

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

Par

Marie-France Boisvert

États limites : la matière entre peinture et sculpture

29 octobre 2008



Mise en garde/Advice

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

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

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

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

RÉSUMÉ

La réflexion sur l'identité, sur le sens et la présence autour du vide et du manque, amène à une théorisation de l'image, du paysage comme élément figuratif de contemplation. Dans cet essai sur les états limites, les figurations de l'espace se distinguent par différentes formes d'art et techniques artistiques, appelant cette multiplicité pour mieux rendre cette perceptivité de l'ordre du sensible; l'architecture qui dispose et construit avec l'espace, l'installation liant par l'espace l'objet à un lieu, la sculpture érigéant dans l'espace un volume sur lequel la lumière glisse et s'accroche et la peinture, qui est vue dans un lieu mais qui n'est pas proprement considérée comme un art de l'espace puisque prise dans les limites d'un plan, peut être toutefois définie comme l'art de creuser une surface.

Ce parcours se construit à partir de sujets-troubles, sensibles, ayant une connotation fort axée sur le rapport humain, l'évolution de la personne et son milieu et par le fait même, interroge la pluralité des matières ainsi que leurs limites comme objets de mise en forme dans l'œuvre plastique picturale et sculpturale. Forme, ligne, étirement, déformation, profondeur, espace, déplacement, jusqu'à ne plus être, ou jusqu'à devenir plutôt autre chose, se déconstruire pour mieux se reconstruire, la matérialité de l'œuvre n'est que suggérée à travers la disposition de ces éléments.

Représentation consciente de l'esprit, la perception est une interprétation élémentaire des objets, des événements, des lieux avec lesquels nous entrons en contact. Les perceptions donnent sens à l'objet et à l'espace. Elles se rencontrent dans cette figuration panoramique de l'espace où l'analyse de la forme déclenche le processus de création. Comme un balbutiement, l'œuvre s'affirme, d'abord fragile mais l'éclatement de l'image et de ses repères la rendent encore plus forte, la poussant jusqu'à l'incohérence. Cette dramatisation du sujet opère sur la décomposition du sens, prolongeant ainsi le doute jusqu'à l'effritement de sa présente ou sa possible disparition. La proximité à laquelle se confrontent les perceptions provoque un trouble, générant ainsi un questionnement sur la légitimité de l'interprétation personnelle sur l'objet d'art.

REMERCIEMENTS

À M. Denis Bellemare, mon directeur de recherche, pour son expertise, son ouverture et sa confiance en mon travail.

À Mme Diane Laurier et M. Daniel Dutil, professeurs et membres de mon jury, pour leur disponibilité et leur accueil.

À ma famille, Louis, Roxann et Normy, pour tout le soutien moral et la patience dont ils ont fait preuve; je sais que ce ne fut pas facile tous les jours!

Au module des arts de l'Université du Québec à Chicoutimi, aux professeurs et chargés de cours, pour les conseils et réponses qui m'ont fait avancer.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Remerciements	iii
Liste des figures	v
Introduction	1
Chapitre 1 LA CORRÉLATION ENTRE PERCEPTION SENSIBLE ET ESPACES HABITÉS : GENÈSE D'UNE PRISE DE CONSCIENCE	4
1.1 Espace perceptif	6
1.2 État limite	11
1.3 Survivances	24
Chapitre 2 LA LIMITÉ EXISTENTIELLE : UN POINT DE RUPTURE DANS LA STRUCTURE ORIGINELLE	32
2.1 Les stigmates du temps et les embrayeurs dynamiques dans l'œuvre : mémoire et oubli	33
2.1.1 De la distorsion à l'altération	36
2.1.2 De la superposition à l'adaptation	38
2.2 L'affaissement du sens dans la forme de l'œuvre : limite et rupture	42
2.2.1 De la répétition à la régression	43
2.2.2 De l'immersion au silence	47
)	
Chapitre 3 LIEUX LIMITES : RHÉTORIQUE D'UNE ŒUVRE POUR UNE MISE EN ESPACE	52
3.1 Du vide de représentation à une abstraction du paysage	54
3.2 De la synesthésie du lieu à une sémantique de l'espace	60
Conclusion	69
Bibliographie	72

LISTE DES FIGURES

1.	RICHTER, Gerhard	<i>Abstraktes Bild</i> , 1990	8
2.	RICHTER, Gerhard	<i>Stadtbild Paris</i> , 1968	9
3.	DUBUFFET, Jean	<i>Dhôtel nuancé d'abricot</i> , 1947	12
4.	SERRA, Richard	<i>Cor-Ten steel</i> , 1986	15
5.	BOISVERT, Marie-France	<i>Pilier</i> , 2004	18
6.	BOISVERT, Marie-France	<i>Impressions Fugitives : Déficit cognitif</i> , 2004	19
7.	BOISVERT, Marie-France	<i>Cloisonnement</i> , 2005	21 à 23
8.	BOISVERT, Marie-France	<i>Impressions</i> , 2006	26
9.	BOISVERT, Marie-France	<i>Usures</i> , 2006	27
10.	TÀPIES, Antoni	<i>Pintura</i> , 1959	30
11.	KIEFER, Anselm	<i>Die Milchstrass</i> , 1998-2004	31
12.	BOISVERT, Marie-France	<i>Abysses</i> , 2007	39
13.	BOISVERT, Marie-France	<i>Anthèse</i> , 2007	40
14.	KIEFER, Anselm	<i>Himmel auf Erden</i> , 1998-2004	44
15.	KIEFER, Anselm	<i>Des Herbstes Runengespinst – für Paul Celan</i> , 2005	45
16.	BOISVERT, Marie-France	<i>Césure</i> , 2007	48
17.	BOISVERT, Marie-France	<i>Silences</i> , 2007	49
18.	BOISVERT, Marie-France	<i>Étude 2</i> , 2008	56
19.	BOISVERT, Marie-France	<i>Étude 5</i> , 2008	57
20.	BOISVERT, Marie-France	<i>Étude 6</i> , 2008	58
21.	BOISVERT, Marie-France	<i>Frontières</i> , 2007	61
22.	BOISVERT, Marie-France	<i>Émulsions</i> , 2008	64
23.	BOISVERT, Marie-France	<i>Zones</i> , 2008	65
24.	BOISVERT, Marie-France	<i>Échos</i> , 2008	67
25.	BOISVERT, Marie-France	<i>Lieux limites</i> , 2008 (CNE)	68

INTRODUCTION

« Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive. [...] L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. »

(Baudelaire, C., 1969 : p.320)

Une trace, laissée sur un mur, porte en elle tout le discours du monde. Le regard se pose, cessant tout mouvement. Il se perd, dans l'infini de la profondeur, comme s'il était happé par le rythme des lignes dansant devant lui. L'œuvre émerge, donnant naissance à un langage qui lui est propre. Les couleurs se sont tuées, il ne reste qu'un brouillard de blanc et de gris qui subsistent, fragile lumière qui enveloppe l'espace. Ce ne sont plus des paysages mais des ombres, des lieux intemporels où la matière domine. Dans toute sa matérialité, la limite est latente. Les frontières sont des horizons qui ne demandent qu'à être franchis. De l'autre côté, il y a le vide, l'absence, le non-sens.

Les perceptions se rencontrent dans cette figuration panoramique de l'espace. La proximité à laquelle elles se confrontent provoque un trouble, générant ainsi un questionnement sur la légitimité de l'interprétation personnelle sur l'objet d'art. Comme un balbutiement, l'œuvre s'affirme, d'abord fragile mais l'éclatement de l'image et de ses repères la rendent encore plus forte. L'espace vibre, il devient maintenant possible d'entendre l'écho du silence, de sentir et toucher la surface, d'y imprégner sa trace. La

réflexion sur l'identité, sur le sens et la présence autour du vide et du manque, amène à une théorisation de l'image, du paysage comme élément figuratif de contemplation.

J'interroge la pluralité des matières ainsi que leurs limites comme objets de mise en forme dans l'œuvre plastique picturale et sculpturale. En me référant à des expériences antérieures pour introduire mon sujet, mon travail artistique se construit sur l'idée abstraite que suggèrent certains mots. Vides/pleins, lourd/léger, recto/verso font rendre compte de l'impact imagé, où l'effet surgit de l'accrochage, de la connivence ou du heurt de deux termes, amène à l'effondrement du sens ou sa suspension. Ce qui produit l'événement ou provoque le moment de création s'inscrit dans la différence et non dans l'opposition. Il s'agit de leur donner corps, sans toutefois tomber dans la représentation. L'image exprimée doit faire abstraction de son origine sans toutefois se renier. Est-il possible alors de penser l'œuvre dans sa relation à l'espace qu'elle occupe s'il y a absence de représentation? Ou serait-ce, dans une mise en scène de l'objet d'œuvre, l'effondrement de tout repère que suggère une nouvelle figuration? Dans cet essai, les notions de perception, de limites et de mise en espace y sont investies. J'y amène également un questionnement de la matière et de la forme face à l'exploration du vide, de l'affaissement du sens jusqu'à la rupture du silence.

L'exploration de la matière dans mon processus de création représente l'essence de ma recherche sur les états-troubles de perception. Lentement, glisser de la distorsion à l'altération, de la superposition à l'adaptation, de la régression à la régression, de l'immersion au silence. Ces séquences canoniques caractérisent la structure modale de

l'œuvre, selon l'interaction des différentes matières agissant dans un rapport de force. La matière introduit une troisième dimension, où une participation du corps et de l'intellect est requise, l'image saisie visuellement renvoyant à une expérience tactile par une suggestion synesthésique, une participation différentielle qu'on traduirait volontiers par la valence de l'intensité, lorsque les effets de sens sont éprouvés par le corps, ou de l'étendue figurative, quand ces effets de sens renvoient à une représentation de l'objet par ses propriétés mimétiques (Beyaert-Geslin, 2008 : 105). Je questionne la limite existentielle du point de rupture dans la structure originelle de la pensée et de la création ainsi que l'affaissement du sens dans la forme de l'œuvre. Il s'agit d'atteindre le point de rupture esthétique et plastique entre fond et forme.

I

LA CORRÉLATION ENTRE PERCEPTION SENSIBLE ET ESPACES HABITÉS : GENÈSE D'UNE PRISE DE CONSCIENCE

Représentation consciente de l'esprit, la perception est une interprétation élémentaire des objets, des événements, des lieux avec lesquels nous entrons en contact. La perception donne sens à l'objet et à l'espace. Trouver un autre sens à son existence ou l'essence de son existence, voilà la problématique que j'aborde dans mon travail artistique. Forme, ligne, étirement, déformation, profondeur, espace, déplacement, jusqu'à ne plus être, ou jusqu'à devenir plutôt autre chose, se déconstruire pour mieux se reconstruire, la matérialité de l'œuvre n'est que suggérée à travers la disposition de ces éléments. En analysant la forme et l'espace, je veux utiliser le point déclencheur entre le processus de création et la réception de l'œuvre, saisir ce langage pour mieux comprendre également sa relation au

regardeur. La forme et la matière de mes peintures et sculptures sont fortement intriquées; l'une trouve son essence en l'autre, et l'autre en elle. L'espace est aussi le lieu où la réception de l'œuvre prend toute son importance dans le cadre de mes productions. Dans l'espace interviennent différents stimuli (distances, vides, pleins, lumières, ombres) qui font en sorte de complexifier l'accueil de l'œuvre. Le regardeur réagit selon ces dits stimuli mais ne se rend pas nécessairement compte des causes et des effets qu'ils engendrent.

L'éveil de la conscience se fait lorsque l'esprit entre en contact avec le lieu ou l'objet porteur de mémoire. Il devient significatif et ici plus approprié de parler de réceptivité, de sensibilité. Jean-Pierre Cléro, auteur de *Théorie de la perception : de l'espace à l'émotion*, dit que « recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables; elles sont entièrement solidaires » (Cléro, 2000 : 144). Goodman en fait autant en affirmant que « l'on ne peut distinguer, dans l'œuvre finie, ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté » (Goodman, 1990 : 36). La maxime kantienne fait écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. Tout comme Goodman, je ne crois pas qu'il existe d'œil innocent; c'est avec toute l'expérience vécue que l'œil aborde ce qu'il croise, obsédé par son propre passé. Goodman écrit :

« [...] Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa (l'œil) manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit. Il choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues comme autant d'éléments privés d'attributs, mais comme des objets, comme de la nourriture, comme des gens, comme des ennemis [...] Rien n'est vu tout simplement, à nu ». (Goodman, 1990 : 36-37)

La perception est donc en soi une production et elle se constitue en trois antinomies¹ mathématiques fondamentales; la perspective, la représentation constructiviste, la question de l'existence des sensations. La première oppose la géométrie inconsciente, qui prétend exprimer l'essence de la perception. La seconde oppose le projet de construction de l'espace perceptif. La troisième distingue deux conceptions contraires de la sensation : l'une qui la tient pour un être abstrait, l'autre qui lui accorde l'existence mais se voit alors confrontée à l'opposition de la continuité et de la discontinuité (Cléro, 2000 : 147). C'est cette troisième antinomie qu'évoque Jean-Pierre Cléro qui m'intéresse ici et que je nomme perception sensible. En l'appliquant à l'art, je veux introduire cette notion d'équilibre entre rencontre et compréhension, ainsi que développer comme paradigme esthétique le concept de limite entendu ici comme lieu de passage entre la morphologie et la sémantique de l'œuvre.

1.1. Espace perceptif

L'espace est un lieu défini par ce qui l'entoure. Clos, ouvert, vide ou plein, il possède un caractère bien à lui. Lieu de rencontre entre l'artiste et l'œuvre, entre l'œuvre et le regardeur, l'espace ne fait qu'un avec ses vecteurs de transmission. Les impressions qui nous assiègent ne sont pas fictives, elles appartiennent à la mémoire du lieu et nous les vivons individuellement, personnellement, par le souvenir d'expériences passées. Par

¹ (*Philosophie*) Dans le système kantien, terme signifiant un conflit entre des lois de la raison, conflit qui est dialectique.

exemple, dans l'œuvre de Gerhard Richter (figures 1 et 2, p. 8-9), l'incidence de certains éléments historiques, sociaux, ainsi que les relations entre la philosophie de la nature romantique et ses paysages relève d'une notion plus ouverte de l'image. Les questionnements qui hantent les œuvres de l'artiste ne visent plus à percevoir son travail à travers la grille admise des techniques et des genres de peinture, ils font en sorte d'ouvrir une perspective sensible.

« À travers cette figure d'un monde indifférent à l'égard de l'observateur, composé de choses et de consciences étrangères, c'est en même temps la division en différents mondes qui disparaît dans un modèle de la surface infinie simultanée que l'on ne peut toucher que de façon tangentielle. Il doit être possible de tailler dans le monde unique un nombre infini de perspectives qui, même virtuellement, ne peuvent pas être composées en un « tableau d'ensemble ». (Koch, 1995: 11)

Le premier contact avec l'œuvre consiste au sens propre à un saisissement. Le regard est capté par son ouverture et son déploiement. Ce moment apparitionnel antérieur à toute unité d'identification provoque la surprise, avant même que forme et fond se désunissent et deviennent hors d'atteinte. C'est là l'espace même. Il n'y a pas figure dans l'espace, elle n'est pas inscrite en lui ni davantage celui-ci enclos en elle; c'est un seul et même espace, en expansion et en profondeur simultanées qui pénètre, qui se constitue en elle en la constituant en lui. La manière d'aborder l'œuvre d'art est intrinsèquement liée à la perception que l'on a face à son âme. L'âme d'une œuvre se compose par l'objet d'art ainsi que par son lieu d'exposition, par l'espace entre elle et le regardeur, par la forme qu'elle prend dans sa monstration. C'est là qu'espaces picturaux et espaces sculpturaux

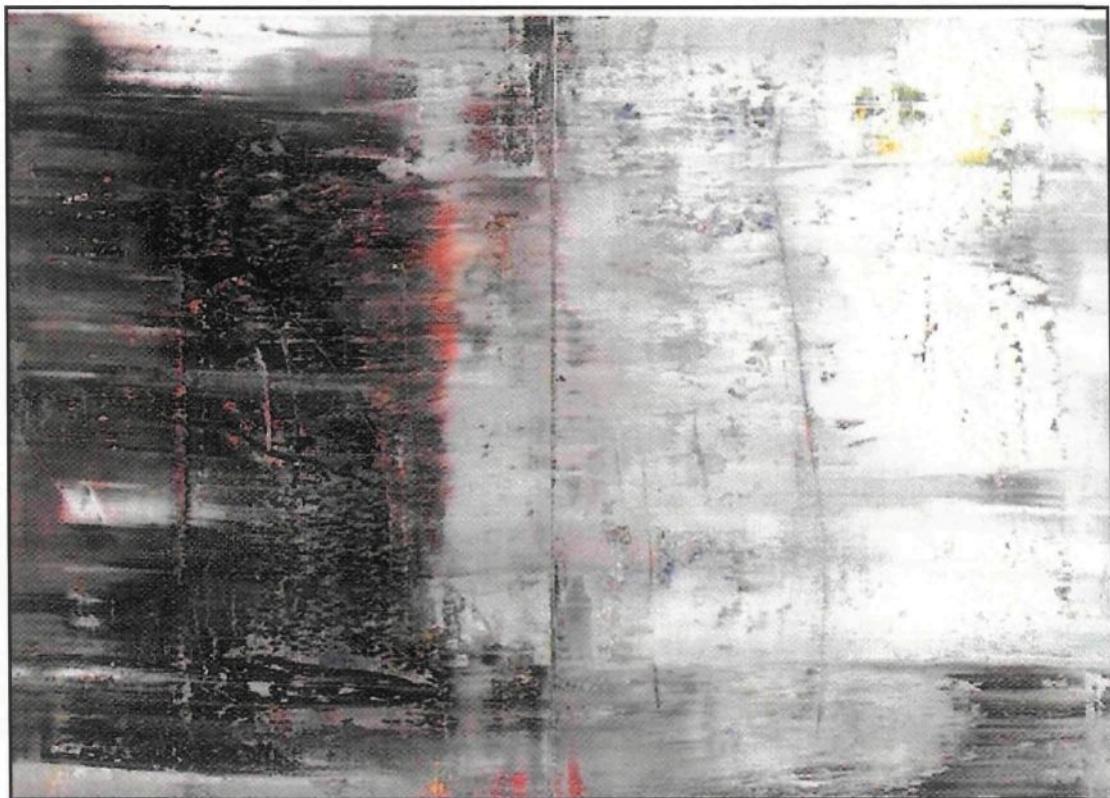


Figure 1

Gerhard Richter
Abstraktes Bild, 1990
250 x 350 cm
Huile



Figure 2

Gerhard Richter
Stadtbild Paris, 1968
200 x 200 cm
Huile

introduisent le regardeur à une réflexion sensible. Mes figurations de l'espace se distinguent par différents arts, elles appellent cette multiplicité pour mieux rendre cette sensibilité et napper cette perceptivité de l'ordre du sensible; l'architecture qui dispose et construit avec l'espace (fig.5, p18); l'installation qui lie par l'espace l'objet à un lieu (fig.6, p.19); la sculpture qui monte dans l'espace un volume sur lequel la lumière glisse et s'accroche (fig.7, p.21); et la peinture, qui est vue dans un lieu mais qui n'est pas proprement considérée comme un art de l'espace puisque prise dans les limites d'un plan, peut être toutefois définie comme l'art de creuser une surface² (fig.11, p.31). L'élément constitutif de son origine prend naissance dans la trace imprimée dans la matière, l'ultime lien entre l'artiste et le regardeur. N'est-il pas juste alors d'affirmer que la vision picturale se transforme en un dogme, c'est-à-dire en un point fondamental où la philosophie de la perception devient une pensée sensorielle qui dépasse l'expression plastique de l'apparence?

Pourtant, la perception des apparences visuelles est singulièrement spatiale. Dans cette optique d'illusion expressive de l'espace, j'exploite ce dernier médium qu'est la peinture jusqu'à la limite de n'être plus une peinture, mais devient plutôt une « hautes-pâtes », une peinture du matériau, comme aurait pu la qualifier Dubuffet écrivant dans son *Prospectus* : « L'art doit naître du matériau et de l'outil, et doit garder la trace de l'outil et

² Notion abordée par René Passeron dans *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, VRIN, 1974, p.150, où il est question de l'espace pictural et de la collaboration constructive des sens.

de la lutte de l'outil avec le matériau ».³ (fig.3, p.12) Encore, parler de perception, c'est également parler de compréhension. Ce sont les expériences qui nous permettent de saisir le sens d'une œuvre. Chacun, avec son bagage de vie, l'aborde à sa manière. Puisqu'il ne s'agit pas de la réalité mais plutôt de notre réalité, il y a donc mille et une façons de comprendre l'œuvre, de la sentir, de la voir, dans un présent éphémère appartenant déjà au passé.

1.2. État limite

« On ne peut témoigner de l'art qu'à partir de l'effet qu'il produit, on ne peut en dire quelque chose que du lieu depuis lequel celui-ci nous atteint » (Leclerc, 2004 : 18). La décomposition, ou plutôt la composition-limite, est un procédé par lequel on expose en détail les composantes d'un tout construit. L'expression de l'espace, comme lieu de rencontre entre vide et plein, fait figure de sens. En effet, le parcours qu'engendre l'œuvre devient signifiant si l'on s'attarde au déplacement de la valeur sur l'affect. La création provoque, tant chez l'artiste que chez le regardeur, une certaine prise de conscience d'un moment figé dans le temps et que je nomme glaciation. C'est dans ce moment de brève lucidité que l'on peut saisir le sens de son langage et parfois comprendre toute la portée de son écho. La forme devient le symbole d'une image mentale et le produit du passé vécu. Elle porte le signe ayant pour objet la communication d'une réalité extérieure, son

³ Le Prospectus de Dubuffet, p.50, mais repris textuellement dans L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence de René Passeron, p.162.

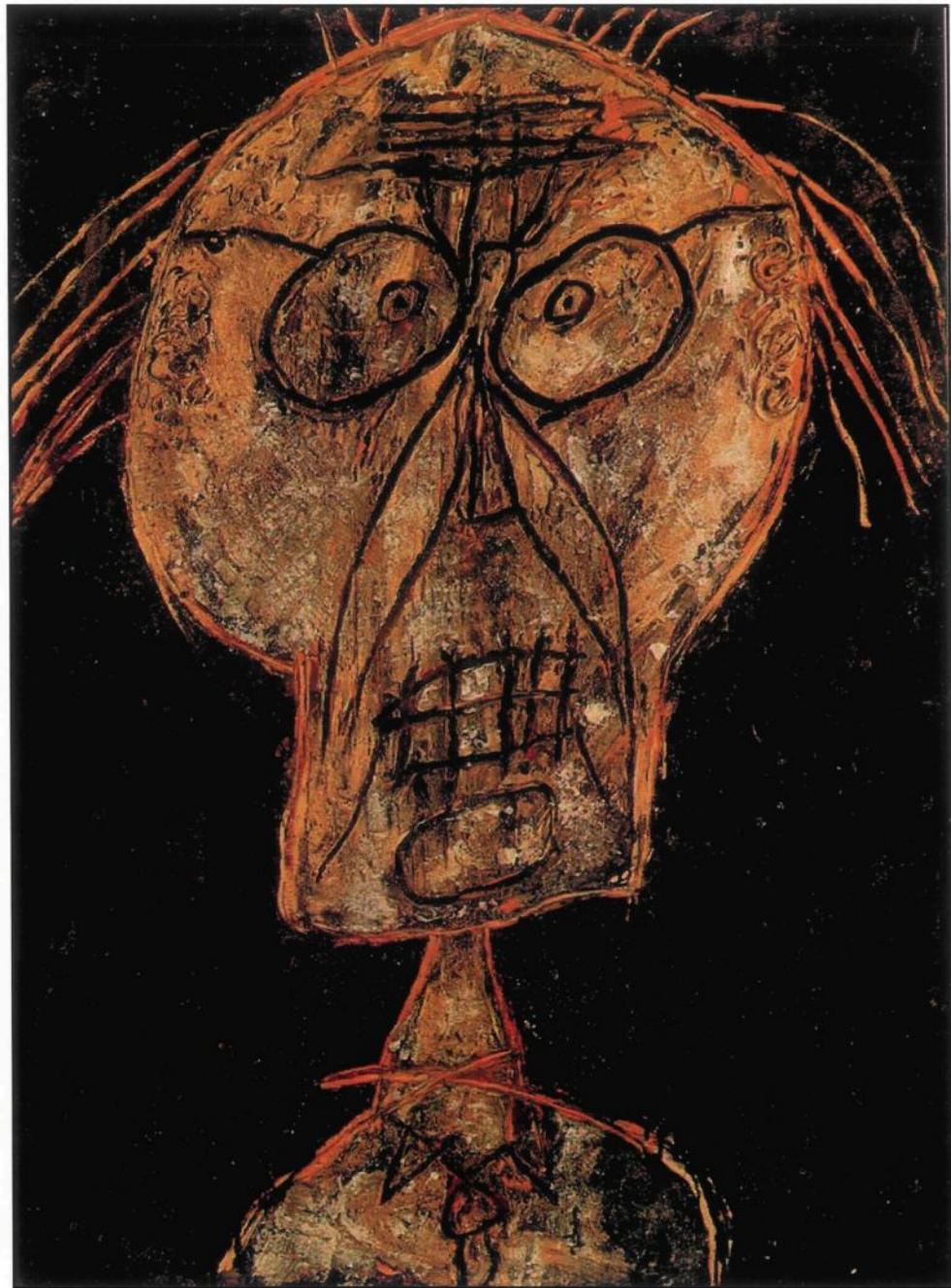


Figure 3

Jean Dubuffet

Dhôtel nuancé d'abricot, 1947

116 x 89 cm

Huile sur toile

expression se formant dans la masse, la matière, le vide et le plein. Le mouvement créateur, quant à lui, est un élément de rupture de toute forme arrêtée, tant que l'artiste n'est pas satisfait. « Nier une forme, c'est la biffer, la recouvrir ou la transformer » (Passeron, 1974 : p.128).

Singulièrement, le cheminement de ma création s'effectue dans l'amour de la matière, triturée et modelée, poussée jusqu'à cette limite paradoxale où la main disparaît. Ce parcours se construit à partir de sujets-troubles, sensibles, ayant une connotation fort axée sur le rapport humain, l'évolution de la personne et son milieu. Le matériau et la matière servent à rendre accessible ces dits sujets. Dans ma peinture, je colle, creuse, gratte et égratigne la surface, le plan devenant la prémissse d'une possible rencontre entre le tableau fini et le regardeur. Pour ce qui est de ma sculpture, celle-ci tend à se comparer à l'homme, à exprimer une névrose pathologique et donc, offre l'opportunité de ressentir plus profondément le trouble qui s'en dégage.

Il y a un effondrement, un basculement de la fondation dans ma démarche artistique. Non pas que j'exploite l'éphémère, mon art ne s'inspire pas de détériorations physiques. Il s'agit plutôt de mettre en relief l'image de mots significatifs dénotant un état limite tels que rupture, répétition, déplacement, surimpression, afin de créer un point d'ancrage dans la réceptivité de l'œuvre et sa réception chez le regardeur. Ainsi, l'informe n'existerait pas. À la limite du chaos, il serait comme le non-sens pour la personne sensée : il aurait son sens de non-sens, sa forme d'informel. Apparence arrêtée, il n'y a pas d'informel dans ma

peinture, ni dans ma sculpture. Il s'agit plutôt de désœuvrement de la forme afin de provoquer un dessaisissement chez le regardeur et générer chez lui une perte momentanée de ses limites et de ses repères habituels, ceci favorisant l'ouverture d'une prise de conscience et déclenchant l'exigence d'une quête.

Mon intérêt pour la discontinuité, la limite et le point de rupture m'a d'abord amenée à travailler la forme dans sa relation avec les antagonismes : poids, lourdeur contre équilibre. Des œuvres comme celles de Richard Serra (fig.4, p.15) et de Gerhard Richter (figures 1 et 2, p.8-9) m'ont inspirée : elles provoquent l'individu par leurs formes grandioses, laissant perplexe le spectateur face au traitement de la forme, de l'image, de l'espace. Les grandes parois érigées dans l'espace, chez Serra, créant ainsi des murs d'acier où le regard se heurte, font perdre toute notion de repères. Ces frontières entre la forme et l'espace, ces éléments plastiques tels que la ligne, les valeurs, les figurations de l'espace ainsi que les expressions du mouvement donnent sa spécificité au langage de l'œuvre dans la façon qu'a l'artiste de traduire sa notion du réel. Toute la vie du créateur devient nourriture de l'œuvre en processus pour celui qui vit passionnément la gestation. L'œuvre de l'artiste est un ensemble. Elle est moins une œuvre fermée sur soi, qu'une expérience, une recherche intégrée à l'œuvre générale. La série temporelle du travail de l'artiste se conçoit d'abord dans la projection, dans l'écho de la pensée du créateur et de sa réceptivité face à la matière qu'il utilisera pour l'achèvement de son œuvre. En effet, qu'est le présent sinon l'ombre d'un futur rapproché? La décomposition et l'altération de



Figure 4

Richard Serra

Cor-Ten steel, 1986

2 feuilles d'acier, chaque: 304 x 1092 x 5 cm

l'image s'insèrent volontiers dans le vecteur temps. Je travaille à cette image d'exploitation temporelle en y joignant une résonance morphologique de mots qui m'inspirent tels que nommés précédemment, soit tension, point de rupture, équilibre, glaciation. Ces mots que j'emprunte au langage psychologique font également partie des concepts existentialistes de la philosophie contemporaine, et je les utilise dans la genèse de ma création comme déclencheur à ma production.

J'interroge la pluralité des matières ainsi que leurs limites comme objets de mise en forme dans l'œuvre plastique picturale et sculpturale. La vie des formes est intrinsèquement liée à l'espace et au temps. Ces formes s'expriment dans le présent et ne versent jamais dans le passé d'une trace. Lors de la mise en œuvre, le moment de création se doit de naître dans la pureté du geste, dans un mouvement où la forme se trouve unique, imparfaite mais belle, puisqu'elle vit dans un présent précaire et s'offre à l'œil dans toute sa simplicité. Ce moment d'abandon transcende le vecteur temps, toute étape de transformation de l'œuvre entre dans le domaine de l'angoisse et de la solitude. Ce que j'entends par cela est que chacun, tant l'artiste que le regardeur, vit sa relation à l'œuvre dans sa propre perception. Il ne s'agit pas de définir le statut de l'œuvre, encore moins sa valeur. Chaque forme, comme la vie, est aoristique, en ce sens qu'elle est action en train de finir ou de commencer. Alors, ce que je tente d'expliquer est que l'effet de l'objet de l'art envisage l'expérience d'un choc de rencontre. On peut entendre, dans le mot objet, pose Didi-Huberman, « d'abord le mot *jet*, et le préfixe qui indique l'acte de mettre là-devant

nous, l'acte de ce qui nous fait front – nous regarde - lorsque nous regardons » (Didi-Huberman, 1992 : 318).

Pour rendre compte de l'effet de l'image comme événement, à la fois voilé et révélé, le jaillissement métaphorique résultant de l'accrochage de deux termes, de la connivence ou du heurt, l'effet du sens et du non-sens⁴ amènent l'écart créé par le rapprochement des termes, la déchirure, l'effondrement du sens ou sa suspension. Ce qui produit l'événement s'inscrit dans la différence et non dans l'opposition. Vides/pleins, lourd/léger, recto/verso sont des termes qui servent à renforcer le langage de mon œuvre. Ils font germer l'idée de l'œuvre; ce sont des mots qui s'ouvrent dans mon discours sur l'art. Ces mots éveillent l'image, ils s'imprègnent pour traduire visuellement leurs caractères abstraits. Lorsque nous lisons le mot lourd, une image s'impose à notre esprit : nous ne voyons pas les lettres qui forment ce mot, mais une représentation visuelle que ce mot nous inspire. Ce premier exercice d'une production antérieure à mon exposition que je vous présente est de nature plutôt minimalist. *Pilier* (fig.5, p.18) est une œuvre in-situ créée à l'Autogare de Chicoutimi. Elle réfère à l'architecture du lieu : l'équilibre du matériau porte sur un seul point d'ancrage, la forme monolithique qui soutient la masse et s'érige dans l'espace, se fond et se fait presque oublier de celui qui la rencontre. Cette sculpture faite de bois et de béton fut l'amorce de ma problématique de recherche, en termes de matières où il s'agit d'atteindre le point de rupture esthétique et plastique entre fond et forme. C'est là que j'ai

⁴ Théorie abordée par Josée Leclerc dans son essai *Art et psychanalyse – Pour une pensée de l'atteinte*, Québec, Ed. XYZ, 2004. p.18.



Figure 5

Marie-France Boisvert
Pilier, 2004
Sculpture *in-situ*, 30 x 30 x 72 cm
Bois et béton

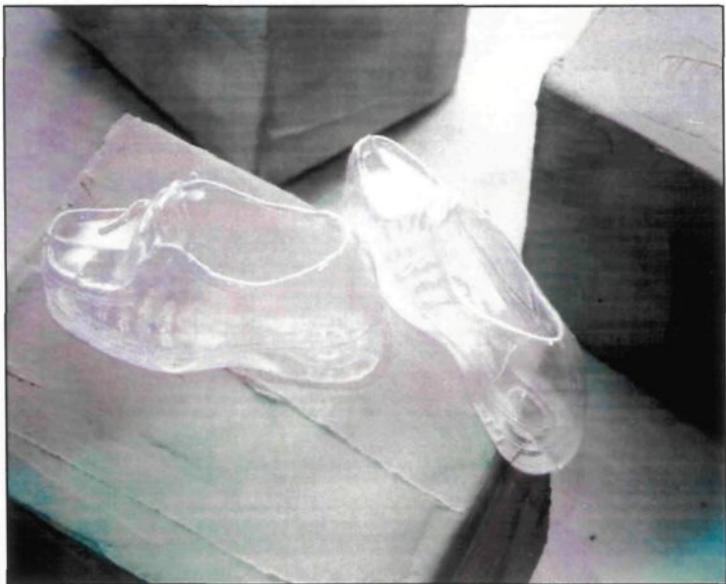
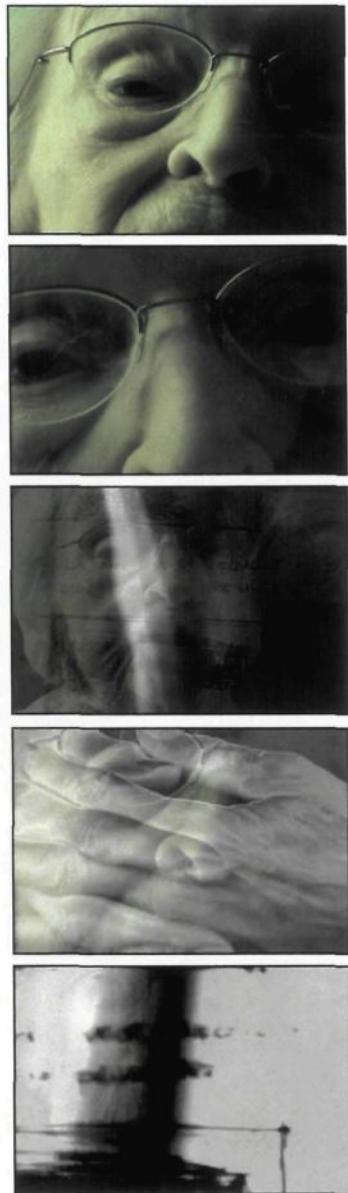


Figure 6

Marie-France Boisvert

Impressions Fugitives : Déficit cognitif, 2004
Sculpture installative, 1,80m x 3m x 2,50m
Projection vidéographique sur lexan et béton

saisi que je ne travaillais pas sur les antagonismes, mais plutôt avec eux, pour mieux exprimer visuellement les états-troubles de perception.

Une deuxième œuvre, présentée à la *Galerie L'Œuvre de l'Autre* de l'Université du Québec à Chicoutimi en 2004 et intitulée *Impressions fugitives : Déficit cognitif* (figure 6, p.19) s'est avérée une introduction à ma quête sur la modulation du temps et de sa dysfonction, du rapport de l'objet représentatif de présences (ici, le soulier porteur de mémoire) et de sa figuration dans un espace/temps. Le soulier fut l'élément de figuration de la présence humaine, une trace d'un passage à un autre, d'où la transparence de l'objet signifiant la perte de mémoire, l'abrutissement du temps qui n'a plus la même valeur mais qui toutefois perdure, s'étire, se déforme. La transgression du langage dans la vidéo, jusqu'à ne devenir qu'un souffle, démontre bien l'origine de ma recherche sur les états-troubles de perception. L'altération de l'image et du son rejoints l'intemporalité d'une dysfonction mnémonique ; la valeur du temps présent n'existe plus, il est l'écho d'un passé qui perdure et donne sens au vide présent d'un futur qui ne viendra jamais.

Sur le thème des innovations durables, une autre sculpture (figure 7, p. 21-22-23) explore la déconstruction de la forme et la symbolique architecturale d'un immeuble, l'université. *Cloisonnement* s'inspire de la connaissance, de la masse de données, des matériaux contemporains qui construisent notre univers urbain. Acier, béton, résine, la particularité de ces matières est chimique. Prises dans le verre, les feuilles d'acier ouvrent une percée sur lesquelles la lumière accroche. Elles reposent sur une fondation précaire de

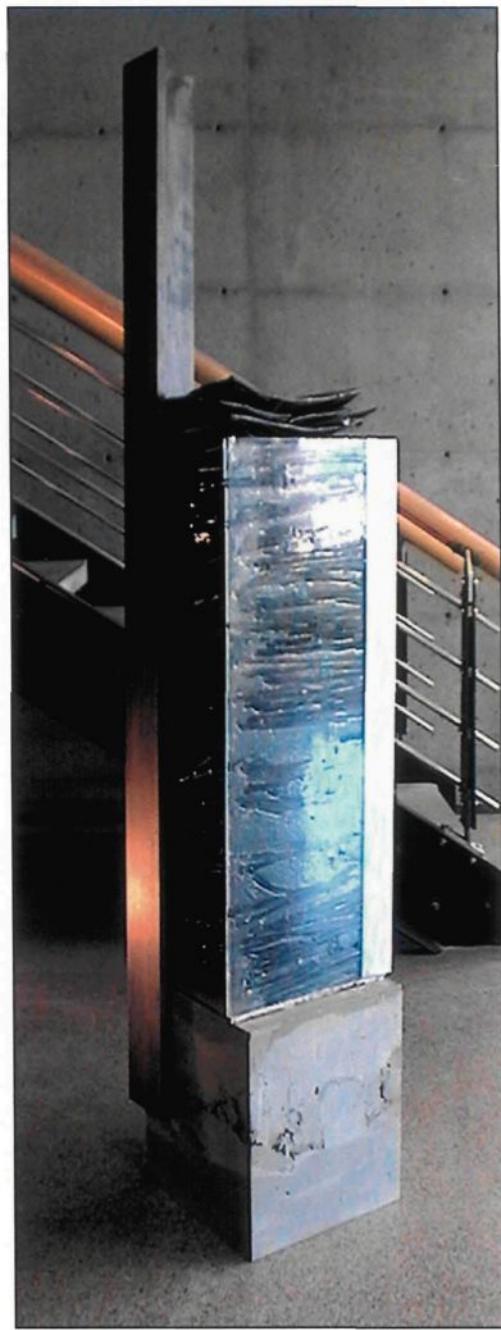


Figure 7

Marie-France Boisvert

Cloisonnement, 2005

Sculpture 30 x 30 x 84 cm

Feuilles d'acier, résine d'éclusion, béton hydrogéné et bois

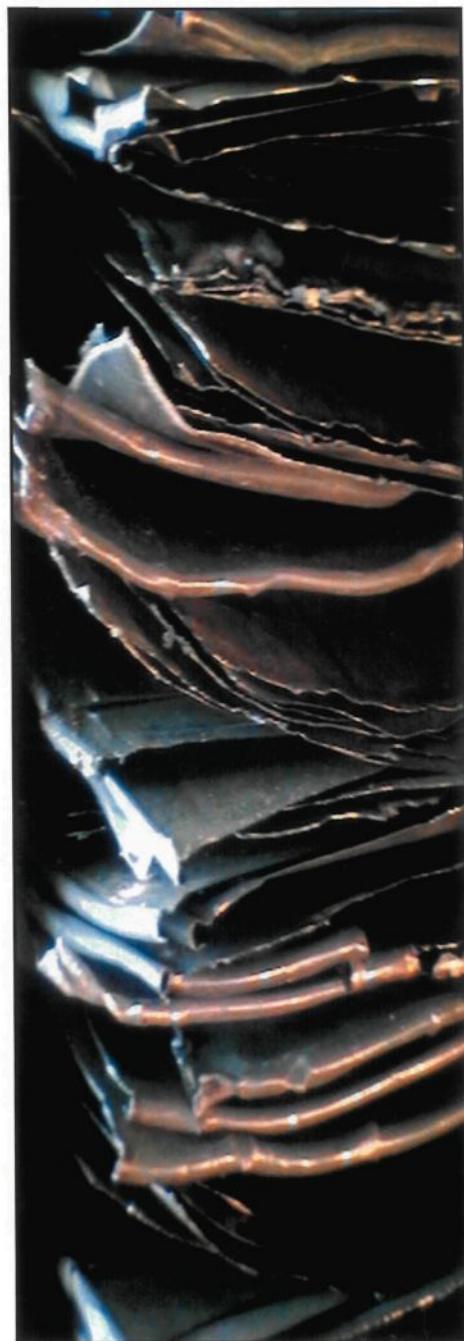


Figure 7 (détail)

Marie-France Boisvert

Cloisonnement, 2005
Sculpture 30 x 30 x 84 cm
Feuilles d'acier, résine d'éclusion, béton hydrogéné et bois



Figure 7 (détail)

Marie-France Boisvert

Cloisonnement, 2005

Sculpture 30 x 30 x 84 cm

Feuilles d'acier, résine d'éclusion, béton hydrogéné et bois

béton et sont soutenues par un simple montant de bois. L'emprise de la masse sur la forme suggère des termes tels que la lourdeur, l'amoncellement, la solitude. Malgré cette impression de noblesse, refermée sur elle-même, cette sculpture ne peut même pas se confronter à l'autre puisque son souffle est trop faible. Sa forme sclérosée se décompose en strates et devient muette. Son discours ne se projette pas dans l'espace, il demeure incohérent et discordant, il n'est que l'écho se répercutant dans le vide et ne peut trouver autre résonance que son altération dans la perception de la forme.

1.3. Survivances

« Si quelque chose survit et fait retour, ce serait alors une folle vérité [...]. Et il est sans doute vrai de dire que de cette vérité-là, on ne veut rien savoir. [...] cette vérité serait de l'ordre du traumatique, puisque sans forme et sans nom, une vérité qui n'aurait d'urgence de vie que de tendre également vers la dissolution et la mort ou, plus précisément, vers ce qui ne ferait que se répéter dans la tendance vers le rétablissement de l'état antérieur» (Leclerc, 2004 : 100).

C'est donc là le paradoxe constitutif de la création : une présentation représentative d'un vide de présentation; non pas d'une absence au sens symbolique où l'absence renvoie au présent, et inversement, mais au sens de ce qui n'a jamais pris forme pour la conscience mais qui néanmoins se présente. Un présent d'absence, une forme substitutive porteuse du manque et de la perte. La limite est latente, c'est l'amalgame de matières qui me pousse à

rechercher continuellement ce point de rupture entre l'espace, la forme ou la figure et le temps afin de mettre en relief une perception diffamatoire d'un réel présent, que je nomme états-troubles (voir la référence aux fig. 8 et 9, p.26-27). Un choc de rencontre surviendrait alors lorsqu'il y aurait traverse du champ de la représentation par celui de la présentation, ce qui ferait momentanément éclater tout repère de l'image et de l'espace. Cette césure est l'ultime atteinte dans mon œuvre. Le travail de certains artistes comme Gerhard Richter, Richard Serra et Antoni Tàpies (fig. 10, p.30) inspire beaucoup ma démarche artistique. Mais celui qui me rejoint davantage est sans équivoque Anselm Kiefer. Cet artiste, né en Allemagne en 1945, a exposé ses œuvres, peintures et sculptures, au Musée d'art contemporain de Montréal au printemps 2006. C'est lors de cette exposition, *Entre Ciel et Terre*, que j'ai eu l'occasion de connaître son œuvre. Des tableaux gigantesques de plus de 3 mètres y étaient installés, des livres-matières ainsi que des sculptures où une sensibilité et une certaine similitude de la matière pouvaient rejoindre de loin mon travail. (fig.11, p.31) Kiefer traduit par son art la poésie et le sentiment d'un sens perdu. La mémoire occultée ressurgit dans la conscience et rend l'iconographie importante. Son œuvre met en lumière un contenu présent dans la matière, dans la couleur ou sa négation, dans l'accumulation de vêtements, bois, cendre, sable, fil de barbelé... Ces matériaux sont des traces émergeantes de mondes enfouis luttant contre l'oubli. « Ils [ses tableaux] se proposent comme des lieux de leur propre mémoire, une mémoire élaborée au travers de sa pratique artistique ». (Arasse, 2005 : 2) Au seuil de l'irreprésentable, l'œuvre de Kiefer crée une urgence de la vie par la commémoration d'événements sensibles dans la matière et l'espace, figurée par la présence de gigantesques tableaux.

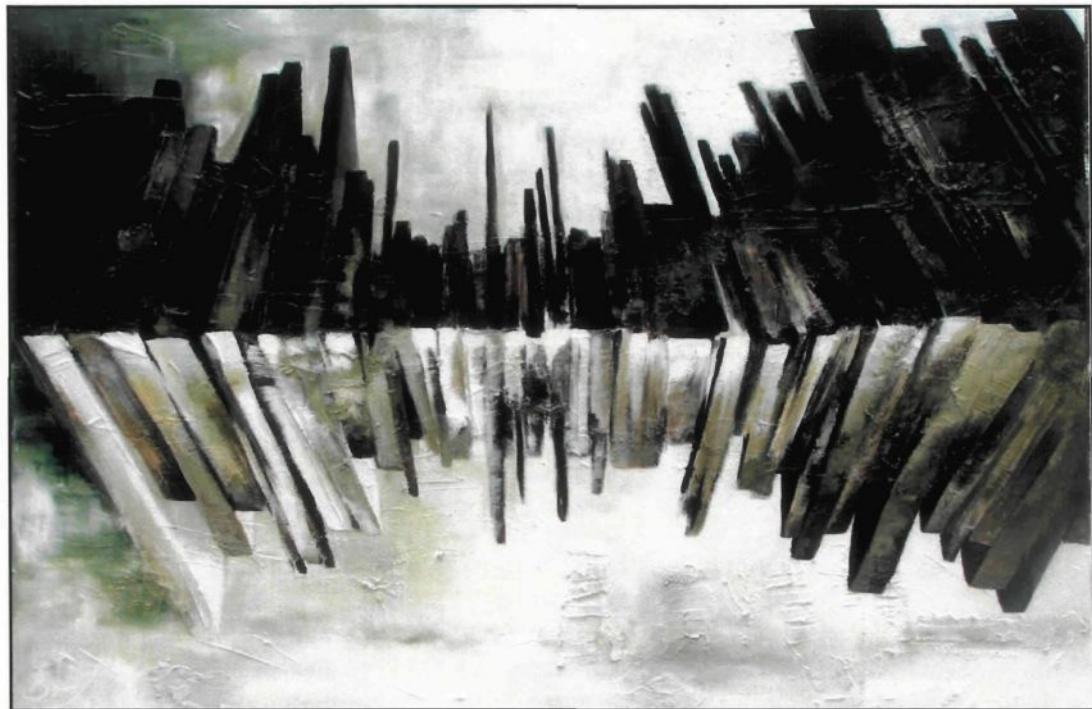


Figure 8

Marie-France Boisvert

Impressions, 2006

182 x 121 cm

Acrylique et matériau de structure sur toile galerie



Figure 9

Marie-France Boisvert

Usures, 2006

182 x 121 x 17 cm

Acrylique, graphite et matériau de structure sur toile galerie

Dans le monde de la perception, la mémoire est la gestalt qui unifie le fondement des expériences vécues pour mieux comprendre le présent. Mémoire sans date ni lieu, mémoire abstraite, avant le devenir œuvre, il y a le non-lieu de la création, qui s'opère dans la genèse de la forme; lieu et lien entre deux tensions antagonistes, la conjoncture entre le plan et le point articule l'espace potentiel d'une corporéité. Kandinsky affirme dans son essai: « Que [...] le point géométrique est, [...], l'ultime et unique union du silence et de la parole » (Kandinsky, 1970 : 2). La perception est indéfiniment ouverte et ne saurait être limitée. Nous pouvons avoir l'impression qu'elle se heurte à des objets, mais son origine est ailleurs. Autrement, c'est la résistance que l'on rencontre lorsqu'on perçoit ce qui fait figure; l'accumulation d'expériences peut engendrer une dissonance dans la perception d'une œuvre, tant dans sa réceptivité chez l'artiste que dans sa réception chez le regardeur. L'ouverture d'esprit suscite, chez celui qui entre en relation avec l'œuvre, un schème affectif aussi appelé expression. Cette communication entre l'objet et l'artiste, entre l'objet et le regardeur, joue un rôle significatif dans le rapport sensible imagé. Il est question ici de perception mnémonique, image mentale produite du passé vécu qui engendre l'émotion relevée dans l'œuvre. L'identité de l'œuvre se génère de façon sporadique puisqu'elle ne prend tout son sens que dans l'œil de celui qui la voit. Elle doit provoquer un dessaisissement chez le regardeur, stimuler une prise de conscience afin de favoriser l'ouverture susceptible de produire un sentiment d'inquiétante étrangeté, effet singulier de l'objet de l'art perçu comme le lieu d'un trouble. Ce sentiment ne se manifeste que lorsque les frontières s'effacent et que s'estompent les délimitations, quand il devient difficile d'avoir un repérage habituel des choses, surtout quand ce qui s'impose comme

étrange et inquiétant nous est du plus familier! La nostalgie, évocatrice de tant d'images, libère des ramifications propres à stimuler un nouvel art de créer, et peut-être même de penser les ombres. L'image, dans sa nature de fantôme et sa capacité de revenance, de hantise, s'y révèle comme le théâtre intense de temps hétérogènes qui prennent corps ensemble. Son pouvoir de transmettre l'émotion, sa structure de symptôme où se mêlent latences et crises, mémoire et désir, répétitions et différences, refoulements et après-coups, fait naître cet inconscient du temps qu'est la survivance.

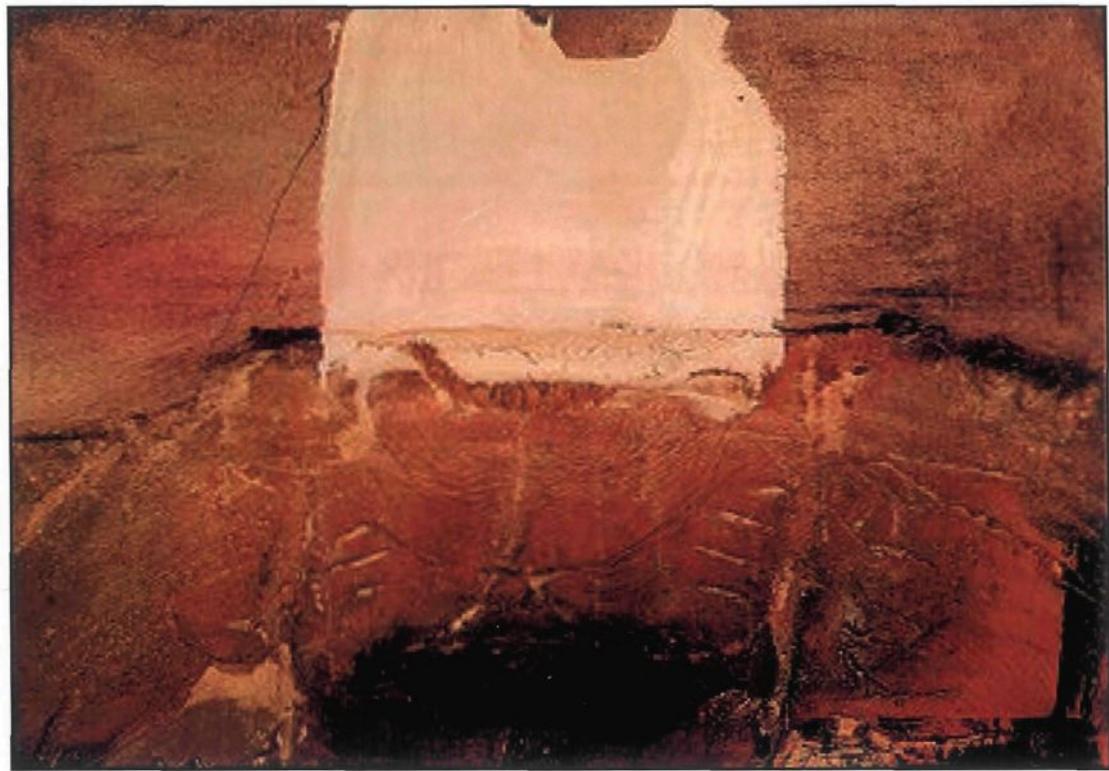


Figure 10

Antoni Tàpies

Pintura, 1959

81 x 115 cm

Mediums mistes sur canevas



Figure 11

Anselm Kiefer

Die Milchstrass, 1998-2004

381 x 563 cm

Huile, émulsion, acrylique et gomme-laque sur toile avec objets de plomb

II

LA LIMITÉ EXISTENTIELLE : UN POINT DE RUPTURE DANS LA STRUCTURE ORIGINELLE

« Si le langage a cette « possibilité essentielle de soustraire les choses à leur existence naturelle », qu'il est « rupture de présence », il chercherait en même temps « à se projeter vers le non-langage comme vers sa mort même, sans pouvoir mourir jamais » (Leclerc, 2004 : 30).

À priori, la perception est le vecteur essentiel à la compréhension de l'œuvre. Elle induit le regardeur dans la sphère métaphorique d'une réalité dysfonctionnelle; les schèmes de composition émergeant de cette occlusion versent dans l'abnégation d'un présent éphémère pour se traduire dans l'œuvre d'art comme des états-troubles de perception. Aussi, je poursuivrai ma réflexion en suivant, dans ce second chapitre, les voies du trouble

et de la confusion devant certaines notions théoriques de l'oubli, de la limite et de la rupture. À titre d'étude, j'élaborerai sur le processus et les étapes de travail qui ont précédé l'exposition finale à cette recherche, présentée dans le troisième et dernier chapitre de cette communication. Donc il sera question du langage de l'œuvre avant et pendant sa mise au monde ainsi que de son autocritique permettant une relance de ma création.

2.1. Les stigmates du temps et les embrayeurs dynamiques dans l'œuvre: mémoire et oubli

Dans la structure originelle de mon travail artistique, j'introduis des termes ayant une signification sensorielle tels que répétition, distorsion, fragmentation, limite, tension, immersion. Ces mots, je les trouve principalement reliés à la psychologie, mais surtout à la philosophie existentialiste et l'ayant préalablement mentionné, je m'en sers comme éléments de genèse à ma création. La mémoire et l'oubli en sont les principaux acteurs et veillent à rendre l'œuvre accessible pour celui qui ne nie pas ses origines. Puisque l'oubli est perçu comme une menace à la mémoire et donc à l'identité, la mémoire est alors une façon de lutter contre l'oubli. L'art est typiquement relié à ce besoin de se souvenir. Par ses divers langages, il nous introduit dans la sphère de monstration. L'artiste utilise ce moyen de communication pour redéfinir son existence et se permet d'imposer, par sa créativité, sa propre vision du monde actuel. En se servant de la mémoire collective, l'artiste peut absoudre sa perception de l'individu. Il ne crée pas nécessairement pour

éduquer la société, mais pour assouvir son propre besoin d'exister. « L'oubli ne s'oppose pas à la mémoire, il lui est au contraire constitutif, les deux versants, mémoire et oubli, ont la même fonction identitaire, se souvenir c'est aussi oublier » (Marcot, 2003: 37).

La relation à l'homme, à son univers, à sa pensée est à l'origine de ma démarche. Il est intéressant de voir jusqu'à quel point un mot peut générer la pensée d'une œuvre. Je ne conçois pas l'œuvre dans un rapport à la représentation, je la conçois dans un rapport à la présentation. J'utilise certains mots en les transformant, en les juxtaposant, les soumettant à une distorsion de leur signification première afin de leur permettre de se montrer autres. L'image de ces lexèmes est transposée comme élément de fond : sa présence est nécessaire pour que le tout prenne sens, mais dans l'application du sujet, il devient difficile de voir, d'entrer en contact direct avec lui et de saisir aux premiers abords l'intention première de ce qu'il impose en tant que terme imagé. Je traduis l'être du mot, me servant de son expression corporelle comme vecteur de transmission et le décompose comme une arborescence pour en altérer l'image qu'il représente.

Afin de mieux expliciter ma démarche de création, il est nécessaire de se pencher sur le processus de l'oubli, axé essentiellement sur le point de vue philosophique. L'oubli, sous la forme du silence, peut être une manifestation du souvenir. Il peut aussi être considéré comme un phénomène, comme participant d'un processus d'appropriation du passé. Dans le rapport entre la mémoire et l'oubli, des contradictions et des détournements de sens sont présents. Alors que l'oubli est le plus souvent interprété de manière négative,

la psychologie suggère qu'il y ait un processus d'effacement normal des souvenirs. En impliquant cette notion de perte au sein de mon œuvre, qu'il soit question de l'identité, de l'image ou de la référence, il s'agit pour moi de redéfinir ce qui n'est plus en traitant de l'ombre¹⁵ comme vecteur d'interprétation. Ce n'est plus une représentation de paysages, c'est une impression de lieux, un souvenir, un écho, qui laisse place à une nouvelle figuration. Le rapport de l'oubli dans mon travail se traduit par l'absence de couleur, le flou de l'image s'exprimant par des lieux erratiques, intemporels et muets. En stimulant le doute, j'effleure les limites de la conscience.

Cet intérêt pour le seuil d'une prise de conscience est motivé par la perte de mémoire. « Toute action exige l'oubli », explique Nietzsche. L'oubli, pour Nietzsche, ne constitue pas un défaut de mémoire, une incapacité à retenir le passé, mais il est, au contraire, une faculté positive sans laquelle la conscience, pleine de souvenirs, ne pourrait accueillir rien de nouveau.

« En permettant à la conscience d'écartier la multiplicité de perspectives à l'intérieur de laquelle elle se disperse pour se concentrer sur « l'horizon déterminé » de son action, l'oubli investit le futur de nouvelles possibilités : La gaieté, la bonne conscience, la confiance en l'avenir [...], de la faculté d'oublier opportunément aussi bien que de se souvenir à propos... ». (Kattan, 2002 : 87)

Le prenant en ce sens, l'oubli est source de liberté et de création. Il trouve une justification dans la mesure où il est nécessaire à la vie. Pour s'investir dans l'avenir, pour

¹⁵ Ce concept d'ombre m'est venu en faisant une étude sur la perte de mémoire, soit *Impressions Fugitives : Déficit cognitif*, présentée à la page 17 de ce document. Il s'inspire du souvenir, de l'absence ou du manque de présence dans la trace de passage.

se repenser, l'homme doit pouvoir abandonner le poids du passé. Une conscience trop lourde de mémoire, selon Kattan, est incapable de saisir les nouvelles possibilités qu'offre le présent et renonce à se transformer.

Paradoxe à la mémoire, la prise de conscience ne rend pas conscient ce qui ne l'est pas; elle n'admet à la conscience claire que ce qui la sert sans la gêner, sans l'humilier, sans la troubler. Si quelque chose l'ennuie, elle le chasse ou s'y efforce. Si quelque chose la blesse ou la traumatisé, la conscience réagit si vite qu'elle ne s'en rend même pas compte : elle l'enregistre, mais elle le refoule. En fait, il semble que lorsqu'il est question de prise de conscience, il est également question d'oubli.

2.1.1. De la distorsion à l'altération

La perception du temps, des objets, des lieux, est singulièrement associée aux expériences personnelles et collectives préalablement vécues. Le souvenir de moments enfouis fait résurgence et teinte notre perception selon notre capacité à recevoir l'œuvre, à l'accueillir et lui donner sa chance de s'exprimer. Afin de mieux présenter mon exposition majeure, celle qui clôture ma recherche sur les états-troubles de perception, il m'a fallu travailler à partir d'études, des tableaux beaucoup plus petits mais tout de même intéressants pour le travail de la matière. Dans une première étude, *Abysses*, (fig.12, p.39) exposée à la galerie *Toqué Rouge* de Jonquière en juin 2007, l'amalgame de diverses

tentatives d'expression sur la gestuelle combinée d'un rythme chaotique laisse perplexe. La vision apocalyptique d'un monde permet d'entrevoir une finitude, la promesse d'un possible silence. Inondé de matières, cet espace est fort d'une tension intérieure.

La conception de mon travail tourne autour de l'idée de structure humaine comme lieu d'investigations émotionnelles. Je crée une translation entre le corps, habitat premier de l'homme, et son environnement, dont l'architecture, la masse, le centre figuratif de l'émotion humaine. Le mur, les parements, les frontières, ne sont que des limites qui ne demandent qu'à être rencontrées. Le rythme composant l'œuvre se dissout, l'image s'effondre, sans toutefois perdre sa matérialité. La texture des tableaux commence à rejoindre la notion de sculpture; ce n'est plus de la peinture, ce sont des traces de passage, des éclats de lumière qui s'accrochent à la surface. Je tais les bruits des couleurs, tant elles ont été galvaudées. Les gris se sont emparés de la masse, les noirs trempent dans une mare de formes absoutes. Le jeu de transparence créé par les couches successives de paraffine enveloppe l'espace et trouble la vision pour que ne subsiste plus cette exigence de penser. Les blancs, quant à eux, parfois timides mais souvent insolents, envahissent l'espace et font perdre toute notion temporelle, toute référence au lieu. Il ne reste que l'imagination, que l'impression d'un peut-être.

2.1.2. De la superposition à l'adaptation

En travaillant différents matériaux pour l'édification de mes œuvres, j'ai réalisé l'importance de créer un amalgame entre ma sculpture et ma peinture. J'ai introduit les matières et les ai rendues sensibles. Le processus de création s'est lentement transformé, comme une chrysalide, pour devenir ce qu'il est aujourd'hui : une haute-pâte dans laquelle s'est imprégnée la trace du moment de création, un lieu de rencontre entre le plan et le point, entre la lumière et la matière, entre l'artiste et l'œuvre.

La juxtaposition des matières crée une profondeur du plan où l'ombre prend une tout autre dimension : elle amplifie la forme. Ce deuxième tableau, *Anthèse* (fig.13, p.40), symbolise le cheminement de vie, l'accumulation d'expériences, la régression de la forme jusqu'à devenir poussière. Les tons accaparent l'espace, ne laissant place qu'à une impression de déjà-vu. Ils rendent l'œuvre intemporelle et donc inaccessible. « L'événement visuel du tableau n'advient qu'à partir de cette déchirure qui sépare devant nous ce qui est représenté comme souvenu, et tout ce qui se présente comme oubli » (Didi-Huberman, 1990 : 189).

Éphémérité du temps, accumulation de segments temporels, le présent ne peut figurer au sein de mon œuvre. Il est question d'un passé, d'un futur, mais la place du présent ne tient plus, il n'a lieu d'être puisqu'au moment de vie de l'œuvre, il est déjà révolu. Le temps n'a plus d'emprise; il s'essouffle, s'effondre. La nécessité de trouver des

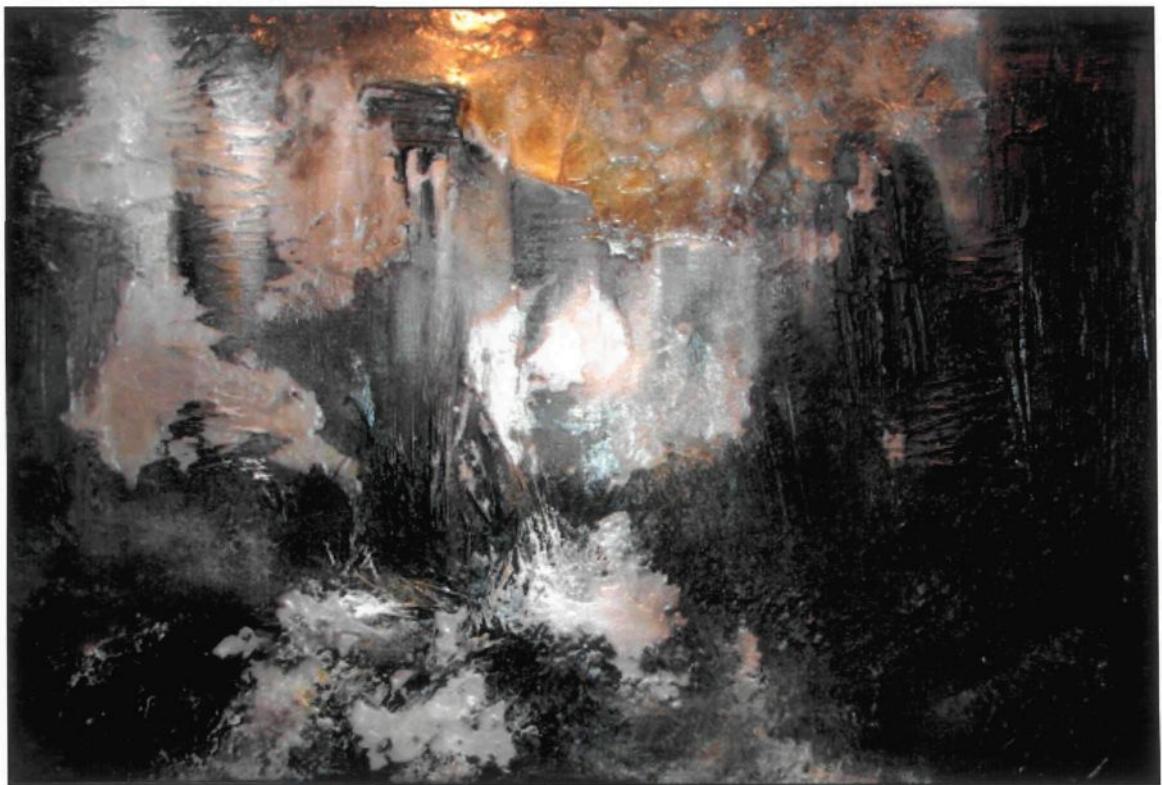


Figure 12

Marie-France Boisvert

Abysses, 2007

152 x 106 cm

Émulsion, acrylique et paraffine sur toile galerie

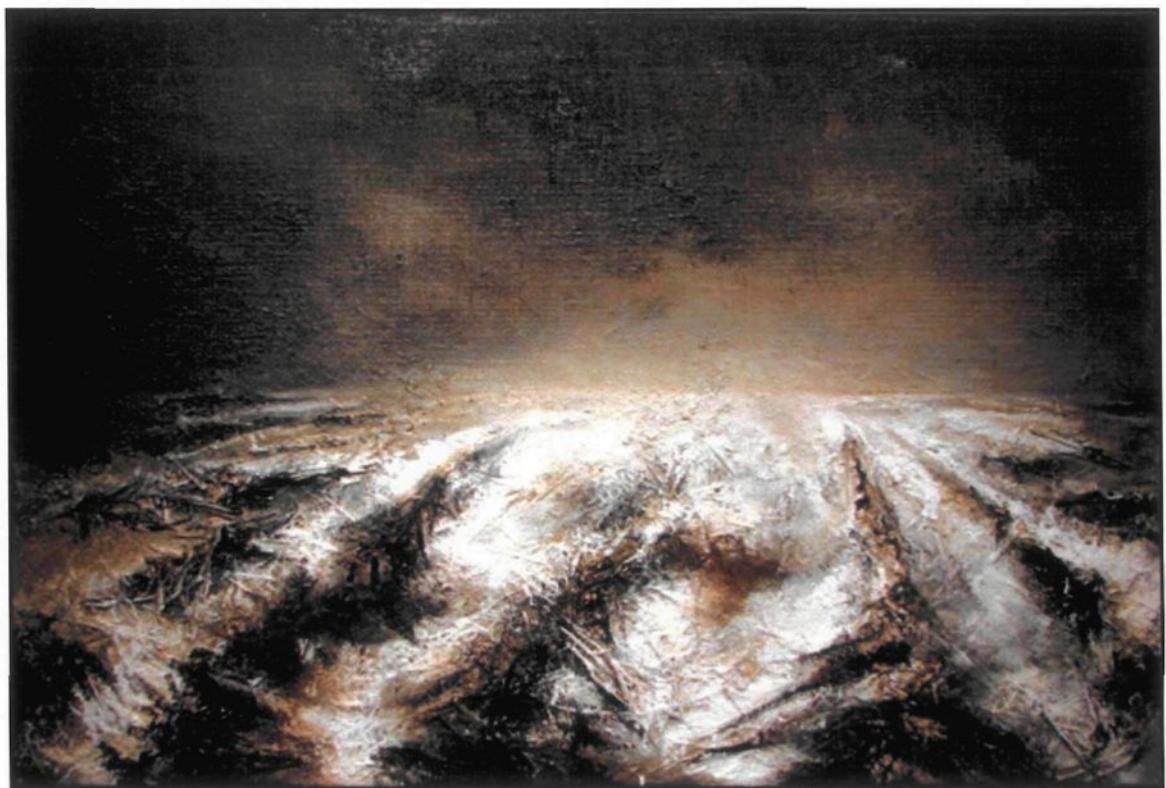


Figure 13

Marie-France Boisvert

Anthèse, 2007

152 x 106 cm

Émulsion et acrylique sur toile galerie

repères s'impose devant ce qui se manifeste comme une errance de la pensée ou une représentation sans but; une solution à l'impasse que représente la circularité du mouvement, du geste attribuée à la conception de l'œuvre dans cette nouvelle figuration que j'amène. La simplicité du sujet ne porte pas préjudice à l'atteinte chez le regardeur, dans cette soumission à l'exaltation du banal que j'orchestre de mes mains. Obligée à ce que m'impose l'opération créatrice, je montre de manière troublante les choses et les êtres dans cet univers matériel de traces où l'identité reste en suspens. Dans ce travail d'émulsion, ce qui se révèle comme formes fragiles, étranges et hésitantes, n'est qu'une image concrète confrontée à nulle autre que son empreinte, à une proche parenté que nous oublions de voir ou que nous ne sommes pas disposés à considérer.

« Chaque toile était un champ de bataille où les blessures se multipliaient à l'infini. Survint alors un phénomène surprenant. Tout ce mouvement frénétique, cette gesticulation, ce dynamisme inépuisable, à force de griffures, de coups, de cicatrices, de divisions, de subdivisions infligées à chaque millimètre de matière, à chaque centimètre de millimètre, ont opéré soudain le « saut qualitatif ». L'œil ne percevait plus les différences. Tout se fondait en une pâte uniforme. Cela qui avait été ardente ébullition se muait de soi-même en silence étale ». (Tàpies, 1974 : 210)

De manière certaine, il me semble que je pourrais trouver dans les propos de Tàpies cette même exigence de figurer l'épreuve des formes par la violence du geste traçant une ligne qui en croise soudainement une autre, réduisant toute forme à l'absence de forme.

2.2. L'affaissement du sens dans le langage de l'œuvre : limite et rupture

Le langage de l'œuvre est le vecteur de transmission étymologique qu'utilise l'artiste afin de se constituer en tant qu'autre. « L'œuvre ne peut que renvoyer à une cause absente, toujours recouverte et déplacée, née de la première révélation de notre être-là ». (Gagnebin, 1984 : 24) Quand la visibilité et la transparence représentative éclatent, et que l'image se rend capable d'ouvrir une scission de « ce qui nous regarde dans ce que nous voyons »¹⁸, un renversement vient brouiller les limites entre regardant et regardé et rend floues les frontières respectives entre signifiant et signifié.

Afin d'aborder le thème de ce sous-chapitre, je fais le lien entre le travail d'Anselm Kiefer, cet artiste originaire d'Allemagne, et le mien : l'œuvre de Kiefer est amenée autrement, quoique nous utilisions des matières similaires dans nos compositions picturales. Paille, plâtre, terre ou argile forment une émulsion sur la surface. Le côté naturel de la matière et son rendu tactile impressionnant dépassent largement l'effet de peinture. C'est une haute-pâte qui maintenant prend place dans ce gestuel sur des formats grandioses. Notre style est très proche et se ressemble. Toutefois, même si Kieffer est l'artiste qui me rejoint davantage, notre démarche n'est pas la même. Kieffer introduit dans son œuvre divers objets porteurs de sens. Quant à moi, mon approche du sujet n'a nullement besoin de prendre en charge le poids d'un corps étranger, cela lui enlèverait toute crédibilité et n'apporterait rien de plus qu'un discours à soutenir. Dans une œuvre de

¹⁸ Notion abordée par Georges Didi-Huberman dans son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, Paris, 1992.

Kieffer, l'accumulation de nombres (fig.14, p.44), figure imagée de noms d'étoiles, représente à mes yeux un rapport direct avec la guerre; les numéros attribués aux victimes sont étroitement en lien avec ces-dites étoiles qui représentent une certaine liberté, l'inaccessibilité d'un lieu divin, le repos, le retour des planètes à la poussière. Kiefer intègre dans son travail des mots, des phrases significatives. (fig.15, p.45) Il tend à rejoindre la terre et le ciel, dans un fracas de matières et d'objets sensibles. Ses tableaux sont chargés de souvenirs; la terre est lourde de son passé, sous des manteaux d'argile, l'artiste essaie tant bien que mal à étouffer une mémoire qui se désiste à l'oubli.

Malgré la similitude de notre approche artistique, mon travail se distingue par le caractère identitaire de l'œuvre, de l'image, mais surtout l'absence de politique qui n'est nullement de mon ressort. Je travaille l'idée des mots, la résonance qu'ils renvoient. Perceptions utopiques de paysages défigurés, c'est cette altération de l'image que singularise mon art. L'expression de son existence voit le drame dans la violence du geste créateur; la scène atrophiée par le poids de la matière se tait, toute figure confondue, il ne reste enfin que l'écho.

2.2.1. De la répétition à la régression

La résistance identitaire de l'œuvre est perpétuellement mise à l'épreuve, tant que l'écho de son sens entre en résonance avec le milieu qui l'accueille. La sensibilité du sujet

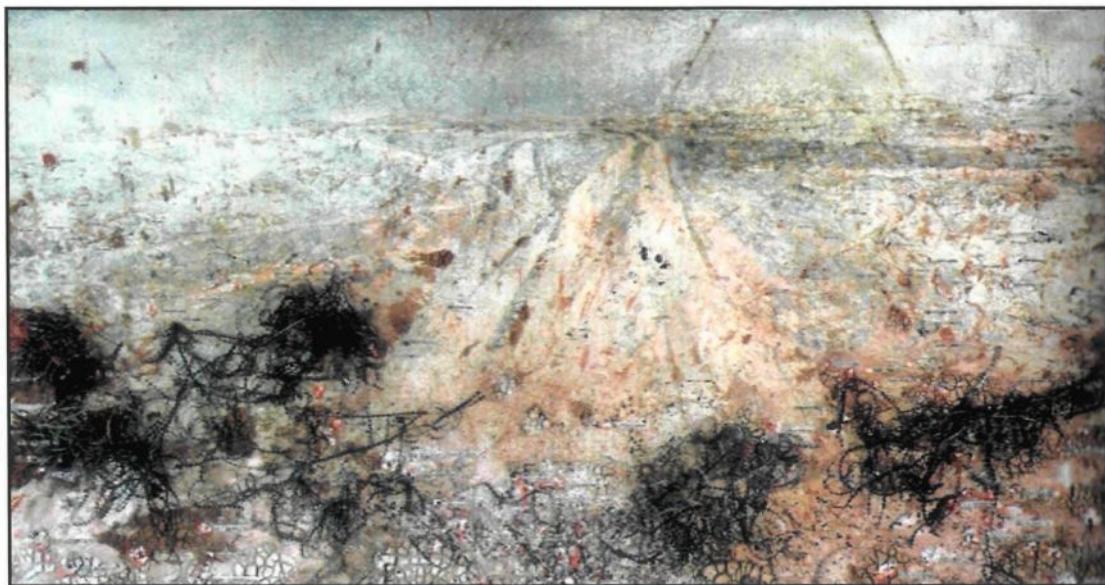


Figure 14

Anselm Kiefer

Himmel auf Erden, 1998-2004

280 x 560 cm

Huile, émulsion et acrylique sur toile avec barbelé



Figure 15

Anselm Kiefer

Des Herbtes Runengespinst – für Paul Celan, 2005

280 x 560 cm

Huile, émulsion et acrylique sur toile avec bois brûlé

se transpose, comme de multiples images. Je tente de perdre la représentation en accumulant ces images évocatrices, les juxtaposant, les usant de manière à rendre l'autonomie accessible à un sujet qui serait autrement atrophié.

« La régression de l'image vers l'informe n'est pas forcément l'abandon de la figuration au profit de l'abstraction, mais correspond plutôt à un passage à la verticale de l'image, à un affaissement de son sens et de sa matière. Dégagée de ses constituants physiques et symboliques, l'image devient une matière malléable qui se « laisse faire » ou se « laisse aller » (Grenier, 2004 : 95).

Dans une troisième étude que j'ai appelée *Césure* (fig.16, p.48), l'œuvre fait référence à un temps qui ne subsiste plus, à la sublimation de l'éther et à la décomposition du sujet. J'ai saisi l'occasion de travailler la surface en y greffant des morceaux de bois afin de permettre une nouvelle figuration hyperréaliste. La masse devient fragile, sous le regard de la lumière, comme si tout était gelé et qu'un moindre geste de plus pouvait la briser. Encore là, j'ai travaillé avec des tons de gris : des blancs diaphanes confondus dans des noirs chauds. La toile texturée du fond se perd sous l'épaisseur de la peinture, contrairement à l'étude précédente (fig.13, p.40) où, malgré la superposition successive de couches, les étapes de création ne sont aucunement transgressées.

Tout à fait recouverte et peut-être oubliée, l'accumulation de matières est totalement intégrée, elle ne fait qu'un avec le fond et l'espace. Dans l'essai de Catherine Grenier, nous pouvons établir un parallèle entre son texte et mon étude :

« [...] l'image éprouve la fatigue d'être soi, l'exténuation, l'inutilité, qui pourront se traduire alternativement par l'impossibilité d'être [...] ou par le repli de la représentation sur des formes de mortification mélancolique. [...] On peut penser l'image dépressive dans les mêmes termes : au vide psychique correspond l'anéantissement psychologique de la représentation, qui peut se traduire soit par la régression vers l'informe soit dans la conservation d'une enveloppe vide ». (Grenier, 2004 : 94)

La surface devient tangible, faite de petits creux, de lignes texturées et palpables, le jeu de profondeur est à la limite de la sculpture. L'apothéose de l'image se révèle, par une convergence de détails, de crispations ou de relâchements d'une figuration qui dévoile involontairement ses trous, n'être en fait que le théâtre d'une réclusion soutenue. Cette nouvelle figuration avoue sa fragilité et ses failles qui deviennent alors l'essence même de la création.

2.2.2. De l'immersion au silence

« Comment décrire ce qui ne représente rien ? »²¹ Voilà une question qui semble traduire l'incertitude du devenir œuvre de cette quatrième et dernière étude, étape préparatoire à l'exposition finale qui conclura cette communication sur les états-troubles de perception et qui a pour titre *Silences*. (fig.17, p.49) Sous l'accumulation de peinture, le

²¹ Roland Barthes, *Le troisième sens*, loc. cit., p.55, mais repris par Josée Leclerc, *Art et psychanalyse*, p.60.



Figure 16

Marie-France Boisvert

Césure, 2007

152 x 106 cm

Émulsion et acrylique sur toile galerie



Figure 17

Marie-France Boisvert

Silences, 2007

152 x 106 cm

Émulsion, acrylique et paraffine sur toile galerie

sujet n'est autre que l'exigence d'une discontinuité plus ou moins radicale qui s'opère en tant qu'identité dysfonctionnelle. Comme Blaise Pascal en faisait état, le vide s'élabore dans l'absence de présence ; *Silences* est le résultat de la quête d'une autonomie singulière, fondamentalement désœuvrée de la rencontre entre la ligne et le plan, le blanc s'ingère afin de taire le discours. De ce fait, il ne s'agit là que de formes informelles, dissociées les unes des autres, sans repère d'illustration. La pâte n'est que pâte, la lumière de la peinture, et sous cet amas de matière, l'ombre est latente.

L'excès d'une figuration représentative du paysage a noyé l'image et celle-ci a de la difficulté à se définir ou plutôt à se redéfinir dans sa singularité. Je serais amenée à considérer la constitution du sujet qu'au prix de l'altérité. La figure de l'œuvre s'est développée progressivement, suite au renversement d'une perception constituante d'un réel présent. Cette nouvelle proposition, dans l'œuvre, de sensibiliser l'espace, de le rendre accessible dans un soupir, devient plus disponible à l'exigence de penser. Penser ainsi le lieu et l'expérience est tout à fait réfractaire à la conception du temps et de l'espace.

« [...] pourrait-on concevoir cette auto-perception comme virement ou retour sur les conditions fondatrices d'un sujet à l'atteinte, comme ce qui ne pourrait que se répéter dans une actualité perpétuelle, dans une perception qui n'est qu'auto-perception, c'est-à-dire impossible à dégager, à départager, à différer, à mettre hors de, ou ailleurs, tout en demeurant impossible à assimiler, à concilier ou à assujettir? Il s'agirait alors d'une expérience de retour sur les conditions d'assujettissement à l'« urgence de la vie-mort », le sustantif « règne » [...] » (Grenier, 2004 : 100).

Contrainte au silence, dans ce brouhaha où circulent rythmes et échos, cette étude porte sur la dissolution de la représentation pour tenter d'accepter ou comprendre une réalité qui nous échappe.

III

LIEUX LIMITES : RHÉTORIQUE D'UNE ŒUVRE POUR UNE MISE EN ESPACE

Entre la réalité de l'espace perçu et le vide que celui-ci occupe, la limite est rapidement atteinte. Le lieu, point de rupture entre présentation et perception où figure le parcours de l'œuvre, constitue l'ultime dimension du processus réceptif. Dans ce troisième et dernier chapitre, j'exprime l'exposition et son titre, objet-témoin de ma recherche sur les états-troubles de perception. Très actuelle de par sa simplicité, son absence de couleur et du sujet traité, l'exposition composée de trois tableaux de dimensions imposantes ainsi que d'une sculpture monumentale fut présentée à la salle ALCAN du Centre National d'Exposition de Jonquière. La présentation de mon travail artistique m'oblige à faire face à une réalité qui autrement n'aurait de sens. Je conçois l'œuvre tout d'abord pour moi-

même, seule à juger de son effet dans l'intimité de l'atelier sans au préalable discourir sur son autonomie. Amenée à maturité, je me dois de la rendre viable en la partageant non pas seulement au regard de l'autre, mais avec sa personne entière : trop imposante pour être abordée simplement, l'œuvre s'ingère dans l'espace et affecte systématiquement la perception du regardeur.

« [...] l'œuvre doit être interprétée, et cette interprétation nécessite (...) de la « sympathie intellectuelle ». Le récepteur, à condition qu'il entre dans la logique de l'œuvre, réactive et poursuit le mouvement de la production : il est conduit, par son interprétation de l'œuvre, à la priméité qui s'y trouve captée, au possible qui s'y trouve intégré » (Everaert-Desmedt, 2005 : 43).

Plongée dans un sujet lourd de sens, ma production s'est inspirée de termes imagés que j'ai déformés jusqu'à ce qu'ils deviennent tout autre, que leur signification première ne soit plus que l'ombre d'une présence. L'abîme dans lequel ces mots ont sombré fit naître de nouvelles paroles. Mes compositions picturales et spatiales investissent le vide, le prolongent et le sculptent, s'adaptant pour ne faire qu'un dans cet espace où le paysage se redéfinit comme de multiples lieux sans autres repères que la ligne d'horizon. C'est là que le discours prend une autre signification. Il devient plus personnel, il s'adapte à la pensée individuelle, donnant l'occasion à chacun d'imaginer sa propre histoire dans cet univers artistique que je crée.

Le souvenir joue un rôle majeur dans le processus de mise en espace. Il devient le moteur de toute interprétation et provoque l'ultime chance d'affirmer la forme dans ce qu'elle suggère d'ombre. L'art est disposition, mais une « disposition qui se doit d'être

mise en forme »⁸. Pour concevoir l'œuvre en tant que forme, l'exercice réside dans l'effort ou dans l'exigence de donner forme à ce qui ne serait que forme en formation d'elle-même; voilà ce que j'entends par présentation ou expérience de mise en espace. L'expérience de l'exposition est le but ultime que vise tout créateur. Le travail abouti doit posséder son autonomie en se présentant au regardeur : il est le résultat final du processus de création. Dans ce troisième et dernier chapitre, je décris et explique l'exposition finale de ma recherche sur les états-troubles de perception. Composée de dessins préparatoires, d'une sculpture de près de 4 mètres de haut et de trois immenses tableaux dont deux de 210 cm de haut par 488 cm de large (82" x 194") et un autre de 396 cm de haut par 244 cm de large (156" x 96"), cette exposition devient un moyen de traduire plastiquement l'image que je me fais des limites d'une réalité telles que je les perçois.

3.1. Du vide de représentation à une abstraction du paysage

La perception se conçoit à partir de connaissances expérientielles et se traduit dans un langage socialement compris par la collectivité. Soumise à l'emprise des mots, l'expression de l'œuvre est, devant public, momentanément dissociée de son sens pour satisfaire rapidement l'exigence de donner forme. Il est plus rassurant d'imaginer que notre connaissance de la chose soit forte de « re-connaissance »; la réalité serait beaucoup trop menaçante si nous perdions tout point de repère.

⁸ Concept abordé par Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, Paris, Ed. Gallimard, 1992, p.16-17.

«Et il est bien permis de pousser un soupir quand on s'aperçoit qu'il est ainsi donné à certains hommes de faire surgir, véritablement, sans aucune peine, les connaissances les plus profondes du tourbillon de leurs propres sentiments, alors, que nous autres, pour y parvenir, devons nous frayer la voie en tâtonnant sans relâche au milieu de la plus cruelle incertitude » (Freud, 1971 [1930]).⁹

Prenant en considération que le souvenir joue un rôle significatif dans la perception de l'objet, ma production artistique œuvre à créer un état de perte chez celui qui entre en relation avec elle. Une mise en abîme du temps, un effondrement dans la structure temporelle pour engendrer chez le regardeur l'exigence de penser, voilà ce que j'investis dans la conception de mon art. L'image ou l'objet d'œuvre se transforme et laisse place à un nouveau sens. Il ne reste enfin que des impressions, un semblant de déjà-vu suggéré dans le tableau. Avant la production finale que compose mon travail de recherche présenté au Centre national d'exposition, il m'a fallu tout d'abord exprimer sur papier mes idées, structurer les lignes maîtresses avant de me lancer sur mes grands formats afin de mieux comprendre la matière, la forme, les vides et les pleins. Ces études (fig. 18,19 et 20, p. 56 à 58) traduisent l'essence des mots plutôt que de leur permettre une description littérale de leur signification première. Le jeu de lignes apposé sur le papier trace le parcours qu'emprunte le sujet dans toute sa transformation : l'architecture de l'espace et de la forme se construit par des touches sensibles de tons superposés, supportés par un amoncellement de lignes nerveuses. Ces ébauches sur le paysage deviennent vite un tremplin sur lequel

⁹ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 [1930], cit. reprise par Josée Leclerc dans *Art et psychanalyse*, p.121.

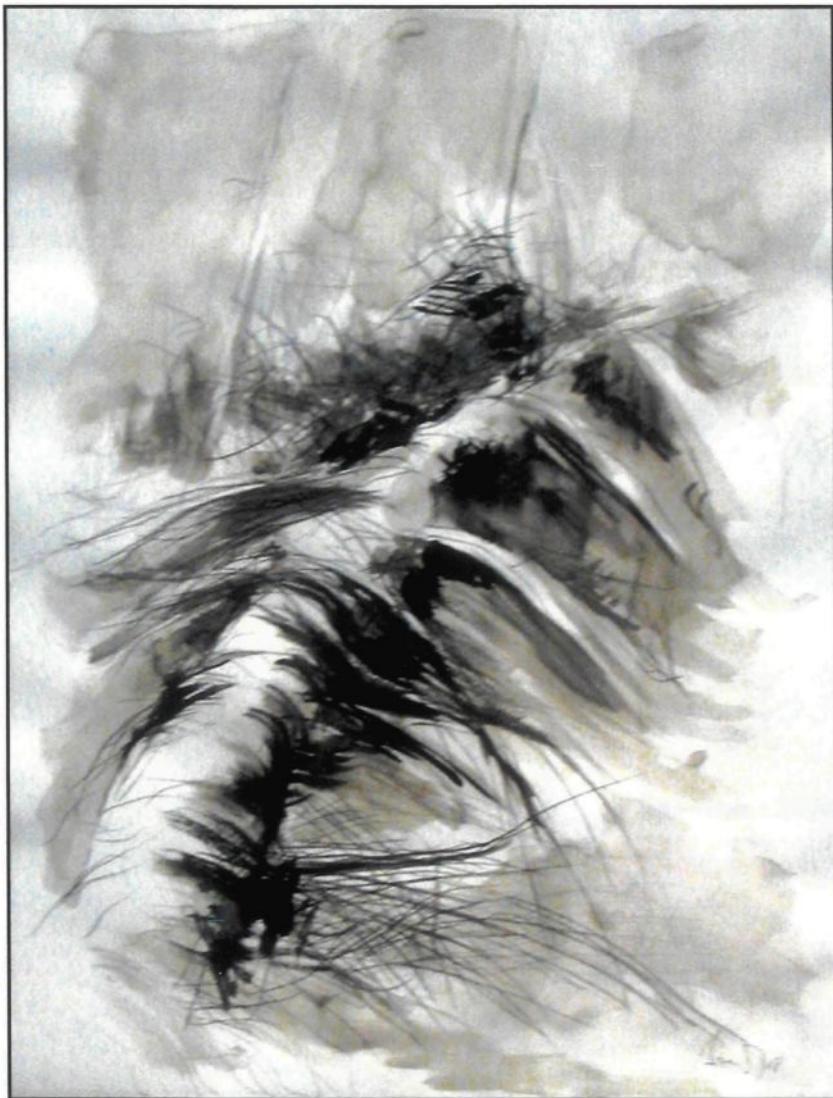


Figure 18

Marie-France Boisvert

Étude 2, 2008

65 x 50 cm

Encre et graphite sur papier



Figure 19

Marie-France Boisvert

Étude 5, 2008

65 x 50 cm

Encre et graphite sur papier



Figure 20

Marie-France Boisvert

Étude 6, 2008

65 x 50 cm

Encre et graphite sur papier

rebondit toute référence à un lieu. Il devient plutôt impossible de saisir l'image et d'en catégoriser la provenance.

«De multiples logiques déterminent la manière d'apprécier l'espace. Les croyances, les attentes, les modalités de l'anxiété, les références culturelles, le dessin des lieux imaginaires ainsi que les visées économiques pèsent sur l'élaboration des codes esthétiques et des systèmes d'émotions qui conditionnent l'admiration ou la détestation. L'histoire du paysage implique donc tout ce qui influe sur la façon de charger l'espace de significations, de symboles et de désirs ».

(Corbin, 2001 : 57)

Dès qu'il s'agit de paysage, l'esthétique vient appliquer ses critères de sélection : le jugement du regardeur est fondé selon sa capacité à reconnaître le sujet dans son rôle constitutif. Dans mes réalisations, le discours ne réduit pas le sujet à la simple contemplation. Consciente de l'impact que peut provoquer la nature du sujet, j'incarne le paysage comme des lieux imprécis, sans âge, statiques. Au risque de perdre son identité ou tout au moins la redéfinir, quitte à revenir à une contemplation renouvelée, l'exploration de l'œuvre dans un espace donné consiste en fait à recomposer le sujet selon d'innombrables points de vue, comme des découpages, des images mentales de représentations. Devant une lecture où le doute semble déconstruire le parcours du paysage, le regardeur n'est plus passif mais actant. Son implication dans le phénomène de compréhension de l'œuvre constitue un point d'ancrage pour ce qui est de l'origine du sujet. La dénaturation du paysage traitée dans mon œuvre intensifie la profondeur de son sens et se traduit par une abstraction des formes, des vides et des lieux. L'œuvre trouve ses fondements dans les

configurations de l'espace. Ces configurations dynamiques ou statiques se manifestent dans le rythme du geste créateur qui, dans sa finalité, renvoie toujours à un commencement.

3.2. De la synesthésie du lieu à une sémantique de l'espace

Comme moyen d'expression afin d'illustrer mon propos sur les états-troubles de perception, j'ai créé une série de trois tableaux que j'ai présentés au Centre national d'exposition de Jonquière. Paysages panoramiques, ces œuvres rencontrent les limites du plan et de l'espace. La présence de la matière, son importance dans la composition picturale et sculpturale, répond à un besoin de rappeler comment la simplicité du sujet peut toutefois être interprété différemment selon la sensibilité de l'artiste. Un premier tableau intitulé *Frontières* (fig.21, p.61) entend accorder au sujet une place éphémère, voire dégénérative, jusqu'à l'effondrement de la forme. L'immersion de la structure, la présence de la trace de l'outil dans la matière rend intelligible et sensible la composition de l'œuvre. En utilisant diverses textures et matières, j'ai voulu explorer les effets produits par accumulation afin de créer des interactions entre l'élément pictural et l'élément sculptural.



Figure 21

Marie-France Boisvert

Frontières, 2007

210 x 438 cm

Émulsion, acrylique et bois sur canevas

La combinaison de la matière et de la surface ainsi traitée pousse la curiosité du regardeur. L'importance du déplacement du corps dans l'espace de l'œuvre ajoute à la catharsis : l'expérience contemplative du regardeur renvoie à une décharge émotionnelle reliée au souvenir. L'intensité du geste que je pose sur la toile, l'expression de la matière que j'emploie, les formats impressionnantes de ces œuvres, tous ces éléments mis ensemble contribuent à une certaine esthésie. Dans un autre paysage que j'ai nommé *Émulsions* (fig.22, p.64), l'arrêt du temps marqué par le silence et donc l'arrêt soudain de tout mouvement dans l'espace crée une tension émotionnelle qui génère l'urgence de vie, l'ultime besoin de trouver un point de repère pour que l'esprit ne se perde pas dans ce brouillard. Lieux empreints d'impressions-troubles, l'axiome du langage qu'ils portent est pourtant des plus authentiques. Comme je l'ai préalablement mentionné dans un chapitre précédent, il ne s'agit pas, dans mon travail artistique, de démontrer la réalité mais d'ouvrir l'image sur la possible rencontre de plusieurs réalités, d'une éventuelle modalisation des perceptions.

Tout d'abord, il y a le fond, la toile, la structure formelle du tableau. Tissée de chanvre, la toile peut supporter le poids de la masse. Un mot m'inspire. Je ne dessine pas l'image, je regarde la surface à couvrir. Je m'imprègne des bruits du silence, j'imagine le lieu, je sens ses odeurs. Les matières sont là, leurs miasmes se confondent. Lentement naissent les lignes, la profondeur de champs, la forme et là, d'un mouvement rapide et assuré, je sculpte sur la toile les lieux qui s'éveillent dans mon esprit. Je les sens se dresser et je ne suis plus tranquille tant que leur besoin d'exister ne soit assouvi.

La configuration exacerbée de la matière dynamise le discours de l'œuvre : les creux et saillances constituant les vides et les pleins de la forme régissent les dimensions de l'espace, le fragmentant jusqu'à l'immersion contemplative. La superposition de bois et de croûtes ainsi que l'accumulation de plâtre, de paille et de terre, s'amalgament pour que le chaos s'effondre et se taise, dans une simple composition de lignes où les limites se rencontrent, s'affrontent et meurent. Dans le prolongement de mon geste, la trace subsiste. L'écho s'essouffle et ne veut plus rien dire que l'essentiel. Dans la réorganisation de l'image, l'esthétique polysensorielle où figure tout le sens de l'œuvre réclame son existence.

L'utilisation de l'outil ne m'a pas été nécessaire dans la création de ces trois œuvres car je ne me suis servi essentiellement que de mes mains. Je modèle la surface et je traite la matière comme si je la possédais. Dans le dernier tableau, la profondeur du paysage consiste en une quête d'horizon. *Zones* (fig.23, p.65), contrairement aux deux autres toiles, se lit en hauteur. Sa verticalité implique le regardeur dans sa perspective singulière. Le rythme imposé de la ligne transgresse le rapport normatif du déplacement. En effet, la dualité attachée à la perception qui suppose l'exaltation simultanée du corps et de l'esprit, de l'objet et du sujet, permet d'interpréter personnellement l'image dans sa dimension du visible, à la reconnaître dans ses limites à atteindre.

« [...] Seul le voyageur, le promeneur possède une relation authentique au paysage. Son intention réside tout entière dans la compréhension esthétique du lieu indépendamment d'une visée pratique » (Kessler, 1999 : 21).



Figure 22

Marie-France Boisvert

Émulsions, 2008

210 x 488 cm

Émulsion, acrylique et bois sur canevas



(Détail de *Zones*)

Figure 23

Marie-France Boisvert
Zones, 2008
397 x 244 cm
Émulsion et acrylique sur canevas

L'absence de couleurs, l'accumulation de lignes, de matières diverses et le format panoramique de l'image forment des paysages sclérosés, usant de mots tels qu'abandon et oubli afin d'illustrer mon propos sur les états-troubles de perception. Les textures désorganisent l'espace : elles opèrent des transformations de manière à confondre les perceptions. Dans mon travail artistique, les œuvres présentent une reconquête des sensations tactiles du rugueux, du lisse, du sablonneux. L'image s'intègre dans le décor; sous l'œil du regardeur, elle participe conjointement à l'exploration des lieux. Ces derniers, si l'effet de profondeur est réussi, interviennent dans l'unité de la forme et de l'espace. Afin d'unifier cette mise en scène, j'ai présenté au centre de la salle d'exposition une sculpture monumentale. Construite simplement de palettes de bois, *Échos* (fig.24, p.67) incarne l'axe d'un végétal. Tel le déploiement de racines, elle s'ancre au sol et supporte tout le poids de sa structure. Forte et fragile à la fois, cette sculpture de près de quatre mètres de haut est placée de façon à rendre dynamique le parcours de l'exposition. La superposition des palettes ajoute au risque d'effondrement et fragilise la relation de confiance qui lie le regardeur à la forme. La rigidité du matériau m'a permis d'explorer les limites de l'équilibre jusqu'à son point de rupture. En s'appuyant les unes sur les autres, les strates de bois forment des lignes irrégulières dessinées dans l'espace, esquissant sporadiquement l'image éphémère d'un arbre ou d'une construction inachevée, abandonnée ou simplement oubliée. Dans un respect du langage de l'œuvre, le rythme interrompu entre peinture et sculpture assure la cohésion du sens. Fibres et matières, lignes dessinées ou suggérées dans l'espace, il y a dans cette tridimensionnalité formelle une recherche d'équilibre qui pourrait à tout moment éclater.



Figure 24

Marie-France Boisvert

Échos, 2008

395 x 320 x 215 cm

Installation de palettes de bois

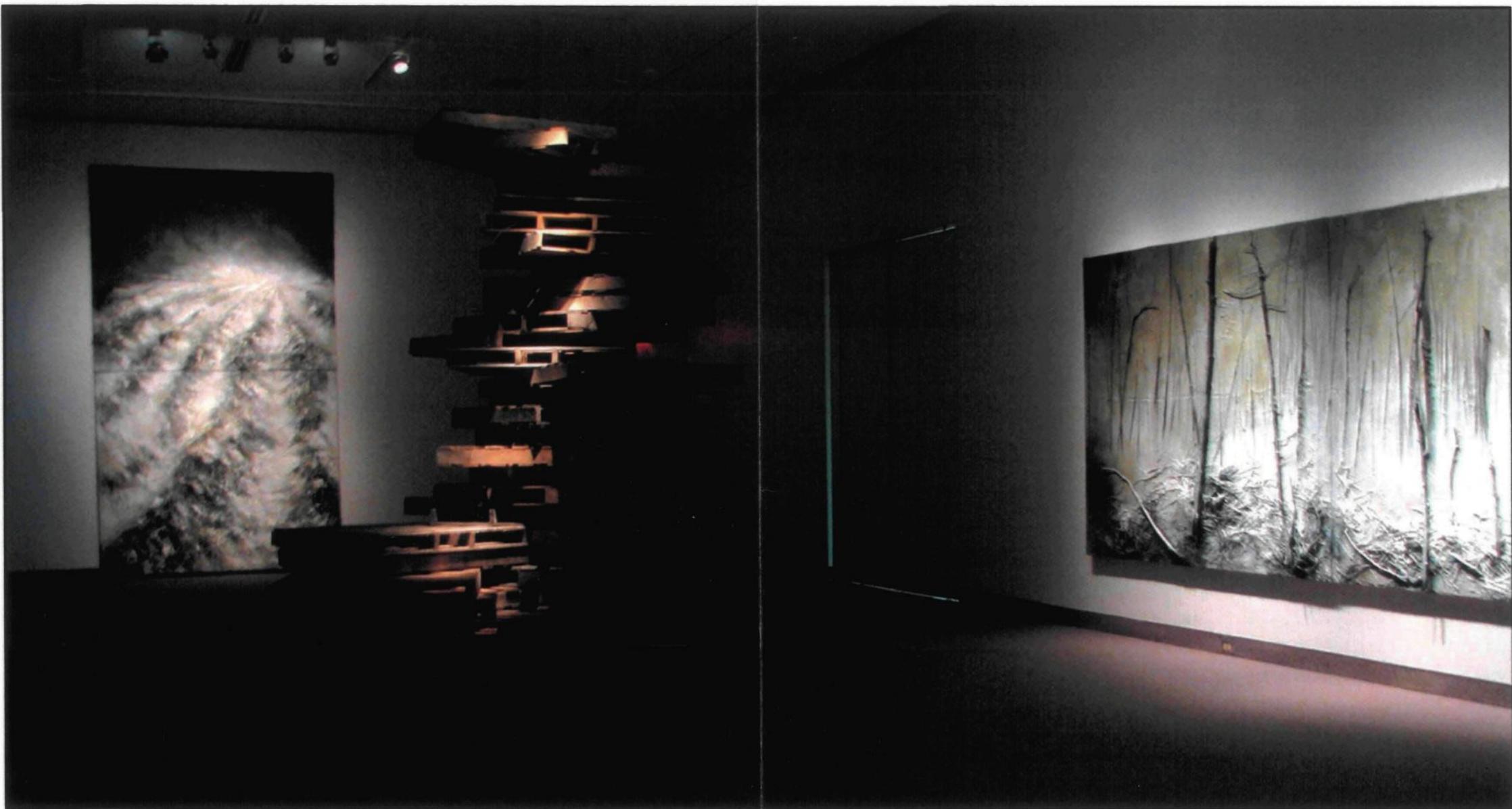


Figure 25

Marie-France Boisvert

Lieux limites, 2008

Exposition individuelle du 22 mars au 08 juin 2008, Salle ALCAN, Centre national d'exposition de Jonquière (Mont Jacob)
Présentation de six dessins préparatoires, de trois tableaux (*Frontières*, *Émulsions et Zones*) ainsi que d'une sculpture monumentale (*Échos*).

CONCLUSION

L'expression sensible de la forme traduit l'urgence de vie de l'œuvre. L'espace confronté au vide ne constitue plus qu'un simple sarcophage. Exempt de repère, il devient l'ombre de l'œuvre mais sans lui, le langage du sujet n'aurait plus aucun sens. L'image de paysages atrophiés offre une vision inquiétante à cause du sens inhérent à une figuration étrange, donc au sujet inhabituel de l'œuvre. Le trouble résiderait alors dans l'effet de présentation, comme une menace à la perception.

L'épreuve à laquelle se soumet l'exigence de penser rejoint le processus de mise en œuvre. Le raisonnement que fait l'artiste dans la conception de son art ne suffit pas à inspirer; il faut qu'il soit contraint de penser tout d'abord le vide, de l'imaginer et le sentir avant de faire naître la forme. Dans sa matérialité, l'œuvre ainsi présentée se souvient du passage de l'artiste. Elle porte sa trace, gravée dans la matière. La peinture devient une haute-pâte, presqu'une sculpture, jusqu'à la limite de la forme par des saillances et des creux. Espaces et paysages transgressent la réalité formelle des perceptions et définissent l'enjeu de nouvelles perceptions.

Ainsi, l'immatérialité de l'image, sa régression vers l'informel, cherche à favoriser le déploiement de son sens de manière à permettre un rapprochement entre l'artiste et le regardeur. Dans le processus de création, l'aspect de l'œuvre ne couvre pas l'interprétation. De par l'absence de représentation, le sujet s'impose dans l'absence de couleurs, ses formes indéfinies jouxtant l'espace pour saisir l'infini.

L'expérience de mise en espace opérée dans le cadre de cet essai sur les états-troubles de perception témoigne d'une relation singulière entre l'œuvre et le regardeur. Le saisissement généré devant les grands formats vise à renouveler la lecture que l'on fait d'un paysage, dans l'excès d'images ininterrompues de lieux panoramiques. Une telle dramaturgie intentionnellement suggestive, de par la force d'attraction de la forme, de l'aboutissement des lignes et l'essoufflement des couleurs, rappelle l'inaccessible vérité. Les mots et les images se disséminent : les mots devenant images s'ouvrent à l'excès qui les habite et perdent leur fonction signifiante. Ces impressions de mots, leur nouvelles figurations, ne tentent-elles pas d'absorber l'image et ainsi la rendre invalide dans l'effondrement de sens? Alors l'œuvre, en conciliant formes et espaces, ne constitue pas à elle seule la frontière entre illusion et réalité?

La responsabilité qu'a l'artiste face au langage formel de l'œuvre ne s'arrête pas au simple geste de création, mais aussi à la mise en œuvre de son travail en contexte d'exposition. En effet, la participation de la matière dans la conception de l'œuvre a pour

scénario le jeu d'énonciation du sujet ou de l'image jusqu'à son plus simple langage. En tant qu'acteur, la matière devient objet et sans ce mouvement, qu'adviendrait-il d'elle si jusqu'à son épuisement, elle se perdait dans une sorte de décomposition, d'indistinction et d'insignifiance? L'œuvre, sans sa forme d'œuvre, sans son corps de formes et de fonds, de vides et de pleins, serait probablement vouée à l'indifférence de la matière et à la perte sémantique de tout propos.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1982), *L'obvie et l'obtus. Essais critique III*, Paris, Le Seuil, 282 p.
- BAUDELAIRE, Charles (1969), *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 958 p.
- CLERO, Jean-Pierre (2000), *Théorie de la perception : De l'espace à l'émotion*, Paris, Ed. puf, 319 p.
- CORBIN, Alain (2001), *L'Homme dans le paysage*, Paris, Le Seuil, 190 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 208 p.
- DIDI-HUBERMAN, George (1990), *Devant l'image*, Paris, Minuit, 310 p.
- DUBUFFET, Jean (1995), *Prospectus 3*, Paris, Gallimard, 691 p.
- FREUD, Sigmund (1971) [1930], *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, 107 p.
- GOODMAN, Nelson (1990), *Langage de l'art*, France, Éd. Jacqueline Chambon, 312 p.
- GRENIER, Catherine (2004), *Dépression et Subversion : Les racines de l'avant-garde*, Paris, Centre Pompidou, 135 p.
- KANDINSKY (1970), *Point, Ligne, Plan*, Paris, Ed. Denoël, 130 p.
- KATTAN, Emmanuel (2002), *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 153 p.
- KESSLER, Mathieu (1999), *Le paysage et son ombre*, Paris, Presses Universitaire de France, 87 p.
- KOCH, Gertrud (1995), *Le secret de Polichinelle – Gerhard Richter et les surfaces de la modernité*, Paris, Ed. DIS Voir, 123 p.
- LECLERC, Josée (2004), *Art et psychanalyse – Pour une pensée de l'atteinte*, Québec, Ed. XYZ, 158 p.
- MARCOT, François (2003), *Devoir de mémoire et légitimité de l'oubli*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme Claude-Nicolas Ledoux, 196 p.
- PASSERON, René (1974), *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, VRIN, 381 p.
- TÀPIES, Antoni (1974), *La pratique de l'art*, Paris, Gallimard, 288 p.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo (1992), *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, Paris, Gallimard, 238 p.

REVUES ET PÉRIODIQUES

ARASSE, Daniel (2005), *Heaven and Earth*, (Anselm Kiefer), doc. joint, préface, Allemagne, Modern Art Museum of Fort Worth.

BEYAERT-GESLIN, Anne (2008), « De la texture à la matière », *Protée*, vol.36 no.2, Université du Québec à Chicoutimi.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole (2005), « Sens d'une œuvre et sens d'une exposition », *Protée*, vol.33 no.2, Université du Québec à Chicoutimi.