UNIVERSITÉ DU QUÉBEC A MONTRÉAL

EXPLORATION DE LA FORÊT COMME SUPPORT À L'IMAGINAIRE À TRAVERS UNE PRATIQUE DE LA PEINTURE ET DE L'INSTALLATION

MÉMOIRE – CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR JENNIFER SCHADE

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de recherche Michel Boulanger, pour sa patience, et son encouragement. J'apprécie grandement sa générosité. Sans lui, Forêt imprévisible n'aurait jamais pu avoir lieu.

Je voudrais aussi remercier tous les professeurs que j'ai eu le plaisir de rencontrer au cours de ma maîtrise. Christine Major, David Thomas, Michael Blum et Jean-Pierre Gilbert qui m'ont encouragé à repenser ma pratique artistique et à l'aborder d'une manière plus objective.

Merci a mes collègues du magasin d'art pour leurs encouragements au cours des années. J'aimerais particulièrement remercier Louise Paquette, pour nos conversations enrichissantes, pour ses conseils et ses corrections.

Et par dessus tout, un grand merci à ma famille (ma sœur Teda, ma mère, mon beau-père Porgie et mon partenaire Phil, ainsi que sa mère Denise.) Merci également à tous mes amis d'avoir été là pour moi au cours de ces deux années.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE	DES FIGURES	i
RÉSUI	MÉ	iii
INTRO	DDUCTION	1
CHAP	ITRE I	
LA FO	RÊT CLAIRE	6
1.1	Wanderlust	6
1.2	La forêt de mon atelier	7
1.3	Forêt de la peinture	11
1.4	Forêt traductrice	15
1.5	Forêt mouvante	16
1.6	Forêt sonore	17
1.7	Forêt de l'installation	18
1.8	Forêt de la photographie	19
1.9	Forêt interconnectée.	20
1.10	Forêt cybernétique	22
CHAP	ITRE II	
LA FO	PRÊT SOMBRE	26
2.1	Forêt réel/imaginaire?	26
2.2	Se perdre.	29
2.3	Forêt d'influences	31
2.4	Forêt de l'histoire de l'art	31
2.5	Forêt de visages.	33
2.6	Forêt psychanalytique	34
2.7	Un étang	36
2.8	Existent-ils vraiment des monstres?	39
2.9	Forêt de la mort	43

CHAPITRE III

LA FO	RÊT ENCHANTÉE	46		
3.1	Forêt de la vie/mort	46		
3.2	Forêt magique	48		
3.3	La magie de la peinture	50		
3.4	L'imagienaire	52		
3.5	La magie de la vie/la mort	53		
CHAPITRE IV				
CONC	LUSION	. 55		
4.1	Postulat 1	. 55		
4.2	Postulat II.	56		
BIBLI	OGRAPHIE	61		

LISTE DES FIGURES

Figur	e pa	age
1.1	Jenny Schade. <i>Atelier en processus</i> . 2012. Peinture à l'huile et à l'acrylique sur toile. médiums mixtes. Dimensions variables	8
1.2	Jenny Schade. <i>Une autre promenade</i> . 2014. Peinture à l'huile sur toile. 101x76cm	12
1.3	Jenny Schade. <i>Atelier en processus</i> . 2013. Peinture à l'huile et à l'acrylique sur toile, médiums mixtes. Dimensions variables.	13
1.4	Jenny Schade. <i>Détail du sol</i> . 2013. Peinture à l'huile sur toile, des œuvres récupérées, plâtre et papier kraft. Dimensions variables	14
1.5	Jenny Schade. <i>Maquette Forêt imprévisible</i> pour animation image par image 2013-2014. Peinture à l'huile et à l'acrylique, médiums mixtes. Dimensions variables	
1.6	Jenny Schade. <i>Documentation de l'atelier en processus</i> . 2013. Collage numérique. Dimensions variables.	20
1.7	Jenny Schade. Schéma de ma Forêt créatrice. 2013. Schéma numérique	21
1.8	Jenny Schade. <i>Arbride</i> . 2014. Peinture à l'huile sur toile. 152x96x91cm.	25
2.1	Jenny Schade, <i>Quelques êtres</i> . 2013-2014. Peinture à l'huile sur toile. dimensions variables.	27
2.2	Jenny Schade. <i>Canopée</i> . 2014. Installation/peinture au plafond. Peinture à l'acrylique sur plafond de plâtre, tissus récupérés et peints.	28
2.3	Jenny Schade. <i>Deux arbres en processus</i> . 2014. Peinture à l'huile sur toile, expérimentation d'éclairage. Chaque arbre mesure 274 x 121 x 121 cm	30

2.4	Comparaison entre la technique du grattage (Ernst) et la technique du pliage (Schade). 2014. Collage numérique.	32
2.5	Jenny Schade. <i>Émerge</i> . 2013. Peinture à l'huile et à l'acrylique sur toile, médiums mixtes.78x61x47cm	34
2.6	Jenny Schade. <i>Seule pleureuse la nuit</i> . 2014. Installation/atelier: Peinture à l'huile sur toile et médiums mixtes. Dimensions variables.	37
2.7	Jenny Schade. <i>Un étang</i> . 2013. Écran HDTV, toile et tissu récupéré, miroirs et réseaux de lumières.	39
2.8	Jenny Schade. <i>Monstre</i> . 2014. Peinture à l'huile sur toile, médiums mixtes. 91x76x121 cm	43
3.1	Jenny Schade. <i>Forêt imprévisible</i> . Détail. 2014. Peinture à l'huile sur toile, médiums mixtes	46
3.2	Jenny Schade, <i>Forêt de silhouettes</i> . Installation <i>Forêt imprévisible</i> 2014. Expérimentation d'éclairage. Dimensions variables	47
4.1	Jenny Schade. <i>Forêt imprévisible</i> . 2014. Installation vue de l'extérieur et de l'intérieur.	57
4.2	Jenny Schade. <i>Forêt imprévisible</i> . 2014. Installation immersive Dimensions variables.	59

RÉSUMÉ

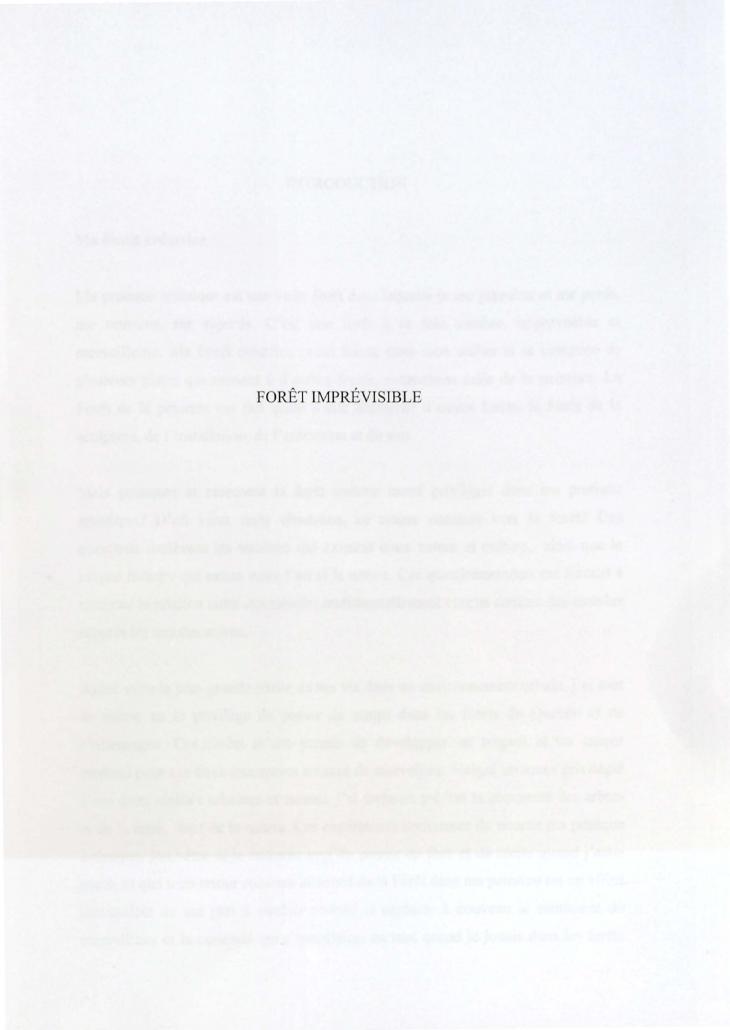
Sujet de recherche: Exploration de la forêt comme support à l'imaginaire à travers une pratique de la peinture et de l'installation.

C'est à travers le motif d'une vaste et mystérieuse forêt que je tenterai de réfléchir à mon travail. En déambulant dans la forêt de ma pratique artistique (ma forêt créatrice), je me demande comment je crée, et dans quel but? Quel rôle joue l'imagination dans notre façon d'appréhender la réalité, tant du point de vue de notre perception que de notre façon d'y participer? Repenser l'imaginaire comme un territoire forestier me permet d'explorer ces questionnements. Comme la forêt, l'imaginaire est un système fertile se composant d'un enchevêtrement de plusieurs systèmes interconnectés, un système créateur toujours en train de se reproduire, de créer.

J'ai décidé d'aborder mon mémoire comme une extension de ma pratique artistique en peinture et en installation, et non seulement comme texte d'accompagnement. Écrire un texte n'est pas si différent de peindre, c'est un processus de réflexion et de consolidation d'idées. Une idée mène à une autre, tout en créant des liens entre ces systèmes de pensée. Mon texte de mémoire est donc devenu une forêt en soi à travers laquelle les lecteurs pourront se promener. Ainsi, ce texte qui maintient la structure formelle d'un texte académique, fonctionne aussi comme un récit qui oscille entre la fiction et la non-fiction, l'objectivité et la subjectivité, l'imaginaire et le réel, l'inconscient et le conscient, la peinture et l'écriture. En me promenant dans la forêt de mon mémoire, je chercherai à repenser les fonctionnements souvent irrationnels et imprévisibles de ma pratique en peinture à travers une forêt de textes.

Comme je cherche à le faire à travers mes promenades dans la Forêt de la peinture, j'aimerais partager avec les lecteurs une expérience immersive et merveilleuse dans ma *Forêt créatrice* où les lecteurs, comme les spectateurs seront amenés à suivre certaines pistes de questionnements entourant l'acte de créer.

Mots-clés : forêt, peinture, imaginaire et réalité, objectivité et subjectivité



INTRODUCTION

Ma Forêt créatrice

Ma pratique artistique est une vaste forêt dans laquelle je me promène et me perds, me retrouve, me reperds. C'est une forêt à la fois sombre, imprévisible et merveilleuse. Ma Forêt créatrice prend forme dans mon atelier et se compose de plusieurs pistes qui mènent à d'autres forêts, notamment celle de la peinture. La Forêt de la peinture me fait quant à elle découvrir d'autres forêts: la Forêt de la sculpture, de l'installation, de l'animation et du son.

Mais pourquoi et comment la forêt comme motif privilégié dans ma pratique artistique? D'où vient cette obsession, ce retour constant vers la forêt? Ces questions soulèvent les tensions qui existent entre nature et culture, ainsi que la longue histoire qui existe entre l'art et la nature. Ces questionnements me forcent à repenser la relation entre ces mondes traditionnellement conçus comme des mondes séparés les uns des autres.

Ayant vécu la plus grande partie de ma vie dans un environnement urbain, j'ai tout de même eu le privilège de passer du temps dans les forêts du Québec et de l'Allemagne. Ces forêts m'ont permis de développer un respect et un amour profond pour ces environnements sources de merveilles. Malgré un accès privilégié à ces deux réalités urbaines et rurales, j'ai toujours préféré la proximité des arbres et de la terre, bref de la nature. Ces expériences continuent de nourrir ma pratique artistique. Peut-être ai-je entendu trop de contes de fées et de récits quand j'étais jeune, et que mon retour constant au motif de la Forêt dans ma peinture est un effort inconscient de ma part à vouloir revivre et capturer à nouveau le sentiment du merveilleux et la curiosité qui s'installaient en moi quand je jouais dans les forêts

de mon enfance. Peut-être ai-je trop souvent regardé les toiles des romantiques et trop lu de poésie sur la nature et la mort. Je reconnais toujours cette même relation assez romantique chargée de merveilles, de curiosités et d'appréciations envers la nature quand je peins. Dans son texte *The Aesthetics of Art and Nature*, Arnold Berleant écrit :

To appreciate a forest is not only to appreciate certain shades of green which move in the light causing a pattern of shadows on the ground. (...) It is important to understand what we are appreciating; to go beyond the image or the appearance, and to understand the natural environment, what it consists of, its history, what natural forces formed it, which species live in it, the relations between those species, and so on. ¹

Bref, mon expérience et mes souvenirs de la nature entretiennent des liens multiples entre la forêt et ma pratique artistique.

Forêt de l'imaginaire

Ma Forêt créatrice est une forêt assez étrange se composant de plusieurs pistes qui me mènent à d'autres forêts de pensée comme vous le verrez à travers ce texte. Elles soulèvent des questionnements entourant l'acte de créer. D'où vient l'urgence que je ressens chaque fois que je crée et pourquoi? D'où vient cette inexplicable curiosité? Quel rôle joue l'imagination dans notre façon d'appréhender la réalité, tant du point de vue de notre perception que de notre façon d'y participer?

Repenser l'acte de créer et le rôle de l'imagination à travers le modèle de la forêt me permet d'explorer ces questionnements par un angle particulier. Comme la forêt, l'imaginaire est un environnement fertile se composant d'un enchevêtrement de

¹ Berleant, Arnold. *The Aesthetics of Art and Nature*. Essai dans *The Aesthetics of Natural Environements*. Toronto: Broadview Press. 2014. 77 p.

plusieurs systèmes interconnectés. Comme le dit Marta Gallo dans son essai sur le réalisme magique,

L'imagination postule des mondes (élaborations et reélaborations de données fournies par la réalité quotidienne) possibles et impossibles, pour tenter de révéler l'inconnu et de donner à la vie quotidienne des dimensions inédites. ²

L'imagination est donc un système créateur, toujours en train de reproduire et de créer des images et des sensations. Cependant, c'est aussi un système mystérieux et vaste, où tout est possible. L'imaginaire remet constamment en jeu les réalités intérieures et extérieures, subjectives et objectives, conscientes et inconscientes.

L'imaginaire fonctionne ainsi comme une forêt de potentialités, nous permettant de visualiser et de sentir ces variations infinies, menées par le désir, les envies. C'est un environnement qui nous permet d'expérimenter le passé et le futur simultanément, où les juxtapositions absurdes s'échappant des cadres de la rationalité peuvent prendre forme et coexister. Selon Gaston Bachelard,

L'imagination, dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité. Elle ouvre sur l'avenir. (...) Comment prévoir sans imaginer? ³

Cependant, la forêt de l'imaginaire nous force également à visualiser et à expérimenter des choses horrifiantes et perturbantes comme on le verra au chapitre 2.

² Gallo, Marta. *Le réalisme Magique- Roman, Peinture, Cinéma*. Bruxelles : Presse univertaire de Bruxelles. 1987. 126 p.

³ Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: Presses universitaires de France. 1961. 26 p.

Forêt de stratégies

En me promenant dans ma Forêt créatrice, je repère plusieurs stratégies plastiques de ma pratique artistique (la récupération des œuvres et des matériaux, l'accumulation et la consolidation, le pliage de la toile). Dans le premier chapitre de ce texte, je m'efforcerai de rationaliser mes impulsions créatrices souvent irrationnelles. À cet effet, je me tournerai notamment vers la théorie des systèmes et de la cybernétique développée par Bateson et reprise par Deleuze et Guattari.

C'est aussi à travers les processus souvent irrationnels et non calculés de l'inconscient qu'une certaine logique s'installe dans mon travail. Ma pratique artistique pourrait être conçue comme une forme d'auto-analyse, ce qui ouvre de nouvelles perspectives pour ma pratique en soulevant l'interconnectivité de ces systèmes à la fois rationnels et irrationnels.

Forêt immersive

Tout comme dans ma pratique en peinture, à travers mes mots je désire transporter le lecteur dans un monde mystérieux et immersif. Le texte qui suit est une expérimentation qui oscille donc entre fiction, réalité et théorie, entre la peinture et l'écriture et qui soulève les complexités et les mystères de ce que signifie être un être vivant. Bachelard le dit si poétiquement dans son texte *La terre et les rêveries*.

Nous sommes des êtres *profonds*. Nous nous cachons sous les surfaces, sous les apparences, sous les masques, mais nous ne sommes pas seulement cachés aux autres, nous sommes cachés à nous-mêmes.⁴

Toutes ces réflexions et ces recherches me ramènent inévitablement à l'acte de créer (et vice versa), et à interroger ma position en tant qu'artiste. La définition

⁴ Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Libraire Jose Corti. 1948. 276 p.

traditionnelle du mot artiste, son lourd bagage historique et théorique, demeure complexe et difficile à définir. Les artistes et leurs pratiques, ainsi que les contextes dans lesquels ils travaillent, varient énormément d'une personne à l'autre et d'une culture à l'autre. D'un côté, j'ai souvent envie d'abandonner ce titre, car dans ma société, il est une création du système capitaliste que je remets en question et duquel j'essaie d'échapper. J'ai pensé remplacer le mot artiste par *travailleur culturel*, ou encore plus simplement par *penseur visuel*. J'aime l'aspect vague et ambigu de *penseur*. Pourtant, je sais que c'est idéaliste de ma part de vouloir abandonner le titre d'artiste. La définition de ce qu'est un artiste est en transformation constante et traverse les frontières des disciplines. À la fois explorateur, anthropologue, philosophe, psychanalyste, etc., l'artiste, peu importe sa pratique, cherche des solutions et du sens à travers ses techniques et ses stratégies plastiques et expérimentales.

CHAPITRE I

FORÊT CLAIRE

1.1 Wanderlust

Ma pratique artistique est une forêt mystérieuse et enchantée, une forêt imprévisible, à la fois connue et méconnue, sombre et claire. Elle se compose d'innombrables questionnements, de pensées. La forêt de ma pratique artistique est ma Forêt créatrice. Quand je me promène dans cette forêt, je préfère souvent marcher seule. Parfois je marche rapidement, parfois je déambule lentement. Peu importe le rythme que je prends, marcher, c'est penser, car c'est un processus de réflexion. Chaque pas est une pensée.

La notion de Wanderlust dépeint bien *comment* je me promène à travers ma Forêt créatrice. *Wanderlust* est un mot allemand qui se compose de deux mots : *Wander* et *Lust*. Le mot *Wander*- implique l'acte de se promener, de marcher, ou plus précisément de faire une randonnée à pied à travers les bois. *Lust* implique un désir, un certain niveau de plaisir. *Wanderlust* signifie donc une envie de voir les mondes et d'explorer; un besoin inexplicable de se promener sans but particulier, de

demeurer ouvert à l'imprévu. C'est l'appel de l'inconnu, du futur. *Wanderlust* est une promenade de la pensée.

1.2 La Forêt de mon atelier

Il est impossible de mettre en mots l'émerveillement et la joie que j'éprouve quand je rentre dans la Forêt de l'atelier. Je me sens si privilégiée de pouvoir rentrer dans ce monde. La Forêt de mon atelier persiste à me séduire. C'est une forêt pleine de voies (voix), de possibilités. En rentrant dans la Forêt de mon atelier, j'ai l'impression que je traverse son orée. Tout le gris et l'aspect vertical et linéaire de la réalité urbaine qui m'entourent disparaissent. Les tubes de peinture et les pinceaux se transforment en fleurs et en papillons et la lumière fluorescente se métamorphose en rayons de soleil. Les sons stridents de la construction deviennent le croassement d'un grand wawaron. Les arbres se multiplient et je me retrouve complètement immergée dans un vaste monde organique et vivant.

La Forêt de mon atelier est devenue un écosystème en soi. La notion d'écosystème a ses racines dans l'écologie. C'est une branche de la science qui examine les relations entre les êtres vivants et leur environnement. Éco- vient du grec oikos, qui signifie maison, ou plus précisément, un lieu d'habitation. Tel un écosystème, mon atelier est un regroupement de plusieurs systèmes artistiques qui fonctionnent ensemble pour créer un environnement fertile de création. La Forêt de mon atelier est mon refuge. C'est un environnement où je peux me laisser aller, et où je peux me reposer.

Pour préciser, je considère la Forêt de mon atelier comme un *lieu multifonctionnel*. Maintenant les fonctions traditionnelles de l'atelier en tant que domaine dédié aux

_

⁵ Harper, Douglas. Online Etymology Dictionary. En ligne 2001-2014.

< http://www.etymonline.com> Consulté le 14 mars 2014.

travaux manuels et physiques, séparée du lieu domestique, la Forêt de mon atelier fonctionne aussi comme œuvre (se composant de plusieurs œuvres) en processus. C'est une forêt où les œuvres vivent et meurent. Comme le dit Sibony,

L'oeuvre-en-cours, ce n'est pas seulement un mouvement, c'est un être vivant qui se développe.6



Figure 1.1 Atelier en processus. 2012. Peinture à l'huile et à l'acrylique sur toile, médiums mixtes. Dimensions variables

⁶ Sibony, Daniel. Création: Essai sur l'art contemporain. Paris: Edition du seuil. 2005. 183 p.

La Forêt de mon atelier est aussi devenue un lieu d'exposition, que j'ai ouvert au public à quelques occasions. Elle est devenue un lieu ou les mondes privés et publics peuvent se rejoindre. Ce fonctionnement et cette accessibilité de l'atelier remettent en question le stéréotype de l'artiste traditionnellement isolé et introverti, ainsi que son rapport avec l'atelier. L'atelier s'ouvre. Comme le dit le théoricien et artiste Lane Relyea dans son essai *Studio Unbound*:

It [(the studio)] no longer defers or resists instrumentalization, no longer distances the artist from society, no longer holds out that kind of separate identity to the artist, one supposedly distilled from the privacy and depth of the sovereign individual who occupies it, just as the studio no longer identifies as separate and resistant or self-determining the artist's materials or medium or labor. Rather the studio is all exterior. ⁷

Il est important de poursuivre la réflexion et d'ouvrir la fonction de l'atelier traditionnel à d'autres fonctions. Publié en 1977, *The Function of the studio* de Daniel Buren est toujours une référence. Il y soulève des points importants quant au rôle de l'atelier dans la création et la diffusion de l'art, en relation avec le musée en particulier. Il fait preuve d'une approche rationnelle, mais assez cynique envers la production et la diffusion des objets d'art. Bien que je sois d'accord avec plusieurs points soulevés par Buren, je crois qu'il faut essayer de penser hors des limites et du cadre du système de l'art contemporain dans lesquels les œuvres sont nées. Il faut aussi toujours garder en tête que chaque artiste et chaque pratique varient énormément. Chacun a des besoins différents. Dans son texte intitulé *Live/Work* publié dans *The Studio Reader*, Katy Siegel revisite et critique l'atelier en tant que « tour ivoire » dans son texte. 8

⁷ Relyea, Lana. *Studio Unbound*. Publié dans *The Studio Reader*. Chiccago: University of Chicago Press. 2010. 335 p.

⁸ Buren, Daniel. *The Function of the Studio*. Publié dans *The Studio Reader*. Chicago: University of Chicago Press. 2010. 156 p.

For me, and I think for many artists, the studio as it has existed historically is not one of the "frames, envelopes, and limits" that, as Daniel Buren wrote, "enclose and constitute the work of art." On the contrary, the studio is attractive precisely because it represents expanse, an expanse both temporal and spatial.⁹

Je suis d'accord avec Siegel, car elle revalorise l'atelier traditionnel, malgré la lourdeur de son bagage historique et ses contraintes physiques, formelles, et économiques. Bien que l'atelier soit une invention du système occidental et capitaliste duquel il essaie de s'échapper et de se remettre en question, il demeure néanmoins refuge, lieu quasi sacré pour la réflexion, où la pensée peut prendre forme, et se matérialiser. C'est un lieu de médiation qui pourrait même être repensé en tant que lieu de transcendance. Peut-être ai-je une relation assez romantique envers l'atelier, mais je crois qu'il est nécessaire de repenser l'atelier traditionnel comme lieu de diffusion, de partage et d'émerveillement.

L'atelier peut être visible ou invisible, et peut s'incarner n'importe où, n'importe quand. Ça peut être le coin d'une salle, un site Internet, ou même un paysage, comme nous le démontre le travail de l'artiste conceptuel Richard Long. Depuis les années 60, Long interroge les lieux de création et de diffusion de l'art. L'acte de marcher joue un rôle central dans sa pratique. Long transcrit ses expériences de marcheur à travers la photographie, le dessin et la peinture, et la poésie. Selon Long, la marche constitue un acte de création en soi. Il soutient que :

The significance of walking in my work is that it brings time and space into my art; space meaning distance. A work of art can be a journey.¹⁰

⁹ Siegel, Katy. Live/Work. Publié dans The Studio Reader. Chicago: University of Chicago Press. 2010. 292 p.

¹⁰Long, Richard. Entrevué par Higging, Charlotte. Richard Long: 'It was the swinging 60s. To be walking lines in fields was a bit different'. The Guardian. En ligne le 15 juin. Consulté mai 2014.
http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview

Bien que sa pratique artistique diffère radicalement de la mienne au niveau plastique, celle-ci soulève néanmoins les mêmes questionnements quant à la relation entre la pensée/l'acte de créer et la marche, mais aussi la relation entre la nature et la culture, ainsi que les lieux traditionnels de la création artistique.

1.3 Forêt de la peinture

La Forêt de mon atelier me permet avant tout d'explorer et de me promener dans la Forêt de la peinture. Elle est une condition d'existence essentielle à la Forêt de la peinture. Mais pourquoi et comment la peinture comme moyen principal de ma pratique? D'abord, la flexibilité et l'aspect physique, viscéral et imprévisible de la peinture continuent à m'attirer. Peut-être suis-je en amour avec la peinture, car cette dernière me permet de créer et de recréer des œuvres.

Je crois que l'acte de créer est un acte d'amour. Sibony décrit bien cette relation assez intime entre l'artiste et ses œuvres en processus:

L'artiste et l'oeuvre en cours sont deux amants pris par le désir de se "dire" leur amour, de faire qu'il se dise à travers eux. Et ce "dire" devenu chose, c'est l'oeuvre elle-même, ou les deux parties se rassemblent, en proie à la même création. 11

¹¹ Sibony, Daniel. Création: Essai sur l'art contemporain. Paris: Edition du seuil. 2005. 182 p.



Figure 1.2 *Une autre promenade*. 2014. Huile sur toile. 101x76cm.

Pourtant, la relation que j'entretiens avec la peinture est assez complexe. Arrivée à un certain point de ma pratique, l'aspect bidimensionnel et rectangulaire de la peinture et de la toile ne me suffisait plus. La Forêt bidimensionnelle et formelle de la peinture m'était devenue trop familière, trop confortable. J'avais l'impression que mon travail avait quelque chose de banal et de redondant. Je me suis donc éloignée de la toile bidimensionnelle dans un effort destiné à dépasser ses contraintes formelles, physiques, et émotionnelles. C'est ainsi que je me suis retrouvée dans la Forêt tridimensionnelle de la sculpture et de l'installation, tout en restant fidèle à la matérialité de la peinture. Ma relation avec la peinture serait désormais une relation ouverte. 12

1

¹² Quand je parle d'une relation ouverte, je parle d'un *système ouvert*. Je vais élaborer sur ceci au deuxième chapitre. J'aimerais pourtant vous offrir la définition qui suit: «Un système est ouvert quand il interagit avec son écosystème ou le monde qui l'entoure. Un système ouvert peut s'adapter par rétroaction ou feedback aux fluctuations de son environnement. Les éléments d'un système ouvert dans son ensemble sont amenés à être modifiés partiellement ou dans leur totalité, en fonction de la quantité, et de la durée d'échange de travail, d'énergie ou de matière, d'un environnement à un autre. Un système ouvert entretient avec son environnement des échanges qui lui permettent de pouvoir s'auto-produire et s'auto-organiser.» *L'approche systémique et ses projections multidisciplinaires*. Enligne 2014. http://www.approche-systemique.com/definition-systeme/systeme-ouvert-ferme-isole/ >. Consulté août 2014.



Figure 1.3 Jenny Schade. *Atelier en processus*. Peinture à l'huile sur toile et médiums mixtes. 2013.

Les oeuvres que vous voyez sont toutes construites à partir de tableaux récupérés, de toile et d'autres matériaux de peinture récupérés : restes de solvants, gants de nitrile, vieux chiffons, mes vieux pinceaux et tubes de peinture par exemple. Il y a une dimension écologique à mon travail, car je m'efforce de ne créer presque aucun déchet.



Figure 1.4 Jenny Schade. *Détail du sol.* 2013. Médium mixte (la toile et des œuvres récupérées, du plâtre et du papier kraft. Dimensions variables.

Depuis deux ans, je développe plusieurs stratégies plastiques qui vont dans le sens de cette économie, comme la récupération des matériaux et de mes œuvres antérieures, le pliage de la toile, ainsi que l'accumulation et la consolidation de ces matériaux. Ces stratégies me permettent par ailleurs d'explorer et de repousser les limites de la matérialité de la peinture. La récupération et le renouvèlement des œuvres et des matériaux m'intéressent particulièrement comme stratégies plastiques, car ils soulèvent la question de savoir à quel moment une œuvre est terminée. C'est une question que se posent la plupart du temps les artistes devant l'oeuvre en cours.

1.4 Forêt traductrice

Permettez-moi de préciser la question du passage entre la Forêt de la peinture et la Forêt de la sculpture. Afin de mieux creuser le rapport entre ces deux forêts, ces deux systèmes créateurs, il faut repenser la peinture en tant que langage, en tant que système sémiotique. Dans les mots de Bachelard :

Les couleurs deviennent des paroles. Qui aime la peinture sait bien que la peinture est une source de paroles, une source de poèmes. 13

La peinture parle le langage des couleurs. La sculpture parle un langage de formes. Passer de la peinture à la sculpture par exemple est une forme de traduction. Mais est-il possible d'étendre le langage de la peinture dans l'espace d'autres langages artistiques tout en restant ancré dans le domaine de la peinture? Autrement dit, est-il possible de peindre avec la sculpture? De sculpter avec la peinture? Comment fonctionne la peinture en tant que langage? Ces questions soulèvent les limites rencontrées par toute forme de traduction. Durant cet exercice, on y perd autant qu'on y gagne.

L'aspect linguistique de la peinture me permet d'entrer en contact avec d'autres langages visuels. La peinture pourrait être entendue comme étant mon langage visuel maternel, c'est-à-dire le langage à travers lequel je me sens le plus à l'aise pour m'exprimer. Elle fonctionne comme un véhicule sémiotique de traduction des pensées. Mes explorations de traduction entre la peinture et la sculpture me mènent encore vers d'autres forêts, notamment la Forêt de l'animation, celles du son, de l'installation et de la photographie.

-

¹³ Bachelard, Gaston. Le droit de rêver. Éditions Quadrige et Puf. 2013. 16 p.

1.5 Forêt mouvante

Arrivée à un certain point dans ma Forêt de la sculpture, la nature statique et silencieuse de cette dernière ne me suffisait plus. Dans un effort d'intégrer davantage de mouvement à ma pratique de la peinture, je me suis retrouvée dans la Forêt de l'animation image par image. Créer une animation image par image est un long processus d'un tout autre rythme d'exécution que celui de la peinture. Rentrer dans cette forêt méconnue fut un bon défi qui m'a demandé un tout autre niveau de patience et de concentration.

Bien que le processus diffère de celui de la peinture et de la sculpture, il y a néanmoins des liens à tisser entre ces manières de créer. L'idée de la mise en scène, de l'éclairage, ainsi que le désir de vouloir créer une atmosphère déstabilisante sont quelques exemples où ces méthodes de travail se rejoignent. Voici une image fixe d'une animation image par image sur laquelle je travaille actuellement. La maquette (image 1.5) est construite à partir des matériaux récupérés : de la peinture et de la toile récupérées, des brindilles trouvées et de la pâte à modeler. Je réalise maintenant que cette maquette s'est avérée le prototype, ou même le diorama de Forêt imprévisible.



Figure 1.5 Jenny Schade. Maquette pour *Forêt imprévisible* pour animation image par image. Peinture à l'huile et à l'acrylique, médiums mixtes. 2014.

1.6 Forêt sonore

Mes explorations dans la Forêt de l'animation m'ont fait découvrir un autre domaine, la Forêt sonore. L'animation et le son sont souvent compagnons. Pourtant, les bandes audio sont souvent intégrées plutôt comme des fonds sonores. Peut-être est-ce parce que dans la culture occidentale, nous avons été conditionnés à devenir des êtres visuels. Je crois qu'il est nécessaire de dépasser sa condition oculocentrique, pour mieux laisser la parole aux autres sens, particulièrement à celui de l'ouïe. En me promenant dans la Forêt du son, je cherche donc à établir un équilibre entre le monde visuel et sonore.

Comme dans mes peintures, mes expérimentations sonores se composent de plusieurs couches et de textures. Le chant des oiseaux et des wawarons que j'ai enregistrés cet été s'entremêle aux sons de synthétiseurs ambiants et des rythmes non linéaires pour créer des paysages sonores. Dans le contexte de *Forêt imprévisible*, la mise en espace des haut-parleurs joue un rôle important dans la diffusion de ces expérimentations sonores. Les haut-parleurs sont placés par terre, orientés vers le plafond, afin de créer une expérience sonore unique et imprévisible.

1.7 Forêt de l'installation

Je cherche à trouver une certaine harmonie entre la Forêt de la peinture, de la sculpture de l'animation et du son. Cette harmonie est achevée à travers et grâce à la Forêt de l'installation. Une certaine biodiversité s'établit au sein de la Forêt de l'installation. C'est là où tous ces bois peuvent se rejoindre pour créer une forêt mixte.¹⁴

L'aspect multidimensionnel de l'installation permet à la Forêt de la peinture de fonctionner autrement qu'au niveau seulement de sa réception visuelle et bidimensionnelle. Cela permet à la Forêt de la peinture de respirer et de se développer en une forêt multidimensionnelle et multisensorielle.

La Forêt de l'installation a besoin d'espace pour pousser. La mise en espace des éléments sculpturaux et sonores devient très importante, car elle permet à la forêt de fonctionner efficacement. Comme dans l'écologie d'une forêt, il y a certaines parties de la Forêt de l'installation qui ont besoin de lumière et d'autres parties qui en ont moins besoin. L'espacement des éléments est donc très important pour la survivance de l'installation.

,

¹⁴Une forêt mixte est un phénomène écologique qui décrit une forêt où plusieurs éléments de différents types de forêts coexistent. Un bon exemple de celle-ci se retrouve au Québec, où les conifères et les arbres feuillus fonctionnent ensemble pour créer un environnement des plus fertiles.

Villani, poète et philosophe travaillant dans une tradition Deleuzienne, soutient que:

L'espace doit être considéré comme global et affectif, de contact (haptique) plutôt que de visualisé (optique), sériel plutôt que substantiels, et dans ces séries mêmes, fait d'irrégularités et de virtualités plutôt que tracées repérables. C'est donc de plein droit et dès l'abord que l'espacement découvre l'inconnu, puisqu'il implique le passage à un espace par nature sans repères.¹⁵

1.8 Forêt de la photographie

J'explore depuis peu la Forêt de la photographie. La figure 1.7 montre un de mes collages numériques récents se composant de centaines de photos de mon atelier en processus. J'ai retravaillé ces images qui font appel à un processus d'accumulation de couches. J'ai aussi joué avec l'opacité de ces couches. Travailler de cette manière fait directement écho à mes processus en peinture. Le collage de la figure 1.7 remet en question la perméabilité des frontières entre la photographie et la peinture, mais aussi la question de la documentation de l'oeuvre. En effet, comment documenter une installation en processus? Comment capturer la croissance et le développement de cette dernière? Est-il possible de peindre avec et à travers la photo?

-

Villani, Arnaud. « Qu'est-ce qu'être inspiré? », Noesis [En ligne], 4 | 2000. En ligne le 15 mars 2006. Consulté le 18 juin 2014<:http://noesis.revues.org/1476 > 4 p.



Figure 1.6
Jenny Schade. *Atelier en processus*. 2013. Collage numérique.

1.9 Forêt interconnectée

Les Forêts de la peinture, de la sculpture, de l'animation, et du son, se rejoignent et fonctionnent ensemble à travers la forêt de la peinture et de l'installation dans le but de créer une forêt multisensorielle et synesthétique. ¹⁶ C'est à travers mes

Definition de synesthésie (Dictionnaire Larousse): «Expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de stimulation de cette dernière (par exemple audition colorée).» Selon le dictionnaire philosophique: La synesthésie est un phénomène sensoriel, cognitif et psychologique. La dictionnaire philosophique nous donne cette définition psychologique de

synesthésie : «Association, le plus souvent congénitale et inexpliquée. Entre des sensations de nature différente qui donnent l'impression d'être le symbole l'une de l'autre. » 1090 p.

promenades dans ces forêts que je me rends compte des similarités, de l'interconnectivité de ces différents systèmes. Pour mieux faire comprendre et pour préciser le rapport du motif de la forêt dans ma pratique artistique, j'ai créé un schéma qui rassemble les termes de cette dynamique, autant de pistes de pensée et de recherche que nous allons explorer ensemble à travers les pages qui suivent.

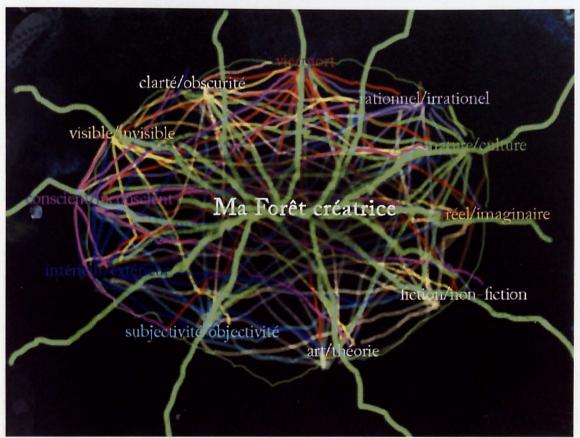


Figure 1.8 Jenny Schade. *Schéma de ma Forêt créatrice*. 2013. Schéma numérique.

Comme vous voyez dans la carte de la Figure 8, ma Forêt créatrice se nourrit de plusieurs systèmes d'oppositions binaires. Je les ai placés en cercle, autour de ma Forêt créatrice afin de créer une structure non linéaire et antihiérarchique, bref de chercher à établir une harmonie entre ces oppositions. J'ai mis un « / » entre chaque

paire de termes en oppositions dans un effort de les faire se rejoindre, tout en rendant compte de leurs différences, la dynamique de toute opposition binaire étant toujours instable.

Dans la culture occidentale, il y a malheureusement toujours un des termes ainsi opposés prédominant sur l'autre. Grâce au post-structuralisme et au postmodernisme, les oppositions binaires (mâle/femelle, conscient/inconscient, culture/nature par exemple) ont été radicalement remises en question et critiquées. La théoricienne de l'art Kristine Stiles donne cette définition du postmodernisme :

Postmodernism understood spheres of cultures to be interconnected and knowledge to be constructed and determined by relationships of power.¹⁷

Même si la peinture à huile avec son lourd bagage historique et théorique demeure mon principal moyen d'expression, ma pratique artistique quant à elle appartient à une logique post-structuraliste et postmoderniste, car je cherche à remettre ces oppositions binaires en question dans le but de déstabiliser ces systèmes de pensée hiérarchiques.

1.10 Forêt cybernétique

Dans le but de rationaliser, ou de repenser ma Forêt créatrice, je me tourne vers la théorie des systèmes et de la cybernétique développée par Gregory Bateson. Bateson, qui était à la fois anthropologue, écologiste et psychanalyste, cherchait à tisser des liens entre les différentes disciplines, entre la nature et la culture en particulier, pour soulever l'interconnectivité de ces systèmes.

¹⁷ Stiles, Kristine. *Introduction: Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writing.* University of California Press. Los Angeles. 1996. 3 p.

.

Bateson a fait la critique de l'épistémologie occidentale et comprenait le monde plutôt comme une série de systèmes à la fois ouverts et fermés, qui s'enchevêtraient pour fonctionner ensemble. Il soutenait que les systèmes de l'individu, de la société et de l'écosystème étaient interconnectés et faisaient partie d'un système cybernétique (ce qu'il appelait *Mind*) supérieur et mystérieux, qui allait au-delà de l'individu. Selon Bateson :

The cybernetic epistemology which I have offered you would suggest a new approach. The individual mind is immanent but notonly in the body. It is immanent also in pathways and messagesoutside the body; and there is a larger Mind of which the individual mind is only a sub-system. This larger Mind is comparable to God and is perhaps what some people mean by "God," but it is still immanent in the total interconnected social system and planetary ecology. 18

Deleuze et Guattari ont mené plus loin certaines idées proposées par Bateson plus loin dans le monde de la philosophie avec le concept de rhizome. Ils nous suggèrent à travers leur emploi de ce terme que les idées ont des racines rhizomatiques, et non des racines verticales et généalogiques (comme celles des arbres), ce qui ouvre sur un infini de possibles.

La réalité des fonctionnements écologiques de la forêt est un modèle incontournable pour repenser mes fonctionnements créateurs, particulièrement ceux de l'imaginaire. La forêt de ma pratique artistique et l'imaginaire mystérieux où tout est possible fonctionnent comme le rhizome. À l'instar de ce dernier, mes fonctions créatrices sont toujours en processus, en transformation continuelle:

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. 19

-

¹⁸ Bateson, Gregory. Steps to an Ecology of Mind. Chicago: University of Chicago Press. 1972. 482 p.

À travers mes lectures de Bateson, Deleuze et Guattari, je réalise qu'il est nécessaire de repenser les modèles occidentaux et capitalistes à travers lesquels nous opérons. Ces systèmes demeurent malheureusement toujours dominés par l'anthropocentrisme. Dans une telle logique, l'être humain est toujours privilégié, au centre. L'être humain capitaliste en particulier, prends plus qu'il n'est capable de redonner à plusieurs niveaux : écologique, économique, social. Il faut continuer à reconsidérer notre position en tant qu'êtres humains en relation avec d'autres êtres vivants, dans le but de remettre en question le modèle anthropocentriste et d'établir une relation de l'humain plus harmonieuse avec d'autres mondes. Somme toute, ma forêt est-elle un subtil acte de protestation (de manifestation) contre les injustices sociologiques et écologiques menées par un tel système de pouvoir.

¹⁹ Deleuze, Gilles et Guattari, Felix. *Mille Plateaux. 2^e volume de Capitalisme et Schizophrenie*. Paris : Éditions de Minuit. 1980. 13 p.



Figure 1.8 Jenny Schade. *Arbride*. 2014. Peinture à l'huile sur toile. 152 x 96 x 91cm

CHAPITRE II

UNE FORÊT SOMBRE

2.1 Forêt réelle/imaginaire

Je continue de marcher à travers ma Forêt créatrice. J'aime marcher seule. Quand je me promène seule, je deviens hypersensible et hyperconsciente de toutes les formes de vies qui m'entourent. Tous les autres êtres vivants, les insectes, les oiseaux, les écureuils autour de moi commencent à disparaître dans leur cachette, car la nuit tombe lentement. Je les regarde en passant avec curiosité et émerveillement. J'absorbe la richesse des couleurs, des odeurs, des sons de la forêt avec tout mon corps et mon esprit. Je regarde les arbres autour de moi, qui semblent me regarder aussi, mais d'une manière presque indifférente. Ce sont des arbres multicolores et vivants. Chaque feuille semble sourire sous les rayons ambrés du soleil.

C'est en observant et en sentant toutes ces richesses sensorielles de la réalité écologique de la forêt que je me rends compte des similarités des fonctionnements écologiques de la forêt et de l'imaginaire. Ce qui lie ces systèmes est le fait qu'ils sont des conditions propices pour la créativité, donc pour la vie. C'est grâce à l'imaginaire que je peux entretenir une relation encore plus riche avec ces êtres. Marta Gallo le dit bien dans son essai intitulé *Panorama du réalisme magique en*

Amérique hispanique : « Pourtant l'imagination fait aussi partie de la réalité; bien plus, elle constitue sa base structurante. »²⁰



Figure 2.1 Jenny Schade. *Quelques êtres*. Peinture à l'huile sur toile. Dimensions variables.

Je suis maintenant tellement immergée et impressionnée par ce spectacle de vie que je tombe dans ce que je pourrais seulement décrire comme une transe. Je sors instinctivement mes tubes de peinture et commence à créer. Les heures deviennent des minutes et la distinction entre les réalités d'intérieur/extérieur, nature/culture, conscient/inconscient, rêve et réalité s'évanouissent. Suis-je dans un rêve?

-

²⁰ Gallo, Marta. *Le réalisme Magique- Roman, Peinture, Cinéma*. Bruxelles : Presse univertaire de Bruxelles. 1987. 128 p.

C'est une drôle de question, car la distinction entre rêve et réalité n'est pas aussi noire ou blanche. Comme le dit Bachelard:

Non, il faut beaucoup rêver - rêver en prenant conscience que la vie est un rêve, que ce qu'on rêve au-delà de ce qu'on a vécu est vrai, est vivant, est là, présent en toute vérité devant nos yeux.²¹

Après une période de temps indéfinie, je me rends compte que les muscles de mes bras me font mal. La sueur coule maintenant dans mes yeux. Mon corps est fatigué et veut se reposer. Il faut que j'arrête, même si ça ne me dit rien. Je décide de m'asseoir sous un gros chêne ancien situé à quelques mètres devant moi. Je ne sais pas si je me suis endormie ou non, mais en un clin d'œil, je me trouve enveloppée par les ténèbres d'une lourde canopée.



Figure 2.2 Jenny Schade. *Canopée en processus*. Installation/peinture au plafond. Peinture à l'acrylique sur plafond de plâtre, tissus récupérés et peints

-

²¹ Bachelard, Gaston. Le droit de rêver. Paris: Éditions Quadrige et PUF. 2013. 19 p.

2.2 Se perdre

La forêt se transforme la nuit. Elle devient très calme. Marcher à travers la forêt la nuit est comme marcher à travers un voile noir, à la fois opaque, mais transparent. Mes yeux essaient désespérément de saisir quelque chose, mais l'obscurité est trop dense. Après quelques moments de noirceur et d'égarement, je commence à discerner des formes vagues et grises. Je ne suis plus certaine si j'invente ces formes ou si celles-ci sont « vraiment » là.

J'ouvre mes yeux encore plus, en espérant mieux les saisir. Ceci s'avère futile et je réalise rapidement que ma vision ne me permet de voir que la surface de la réalité. Il faut donc que je laisse la parole à mes autres sens. J'étends les bras, les mains et les doigts. J'ouvre mes oreilles et mon esprit pour me guider.

Après ce qui semble être des heures, mes yeux commencent graduellement à s'ajuster au manque de lumière et aux sons nocturnes qui m'entourent. Les arbres, rendus maintenant menaçants, sont comme des spectateurs qui me regardent en murmurant entre eux. Je marche lentement et avec précaution. Je me sens terriblement seule et petite.



Figure 2.3

Deux arbres en processus. Expérimentation d'éclairage.
2014. Chaque arbre mesure environ 274 x 121 x 91 cm.

Soudainement, j'entends une cacophonie de voix distantes. Mais d'où viennent ces voix? Des arbres? Du ciel? Du vent? Du sol? Des insectes? Les voix semblent venir de partout, pourtant, je ne vois personne. Envahie par un élan de curiosité, je commence à suivre ces voix mystérieuses. Mais où devrais-je commencer? Quelle voix/voie suivre? Quelle angoisse! Je commence à courir dans toutes les directions. Je cours et je cours et je cours, haletante.

2.3 Forêt d'influences

Je cours tellement rapidement à travers ces voix, que je trébuche soudainement sur une racine dure. Je me retrouve face à terre dans le sol mou. C'est en me relevant que je me rends compte de la présence de plusieurs figures évanescentes qui semblent danser à quelques mètres devant moi. Les figures étranges déambulent à des rythmes différents à travers les arbres. Je réalise pourtant que les voix ne viennent pas juste des figures étranges, mais des arbres et des autres êtres nocturnes cachés dans les ombres. Une étrange luminosité iridescente les accompagne.

Je commence à marcher lentement à travers ces figures en les observant attentivement. Certaines figures se regroupent, tandis que d'autres se promènent seules. En me rapprochant des figures, je reconnais plusieurs visages familiers: des membres de ma famille, mes amis, ainsi que certaines influences artistiques et théoriques.

2.4 Forêt de l'histoire de l'art

Je me retrouve ainsi dans la Forêt du surréalisme. Mon regard tombe presque immédiatement sur le visage du peintre Max Ernst. Ernst demeure une présence importante dans mon travail. Ce qui lie nos approches est non seulement le désir de laisser la parole à l'inconscient pour informer nos décisions picturales, mais aussi le souhait de produire du sens à travers les stratégies expérimentales, aléatoires et imprévisibles.

À travers la juxtaposition des images, des couleurs et des formes dans sa pratique en peinture, Ernst se laissait aller. Il a développé plusieurs techniques plastiques au cours de sa vie, notamment le collage, le frottis et le grattage. Le grattage me rappelle particulièrement le pliage, une stratégie plastique avec laquelle je travaille encore aujourd'hui.

Comme Ernst cherchait à le faire, je tends vers une *synthèse*²² de l'objectivité et de la subjectivité dans un effort de réarticulation de la pensée à travers l'imprévisibilité de la matérialité.



Figure 2.4 Comparaison entre la technique du grattage (Ernst) et du pliage (Schade)

Modern Art: Max Ernst & the Surrealist Revolution. Video documentaire. Enligne le 20 février, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=6a6cw3Lgw94. Consulté mai 2014.

Je continue de marcher à travers et avec mes influences. Il est impossible de nommer toutes les approches artistiques qui nourrissent ma forêt créatrice. Je réalise durant mes promenades que ce sont surtout les réalités écologiques de la forêt, bref ce qu'on nomme la « nature » qui m'influence. Mais qu'est-ce qu'être influencé? Être influencé, c'est être inspiré, que ce soit d'une manière négative ou positive. Selon Villani,

L'inspiration, c'est alors le sens de l'univers, le simultanéisme ou l'unanimisme au sens large, le sentiment de la nature (au sens de nature naturante), l'expérience du tout.²³

Toutes ces présences qui m'influencent, vivantes ou mortes, humaines ou non humaines, les arbres, le sol, les odeurs végétales sont comme des revenants, c'est-à-dire qu'elles persistent à hanter ma pratique. Peut-être est-ce dû au fait que je ne travaille pas directement à partir de sources concrètes (des photographies ou des textes par exemple) pour influencer mes décisions au niveau pictural et formel. C'est en laissant la parole à l'inconscient que je me rends compte de certains motifs qui se répètent dans mon langage pictural. La forêt, parmi d'autres, est évidemment le principal revenant. Cependant, il y a aussi les visages, les yeux et les mains qui continuent à apparaître dans mon langage pictural.

2.5 Forêt de visages

Les visages que je crée sont des personnages inventés et ambigus. Ce sont des revenants étranges, mais familiers. Ces visages changent à chaque fois qu'ils resurgissent. J'ai souvent essayé de m'échapper de ces revenants m'efforçant ne pas tomber dans une « zone de confort » dans ma pratique. Bien que je persiste à essayer de les fuir, ces derniers sont nécessaires et nourrissent l'acte de créer. Mais

²³ Villani, Arnaud. « Qu'est-ce qu'être inspiré ? », *Noesis* [En ligne], 4 | 2000. En ligne le 15 mars 2006. Consulté le 18 juin 2014. < http://noesis.revues.org/1476 > . 10 p.

pourquoi reviennent-ils constamment dans ma pratique?



Figure 2.5 Jenny Schade. *Emerge*. 2013. Peinture à l'huile et à l'acrylique sur toile, médiums mixtes. 76 x 68 x 35 cm.

2.6 Forêt psychanalytique

Il y a une tension psychique qui se développe à travers ces récurrences picturales. Je continue à les analyser, à les interpréter et réinterpréter. Que cherchent-elles à me dire? Ou encore, qu'est-ce que *je* cherche à *me* dire? L'analyse de mes influences et de mes tendances au niveau pictural devient une forme d'auto-analyse créative. Mon désir constant de vouloir créer et m'exprimer pourrait être rationalisé et expliqué à travers le concept de *Trieb* développé par Freud. *Trieb* a été traduit en français comme pulsion. Mais qu'est-ce une pulsion? Selon le dictionnaire de la psychanalyse, pulsion signifie ceci: «Processus dynamique consistant dans une poussée (charge énergique, facteur de motricité) qui fait tendre l'organisme vers un but.»²⁴

Mais comment pousser cela plus loin? Comment ne pas trop m'enfermer dans le monde de la psychanalyse freudienne? Pour enrichir ma pensée sur ces questionnements, je me suis tournée vers le texte *Les trois écologies* de Felix Guattari. Guattari, qui était à la fois philosophe et psychanalyste, critique les applications de la psychanalyse plus traditionnelle, rigide et ancrée dans les sciences dures. Il nous propose une psychanalyse qui cherche à transgresser le cadre psychanalytique freudien, qui malheureusement demeure ancré dans la subjectivité capitaliste en particulier.

Il n'est donc pas envisagé présentement de «dépasser» ou de tirer un trait définitif sur le fait freudien, mais de réorienter ses concepts et ses pratiques pour en faire un autre usage, pour les déraciner de leurs attaches préstructuralistes à une subjectivité totalement ancrée sur le passé individuel et collectif.²⁵

Je poursuis ma promenade à travers la forêt désormais plus sombre.

Laplanche, J. et Pontalis, J.B. Vocabulaire de la psychanalyse. Quadridge/PUF.Presse Universitaire de France. 5e edition. 2007. 359 p.

²⁵ Guattari, Felix. Les trois écologies. Paris : Éditions Galilée. 1989. 27 p.

2.7 L'étang

Je me sens soudainement accablée par toutes ces influences. Je cherche tellement à me retrouver au milieu de ces innombrables influences que je n'entends plus ma propre voix! C'est devenu une cacophonie de voix. Il faut que je m'éloigne d'elles et que je retrouve ma (mes) voix. Située à quelques mètres devant, je vois le reflet de la lune sur un étang silencieux. J'ai tellement soif de solitude, que je me rapproche de l'étang pour prendre une gorgée d'eau et pour me reposer. Tout ce que j'entends maintenant est le battement de mon cœur et les chuchotements tristes d'un saule pleureur penché dans ses larmes.



Figure 2.6
Jenny Schade. *Seule pleureuse la nuit*. 2014. Installation et atelier. Médiums mixtes. Dimensions variables.

Je ne suis pas seule, même dans la profondeur de ma Forêt créatrice. Ce n'est pas l'arbre, ni le hibou étrange qui me regarde avec ses yeux orange. Quelqu'un ou quelque chose m'observe à travers les ombres qui m'entourent. J'essaye d'ignorer ce sentiment de malaise et de vulnérabilité. Je continue donc de boire quand soudainement, des mains sortent de nulle part et m'agrippent violemment pour m'étouffer. Dans un état de panique, j'essaye de toutes mes forces de résister à l'emprise de ces mains menaçantes. Elles sont bizarrement froides et ont une texture rude, presque celle de l'écorce d'un arbre. Ces mains sont d'une tristesse profonde, anxieuse et méchante qui existe en et hors de moi.

Ces mains me poussent vers l'eau et tentent de me noyer! Avant de m'évanouir, j'aperçois brièvement, à la surface de l'eau, le reflet du visage à qui appartiennent ces mains. Le visage ondulant se compose de multiples visages et oscille entre les genres et les âges. J'ai l'impression de l'avoir vu déjà quelque part. Ce visage ambigu m'est trop familier, même si je ne peux pas le situer concrètement. Est-ce mon propre visage?



Figure 2.7
Jenny Schade. *Un étang*. 2013. Écran HDTV, toile récupérée, réseaux de lumières. 30 x 91 x 76 cm.

2.8 Existent-ils vraiment des monstres?

Quand j'ouvre les yeux après une période de temps indéterminé, je me retrouve seule, par terre devant l'étang. Son eau est calme et noire. Je regarde furtivement autour de moi. L'être menaçant n'est plus là! Je me lève lentement et commence à marcher. Mais où devrais-je marcher? Je ne sais plus où je suis, complètement perdue dans ma Forêt créatrice. Je me sens terriblement épuisée et désorientée par cette rencontre étrange avec ce que je pourrais seulement décrire comme un monstre. Même si mes jambes sont lourdes, des tonnes et des tonnes de questions se bousculent rapidement dans ma tête. Les monstres existent-ils vraiment? Était-ce vraiment un monstre? Pourquoi cet être voudrait-il me causer du mal?

De nombreuses représentations visuelles et écrites de monstres existent dans presque toutes les cultures à travers le temps. Comme le dit Jerome Cohen dans son essai intitulé *Monster culture (Seven Theses)* :

The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment-of a time, a feeling and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life to an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. ²⁶

Ces créations culturelles que sont les monstres n'existent pas seulement dans les mythes, les récits, et dans les rêves. Les monstres ont dépassé le monde fictif et prennent une forme visible ou invisible. Les monstres sont une création humaine et deviennent davantage réels quand nous nous référons aux horreurs et aux tragédies écologiques et sociales, particulièrement à travers l'histoire occidentale. L'illusion de grandeur et d'importance de l'humain (dans un contexte occidental et capitaliste) reste malheureusement très dangereuse et destructive. Selon Christine Palmieri dans son texte *Présentation*:

Dans cette ère de la conformité régie par la rectitude politique, la figure du monstre, en dehors de celle utilisée dans les productions cinématographiques qui sont au service des loisirs et ne provoquent qu'un infirme effroi souvent grotesque, dérange curieusement. Elle surprend par l'audace même qu'elle a de se montrer, comme si elle exhibait l'anomalie même, la tache, la tare, l'erreur, l'injustice. 27

²⁶ Cohen, Jeffrey Jerome: *Monster Culture (Seven Thesis)*. Minneapolis: Minnesota university of Minnesota Press.1996. 2 p.

²⁷ Palmieri, Christine. *De la monstruosité : expressions des passions*. Moncton : Édition L'instant même. 2000. 12 p.

Le monstre pourrait donc fonctionner comme métaphore d'un système fermé et avare, avec une faim pour le pouvoir sur d'autres systèmes de vie. Le capitalisme occidental peut servir d'exemple d'un tel système. Cela dit, le milieu des arts visuels occidental contemporain pourrait aussi être conçu comme un monstre intimidant à l'appétit pécunier insatiable qui mange et expulse les artistes.

Pourtant, je crois qu'il faut repenser le monstre comme système à la fois ouvert et fermé, ce qui autorise une compréhension plus juste de la présence du monstre dans ma pratique artistique. Pour préciser mes pensées sur le monstre comme système ouvert, permettez-moi de partager cette citation de Ludwig Van Bertalanffy, un biologiste qui a développé la théorie générale des systèmes en lien avec les organismes vivants en particulier.

Every living organism is essentially an open system. It maintains itself in a continuous flow and outflow, a building up and breaking down of components, never being, so long as it is alive, in a state of chemical and thermodynamic equilibrium but maintained in a so-called steady state which is distinct from the latter. ²⁸

C'est aussi à travers ses racines étymologiques que le *monstre* s'ouvre. Si nous regardons l'étymologie du mot « monstre » (*monstrus* en latin) nous voyons qu'il a des racines avec le mot *monere* (mot latin qui implique l'acte d'avertir ou de prévenir). ²⁹ *Monere* est lié à des mots comme *montrer* et *démonstrations*. L'acte de prévenir, de montrer ou de démontrer, implique un échange, une ouverture d'information.

²⁸ Von Bertalanffy, Ludwig. *General Systems Theory, Foundations, Developments, Applications*. New York: George Braziller, Inc. Publishing. 1968. 40 p.

²⁹ Harper, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. En ligne 2001-2014. http://www.etymonline.com Consulté le 14 mars 2014.

Peu importe sa forme ou son contexte spécifique, le monstre demeura toujours effrayant et imprévisible. Il demeure hors des frontières, hors des limites de ce qu'on nomme la « normalité » et se réincarnera toujours. Même si le monstre peut être conçu comme l'autre, le monstre c'est aussi moi. Il me rappelle mes vulnérabilités et mes limites humaines, bref il me rappelle ma fin. Le monstre est la vie et l'inévitable mort.

Même si je ne vois plus le monstre, je le ressens. Il se cache dans les ombres et me suit. Je réalise que je ne pourrai jamais complètement m'échapper de lui. Il est à la fois invisible et visible.



Figure 2.8 Jenny Schade. *Monstre*. Peinture à l'huile sur toile. 2014. 91 x 76 x 121 cm

2.9 Forêt de la mort

Mes vêtements sont encore trempés et il commence à faire froid. Je continue à marcher, toujours à la recherche d'un refuge. Il fait de plus en plus froid et la forêt me semble encore plus vaste et menaçante. J'entends l'écorce des arbres craquer

avec la lourdeur du froid. Les odeurs végétales de la vie de la forêt disparaissent et sont remplacées par un vent glacial. Les étoiles sont maintenant recouvertes par des nuages denses et j'ai l'impression que ces derniers se moquent de moi.

L'hiver est toujours accompagné d'une lourde et inexplicable tristesse. Les êtres végétaux se disent adieu et s'endorment tranquillement. Le manque de lumière, de chaleur, d'énergie est parfois épouvantable. Une anxiété déstabilisante s'installe en moi chaque hiver. Il faut que je me cache du monde hivernal, car je me sens vulnérable et faible au niveau physique et psychique. Je dois me prémunir du froid menaçant.

Il commence à neiger de gros flocons. Les arbres sont rendus squelettiques. Le ciel est noir et les étoiles sont maintenant complètement cachées sous la couverture des nuages. Une lourde tristesse, une mélancolie indescriptible et invisible me recouvrent. Je me sens tellement découragée et fatiguée. J'ai envie de disparaître dans cette obscurité à la fois frigide, mais bizarrement chaude.

Cette obscurité, cette vaste noirceur mystérieuse qui absorbe, tout en rejetant quelques lumières, est toujours présente dans ma Forêt créatrice. Elle est souvent accompagnée d'une inquiétude, vague sentiment de l'impossible.

The concept of dark, with all its lurking dangers, is etched deeply in human consciousness, and it arouses a universal fear. The color black evokes the perpetual night of death.³⁰

Cette obscurité est la voix de la mort, qui me parle maintenant plus fortement que celle de la vie.

Les bancs de neige qui m'entourent deviennent de plus en plus hauts. Il faut que je trouve refuge dès que possible. Mais où aller? Il faut que je sois débrouillarde, car

³⁰ Varichon, Anne. *Colours : What they Mean and How to Make them.* Abrams publication. New York. 2006. 219 p.

j'ai peu de ressources. Je commence à creuser avec mes mains dans la neige. Je creuse et je creuse dans le but de me bâtir un quinzee.³¹

Des heures et des heures passent. Mes mains sont tellement brulées par le froid que je ne les sens plus. Avec le reste de mes forces, je prends quelques branches d'épinette pour isoler l'intérieur de mon petit refuge. Enfin dans mon quinzee, je ferme les yeux.

J'hiberne. J'ermite.

Un quinzae est un abri bâti avec de la neige. Le mot quinzee a d

³¹ Un quinzee est un abri bâti avec de la neige. Le mot quinzee a des origines athabascanes. All About Quinzees. http://prezi.com/9dfazu9eqev2/all-about-quinzees/>. consulté le 20 juin 2014.

CHAPITRE III

FORÊT ENCHANTÉE

3.1 Forêt morte/vivante

Quand je rouvre les yeux, je souris, car je me retrouve dans une forêt printanière. La lourdeur et la fatigue de l'hiver s'évaporent rapidement. Enfin! Il ne reste que quelques bancs de neige à moitié fondus. Le soleil nourrissant revient lentement et les petits êtres sortent de leurs cachettes avec des yeux fatigués. Les êtres vivants, les pensées vivantes, émergent fragilement du sol. Le ciel affiche sa palette de roses, de jaunes, de bleus. Je poursuis ma promenade en forêt en souriant.



Figure 3.1 Jenny Schade. *Forêt imprévisible*. Détail. 2014. Dimensions variables.

Bien que la Forêt devienne de plus en plus invitante et familière, elle maintient son mystère. L'obscurité à travers laquelle je me suis perdue est toujours présente, même dans cette forêt de renouvèlement, de vie.

Black is simultaneously death and the womb of all beginnings, the absolute silence of extinction and the tumultuous rustling that accompanies birth. Black is rich in fecund contradictions.³²



Figure 3.2 Jenny Schade. *Forêt de silhouettes*. Prise de vue *Forêt imprévisible*. 2014. Dimensions variables

³² Varichon, Anne. *Colours: What they Mean and How to Make them.* New York: Abrams publication. 2006. 221 p.

C'est alors que je me souviens du réalisme magique. Le réalisme magique était principalement un mouvement littéraire, mais aussi un mouvement en peinture et en cinéma. ³³ Dans le réalisme magique, il y a toujours un aller-retour entre les mondes intérieur et extérieur, subjectif et objectif, imaginaire et réel. Comme le dit Dupier et Mingelgrün dans leur essai *Pour une poétique du réalisme magique*:

On le sait: le réalisme magique met en présence deux mondes ordinairement conçus comme antinomiques, destinés ainsi à se "choquer" ou bien alors à s'accommoder de compromis, à réaliser des fusions. D'un côté : le monde tel qu'il est communément perçu par les sens et assumé par la raison. De l'autre: un monde dont la logique interne relève de l'imaginaire, disons même du rêve, puisqu'il se constitue autour des mêmes principes que l'onirisme, c'est a dire la génération et la distribution d'images (pseudo-) sensibles au départ d'une source immatérielle. ³⁴

3.2 Forêt magique

Mais qu'est-ce exactement que la magie et comment fonctionne-telle? En quoi ma Forêt créatrice et particulièrement ma Forêt de la peinture, est-elle magique? La magie traverse les siècles et les cultures à travers des milliards d'interprétations et de pratiques.

³³ C'est notamment au 19e et au 20e siècle en Allemagne et en Amérique latine que le réalisme magique a pris forme à travers des oeuvres littéraires et visuelles. C'était un mouvement hybride avec des ascendances à la fois romantiques et surréalistes. Les récits de Jorges Luis Borges sont exemplaires de l'aspect surnaturel et mystérieux qui caractérise la plupart des oeuvres de ce mouvement.

³⁴ Dupuis, Michel et Mingelgrun, Albert. Pour une poétique du réalisme magique. Bruxelles : Editions l'age d'homme. 1987. 225.p

La magie est l'ensemble des pratiques reposant sur la croyance qu'il existe entre les êtres de la nature des rapports réguliers, des lois (qui sont, dans l'espèce des lois de correspondance par sympathie et antipathie); elle est ainsi le premier rudiment de la science.³⁵

Cette définition de la magie est assez rationnelle et anthropologique, mais me permet néanmoins de prendre une distance objective face à cette notion en relation avec ma Forêt créatrice. Celle-ci me permet également d'explorer plus en profondeur la dimension spirituelle de la magie dans ma pratique artistique.

Il y a plusieurs liens à tisser entre le geste de créer et la magie. D'abord, l'aspect ritualiste de la magie m'intéresse, car il se retrouve également dans l'acte de créer. Comme n'importe quelle sorte de rituel, l'acte de créer se compose d'une série d'actions préméditées et non préméditées. Souvent les actions et leurs résultats sont perçus sous le regard de l'autre comme n'étant pas directement impliqués dans ces processus, comme des actes étranges ou irrationnels. Par exemple, quand je peins, je pose une série de gestes. Je sors mes tubes, je mélange les couleurs avec des médiums, et je les applique sur une surface. Malgré le confort de ma routine technique, je tombe dans une transe et me lance ainsi sans savoir ni comment, ni ce que je créerai.

L'acte de créer est un appel à l'inconnu. Certains de mes processus et gestes créatifs ressemblent étrangement à ceux d'un rituel ou d'une cérémonie religieuse ou magique. Dans son livre *Spell of the Sensuous*, l'anthropologiste, magicien et philosophe David Abrams décrit le rôle du shaman dans une tribu à Bali.

The traditional magician cultivates an ability to shift out of his or her common state of consciousness precisely in order to make contact with the

³⁵ Lalande, Andre. Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris :Quadridge/PUF.2002. 588 p.

other organic forms of sensitivity and awareness with which human existence is entwined.³⁶

Je crois que cette définition peut autant s'appliquer à l'artiste qu'à l'acte de créer. Mes processus créatifs cherchent à exprimer une idée non pas dans une forme absolument abstraite, mais dans une expression visuelle et sonore concrète. L'acte de créer, comme rituel ou cérémonie magique est un acte de questionnement profond.

Car l'artiste, comme le shaman ou le magicien, est un médiateur entre les mondes intérieurs et extérieurs, le conscient et l'inconscient. L'artiste crée souvent sa propre religion avec sa propre logique à travers des stratégies expérimentales. Que ce soit la création d'une œuvre, d'une performance, ou même d'une composition sonore, l'acte de créer propulse vers le désir de se dédier et de croire en quelque chose, dans le but de le partager. Il incite aussi à la réflexion, la méditation. L'acte de créer possède une dimension magique, il est un appel à l'inconnu, au futur.

3.3 La magie de la peinture

La peinture demeura toujours pour moi un des médiums les plus magiques pour plusieurs raisons. Les processus de la peinture, tout comme le font les rituels magiques, engendrent un état de temps suspendu, de hâte et de merveille. L'acte de mélanger les couleurs et de créer des couches semi-transparentes en particulier est magique. Parfois on dirait que la peinture est vivante, car elle fait souvent ce qu'elle veut au niveau matériel. Je cherche donc à laisser la parole à l'imprévisibilité de la peinture, dans le but d'ouvrir un dialogue avec elle. C'est ici que j'aimerais aborder la relation existant entre l'alchimie et le côté magique de la peinture.

-

³⁶ Abrams, David. Spell of the Sensuous: Perception and Language in the More than Human World. New York: Vintage Books, A Division of Ransom House Publishing, Inc. 1997. 9 p.

La peinture et la magie ont une longue histoire alchimique. Depuis des milliers d'années, les humains à travers les cultures et les siècles ont développé des techniques pour développer des couleurs à partir de pigments synthétiques et non synthétiques.³⁷ Un des premiers exemples de ces expérimentations a été trouvé en 1994 dans la grotte Chauvet-pont-d'Arc, dans le sud de France.³⁸ Les peintures de cette grotte datent de la période paléolithique et dépeignent notamment des animaux. Ce sont des peintures importantes, car elles font preuve des premières expérimentations alchimiques. Le but exact de ces dessins demeure encore assez mystérieux et vague. Cependant, il est généralement reconnu par les archéologues et les anthropologues que ces dessins étaient liés à des formes de rituels religieux.³⁹

Ces impressionnants dessins paléolithiques étaient réalisés avec les matériaux trouvés dans la nature comme des ocres, de l'oxyde de manganèse, et de la calcite. 40 Même si les matériaux et techniques employés étaient relativement simples comparés à ceux d'aujourd'hui, ces peintures paléolithiques constituent les premières manifestations de questionnement et de curiosité créatifs, les premiers exemples d'engagement créatif de l'être humain envers la nature, dans le but de s'exprimer au niveau visuel et sémantique.

La relation entre la nature et la culture s'est ainsi établie et continue à hanter les cercles artistiques, philosophiques, écologiques, parmi d'autres systèmes de recherche. Cette proximité alchimique avec la nature m'intéresse en particulier, car

³⁷ Varichon, Anne. Colours: What they Mean and How to Make them. New York: Abrams publication.2006, 221 p.

Herzog, Werner. Cave of forgotten Dreams. En ligne le 23 janvier 2014. https://www.youtube.com/watch?v=4Y0guHHDN5Q> Consulté le 23 juillet, 2014.

³⁹ "Paleolithic Age." *New World Encyclopedia*. Enligne le 19 Jun 2013. ">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Paleolithic_Age&oldid=970118>">http://w

-

⁴⁰ Varichon, Anne. *Colours: What they Mean and How to Make them.* New York: Abrams publication. 2006. 122 p. et 219 p.

je la retrouve dans ma pratique en peinture au niveau des pigments. Même aujourd'hui, les pigments non synthétiques et les médiums (résine de Damar par exemple) conservent un lien matériel et direct avec la nature.

Peut-être ne suis-je pas si différente de nos ancêtres paléolithiques. Ce besoin de représenter la réalité à travers des gestes créatifs et communicatifs continue de se manifester à travers les cultures, les siècles et les matériaux. L'aspect matériel de la peinture et sa relation avec la nature me rendent consciente du désir et du besoin primordial que j'ai de mettre des matériaux ensemble, de les mélanger et de les manipuler afin de créer des couleurs, des marques, des traces, des images, bref du sens. En regardant les images des peintures paléolithiques, je réalise qu'il existe en chaque humain un besoin de s'exprimer et de communiquer ses interprétations des mondes qu'il ou elle occupe à travers l'imaginaire.

3.4 L'imagienaire

J'aimerais rapidement revenir à l'imaginaire pour préciser ma pensée quant à sa relation avec la magie. Vous avez surement remarqué le « e » que j'ai rajouté dans l'imagienaire? Si j'ai créé ce néologisme entre imaginaire et magie, c'est que ces concepts se rejoignent en plusieurs points.

L'imaginaire, comme la magie, possède aussi une dimension illusionniste et fantastique ce qui enrichit notre expérience interne de la réalité extérieure. Ceci nous rappelle que les mondes intérieurs et extérieurs, subjectifs et objectifs, conscients et inconscients se rejoignent. C'est aussi l'aspect imprévisible et spontané de l'imaginaire qui le rend magique, car il nous ouvre à d'autres possibilités et d'autres points de vue, d'autres systèmes de pensée et de sensations, tout en tissant ensemble nos expériences vécues.

Bien que l'imaginaire soit un phénomène psychologique qui existe dans la plupart des cultures et des histoires, il demeure néanmoins mystérieux et magique. Je reviens brièvement à la notion du *Wanderlust* discuté au premier chapitre. Imaginer, c'est la pulsion de se promener, d'explorer et de se perdre. Le mot « marcher » dans la phrase de Rebecca Solnit qui suit pourrait être remplacé par magie, et plus précisément par l'acte de créer. "Which is to say that the subject of walking is, in some sense, about how we invest universal acts with particular meanings."

3.5 La magie de la vie/la mort

La magie dans toutes ses formes demeura toujours quelque chose de merveilleux. Je parle d'une magie plus profonde et complexe, une magie ontologique. La magie existe autour et au dedans de nous-mêmes, liée au paradoxe de la vie et de la mort. La magie fait aussi partie de la nature. Elle existe dans chaque arbre, dans chaque feuille, chaque nuage et toute nature. Pourtant, pour pouvoir expérimenter la magie, il faut d'abord croire que la magie puisse exister. La croyance en la magie selon moi exige une ouverture d'esprit et l'obligation de réaliser qu'en tant qu'être humain, nous avons encore beaucoup à apprendre de la nature.

Ma Forêt créatrice se veut donc un système magique où tout est possible, car elle constitue une forêt de sensations et d'expériences. C'est une Forêt imaginaire qui me permet de développer une sensibilité et un respect plus profond envers toutes les formes de vie qui habitent dans la forêt réelle. David Abrams, décrit bien la magie du point de vue phénoménologique:

Magic, then, in its perhaps most primordial sense, is the experience of existing in a world made up of multiple intelligences, the intuition that

⁴¹ Solnit, Rebecca. Wanderlust: A History of Walking. New York: Viking Publications. 2000. 3 p.

every form one perceives-(...)-is an experiencing form, an entity with its own predilections and sensations.⁴²

Je continue à marcher.

⁴² Abrams, David. Spell of the Sensuous: *Perception and Language in the More than Human World.* New York: Vintage Books, A Division of Ransom House Publishing, Inc. 1997. 10 p.

CHAPITRE IV

CONCLUSION

Ma Forêt créatrice est une forêt de réflexions qui continuera à se transformer et à s'étendre. À travers le motif de la forêt, je désire communiquer mon expérience de la nature, qui est à la fois un phénomène intérieur et extérieur, relatif à ma pratique créatrice. Comme le dit Gregory Bateson dans *Steps to an Ecology of Mind*:

We commonly think of the external "physical world" as somehow separate from an internal "mental world." I believe that this division is based on the contrast in coding and transmission inside and outside the body. The mental world—the mind—the world of information processing—is not limited by the skin. 43

Plusieurs des questionnements soulevés au cours de ce texte me hantent toujours. Étant donné que je suis très consciente et reconnaissante des privilèges dont je jouis en tant qu'artiste dans la société à laquelle j'appartiens, je crois qu'il me faudra continuer de remettre en question les systèmes épistémologiques qui opposent la nature et la culture, de l'intérieur et l'extérieur, du conscient et de l'inconscient. Ce désir de remise en question est une des raisons pour lesquelles je continue à créer.

POSTULAT I

C'est grâce à la réalité écologique de la forêt dans toute sa complexité et les formes de vie qui l'habitent que je suis en mesure de repenser les fonctionnements de ma pratique d'une manière plus profonde. La notion de récupération environnementale

⁴³ Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press. 1972. 475 p.

est évidemment très présente dans ma pratique. Mes stratégies plastiques comme la récupération de matériaux par exemple, font preuve de cette conscience environnementale. La réutilisation et le recyclage des matériaux de peinture me permettent de subtilement contester les traditions de la peinture ainsi que les désastres écologiques qui continuent à détruire notre planète fragile. David Abrams explique ce déséquilibre qui existe malheureusement encore entre la nature et la culture occidentale.

Sadly, our culture's (Western industrial society) relation to the earthly biosphere can in no way be considered a reciprocal or balanced one: with thousands of acres of non regenerating forest disappearing every hour, and hundreds of our fellow species becoming extinct each month as a result of our civilization's excesses(...). 44

POSTULAT II

En mettant en scène ma Forêt créatrice à travers la création d'une installation immersive, j'ai cherché à mieux comprendre les dynamiques qui sous-tendent les systèmes artistiques, psychologiques et écologiques. À travers les boisés de ma Forêt créatrice, je désire avant tout partager les sensations que j'expérimente dans mes promenades à travers les forets de ma Forêt créatrice. Mais d'où vient ce désir de vouloir partager ces expériences et ces réflexions et dans quel but? Est-ce un acte de pur narcissisme? Ce temps de réflexion m'aura révélé que non, car l'artiste crée toujours avec l'autre en tête. L'autre, que ce soit l'artiste lui-même, ou les spectateurs, est toujours pris en considération par l'artiste. L'acte de créer devient un acte de partage, de générosité.

Je suis ravie d'avoir l'occasion de présenter *Forêt imprévisible* dans cet espacetemps à la fin de l'été et le début automne, en pleine transition avec les saisons.

⁴⁴ Abrams, David. Spell of the Sensuous: *Perception and Language in the More than Human World.* New York: Vintage Books, A Division of Ransom House Publishing, Inc. 1997.22 p.

Cette synchronisation temporelle enrichit la vie et la mort de *Forêt imprévisible* et permet un meilleur dialogue entre l'imaginaire et la réalité, entre l'extérieur et l'intérieur.



Figure 4.1 Jenny Schade. *Forêt imprévisible*. Installation vue à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. 2014

J'aurai cherché à travers Forêt imprévisible (l'installation et le texte) à partager avec les visiteurs le sentiment du merveilleux, la joie et la peur que j'expérimente quand je me promène dans la Forêt de la peinture. Forêt imprévisible est devenue une peinture vivante et multisensorielle qui cherche à atteindre un niveau plus élevé de réception entre le spectateur et son déploiement dans l'espace. Grâce à la

flexibilité matérielle de la peinture en particulier, je peux étendre l'expérience traditionnellement bidimensionnelle de la peinture dans l'espace. Dans un monde où tout se passe à un rythme accéléré, j'espère encourager les spectateurs à ralentir et à prendre le temps de réfléchir et méditer. J'invite aussi les spectateurs à se perdre dans *Forêt imprévisible*, car il faut se perdre pour se retrouver.

Après avoir installé et partagé avec le public *Forêt imprévisible*, celle-ci va s'endormir pour l'hiver, sous un emballage de plastique et de tissus. Je prévois défaire et consolider quelques une des composantes sculpturales les plus grandes, pour en faire de nouvelles œuvres au printemps. *Forêt imprévisible* pourrait s'étendre aussi à travers la documentation photographique et la vidéo. C'est ainsi que la forêt continuerait à vivre et à s'adapter.

Mes promenades dans ma Forêt créatrice continuent à me mener à d'autres pistes, d'autres mondes. Je réalise que ce que je propose à travers mes promenades plastiques et théoriques est une écologie de l'acte de créer, de l'imaginaire en particulier. L'imaginaire soulève les liens qui existent entre les systèmes de pensée et de questionnement. Comme l'imaginaire, l'acte de créer est un système fertile, toujours en processus de récupération, de renouvèlement, un système se composant de multiples systèmes qui vivent à travers lui et avec la mort.

L'imaginaire nous rappelle que les images et les sensations viennent toujours avant les mots. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles le motif de la forêt et les visages continuent à ressurgir dans mon langage pictural. Toutes mes recherches et explorations à travers la peinture en particulier m'ont permis d'expérimenter ma forêt créatrice d'une manière plus rigoureuse et profonde.

À travers la création de *Forêt imprévisible*, j'espère encourager les lecteurs et les spectateurs à vivre et à expérimenter ma Forêt créatrice avec toutes ses complexités comme une sorte de cybernétique de l'imaginaire. *Forêt imprévisible* tenterait d'établir un équilibre entre la réalité et l'imaginaire, l'objectivité et la subjectivité,

d'établir un équilibre entre la réalité et l'imaginaire, l'objectivité et la subjectivité, le conscient et l'inconscient, le rationnel et le non rationnel, parmi d'autres paradoxes qui continuent à se présenter dans ma Forêt créatrice.



Figure 4.2 Jenny Schade. *Forêt imprévisible*. 2014. Dimensions variables.

Enfin, ma Forêt créatrice est une forêt de paradoxes. Elle est hantée par le passé et par le futur, par la vie et la mort. Elle continuera à s'étendre à travers la peinture et à travers le temps et l'espace.

FIN

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires

- Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5e édition. Paris: Quadridge/PUF.Presse, 2007.
- Lalande, Andre. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Quadridge/PUF. 2002.
- Harper, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. En ligne 2001-2014. http://www.etymonline.com> Consulté le 14 mars 2014.

Textes

- Abrams, David. Spell of the Sensuous: Perception and Language in the More than Human World. New York: Vintage Books, A Division of Ransom House Publishing, Inc. 1997
- Bachelard, Gaston. Le droit de rêver. Lonrai: Presses de Normandie Roto. 2013
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Libraire Jose Corti. 1948.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France. 1961.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press. 1972.
- Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*. Traduit par Andrew Hurley. New York: Penguin Books. 1999.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books. 2007.

- Berleant, Arnold. The Aesthetics of Art and Nature. Essaie dans The Aesthetics of Natural Environements. Toronto: Broadview Press. 2014.
- Breton, Andre. Manifestes du Surréalisme. Paris: Gallimard.1966.
- Buren, Daniel. *The Function of the studio*. Essaie dans *The Studio Reader*. Chicago: University of Chicago Press. 2010.
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Monster Culture (Seven Thesis)*. Minneapolis: Minnesota University of Minnesota Press.1996.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Felix. *Mille Plateaux*. 2^e volume de Capitalisme et Schizophrenie. Paris : Éditions de Minuit. 1980.
- Elkins, James. What Painting is: How to think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy. New York: Routledge. 2000.
- Massey, Robert. Formulas for Painters: 200 formulas for making paints, glazes, mediums, varnishes, grounds, fizatives, sizes & adhesives for tempera, oil, acrylic, gouache, pastel, encaustic, fresco and other painting techniques. New York: Watson-Guptill Publications. 1967.
- Palmieri, Christine. *De la monstruosité :expressions des passions.*Moncton : Édition L'instant même. 2000.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1991.
- Freud, Sigmund. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Trans. James Strachey. 24 vols. London: Hogarth. 1974.
- Guattari, Felix. Les trois écologies. Paris : Éditions Galilée. 1989.
- Redon, Odilon. À soi-même Journal (1867-1915) Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris: Editions H. Floury. 1922.
- Sibony, Daniel. *Création: Essai sur l'art contemporain*. Paris: Édition du Seuil. 2005.

- Solnit, Rebecca. Wanderlust: A History of Walking. New York: Viking Publications. 2000.
- Stiles, Kristine. *Introduction: Theories and documents of Contemporary Art: A Sourcebook of artists' writing.* University of California Press. Los Angeles: 1996.
- Varichon, Anne. *Colours: What they Mean and How to Make them.* New York: Abrams publication. 2006.
- Von Bertalanffy, Ludwig. General Systems Theory, Foundations, Developments, Applications. New York: George Braziller, Inc. Publishing. 1968.
- Waldberg, Patrick. Les maîtres de l'art : Max Ernst. Paris : Fernand Hazan éditeur. 1975.
- Weisgerber, Jean. *Le réalisme Magique- Roman, Peinture, Cinéma*. Bruxelles : Presse universitaire de Bruxelles. 1987.
- Wright, Alexa. *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*. London: I.b. Taurus&Co. Ltd. 2013.

Documents Enligne

Felluga, Dino. *Introductory Guide to Critical Theory*. Purdue University. En ligne 31 janvier 2014.
http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/psychintroframes.htm

Consulté le 11 juin, 2014.

- Foucault, Michel. *Des espaces autres, Hétérotopies*. En ligne juin 2014. http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html Consulté le 15 mai 2014
- Long, Richard. Entrevué par Higgings, Charlotte. *Richard Long: 'It was the swinging 60s. To be walking lines in fields was a bit different'*. The Guardian. En ligne le 15 juin.
 - http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/15/richard-long-swinging-60s-interview. Consulté mai 2014

- Tafalla, Marta. From Allen Carlson to Richard Long: The Art-based Appreciation for Nature. 2010. University of Barcelona. Proceedings of the European Society for Aesthetics, vol. 2, 2010. Enligne 2010. http://proceedings.eurosa.org/2/tafalla2010.pdf. Consulté le 15 juin 2014.
- Villani, Arnaud. *Qu'est-ce qu'être inspiré*? Édition *Noesis* 4. 2000. En ligne le 15 mars 2006. < http://noesis.revues.org/1476 > Consulté le 18 juin 2014.
- Yousfi, Louisa. *Gaston Bachelard: une philosophie à double visage*. En ligne le 6 décembre 2012. http://www.scienceshumaines.com/gaston-bachelard-une-philosophie-a-double visage fr 29570.html> Consulté le 10 mai 2014.

Supports audiovisuelles

- Herzog, Werner. *Cave of forgotten Dreams*. En ligne le 23 janvier 2014. https://www.youtube.com/watch?v=4Y0guHHDN5Q. Consulté le 23 juillet, 2014.
- Batchelor, David. *Modern Art: Max Ernst &the Surrealist Revolution.* En ligne le 20 février 2012. https://www.youtube.com/watch?v=6a6cw3Lgw94 Consulté le 29 juin 2014.