines aquarelles en cadeau, mais j'aurais de la difficulté à les vendre puisqu'il s'agit d'une démarche personnelle et que j'aurais l'impression qu'il me manque des maillons dans la chaîne. » Avec la narration de mon parcours, je me dirige vers une étape de partage plus dynamique.

En relisant le livre de Jeanne Dobie, plusieurs passages m'ont aidé à mettre ma démarche en perspective.

Les aquarelles choisies pour illustrer certaines parties de ce chapitre n'ont pas été réalisées au moment où je suivais les enseignements de cette artiste. En examinant les aquarelles que j'ai peintes durant la période 1991-1993, j'ai réalisé que j'avais intégré ses enseignements dans ma façon de peindre, même si je ne le faisais pas toujours consciemment. J'ai également pris conscience qu'avec une plus grande assurance en dessin, je pouvais plus facilement assimiler ses principes sur la couleur.

Pour créer avec une palette personnelle, Jeanne Dobie propose des teintes composées de « pigments purs » (p. 12-15), l'objectif étant d'obtenir le maximum de transparence lors des mélanges. Ma palette s'est enrichie au cours des vingt dernières années, et plusieurs des couleurs qu'elle avait suggérées s'y trouvent toujours. Je pense en particulier au jaune auréoline, au garance rose, au rouge indien, au bleu de cobalt et au vert émeraude.

Les exercices présentés dans le chapitre intitulé « Des gris colorés » ont comme objectif de réussir les tons « souris » (p. 16-21). L'auteure propose une façon simple de mémoriser la complémentaire d'une couleur primaire, la complémentaire étant le mélange des deux autres primaires. Les exercices suggérés et les aquarelles illustrent comment les gris peuvent agir comme des révélateurs. Cette approche m'a semblé beaucoup plus simple à mémoriser que celle de la charte des couleurs.

Les aquarelles *Cheval dans la grotte 1 et 4* (fig. 14 et 15) sont des exemples de mise en pratique de cette technique



Fig. 14
Cheval dans la grotte 1, 1993-02
Aquarelle sur Bockingford, H. 19; L. 27,9 cm

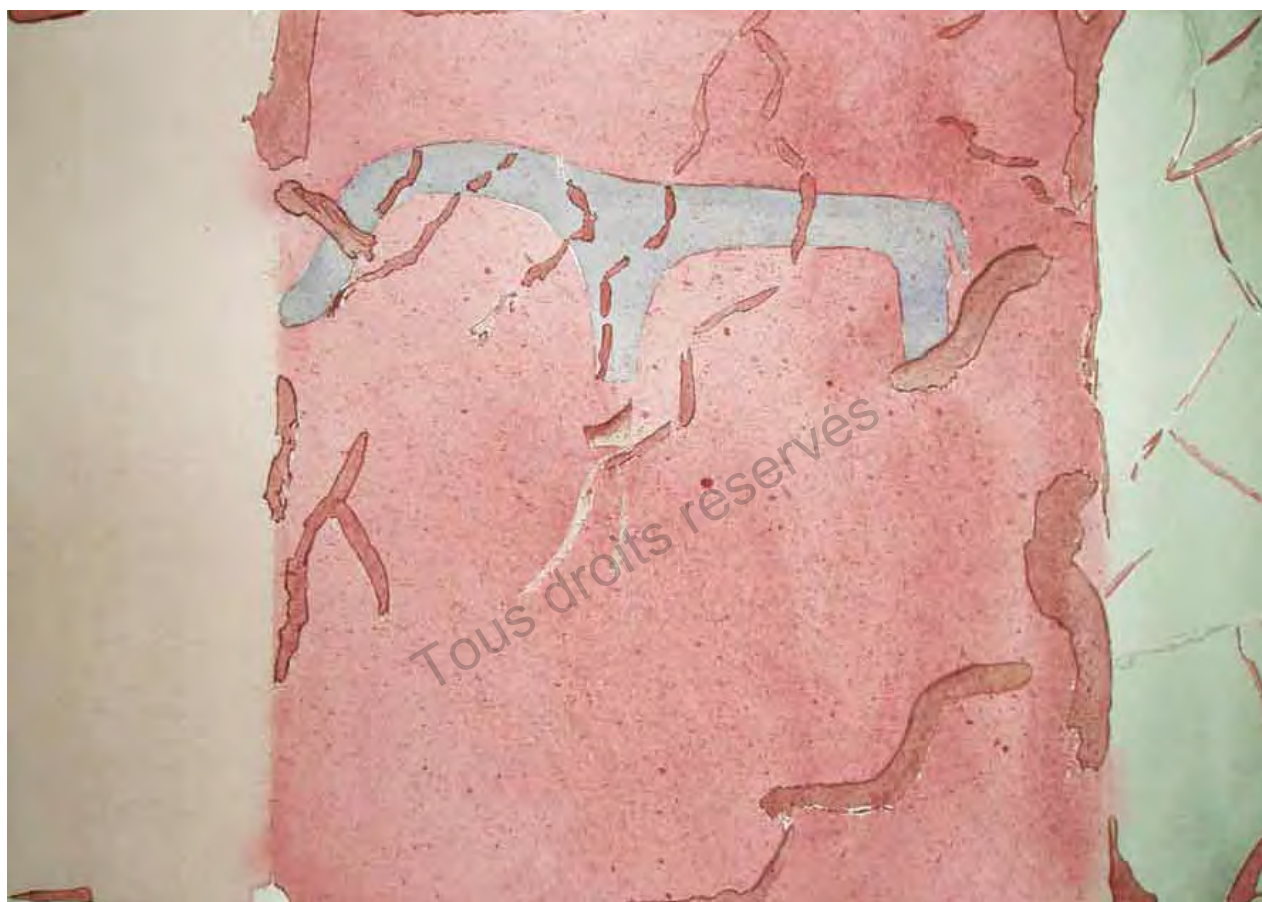


Fig. 15
Cheval dans la grotte 4, 1993-102
Aquarelle sur Bockingford, H. 28,5; L. 38 cm

Avec le chapitre « Les verts : faire face au défi des verts », Jeanne Dobie propose une approche nouvelle en matière de mélange des pigments. Le passage suivant résume bien l'enjeu :

Les verts peuvent être beaux; ils peuvent paraître naturels et même transparents. Pourtant, les mélanges de verts sont probablement les plus difficiles à réussir. Vos tentatives pour créer des verts se transforment-elles en mélanges ternes et gris? Vos verts deviennent-ils épais et crayeux? Même si vous avez enfin réalisé un vert brillant, ne semble-t-il pas trop artificiel pour un paysage? (p. 27)

Plutôt que le mélange traditionnel d'un pigment jaune et d'un pigment bleu, elle suggère d'utiliser comme base des pigments transparents comme le vert émeraude ou le vert Windsor. Elle décrit ensuite comment obtenir une gamme diversifiée de verts transparents à partir d'un mélange composé du jaune auréoline et soit du vert émeraude, soit du vert Winsor. À ce mélange, une pointe d'un des quatre pigments rouges suggérés est ajoutée. L'ajout du rouge a pour effet de réchauffer le vert et de le rendre plus naturel. Elle suggère également une gamme de verts sans utiliser le jaune auréoline (p. 27-33).

Lorsque j'étudiais les aquarelles de Jeanne Dobie qui sont reproduites dans son livre, je rêvais de me retrouver dans de semblables lieux naturels pour peindre sur le motif. À cette époque, j'ai tenté de le faire, mais je n'ai réalisé aucun paysage satisfaisant. Ma capacité à peindre des paysages sur le motif n'est venue qu'au début des années 2000.

Jeanne Dobie souligne que l'artiste doit prendre une liberté à l'égard du motif. C'est le point qui m'a le plus angoissé depuis que j'ai commencé à peindre à l'aquarelle. Encore aujourd'hui, il demeure un défi important. En fait, il s'agit de ne pas reproduire ce qui est devant soi, comme le ferait un appareil photographique, mais plutôt d'interpréter le sujet avec sa sensibilité.

Le chapitre « Des sombres rayonnants » (p. 34-40) m'a été très utile, et je m'y réfère encore aujourd'hui parce qu'il est difficile d'obtenir des couleurs sombres qui demeurent lumineuses. Ce chapitre aborde également le mélange des bruns, qui s'obtiennent par le mariage d'un rouge et d'un jaune pour obtenir une couleur orangée, à laquelle il faut ajouter du vert.

Deux aquarelles sont retenues pour illustrer le traitement des couleurs : *Abstraction 10.2* (fig. 16) et *Cheval dans un pré* (fig. 17). Cette dernière a été réalisée à partir d'une des photos que j'ai prises dans la région de Charlevoix (Québec).



Fig. 16
Abstraction 10.2, 1993-003
Aquarelle sur Bockingford, H. 19; L. 27,9 cm



Fig. 17
Cheval dans un pré, 2001-003
Aquarelle sur Aquarius, H. 28; L. 38,8 cm

Le chapitre « La couleur qui chante » (p. 84-88) décrit la manière de faire « vibrer » la couleur pour préserver sa luminosité. Cette technique demeure une préoccupation constante depuis le début de mon parcours. Aujourd'hui, je sais qu'il n'y a pas que le pigment à considérer pour obtenir des couleurs lumineuses : le papier peut également jouer un rôle important. En effet, certains papiers absorbent beaucoup plus le pigment, ce qui a pour effet de faire perdre de l'éclat aux couleurs.

Mon parcours m'a conduit à explorer différentes techniques asiatiques (peinture et calligraphie) qui utilisent des papiers qui permettent une grande transparence. Cependant, même en utilisant le papier adéquat, il y a toujours un risque de perdre la luminosité. Il faut toujours demeurer vigilant.

Les deux prochaines aquarelles illustrent l'effet du papier sur la couleur. *Fleurs* (étude) (fig. 18) a été peinte sur du papier enduit de *gesso* et *Abstraction 41* (fig. 19) sur du papier asiatique.

Tous droits réservés

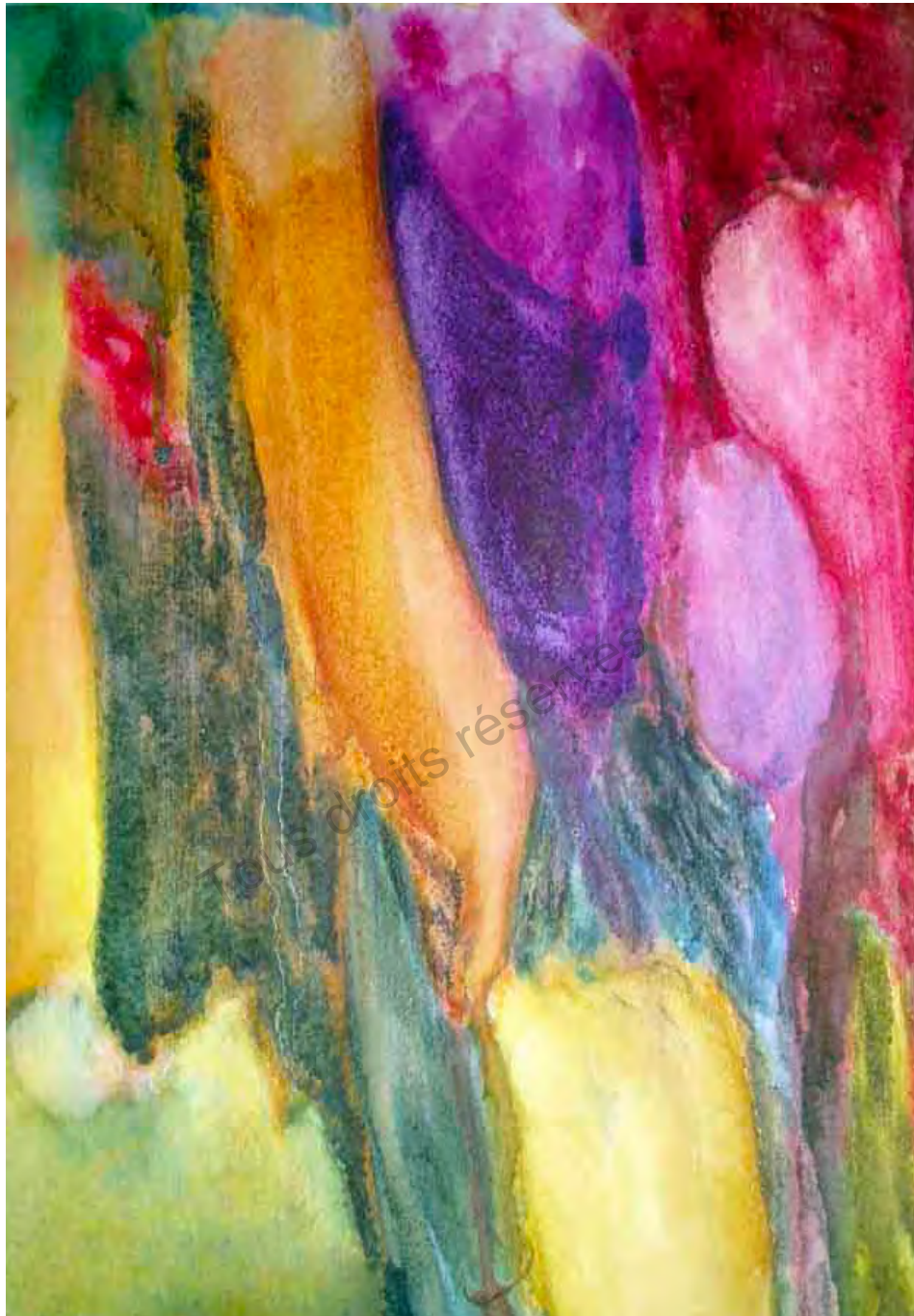


Fig. 18
Fleurs (étude), 2002-003
Aquarelle sur Arches avec gesso, H. 38; L. 28 cm



Fig. 19

Abstraction 41, 2008-001

Aquarelle sur papier asiatique, H. 26,6; L. 34 cm

Le chapitre « Des blancs lumineux » (p. 41-46) décrit la manière de rechercher des blancs *subtils* de la façon suivante :

En même temps qu'ils deviennent plus expérimentés, les artistes cherchent à affiner leur travail en ajoutant des variations élégantes et subtiles. Quoique à peine discernables, ces petites touches font l'originalité d'une aquarelle. Je connais un maître oriental qui change la direction de sa main en un certain point lorsqu'il fait une courbe. Ce détail, bien qu'il soit décisif pour la perfection du travail, est à peine remarqué par un observateur.

Le défi consiste à faire naître de votre aquarelle un bel éclat blanc et pur. Le fait de laisser simplement le blanc du papier et de poser du foncé à proximité crée un contraste, mais ne vous donne pas nécessairement cet effet de brillance lumineuse que vous recherchez. (p. 41)

Sur les trois prochaines aquarelles figurent des objets blancs. Elles ont été réalisées en mettant en pratique les consignes pour réaliser les gris, les couleurs foncées et les blancs.

Tous droits réservés



Fig. 20
Nature morte à la théière blanche 2, 1993-104
Aquarelle sur Arches, H. 28; L. 38 cm



Fig. 21
Fleur dans un vase, 1994-119
Aquarelle sur Bockingford, H. 37,7; L. 27,8 cm



Fig. 22
Nature morte au livre, 1996-001
Aquarelle sur Bockingford, H. 38; L. 28 cm

Le chapitre « Les glacis I » propose une initiation à l'art du non mélange (p. 59-75). Voici une description sommaire de cette technique :

Dans glacis, vous avez le mot « glace ». Les glacis doivent être transparents comme la glace, comme si l'observateur regardait au travers de feuilles de verre coloré, l'œil opérant le mélange des différentes couleurs. Il s'agit d'un **procédé de superposition de pigments purs dilués pour produire l'effet coloré désiré**. Le glacis est différent d'un classique lavis, dans la mesure où **les couleurs ne sont pas mélangées** avant d'être posées, mais **appliquées séparément** (en laissant sécher la couleur après chaque application). (p. 59)

Les autres chapitres qui traitent de la couleur abordent les thèmes suivants : la couleur « de transition », la couleur « camouflage », les « rappels de couleur », les « vibrations de couleurs » et enfin la « composition avec la couleur ». Ces chapitres illustrent différentes façons d'utiliser le glacis (p. 76-83, 89-111).

Les deux prochaines aquarelles ont été peintes selon la technique du glacis *Abstraction 11* (fig. 23) et *Silhouette 2* (fig. 24).

Tous droits réservés



Fig. 23

Abstraction 11, 1993-005

Aquarelle sur Bockingford, H. 19; L. 27,9 cm



Fig. 24
Silhouette 2, 1993-116
Aquarelle sur Bockingford, H. 38,2; L. 28,5 cm

Les chapitres consacrés aux glacis préparent ceux portant sur la composition et les valeurs, notamment celui intitulé « Formes, valeurs et couleurs » (p. 117-127).

Une approche globale de la composition dépend de la somme des composants majeurs plutôt que d'une présentation en premier plan, plan intermédiaire, arrière-plan. Cette approche consiste en une division caractéristique de formes, valeurs et couleurs rassemblées pour créer une composition équilibrée. Chaque surface œuvre et participe. L'œil de l'observateur se pose sur la forme la plus plaisante, la lumière la plus brillante ou la couleur la plus subtile, comme sur le centre d'intérêt. Vous pouvez alors terminer la peinture dans le réalisme ou l'abstraction, dans le style et la manière que vous désirez. Ces leçons sur la composition n'empiètent pas sur votre créativité, elles lui donnent une base plus solide. (p. 122)

Voici comment Jeanne Dobie souligne l'importance du croquis dans le processus de composition :

Une méthode rapide, permettant de voir immédiatement votre organisation des valeurs, est de faire des croquis d'environ 5 x 5 cm. L'avantage de ce format est qu'il est trop petit pour que vous vous y perdiez dans des détails ou espaces qui ne sont pas des éléments essentiels de votre composition. [...]

À ce stade, je ne m'occupe pas du dessin, mais simplement de l'organisation des valeurs. Je fais au moins cinq esquisses, ce qui me donne cinq possibilités différentes. Inévitablement, l'une des distributions de valeurs est meilleure que les autres. En effet, vous entraînez votre esprit et votre œil à reconnaître, par comparaison, une bonne organisation des valeurs. Faire dix esquisses vous donne encore plus d'entraînement!

La récompense d'avoir consacré un peu de temps à des croquis en valeurs est une analyse immédiate de la base des valeurs sous-jacentes de votre scène. [...]

Quelques croquis peuvent vous mettre en garde et vous éviter la déception d'une peinture ratée [...] (p. 126-127)

En relisant le chapitre consacré au motif foncé (p. 155-159), et en parcourant les catalogues des expositions consacrées aux peintres américains Winslow Homer (Cooper, 1986), John Singer Sargent (Little, 1998) et James McNeill Whistler (Holden, 1976, 1998), je me suis souvenu que j'ai souvent eu le désir de peindre des scènes de la vie nocturne. Que dit Jeanne Dobie au sujet du motif foncé?

N'ajoutez pas un foncé uniquement parce qu'il existe dans votre scène. Considérer les foncés comme support de la lumière suggérera leur emplacement dans la peinture. Votre choix doit être intellectuel et artistique, non influencé par la situation des foncés dans la réalité. **Le plus important est de se concentrer sur une peinture de la scène, et non pas sur sa reproduction.** (p. 155)

À ce sujet, Jeanne Dobie formule le conseil suivant : « *Une manière rapide de visualiser l'endroit où les foncés agiront au mieux est de retourner votre peinture de haut en bas. Cela permet de voir la peinture en tant que composition et non pas en tant que paysage.* » (p. 155)

Cela semble anodin, mais c'est le plus grand défi du peintre : se soustraire au diktat de la réalité. C'est pourquoi aujourd'hui, je préfère réaliser un croquis d'un motif plutôt que de le prendre en photo. Avec le croquis s'opèrent nécessairement un effet de distanciation à l'égard du motif et une sélection des éléments à retenir pour composer l'aquarelle. Avec la photo, il y a un risque de vouloir copier intégralement l'image.

Le chapitre « Le motif clair : donner une lumière personnalisée » propose une méthode pour changer le schéma de la lumière (p. 160-164). La méthode consiste à réaliser plusieurs croquis de 13 x 15 cm du paysage et de ses valeurs. Jeanne Dobie considère que la réalisation de croquis en noir et gris n'est pas très utile. Elle propose plutôt qu'ils soient réalisés en jaune (auréoline ou cadmium) et bleu (ultramarin ou cobalt). Le jaune est un pigment facile à associer à la lumière. Quant au bleu, il représente les valeurs de demi-ton et les valeurs foncées. J'ai respecté cette consigne pour réaliser deux croquis préalables à la réalisation d'une aquarelle. Il s'agit de *Nature morte à la bouteille jaune bleu 1* et *2* (fig. 25 et 26) et *Nature morte à la bouteille 3* (fig 27, p. 50).

Tous droits réservés



Fig. 25
Nature morte à la bouteille
jaune bleu 1 (croquis), 1994-001
 Aquarelle sur Strathmore, H. 14; L. 20,5 cm



Fig. 26
Nature morte à la bouteille
jaune bleu 2 (croquis), 1994-002
 Aquarelle sur Strathmore, H. 14; L. 20,5 cm



Fig. 27
Nature morte à la bouteille 3, 1994-003
 Aquarelle sur Strathmore, H. 14; L. 20,5 cm

Pour l'aspirant artiste-peintre, les thèmes abordés dans la conclusion sont très intéressants. Voici quelques passages clés :

Le but n'est pas de développer une manière de peindre, mais une manière de penser, d'interpréter et de créer. Chaque peinture devrait être une expérience unique, vous conduisant à une nouvelle manière de voir.

En tant que membre de jury, je cherche des artistes, non pas simplement des peintures bien exécutées. Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi les ébauches sont souvent meilleures que les peintures finales? Quand nous faisons une ébauche, généralement, en temps limité, nous prenons inconsciemment la mesure des composants majeurs, qui sont la base d'une composition plus forte, plus solide. Plus tard, quand la peinture finale est réalisée en atelier, nous avons tendance à perdre l'essence originale en ajoutant les superflus et en brisant les formes solides en de plus petites structures disjointes. (p. 171-172)

Après avoir réalisé la série des nénuphars, que j'illustre dans le chapitre consacré au croquis (chapitre 8), je constate qu'il existe une différence sensible entre le croquis réalisé *in situ* et l'œuvre finale complétée en atelier. Voici une citation de Jeanne Dobie à ce sujet :

À la fin d'un atelier, je laisse mes artistes sur cette dernière réflexion : n'avez-vous jamais plongé votre regard dans un lac, une mare, ou même une flaque d'eau, et découvert avec surprise que le reflet est plus beau que la scène réelle? Quelque chose d'indéfinissable survient lorsque le sujet est transposé. Ce n'est pas tout à fait la même chose que la scène; c'est une « image » de la scène. Lorsque nous, en tant qu'artistes, regardons un paysage, notre esprit fonctionne également comme un miroir, réfléchissant ce que nous voyons, tout à fait comme le lac ou la mare. C'est pourquoi, pour être vraiment créatifs, nous devrions peindre le reflet de notre esprit, et non la scène. (p. 172)

Dans l'esprit de cette citation, voici la genèse de l'œuvre *Perle dans la grotte* (fig. 28). Cette aquarelle a été peinte dans le cadre du Symposium de peinture de Beaumont, en 2003. Avant de m'y rendre, je me suis retrouvé par hasard dans un parc où se déroulait un autre symposium. J'ai fait deux découvertes. Tout d'abord, en observant les participants, j'ai constaté que plusieurs personnes peignaient une idée préconçue du motif qui était devant elles et non leur perception de celui-ci. L'autre découverte a été l'aspect fragmenté du reflet d'un paysage dans l'eau, qui s'apparente à une peinture abstraite. *Perle dans la grotte* est née de ce souvenir. Après cette expérience, je me suis rappelé avoir perçu la même chose lors de ma première tentative de peindre en plein air, plusieurs années auparavant. Je me suis dit que le reflet du paysage dans l'eau aurait été plus intéressant à peindre que le motif qui s'offrait à moi hors de l'eau.



Fig. 28
Perle dans la grotte
2003-016
Aquarelle sur Crescent
H. 53; L. 27,5 cm

J'ai mentionné, dans le chapitre « *Ma rivière aquarelle : la source* », que la poésie des mots avait fait place à la poésie des images et de la couleur. Le livre de Jeanne Dobie, *Faire chanter la couleur à l'aquarelle*, fait écho à ce passage, même si sa découverte s'est faite une dizaine d'années après le début de mon parcours.

Ce livre m'a permis d'acquérir des notions fondamentales pour poursuivre mon exploration de la transparence de la couleur à l'aquarelle et de son potentiel. Même si je ne l'ai jamais rencontrée, je considère que par l'entremise de son livre, elle a été une compagne importante et, par son enseignement, elle le demeure encore aujourd'hui. C'est pourquoi je souhaite que la version française de son ouvrage *Faire chanter la couleur à l'aquarelle* soit rééditée afin que les nombreux francophones qui apprécient l'aquarelle puissent bénéficier de son enseignement et de sa poésie.

Le prochain chapitre présente le deuxième volet de mon exploration des formes et des couleurs. Il précède le chapitre « Accompagnement individuel, avec Jean-Pierre Latour ».

Tous droits réservés

Note sur les droits d'auteur

Les extraits de *Faire chanter la couleur à l'aquarelle* qui figurent dans ce chapitre ont été reproduits avec l'aimable autorisation de Madame Jeanne Dobie.

Toute reproduction de ces extraits est interdite sans son autorisation écrite.

Pour plus d'information sur le travail de Mme Dobie, vous pouvez visiter son site Web à l'adresse www.jeannedobie.com.

Tous droits réservés

5

Formes et couleurs : exploration II

Les aquarelles présentées dans ce chapitre sont des exemples de la deuxième phase de mon exploration des formes et des couleurs en autodidacte. Ces œuvres ont été réalisées parallèlement à l'apprentissage décrit dans les deux chapitres précédents.



Fig. 29
Paysage imaginaire 1, 1991-01
Aquarelle sur Fabiano, H. 28,5; L. 38,2 cm



Fig. 30
Abstraction 10, 1993-01
Aquarelle sur papier, H. 19; L. 27,9 cm



Fig. 31
Forme et couleurs 16, 1991-006
Aquarelle sur Arches, H. 38,2; L. 28,3 cm



Fig. 32
Formes et couleurs 23, 1991-012
Aquarelle sur Arches, H. 25,9; L. 35,7 cm

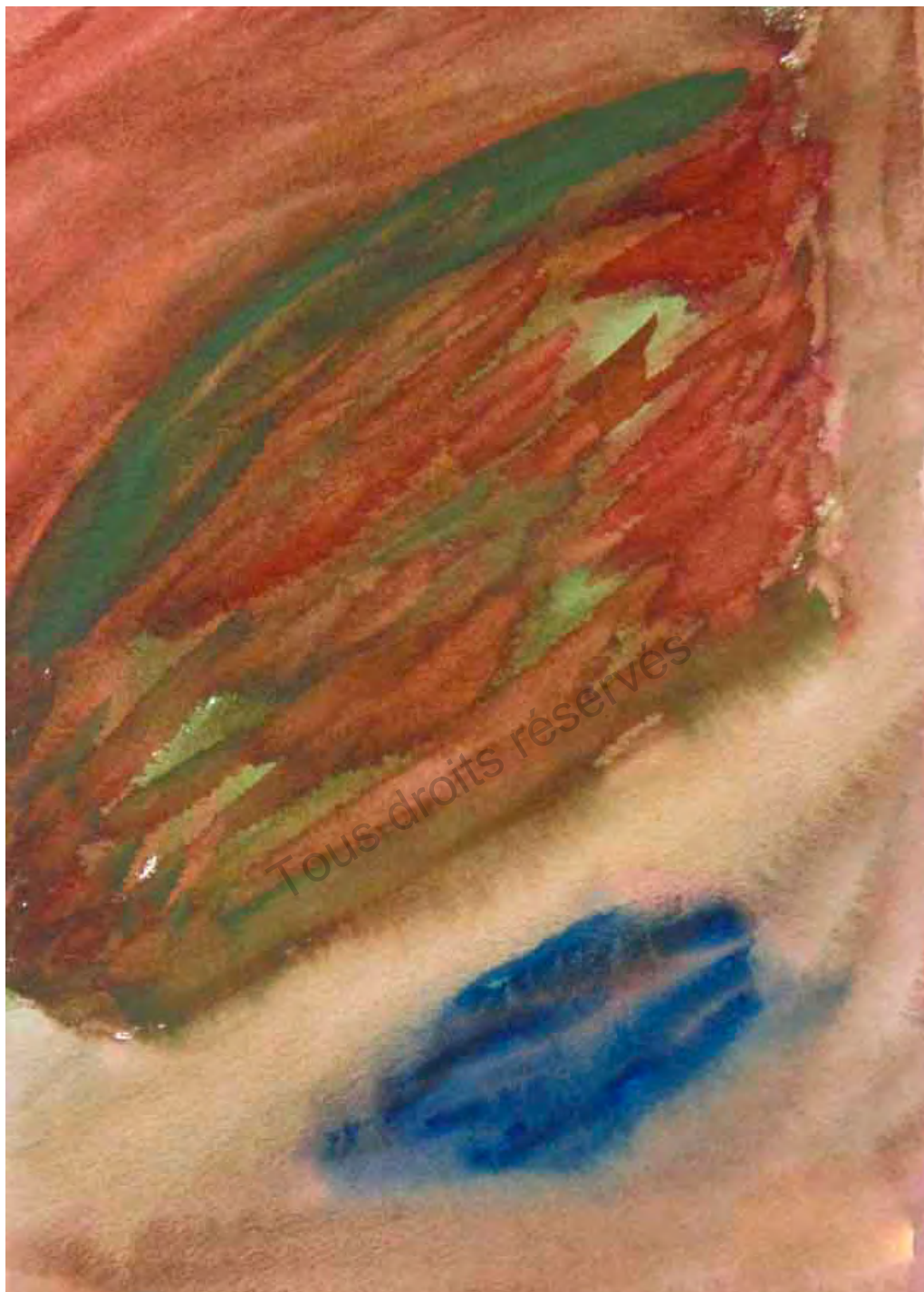


Fig. 33
Abstraction 7, 1991-021
Aquarelle sur papier, H. 31,9; L. 24 cm



Fig. 34
Abstraction 9, 1992-002
 Aquarelle sur Fabriano, grain torchon, H. 25,4; L. 27,9 cm



Fig. 35
Formes et couleurs 25, 1992-004
Aquarelle sur Fabriano, grain torchon, H. 25; L. 23,8 cm

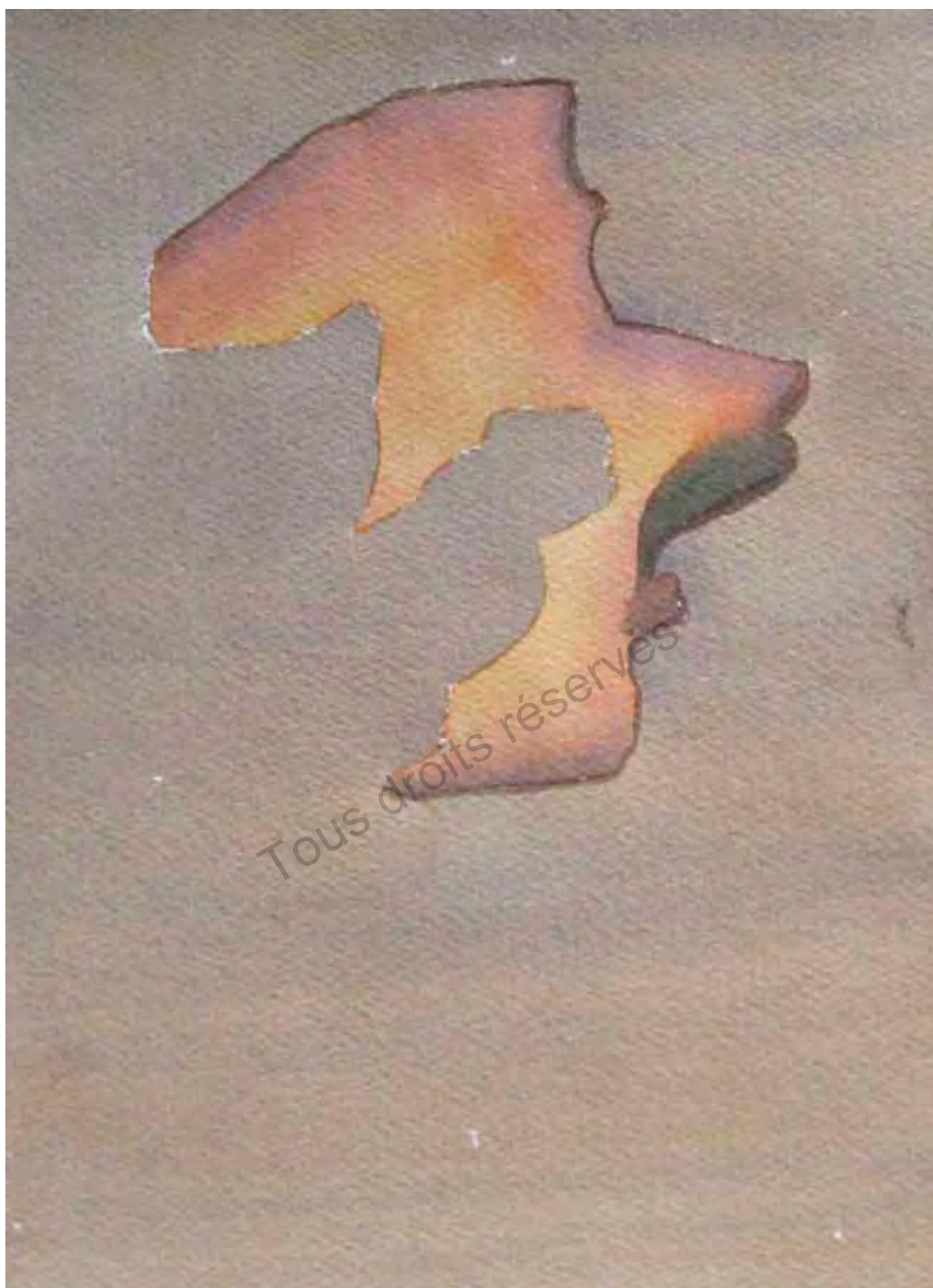


Fig. 36
Territoire, 1993-115
Aquarelle sur Arches, H. 38,2; L. 28,5 cm



Fig. 37
Silhouette 1, 1993-110
Aquarelle sur papier, H. 38,2; L. 28,5 cm



Fig. 38
Abstraction 32, 1993-106
Aquarelle sur papier, H. 28,5; L. 38,2 cm



Fig. 39
Cheval dans la grotte 4.1, 1993-103
Aquarelle sur papier, H. 28,5; L. 38,2 cm

Le vitrail aquarelle

Mon intérêt pour l'aquarelle, tel qu'il a été mentionné dans le premier chapitre, est venu des possibilités que cette pratique artistique m'offre sur le plan de l'expression de la couleur.

Même si j'ai suivi deux cours d'histoire de l'art sur la peinture de la Renaissance italienne en 1980, à mes débuts, mon intérêt portait essentiellement sur l'art contemporain et l'abstraction. Il est utile de rappeler qu'à cette époque, il était fréquent d'opposer l'art abstrait à l'art figuratif et de considérer le second comme « dépassé ».

Cette idée, comme celle que la création est le fruit de l'inspiration et de l'expression spontanée, a eu souvent pour effet d'amener plusieurs jeunes aspirants artistes à considérer avec moins d'égard l'apprentissage d'une technique.

À cette époque, j'ai régulièrement admiré les œuvres de Paul-Émile Borduas. Une de mes toiles préférées, [*Les Carquois fleuris*](#), se trouve dans la collection permanente du Musée des beaux-arts de Montréal. J'ai revu ce tableau en octobre 2010, après la visite de l'exposition *Rouge cabaret : le monde effroyable et beau d'Otto Dix*.

La transparence est une des principales qualités de l'aquarelle. C'est sans doute pourquoi j'étais séduit par les vitraux de Marcelle Ferron, notamment ceux réalisés pour la station de métro Champ-de-Mars à Montréal. Mon intérêt pour le vitrail a été ravivé par ma visite des cathédrales gothiques à Paris et à Chartres, à l'été 1978.

En septembre 2010, lors de mon séjour à Barcelone, j'ai visité la cathédrale *Sagrada Família*, conçue par l'architecte Gaudí, et l'exposition consacrée au processus de création des vitraux créés par l'artiste catalan Vila-Grau. Cette exposition m'a permis de réaliser que le lien entre l'aquarelle et le vitrail que je faisais à l'époque n'était pas dénué de sens.



Fig. 40
Fenêtre d'un vitrail, 1991-29
(ébauche)
Aquarelle sur papier, H. 30; L. 22 cm



Fig. 41
Carquois et masques, 1992-06
 Aquarelle sur Arches, H. 38; L. 56 cm



Fig. 42

Vitrail, 1992-07

Aquarelle sur Arches, H. 38; L. 56 cm

Après quelques années, j'ai senti les limites de ma démarche d'autodidacte et j'ai éprouvé le besoin d'être stimulé par les connaissances et le regard critique d'un artiste-peintre professionnel. Mes recherches pour trouver un professeur m'ont conduit vers l'artiste Jean-Pierre Latour.

Tous droits réservés

6

Accompagnement individuel, avec Jean-Pierre Latour

Mettant un terme à une démarche essentiellement autodidacte, j'ai commencé un cours privé avec l'artiste et professeur Jean-Pierre Latour. L'apprentissage s'est fait à raison d'un cours par semaine avec un arrêt durant la période des Fêtes et les mois d'été. Je n'ai pas le souvenir exact du début de mes cours. Selon les dates qui figurent sur les dessins et aquarelles, ils auraient débuté à l'hiver ou à l'automne 1993 et se sont terminées en décembre 1995.

Apprentissage des techniques de l'aquarelle par des exercices de natures mortes et de fleurs

Les premiers mois ont été consacrés aux exercices de base et de natures mortes. Les aquarelles ont été réalisées sous forme d'exercices, d'esquisses ou de compositions. L'approche était semblable à celle que propose José María Parramón (voir chapitre 3). Les figures géométriques (cube, sphère, cylindre, cône) servaient de modèles. L'aquarelle *Cube, cylindre, cône 4* (fig. 43) est un exemple des premiers exercices. Le volet « dessin » sera abordé plus loin dans ce chapitre.

Il y a lieu de souligner que durant cette période d'apprentissage, les aquarelles n'ont pas toujours été réalisées sous la supervision de M. Latour. Je pense en particulier aux œuvres abstraites, mais aussi aux natures mortes conçues durant les moments d'arrêt. Tel qu'illustré dans le chapitre 4, durant ces années, j'ai mis en pratique les notions de couleurs apprises avec Jeanne Dobie (Dobie, 2002).

Ce qui me frappe, avec le recul des années, c'est le nombre d'essais consacrés à un même sujet. Je crois que la maîtrise de la technique s'acquiert à ce prix.



Fig. 43
Cube, cylindre, cône 4, 1993-017
(exercice)
Aquarelle sur Bockingford, H. 19; L. 27,9 cm

En général, M. Latour faisait une démonstration et je réalisais par la suite le même exercice, mais il arrivait régulièrement que je lui soumette les aquarelles réalisées entre les cours pour recevoir ses commentaires. Ensuite, nous avons utilisé des objets usuels ou des fruits pour composer une nature morte.

Sur le plan de l'apprentissage des techniques de l'aquarelle, nous avons travaillé les mélanges et l'application de la couleur sur le papier. Je me souviens que M. Latour conservait en réserve la couleur utilisée pour le fond et qu'il en ajoutait une petite quantité dans les autres mélanges afin de créer une harmonie entre les couleurs. Il m'indiquait également qu'il fallait utiliser l'eau pour laisser « glisser » le pinceau. En évitant de « frotter » le pinceau sur le papier, cela permettait à la couleur de se déposer en douceur et de préserver sa brillance. Il évoquait régulièrement qu'il fallait adopter une technique précise pour appliquer les couleurs sur le papier en fonction des formes et de la surface à couvrir.

Le fait que ce chapitre comporte peu de textes consacrés à l'enseignement de Jean-Pierre Latour ne signifie pas qu'il n'a pas été important dans mon parcours. C'est seulement que son enseignement se faisait verbalement et par démonstration. Contrairement aux périodes accompagnées d'un livre ou à celles plus récentes, je n'ai aucun écrit pour appuyer mon récit; seulement ma mémoire, les démonstrations et les aquarelles. Heureusement, j'indiquais l'année de réalisation et les œuvres étaient classées chronologiquement. Cela m'a beaucoup aidé à resituer les étapes de cette période. Néanmoins, certains détails demeurent flous.

C'était ma première expérience d'apprentissage avec un professeur privé. Cette période a été très bénéfique, comme le montre ma progression. Dans le cadre d'un cours privé, le plus grand avantage est de recevoir toute l'attention du professeur, ce qui permet un suivi très précis.

Néanmoins, cette forme d'enseignement comporte des inconvénients que j'ai découverts par la suite en suivant des cours en groupe. Par exemple, l'apprentissage individuel ne permet pas de profiter des échanges avec les autres élèves qui, souvent, sont une source d'inspiration et de stimulation. Autant la présence du maître peut conduire à un dépassement de soi, autant elle peut avoir un effet intimidant en raison du décalage sur le plan technique. En ce sens, la comparaison avec le travail d'autres étudiants de même niveau peut avoir un effet réconfortant, voire stimulant.

Les aquarelles suivantes sont des exemples des natures mortes réalisées durant cette période. Elles sont présentées en ordre chronologique.



Fig. 44
Vase, bouteille, pomme 1, 1993-019
(Exercice)
Aquarelle sur Arches, H. 27,9; L. 19 cm



Fig. 45
Vase, bouteille, pomme 2, 1993-020
(Exercice)
Aquarelle sur Arches, H. 27,9; L. 19 cm



Fig. 46

Nature morte à la poire rouge, à la pomme jaune et à la tangerine, 1993-044
Aquarelle sur Bockingford, H. 19; L. 27,9 cm



Fig. 47

Nature morte aux deux poires, à la pomme jaune et à la tangerine, 1993-046

Aquarelle sur Arches, H. 19; L. 27,9 cm

Nature morte à la cafetière (fig. 48) a été peinte en 1993. À l'étape de la critique, Jean-Pierre Latour est intervenu pour compléter le reflet sur la surface de la cafetière. Cette aquarelle illustre la tendance chez les débutants à utiliser une seule couleur lorsqu'ils peignent un fruit.



Fig. 48

Nature morte à la cafetière, 1993-101

Aquarelle sur papier, H. 28,5; L. 38,2 cm



Fig. 49
Nature morte aux fruits et à la pierre d'encre de Chine, 1993-121
Aquarelle sur papier, H. 28,5; L. 38,2 cm



Fig. 50

Nature morte aux pinceaux, à la pierre d'encre et aux vases chinois 3, 1994-101c

Aquarelle sur papier, H. 28,5; L. 38,2 cm



Fig. 51

Nature morte à la banane, au pamplemousse, à la tomate, aux poires et au citron vert, 1994-111

Aquarelle sur papier, H. 28,4; L. 34 cm



Fig. 52

Nature morte avec l'ange, l'horloge, la sphère verte et la théière, 1995-03

Aquarelle sur Fabriano, H. 28,4; L. 34 cm



Fig. 53
Nature morte aux fruits dans un vase de cristal, 1994-2004
Aquarelle sur Bockingford, H. 37,8; L. 56 cm

Les fleurs

Les fleurs peintes sur le motif ou comme éléments de la composition d'une nature morte sont présentes durant toute les étapes de mon parcours. À plusieurs reprises, ce thème m'a conduit à une exploration plus libre de l'aquarelle, parfois sans la réalisation d'un dessin.

Les six prochaines aquarelles sont des exemples de mes premières études de fleurs.

Tulipes 2 (fig. 54) traduit l'amorce de ma quête d'une plus grande liberté gestuelle

Tous droits réservés



Fig. 54
Tulipes 2, 1993-114
Aquarelle sur papier, H. 38,2; L. 28,5 cm



Fig. 55
Iris et tulipes 5, 1994-004
(étude)
Aquarelle sur Strathmore, H. 14; L. 21,5 cm



Fig. 56
Iris et tulipes 4, 1994-017
Aquarelle sur Bockingford, H. 28,1; L. 19 cm



Fig. 57
Tulipes 5, 1994-018a
Aquarelle sur Bockingford, H. 28,1; L. 19 cm



Fig. 58
Tournesol et feuille verte, 1993-201
(Ikébana)
Aquarelle sur papier, H. 56; L. 38 cm

L'apprentissage du dessin

De mémoire, mes premières expériences en dessin remontent à l'école primaire, dans les cours d'arts plastiques. Mon impression à l'époque était que je n'avais pas de talent. Un sentiment qui a longtemps existé...

Durant mes études secondaires (1968- 1973), je n'ai pas le souvenir d'avoir dessiné. Bien que j'aie eu des crayons de couleur *Prismacolor*, je les utilisais surtout pour faire du lettrage dans mon album de timbres. Durant les années de cégep (1973- 1975), je me rappelle toutefois d'avoir fait des dessins de meubles et d'avoir fait des lectures sur l'ébénisterie qui se développaient en Scandinavie et en Californie.

De 1975 à 1979 , j'ai travaillé en informatique comme opérateur d'ordinateurs. C'est une période au cours de laquelle je cherchais ma voie d'expression. J'ai exploré la poterie, l'écriture, la danse, le théâtre, l'ébénisterie et le journalisme culturel.

En 1978, je me suis inscrit à un cours d'ébénisterie dans un atelier où l'apprentissage se faisait selon l'approche du « meuble-école ». Dans le cadre de ce cours, j'ai conçu un meuble pour ranger mes disques vinyles. Les techniques utilisées étaient celles du meuble à bâti traditionnel, mais le design de mon projet était contemporain. Pour le réaliser, nous devions dessiner nos propres plans.

Mes premières créations datent du début des années 1980. Je dessinais principalement des formes géométriques sur lesquelles j'appliquais de la couleur. Les premiers dessins, comme ébauches préalables à la réalisation d'une aquarelle n'apparaissent qu'au début des années 1990. Cela ne signifie pas qu'auparavant, je réalisais une aquarelle sans faire un dessin préalable, mais plutôt que je ne réalisais pas systématiquement un ou plusieurs croquis dans le but d'améliorer la composition (voir le chapitre 9).

Les deux prochaines images montrent un dessin au crayon *Abstraction 8* (fig. 59) et l'aquarelle qui a été réalisée par la suite *Abstraction 8.1* (fig. 60).

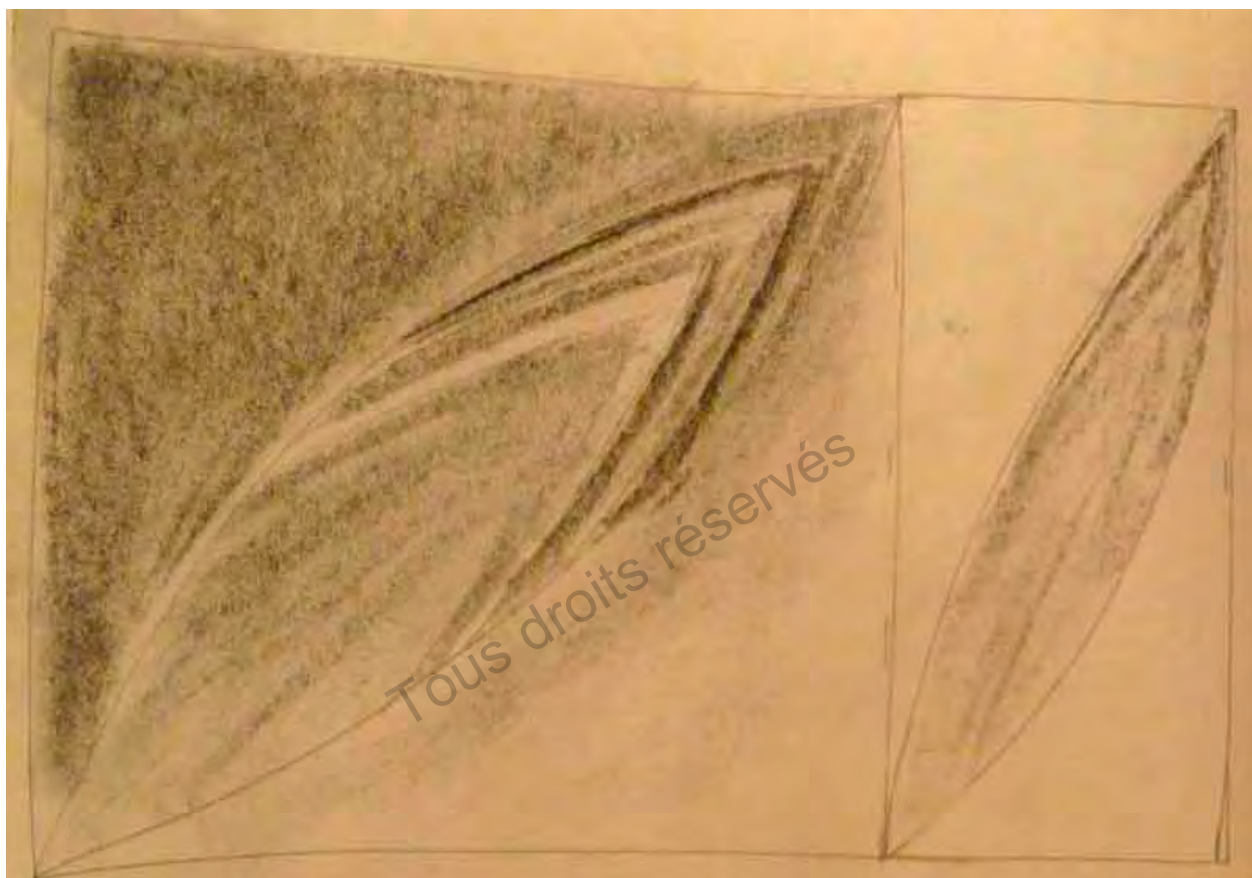


Fig. 59

Abstraction 8, 1992-03a

Dessin sur papier journal, H. 23,5; L. 30 cm



Fig. 60
Abstraction 8.1, 1992-03
Aquarelle sur Arches, H. 38; L. 28,2 cm

Apprentissage du dessin, avec Jean-Pierre Latour

Au départ, Jean-Pierre Latour m'a enseigné les rudiments du dessin.

Afin de donner un aperçu de l'avancement de ma pratique du dessin à cette étape, les figures 62 à 67 présentent alternativement le dessin et l'aquarelle. Pour la première *Nature morte à la théière blanche*, l'aquarelle se trouve au chapitre 4 (fig. 20, p. 42).



Fig. 61

Nature morte à la théière blanche, 1994-104 a
Dessin sur Aquabee, H. 21,5; L. 28 cm

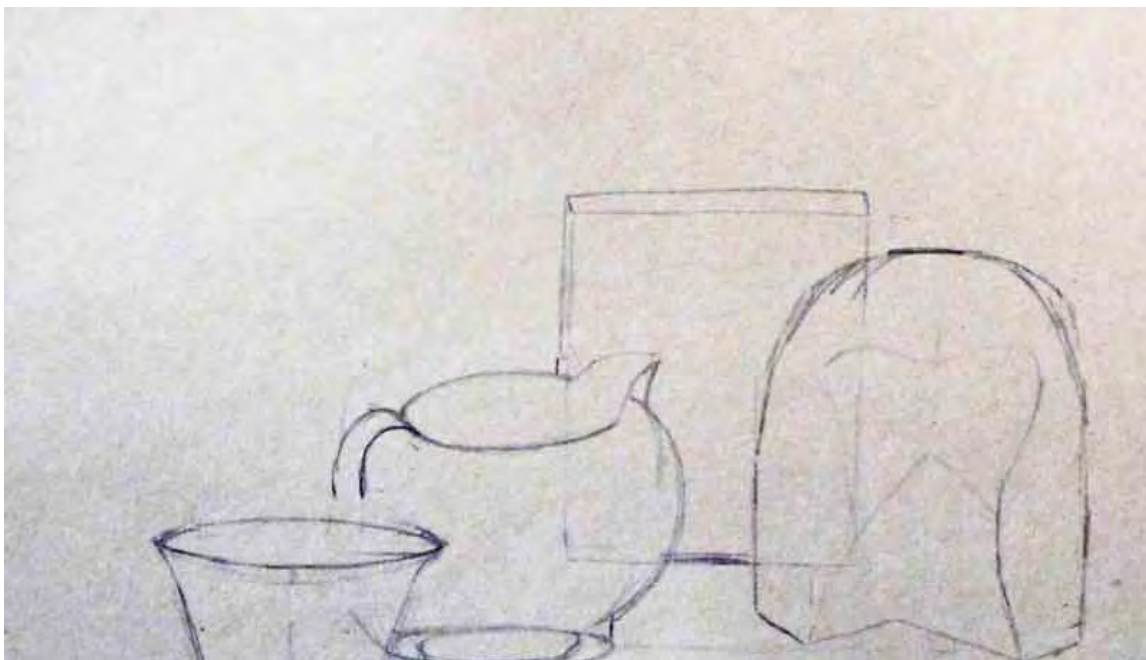


Fig. 62
Pot à lait, vase chinois, sculpture et boîte, 1993-63
 Dessin sur papier journal, H. 19; L. 27,9 cm

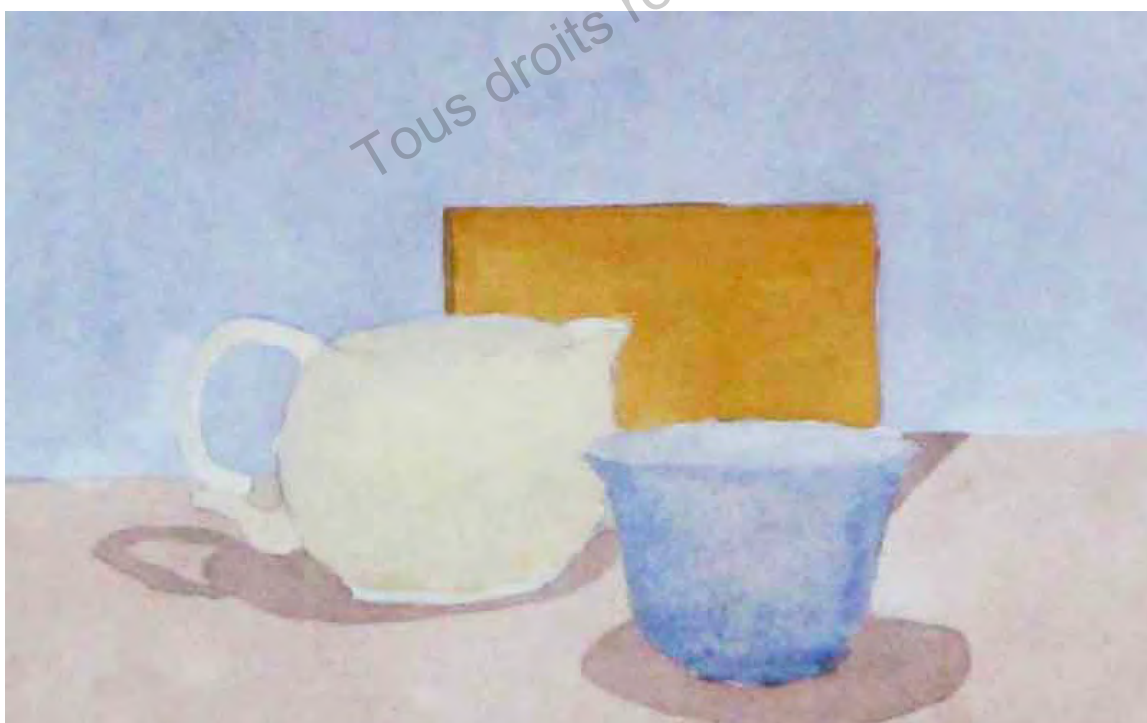


Fig. 63
Pot à lait, vase chinois et boîte, 1993-29
 Aquarelle sur papier, H. 19; L. 27,9 cm



Fig. 64
Rose, 1993-060a
Dessin sur papier journal, H. 29,5; L. 22,5 cm



Fig. 65
Rose blanche, 1993-060
Aquarelle sur papier, H. 19; L. 27,9 cm

Ce dessin a été réalisé préalablement à l'aquarelle du même nom (fig. 67).



Fig. 66

Fruit, vase chinois, théière blanche, 1994-203a

Dessin au crayon sur carton H. 45,5; L. 45,5 cm



Fig. 67
Fruits, vase chinois, théière blanche, 1994-2003
Aquarelle sur Bockingford, H. 37,8; L. 56 cm

Après la période d'accompagnement individuel, j'ai poussé plus loin l'apprentissage du dessin à l'aide de différents ouvrages qui ne sont pas abordés dans le présent livre. Toutefois, les chapitres 8, 10, 11 et 12 illustrent d'autres étapes relatives au dessin.

Durant les années 1996 et 1997, j'ai vécu une transition de carrière qui a laissé peu de temps à la poursuite de mon parcours à l'aquarelle. En 1998, j'ai déménagé dans la Ville de Québec et j'ai fait la découverte d'un livre qui m'a permis de relancer ma démarche. Le prochain chapitre présente les aquarelles réalisées durant cette période.

Tous droits réservés

Tous droits réservés

7

Libérer le geste, oser la couleur

Libérer le geste

En poursuivant ma quête d'une plus grande liberté gestuelle avec le pinceau, j'ai fait la découverte du livre *Watercolor Made Easy : Techniques for Simplifying the Painting Process*, de Janet Walsh (Walsh, 1994).

Pour la première fois, j'entendais parler de la technique « dessiner avec le pinceau » (p.28-31). La lecture de ce livre a soutenu ma quête d'une façon plus libre de peindre, à savoir une approche qui n'impose pas le remplissage par la couleur des formes dessinées préalablement au crayon.

Au cours de cette période, j'ai réalisé plusieurs études de fruits et de légumes, mais ce sont surtout les fleurs qui m'inspiraient. Les prochaines aquarelles ont été peintes entre 1998 et 2002.

Tous droits réservés



Fig. 68
Rose 2, 1999-002.4
(Étude)
Aquarelle sur Aquabee, H. 28; L. 21,5 cm



Fig. 69
Tulipes 7, 1999-003
Aquarelle sur Bockingford, H. 37,8; L. 28 cm



Fig. 70
Roses (blanche, jaune, bleu), 1999-005
Aquarelle sur Bockingford, H. 37,8; L. 28 cm



Fig. 71
Rose et œillets groupés, 1999-007
Aquarelle sur Bockingford, H. 19; L. 27,9 cm



Fig. 72

Feuilles de tulipes 1, 2001-001

Aquarelle sur Aquabee H. 21,5; L. 28 cm



Fig. 73
Feuilles de tulipes 2, 2001-002
(extrait)
Aquarelle sur Aquabee H. 21,5; L. 28 cm



Fig. 74
Tulipe 9, 2001-003
Aquarelle sur Aquabee, H. 28; L. 21,5 cm



Fig. 75
Iris jaunes, 2002-002
(Bois-de-Coulonge)
Aquarelle sur Aquabee, H. 28; L. 21,5 cm



Fig. 76
Iris violets, 2002-001
(Jardin-Jeanne-d'Arc)
Aquarelle sur Aquabee, H. 28; L. 21,5 cm

Oser la couleur

À l'automne 2000, j'ai ressenti le besoin de briser l'isolement qui accompagne toute démarche autodidacte. Pour y parvenir, je me suis inscrit à des cours et à différents ateliers. Cette période s'est étendue de septembre 2000 à avril 2004.

Au cours de cette période, j'ai eu la possibilité de poursuivre l'exploration de la couleur en utilisant de nouveaux pigments et de nouveaux papiers. J'ai également découvert que la présence et l'énergie des autres aquarellistes étaient stimulantes et que cela se reflétait dans mon travail.

En janvier 2002, j'ai visité l'exposition *Comme une aquarelle* de Jean McEwen, présentée à la Galerie Simon Blais à Montréal. La visite de cette exposition a été pour moi une occasion de découvrir une manière tout à fait moderne de peindre à l'aquarelle. Par la suite, j'ai retrouvé le goût de poursuivre l'exploration de l'abstraction.

C'est également durant cette période que j'ai commencé à peindre des paysages à partir de mes photos de voyage et sur le motif, comme le montre les prochaines illustrations.

Tous droits réservés



Fig. 77
Nature morte : plat de fruits et bouteille de vin, 2000-004
Aquarelle sur Bockingford, H. 24,5; L. 33,3 cm



Fig. 78
Tulipes 10, 2001-000
Aquarelle sur Aquarius H. 38,1; L. 28 cm



Tous droits réservés

Fig. 79
Icône 1, 2002-007
Aquarelle sur Crescent, H. 28; L. 12,7 cm



Fig. 80
Icône 2, 2003-002
Aquarelle sur Fabriano torchon, H. 25; L. 28 cm



Fig.81
Iris à la fenêtre, 2002-013
(Symposium de peinture
de Beaumont 2002)
Aquarelle sur Crescent,
H. 51; L. 25,5 cm



Fig. 82
Fresque abstraite, 2003-006
Aquarelle sur Aquarius, H. 21; L. 55,9 cm



Fig. 83
Pot de tulipes, 2003-008
Aquarelle sur Crescent, H. 50,7; L. 25,5 cm



Fig. 84
Bambou et vase de verre, 2003-009
Aquarelle sur Aquarius, H. 36,7; L. 27,5 cm



Fig. 85
Plage de la République Dominicaine, 2002-010
Aquarelle sur Aquarius, H. 38,2; L. 56 cm



Fig. 86
Image inconsciente, 2003-007
Aquarelle sur Crescent, H. 55,5; L. 38 cm



Fig. 87
Abstraction florale, 2004-001
Aquarelle sur Aquarius, H. 28; L. 38 cm

8

Le croquis, ou la création d'une aquarelle en trois étapes, avec Nicole Foreman

En août 2004, j'ai participé à un atelier d'une semaine à Mimibourg, un lieu situé au sud de Sutton, en Estrie. Une des trois professeures, l'aquarelliste Nicole Foreman, nous a proposé d'apprendre à croquer un sujet sur le motif. Son approche, à la fois structurée et ludique, comporte trois étapes :

- 1) un croquis rapide au crayon;
- 2) une esquisse à l'aquarelle sur un papier de qualité moyenne;
- 3) la réalisation de l'œuvre.

L'objectif est d'établir la meilleure composition possible à l'aide du croquis.

Réaliser le dessin d'une nature morte ou d'un motif floral seul dans mon atelier ou sous la supervision d'un professeur avant de peindre une aquarelle, j'en avais déjà fait l'expérience, comme je l'ai montré dans le chapitre 6. Quant au croquis comme « stratégie » pour obtenir la meilleure composition possible, j'avais lu à ce sujet (Parramón, 1984, p.138-140 et Dobie 2002, p.126-127). Mais avec ce stage c'était la première fois que j'avais l'occasion d'être guidé par un professeur pour réaliser les différentes étapes d'un croquis et d'une aquarelle *in situ*. Pour en avoir fait l'expérience auparavant, la réalisation d'une aquarelle sur le motif à l'extérieur et celle d'une nature morte en atelier ne comportent pas les mêmes enjeux sur le plan de la composition, ni les mêmes contraintes sur le plan de la réalisation.

Les bénéfices de cette approche sur mon travail

L'apprentissage en autodidacte a plusieurs vertus, mais parfois, la présence d'un professeur expérimenté et doté d'un sens artistique est requise pour permettre la compréhension de certains éléments.

Par exemple, après la réalisation du premier croquis, Nicole Foreman m'a indiqué que je ne regardais pas au bon endroit. Tout près, se trouvait un angle de vue sur l'étang beaucoup plus intéressant. C'est son regard expérimenté qui lui permettait de me guider.

Voici les deux croquis à l'aquarelle de *Étang de nénuphars* réalisés sur le motif (fig. 88 et 89).



Fig. 88
Étang de nénuphars, 2004-2015
(croquis 1)
Aquarelle sur Canson, H. 20,5; L. 30 cm



Fig. 89
Étang de nénuphars, 2004-016
(croquis 2)
Aquarelle sur Canson, H. 20,5; L. 30 cm

En regardant ce deuxième croquis (fig. 89), Madame Foreman m'a conseillé d'entreprendre une aquarelle sur un papier de qualité supérieure. Vous remarquerez que la composition diffère du premier croquis. Faute de temps, cette troisième étape a été réalisée ultérieurement dans mon atelier.

Les quatre aquarelles suivantes ont été réalisées en atelier sur une période de trois ans, à partir de ce deuxième croquis, toutes sur des papiers différents.



Fig. 90

Étang de nénuphars 1, 2005-001

Aquarelle sur Aquarius, H. 27,6; L. 37,5 cm



Fig. 91

Étang de nénuphars 2, 2005-002

Aquarelle sur Aquarius, H. 27,6; L. 37,5 cm



Fig. 92
Étang de nénuphars 4, 2006-012
Aquarelle sur Crescent, H. 37,8; L. 50,5 cm

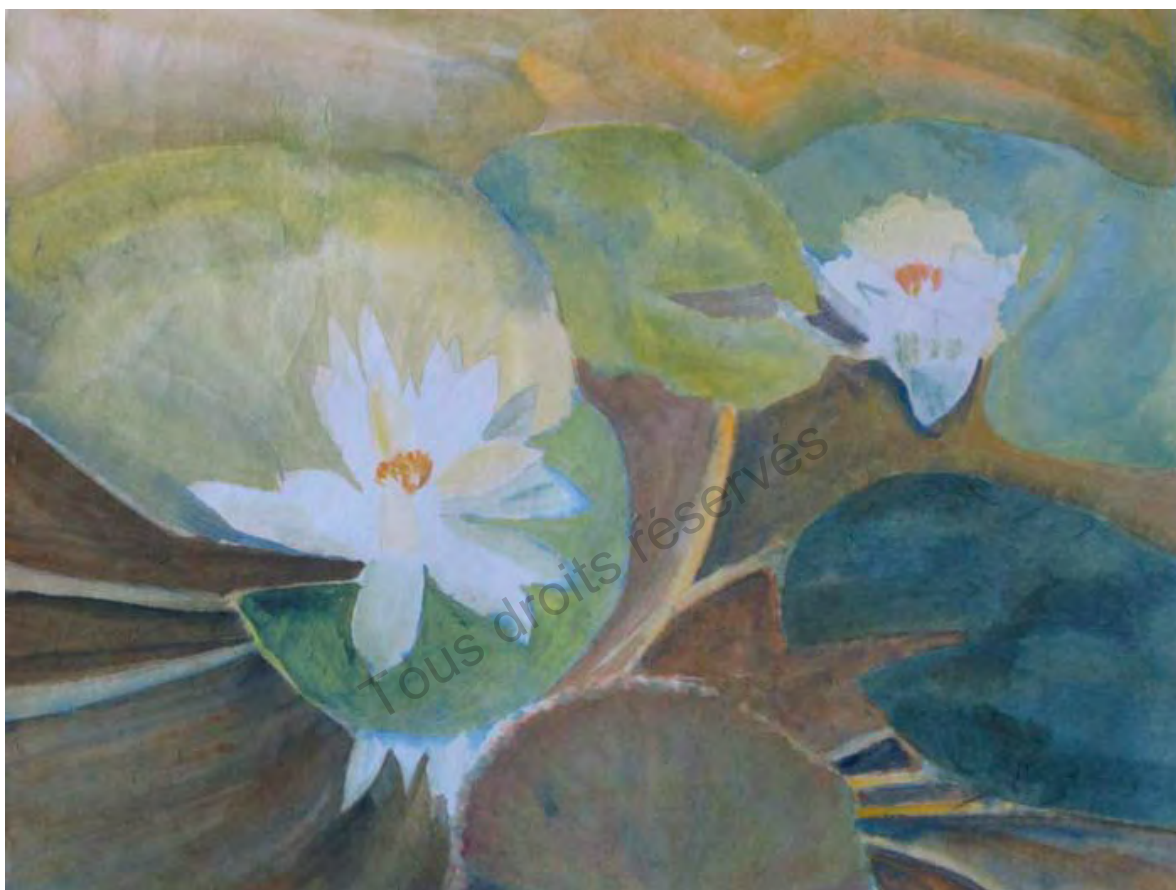


Fig. 93

Étang de nénuphars 5, 2007-003

Aquarelle sur papier asiatique marouflé, H. 37,5; L. 37,5 cm

Les trois prochaines illustrations présentent les étapes de l'aquarelle *Nature morte au tournesol rouge*. Je l'ai amorcée durant les deux jours suivant l'atelier de Nicole Foreman et elle a été complétée en 2007.



Fig. 94
Nature morte au tournesol rouge, 2004-022
(croquis 1)
Dessin sur Canson, H. 21,5; L. 27,8 cm



Fig. 95
Nature morte au tournesol rouge, 2004-023
(croquis 2)
Aquarelle sur Canson, H. 30; L. 20,5 cm



Fig. 96
Nature morte au tournesol rouge, 2004-025
Aquarelle sur Aquarius, H. 55,5; L. 37 cm

Tous droits réservés

Note sur les droits d'auteur

La publication du compte rendu de l'atelier sur le croquis a été aimablement autorisée par Madame Nicole Foreman. Toute reproduction du contenu de ce chapitre est interdite sans une autorisation écrite des titulaires des droits d'auteur.

Tous droits réservés

9

Peindre sur le motif au Québec

Les aquarelles qui figurent dans ce chapitre ont été créées durant les étés de la période 2002-2009. Ce sont principalement des souvenirs de voyage dans les régions qui longent le fleuve Saint-Laurent, ou encore des sujets captés dans les parcs de Québec ou de Montréal. Cette période reflète également le souci de réaliser mes aquarelles sur le motif, sans utiliser une photo comme source.

Été 2002

L'aquarelle *Jeanne d'Arc au jardin* (fig. 97) a été présentée dans le cadre de l'exposition *Plaines de couleurs*. Cette exposition, tenue à l'été 2002, soulignait le 15^e anniversaire de l'Association d'aquarelle de Québec (AAQ).

Les deux œuvres qui suivent (fig. 98 et 99) ont pour sujet l'ancienne prison de Québec, aujourd'hui le Pavillon Charles-Baillargé du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ). La première est un dessin au crayon et la deuxième, une aquarelle.



Fig. 97
Jeanne d'Arc au jardin, 2002-008
(Plaines d'Abraham)
Aquarelle sur Aquarius, H. 37; L. 27 cm



Fig. 98

Ancienne prison de Québec, 2002-015

(aujourd'hui Pavillon Charles-Baillargé du Musée national des beaux-arts du Québec)

Dessin sur Canson, H. 30,4; L. 21 cm

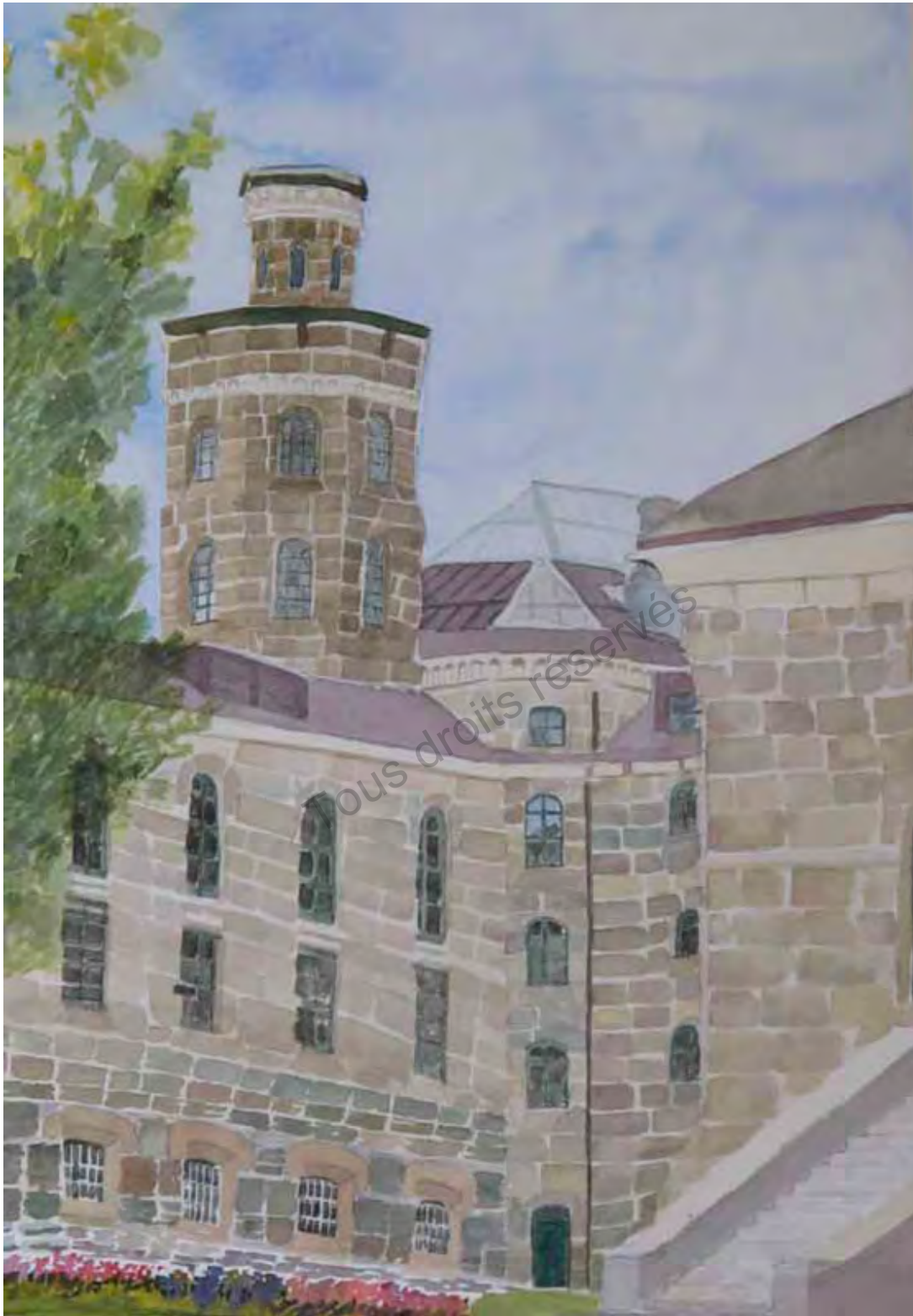


Fig. 99
Ancienne prison de Québec, 2002-016
 (aujourd'hui Pavillon Charles-Baillargé du Musée national des beaux-arts du Québec)
 Aquarelle sur Aquarius, H. 52,5; L. 32,3 cm

Roseaie 1 (fig. 100) est l'une des deux aquarelles peintes dans la roseraie du Jardin botanique de Montréal en août 2003. La deuxième illustre la page couverture du présent ouvrage et est insérée dans le chapitre d'introduction.

Participation au symposium de peinture de Beaumont (2002, 2003 et 2004)

Le symposium de peinture de Beaumont se tient habituellement en juin. Il réunit des peintres qui pratiquent différents médiums (huile, acrylique, aquarelle). Les participants sont choisis par un comité de sélection. Les aquarelles réalisées durant ces trois symposiums sont insérées dans trois chapitres différents :

- *Iris à la fenêtre* (2002, fig. 81, chapitre 7)
- *Perle dans la grotte* (2003, fig. 28, chapitre 4)
- *Iris* (2004, fig. 158, chapitre 14)

Les aquarelles *Arbre au fleuve 1 et 2* (fig. 101 et 102) ont été peintes à Notre-Dame-du-Portage, un village situé à cinq kilomètres à l'ouest de Rivière-du-Loup.

Jardin d'eau 1 et 2 (fig. 103 et 104) ont été peintes en 2003 et 2008 au Jardin botanique Roger-Van den Hende de l'Université Laval.

Lumière fluviale au couchant (fig. 105) a été peinte durant la même période que *Les Pèlerins* (fig. 171, chapitre 14).

Les aquarelles *Brume du matin 1 et 2* (fig. 106 et 107) ont été peintes de mémoire en studio. Le matin où j'ai vu ce paysage, je n'avais pas mon matériel. Je me suis donc concentré pour préserver une image mentale de la scène. Plus tard dans la journée et au cours des jours suivants, j'ai peint le paysage, mais sans la brume. De retour dans mon atelier, j'ai tenté de recréer cette atmosphère à partir de mes croquis. Les deux aquarelles ont été peintes en 2009.



Fig. 100
Roseaie 1, 2003-011
Aquarelle sur Aquarius, H. 30; L. 20,5 cm



Fig. 101
Arbre au fleuve 1, 2003-012
(Notre-Dame-du-Portage)
Aquarelle sur Crescent, H. 25,5; L. 25,5 cm



Fig. 102
Arbre au fleuve 2, 2003-013
(Notre-Dame-du-Portage)
Aquarelle sur Aquarius, H. 38; L. 28 cm



Fig. 103
Jardin d'eau 1, 2003-015
(Jardin botanique
Roger-Van den Hende)
Aquarelle sur Crescent,
H. 50,09; L. 25,2 cm



Fig. 104
Jardin d'eau 2, 2008-023
 (Jardin botanique Roger-Van den Hende)
 Aquarelle sur Aquarius, H. 28,2; L. 38 cm



Fig. 105
Lumière fluviale au couchant, 2006-005
Aquarelle sur Aquarius, H. 27,5; L. 37,5 cm



Fig. 106
Brume du matin 1, 2009-003
(Pouvoir des trois lacs, sud de Kamouraska)
Aquarelle sur Aquarius, H. 23,7; L. 25,2 cm



Fig. 107
Brume du matin 2, 2009-004
(Pouvoir des trois lacs, sud de Kamouraska)
Aquarelle sur Aquarius, H. 23,7; L. 25,2 cm

Tous droits réservés

10

L'orme pleureur dit « le porteur »

Dans le parc du Bois-de-Coulonge, situé sur la Grande Allée à Québec, se trouve un orme pleureur plus que centenaire. J'ai découvert cet arbre lors d'une promenade avec une amie au printemps 2001. Au départ, ce qui m'a frappé, c'est sa profonde crevasse, son tronc éventré. On trouve ci-dessous une photo de cet arbre prise en janvier 2010.

Depuis cette première rencontre, je suis allé lui rendre visite régulièrement. En 2003, je me suis décidé à le peindre. Voici une série de croquis et d'aquarelles de l'orme pleureur « éventré ». Ils ont été réalisés sur le motif, sans la photo comme référence.



Fig. 108

L'orme pleureur « éventré », 2010-005

Photo, H. s/o; L. s/o cm



Fig. 109
L'orme pleureur « éventré » 1, 2003-017
Aquarelle sur Crescent, H. 50,5; L. 38 cm



Fig. 110
L'orme pleureur « éventré » 3, 2006-006
 (croquis)
 Aquarelle sur Fabriano, H. 24; L. 17,9 cm



Fig. 111
L'orme pleureur « éventré » 6, 2009-002
Dessin sur Canson, H. 27,8; L. 21,3 cm

Par la suite, j'ai découvert un autre aspect de l'arbre.

Vu de l'est, le tronc prend l'apparence d'une forme humaine : un homme légèrement plié vers l'avant, comme s'il portait une lourde charge. Voici une photo prise en janvier 2010 qui présente l'orme pleureur sous cet angle. En faisant le lien entre cette vue de l'est et celle du nord — la partie « éventrée » —, on peut imaginer qu'il s'agit d'un porteur de canot. Qui sait? Peut-être est-il sous l'emprise d'un sort jeté par une fée ou par un magicien.

Cette découverte m'a inspiré une série de dessins et d'aquarelles que j'ai intitulés : L'orme pleureur dit « le porteur ».



Fig. 112
L'orme pleureur dit « le porteur » 2010-001
Photo, H. s/o; L. s/o cm



Fig. 113
L'orme pleureur dit « le porteur » 3, 2007-001
Aquarelle sur Fabriano, H. 30,2; L. 23 cm



Fig. 114
L'orme pleureur dit « le porteur » 4, 2007-002
Aquarelle sur Fabriano, H. 30,2; L. 23 cm



Fig. 115
L'orme pleureur dit « le porteur » 1, 2006-009
 Dessin sur Fabriano, H. 23,9; L. 18 cm



Fig. 116
L'orme pleureur dit « le porteur » 2, 2006-010
 Dessin sur Fabriano, H. 23,9; L. 18 cm



Fig. 117
L'orme pleureur (tête du porteur) 1, 2008-022
Dessin sur papier, H. 27,8; L. 21,3 cm



Fig. 118
L'orme pleureur (tête du porteur) 2, 2009-001
Dessin sur papier, H. 21,3; L. 27,8 cm

11

Dessiner Percé sur le motif, avec Marie Gauthier

Du 10 au 14 août 2008, j'ai participé au stage de dessin de l'École internationale d'été de Percé de l'Université Laval. Dirigé par Marie Gauthier, une artiste-peintre de la région de Québec, il réunissait un groupe d'étudiants en architecture d'une université brésilienne. J'étais le seul stagiaire québécois.

La première journée, nous nous sommes rendus à la plage du Nord pour dessiner le rocher Percé. Dès le départ, j'ai choisi une feuille de papier de grand format (56 x 76 cm), question de rendre hommage à cette impressionnante masse rocheuse.

C'était ma deuxième visite à Percé. Le fait de m'y retrouver pour un atelier de dessin pendant cinq jours a éveillé ma sensibilité à l'égard de la puissance se dégageant du rocher. Je m'imaginais que les hommes et les femmes de la Préhistoire devaient avoir une sensation similaire à la mienne au contact de ces immenses rocs.

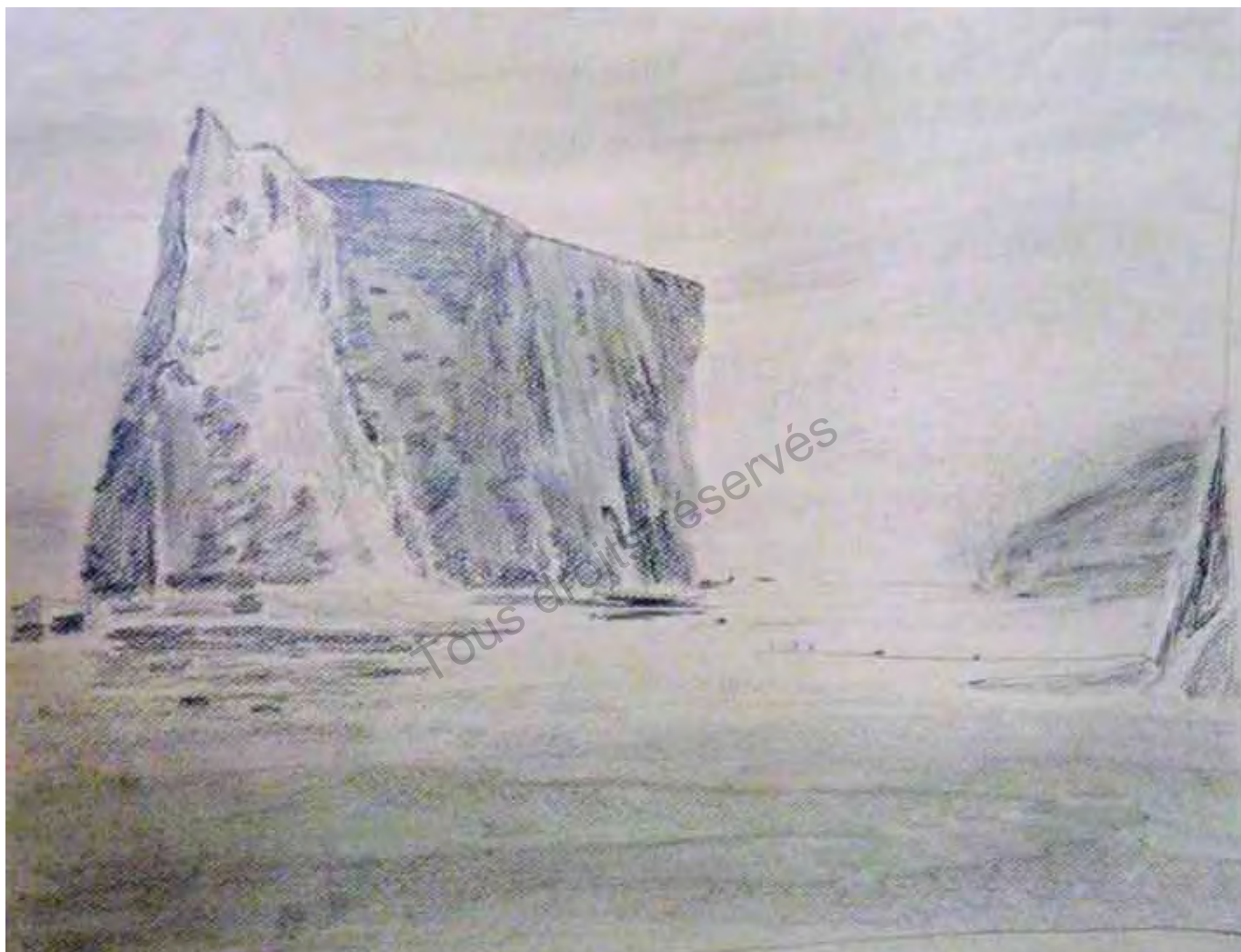


Fig. 119
Rocher Percé, 2008-023
(vu de la plage du Nord)
Crayon sur Canson, H. 55,8; L. 76,3 cm

La deuxième journée, le thème était les fous de Bassan qui se trouvent sur l'île Bonaventure. Après la traversée de la mer en bateau, nous avons marché environ 45 minutes pour rejoindre les oiseaux. Mes sens étaient sollicités par :

- le nombre d'oiseaux impressionnant;
- leurs cris assourdissants;
- l'odeur intense.

Mes compagnes et compagnons du Brésil n'appréciaient pas beaucoup! Je faisais abstraction des fortes réalités sensorielles et je me concentrais sur mon objectif : capter par mes dessins certains éléments de ce rassemblement unique.

Mes premières esquisses étaient consacrées aux oiseaux en vol. L'exercice est fascinant et difficile en raison du déplacement rapide des oiseaux. J'étais entouré de nombreux photographes avec des appareils photographiques munis de téléobjectifs. J'ai observé que les oiseaux devenaient plus agressifs au fur et à mesure que le nombre de photographes augmentait. Une agressivité qui se manifestait par des « cadeaux » tombés du ciel!

Les cinq prochaines aquarelles présentent les fous de Bassan en vol et au sol, observés à partir de la falaise.

Tous droits réservés



Fig. 120

Fou de Bassan en vol 1, 2008-024

Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8 cm



Fig. 121

Fou de Bassan en vol 2, 2008-025

Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8 cm



Fig. 122

Fou de Bassan sur la falaise 1, 2008-026

Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8 cm



Fig. 123
Fou de Bassan sur la falaise 2, 2008-027
Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8 cm

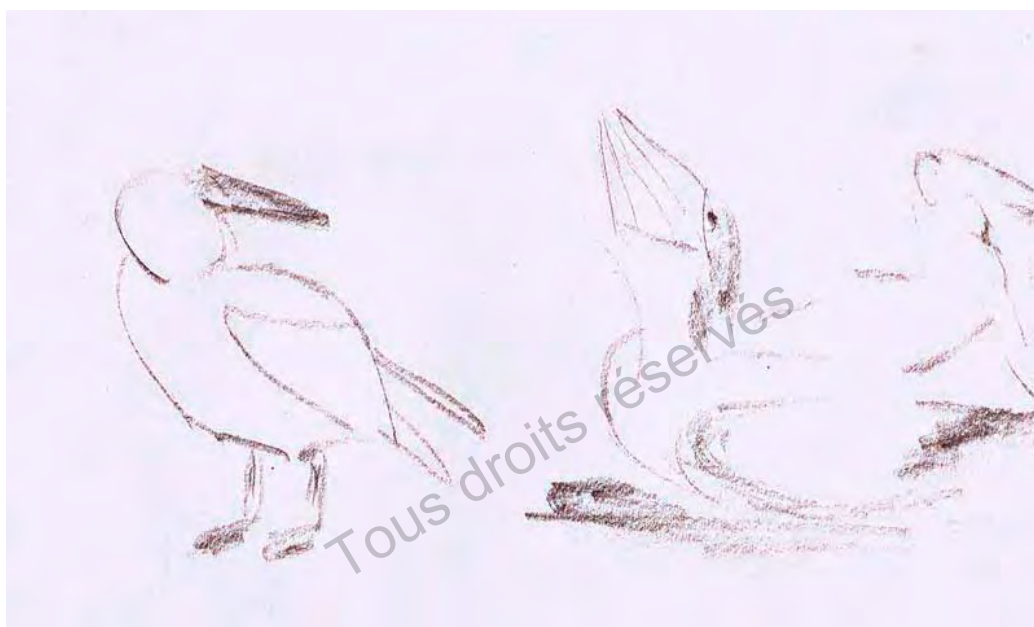


Fig. 124
Fous de Bassan sur la falaise 3, 2008-028
Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8 cm

La troisième journée, nous sommes allés à L'Anse-à-Beaufils, un village de pêcheurs.

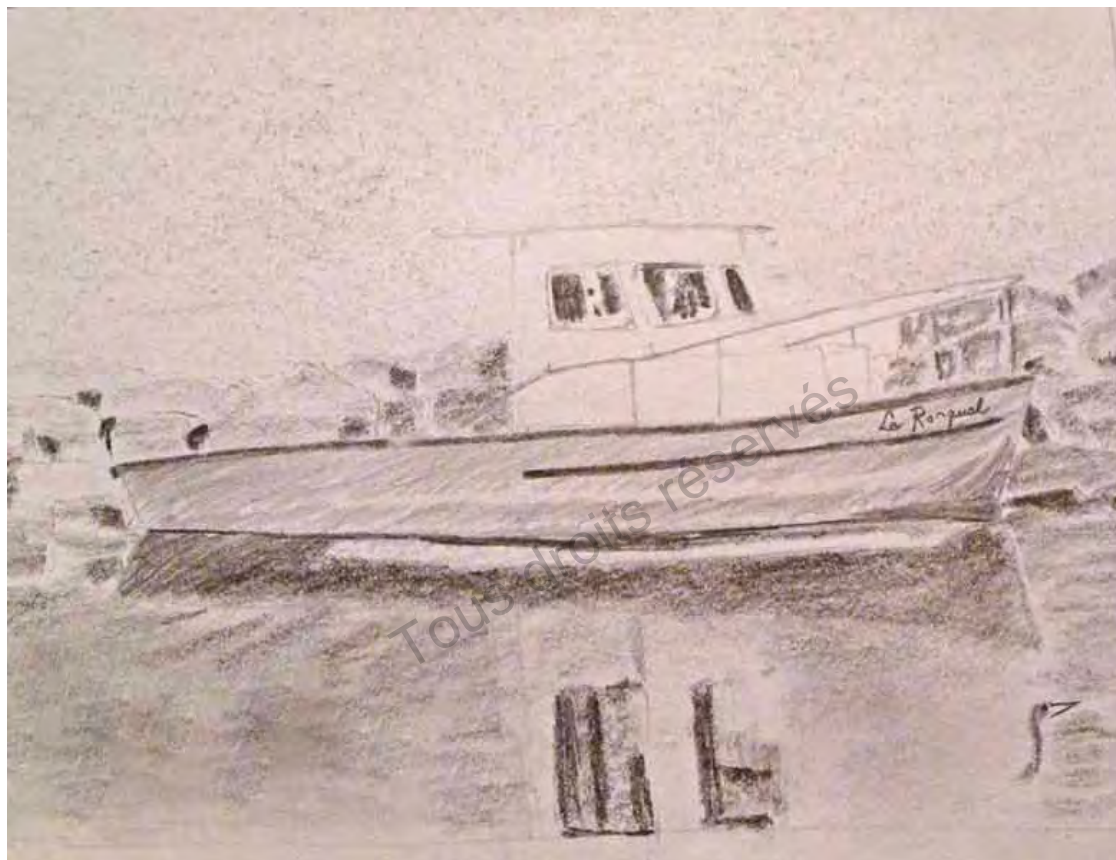


Fig. 125

Le Rorqual, 2008-028

Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8 cm

La quatrième journée, nous nous sommes installés sur la plage du Sud, celle située près du quai dans la zone touristique de la municipalité. J'ai dessiné à nouveau le rocher Percé.

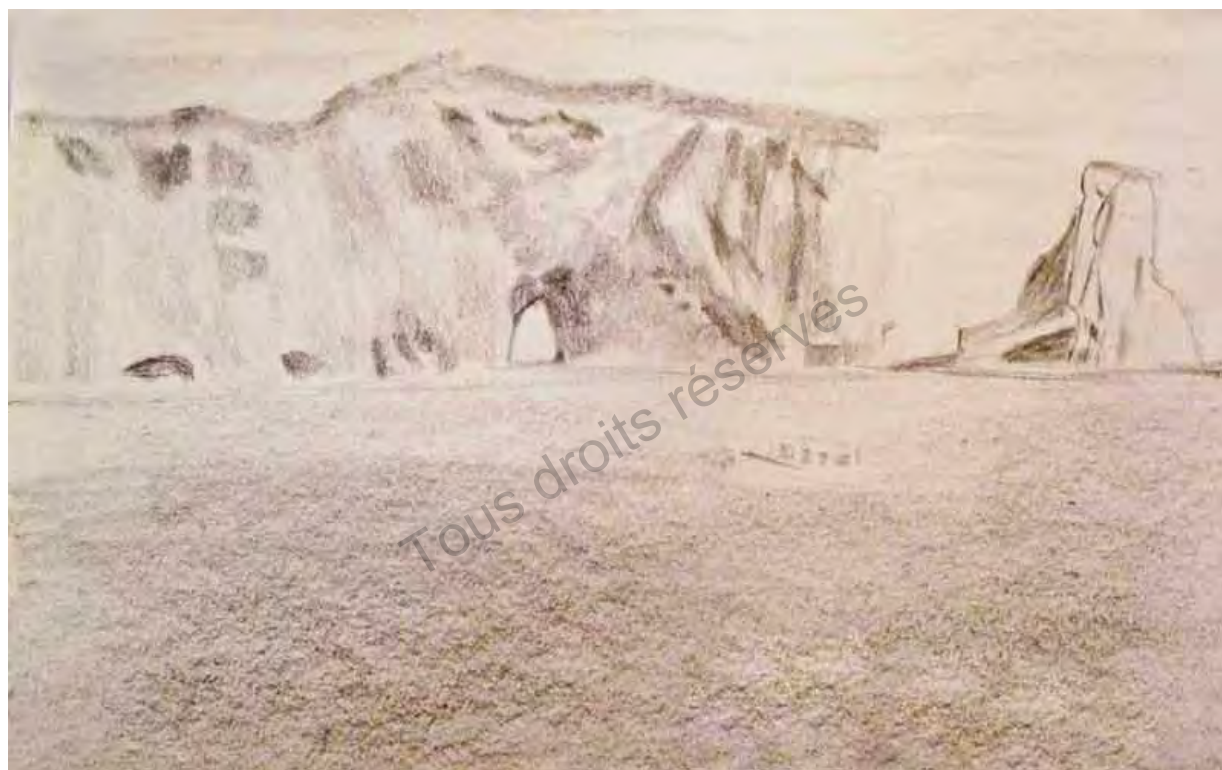


Fig. 126
Rocher Percé, 2008-030
(vu de la plage du Sud)
Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8

L'aquarelle et les deux dessins qui figurent sur les prochaines pages ont été réalisés en marge du stage. On remarquera un deuxième croquis du rocher Percé vu de la plage du Nord. J'aurai donc commencé et terminé mon séjour à Percé en dessinant le même paysage. Le format est toutefois très différent.



Fig. 127

Rocher Percé, 2008-032

(vu de la plage du Nord)

Crayon sur papier, H. 10,5; L. 18,5 cm



Fig. 128

Bord de mer à Percé, 2008-030

(vu de la plage du Nord)

Aquarelle sur Arches, H.15,6; L. 37,5 cm



Fig. 129
Cheval de bois, 2008-032
(plage Haldimand)
Crayon sur papier, H. 21,2; L. 27,8 cm

Séance de dessin avec modèle

Dans le cadre du stage, nous avons eu une séance de trois heures de dessin de modèle vivant. J'ai eu envie de poursuivre, j'ai donc commencé à fréquenter un atelier en septembre 2008. Ce cours, structuré en deux sessions de quinze semaines à l'hiver et à l'automne, était organisé par une artiste de Québec. Il s'agissait d'un atelier libre fréquenté par des artistes et des étudiants en arts.

Nous y avons réalisé des dessins à partir de poses d'une, deux, cinq, dix et quinze minutes sur une période de trois heures. Les poses plus courtes étaient nombreuses et il n'y en avait que deux plus longues. Nous devions donc travailler très rapidement. La majorité des artistes dessinaient au crayon ou au fusain, mais quelques-uns utilisaient un pinceau avec de l'encre ou de l'aquarelle.

À l'été 2009, j'ai poursuivi l'exploration du dessin dans le cadre d'un atelier intitulé « Le dessin gestuel à partir d'un modèle ». Le prochain chapitre en rend compte.

Tous droits réservés

Note sur les droits d'auteur

La publication du chapitre racontant le stage de dessin qui s'est déroulé à l'École internationale d'été de Percé de l'Université Laval a été aimablement autorisée par madame Marie Gauthier.

Toute reproduction du contenu de ce chapitre est interdite sans une autorisation écrite des titulaires des droits d'auteur.

Pour plus d'information sur le travail de Mme Gauthier, vous pouvez visiter son site [Web](#).

Tous droits réservés

12

***Le dessin gestuel à partir d'un modèle,* avec Heather Midori Yamada**

En juillet 2009, j'ai participé à un stage de quatre jours avec Heather Midori Yamada, une artiste et éducatrice artistique d'origine japonaise née au Canada. Le stage s'est déroulé dans les locaux du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM).

Le présent chapitre a été rédigé à la suite d'une entrevue réalisée le 8 février 2014. Il comprend deux sections. La première présente les propos recueillis lors de l'entrevue et la deuxième, un aperçu des dessins réalisés.

Le stage *Dessin gestuel à partir d'un modèle* est décrit de la façon suivante dans le programme des *Activités culturelles du Musée des beaux-arts de Montréal* :

Travailler avec des encres japonaises et une palette restreinte d'aquarelles, voilà un excellent moyen de se délier les doigts et de gagner en spontanéité dans l'art du dessin. Les séries seront amorcées avec des exercices de dessin et des conseils pratiques. Il y aura des modèles vivants à certains ateliers. (Musée des beaux-arts de Montréal, 2009, p. 10)

Les caractéristiques de son approche d'enseignement

Mme Yamada décrit les caractéristiques de son approche d'enseignement de la façon suivante :

Mon approche est une synthèse de mes acquis développés durant mes études, ma pratique de la méditation assise et du yoga ainsi que ceux qui proviennent de mon expérience comme artiste en arts visuels. J'adapte mon enseignement en fonction des personnes qui forment le groupe. Par exemple, le cours portant sur le dessin gestuel au MBAM était axé sur le dessin, mais il comprenait également le travail avec le pinceau et l'encre, le travail du corps, le grand format et aussi le collage.

Lorsque je mentionne « grand format », déjà on voit une différence par rapport aux autres cours. Ce genre de format amène parfois les étudiants à travailler sur le sol. Je propose différents types de papier et règle générale, les papiers suggérés ne sont pas coûteux. Ce choix favorise une approche plus libre chez les étudiants parce qu'ils ne sont pas inhibés par la peur de ne pas réussir l'exercice proposé en raison du coût élevé du papier.

Comme amorce du processus, Mme Yamada propose à ses étudiants une courte séance de méditation guidée. Son objectif est de favoriser, par la respiration et la prise de conscience de la position des différentes parties du corps dans l'espace, un retour vers soi et vers l'humain parce que, comme elle le souligne, « sans la respiration, rien n'arrive ». Cet objectif concerne les participants, mais également elle-même comme professeure. Elle observe que :

Généralement, les personnes arrivent au début de mon stage avec la tête pleine d'idées et d'attentes. C'est bien, mais c'est parfois trop. Avec la respiration, la prise de conscience du corps et le silence, il est possible de s'en dégager et de tout recommencer à zéro. Cela permet d'adopter une approche plus sensible et de prendre en considération l'état de chaque personne.

Elle a également constaté que la propension à parler abondamment au début d'un stage traduisait à la fois une grande excitation, mais également la peur. Son approche permet à des débutants du dessin ou des matériaux utilisés, de côtoyer des personnes ayant plusieurs années d'expérience. Elle permet aussi à chaque personne de progresser à son rythme.

Comment tenir le pinceau

Sur le plan technique, Mme Yamada montre aux participants la manière de tenir le pinceau asiatique. Puis, à l'aide d'un exercice, elle montre comment exécuter les gestes dans l'espace. Par exemple, elle suggère aux étudiants d'imaginer qu'il y a une vitre devant le modèle et elle les invite à reproduire le modèle sur la vitre imaginaire à l'aide du pinceau.

Sur le plan de la perception, je demande à mes étudiants de se tenir aussi près que possible du modèle, le but étant de vaincre la gêne que provoque parfois la présence d'un modèle vivant. En début de séance, j'insiste également sur l'importance pour les participants d'entrer en contact avec lui par un échange de mots de bienvenue. Je suis consciente que l'enjeu est l'établissement d'une relation entre le modèle et la personne qui participe au stage de dessin.

En regard du choix des exercices, je dispose d'un vaste éventail en raison des nombreuses références bibliographiques qui sont disponibles sur le sujet, mais je tente toujours de personnaliser mon enseignement. Ce qu'il faut retenir ici, c'est mon objectif qui consiste à pousser les stagiaires à l'extérieur de leur zone de confort, là où ils cherchent habituellement à se maintenir. Je le vois surtout chez les stagiaires expérimentés.

Pour illustrer son propos, elle donne l'exemple suivant :

Lorsque l'on regarde un corps, on constate qu'il n'y a pas de lignes. C'est une convention qui nous fait voir des lignes. Lorsque l'on regarde un modèle, on voit le corps et l'espace autour. Il n'y a pas de lignes, seulement des masses.

Sur le plan du dessin, cela se transpose de la même façon. Il suffit d'utiliser un pinceau ou un pastel sec et d'exécuter le même type de mouvement sur le papier.

Le travail de la masse

Voici comment Mme Yamada explique son approche au sujet du travail de la masse :

Les exercices peuvent être réalisés de façon assez rapide et souvent le résultat ressemble à des « gribouillis », et cela terrifie les personnes. C'est souvent très difficile pour les participants de suivre les consignes telles que je les formule parce qu'ils se demandent où je veux en venir. Le résultat leur semble un « gaspillage de papier ».

Plusieurs des exercices ont pour but d'amener les participants à adopter une nouvelle approche et parfois, c'est déconcertant parce que le résultat n'est pas encore visible sur le papier. Il s'agit ici de l'approche dite « moitié aveugle » (regard sur le modèle, puis regard sur le papier) et de l'approche « aveugle » (regard sur le modèle sans regarder le papier).

Un autre exercice consiste à effectuer des gestes dans l'espace. Encore une fois, j'observe du scepticisme, surtout chez les adultes qui ne veulent pas avoir l'air ridicule.

J'insiste sur l'importance d'un travail préparatoire axé sur la masse avant d'en arriver à préciser les détails du modèle. Ce travail se fait par des gestes amples dans l'air et sur le papier. Cela permet d'établir un rythme à l'aide de la respiration, de favoriser l'observation de la forme qui est devant soi et de prendre contact avec le matériel qui sera appliqué sur le papier. Toutes ces étapes se font simultanément.

La dimension physique

La dimension physique est une notion importante de sa méthode d'enseignement. Par exemple, elle demande aux élèves de tenir le crayon ou le pinceau et d'effectuer des mouvements du corps (avancer, reculer), comme si le peintre devenait « sculpteur ». Elle suggère également une position particulière pour peindre :

- le corps debout face au chevalet;
- l'épaule opposée à la main qui tient le pinceau ou le crayon se trouve en direction du modèle.

Cette position a pour effet de réduire au maximum la distance entre l'œil qui regarde le modèle et la surface à peindre ou à dessiner. Elle permet de voir presque simultanément le modèle et le papier.

Un autre aspect à considérer est le point d'assise du modèle :

Où se trouve son poids? Lorsque la position du modèle est difficile à percevoir, je suggère de prendre la pose du modèle afin de la ressentir dans son propre corps.

Un autre aspect important pour moi, c'est de permettre à un artiste d'exprimer « un toucher individuel » peu importe le sujet. Si on dessine une pomme, il ne s'agit pas d'une pomme générique. Je veux que mes étudiants soient capables de dessiner « la » pomme, « le » modèle qui se trouve devant eux.

Le temps d'exécution

Au sujet de la vitesse d'exécution, elle considère qu'une grande vitesse amène parfois un résultat moins intéressant « *Une grande vitesse d'exécution empêche parfois de bien voir les caractéristiques réelles du modèle parce que c'est la vision générique du modèle qui prend le dessus au détriment de la perception du modèle qui se trouve devant soi.* »

Elle constate qu'en Occident, en règle générale, on n'est pas très patient :

On veut des résultats tout de suite. C'est pourquoi je plaide pour une approche patiente qui favorise un contact intime avec le modèle. Durant l'atelier, je propose de prendre une pause, de reprendre la position assise, de respirer, de réduire la vitesse, de reprendre contact avec soi-même et même de travailler avec la main opposée afin d'expérimenter une autre sensation en raison d'une moins grande dextérité. Les résultats peuvent être parfois surprenants.

Au sujet de l'expérience requise au préalable

Un élément sur lequel elle insiste :

Que vous ayez peu d'expérience ou de nombreuses années de pratique, ce n'est pas ce qui est important. Ce qui compte, c'est la capacité d'être dans le moment présent. Adopter « l'attitude zéro », celle qui dit dessiner pour la première fois. Ceci est particulièrement important pour ceux et celles qui ont beaucoup d'expérience et qui cherchent le succès.

Si vous regardez les peintres modernes comme Cézanne ou Monet, ont-ils peint le même sujet? Cézanne a-t-il peint la même montagne Sainte-Victoire? Oui, mais c'était différent à chaque fois. Et cela devait être différent. Ce ne serait pas possible autrement et nous devons être contents qu'il en soit ainsi. L'idée d'avoir à répéter un même exercice fréquemment pour acquérir une maîtrise n'est pas facilement acceptée dans le monde occidental. L'idée de fournir un effort, de persévérer pour acquérir la maîtrise d'une technique difficile n'est pas répandue.

L'ère numérique n'arrange pas les choses. On presse un bouton et c'est fait. Mon approche est totalement à l'opposé de cette réalité. Il s'agit de revenir à l'essentiel, de pratiquer l'observation tactile, de développer la capacité de perception. Pour percevoir le modèle adéquatement et s'ouvrir, il est nécessaire d'être détendu. Comment cela est-il possible? Par la respiration, par une attente patiente et par un regard posé sur le modèle. Il faut se donner la chance de développer une relation avec le modèle. Parce que nous ne sommes pas habitués à ce genre d'approche, nous devenons nerveux. Demeurer le plus longtemps dans cet espace, sans savoir ce qui va se passer, c'est ce qui est intéressant, ce qui est magique. L'important, ce n'est pas le nombre de fois qu'un geste ou un exercice a été réalisé, c'est l'état dans lequel il est exécuté.

Parfois, ce qui arrive chez certaines personnes qui ont beaucoup d'expérience, c'est qu'elles commencent à relaxer et à avoir du plaisir plutôt que de chercher à performer. Cette approche me vient de ma pratique de la méditation et de la recherche de la capacité à vivre le moment présent.

Je suis convaincue que chaque personne peut peindre, chaque personne peut dessiner, dans la mesure où les bonnes conditions sont réunies, où la bonne approche est utilisée. C'est une activité 100 % démocratique. C'est une aptitude innée qui n'a rien à voir avec le talent.

Si vous donnez à un enfant de la couleur, il va peindre avec son corps. Le désir d'expression est inné, naturel. Une part de l'enseignement aux adultes consiste à leur permettre de redécouvrir cet espace intérieur qui a été caché. Cela prend du courage et parfois, cela fait émerger des aspects qui ne sont pas agréables.

L'expression individuelle et la maîtrise de la technique

Mme Yamada se définit comme un professeur qui accorde autant d'importance à l'expression individuelle qu'à la maîtrise de la technique.

Si, dans un groupe de dix personnes, j'observe que chacun a intégré à sa manière mes enseignements techniques pour s'exprimer d'une manière individuelle, c'est pour moi un succès. Je ne cherche pas à ce que mes étudiants peignent comme moi.

Il y a indubitablement une dimension technique, mais aussi une dimension intérieure qui n'est pas immédiatement accessible. L'enjeu sera donc de déchiffrer ce qui émergera de cette zone inconsciente.

Pour faire face à l'incompréhension qui s'exprime au sujet de ce qui émerge, je recommande à mes étudiants de ne pas jeter leurs dessins, mais plutôt d'inscrire une date et des informations sur le contexte de sa réalisation avant de le ranger pour une future consultation.

Au sujet de la beauté en art

Elle insiste sur le fait que ce que l'on peint ou dessine ne nous plaît pas toujours, que ce n'est pas nécessairement beau.

Que ce soit beau, ce n'est pas important. Il faut poursuivre le travail même si le sens nous échappe. L'important est de s'autoriser à explorer des voies qui ne sont pas verbales, ni logiques, ni conventionnelles. C'est très important pour assurer le maintien de l'équilibre psychique. Parce que dans la vie, il y a très peu d'aspects qui sont ainsi : il faut être à temps [aux rendez-vous], porter la chemise adéquate [pour une occasion]. Par conséquent, les gens ne sont pas habitués à se retrouver dans un univers de liberté. Un cours de dessin, de collage est une voie pour se libérer des différentes prisons dans lesquelles l'éducation et les conventions sociales nous enferment.

Par exemple, je suggère à mes étudiants de ne pas montrer leurs dessins à leurs proches durant plusieurs semaines afin de ne pas être neutralisés par les commentaires négatifs qui pourraient être exprimés, faute d'une compréhension juste du contexte. Cela a pour but de préserver l'aspect vulnérable de la personne qui s'exprime.

Lors des périodes de critique en groupe, j'insiste pour que les étudiants identifient un aspect positif dans le travail de leurs collègues. Le renforcement positif est très important parce que les personnes sont peu habituées à ce genre d'attitude.

Idée préconçue de pouvoir réussir rapidement

Mme Yamada se demande comment les participants, surtout les adultes qui arrivent à un cours en croyant tout savoir, pourront réussir à acquérir la technique du dessin ou de la peinture rapidement, sans trop d'effort :

Je me demande d'où vient cette idée. Comme professeur, je suis confrontée à des étudiants qui, après un ou deux essais d'un nouvel exercice, me disent : « Je n'y arrive pas ». Alors je leur demande : « Combien de fois avez-vous fait cet exercice? » La réponse est souvent : « Une fois, deux fois ». Cette idée que des personnes pensent savoir faire quelque chose avant de l'avoir appris me dépasse. Je crois que la compréhension et l'expérience à l'égard d'une technique ne peuvent venir que de la répétition, de la pratique et encore de la pratique. C'est comme le pianiste qui fait ses gammes avant d'en arriver à la maîtrise des œuvres du répertoire.

Pour expliquer son point, elle demande :

Combien de temps prend un jeune enfant pour apprendre à tracer le cercle de la lettre « a »? Nous avons oublié cet aspect. L'apprentissage du dessin demande de répéter souvent le même geste. C'est ce qu'implique la pratique du dessin, la pratique de la peinture, la pratique de la méditation.

Avec la pratique, vous faites l'acquisition de l'expérience et de la fluidité. C'est un travail du corps. Ce n'est pas seulement l'apprentissage de la technique. Je n'aime pas vraiment le mot « technique », mais c'est un apprentissage nécessaire.

Thèmes et consignes

La prochaine section présente des exemples de la trentaine de dessins réalisés durant les quatre jours du stage. Celui qui figure sur la prochaine page a été réalisé en utilisant des pastels de craie doux. Il décrit la silhouette en utilisant des formes ovales continues, comme si la personne était un « pain doré ». Les spirales décrivent les membres comme des formes ovoïdes plus ou moins larges.



Fig. 130
Modèle 9, 2009-009
Pastel de craie doux sur papier journal, H. 91; L. 64 cm

Instructions préalables à la réalisation des dessins qui figurent aux pages 181 à 183.

Page 181 :

Thème : Accentuation des parties du corps

Mme Yamada nous a invités à répondre à la question suivante : « À quel endroit ressentez-vous le poids dans le corps du modèle? » La consigne était de mettre l'accent sur cette zone.

Page 182 :

Thème : Colorier l'espace ou l'atmosphère jusqu'au bord ou contour du modèle

C'est ce que l'on nomme généralement « espace négatif ». Mme Yamada n'aime pas ce terme et elle ne l'utilise pas. Pour elle, « l'espace est l'espace ». Elle souligne qu'en utilisant des couleurs complémentaires, il est également possible de souligner le chevauchement des plans dans les régions intérieures des membres du modèle.

Page 183 :

Thème : Les valeurs de l'encre et le volume de la masse

Les éléments à considérer pour la réalisation de ce dessin étaient l'utilisation de traits pleins, tout en gardant l'œil sur la gestuelle du modèle et le souffle.



Fig. 131
Modèle 6, 2009-010
Pastel sec sur papier journal, H. 91; L. 64 cm



Fig. 132
Modèle 8, 2009-012
Technique mixte sur Canson, H. 61; L. 45,5 cm



Fig. 133
Modèle 10, 2009-014
Encre sur papier journal, H. 91; L. 64 cm

Instructions préalables à la réalisation des dessins qui figurent aux pages 185 à 187.

Page 185 :

Thème : Gestuelle et masse

La consigne était d'utiliser le côté du bâton de pastel sec plutôt que le bout.

Page 186 :

Thème : Modèle costumé ou habillé

Pour réaliser ce dessin, il s'agissait de tracer des lignes dans le sens du drapé du vêtement. L'objectif était de suggérer les formes sous le vêtement.

Page 187 :

Thème : Isolation : Vue rapprochée d'un segment du corps du modèle

Les instructions de Mme Yamada étaient de chercher à améliorer le rendu des détails et de la forme globale.



Fig. 134
Modèle 19, 2009-023
Pastel sec sur papier journal, H. 61; L. 45,5 cm



Fig. 135
Modèle 21, 2009-025
Pastel sec sur papier journal, H. 61; L. 45,5 cm



Fig. 136

Modèle 24, 2009-028

Pastel sec sur papier Kraft, H. 91; L. 73,5 cm

Instructions préalables à la réalisation des dessins qui figurent aux pages 189 à 191.

Page 189 :

Thème : Papiers de couleurs

Le prochain exercice consistait à utiliser des papiers de couleurs pour montrer le volume et la gestuelle.

Page 190:

Thème : Dessin à l'encre et au pinceau

Les consignes pour réaliser ce dessin étaient :

- observation directement alignée sur le mouvement de l'artiste;
- étude rapide;
- yeux fixés sur le modèle.

Page 191 :

Thème : aucun

Ce dessin a été réalisé rapidement au pinceau et à l'encre.



Fig. 137

Modèle 26, 2009-030

Encre sur papiers de couleur collés sur papier journal, H. 91; L. 64 cm



Fig. 138
Modèle 11, 2009-015
Encre sur papier journal, H. 91; L. 64 cm



Fig. 139
Modèle 14, 2009-018
Encre sur papier journal, H. 91; L. 64 cm

Instructions préalables à la réalisation des dessins qui figurent aux pages 193 et 195.

Page 193 :

Thème : Superposition continue de traits au pinceau

Ce dessin a été réalisé en superposant de façon continue les traits de pinceau. Il montre le corps en mouvement, d'une position à l'autre.

Page 194 :

Thème : Mettre l'accent sur le poids du corps

Tous droits réservés



Fig. 140
Modèle 16, 2009-020
Encre sur papier journal, H. 91; L. 64 cm



Fig. 141
Modèle 30, 2009-034
Encre sur papier journal, H. 91; L. 64 cm

Conclusion

La principale contribution de l'enseignement de Mme Heather Midori Yamada a été de me permettre d'acquérir la confiance suffisante pour exécuter des dessins directement au pinceau à partir d'un modèle vivant. J'ai mis en pratique mes apprentissages dans le cadre de l'atelier de modèle vivant que je fréquentais depuis septembre 2008. Un autre élément a été de suivre sa suggestion de me rapprocher du modèle et d'adopter la position décrite à la page 207.

Le prochain chapitre est consacré au stage sur le carnet de voyage avec Alain Marc qui s'est déroulé à Collioure et à Cadaqués en septembre 2010.

Tous droits réservés

Note sur les droits d'auteur

Les propos de madame Heather Midori Yamada qui figurent dans le présent chapitre ont été reproduits avec son aimable autorisation.

Toute reproduction du contenu de ce chapitre est interdite sans l'autorisation écrite des titulaires des droits d'auteur.

Pour découvrir le travail de Mme Yamada, vous pouvez consulter son site web à l'adresse suivante : www.artyamada.com.

La description du stage a été reproduite avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal.

Tous droits réservés

13

Carnet de voyage à Collioure et à Cadaqués, avec Alain Marc

Ce chapitre présente les treize pages du carnet réalisées durant le stage supervisé par Alain Marc, aquarelliste voyageur, qui s'est déroulé à Collioure en France et à Cadaqués en Espagne, en septembre 2010. Il montre aussi que les deux pages réalisées lors des étapes ultérieures de mon voyage en Europe. Les six premières ont été retouchées par Alain Marc de façon mineure ou sous forme d'une démonstration.

Il ne s'agissait pas de mon premier stage d'aquarelle comme l'illustrent plusieurs chapitres, mais c'était mon premier stage de carnet de voyage. Mes objectifs étaient d'améliorer mon travail du dessin sur le motif, notamment le paysage panoramique, et d'augmenter ma rapidité d'exécution au dessin et à l'aquarelle. La poursuite de ces deux objectifs s'est avérée un grand défi.

COLLIOURE

13 septembre 2010 en matinée

La première séance de travail s'est tenue sur la promenade du bord de mer. Le motif était l'église Notre-Dame-des-Anges avec, en toile de fond, le château royal et les Pyrénées orientales. L'intervention d'Alain Marc sur cette aquarelle a été de corriger certains éléments du dessin et d'accentuer à l'aquarelle les ombres des édifices.



Fig. 142

Église Notre-Dame-des-Anges et château royal, 2010-016

(vus de la jetée)

Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

13 septembre en après-midi

La première séance de cet après-midi s'est déroulée sur le sentier le long de la plage du port d'Avall, à l'ombre du château royal. Le motif était les barques catalanes avec en toile de fond l'église Notre-Dame-des-Anges.

J'ai été confronté à deux difficultés. La première, l'agitation ambiante puisque de nombreux touristes observaient l'entraînement des militaires français en tenue de combat. La deuxième, le manque de temps pour compléter les barques et leurs reflets dans la mer, et esquisser l'église.

Par la suite, nous nous sommes dirigés dans les rues de Collioure. Nous avons fait trois exercices (partie du haut de la figure 143) :

- une palette des couleurs des maisons (murs, persiennes, fenêtres);
- une rue en plongée, assis dans les escaliers;
- une gouttière en céramique d'un vert bouteille foncé.

Tous droits réservés



Fig. 143
Évocations de Collioure, 2010-017
 Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

14 septembre en matinée

Le matin de la deuxième journée, nous nous sommes dirigés vers les vignobles situés au sud de Collioure par la route des crêtes jusqu'à Notre-Dame-de-Consolation et le fort Saint-Elme. L'objectif était de peindre un paysage panoramique. Cette étape comportait de nombreuses difficultés :

- une vue panoramique à faire entrer sur deux pages du carnet;
- le soleil intense et le vent ;
- une certaine agitation des membres du groupe.

Sur l'aquarelle de la figure 144, faute de temps, Alain Marc est intervenu pour compléter la végétation, la côte à l'ouest et les montagnes au loin.

L'objectif de ses interventions était d'illustrer concrètement comment réaliser « rapidement » certaines étapes. Ce n'est pas dans mon habitude de laisser un professeur intervenir sur mon travail, mais dans ce contexte particulier, c'était opportun.

Tous droits réservés



Fig. 144
Vue panoramique de Collioure, 2010-018
Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 50 cm

L'art de vivre à la française

Pour le repas, nous avons fait un réjouissant pique-nique dans la cour intérieure de l'Ermitage de Notre-Dame-de-Consolation. L'art de vivre et l'hospitalité à la française se sont manifestés sous la forme de savoureuses tapas et de vins de la région offerts gracieusement par une amie peintre d'Alain Marc. Elle est venue nous saluer et « croquer » avec nous. Ces moments et la présence de personnes extérieures au groupe de stagiaires – surtout des peintres – ont constitué des valeurs ajoutées au stage et permis de découvrir la région de l'intérieur.

14 septembre en après-midi

Après le repas, nous nous sommes dirigés vers les vignobles.

La figure 145 présente deux exercices : une vigne et un château.

C'est d'ailleurs une caractéristique du carnet de voyage : regrouper plusieurs éléments apparentés sur une même page pour illustrer un thème.

Au plan technique, je considère que le château nécessiterait une accentuation des ombres pour bien marquer les volumes. Mais j'ai choisi de ne pas le retoucher.

Tous droits réservés



Fig. 145
Vignes et vue de fort Saint-Elme, 2010-019
Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

15 septembre en matinée

Le matin du 15 septembre, nous nous sommes installés le long de la passerelle, à côté de l'église Notre-Dame-des-Anges.

Pour cette aquarelle, j'ai réalisé le dessin initial des maisons, du ciel et de la mer, puis je leur ai appliqué la couleur. À la suite des observations de mon travail des premiers jours, Alain Marc est intervenu pour me montrer une stratégie de dessin permettant d'appréhender un paysage complexe. Par la suite, il m'a indiqué comment exécuter rapidement l'étape de la couleur. La figure 146 illustre cette amorce personnelle et sa démonstration. Durant le stage, c'est sur cette aquarelle qu'il a fait l'intervention la plus significative. C'est comme une synthèse de mes difficultés. Par la suite, il est intervenu une autre fois pour me montrer comment rehausser une aquarelle avec du graphisme (fig. 147).

Tous droits réservés



Fig. 146

Maisons dominant les falaises nord-est de Collioure, 2010-020

(vues de l'église Notre-Dame-des-Anges)

Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

Cadaqués

16 septembre en matinée

Le premier matin, nous étions à Port Lligat, le village de pêcheurs voisin de Cadaqués, où se trouve la Casa-Museu Dali. Nous avons peint les barques et la maison Dali (fig. 147 et 148). Comme on le constatera, les thèmes de Cadaqués sont similaires à ceux de Collioure. Grâce à la répétition des sujets, l'apprentissage est simplifié et l'intégration des acquis est possible. Sur l'aquarelle de la figure 147, Alain Marc est intervenu pour ajouter les rehauts à l'encre.



Fig. 147
Casa-Museu Dali, 2010-021
(vue du quai)
Aquarelle et encre sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm



Fig. 148
Casa-Museu Dalí, 2010-022
(cour intérieure)
Aquarelle et encre sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

16 septembre en après-midi



Fig. 149
Plage de Serenella, 2010-023
Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

Les deux prochaines illustrations présentent des dessins aquarellés réalisés dans les rues de Cadaqués. Le premier est une démonstration d'Alain Marc, exécuté en moins de quinze minutes. (fig. 150.1)



Fig. 150.1
Démonstration d'Alain Marc, 2010-024
Aquarelle et encre sur Canson
H. 17,5; L. 12,5 cm

Fig. 150.2
Maison, 2010-024
(dessin aquarellé inachevé)
Encre sur Canson
H. 17,5; L. 12,5 cm



Fig. 151.1
Rue de Cadaqués, 2010-025
 Aquarelle et encre sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

Fig. 151.2
Cheminées et toits, 2010-025
 (vus de l'église de Cadaqués)
 Aquarelle et encre sur Canson, H. 17,5; L.

Parc naturel du cap de Creus

Les trois prochaines aquarelles ont été réalisées au Parc naturel du cap de Creus. Ce site naturel est vraiment merveilleux. C'est l'endroit où je me suis senti le mieux pour peindre durant tout le stage, même si le temps était gris et frais.

17 septembre en matinée



Fig. 152
Crique et ambiance près du phare, 2010-026
Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

17 septembre en après-midi



Fig. 153
Calanque nord-ouest du bit du cap de Creus, 2010-027
Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm



Fig. 154
Rochers sous la pluie, 2010-028
Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm

Autres étapes du voyage : Barcelone et Montpellier

Après le stage, je n'ai pratiquement pas touché à mes pinceaux. À Barcelone, il y avait tellement à voir que j'arrivais difficilement à me poser. Néanmoins, le dernier après-midi, je me suis installé sur un banc le long de la Barceloneta pour peindre des palmiers et le lendemain, à Montpellier, j'ai peint un platane, arbre que j'ai retrouvé dans les villes visitées durant mon séjour en Méditerranée.

Tous droits réservés



Fig. 155
Palmiers, 2010-029
(étude)
Aquarelle sur Canson, H. 17,5; L. 25 cm



Fig. 156

Rocher dans un étang et platane, 2010-030
 (Promenade du Peyrou, Montpellier)
 Aquarelle et encre sur Canson, H. 17,5; L. 25

Tous droits réservés

Note sur les droits d'auteur

La publication du chapitre racontant le stage de carnet de voyage qui s'est déroulé à Collioure et à Cadaqués a été aimablement autorisée par Monsieur Alain Marc.

Toute reproduction du contenu de ce chapitre est interdite sans une autorisation écrite des titulaires des droits d'auteurs.

Pour plus d'information sur le travail de Monsieur Marc, vous pouvez visiter son site web à l'adresse : www.aquarelle-en-voyage.com.

14

Explorer la voie asiatique

Le présent chapitre comprend deux sections. La première présente un survol des principaux ouvrages consultés pour apprendre et mettre en pratique les techniques de la peinture asiatique. Elle comprend également un aperçu de ma période d'apprentissage de la calligraphie avec un maître japonais. La deuxième section aborde l'esthétique de la peinture chinoise.

Ma fascination pour l'art asiatique remonte à la fin des années 70. Durant cette période, je pratiquais le yoga et le tai-chi, mais aussi la danse moderne et le ballet classique. La musique minimaliste me séduisait également. Le butô et la musique qui l'accompagne nourrissaient ma sensibilité. Je rêvais de devenir écrivain et journaliste culturel. J'écrivais des poèmes, certains à la manière des haïkus, comme nous pouvons les lire en traduction. De plus, je signalais des critiques de spectacles de danse.

Au début des années 1980, un ami me demande de choisir entre la reproduction d'une calligraphie chinoise et celle d'une peinture chinoise. J'opte pour la peinture chinoise qui est toujours présente dans mon lieu de vie¹.

En août 1986, je visite l'Exposition universelle qui se tient à Vancouver, en particulier le pavillon de la Chine, et je rapporte un livre sur la peinture chinoise intitulé *Chinese Paintings* (China Council for the Promotion of International Trade, 1984). À cette époque, j'avais une grande curiosité pour les cultures chinoise et japonaise, deux cultures que j'ai cherché par la suite à mieux comprendre.

Mes premiers essais de peinture asiatique datent de 1994. Mon premier guide a été le livre *Comment peindre à l'orientale : Sumi-e* (Hirayama, 1984). Compte tenu de la complexité de la technique et du temps disponible, j'ai décidé de me concentrer sur l'approche occidentale. Aujourd'hui, je constate que le temps n'était pas venu de me lancer seul dans l'apprentissage de cette technique difficile. Il m'aura fallu deux décennies pour y revenir, comme en fait foi le contenu de ce chapitre.

1. Il s'agit d'une reproduction de l'œuvre *Symbols from nature : The Five Pure Things*, du peintre Yun Shouping. On peut voir une photo de cette œuvre dans le livre *The Way of the Brush* (van Briessen, 1998, p. 293).

***La peinture chinoise, tradition Qi*, de Wang Jia Nan, Cai Xiaoli et Dawn Young**

C'est ainsi qu'en décembre 2003, j'ai fait la découverte du livre *La peinture chinoise, tradition Qi* (Nan, Xiaoli et Young, 2002). En janvier 2004, je commençais des cours de *Qi Quong*, une forme de yoga chinois et la source du *tai-chi*.

Dans le chapitre d'Introduction du livre, on peut lire :

La peinture chinoise traditionnelle se divise en deux grands styles : ***gongbi*** et ***xieyi*** [...]. Le ***gongbi***, précis et minutieux, s'apparente à un dessin au trait sur lequel l'artiste pose des couleurs là où il le juge nécessaire; c'est un style raffiné et décoratif, académique et formel. Le ***xieyi*** paraît plus spontané, plus libre et insouciant. En fait, tous deux exigent une totale sûreté du trait, dextérité qui résulte des affinités de la peinture et de la calligraphie chinoises. (p. 7)

Les auteurs s'adressent ainsi aux Occidentaux :

Pour pénétrer dans le domaine de la peinture chinoise, l'Occidental doit modifier totalement sa perception. Il lui faut d'abord apprendre que la peinture chinoise traditionnelle ne s'appuie pas uniquement sur la technique : elle participe d'une culture en constante évolution depuis trois mille ans. Trois mille années pendant lesquelles elle est demeurée intimement liée à la calligraphie, à la poésie, à la religion et à la musique. Pour atteindre les sommets de la peinture chinoise, il faut donc s'intéresser à ces arts. (p. 7)

La description des styles *gongbi* et *xieyi* me fait réaliser que j'ai oscillé entre ces deux styles depuis le début de ma démarche, avec une tendance vers le style *xieyi*. J'ai mentionné que j'ai découvert ce livre en même temps que je commençais un cours de *Qi Quong*. La lecture des premiers chapitres m'a convaincu qu'il ne s'agissait pas d'un hasard.

La peinture chinoise, tradition Qi a une approche globale, en ce sens qu'il traite de la peinture chinoise dans son contexte historique, philosophique et artistique, et non seulement d'un point de vue technique. Après un chapitre consacré aux « Quatre trésors du Cabinet de travail : papier, pinceau, bâton d'encre et pierre à encre » (p. 12-15), les auteurs abordent la calligraphie (p. 16-21). On y indique qu'« En Chine, elle ne fut jamais totalement dissociée de la peinture : arts jumeaux, ils utilisent les mêmes pinceaux, les mêmes papiers, la même encre, et c'est le trait qui, dans les deux cas, constitue la touche fondamentale et conduit à l'expression artistique. » (p. 16)

Mes premiers exercices ont été consacrés à l'apprentissage en autodidacte des rudiments de la calligraphie. Au sujet du caractère « *automne* » (fig. 157), les auteurs mentionnent que « **Fondé sur le style réglementaire, ce modèle du caractère "automne" est excellent pour s'exercer à la peinture dans la mesure où il fait intervenir tous les traits fondamentaux et travailler le mouvement, la pression et le contrôle du pinceau.** » (p. 18)

Dans la troisième leçon, on peut lire que « la peinture chinoise est essentiellement fondée sur le trait et non sur la masse ». On trouve également la maxime suivante :

**Regarder et dessiner;
mémoriser et peindre.** (p. 31)



Fig. 157
Automne, 2004-010
(caractère chinois, style réglementaire)
Encre sur papier asiatique, H. 35,5; L. 38 cm

Le dernier chapitre de la première section est consacré à définir ce qu'est le qi. Pour l'expliquer, les auteurs mentionnent que « Le caractère chinois du *qi* signifie "vapeur" ou "air", ce qui explique qu'on ne peut ni le toucher ni le voir. C'est une sorte d'énergie mouvante mais invisible [...] » (p. 34)

« L'Esprit du *qi* » tel que décrit par les auteurs, fait écho à l'introduction du présent chapitre :

Le *tai chi chuan* (ou *Tai Ji Quan*) est une « gymnastique » dérivée du *Qigong*, dont les exercices visent à faciliter la circulation du *qi* dans tout le corps. Sa pratique vous offrira une meilleure idée de la gestuelle de la peinture chinoise. En *tai chi*, rien n'est saccadé, tout est fluide; chaque mouvement possède une amorce, un développement, une suspension et une relaxation, comme l'anneau de Möbius : lisse, continu, mais toujours changeant. (p. 34)

Voici les conseils des auteurs aux peintres occidentaux pour reconnaître et produire le *qi* :

Divisez votre temps de travail comme suit : quarante pour cent de lectures, trente de calligraphie (pour exercer votre coup de pinceau, mais aussi pour sentir le cheminement de l'énergie lorsque vous exécutez les mouvements exigés) et trente de peinture. Ce programme devrait produire d'énormes progrès. (p. 36)

La deuxième partie du livre porte sur un des principaux sujets de l'art traditionnel chinois, soit les fleurs et les oiseaux. (p. 38-101) « Les peintres lettrés appelaient l'association des plantes de bambou, d'orchidée, de chrysanthème et de fleur de prunier : "Quatre gentilshommes" [...] » (p. 41)

Voici comment les auteurs décrivent l'orchidée :

C'est l'un des sujets les plus utiles pour travailler la technique de la peinture chinoise : le bambou n'a pas de fleurs et, lorsqu'il fleurit, le prunier n'a plus de feuilles. L'orchidée possède feuilles et fleurs et le peintre doit tenter d'en restituer les caractères essentiels. Or, la feuille de l'orchidée constitue sans doute l'une des touches les plus difficiles à réussir car elle exige l'absolue maîtrise de techniques différentes. Il faut notamment assurer une parfaite coordination du bras et de la main, le mouvement venant de l'épaule dans un geste fluide et régulier. En Chine, on dit : « Il faut la moitié d'une vie pour apprendre à peindre le bambou, mais une vie entière pour l'orchidée. » (p. 50)

Une des difficultés qui se pose au peintre occidental avec les sujets de la tradition asiatique, c'est de ne pas pouvoir côtoyer ces motifs dans la vie quotidienne. Même si nous pouvons voir certains motifs dans les jardins botaniques, ce n'est pas comme les contempler dans la nature.

De plus, les sujets chinois sont le fruit d'une interprétation des artistes trois fois millénaire. L'enjeu pour le peintre occidental est donc d'acquérir une maîtrise suffisante des techniques et des concepts qui fondent la tradition de la peinture chinoise et de les appliquer pour traduire une vision personnelle des choses et du monde.

Un des thèmes marquants de ce livre est l'approche de la couleur. Par exemple, il est dit :

En mélangeant deux couleurs sur une coupelle, vous en obtiendrez une troisième, mais il est plus original de poser les deux couleurs directement sur le même pinceau. C'est au fil de la course du pinceau que les couleurs se mêlent, déclinant les nuances et les tons, pour produire un effet moins uniforme et plus riche. (p. 55)

Voici d'autres enseignements sur la couleur pris en compte dans ma pratique :

- Ne pas appliquer les tons foncés en une seule fois, mais les construire progressivement jusqu'à l'obtention de l'intensité requise.
- Pour donner de la profondeur aux couleurs, superposer deux tons complémentaires : un rose très rouge et un rose plus rose. En posant la deuxième sur la première couleur humide, les deux se mélangent et n'en forment plus qu'une.
- Sur du papier fin et translucide comme le papier de riz, appliquer de la couleur sur l'envers du tableau afin de modifier ou d'enrichir les couleurs du devant. (p. 55)

Voici un passage qui traduit bien l'esprit de l'approche :

En matière de fleurs et d'oiseaux, notre objectif n'est pas de reproduire avec précision les couleurs de la Nature, mais de restituer notre sentiment par rapport à ce que nous voyons. Cette réaction est personnelle et diffère d'un artiste à un autre, mais en peinture *xièyi*, une solution consiste à instaurer une relation hôte/invité avec des couleurs très différentes. En regardant les fleurs, l'esprit est impressionné par la couleur dominante qui détermine l'atmosphère du sujet. La couleur dominante étant souvent celle de la fleur, on ne peint pas les tiges et les feuilles en vert mais en tons d'encre noire qui feront mieux ressortir l'éclat des fleurs qui paraîtront, par opposition, encore plus fraîches. On peut également peindre les tiges et les feuilles en nuançant l'encre d'une goutte d'indigo, cela permet aux tiges et aux feuilles de jouer un rôle secondaire. L'ensemble du tableau conserve ainsi une palette cohérente. (p. 54)

Durant la première moitié de l'année 2004, j'ai réalisé plusieurs des exercices proposés dans la partie 2. Toutefois, aucun de ces exercices n'est reproduit puisqu'il ne s'agit pas d'œuvres personnelles. En juin 2004, j'ai participé au Symposium de peinture de Beaumont et j'ai peint l'œuvre *Iris* selon les techniques de la peinture chinoise (fig. 158).



Fig. 158
Iris, 2004-014
Aquarelle sur Crescent, H. 63,5; L. 38 cm

L'apprentissage de la calligraphie japonaise avec Maître Hiroko Okata

À la suite du Symposium de Beaumont en juin 2004, une visiteuse, en voyant mes *Iris* (fig. 158) m'a conseillé de suivre des cours de calligraphie japonaise animés par Maître Hiroko Okata, ce que j'ai fait en septembre 2004. Mme Okata enseignait les trois styles calligraphiques qu'elle décrivait ainsi sur le site web de l'[École de calligraphie japonaise de Montréal](#) : « Les trois styles calligraphiques de base sont le "kaisho" (style régulier à l'allure plus géométrique), le "gyosho" (style semi-cursif qui coule davantage) et enfin, le "sosho" (style cursif quasi abstrait). »

Avant de commencer à « peindre » un caractère, il faut apprendre les différents éléments : préparer l'encre avec le bâton et la pierre, et manier le pinceau. Le temps consacré à l'apprentissage et à la réalisation d'une calligraphie est habituellement d'une année. Au cours de la première session, j'ai appris les éléments de base de la calligraphie et j'ai choisi le caractère que j'allais travailler durant les deux sessions de l'année 2005. Mon choix a été le caractère *Ki* (en japonais) signifiant « esprit, souffle ou énergie ».

La calligraphie *Ki* (Esprit) (fig. 159) a été réalisée le 6 décembre 2005, soit au terme de la troisième session. Selon les références japonaises, il faut environ dix ans de cours pratique avant d'atteindre un niveau satisfaisant de maîtrise de la calligraphie. J'ai suivi quatre sessions de cours avec Mme Okata sur une période de vingt mois.

Mme Okata nous a malheureusement quittés le 20 octobre 2011. Je lui suis reconnaissant d'avoir été mon premier maître sur la voie de l'apprentissage de la calligraphie japonaise, un art qui demande patience, rigueur et discipline.

J'étais triste à l'annonce de son décès puisque j'aurais aimé poursuivre mon apprentissage avec elle. Toutefois, en février 2014, j'ai eu le plaisir de rencontrer Monsieur Carl Grifo, qui a reçu de Mme Okata le mandat d'assurer la continuité de l'École de calligraphie japonaise de Montréal. Monsieur Grifo a étudié avec Mme Okata et il l'a accompagné durant dix-huit années. J'ai bénéficié de son enseignement à une seule fois à l'hiver 2014. C'est heureux que l'approche de Mme Okata se perpétue par son entremise.



Fig. 159
Ki, 2005-001 B
(Esprit) Calligraphie japonaise
Encre sur papier asiatique, H. 45; L. 34,5 cm

Retour à la couleur sans ignorer l'encre

Après la période d'apprentissage de la calligraphie japonaise avec Maître Okata, j'ai senti le besoin de revenir à la couleur. J'ai donc repris l'exploration des possibilités expressives de la couleur et des formes. Il ne s'agit pas d'un intérêt nouveau puisque c'était mon approche lorsque j'ai commencé à explorer ce médium en 1981. Deux grandes différences toutefois : je connais mieux les possibilités de l'aquarelle et j'utilise des papiers différents, ce qui modifie l'effet de la couleur.

Fusion jaune bleu (fig. 160) a été réalisée sur une période de six semaines (automne 2005–hiver 2006). Pour la réaliser, j'ai appliqué uniquement des jaunes et des bleus sur un papier Aquarius très humide (trempé dans un bassin). Après l'application de la couleur, j'ai laissé sécher le papier complètement et j'ai recommencé jusqu'à ce que je sente que je ne pouvais plus continuer. Avec une œuvre abstraite, c'est ce qu'il y a de plus difficile : savoir quand s'arrêter.

Tous droits réservés

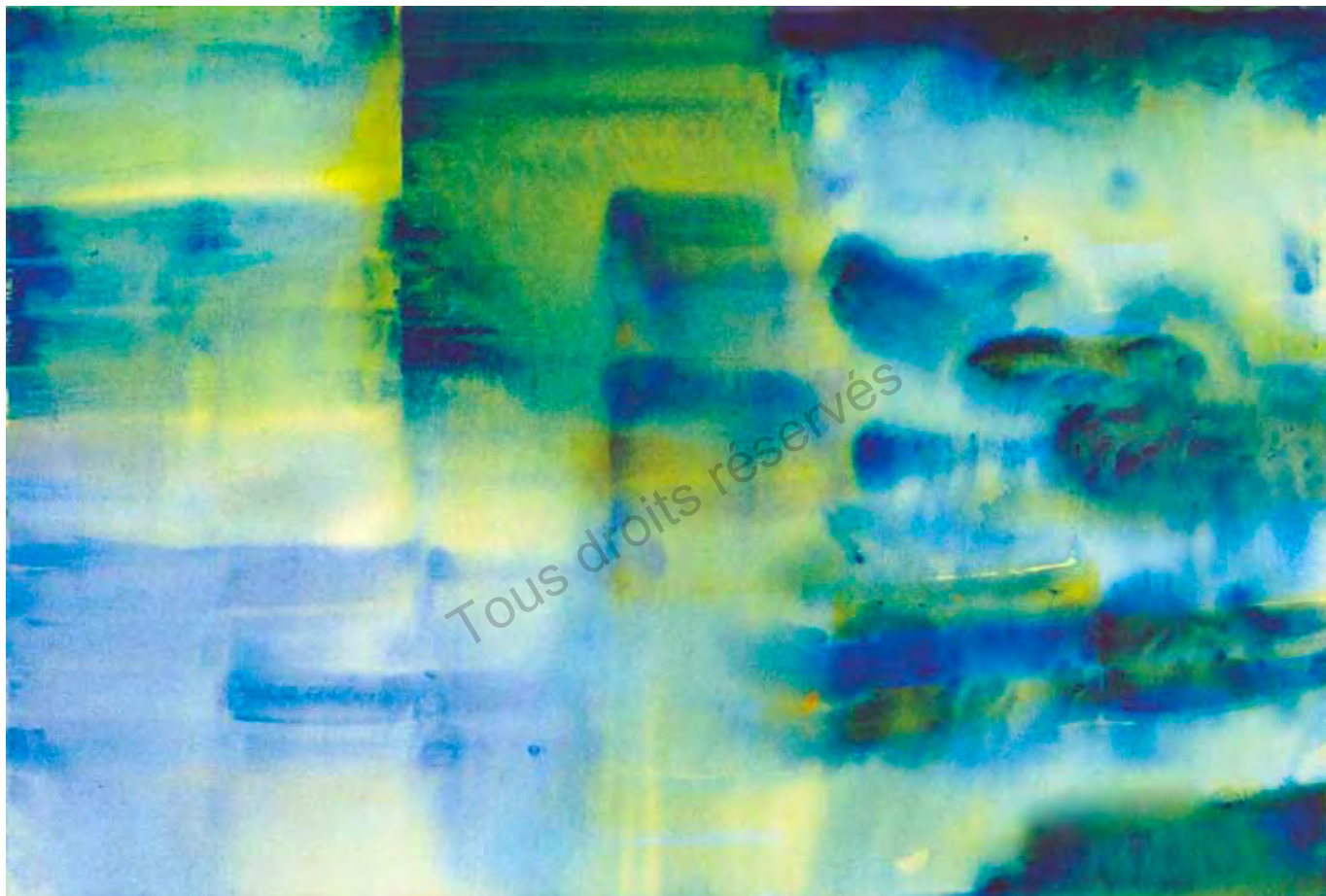


Fig. 160
Fusion jaune bleu, 2006-003
Aquarelle sur Aquarius, H. 38; L. 56 cm

Le Ch'i, Souffle du pinceau, de Nan Rae

En 2007, toujours à l'affût des nouveautés en matière d'apprentissage de la peinture chinoise, j'ai fait la découverte du livre *Le Ch'i, Souffle du pinceau : Saisir l'esprit de la nature grâce aux techniques de la peinture chinoise* (Rae, 2011).

Au moment où j'écrivais ce chapitre, la relecture du livre de Nan Rae m'a offert la possibilité de jeter un nouveau regard sur son enseignement et de trouver des réponses à plusieurs interrogations, notamment sur l'attitude à adopter à l'égard de la peinture. Voici un extrait de l'introduction :

Dans la peinture chinoise, il importe de ne pas se livrer à un commentaire critique permanent de son travail. Rejetez cette fâcheuse inclinaison, propre aux « adultes », à juger sa propre peinture. Optez plutôt pour un état d'esprit serein, comme un athlète, et votre travail sera empreint de vibrations et de vitalité. Nouez le dialogue avec votre peinture et elle vous dira elle-même ce dont elle a besoin et quand elle se sentira achevée.

Le « blocage » est l'une des principales appréhensions de l'artiste occidental. Que vais-je peindre? La peinture chinoise libère de cette crainte : peignez une fleur, n'importe quelle fleur. Une fois oubliée cette angoisse irrationnelle, la feuille vierge devient le point de départ d'une aventure. Et rappelez-vous : l'objectif à atteindre n'est pas la perfection botanique, mais une traduction des sentiments de votre cœur et de votre esprit. (p. 9)

Pour terminer, Nan Rae invite à la persévérance puisque « la réussite est au bout du chemin ».

Son livre est conçu comme un voyage. La première partie s'intitule « Préparatifs pour le voyage ». Les titres des chapitres sont les suivants : « Les origines de la peinture chinoise », « Le matériel » et « Les techniques de base ».

Dans le chapitre « Les origines de la peinture chinoise », l'auteure mentionne que « Bien que la calligraphie ne soit pas au centre de nos leçons, il convient néanmoins de rendre un hommage légitime à cet illustre ancêtre de la peinture chinoise. » (p. 12)

Elle y présente quelques repères historiques et esthétiques :

Dans sa quête permanente de liberté, spontanéité et vigueur, la peinture chinoise met l'accent sur l'idée. D'ailleurs, ce type de peinture est appelée « idée écrite ». Visualiser une idée, ce qui requiert une profonde réflexion et une pratique assidue, est nécessaire avant même de poser le pinceau sur le papier. La visualisation permet d'extérioriser l'esprit, l'âme, la motivation artistique et la beauté intérieure de l'artiste, capable alors de créer une œuvre d'art unique et pleine de fougue. (p. 13)

Par la suite, l'auteure décrit « Les différents styles de la peinture chinoise » qui serviront de référence pour réaliser les exercices proposés. Ils se résument de la façon suivante :

- Le style Hsieh-I, ou « idée écrite », défini par Chao Meng-fu (1254-1322) et qui consiste à traduire « l'expression de l'émotion dans la peinture ».
- Le style Po-Mo, ou « encre jetée » qui n'utilise aucune esquisse et ne permet aucune correction.
- Le style Mo Ku, « sans ossature », « sans contours » peut être associé au Ku Fa, un autre style qui utilise bordures et contours . (p. 14)

Elle prend également soin de rappeler un fondement important :

Souvenez-vous que la peinture chinoise se veut être davantage qu'une simple représentation d'un sujet. Elle est aussi une expression symbolique. Ainsi, une plante n'est-elle jamais peinte dans sa totalité. Quelques efflorescences suffisent à figurer le végétal en entier, et de fait, la vie elle-même. C'est un principe *Tao*. Peignez sans regarder un modèle. Au contraire, faites-le jaillir de votre esprit et votre cœur et fusionnez avec la nature. (p. 14)

Par la suite, l'auteure rappelle « Les six canons de la peinture chinoise » formulés au V^e siècle de notre ère, par le vénérable maître Hsieh Ho. Ils forment les bases de toute la peinture chinoise de cette époque jusqu'à nos jours :

1. La circulation du Ch'i (souffle, esprit, énergie vitale) – Qui produit le mouvement de la vie.
2. Les mouvements du pinceau créent la structure.
3. Le dessin des formes définit le sujet.
4. Appliquez la couleur, selon la nature du sujet.
5. Organisez votre composition en donnant à chaque élément la place qui est la sienne.
6. Lorsque vous faites une reproduction, efforcez-vous de transmettre l'essence du pinceau et des méthodes du maître. (p. 15-16)

En complément, Nan Rae énonce « Les huit principes » de son atelier. En résumé :

1. Connaissez votre sujet.
2. Laissez-vous gagner par l'étonnement — Cherchez et accueillez l'inattendu.
3. Laissez toute gravité à la porte de votre atelier.
4. Donnez vie à vos pinceaux et peignez avec détermination.
5. Laissez s'exprimer votre spontanéité.
6. Ne vous préoccupez pas de la ressemblance.
7. Nouez contact avec votre travail.
8. Soyez audacieux. (p. 16-17)

Ces principes répondent à plusieurs de mes préoccupations comme artiste et expliquent mon attrait pour la peinture chinoise. Ils sont d'une grande portée et méritent d'être relus régulièrement afin d'être bien assimilés.

Le chapitre consacré au « matériel » présente les quatre trésors de la peinture chinoise : l'encre, la pierre à encre, les pinceaux et le papier. En complément, le chapitre traite de la couleur et du plan de travail. (p. 18-25)

Un chapitre est consacré aux « techniques de base », soit :

1. Tenir le pinceau.
2. Les trois positions de base des bras.
3. Les trois traits de pinceau de base : la ligne, le trait essuyé et le point.
4. Le tracé en os. [...] considéré comme une ligne, mais le début et la fin de son tracé sont dissimulés. Le trait en os est le Mont Everest de la peinture chinoise.
5. Le mélange des couleurs.
6. Le contrôle de l'humidité.
7. Les techniques pour peindre des feuilles. (p. 26-30)

La deuxième partie s'intitule « Fleurs enchantées » et la troisième, « Créatures captivantes ».

En traitant des différents sujets d'une peinture, Nan Rae poursuit son enseignement, notamment en indiquant les éléments de composition, la manière de réaliser un sujet sur le plan technique et comment reproduire une atmosphère. Par exemple, elle indique comment utiliser le blanc opaque (p. 110), réaliser un lavis au thé (p. 108), et peindre à l'endos du papier pour réaliser un arrière-plan en ombres. (p. 77)

La quatrième partie aborde les touches finales, soit le chop ou le sceau chinois et l'encollage d'une peinture.

Le livre de Nan Rae a été très inspirant. Il m'a permis de comprendre certains aspects demeurés mystérieux à propos de la technique de la peinture chinoise et de favoriser la poursuite de mon exploration en y trouvant une grande satisfaction et beaucoup de plaisir. Les atouts de ce livre sont la clarté des explications et la qualité des nombreuses illustrations.

Ce bref compte rendu, tout comme ceux des autres livres qui sont abordés dans ce chapitre, n'a pas pour but de remplacer l'ouvrage de l'auteure, mais il se veut plutôt un encouragement à entreprendre le voyage proposé par Nan Rae. N'hésitez pas!

L'apprentissage du *Sumi-e*, avec Hakuho Hirayama

Comme je le mentionnais dans l'introduction du présent chapitre, au début des années 90, j'ai fait l'acquisition du livre *Comment peindre à l'orientale Sumi-e* (1984) de la peintre japonaise Hakuho Hirayama. Cet achat a été justifié en partie parce que j'étais attiré par la peinture asiatique, mais aussi parce que je faisais confiance à José Maria Parramón, qui en a rédigé la préface. Cette dernière est intitulée « Introduction à un art de peindre à l'orientale ». Voici un extrait qui correspond au sens de ma démarche :

Dans son introduction, l'auteur [Hirayama] évoque en termes concis le contenu des heures de méditation Zen et définit l'art du Sumi-e, qui peut ramener à quelques traits essentiels le modèle le plus compliqué. Puis elle explique à l'aide d'illustrations que, pour peindre dans le style Sumi-e, il faut être assis, le torse droit, et déplacer le pinceau, la main, le bras et le buste en même temps (rappelons que la posture prescrite pour la méditation Zen est celle du Bouddha assis, la tête et le buste droits). Elle va jusqu'à préciser qu'en suivant ces indications et en adoptant cette façon de se tenir et cette technique de peinture, on assure la santé du corps et de l'esprit. (p. 7)

Parramón souligne que « le présent ouvrage se propose avant tout d'enseigner au lecteur une technique particulière, très proche de l'aquarelle, et rien d'autre », mais il ajoute : « Si cette technique ouvre d'autres perspectives ... » (p. 7). En terminant, il écrit : « Pour ma part, j'ai expérimenté le Sumi-e, [...] Mais je dois reconnaître que la réussite en la matière exige une grande pratique, beaucoup de patience, de nombreux essais... et beaucoup de papier. Bons Sumie! ». (p. 7)

Avant d'aller plus loin, voici la définition du *Sumi-e* proposée par Hirayama dans son avant-propos :

Qu'est-ce que le *Sumi-e*?

Ce terme japonais signifie « encre noire » (*sumi*) et « peinture » (*e*) et désigne une forme d'art oriental dans laquelle les sujets sont peints à l'encre noire diluée dans l'eau. Cela veut-il dire que toute peinture réalisée par ce procédé peut-être appelée *Sumi-e*? Nullement; pour entrer dans cette catégorie, une peinture doit présenter d'autres caractéristiques, telles que la sobriété et la spontanéité, tout en s'adressant à la sensibilité du spectateur. (p. 9)

Le titre du présent chapitre de mon livre est « Explorer la voie asiatique ». Une des justifications de ce titre se trouve dans l'avant-propos de Mme Hirayama :

Pour qu'une peinture soit vivante, il faut que chaque trait qui la compose le soit. Ces traits sont ceux qui restent sur le papier après que l'artiste a éliminé du dessin toute forme et tout détail superflus. En d'autres termes, le Sumi-e s'efforce de saisir l'essence de la Nature. Savoir peindre en écartant le superflu, en représentant uniquement la vie et l'essence des choses, sont les principes de base dont il convient de se pénétrer. (p. 9)

Cette méthode est décrite par l'auteure dans le passage suivant :

Voyons par exemple comment on s'y prend pour dessiner un bambou par le procédé du *Sumi-e*. Pour commencer, on s'assied le buste droit, on pose devant soi la feuille de papier et on fixe son regard sur la surface blanche. On se relaxe et on médite sur le modèle qu'on s'apprête à représenter, de sorte qu'au bout d'un moment il n'existe rien d'autre que la feuille de papier. Soudain on sent sourdre au-dedans de soi quelque chose d'indescriptible. On « voit » le tronc et les branches, on « entend » le bruissement léger des feuilles fines et délicates agitées par le vent. On prend alors le pinceau et on laisse aller sa main de façon naturelle et sans effort. Peu à peu va ainsi prendre forme ce même bambou qui quelques instants plus tôt occupait notre esprit. Quand la peinture est terminée, elle est incontestablement « vivante ». (p. 9)

Pour l'essentiel, il s'agit donc d'une attitude à adopter, ce que l'auteure confirme par les propos suivants :

Si l'on pense uniquement en termes aussi généraux que « bon » ou « mauvais », c'est qu'on est encore très loin du véritable esprit du *Sumi-e*. Ainsi que le conseille le Zen, on doit « faire le vide en soi »; en s'essayant à la méthode décrite dans le présent ouvrage, il faut libérer son esprit de toute ambition et de tout désir de réussite. Si vous adoptez cette façon de voir, vos œuvres captiveront vos amis et quiconque les verra, car elles apparaîtront comme le reflet même de la vie et de la nature. (p. 9)

Avec la relecture de ce livre en 2014, soit vingt ans après mon premier essai, je suis à même de comprendre que lors de ma première tentative en 1994, je n'étais vraiment pas dans l'esprit du *Sumi-e*.

Sur le plan de l'apprentissage des techniques et de la présentation des principes philosophiques, le livre de Hakuho Hirayama est très riche. Les thèmes choisis s'inscrivent dans la grande tradition de la peinture asiatique, mais ils font également écho à la tradition occidentale par les roses et les tulipes, notamment. Les exercices suggérés sont aussi clairement expliqués.

Pour un esprit occidental, le rituel qui accompagne la pratique du *Sumi-e* peut être déconcertant, voire ennuyant. Toutefois, la source véritable de cet ennui est l'agitation du mental et la peur de perdre le contrôle. Mais lorsque le mental est au repos, quel soulagement et quelle liberté! Seulement pour cela, l'expérience du *Sumi-e* vaut le détour!

Les prochaines aquarelles ont été réalisées en 2008 sur le motif ou sont d'inspiration libre. Elles mettent en pratique les enseignements décrits dans les différents livres cités précédemment. Par contre, aucun des exercices réalisés à partir des indications trouvés dans les différents livres n'est reproduit puisqu'il ne s'agit pas d'œuvres personnelles.



Fig. 161
Chrysanthème 1, 2008-011
Aquarelle sur papier asiatique, H. 34; L. 26,8 cm



Fig. 162

Chrysanthème 2, 2008-012

Aquarelle sur papier asiatique, H. 34; L. 26,8 cm



Fig. 163
Chrysanthème 5, 2008-015
Encre et aquarelle sur papier asiatique, H. 34; L. 26,8 cm



Fig. 164
Tulipe 11, 2008-017
Aquarelle sur papier asiatique, H. 34; L. 26,8 cm



Fig. 165
Éoliennes 1, 2008-018
 Aquarelle sur papier asiatique, H. 34,5; L. 37 cm

Lever de lune (fig. 166) a été peinte à l'encre sur du papier asiatique. La couleur bronze a été obtenue avec du thé noir appliqué au dos du papier selon une suggestion de Nan Rae. (Rae, p. 108)

Les aquarelles suivantes sont tirées d'une série d'œuvres abstraites (fig. 167 à 170). Elles sont inspirées d'un croquis au crayon et peintes sur différents papiers.



Fig. 166
Lever de lune, 2008-021
Encre sur papier asiatique, H. 34; L. 26,6 cm



Fig. 167
Abstraction 47, 2008-007
Aquarelle sur papier asiatique, H. 26,6; L. 34 cm



Fig. 168

Abstraction 46, 2008-006

Aquarelle sur papier asiatique, H. 34; L. 26,6 cm



Fig. 169
Abstraction 51, 2008-035
Aquarelle sur papier asiatique, H. 35; L. 31 cm

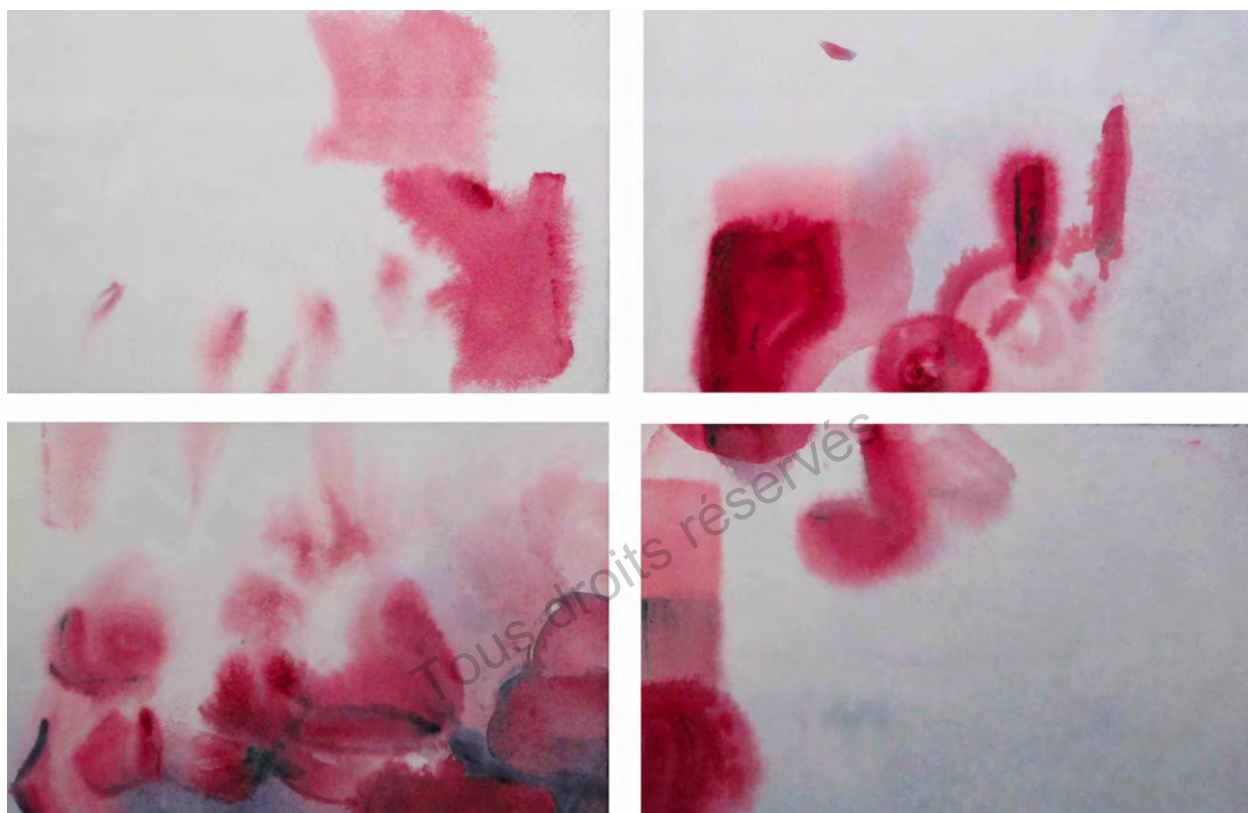


Fig. 170
Abstraction 52, 2008-037
 (Tétraptique)
 Aquarelle sur Aquarius, H. 38; L. 56 cm

L'« œil chinois », selon Li Dongxu

Au cours de l'année 2009, j'ai découvert deux livres d'une série de trois sur la peinture chinoise : *La peinture de paysages* (Dongxu, 2007) et *La peinture des oiseaux et fleurs* (Zhifeng, 2007).

De leur lecture, j'ai retenu deux thèmes importants pour le présent chapitre : la distinction entre le regard occidental et le regard chinois porté sur le paysage, et la question du professionnalisme en art.

Dans l'introduction du livre sur le paysage, Li Dongxu parle de « l'œil chinois », il écrit : « L'artiste chinois peint la scène que son "œil chinois" voit » (p. 7). Et il ajoute :

On ne peut pas prouver physiquement que ce qui est projeté sur la rétine est différent pour un artiste chinois et pour un artiste occidental. Leurs peintures sont différentes parce que leur « œil » fait une sélection différente. (p. 7-8)

Dans une peinture, un peintre chinois de paysage voit des espaces et des zones vides avec quelques traits clairsemés : il voit une scène à partir de situations non-fixes. D'ordinaire, un paysage chinois ne montre pas ce que l'artiste voit de là où il se tient, mais montre plutôt comme une réalité ce que l'artiste voit le long du chemin qu'il a parcouru. [...]

En d'autres termes, un paysage occidental présente souvent un seul champ visuel, et un paysage chinois en présente plusieurs simultanément. L'artiste chinois voit avec l'œil de son esprit ! Ce qui explique en partie les compositions différentes entre paysages chinois et occidentaux. (p. 9-10)

Un paysage pour un peintre occidental montre en général une scène que l'artiste peut « voir » sans tourner la tête. Ce type de peinture a une perspective et mémorise en quelque sorte la même vision qu'une caméra. Pour un peintre chinois, un paysage peint représente ce que l'artiste « voit » en se promenant dans un ou plusieurs endroits. Son paysage est une composition mentale. Il y a en général de nombreuses perspectives dans une telle peinture. (p. 19-20)

Ces notions illustrent le dilemme que je vivais lorsque je tentais de me situer sur le plan de la composition en peinture, ce que j'ai nommé dans un autre chapitre « le diktat de la réalité ».

La distinction entre artiste amateur et artiste professionnel, selon Ma Zhifeng

Dans le livre *La peinture des oiseaux et fleurs*, Ma Zhifeng traite de la distinction entre artiste amateur et artiste professionnel. Il écrit à ce sujet :

En étant conscients des erreurs qui corrompent le style d'expression libre, les lecteurs de ce livre pourront ne pas subir la mauvaise influence de la tradition d'amateurisme. (Notez que les termes d'amateur et de professionnel s'entendent ici au sens de niveau de perfection. Un artiste travaillant à temps plein reste un amateur si ses peintures montrent une faible compétence. Au contraire, un artiste qui exerce une occupation autre qu'artistique pour subvenir à ses besoins peut atteindre le niveau professionnel en s'exerçant assidûment.) (p. 16)

Cette distinction entre artiste amateur et artiste professionnel est très importante dans notre société occidentale. Il n'en demeure pas moins que l'aspect le plus important pour juger de la qualité d'un artiste est le sérieux de sa démarche et les œuvres réalisées.

Par ailleurs, avant toute reconnaissance des pairs ou de la société, le geste fondateur que doit poser un artiste est de se déclarer lui-même artiste. Ce seul critère n'en fait pas un artiste professionnel, mais en se nommant comme tel, il s'affirme aux yeux du monde en sa qualité d'artiste et annonce son désir d'entrer en contact avec autrui pour partager la vision que traduit son œuvre.

[Voir à ce sujet, la définition de l'artiste selon la [Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs \(chapitre S-32.01, art. 7\)](#).

La dernière section aborde sommairement l'histoire et l'esthétique de la peinture chinoise avec l'auteur François Cheng. Elle permet une plongée partielle dans un univers fascinant et elle ouvre sur la « modernité » de deux peintres du XVII^e siècle : Chu Ta et Shitao.

Découvrir Chu Ta et Shitao, avec François Cheng

Au cours de l'été 2006, une amie m'a fait découvrir l'auteur français d'origine chinoise, François Cheng, et son ouvrage sur la peinture chinoise *Vide et plein : Le langage pictural chinois* (1991). J'ai lu ce livre à Notre-Dame-du-Portage, dans une maison située sur le bord du fleuve Saint-Laurent. J'ai été à même de comprendre le sens du mot paysage en chinois qui signifie « eau et montagne ». L'aquarelle *Les Pèlerins* a été peinte *in situ* durant ce séjour (fig. 171).

Tous droits réservés



Fig. 171
Les Pèlerins, 2006-004
Aquarelle sur Aquarius, H. 27,5; L. 37,5 cm

Le 3 janvier 2009, j'ai découvert le livre *D'où jaillit le chant : La voie des fleurs et des oiseaux dans la tradition des Song*, de François Cheng (Cheng, 2000) par le biais d'un article de Georges Leroux paru dans *Le Devoir* intitulé « [Le grand art des Song](#) » (Leroux, 2009). La lecture de ce livre m'a conduit aux monographies des peintres chinois du XVII^e siècle, Chu Ta (Cheng, 1986) et Shitao (Cheng, 1998). Par la suite, j'ai relu *Vide et plein* (Cheng, 1991) et j'ai beaucoup mieux compris les fondements de la peinture chinoise. J'ai eu le sentiment de me trouver dans un univers avec lequel j'étais en correspondance, comme si je trouvais mes racines au plan esthétique. François Cheng écrit, dans l'ouvrage *Chu Ta (1626 - 1705) – le génie du trait* :

Au fil d'une vie longue et tourmentée, où le geste de peindre se révéla être une voie de salut, il sut à ce point épurer son art – un art fondé sur la maîtrise des traits essentiels – qu'il rejoignit spontanément, et par les chemins les moins conformistes, la plus haute intuition des Anciens : pour qui le trait était l'homme même; et tracer le trait, en soi, manière authentique d'être. (Cheng, 1986, p. 6)

L'auteur poursuit sur la notion de « trait » en parlant de l'écoute du vide :

Mais à y regarder de près, on se rend vite compte que cette « composition » elle-même est tout entière orientée par une force dynamique qui lui confère sa véritable tension : le trait. C'est le trait en effet qui se trouve être l'élément de base de la calligraphie et de la peinture chinoises. Traditionnellement, le premier trait tracé est identifié au Souffle originel, lui-même émanant du Vide primordial : ce qui justifie la fameuse théorie de « l'Unique Trait de Pinceau » prônée par les plus grands peintres chinois, et que Chu Ta fait sienne d'emblée. Un premier trait, essentiel, fonde l'œuvre tout entière : ce sera, au sein d'un paysage, le mouvement ascendant d'un tronc d'arbre qui appelle le regard au premier plan, le profil tourmenté d'une falaise, l'échancrure capricieuse d'un rivage; ce sera aussi bien, dans l'évocation d'une fleur, le dessin fulgurant d'une tige... Ce trait initial devra être longuement médité, puis appliqué sur le papier d'un seul geste rapide, sans repentir possible. Tous les autres traits de l'œuvre en dériveront ensuite, pour ainsi dire d'eux-mêmes, comme autant de souffles vitaux subtilement différenciés – lesquels, nous l'avons vu, engendrent les équivalents des innombrables formes du monde créé. L'homme traçant s'exprime et se réalise ainsi à travers la figuration des grandes entités de la nature, où s'incarne nécessairement le couple Yin-Yang : arbres/rochers, fleurs/oiseaux, eau/montagne, terre/ciel, etc. Il n'est pas exagéré d'affirmer que dans la tradition picturale chinoise, à laquelle Chu Ta se réfère constamment, le trait est bien le trait d'union par excellence entre l'homme et l'univers. Depuis dix siècles et plus en effet, ceux que Chu Ta considère comme ses « Maîtres » avaient cherché, par le seul art du trait, à dépasser la simple esthétique des formes, soucieux avant tout de rejoindre les composantes essentielles du monde auquel leur destin se trouvait lié. Chu Ta, à sa manière, ne fit pas autre chose – même si sa « manière » justement le singularise à jamais. (p. 29)

Dans le passage suivant, ce qui frappe c'est jusqu'à quel point les concepts utilisés en Occident pour nommer les courants en art existaient déjà en Chine, mille ans plus tôt. Il y a lieu de se demander pourquoi l'Occident peine autant à reconnaître ses sources d'inspiration asiatique.

La leçon des maîtres

[...] Tout indique cependant qu'à l'époque où il peignait, les trois lignes de force qui orienteront toute la peinture chinoise à venir – et qui correspondent elles-mêmes aux trois grandes voies de la pensée chinoise : confucianisme, taoïsme et bouddhisme – avaient déjà pris forme : le courant réaliste, illustré au début des T'ang par deux frères (Yen Li-teh et Yen Li-pen) et un peu plus tard par Li Szu-hsün (651-726) et par son fils Li Chao-tao (act. 700-750); le courant expressionniste avec Wu Tao-tzu (701-792) dont la figure hautement non-conformiste n'est pas sans évoquer, par anticipation, celle de Chu Ta, et avec son successeur Wang Mo (IX^e siècle), inventeur de la technique dite de « l'encre éclaboussée »; le courant impressionniste enfin avec Wang Wei lui-même, inspiré au reste autant par l'enseignement du Tao que par celui du bouddhisme ch'an. (p.30)

Dans les deux prochains passages de la « magie du trait », François Cheng évoque toute la richesse et la complexité de la peinture chinoise :

Rappelons que pour les Chinois, le trait n'est pas une fin en soi. De même ne saurait-il être perçu comme une simple ligne. Il est tout au contraire une entité vivante, impliquée dans une structure d'ensemble qui entend rendre compte de l'univers en son entier : où l'homme n'est pas séparé du cosmos ni le fini de l'infini; où la palpitation secrète de chaque chose concourt à vérifier une sorte de respiration universelle.

[...] Enfin le rapport complexe que l'ensemble des traits constitutifs d'un tableau (ou d'une calligraphie) entretiennent entre eux favorise tout un jeu rythmique d'harmonies et de contrastes qui s'apparente à bien des égards au jeu musical.

[...] Chu Ta aura ainsi expérimenté, avec une frénésie qui nous étonne encore, toutes les variétés possibles du trait, proposant à notre émerveillement l'éventail d'un des plus riches registres visuels qui soient. Trait large ou incisif, puissant ou aérien, gorgé d'encre concentrée ou diluée jusqu'à l'évanescence, tracé au pinceau sec ou à l'encre éclaboussée, direct ou finement modelé. Encore faut-il distinguer, dans chacune de ces catégories, mille différenciations subtiles dont la tradition chinoise a dressé, de siècle en siècle, la poétique nomenclature. Ainsi, pour les seuls traits « modelés » (ts'un), utilisés surtout pour dessiner les arbres et les rochers, décompte-t-on de nombreuses variantes : « nuage enroulé », « ruban plié », « corde défaite », « feuilles-de-lotus », « poils-de-bœuf », « filet crevé », « gueule-de-diable », « tête-de-mort », « bris-de-jade », « fagot emmêlé », « goutte-de-pluie », etc. Enfin Chu Ta n'oublie pas que le trait lui-même procède du mariage harmonieux du Pinceau et de l'Encre – dont il exploite avec une confondante maîtrise les multiples ressources : « pinceau à poils concentrés », « pinceau à poils coupés », « attaque frontale », « attaque oblique », « poussée en avant », « poussée à rebours », « tracé à l'encre sèche », « à l'encre graduée », « à l'encre rompue », « à l'encre éclaboussée », etc. Autant de possibilités offertes à l'artiste et qu'il convient de mûrement peser, le bon choix étant celui qui permet au trait d'évoquer le plus spontanément, avec un minimum de détours, la figure que l'imagination aura élue. (p. 36-40)

Dans une autre monographie intitulée : *Shitao (1642 – 1707) la saveur du monde* (1998), François Cheng émet des commentaires sur les œuvres du peintre qui illustrent son caractère « moderne ».

Au sujet de :

La Retraite du sage, entre pin et rocher.

Musée de Sichuan

Voilà un silence qui fait bien du bruit. C'est que notre artiste, par instants, ne sait plus se tenir. Non par laisser-aller : par pur enthousiasme. La simple ivresse d'être au monde et de n'en pas revenir gouverne encore sa main. Ainsi vient-il de mettre au jour, avec quelques siècles d'avance sur tous, une nouvelle approche de l'art : expressionniste cette fois, si l'on peut dire. Mais d'un expressionnisme heureux. Jubilatoire même. L'âge ne l'arrange pas, mais sa capacité d'émerveillement reste intacte. On dirait même qu'elle s'accroît, à l'heure de tirer sa révérence, tandis qu'il contemple comme un enfant fasciné le ballet des forces sans visage qui font mouvoir le monde. Épuiser ce mouvement. Épuiser pareillement les possibilités de l'art, les mille virtualités du possible.

Puis s'étendre sous le pin qui veille. Et dormir. (p. 124)

Au sujet de :

Bambou et rocher.

(25 x 17,6 cm). Musée de Canton.

[...] Peu importe que le réel ou supposé tel, dans la représentation qui en est offerte, perde ou gagne en exactitude, en vraisemblance. Là n'est pas la question de l'art. L'ermite de la Grande Pureté a appris – et nous apprend – que le réel n'est rien d'autre que la projection du regard qui le scrute, qui l'interroge.

Où l'antique tradition du Tao rejoint la pointe extrême de toute modernité. Si l'on veut bien admettre ce paradoxe, qui fonde peut-être l'art de Shitao : que la tradition authentique contient, elle-même, toutes les modernités possibles. (p. 76)

Au sujet de :

Le Pêcheur sous la falaise.

1693 (26 x 17,5 cm). Musée de Shanghai.

Un autre style encore. Celui-ci totalement inédit en Chine – et ailleurs, du reste (ne l'oublions pas, nous sommes au XVII^e siècle!) Le dire « impressionniste » est insuffisant. Presque toutes les manières du moine Citrouille-amère relèvent d'un pacte conclu avec l'Impression, cette divinité qui règne sur le fugace, le changeant. Non, il y a ici autre chose : le désir de laisser le pinceau résumer pour l'œil, à larges touches bien franches, sans tricher, le message délivré par la haute falaise. [...]

On songe à la liberté bougonne de Cézanne conversant avec « sa » Sainte – Victoire, sans s'embarrasser de chichis. Les deux artistes ont acquis cette chose rare : l'amitié des grands monts. Et cette simplicité qui permet de parler à la grandeur d'égal à égal. L'un et l'autre pensent la même chose : cette montagne, c'est quelqu'un !

L'on a envie d'ajouter : quelqu'un qui leur ressemble. (p. 114)

Au sujet de :

Les Jonquilles

1694 (31,2 x 20,4 cm). Musée de Shanghai.

Conservé dans un album de douze feuillets évoquant diverses « Plantes et Fleurs », ce dessin d'une seule venue est à soi seul une étude magistrale des effets obtenus par la dilution ou la concentration de l'encre. [...]

Une fleur, rendue vivante avec un minimum de moyens, et c'est tout l'espace qui se trouve investi.

Yin et Yang conjuguent douce éclosion et vert jaillissement. La jonquille, qui pousse les pieds dans l'eau, souvent à distance des berges, incarne à la fois la force vive du renouveau et la pudeur discrète. Il faut se mouiller les pieds pour pouvoir la cueillir – et être admis à contempler de près son visage. Mais quelle main pourra jamais cueillir la Beauté? (p. 50)

Les commentaires de François Cheng au sujet de ces quatre œuvres de Shitao rejoignent plusieurs des questions essentielles qui se sont posées à moi tout au long de mon parcours.

Son propos sur *La Retraite du sage, entre pin et rocher* m'a permis de découvrir que l'expressionnisme était d'origine chinoise. J'ai ainsi mieux compris mon attrait pour le peintre Emil Nolde.

L'analyse de *Bambou et rocher* correspond à une de mes préoccupations fondamentales : le rapport au réel. Il m'apporte une alternative crédible au diktat de la réalité.

Celui sur *Le Pêcheur sous la falaise* me renvoie à l'origine de mon choix de l'aquarelle comme médium d'expression artistique : Cézanne. Le lien qu'établit François Cheng entre Shitao et Cézanne me permet de mieux comprendre pour quelle raison j'ai ressenti une affinité entre les aquarelles des dernières années de Cézanne vues à Paris en 1978 (voir le premier chapitre) et les œuvres de Shitao. Dans les deux cas, leur modernité m'interpelle même si deux siècles les séparent.

Le commentaire sur *Les Jonquilles* aborde le thème de la beauté. Dans un monde qui fait peu de place à l'harmonie et à la beauté, le choix de ce thème est audacieux. Durant les années 70 je me suis demandé pour quelle raison j'écrivais des poèmes alors que j'observais la violence et les guerres dans le monde. Je me suis interrogé sur mon choix de peindre des aquarelles. La réponse : je souhaitais être en contact avec la beauté. En développant ma sensibilité et ma capacité d'observation, je m'en approche.

Les extraits des monographies de François Cheng consacrées aux peintres Chu Ta et Shitao stimulent l'imaginaire et permettent de mesurer toute la richesse de la tradition de la peinture chinoise. Devant autant de richesse et de maîtrise, il n'y a d'autres choix que celui de l'humilité et de la patiente poursuite de l'exploration des possibilités qu'offre cette tradition, tout en sachant que l'œil du peintre occidental ne pourra jamais être celui d'un peintre chinois.

La voie asiatique : un gisement pictural

Mon choix d'explorer la voie asiatique découle de ma quête d'une plus grande liberté d'expression et de la recherche d'une plus grande aisance gestuelle.

L'objectif poursuivi en écrivant ce chapitre était de présenter un aperçu des principaux enseignements puisés dans les livres et les cours suivis, et de partager mes découvertes. La présentation est nécessairement incomplète puisqu'il manque une part essentielle : les illustrations des œuvres reproduites dans les ouvrages cités. Néanmoins, j'espère que cela saura suscité chez les lecteurs un intérêt pour amorcer leur propre exploration.

Les différents ouvrages cités illustrent que la tradition picturale asiatique puise ses sources autant dans la calligraphie, la poésie, la religion que dans la musique. Sur ce plan, la notion de « peintre lettré » que l'on trouve dans la tradition chinoise suscite chez moi de l'admiration. À défaut d'avoir fréquenté les grandes écoles d'art, j'ai cherché à acquérir en autodidacte une « culture générale ». Pour y parvenir, j'ai étudié la poésie, la musique, la danse et l'histoire de l'art. J'ai pratiqué le yoga, le *Qi Quong* et la méditation. J'ai également écrit des poèmes et des critiques sur des spectacles de danse. La tradition chinoise nous enseigne que la formation de l'artiste ne se résume pas à la maîtrise d'une technique. Pour donner sa pleine mesure, l'artiste doit se nourrir d'une façon continue à plusieurs sources diversifiées.

Sur le plan de l'expression artistique, l'objectif n'est pas la reproduction du motif tel qu'il se présente devant soi, mais plutôt la prise en compte du regard « intérieur » lors de sa transposition sur le papier. À cet égard, l'association de la méditation et la pratique du *Qi Quong* avec celle de la peinture prend tout son sens, puisque celles-ci ont pour but d'assurer l'harmonie et la circulation du *qi* dans le corps. Elles permettent aussi de développer la capacité de visualiser intérieurement les images.

En résumé, l'enjeu pour le peintre occidental est d'acquérir une maîtrise suffisante des techniques et des concepts qui fondent la tradition de la peinture asiatique et de les appliquer pour traduire une vision personnelle des choses et du monde.

L'exploration de la voie asiatique m'a également permis de renouer avec l'expression poétique, qui est l'essence de ma démarche artistique. Dans le chapitre d'introduction, j'ai mentionné que j'avais délaissé l'écriture de poèmes au profit de l'aquarelle. Aujourd'hui, je constate que le choix de la couleur ne devrait pas s'opposer à l'utilisation des mots pour créer des images. Ce qui compte, c'est la justesse de leur transposition sur le papier tel qu'elles sont perçues et ressenties. Le but est de capter le « souffle, l'esprit » qui les anime.

La pratique de la calligraphie demande patience, rigueur et discipline. C'est pourquoi la répétition d'un même caractère pendant une longue période est nécessaire pour en acquérir la maîtrise. Il en est de même de l'aquarelle.

Contrairement à ce qui est fréquemment observé en Occident, la voie asiatique ne préconise pas la recherche de la nouveauté pour elle-même. Il s'agit plutôt de la quête d'une expression authentique et l'établissement d'un lien entre l'homme et l'univers. En peinture et en art, elle ouvre nécessairement sur une dimension spirituelle.

En racontant mon parcours, j'ai le sentiment d'avoir trouvé des réponses essentielles à certaines questions qui se sont posées tout au long de celui-ci. J'ai également la certitude que les approches asiatiques en matière d'art et de philosophie me sont bénéfiques et qu'il me faut en poursuivre l'exploration.

De plus, il me semble inutile d'opposer les traditions artistiques occidentale et asiatique. Il est préférable d'identifier les aspects bénéfiques de chacune, de chercher à les réconcilier et de laisser les œuvres me nourrir.

Le parcours n'est pas terminé. Le prochain chapitre « Vers la maîtrise de mon orchidée » en donne un aperçu.

Tous droits réservés

Note sur les droits d'auteur

Les extraits de *La peinture chinoise, tradition Qi* ont été reproduits avec l'aimable autorisation de © Quarto Publishing. <http://www.quarto.com/>

Les extraits de *Le Ch'i, Souffle du pinceau* qui figurent dans ce chapitre ont été reproduits avec l'aimable autorisation de l'auteure, madame Nan Rae. Pour plus d'information sur son travail, vous pouvez visiter son site web à l'adresse www.nanrae.com/

Les extraits de *Comment peindre à l'orientale sumi-e* de Hakuho Hirayama qui figurent dans ce chapitre ont été reproduits avec l'aimable autorisation de la succession de l'auteur et des Éditions Parramón Paidotribo : www.parramon.com, © ParramonPaido – tribo s.l. – Droits mondiaux.

Les explications sur la calligraphie japonaise qui figurent dans la section *L'apprentissage de la calligraphie japonaise avec Maître Hiroko Okata* ainsi que les informations sur la succession sont reproduites avec l'aimable autorisation de monsieur Carl Grifo, responsable de L'école de calligraphie japonaise de Montréal.

Les extraits de *La peinture des oiseaux et fleurs* et de *La peinture de paysages* qui figurent dans ce chapitre ont été reproduits avec l'aimable autorisation des Éditions OSKAR : www.oskareditions.com.

Les extraits de *Chu Ta (1626 -1705) : le génie du trait* et de *Shitao (1642 – 1707) : la saveur du monde* qui figurent dans ce chapitre ont été reproduits avec l'aimable autorisation de l'auteur, monsieur François Cheng.

Toute reproduction des extraits d'un de ces ouvrages est interdite sans l'autorisation écrite des titulaires des droits d'auteur.

Tous droits réservés

15

Vers la maîtrise de mon orchidée

Au terme de la rédaction de ce livre, ce n'est pas le sentiment d'atteindre une fin qui est ressentie, mais plutôt de commencer une nouvelle période d'exploration des moyens d'expression que je pourrai pousser plus loin selon ma sensibilité d'artiste. Je suis conscient qu'en donnant un sens à mon parcours, je m'ouvre de nouveaux horizons et je me dégage un espace de création pour les prochaines années.

La relecture des ouvrages cités depuis l'amorce de la rédaction de mon manuscrit en janvier 2009, m'a permis de préciser le sens de la présence de l'art dans ma vie et de confirmer un sentiment d'appartenance à une communauté esthétique et spirituelle universelle. De trouver mes racines en quelque sorte.

Elle m'a également permis de découvrir l'existence de références communes entre les artistes d'origine occidentale et asiatique que j'ai choisis pour guides. J'ai trouvé chez eux une même authenticité et un même souci de favoriser l'éveil de l'être intérieur chez leurs aspirants artistes. De plus, je constate que les traditions occidentale et asiatique se rejoignent sur plusieurs plans, notamment par la recherche de l'expression spontanée, la rapidité d'exécution et un souci de synthèse. Les voies pour y parvenir sont toutefois différentes, de même que les références picturales. Néanmoins, les deux traditions exigent temps, assiduité, concentration et un effort conscient pour unifier l'imaginaire et la gestuelle.

Un enseignement précieux que je retiens de mon parcours, c'est que le plus difficile à acquérir n'est pas la maîtrise technique, mais la capacité de calmer l'agitation intérieure afin de permettre au regard de voir autant ce qui est devant soi que ce qui est en soi. Autrement dit, c'est la capacité d'accueillir les images qui émergent à travers le prisme de sa propre sensibilité, même si parfois elles peuvent être déroutantes.

Ce cheminement m'aura également permis de me rapprocher de cette capacité d'attention et de réaliser que mon aspiration à une plus grande liberté d'expression trouve un écho dans le parcours des artistes chinois et japonais mentionnés, ainsi que dans l'enseignement qu'ils nous ont légué à travers leurs œuvres et leurs ouvrages.

En terminant la lecture des ouvrages de François Cheng cités dans le chapitre précédent, j'ai été déconcerté et fasciné tout à la fois. Je me demandais ce que je pourrais bien exprimer de pertinent après la découverte de ces grands maîtres. Il est vrai que le contact avec les œuvres des artistes de grande envergure peut créer un sentiment d'écrasement, mais c'est une sensation momentanée. Par la suite, elles donnent une grande énergie si on les accueille et si on se laisse nourrir par elles.

L'exploration de la voie asiatique me conduit à adopter une attitude d'humilité et de patience, mais surtout à me concentrer sur le parcours de ma rivière et à faire confiance à mon œil d'artiste occidental.

L'objectif, en explorant les techniques et les principes de la peinture asiatique est de les assimiler et de les mettre au service de l'expression de ma propre sensibilité. En fait, il ne faut pas perdre de vue que l'enjeu d'une démarche artistique n'est pas la réussite au sens occidental, mais l'accomplissement de soi. Il s'agit d'une approche globale.

En Chine, on dit : « Il faut la moitié d'une vie pour apprendre à peindre le bambou, mais une vie entière pour l'orchidée. » (Nan, Xiaoli et Young, 2002, p. 50)

Pour l'avenir, l'essentiel consistera à laisser le courant de ma rivière suivre son mouvement, à poursuivre l'exploration des œuvres des maîtres occidentaux et asiatiques et à préserver une attitude propice à l'expression de la force vive qui m'anime.

Ma rivière aquarelle coule depuis plus de trente années. C'est en quelque sorte « la maîtrise de mon bambou ». Je suis donc mûr pour amorcer « la maîtrise de mon orchidée » au cours des prochaines décennies.

Question de laisser *Ma rivière aquarelle* poursuivre son mouvement, je vous propose quatre de mes dernières œuvres en guise de conclusion.



Fig. 172
Tulipe rose, 2012-011
Aquarelle sur Canson , H. 16; L. 25 cm



Fig. 173
Orchidée blanche 1, 2012-002
Aquarelle sur papier asiatique, H. 35; L. 35 cm



Fig. 174
Église, 2011-009
 (vue du Quai des Cageux, Promenade Samuel-De Champlain)
 Aquarelle sur Canson, H. 25; L. 16 cm



Fig. 175
Abstraction 60, 2012-021
Aquarelle sur Canson, H. 23; L. 31 cm

Références bibliographiques

Livres et articles

CHENG, François. *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1991, 157 p.

CHENG, François. *Chu Ta (1626 -1705) : le génie du trait*, Paris, Éditions Phébus, 1986, 160 p.

CHENG, François. *Shitao (1642 - 1707) : la saveur du monde*, Paris, Éditions Phébus, 1998, 156 p.

CHENG, François. *D'où jaillit le chant : La voie des fleurs et des oiseaux dans la tradition des Song*, Paris, Éditions Phébus, 2000, 160 p.

CHINA COUNCIL FOR THE PROMOTION OF INTERNATIONAL TRADE. *Chinese Paintings*, Linzhang County, Jingmei Printing House, 1984, 135 p.

DAGUERRE DE HUREAUX, Alain. *Delacroix : Voyage au Maroc : Aquarelles*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2000, 94 p.

DOBIE, Jeanne. *Faire chanter la couleur à l'aquarelle*, Dessain et Tolra/VUEF, 2002, 173 p. [*Making Color Sing : Practical Lessons in Color and Design*, New York, Watson-Guption Publications, a division of Billboard Publications, Inc., 1986. ©Jeanne Dobie, AWS]

DONGXU, Li. *La peinture de paysages*, traduit et adapté du chinois par Wen JINGEN et Pauline CHERRETT, Paris, OSKAR éditions, 2007, 199 p. (Débuter la peinture chinoise). [*Chinese Landscape Painting for Beginners*, ©2006, Foreign Language Press, Beijing, Chie ; info@flp.com.cn S.L - Droits mondiaux].

HAFTMANN, Werner. *Emil Nolde : Unpainted pictures*, traduit de l'allemand par Inge Goodwin, New York, Praeger Publishers, Inc., Édition révisée en 1971. [© 1963 by Verlag M. DuMont Schauberg, Cologne, Traduction anglaise © 1965 de Thames and Hudson, Londres.]

HIRAYAMA, Hakuho. *Comment peindre à l'orientale sumi-e*, Paris, Éditions Bordas, 1984, 128 p., [© ParramonPaidotribo s.l. - Droits mondiaux. Édition originale publiée sous le titre de « Sumie-e », Kodansha Int. Ltd., Tokyo (Japon).]

LE CORRE, Yvon. *Les outils de la passion*, Douarmenez (France), Éditions Le Chasse-Marée, 1998, 262 p.

LEROUX, Georges. « Le grand art des Song », *Le Devoir*, 3 et 4 janvier 2009, p. E8. [En ligne]. <http://www.ledevoir.com/culture/livres/225517/le-grand-art-des-song>, (page consultée le 4 décembre 2014).

NAN, Wang Jia, Cai XIAOLI et Dawn YOUNG. *La peinture chinoise, tradition Qi*, traduit de l'anglais par Hélène Tordo, Paris, 2002, Éditions Eyrolles, 224 p., [*The Complete Oriental Painting Course*, © Quarto Publishing, 1997 s.l. - Droits mondiaux.]

PARRAMÓN, José María, et G. FRESQUET. *Comment peindre à l'aquarelle*, Paris, Éditions Bordas, 1975, 118 p., [©ParramónPaidotribo s.l. - Droits mondiaux. *Como pintar a la acuarela*, Vilasalo, Barcelone, 1974.]

PARRAMÓN, José María. *Le grand livre de la peinture à l'aquarelle*, Paris, Éditions Bordas, 1984, 191 p. [© ParramónPaidotribo s.l. - Droits mondiaux. *El gran libro de la acuarela*, Vilasalo, Barcelone, 1984.]

PARRAMÓN, José María. « Introduction à un art de peindre à l'orientale », dans *Comment peindre à l'orientale sumi-e*, Paris, 1984, Éditions Bordas, 128 p., [© ParramónPaidotribo s.l. - Droits mondiaux. Édition originale publiée sous le titre de *Sumie-e*, Kodansha Int. Ltd., Tokyo (Japon).]

RAE, Nan. *Le Ch'i, Souffle du pinceau : Saisir l'esprit de la nature grâce aux techniques de la peinture chinoise*, traduit de l'anglais par Sophie Dubail, Paris, OSKAR éditions, 2011, 144 p., [Édition originale publiée sous le titre de *The Ch'i of the Brush : Capturing the Spirit of Nature with Chinese Brush Painting Techniques*, New York, N.Y., Watson-Guption Publications, 2003, 144 p.]

URBAN, Martin. *Emil Nolde : Flowers and Animals*, New York, Frederick Praeger, 1964, 87 p.

URBAN, Martin. *Emil Nolde : Landscapes Watercolors and Drawings*, New York, Frederick Praeger, 1970, 38 p.

VAN BRIESEN, Fritz. *The Way of the Brush : Painting Techniques of China and Japan*, Vermont, Charles E. Tuttle Publishing Company Limited, 1998, 329 p.

WALSH, Janet. *Watercolor Made Easy : Techniques for Simplifying the Painting Process*, New York, Watson-Guption, 1994, 144 p.

ZHIFENG, Ma. *La peinture des oiseaux et fleurs*, Paris, traduit du chinois par Wen JINGEN et Pauline CHERRETT, OSKAR éditions, 2007, 192 p. (Débuter la peinture chinoise). [*Chinese Bird-and-Flower Painting for Beginners*, ©2007, Foreign Language Press, Beijing, Chine; info@flp.com.cn S.L- Droits mondiaux]

Site web

L'école de calligraphie japonaise de Montréal : <http://mtl-jpnshodo.ca/>, (page consultée le 16 janvier 2014).

Catalogues d'exposition

Aquarelles d'expressionnistes allemands, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1969, [88] p.

Klee at the Guggenheim Museum, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1977, 84 p.

COOPER, A. Helen. *Winslow Homer Watercolors*, Washington, National Gallery of Art, 1986, 260 p.

HOLDEN, Donald. *Whistler: Landscapes and Seascapes*, New York, Watson-Guption Publications, 1976, 87 p.

LITTLE, Carl. *The Watercolors of John Singer Sargent*, Berkeley, University of California Press, Chameleon Books, 1998, 160 p.

MONNIER, Geneviève, William RUBIN et John REWALD. *CÉZANNE : Les dernières années (1895-1906)*, Grand Palais, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978, 254

Loi

QUÉBEC. ÉDITEUR OFFICIEL DU QUÉBEC (c 1988) « Statut d'artiste professionnel », Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs. Québec : LRQ, chapitre II, art. 7-9. < http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.html > (page consultée le 3 janvier 2014).

Œuvres mentionnées

BORDUAS, Paul-Émile (1947). *8.47 ou Les carquois fleuris*, Québécois, Dimensions : H. 81,2; L. 108,7 cm, Huile sur toile, Musée des beaux-arts de Montréal. [En ligne]. <https://www.mbam.qc.ca/collections/?t=les%20carquois%20fleuris%23detail-22314>, (page consultée le 4 janvier 2023).

LACROIX, Richard (1977). *Pitchoune V*, Québécois, Dimensions : H. 38; L. 28 cm, Estampe : eau-forte, Éditeur : Guilde graphique. [En ligne]. <http://www.banq.qc.ca/collections/images/notice.html?id=0000427357>, (page consultée le 4 janvier 2023).

NOLDE, Emil (non datée). *Iris*, Allemand, 1867–1956, Dimensions : H. 47; L. 33,5 cm, Aquarelle sur papier asiatique blanc, Museum of Fine Arts, Boston, © Nolde Stiftung Seebüll [En ligne]. <http://www.mfa.org/collections/object/irises-155970>, (page consultée le 4 décembre 2014).