

De la parole à l'acte, un art engagé dans une réalité substantielle

Madeleine Doré

Number 70, Summer 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46290ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doré, M. (1998). De la parole à l'acte, un art engagé dans une réalité substantielle. *Inter*, (70), 51–54.

Au Nom de la Terre

UNE COLLABORATION QUI RELÈVE DU GRAND ART

Art et développement durable, voilà deux entités qui semblent difficiles à relier pour les scientifiques. Pourtant les artistes, depuis que le monde est monde, se préoccupent d'hier, d'aujourd'hui et de demain. L'environnement, l'écologie sont depuis longtemps la base même de la création artistique. La preuve en fut particulièrement éloquente lors du *Congrès international des applications territoriales du développement durable* qui s'est tenu à Jonquière, au Québec, du 10 au 14 septembre 1997.

Heureuse association que fut celle des collectifs d'artistes Le Lieu, de Québec, et Langage Plus, d'Alma avec *Nikan* (qui veut dire « avenir » en ilnu).

Les organisateurs du congrès *Nikan* ont eu la main heureuse en se tournant vers Langage Plus pour participer à l'organisation du volet culturel du congrès. Leur expérience, leurs contacts, ont permis la présentation d'expositions et d'une soirée de performances inoubliable pour la plupart des participants.

Réinventer le partenariat est la base même du développement durable. Associer art et science est donc la solution d'avenir. Ouvrir les esprits est probablement la mission initiale de l'art. Par-delà les préoccupations esthétiques, les performances des artistes du 12 septembre dernier ont été une illustration éloquente des problèmes que la planète entière s'acharne à créer. Pour ceux qui sont sensibles au langage de la performance, ce spectacle valait bien une conférence. À ce nouveau langage s'associait un nouveau public. La présence de nombreux jeunes donnait à la soirée un parfum d'exception. Ils étaient des acteurs à part entière dans le succès de la soirée. D'ailleurs, c'est grâce à eux si le public a répondu de façon aussi interactive à l'événement. Les silences étaient souvent palpables, les applaudissements retentissants.

Magella PARADIS
Coordonnateur adjoint
Congrès *Nikan*

De la parole à l'acte, un art engagé dans une réalité substantielle

Madeleine DORÉ

Réalités contextuelles

Au Nom de la Terre a fait partie des événements majeurs de la rentrée culturelle de l'automne 1997. Des artistes québécois, canadiens et asiatiques participaient à cette manifestation organisée par Langage Plus et les commissaires Madeleine DORÉ et Alayn OUELLET. Elle était composée de neuf expositions solo présentées dans quatre lieux différents, soit à Langage Plus, dans deux espaces alternatifs au centre-ville d'Alma et au Centre national d'exposition de Jonquière, en plus d'une soirée de performances au Palais des congrès de Jonquière, présentée en collaboration avec Le Lieu de Québec et la Corporation du développement durable.

Coïncidant avec la tenue du congrès international *Nikan* portant sur les applications territoriales du développement durable, ce circuit d'expositions était notoire : une position pragmatique accentuée par la présence des espaces alternatifs, et des perspectives d'accueil, créant un effet générateur dans un secteur où plusieurs commerces ont déserté.

Plusieurs artistes participant à cet événement ont traversé le courant de l'art engagé des années soixante-dix et quatre-vingt, ont innové dans les pratiques installatives, in situ et performatives, et ont contribué à l'effervescence d'une reconnaissance du droit social de l'artiste et de l'art. Dans cette valeureuse épopée, l'artiste affiche son étendard pour une cause sociale, soit le féminisme, l'écologie,

le racisme, la violence et la culture. Ces réalités contextuelles s'affirment dans un engagement existentiel, dans des trajets d'inscription, dans le lieu qui enveloppe le principe motivationnel. Ce mouvement mettait en évidence l'idée de passage, une ontologie de traces, d'empreintes, de marquages du temps et de l'éphémère.

Au Nom de la Terre contextualise des projets installatifs qui questionnent l'image, les nouveaux modèles de pensées et le regard, des réalités qui intègrent l'affect d'art, et des relations qui tiennent compte de l'effet produit sur le spectateur, un environnement immédiat où l'artiste engage à nouveau sa vie, son destin et son œuvre.

À Langage Plus, c'est l'énergie du rêve

L'installation *Horizon vertical* de Daniel POULIN du collectif Boréal Multimédia de L'Annonciation, nous fait entrer dans une réalité immanente. La nature et les pouvoirs de l'imaginaire en sont les repères dans un paysage qui élève la pensée à des dimensions magiques ouvrant sur un *matérialisme aérien*. C'est une invitation au voyage, à la découverte des grands espaces qui pointent vers l'infini. La structure squelettique d'un canot flotte dans un vaste espace, retenue par la forme spiralee du code génétique de l'ADN. La spirale « du grec Spira (enroulement) », est une courbe ouverte à plusieurs centres possibles (deux, trois ou quatre), composée

d'arcs, de cercles non fermés. »¹

L'embarcation est dirigée vers le spectateur, invité à découvrir avec les outils de l'explorateur la prégnance de la nature. Les conditions sont réunies pour le départ, la nudité spatiale, un silence nécessaire à l'accessibilité d'un horizon vertical, quatre échelles indiquant l'orientation dans l'espace où près de chacune d'elle, des éléments configurent l'air, la terre, l'eau et le feu. L'élévation prononcée par les échelles précise l'abandon du plan cartésien, la victoire de l'air et des songes, selon BACHELARD. Une pensée qui rejoint l'intuition, l'énergie des formes, le sens des spiritualités amérindienne et orientale.

À l'espace alternatif 1 L'appétit du ventre technologique

Tacon-Forum, sous-titrée « Onde de choc », produisait l'effet d'une occupation massive du regard tourné vers l'outil technologique. L'installation télématique du collectif Interaction Qui d'Alma, composé d'Alain LAROCHE et Jocelyn MALTAIS, synthétise leurs projets d'exploration avec l'emblématique ouananiche du Saguenay—Lac-Saint-Jean.

Soixante terminaux Alextel disposés au sol traçent deux parallèles de chaque côté d'un bassin d'eau noire, formant un tacon entouré de pierres. Son double, fabriqué avec les ventres des Alextel, surplombe l'ombre noire. Des senseurs



sonores ont été placés à l'intérieur du bassin afin de produire une onde dont le rayonnement est proportionnel à l'intensité sonore. Près de cette pièce, se trouve une petite salle où l'on a placé un ordinateur et dans laquelle le visiteur a accès à l'exposition réelle ou virtuelle, un site web relatant les divers projets du collectif et une conférence ouverte en permanence, où



chacun est convié à émettre des commentaires sur les questions concernant le développement régional et l'exode des jeunes. Cette volonté de créer des liens d'appartenance au tissu social est multidirectionnelle dans leur travail.

L'immense poisson se dédouble, se subdivise en deux parties, comme si l'un était l'empreinte de l'image de l'autre créant



l'interface entre la présence physique imposante et la trace éphémère. Un exposé de l'empire de la réalité virtuelle, un jeu d'ondes, de traces flottantes.

L'emblématique ouananiche, l'étendard, ce génie des lieux, transporte la mémoire des trajets, des avenues créatrices. La pierre, la mémoire des feux tissant une cartographie du tracé lumineux de la ouananiche, des points faisant scintiller la présence de chacune des municipalités autour du lac Saint-Jean et celle des pays du monde entier, deux projets dont certaines phases ont été réalisées.

Le tacon constitue une étape dans le développement qui renvoie aux métamorphoses, aux jeux de transferts et d'applications multiples de l'outil technologique. L'œuvre dévoile le contenant et le contenu à la manière dont procède ce système analogique, par ondes invisibles. Il faut plonger dans cet univers, frayer son chemin vers ce savoir au lieu d'être effrayé par ce Frankenstein moderne, démythifié, ouvert à l'application des (méta)langages communicationnels.

Des rebondissements sonores En duo N'être ailleurs

Les œuvres de Lise BOISSEAU de Montréal introduisent le propos d'un découpage du réel fragmenté, recherche d'une frontalité picturale dynamique, faisant vibrer l'espace. Les couches interposées glissent l'une dans l'autre en reproduisant le motif par croisement mimétique. La manière de peindre de Lise BOISSEAU rejoindrait une modalité du tableau défini par DUCHAMP, comme étant *le diagramme d'une idée*. L'œuvre *Pommes, fauteuils, écrans, chaises* associe une sensualité mécanique où les couleurs brutes sont déposées comme par incidence d'un possible organisationnel, représentation des objets intimes et du quotidien, allusion au style qui renvoie au motif, à la motivation, renversement de la perspective euclidienne par l'aléatoire.

J. J. LEE de Vancouver présentait cinq dessins disposés selon le sens et l'ordre de lecture des calligraphies chinoises représentées dans chacun d'eux. Le message est inclus dans le titre de l'œuvre : *Sic tong m'sic gong (Can understand but can't speak) Je comprends mais je ne peux pas parler*. Expression de la spécificité du langage visuel et des sens à laquelle chacun des dessins réfère.

Les œuvres traitent de l'identité, du contexte social de l'artiste. L'artiste fait partie de la première génération de résidents issus de parents immigrés. De la transmission orale au stéréotype de l'incompréhension de la langue chinoise, J. J. LEE interroge la perception de sa

culture et l'image qu'elle projette. Le choix des papiers d'intervention est aussi une allusion à l'image exotique du tourisme culturel.

Au second étage de l'espace alternatif 1, le paradoxe est crucial

La collection : *des rats et des hommes* de Jean-Claude SAINT-HILAIRE de Québec est saisissante. Sa prise de position face à l'impérialisme des marchés financiers met en lumière une situation qui prolifère et s'immisce dans les strates du quotidien.

Dans l'espace réel d'un appartement, nous sommes introduits dans ce contexte politique avec l'extrait d'un texte de Normand BAILLARGEON (*Le Devoir*)² transcrit à la main. Il nous donne les éléments déclencheurs de l'œuvre : l'entropie du monde urbain, les désolations dans le secteur du développement social, les écarts entre les riches et les pauvres et la désaffection sociale actuelle, l'effet des politiques néo-libérales qui culpabilisent les jeunes et gardent en otage les moins nantis par la peur et le mensonge.

La stratégie que Jean-Claude SAINT-HILAIRE utilise pour dénoncer ce démantèlement des valeurs est celle d'œuvrer avec des matériaux pauvres, des emballages de produits de consommation récupérés à des fins salutaires, dans une attitude qui fait allusion aux coupures.

Il contourne la hiérarchie de ce système politique en représentant une vision géopolitique stratifiée en trois parties. En suspension, une nuée de goélands schématiquement découpés dans des boîtes de carton où apparaissent les noms des grandes compagnies. Au centre, un alignement imposant d'images nécrologiques provenant d'un journal quotidien, placé par ordre chronologique. Une préoccupation d'archiviste, des petites morts qui passent inaperçues ou touchent uniquement ceux qui sont concernés. Au sol, un parcours d'éléments abjects représentés par des rats, fabriqués à partir de boîtes de conserves, et des centaines de cafards, découpés dans des cartonnages de produits de consommation quotidienne. Ceux-ci tissent le parcours du visiteur, s'immiscent dans les failles, les fissures, les garde-robes, les lieux secrets.

Dans les autres pièces, il expose les cotes des empires boursiers, Allemagne, Canada, New York, Japon, symboles du pouvoir, et des outils de développement traditionnels, objets tranchants, devenus obsolètes, mais rappelant le labeur des premiers bâtisseurs. Dans l'une des pièces, l'artiste investit l'empreinte de son corps, telle une effigie, une bête frappée contre le mur, l'imprégnation d'un corps sacrifié dont le sort pousse à des limites extrêmes.

1. Christine BUCI-GLUKSMANN, *L'œil cartographique de l'art*, Éd. Galilée, 1996, p. 106.

2. Voir la reproduction intégrale de ce texte dans l'article « Le profiteuse et le naïf » d'Annie BOISCLAIR, dans *Inter* n° 68, p.64. NDLR.

3. Extrait d'un texte qui a paru dans la revue *ETC. Montréal*, hiver 1998.

« Les uns qui ont souvenance des démêlés judiciaires mais aussi de ces cas d'abuseurs sexuels d'enfants sont sur le second sentier des significations. Ce Star a été accusé de tels méfaits lorsqu'il était à Chisasibee chez les Cris au Québec. Chassé sans plus, on le retrouve quelques années plus tard à enseigner, donc à poursuivre ses sévices, dans la réserve amérindienne de Gordon (Gordon I. R.) que connaît bien Edward. Pendant des années, cet individu poursuivra impunément son travail d'agression et de destruction. C'est que le nom gravé au couteau au-dessus de la prise de courant nomme un jeune agresseur, amérindien, mais simultanément victime. Ce jeune homme en trouble identitaire a tué, il n'y a pas si longtemps, sa mère et son frère au couteau. Il s'est suicidé en prison. Dans sa lettre d'adieu, il a raconté comment il avait été, tout jeune, abusé et terrorisé par un certain William Star à l'école. Il narre comment cela avait détruit sa personnalité, le rendant détraqué et violent. »

Traverser ce territoire ne laisse pas indifférent. Cela oblige à regarder la chute, la dégringolade, les coupures signifiant les blessures et l'affect d'une société qui inaugure une culture de surfaces.

À l'espace alternatif 2, il s'agit du regard

L'œuvre blanche *Quémander l'affection (Essai sur la fragilité)* de Guy BLACKBURN de Chicoutimi pose ses limites de façon immédiate. Pour y avoir accès, il nous faut franchir l'obstacle, la tige de l'immense parapluie disposée dans le sens horizontal qui obstrue le passage à la hauteur des yeux. Au sol, deux groupes de bulbes de lampe devenues des urnes ; à l'intérieur de celles-ci quelques miches de pain dont certaines sont en processus de moisissure ; un banc sectionné en deux dont l'une des parties est accrochée en bas, près de la barre transversale emmaillotée et se terminant en forme de ventouse. Une des extrémités sectionnées du banc est enduit d'une graisse blanche, le Zincofax utilisé pour calmer les irritations aux fesses des bébés tandis que l'autre, en équilibre précaire, est retenue par une bandelette de feutre ; sur celle-ci, nappés du même baume, un pain découpé en deux et un bâton de rouge à lèvres allusivement placé entre les deux, simulant un phallus. Quelques traits schématiques de ce rouge apparaissent pour marquer la courbe qui rappelle la barre de soutien du parapluie, simulant une colonne vertébrale, et au sol, retraçant un cœur.

La position dans laquelle l'œuvre nous place est intrigante. Ce qui se donne à voir exige à prime abord un recul, un pas en arrière. C'est comme si elle contenait à la fois le scénario qui précède, ce qui déclenche le dispositif installatif, dont la barre accentue cet effet de déterritorialisation. Le parapluie est l'élément déclencheur. On pourrait dire que dans cette œuvre, l'explosion de lumière blanche provient de l'appareil photographique absent, dont l'effet nous fait entrer dans la nudité aveuglante de l'éclat, pour comprendre, créer l'image, capter l'état des choses que cette lumière absorbante révèle.

Sous un autre angle, il présente le modèle de la dualité, celle de voir et d'être vu en même temps. *S'exposer*, c'est montrer ses forces, ses vulnérabilités, ses failles dont le baume recouvre la blessure de l'œil, l'expression du pathos. L'être du sensible est essentiellement présent, symbolisé par l'élément qui nourrit et transparait dans une bulle de verre dont une seule larme suffit à déclencher un processus d'aveu, d'abandon ou de détérioration sans air : ici l'exposé est aussi la reconnaissance de l'artiste et de l'art dans la société. Les taches de rouge à lèvres au sol ramènent l'idée du sang, du corps qui échappe à lui-même, à l'image devenue insensible, transparente et incolore : elles redonnent une existence charnelle à ces signes corporels par un attrait fétichiste féminin-masculin.

Et des pièges du regard

L'installation *Toi et mon frère* d'Edward POITRAS de Régina est une œuvre dont la force et le sens critique étonnent. Il dénonce comment les communautés autochtones sont perçues par les Blancs et les médias. Quatorze petits portraits sont alignés au mur, imprimés sur métal, représentant des artistes connus parce qu'ils produisent un *art des indiens d'Amérique* aux États-Unis. Transfert ironique et récupération d'images à caractère folklorique.

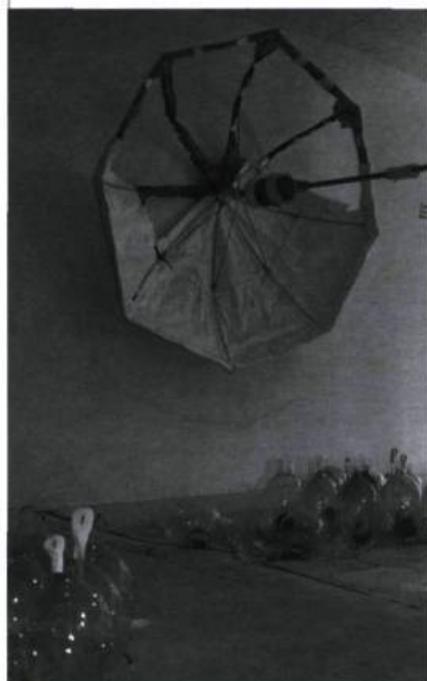
Sur ce même mur, un peu plus loin, à la hauteur des yeux, deux mots inversés sont inscrits sur une petite ardoise : *Mailliw* et *Rats*. Sur l'autre mur faisant face à cette inscription, deux cadres sont placés côte à côte : l'un contient un miroir et l'autre la photographie de Frank KRUGER, le *warrior* au foulard et à la cagoule rendu célèbre par les médias lors de la crise d'Oka. Un autre élément sur le sol attire l'attention : un grillage blanc en forme de piège relié à un fil électrique branché sur le mur où sont alignées les images. En sondant pour voir s'il est fonctionnel, l'on découvre une autre inscription près de la prise électrique : *Andrew NAPASH* et, près du piège, *Gordon I. R.*, le nom d'une réserve amérindienne de Régina. De plus, au-dessus de ce piège, au plafond, une tuile a été enlevée, et est disposée à l'intérieur de ce rectangle une série de photographies d'enfants autochtones.

Pour avoir accès au message dont l'œuvre est porteuse et créer des liens entre chacun des éléments, il nous faut franchir le point de vue privilégié, soit le piège. Dans ce positionnement, il y a soit dénouement ou impossibilité de saisir le message par manque d'informations sur les noms des individus cités.

En posant un regard sur la droite, nous faisons face au miroir pour lire l'inscription *William STAR* dans le bon sens et face au guerrier. La situation paradoxale est exposée. Position d'inconfort et prise de conscience de l'image du guerrier, du dissident porteur d'un message. Ici, il est essentiel de savoir que ces individus, et l'autre dont le nom apparaît près de la prise électrique, ont été accusés d'abus sexuels envers des enfants autochtones, pour faire le lien avec les images juchées dans le ciel. En fait, l'œuvre dénonce une situation vécue dans la communauté environnante de l'artiste, un drame tenu sous silence par les autorités canadiennes, selon Guy SIOU DURAND².

Ce piège du regard nous prend au jeu de l'interprétation des faits de la culture médiatique qui traite en surface et d'un œil extérieur les événements, pour tenter de créer un effet choc, une charge dramatique quotidienne où l'on filtre les informations et camoufle le contexte réel. Notre attitude est différente lorsque nous sommes personnellement concernés, ce qui explique la mise en situation réelle de l'œuvre.

Comment survivre à des agressions et à des méfaits qui continuent à se perpétrer parce qu'ils sont tenus sous

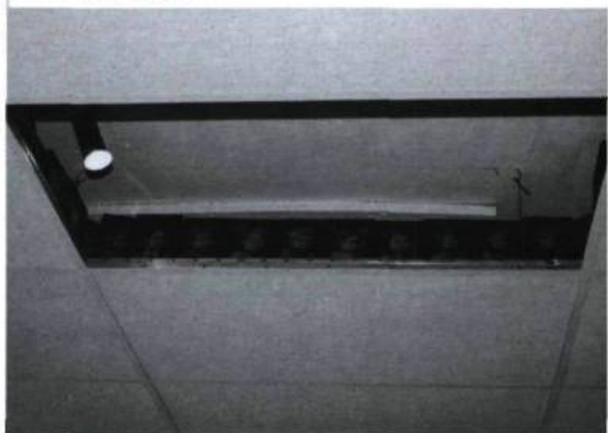


silence. Humiliation guerrière d'un présent transposé dans l'art. Dans cette œuvre, le cercle de la violence est exposé, comme un piège où l'on est coupé du senti et de l'aide, un état de choc qui devrait produire des sursauts de rage.

De l'amour

Aux confins de cette traversée, l'installation de Sonia ROBERTSON de Chicoutimi, *Tshikauilnu-assi utehi (Le cœur de notre terre mère)*, soulève le paysage sous-terrain du lien fondamental qui nous relie à la terre.

De longues racines d'arbres que l'artiste a cueillies du sol de sa communauté à Mashteuiatsh se déploient dans l'espace à partir d'un centre symbolisant un nid. Ce point énergétique engendre le mouvement étoilé des longues tresses de cheveux qui s'étalent, forment d'autres centres, parcourent le sol, les murs, dans une attitude d'entournement. Du cœur de cet espace poétique s'échappe une tige reliée à un minuscule carrousel projetant des rayons de lumière en spirale.





Nous entrons dans le cercle interculturel : toute culture naît d'une rencontre. Les éléments de l'œuvre réfèrent à la transmission de ce savoir ; ils sont reliés à la dialectique du vivant et à l'énergie des formes. La force nourricière de la terre mère est symboliquement représentée par les pierres dans les nids. L'assemblage des racines expose un écosystème où chacune des parties est interreliée et joue un rôle constituant vital.



Coupée de ses sources vitales, une culture s'étirole. Ce savoir demeuré vivant élève ce lien symbiotique aux coïncidences du regard intime. Le nid, lieu des métamorphoses, du sentiment qui nous rassemble : l'amour. Il est également l'empreinte de l'attachement à la pérennité d'un art qui accepte des voix inconnues pour préserver l'origine.



Au Centre national d'exposition de Jonquières De l'abandon

Esquisses pour une œuvre qui n'aura pas lieu de Claudine COTTON de Chicoutimi chevauche les paradoxes avec l'intention de faire advenir un état, et le risque, ce doute implicite, a une démarche authentique.

Le projet est fracturé en trois esquisses où des îlots d'objets tracent un parcours : un jeu de mikado conçu avec des tubes de verre, dont quelques tiges au mur sont soutenues par des fils de cheveux de sa fille ; dix-huit chauffe-mains rouges sont regroupés au sol et disposés en rangée ; une longue ligne droite de farine impeccablement étalée s'échappe d'un sac en plastique vert armée de la taille d'un oreiller et trois petites phrases sont brodées sur le tapis de la salle d'exposition, un travail partagé avec plusieurs personnes qui l'ont assistée pendant le montage. Elles se lisent comme suit : *trop d'hivers entre nous, trop de déserts entre nous, des étés trop courts.*

Une approche conceptuelle sensible, affranchie d'une attitude marginale. La subtilité des jeux de langage est l'une des qualités qui transparait dans chacun des projets de l'artiste. Un raffinement qu'elle exerce avec les mots, les formes et les objets. Le titre de l'œuvre, de même que les bouts de phrases brodées au sol, sont des éléments de liaisons dans ce parcours fragmenté et parsemé de risques. Trois groupes d'objets autonomes de nature différente ont en commun une préciosité recherchée. Rien ne semble être placé dans une position fixe ; les objets conservent leur potentiel de mobilité, de liberté, de transformation, d'accident fortuit. Paradoxalement, une grande force émane de cet équilibre précaire.

Les petits écrins de velours rouge sont des chauffe-mains dont on sent la chaleur en s'approchant. Ces objets sont puisés dans le contexte utilitaire des soldats ou de ceux qui partent en expédition, tout comme le sac vert armée d'où s'échappe une longue ligne de poudre blanche. Ces indices réflexifs, selon l'artiste, figurent l'irréconciliable combat des soldats, de ceux qui font la guerre et accomplissent également des œuvres humanitaires. Comme ces bouts de phrases : des cris lancés dans le désert. Ils prennent sens avec le jeu des longs tubes de verre, état de fragilité, où chacun se supporte et se met à l'épreuve par la présence de l'autre, par la force et la fragilité du lien, l'échange. Transféré sous un autre registre, le produit de l'échange est celui d'une relation à l'œuvre, instaurée par une réflexion posée sur les obstacles qui entravent notre liberté ou l'enferment dans des modèles de pensée qui cristallisent les formes et les êtres.

Unité des soins intensifs : Intensive care, de Francine LARIVÉE de Montréal, fait également office de manifeste à une écologie humaine.

Cette œuvre est conçue à partir d'une symbolique dont on saisit immédiatement le message : état d'urgence d'une situation où la sauvegarde de la nature est une responsabilité personnelle et collective. Une immense croix rouge est tracée au sol. Au bout de chaque extrémité, une étagère recouverte de tissus blancs. À l'intérieur de ces antichambres, de minuscules paysages de mousses cultivées sont protégés dans des écrins de verre reposant sur des coussins blancs sous une lumière feutrée. Dans chacune d'elles, on aperçoit une pellicule photographique représentant un paysage demeuré intact.

Ces minuscules paysages semblent extraire le mystère du monde. Image poétique d'une offrande de l'instant qui s'inscrit dans la durée et situe le réel dans le sentiment. Ce regard que l'on pose pour nommer les unités, l'unique, les lieux qui nous modifient et nous donnent naissance.

L'espace imaginaire du paysage reconstruit de Michèle HÉON de Montréal, *Topographie*, est en corrélation avec une esthétique du multiple et de la dissémination.

Une multitude de fragments de papier matière représentant des algues de mer sont regroupés et posés verticalement sur un vaste banc de sable, à la manière d'écrans projetant sur le mur un jeu de formes oscillant entre l'ombre et la lumière.

Il importe ici de révéler le travail de la matière et d'une morphogénèse qui retrace un processus de transformation dont l'ordre accepte le flou, l'informe de la matière informée et animée d'une véritable passion. Une imagination matérielle où les formes sont issues des propriétés intrinsèques du papier matière. Un matériau maléable, transformable, pouvant se mouler à tout objet ou réalité et qui se cristallise par évaporation du liquide, résultat d'un effort conscient pour renseigner la matière d'un processus qui concerne le dessein prescrit.

Un effet de site, dont la subjectivité et le contexte intériorisent le monde naturel, avec ses forces telluriques, son poids, sa matière temporelle, sur l'échiquier d'une topographie sans frontière. Ces algues rejetées par la mer s'élançant comme des flammes propulsant sur le mur le regard plongeant de l'espace anticipé pour atteindre sa seule force d'abstraction.

Au Nom de la Terre réunissait différentes attitudes qui ont permis d'observer comment opère l'affect d'art. Que se soit par le biais de l'intelligence perceptive ou par la ruse du paradoxe, l'artiste, à la manière du scientifique, traite de l'ambivalence des réalités. Une substance dont le fluide nous permet de poser des questions qui ont un sens, et d'analyser l'effet produit. Un système de valeurs ou d'antivaleurs où l'affect d'art est l'empreinte de l'éphémère, la consistance de l'état où on plonge avec nos convictions, nos doutes et nos incertitudes. C'est ce qui nous confronte à nous-mêmes et à l'immédiat.