

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, p.18); 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.

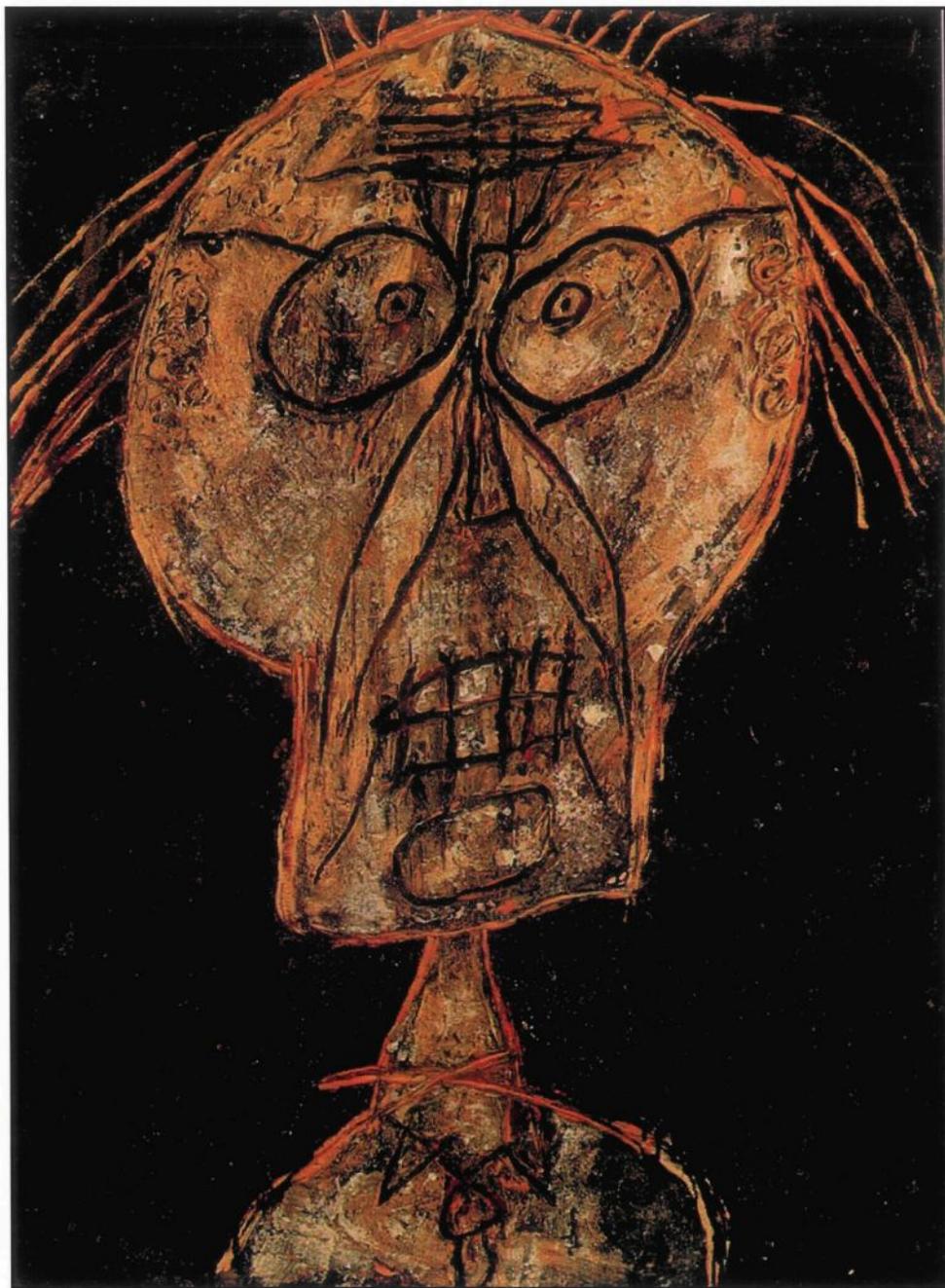


Figure 3

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 prémisse 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 minimaliste. *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

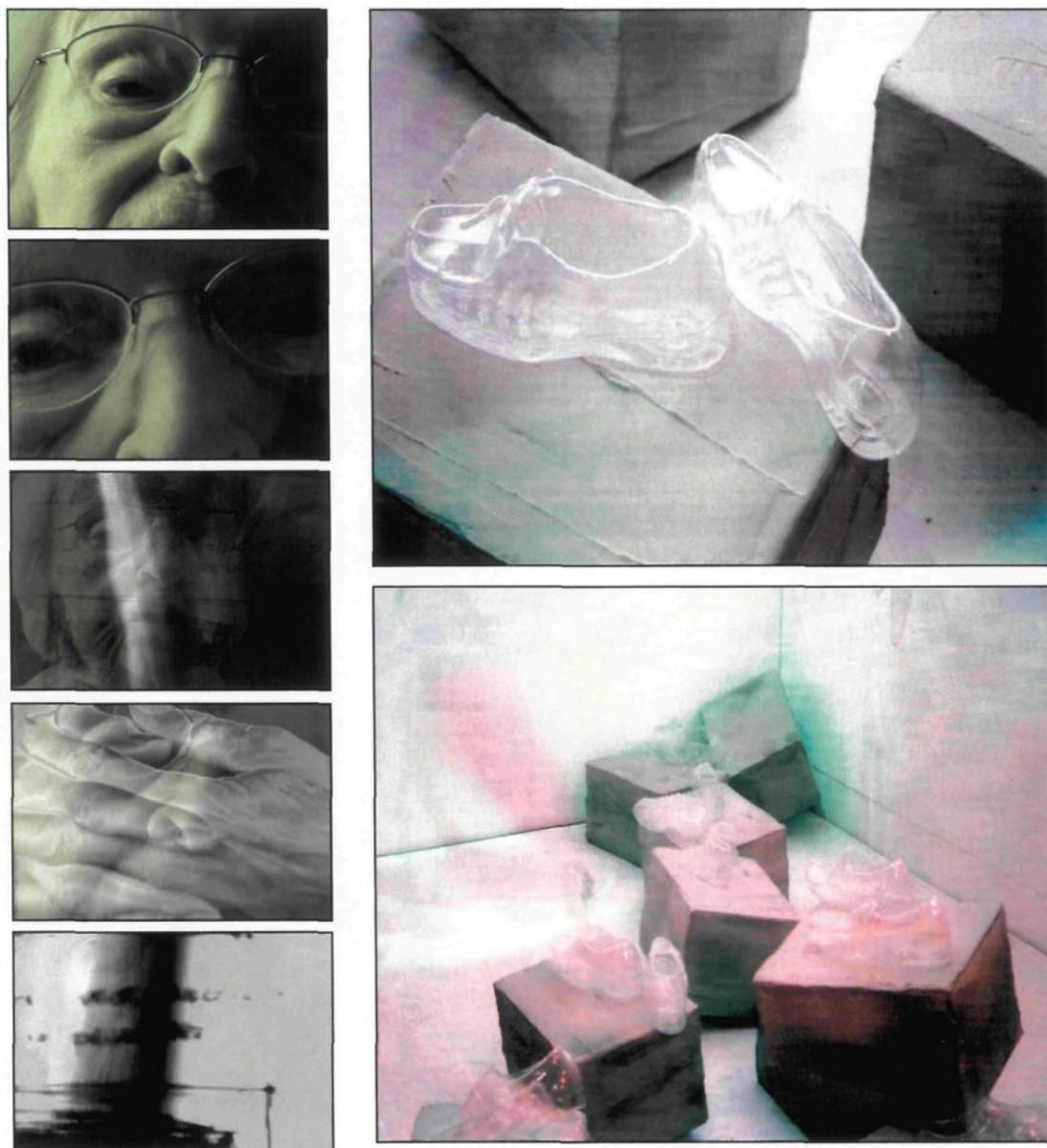


Figure 6

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 rejoint 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

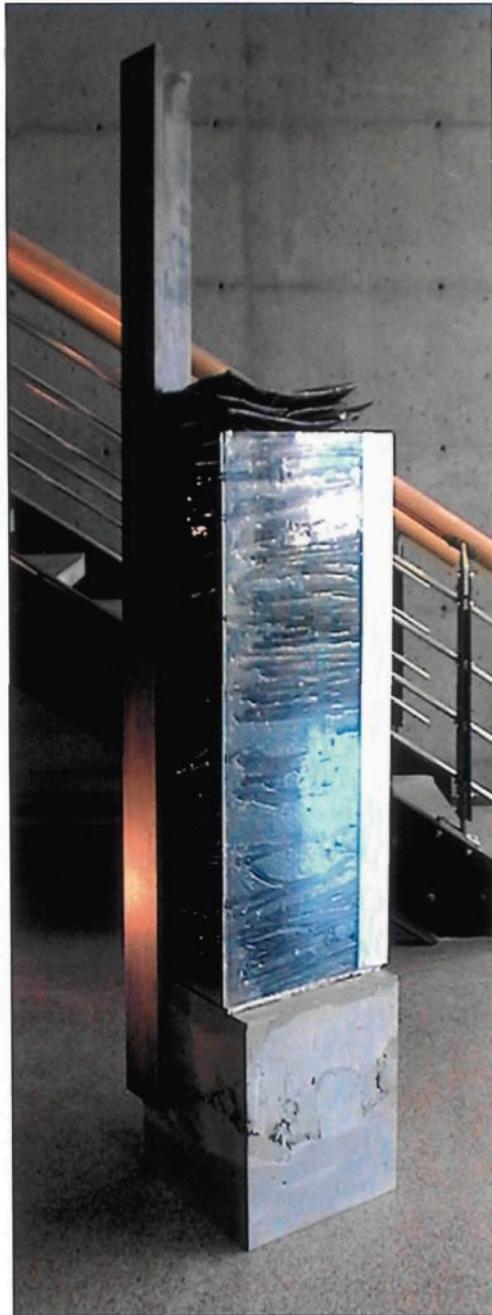


Figure 7

Marie-France Boisvert

Cloisonnement, 2005

Sculpture 30 x 30 x 84 cm

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

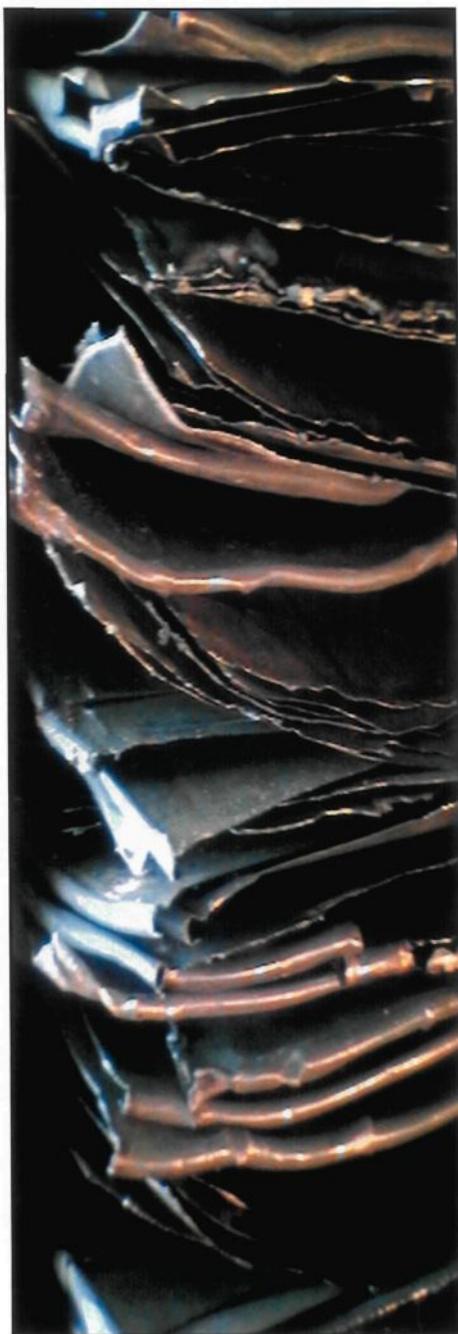


Figure 7 (détail)

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'exclusion, 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 traversé 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 émergentes 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.

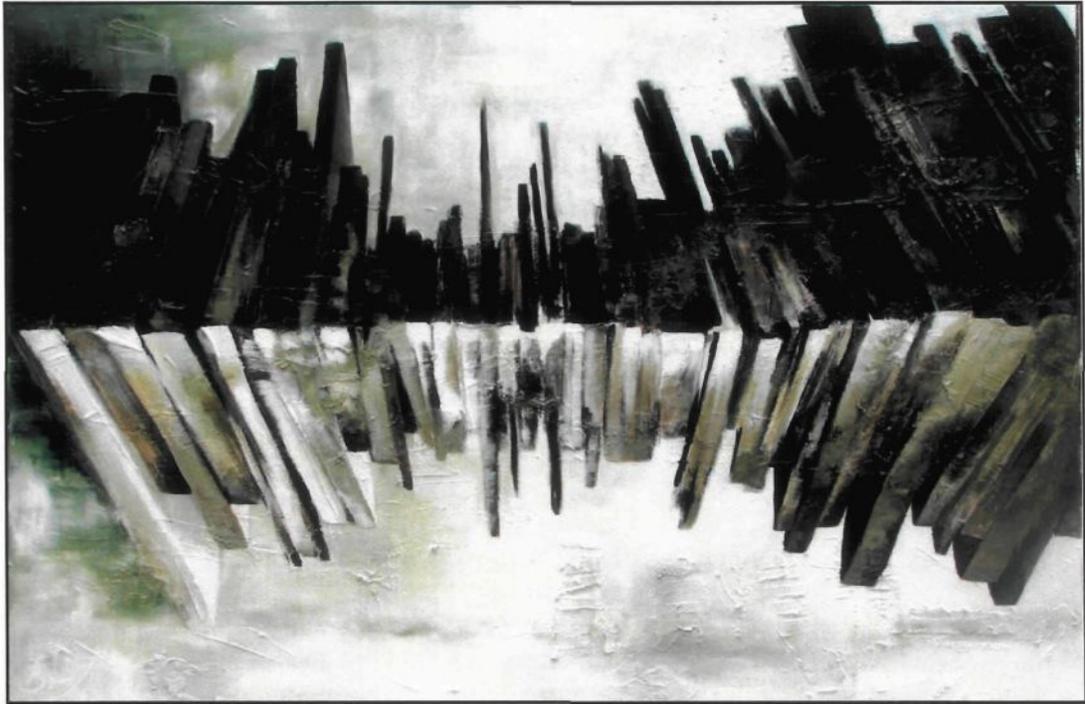


Figure 8

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.

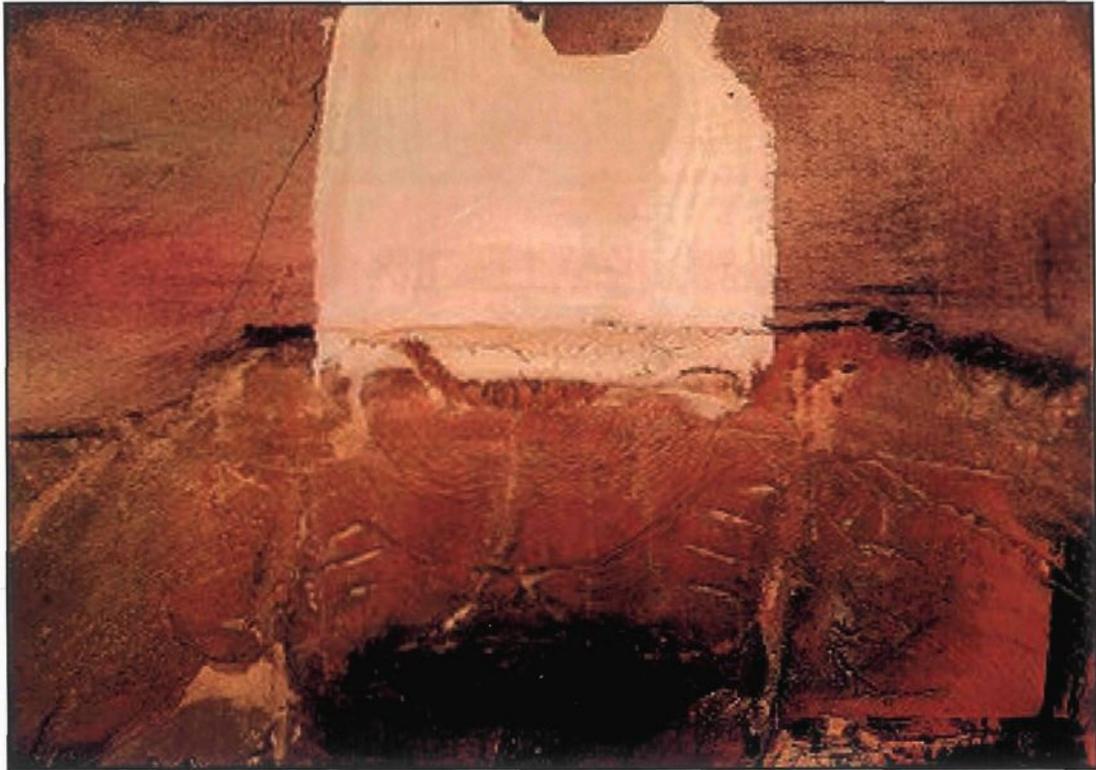


Figure 10

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