

## II

### LA LIMITE 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'ombre<sup>15</sup> 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'écarter 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

---

<sup>15</sup> 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.

Paradoxalement 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 traumatise, 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 oublié » (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 parrafine 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'affaîssement 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 »<sup>18</sup>, 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

---

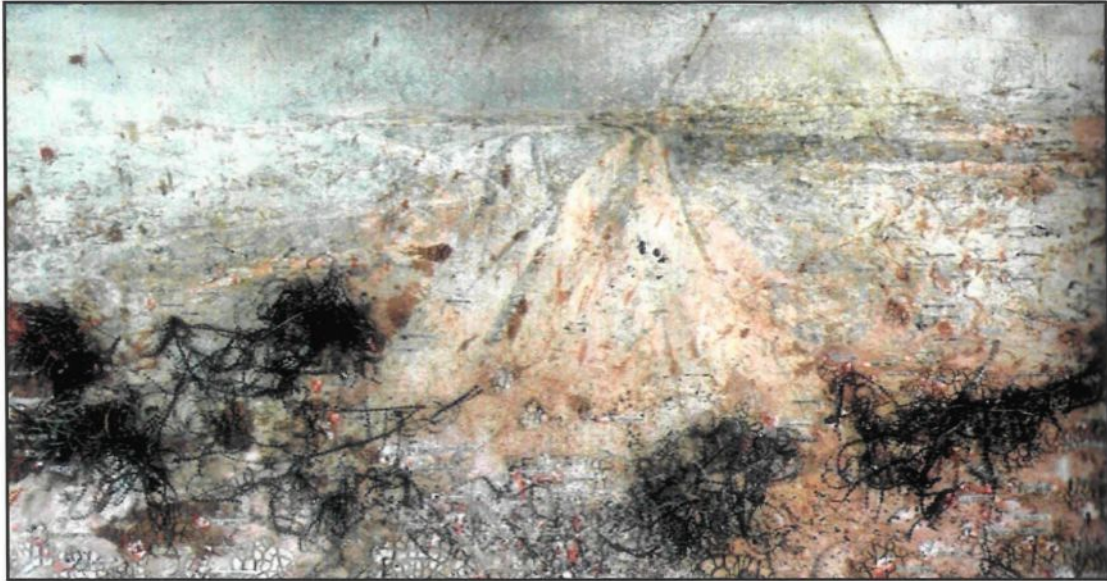
<sup>18</sup> Notion abordée par Georges Didi-Huberman dans son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. Minuit, Paris, 1992.

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 Herbstes 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 ? »<sup>21</sup> 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

---

<sup>21</sup> 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 substantif « 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.

[McCours.com](https://www.mccours.com)