

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

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

PAR
SONIA BOUDREAU

UNE PRATIQUE ARTISTIQUE BIO-SENSIBLE :
DE LA DUALITÉ À LA DUPLICITÉ
DU RAPPORT VIVANT/NON-VIVANT

NOVEMBRE 2006



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.

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

«L'insistance sur le processus artistique lui-même fait
que l'œuvre n'est pas un être, mais un devenir.»

-Jean-Marc Prévost

RÉSUMÉ

Ma recherche-création, alliant la biologie à l'art, invite à une réflexion sur la complexité du rapport vivant/non-vivant. Celui-ci est étudié par une confrontation naturel/artificiel; pour démontrer la dualité entre les deux types de matériaux, des matières vivantes et/ou naturelles sont mises en contact avec des matériaux artificiels. Je suis également intéressée par le concept de duplicité suggérant l'hypocrisie de l'homme toujours en représentation de lui-même.

Ces idées, bases de travail, germes de questionnements, toujours en ébullition, ont nourri ma production artistique qui s'  st développée au cours des deux années de ce cheminement de recherche. En pratique, je favorise des propositions de petits formats, car je veux inviter le visiteur à s'approcher, afin qu'il puisse vivre un moment d'intimité avec l'œuvre. Avec des petites expérimentations répétées, je tente de mettre en correspondance toutes les espèces vivantes (animales, végétales et humaines) dans un même système : le vivant. Je veux troubler ce vivant pour étudier ses réactions sensibles à l'intérieur de l'œuvre et ainsi créer des liens avec l'humain.

La relation sensible existant entre l'homme et la nature me préoccupe. C'  st avec l'art que je veux analyser cette préoccupation personnelle; je dois alors établir un langage visuel qui me permettra de le faire. Je suis à la recherche d'une symbiose esthétique entre les deux types de matières.

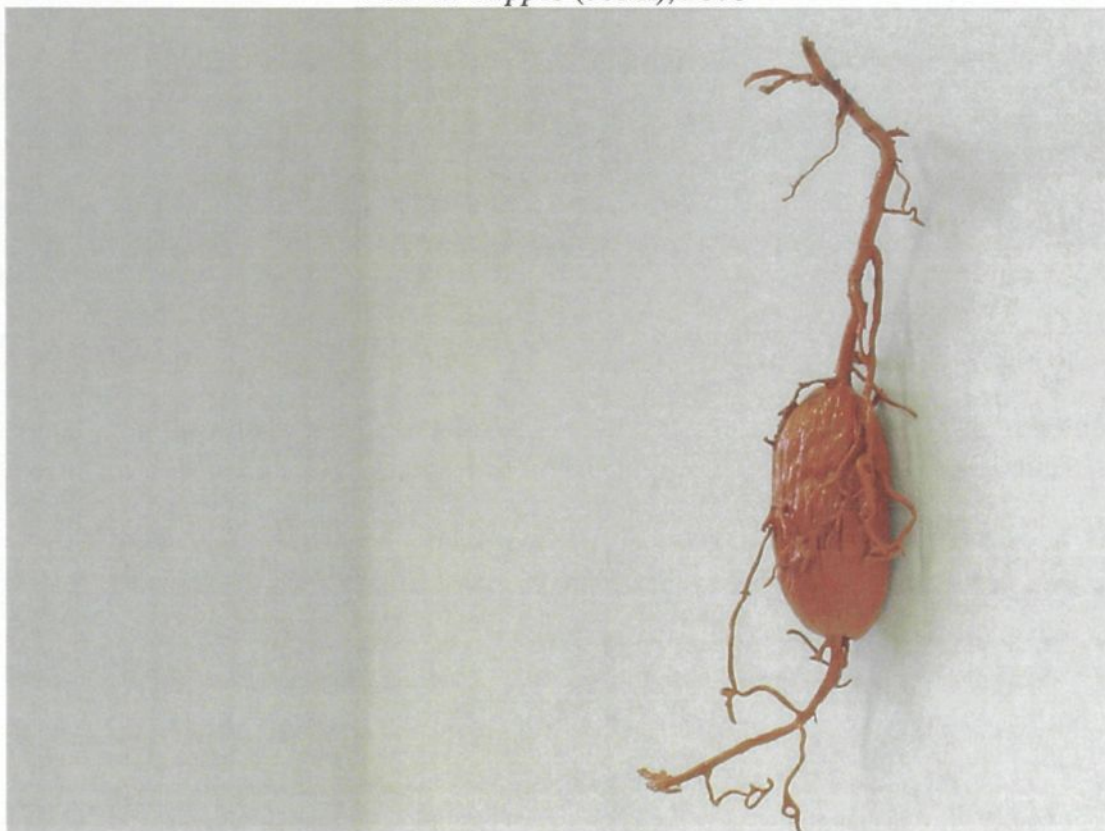
C'  st à partir de l'expression bio-sensible que ma recherche s'  st articulée. Je veux emprisonner l'éphémère en l'immergeant afin de conserver la vie à l'intérieur de l'œuvre. Cela suggère l'idée de l'œuvre transitoire, en transformation. Mon travail peut être comparé à celui de certains photographes, au *Land art* ou au *Bio art*. Cependant, il n'adhère souvent qu'à une seule idée de chacun de ces courants ce qui lui donne un caractère singulier provenant de l'hybridation.

Mon travail d'artiste se définit par des expérimentations qui sont faites en atelier. L'exposition finale *Quelques symbioses dans le détail* (2006) présente un parcours de réflexions à travers des échantillons d'expériences. Je revisite les mêmes idées à travers différentes séries de dessins, tableaux, sculptures statiques ou évolutives. Ce principe m'a permis de faire cheminer mes questionnements et de trouver des éléments de réponse. Je crois que ma pratique artistique n'aurait pu évoluer si toutes les réponses étaient arrivées clairement.

En bref, cette recherche m'a aidée à déterminer de nouvelles bases pour un travail à plus long terme. Toutes mes expérimentations me permettront de pousser plus loin cette quête artistique sur un sujet inépuisable : les relations homme-nature.

Mots clés : bio-sensible, art, biologie, vivant, non-vivant, dualité, duplicité, naturel, artificiel, déstabilisation, adaptation.

Figure 1
Les Enveloppes (détail), 2006



REMERCIEMENTS

Pour leur précieuse collaboration, l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et leur extraordinaire disponibilité, je remercie sincèrement mes directeurs de recherche Diane Laurier et Marcel Marois.

Je remercie également toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce projet : Annie Thibault, Élisabeth Kaine, Simon-Pier Lemelin, Noémie Payant-Hébert, Ève Breton-Roy, Julien Boily, Cindy Dumais, Martin Marceau, Denis Bellemare, Étienne Boulanger, Patrice Tremblay, Jean-Pascal Lemelin et Jacqueline Caron.

Figure 2
Bulles d'intimité, CNE, 2006



TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	4
REMERCIEMENTS.....	6
TABLE DES MATIÈRES.....	7
LISTE DES FIGURES.....	8
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE I	
NAISSANCE D'UNE PRATIQUE BIO-SENSIBLE.....	12
1.1 Rapport homme-nature.....	14
1.2 Idée de nature.....	16
1.3 Une approche artistique bio-sensible.....	21
1.4 De la dualité à la duplicité.....	30
CHAPITRE II	
HYBRIDATION ART NATURE BIOLOGIE.....	33
2.1 Blossfeldt, image et matérialité.....	35
2.2 <i>Land art</i> et transitoire.....	39
2.3 <i>Bio art</i> et éthique.....	43
2.4 Créer l'intimité.....	47
CHAPITRE III	
DE LA MANIPULATION DU VIVANT À L'EXPOSITION.....	54
3.1 Oppositions et dichotomie.....	56
3.2 Échantillonnage.....	60
3.3 Atelier-laboratoire.....	69
3.4 Vie et mort.....	73
CONCLUSION.....	81
INDEX.....	83
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	85
BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE.....	87

LISTE DES FIGURES

Figure 1	<i>Les Enveloppes</i> (détail) (2006). 25 x 25 cm.....	5
Figure 2	<i>Bulles d'intimité</i> (2006). Installation, CNE.....	6
Figure 3	<i>Quelques symbioses dans le détail</i> (novembre 2006 à janvier 2007). CNE,photo : Julien Boily.....	11
Figure 4,	Larivée, F. (1993). <i>Un paysage dans le paysage, Le paysage comme tableau vivant</i> , Jardins de Métis : Collection du Musée Régional de Rimouski, photo Sonia Boudreau.....	18
Figure 5	<i>Opposition II</i> (2006). 60 x 90 x 30 cm.....	19
Figure 6	<i>Seconde peau I</i> (détail) (2005). 74 x 74 cm.....	20
Figure 7	<i>Les Enveloppes [opercule]</i> (détail) (2006). 25 x 25 cm.....	23
Figure 8	<i>Enveloppement [simulation]</i> (2006). 25 x 25 cm.....	24
Figure 9	Fonctionnement de l'organisme répondant à une stimulation sensorielle. Source : Galifret, Y. (1990). Sensibilité. In P. F. Baumberger (1989-1990). <i>Encyclopaedia Universalis</i> (t. 20, p.904).(3 ^e éd.), Paris: Encyclopaedia Universalis Éditeur.....	27
Figure 10	<i>Associations du vivant</i> (échantillon 5) (2005). 12 x 12 cm.....	29
Figure 11	Blossfeldt, K. (1928). <i>Taraxacum officinale</i> , série de photographies (<i>Formes originelles de l'art</i> , 1929). Source : Adam, H. C. (2004). <i>Karl Blossfeldt</i> (2 ^e éd.) (p. 16, 21). Köln : Taschen (1 ^{re} éd. 1999).....	36
Figure 12	<i>Bloc synthétique</i> (détail) (2006). environ 61 x 61 x 183 cm.....	38
Figure 13	<i>Emprisonnée</i> (2006). 50 x 57 cm, diptyque et détail, photo du détail : Julien Boily.....	40
Figure 14	<i>Modélisation stratifiée</i> (2005). 51 x 51 cm.....	44

Figure 15	Symbiotica (2002). <i>Semi living worry dolls : Tissue culture & Art(ificial) womb</i> . Source : The Tissue Culture & Art Project. www.tca.uwa.edu.au	46
Figure 16	<i>Membrane</i> (2006). 12 x 12 cm.....	49
Figure 17	<i>Enveloppement [larve]</i> (2006). 25 x 25 cm.....	50
Figure 18	Larivée, F. (2005). <i>Petites folies d'importance</i> , exposition, Plein sud, Longueuil. Source : Molin Vasseur, A. (2005). <i>Francine Larivée : petites folies d'importances</i> , Longueuil, Plein Sud (p. 67-68).....	52
Figure 19	<i>Enveloppement [cocon]</i> (2006). 25 x 25 cm.....	58
Figure 20	<i>Stigmate</i> (détail) (2006). 74 x 74 cm.....	59
Figure 21	<i>Stigmate</i> (2006). 74 x 74 cm.....	61
Figure 22	<i>Les Enveloppes</i> (détail) (2006). 25 x 25 cm.....	63
Figure 23	<i>Les Enveloppes [ours]</i> (2006). 25 x 25 cm	64
Figure 24	Exemple d'une série de tableaux-reliefs (2006).....	66
Figure 25	Exemple d'une série d'expérimentations vivantes (2006).....	66
Figure 26	<i>Enveloppement</i> (2006). 25 x 25 cm.....	67
Figure 27	<i>Enveloppement</i> (2006). 25 x 25 cm.....	68
Figure 28	Maquette pour installation à partir de l'échantillon <i>Seconde Peau</i> (2007).....	70
Figure 29	<i>Duplicité</i> (détail) (2006). 50 x 57 cm.....	75
Figure 30	<i>Pellicule</i> (détail) (2006). 50 x 57 cm, photo : Julien Boily.....	82

INTRODUCTION

Mon travail d'artiste s'est bien prêté au contexte d'une maîtrise puisqu'il constitue en soi un travail d'expérimentations et de recherche. Ma recherche-crédation est issue d'une rencontre entre l'art et la biologie ou plutôt l'imagerie de la biologie, science de la vie. Je suis une chercheuse, mon atelier est un laboratoire, l'exposition *Quelques symbioses dans le détail* (2006) est un rapport de recherche : un exposé illustré qui relate les faits. Le présent texte d'accompagnement est une brève explication qui sert à démystifier le travail de recherche et la documentation visuelle qui s'en suit.

Le premier chapitre introduit ma pratique et ma réflexion en expliquant ses fondements. La problématique y est décortiquée et les notions de base sont définies. Le second chapitre tente d'établir un cadre de référence par analogies avec certains courants ou artistes contemporains. Il s'agit là d'une sélection de référents esthétiques déterminants, à mes yeux, dans mon parcours. Dans ce sens, je n'exclus pas la possibilité d'affinités autres qui ne sont pas citées. Le troisième chapitre est celui qui analyse le travail en atelier ; il est celui du procédé, du faire. Il met en contexte le travail qui m'a conduit à l'exposition finale.

Je définis ma pratique artistique de bio-sensible à travers laquelle j'étudie le rapport vivant/non-vivant. La méthodologie épouse ma méthode de travail; je procède par une mise en contact direct des matières naturelles et artificielles. Aux fins de cette recherche, je considère naturel et artificiel comme des contraires.

Mon questionnement principal est scindé en deux parties. Avec le premier axe de recherche, je veux observer les particularités de la matière naturelle vivante en situation déstabilisante et proposer un questionnement sur notre rapport au vivant. La dualité et la duplicité qui existent entre ces deux matériaux introduisent l'axe secondaire. L'action posée sur la matière vivante me permet d'évaluer comment nous pouvons assister à la vie comme spectateur.

Mes objectifs de recherche sont de deux ordres : esthétiques et poétiques. D'abord, je veux transmettre des observations de chercheuse de sensibilités afin de faire vivre le huis clos métaphysique de la rencontre des matières aux visiteurs de l'exposition. Aussi, je veux mettre au premier plan la fragilité et la vulnérabilité du vivant. Pour réaliser ces objectifs, je devrai trouver une manière de faire et élaborer un langage pictural.

Figure 3
Quelques symbioses dans le détail, CNE, 2006



CHAPITRE 1

NAISSANCE D'UNE PRATIQUE BIO-SENSIBLE

1. NAISSANCE D'UNE PRATIQUE BIO-SENSIBLE

Les gens disent que ce que nous recherchons tous, c'est un sens à la vie. Pour ma part, je pense que ce que nous cherchons en réalité, c'est l'expérience de se sentir vivant de sorte que nos expériences de vie sur le plan purement physique auront des résonances dans notre être et notre réalité les plus intimes, afin que nous ressentions vraiment le ravissement d'être vivant.

-Joseph Campbell

Mon travail de recherche à la maîtrise s'effectue dans le champ des arts visuels. Il évolue dans une pratique personnelle où l'art côtoie l'étude du vivant. Je crée dans une idée de nature où le vivant en tant que tel, mais aussi comme matière, occupe une place primordiale. Par un métissage issu de la biologie, de la peinture, de la sculpture et du dessin, je me questionne sur la dualité entre les matières naturelles et artificielles. C'est ainsi que je veux me situer, de manière singulière, dans un dialogue entre l'art et la nature.

Ce premier chapitre explicite la germination des idées à partir de laquelle a émergé ma pratique artistique actuelle et présente, à même la méthodologie, les composantes de cette recherche-crédation. J'expliquerai d'abord ma vision du rapport homme-nature et de quelle façon je conçois la nature dans ma pratique de l'art. Par la suite, l'idée de mon approche bio-sensible sera disséquée et définie pour finir avec l'explication des notions de dualité et de duplicité qui orientent mon travail artistique.

1.1 Rapport homme-nature

L'origine de cette pratique artistique découle directement de mes intérêts personnels, de ce qui me passionne dans le monde des vivants. Ayant grandi sur les rives du fleuve St-Laurent, j'ai toujours ressenti une proximité avec la nature. La vie et son évolution constituent la base de mes plus grandes fascinations. D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours été intriguée par la nature et ses phénomènes (les marées, le vent, les saisons, la photosynthèse, etc.). Au sens le plus large, cet intérêt me conduit aujourd'hui à des questionnements sur la place de l'homme dans la nature et ses rapports aux autres espèces. Je m'intéresse aux rapports évolutifs possibles entre les divers êtres vivants ainsi que ceux entre les organismes vivants et non-vivants et à leur transposition dans l'art, par l'acte de création.

Selon moi, l'action humaine est le plus souvent ce qui nous sert de balise pour analyser ou commenter cette relation de l'homme à la nature. De tous les temps, l'homme intervient sans cesse sur la nature, entre autres par la construction des villes, limitant celle-ci dans des espaces géométriques et hermétiques appelés parcs. La nature, au moyen de ses éléments, agit elle aussi sur l'homme, exemple : raz-de-marée ou feux de forêts qui vont jusqu'à brûler des habitations humaines. Ces exemples démontrent que la relation homme-nature est beaucoup plus complexe qu'un simple principe de cohabitation.

Oscillant sans cesse entre les deux niveaux de lecture, je m'intéresse semblablement à la vision que peut avoir la nature de cette relation. Ce qui m'importe précisément, c'est l'instant où le contact se produit entre les éléments. Transposé dans le processus de création, ce moment est issu d'une action humaine (la mienne) posée sur l'élément naturel ou vivant dans le but de le déstabiliser. Mon intervention entraîne l'unification d'une matière artificielle et d'une matière naturelle, souvent vivante. Le point de friction résultant de cette union constitue le point de départ de ma recherche-crédation.

Mon travail d'artiste en arts visuels, et plus particulièrement le projet d'exposition *Quelques symbioses dans le détail* (2006), vient de l'abouchement de ces deux univers. Évidemment, les rencontres qui sont provoquées sont présentées à plus petite échelle que dans les exemples donnés précédemment ce qui favorise l'idée du rapport intime. Je propose entre autres des exemples d'échange vivant/non-vivant afin d'étudier les particularités de ce rapport homme-nature qui me préoccupe. De ces rapprochements intimes, surgit un souci artistique et esthétique personnel qui me conduit vers une volonté de transmettre mes observations de chercheuse de sensibilités. Ceci afin de faire vivre un huis clos métaphysique à d'autres humains, les visiteurs de l'exposition.

Entre autres, je me demande comment l'humain réagit, vis-à-vis la décontextualisation d'un autre être; ceci nous demande de nous repositionner en tant que vivant. Lorsque l'organisme vit une déstabilisation, j'aime croire qu'il y a une émotion vécue, et ce, à deux niveaux : celui du regardeur et celui du sujet (l'organisme). En tant que spectateur

nous devons remettre en question notre relation au sujet, mais aussi le lien que cet organisme entretient avec son environnement et avec son lieu d'origine.

1.2 Idée de nature

Il existe plusieurs définitions du terme «nature». Je crois qu'il est important ici de le définir et de le mettre en contexte vis-à-vis ma recherche. Le mot nature vient du latin *natura* qui signifie : le monde physique. La nature englobe tous les organismes vivants et non-vivants constituant l'univers et existant à l'état sauvage. La nature comprend également tout ce qui, dans l'univers, se produit spontanément, sans l'intervention de l'homme; tout ce qui existe sans l'action humaine.

Aristote précise cette définition en soutenant que la nature est composée de quatre éléments simples : la terre, le feu, l'eau et l'air et que lorsqu'ils se combinent et s'animent, ils créent l'homme. (Crosset, Grodegrand et *al.*, 1997). Pour les fins de cette recherche, je m'intéresse plus particulièrement au monde des animaux et des plantes. Pour les caractériser, j'emploierai l'adjectif naturel ou matière naturelle lorsqu'ils sont employés comme matériaux.

Contrairement à l'approche du *Land art* où les artistes font œuvre dans la nature (Garraud 1993), je propose que la nature prenne place dans l'œuvre de manière intimiste. Cette idée peut se comparer au travail de Francine Larivée à une certaine

époque. John K. Grande a écrit à son sujet : «Au lieu d'intégrer son art à un milieu naturel, elle a inversé le processus en s'appropriant la nature et en l'intégrant au cadre du design architectural traditionnel». (Grande, 1997, p. 147). Elle a souvent emprisonné la nature dans des espaces clos, mais en lui fournissant tout ce dont celle-ci a besoin pour survivre, comme dans l'idée du parc (exemple figure 4, p. 18).

Mon travail se distingue surtout de celui de Larivée dans la mesure où lorsque j'agis sur les propriétés biologiques de la matière naturelle vivante, ceci entraîne une réaction de sa part qui est irréversible. Je ne fais pas de transplantation ni de jardinage, je provoque une rencontre entre le vivant et le non-vivant.

Dans le projet *Quelques symbioses dans le détail* (2006), l'être vivant n'est pas seulement le visiteur de l'exposition, il est aussi matière, il est associé à une totalité : le monde des vivants. L'organisme vivant est le matériau déterminant et il est aussi le sujet. À mon avis, le vivant doit être considéré ici comme une globalité car c'est de la vie dans son ensemble dont il est question.

On peut assister à différentes formes de propositions : un changement d'environnement provoquant une adaptation du sujet, une étude du vivant dans un rapport formel d'opposition (exemple figure 5, p. 19) ou une évolution de fragment de vie en latence. Ces propositions peuvent être exprimées à l'aide du dessin-collage ou être expérimentées dans des tableaux-reliefs (exemple figure 6, p. 20).

Figure 4
*Un paysage dans le paysage–
Le paysage comme tableau vivant (Larivée, 1993)*



Figure 5
Opposition II, 2006



Figure 6
Seconde peau I (détail), 2005



1.3 Une approche artistique bio-sensible

C'est à travers le terme bio-sensible que s'articule l'essentiel de mon vocabulaire de création et de recherche. Je nomme ma pratique bio-sensible car, non seulement j'interviens physiquement sur le vivant dans un but d'étude (bio), mais je veux le mettre en relation avec un environnement précis et avec l'être humain (sensible).

J'étudie la nature au sens large en utilisant des éléments témoins. Ces éléments, en majeure partie des végétaux, sont sélectionnés pour leur potentiel esthétique, leur caractère formel ou parce qu'ils amènent une force de présence intéressante à mes yeux. Les éléments naturels et vivants faisant partie de l'exposition ont été pour la plupart cultivés spécifiquement pour le projet, d'autres ont été récoltés en terrain sauvage avec un grand respect du milieu naturel.

Suite à cette cueillette de données, le travail de création se déroule en trois temps : l'intervention de l'artiste chercheuse sur la matière (bio) et la réaction du sujet (sensible) qui mène à l'observation du phénomène. Nous retrouvons ainsi en premier lieu l'aspect poïétique (l'œuvre en train de se faire) et par la suite l'œuvre (conséquences de l'action), de cela découle l'axe principal de recherche.

C'est par cette méthodologie plus ou moins rigoureuse que je cherche comment une pratique artistique et esthétique proposant une dualité entre le naturel et l'artificiel peut nous amener à nous questionner sur notre rapport au vivant. Ainsi,

comment une action qui est faite sur le vivant permet de le mettre en relation avec la nature et avec l'humain dans une approche bio-sensible?

Dans mon idée d'une pratique artistique bio-sensible, des matières vivantes sont combinées à des substances non-vivantes. Ce procédé qui met en relation directe les matières naturelles et artificielles me permet de mettre au premier plan la fragilité, la vulnérabilité et la fugacité du vivant. Le vivant est manipulé, les matières sont mises en contact, fusionnées. Dans la plupart des cas, l'organisme animé est immergé totalement ou en partie dans le matériau malléable (exemple figure 7, p. 23). Dans d'autres cas, les expérimentations sont exprimées par le dessin (exemple figure 8, p. 24).

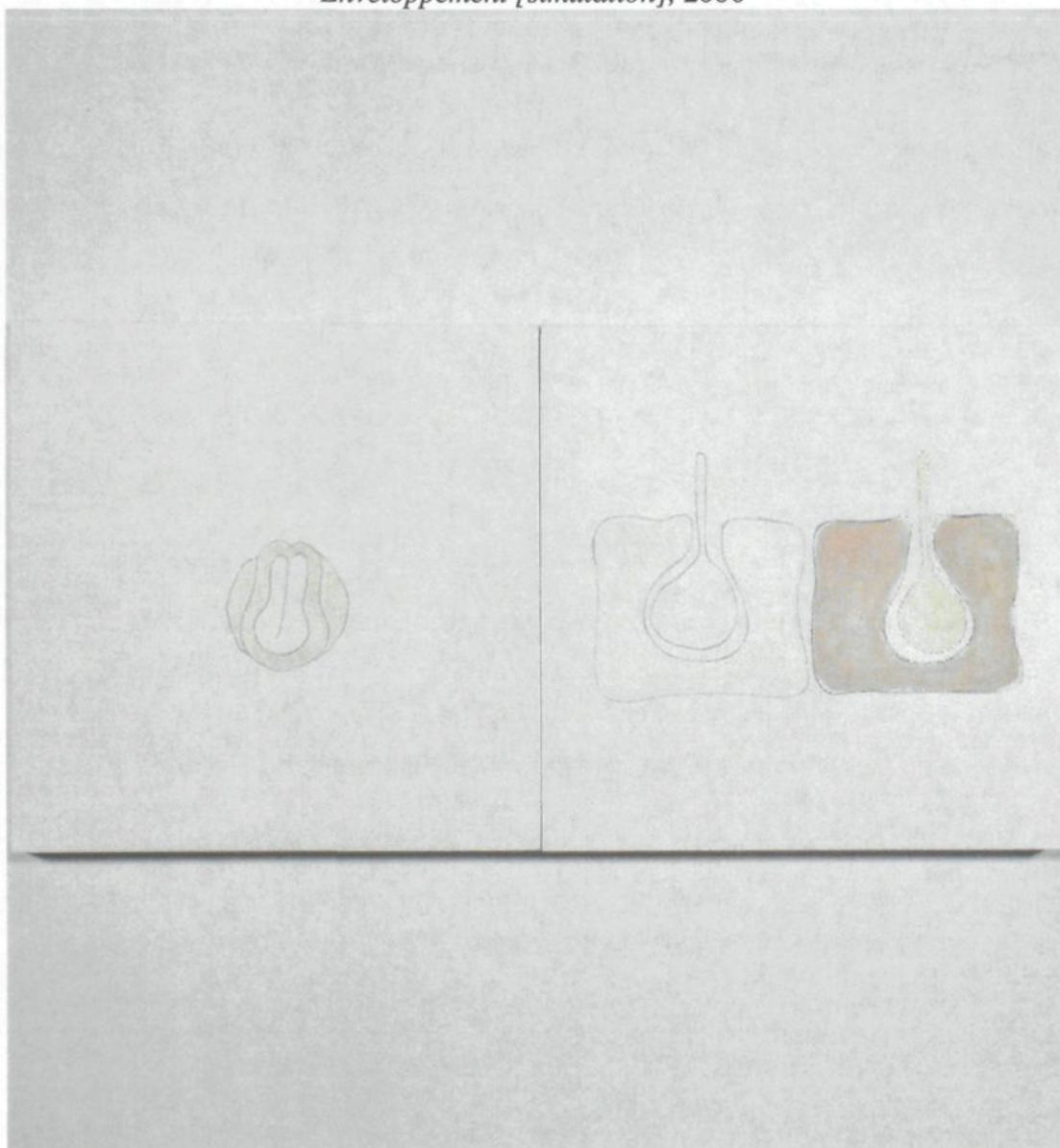
Suite à la mise en contact des matières, l'organisme vivant réagit à son nouveau milieu ; il se transforme. Selon mes observations qui passent par le dessin, il est à ce moment très vulnérable. Il se modifie, il y a évolution de l'œuvre. L'idée n'est pas de provoquer la mort, mais d'assister à un instant privilégié. Cela permet au regardeur de découvrir comment un organisme répond à certains stimulus, de voir la vie se transformer à l'intérieur d'une œuvre.

Je suis intriguée par les différentes formes que ces réactions organiques peuvent prendre, certaines sont instantanées et d'autres plus tardives. Ces mécanismes de défense sont imprévisibles (rétractation, rétrécissement, étiolement, durcissement,

Figure 7
Les Enveloppes [opercule] (détail), 2006



Figure 8
Enveloppement [simulation], 2006



décoloration, expansion). L'élément naturel qui vit dans l'œuvre, ne serait-ce que quelques secondes, laisse un témoignage, une empreinte : l'authentique trace de son vécu dans le matériau plastique. Je ne veux pas fossiliser, mais fixer un moment, une fusion vivant/non-vivant suite à l'intervention humaine.

Avec l'utilisation du terme bio, nous effectuons automatiquement un lien avec la biologie. Le mot biologie vient du latin *bios* (bio) qui signifie vie et *logos* (logie) qui signifie science. Le lien que j'entretiens avec la biologie est l'idée fondamentale de l'étude du vivant (bio). Contrairement au scientifique, j'utilise un langage artistique et esthétique pour matérialiser cette étude. «La principale différence entre les problèmes de l'artiste et du scientifique est la différence dans la forme de leur matérialisation et leur compréhension-appréhension». (Laszlo, 2003, p. 11).

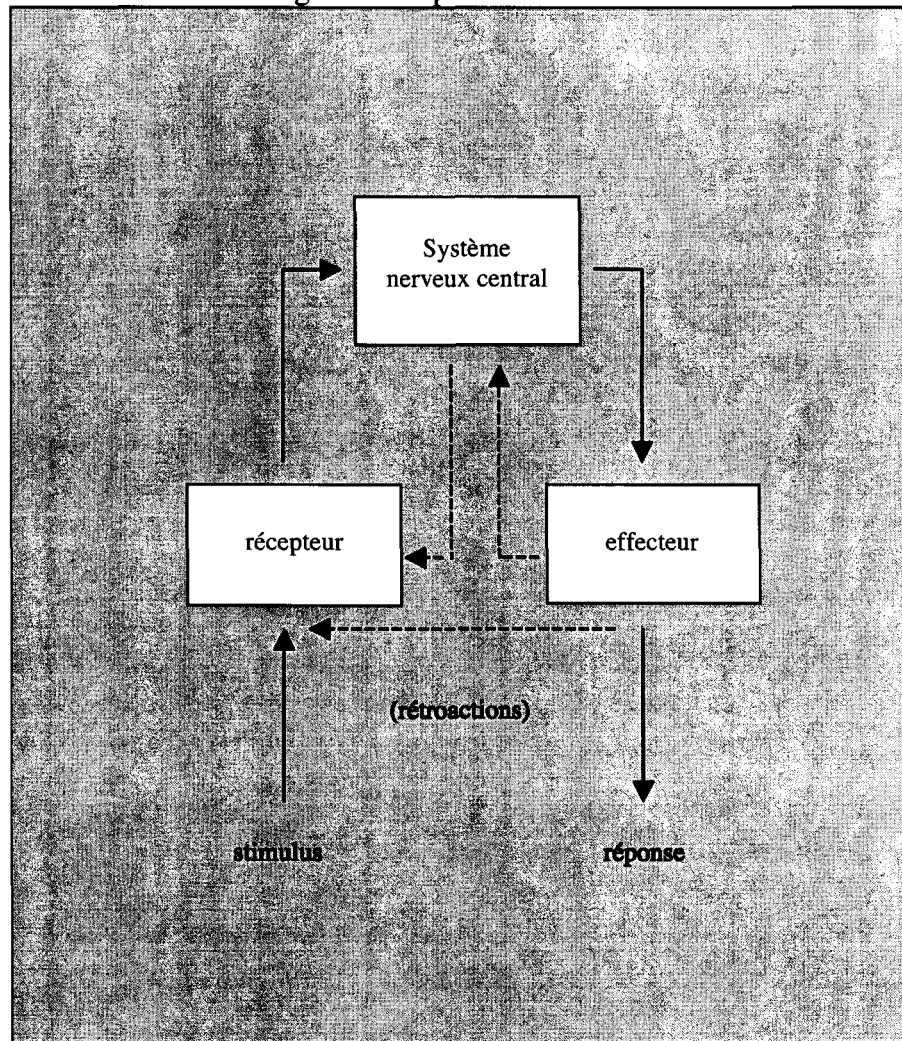
Je suis consciente que le terme sensible est très utilisé en art et fait souvent référence à l'esthétique. Cependant, il est important de faire la distinction suivante : mon application du terme est rattachée au vocabulaire de la science. Ainsi, je fais automatiquement référence à la sensibilité du système sensoriel de l'individu.

J'entends par sensibilité la capacité de réponse d'un organisme à un stimulus extérieur. Cette réponse qui se manifeste par une succession d'interactions avec le milieu est de l'ordre de l'irritabilité que Claude Bernard définit comme : «la propriété

de réagir d'une certaine manière sous l'influence des excitants extérieurs». (Bernard dans Galifret, 1990, p. 901). De l'irritabilité, on passe à la sensibilité lorsque se développe la possibilité de réponses variées. Cela se produit lorsqu'il y a adaptation des réponses aux variations du milieu. Dans le cadre de cette recherche-crédation, j'utilise les propriétés des matériaux qui peuvent déclencher des processus sensoriels chez un organisme vivant qui est forcé de s'adapter à un nouveau milieu. Je veux ainsi étudier le phénomène de la sensibilité au niveau biologique.

Lorsque je prélève un organisme vivant de son milieu naturel pour l'intégrer dans un milieu artificiel, je me demande comment le stimulus provoque l'activité de son système nerveux et comment pourrait-il s'adapter aux nouvelles conditions. Par exemple, j'immerge les racines d'une plante dans du plâtre. Suite au stimulus, il y a une réponse de l'organisme, une adaptation au milieu d'accueil. Déstabilisée, la plante réagit, elle lutte, elle se rend compte qu'il y a suffisamment d'eau dans le plâtre pour vivre un certain temps et elle s'adapte à ce nouveau climat de vie. De plus, cette adaptation amène une rétroaction sur le stimulus : si elle prend trop d'eau du plâtre, celui-ci faiblit et il risque de s'effriter. Ce processus s'illustre avec le schéma de la stimulation sensorielle présenté en figure 9, p. 27.

Figure 9
Fonctionnement de l'organisme répondant à une stimulation sensorielle



Source : Galifret, Y. (1990). Sensibilité. In P. F. Baumberger (1989-1990). *Encyclopaedia Universalis* (t. 20, p.904).(3^e éd.),Paris : Encyclopaedia Universalis Éditeur.

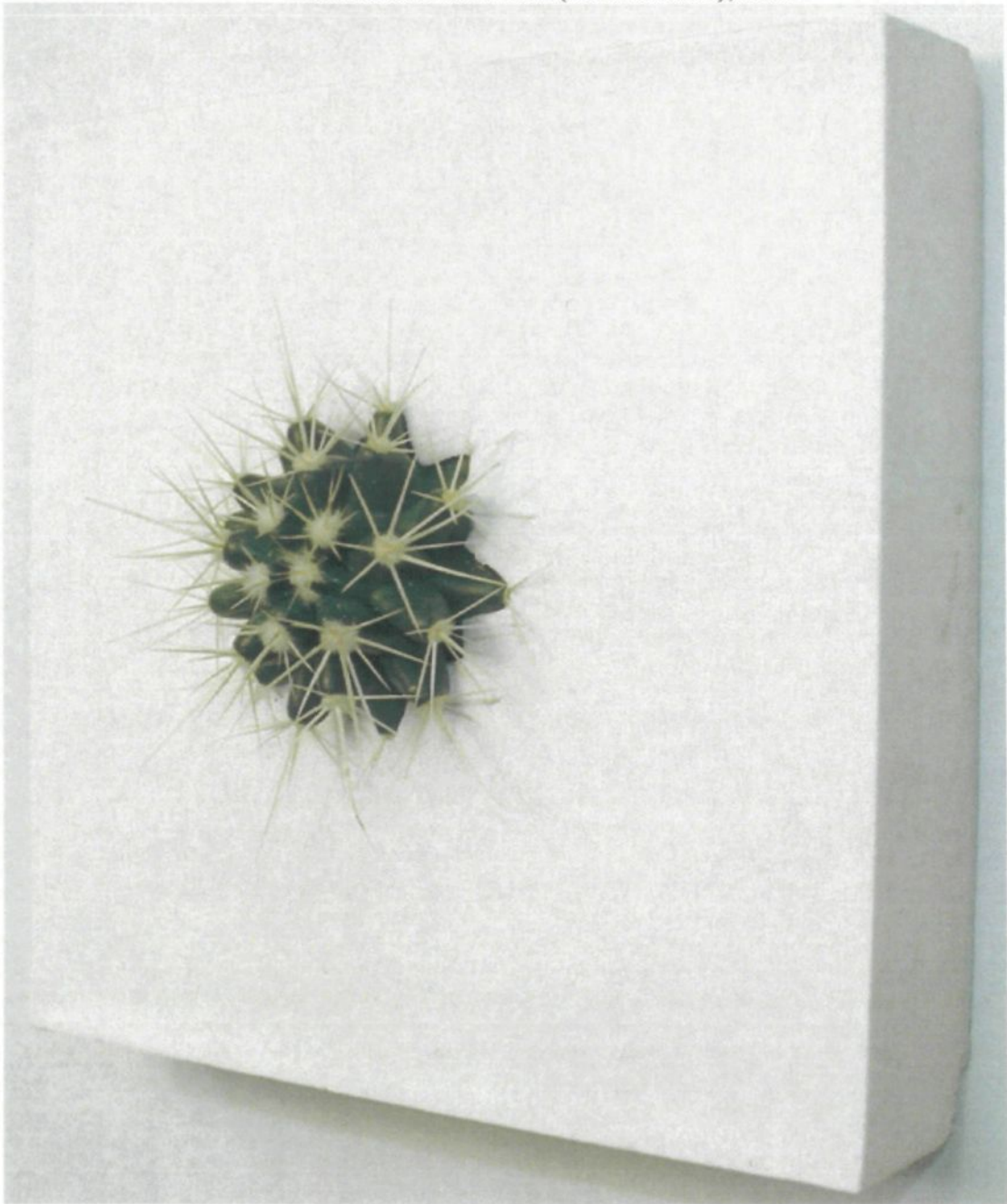
Ce schéma, utilisé en biologie moléculaire, illustre que lorsque le vivant reçoit un stimulus, il le transforme, par un principe de récepteur, en influx nerveux qui agit sur le système nerveux central. Celui-ci envoie un message par l'effecteur (circuit nerveux, muscle ou glande) qui met en œuvre les mécanismes immunitaires et actionne la réponse. Cette réponse aura automatiquement des répercussions sur le stimulus.

Dans l'exemple démontré précédemment (plante et plâtre), mes observations me confirment que la cohabitation forcée est possible. Dès que le vivant s'est adapté au milieu, l'un ne peut s'épanouir sans l'autre. Je suis à la recherche de cette symbiose esthétique entre les deux types de matières qui selon moi est bien représentée dans un échantillon de l'expérimentation *Associations du vivant* (2005) (voir figure 10, p. 29).

Est-ce qu'il est réaliste de croire que le vivant peut s'adapter à l'artificiel et vice-versa? Le mot adaptation vient du latin *adaptare*, composé de *ad* qui signifie vers et de *aptare* qui signifie ajuster. Il s'agit donc d'un ajustement de l'organisme aux conditions d'un milieu externe ou interne. Cet ajustement, en milieu naturel, permet à l'individu de vivre, de durer et de se reproduire.

Dans le cadre du geste artistique de l'intégration à un milieu artificiel, j'observe plutôt une adaptation individuelle temporaire. Selon Selye, ce phénomène est caractérisé par des réactions non spécifiques et générales de l'organisme apparaissant à la suite de «l'action prolongée d'un agent d'agression» (Selye *dans* Rostan et Tétry, 1962, p. 446). Il se termine par un stade d'épuisement où l'adaptation qui a été développée est incapable de se maintenir davantage. Ce n'est pas à ce stade que je veux arriver car je ne veux pas mettre à mort la matière animée; je veux plutôt troubler son confort en la plaçant dans une situation déstabilisante. J'agis comme un stimulus qui se traduit par une perturbation du milieu.

Figure 10
Associations du vivant (échantillon 5), 2005



Le défi est de trouver des associations visuelles qui respectent mes aspirations esthétiques. Cette recherche comprend des risques en ce sens que tout au long du processus, je ne suis certaine de rien. J'expérimente des associations en me plaçant moi-même en situation déstabilisante, devant l'inconnu. Le plus souvent, j'exerce un travail d'essais et erreurs. Mes seuls points de repère sont mes expérimentations ultérieures, réussies ou non, et mes notes d'observation (dessins).

1.4 De la dualité à la duplicité

Deux concepts sont importants dans mon travail de création, la dualité et la duplicité, ce qui me conduit vers un axe secondaire de recherche. Je me questionne non seulement sur la dualité des matières, mais également, je cherche comment mon approche peut nous amener à assister à la vie comme spectateur dans un moment de duplicité homme-nature.

En travaillant sur la dualité qui émane entre les deux types de matières, je cherche à mettre en relation le spectateur humain avec les autres espèces vivantes. Cela implique que la nature humaine, la nature animale et la nature végétale soient mises en correspondance dans un même système sans égard aux espèces. (Letocha, 1986, p. 3).

La dualité étant attribuable à deux principes qui s'opposent, j'étudie celle qui existe entre le naturel et l'artificiel. J'aborde ainsi la dualité de la matière, où l'on retrouve ces deux types de matériaux, les deux étant opposés mais coexistants. Selon Étienne Souriau (2004), artificiel s'oppose en tous sens à naturel. Il caractérise tout ce qui est produit par l'homme, par son travail et ses techniques. Donc, l'homme ferait partie de la nature alors que les matériaux qu'il produit n'en font pas partie.

C'est cet aspect de la dualité que je veux étudier par mon travail artistique en utilisant des mécanismes artistiques formels d'opposition et de contraste. À mon avis il y a une dualité du fait que l'artificiel est créé par l'humain. De plus, à l'aide des nouvelles technologies, l'homme est aujourd'hui capable de donner vie à des matériaux artificiels, ce qui renchérit l'idée de coexistence.

La deuxième notion est la duplicité : je crois qu'en faisant agir la matière artificielle sur la matière vivante et/ou naturelle, je suggère un certain effet de fausseté. La duplicité est habituellement attribuable à l'être humain et désigne le caractère de quelqu'un qui intentionnellement ne se montre pas tel qu'il est. Je veux m'approprier l'idée pour transformer cette intention de faire voir son corps d'une autre façon par une intention d'artiste de présenter différemment la mécanique du vivant.

Dans la notion de duplicité, l'homme assiste à sa propre vie comme spectateur (Bertrand, 2000). De ce fait, la duplicité homme-nature, dans le cadre de ma recherche,

pourrait se définir comme un instant de confrontation où l'humain vit une ambiguïté, il se retrouve face à un élément naturel qui a été placé dans un état précaire et où il n'a d'autres choix que le voir différemment. Ainsi, suite à mon intervention, je me demande si les visiteurs se sentiront vraiment interpellés ou s'ils auront l'impression d'assister à la vie en tant que spectateur. Devant l'œuvre en transformation où la vie est précaire, est-ce qu'on se questionne sur son identité profonde? Je ne tiens pas nécessairement à savoir quels sont les interrogations. Cela leur appartient, j'ai engendré une rencontre et créé une œuvre évolutive, maintenant je suis moi aussi observatrice.

L'idée n'est pas non plus d'éveiller une conscience écologique. Je veux plutôt activer la sensibilité du regardeur comme être vivant, éveiller une émotion, susciter un sentiment d'appartenance à la nature et peut-être à une espèce. Je veux qu'on réfléchisse, qu'on se demande qu'est-ce qui se passe? ; comment cette situation évoluera-t-elle? Il faut qu'on revienne voir l'exposition pour voir comment l'œuvre a vécu.

Cette recherche artistique relève d'une volonté personnelle de comprendre le monde qui m'entoure. Cependant quelques acteurs ont été importants dans le cheminement esthétique et le développement d'un langage qui me permet de mettre en application ma problématique et ma méthodologie. Le deuxième chapitre présente une sélection représentative de mon cadre de références.

CHAPITRE 2

HYBRIDATION ART NATURE BIOLOGIE

2. HYBRIDATION ART NATURE BIOLOGIE

Ce n'est qu'en puisant à l'interminable fontaine de jeunesse de la nature que l'art peut être amené à trouver une force neuve et l'occasion de s'épanouir sainement. La beauté et la noblesse de la nature ont raison de la sécheresse qui caractérise souvent la création contemporaine.

- Karl Blossfeldt

Ma pratique artistique s'est développée au fil des années non sans avoir subi quelques influences des pratiques contemporaines et émergentes reliées à la nature ou aux sciences. Quoique je m'intéresse à différentes pratiques : *Art nature*, *Land art*, *Bio art*, *Art biotech* je me défends d'apporter une vision personnelle quant à la place de la nature et de l'être vivant dans l'œuvre. Contrairement aux pratiques actuelles alliant l'art et la biologie qui utilisent des technologies de fine pointe et des outils complexes, je préconise l'utilisation de matériaux simples.

Dans ce deuxième chapitre, je ferai d'abord le point sur ces formes d'art qui sont en lien avec mon travail. Ensuite, j'expliquerai comment je conçois la manipulation du vivant dans la pratique de l'art et de quelle façon je veux donner un caractère intimiste à ma production.

2.1 Blossfeldt, image et matérialité

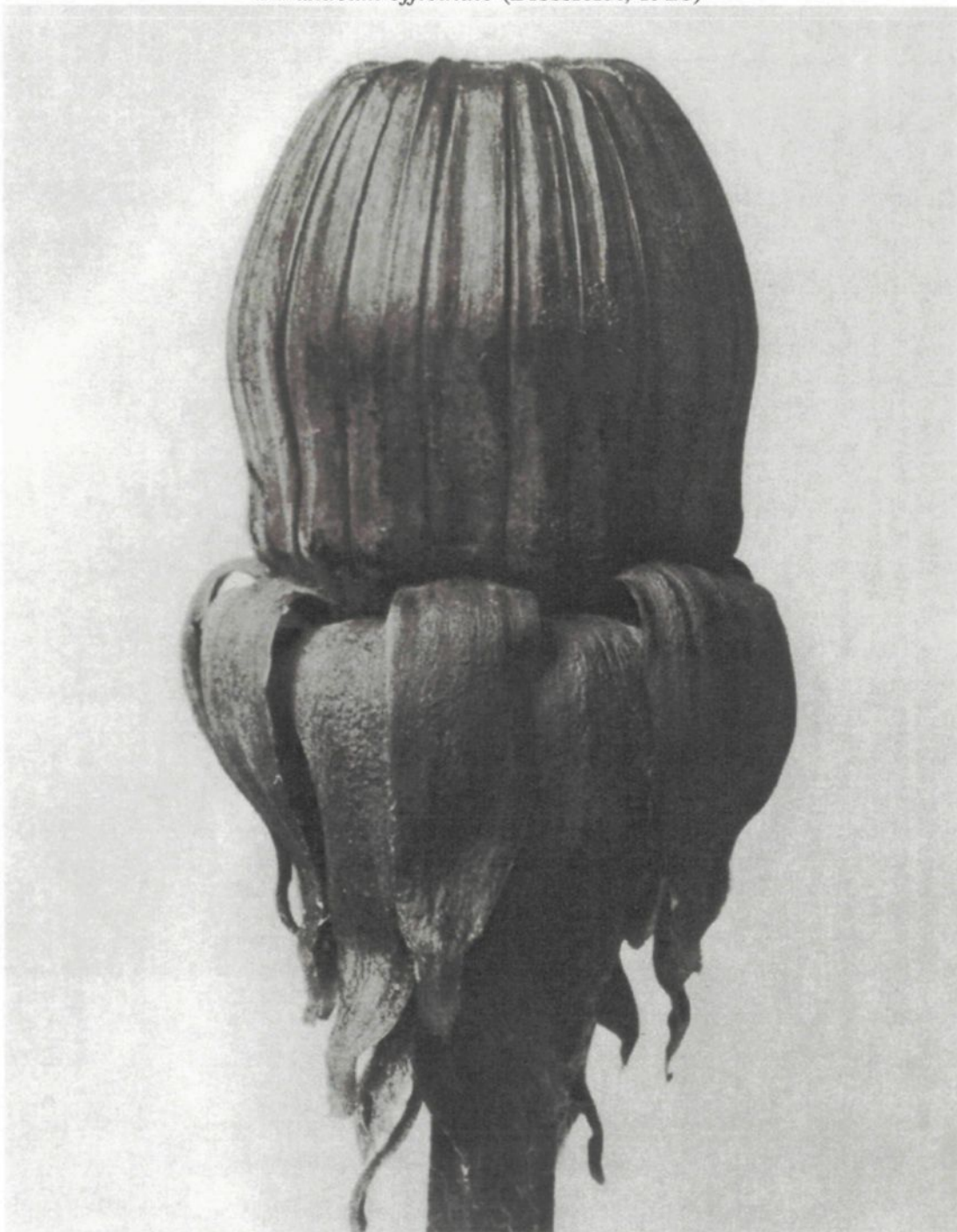
Au plan visuel, je suis à la recherche d'une certaine épuration de l'image. Pour atteindre ceci, je préconise le dépouillement visuel et le gros plan, ce qui laisse, à mon avis, une plus grande place au sujet naturel. D'ailleurs, j'ai grandement été interpellée, dès mes tout premiers pas en arts visuels, par le travail du photographe et sculpteur allemand Karl Blossfeldt (1865-1932).

Le rendu esthétique de ses photographies les rend à la fois simples et percutantes. Avec sa série de photographies, rappelant des planches de biologie végétale (*Formes originelles de l'art*, 1928), il voulait nous faire découvrir l'extrême beauté de la nature, mais surtout nous faire prendre conscience qu'elle a créé, bien avant nous, l'architecture et la géométrie :

Ma documentation sur les végétaux a pour vocation de contribuer à rétablir le lien avec la nature. Elle doit réveiller le goût pour la nature, faire prendre conscience de l'exubérance du répertoire des formes naturelles. Il faut voir dans le végétal une construction artistique et architecturale à part entière. (Blossfeldt, 1928, p. 137).

Je m'identifie à son œuvre non seulement au niveau visuel (voir figure 11, p. 36), mais également dans l'intention que cet artiste avait de renforcer notre lien avec la nature. La différence réside dans la nature de ce lien qui est de l'ordre de la contemplation chez Blossfeldt. Dans mon cas, je veux créer une œuvre qui conduit le spectateur à se questionner face à la vie et la mort d'un être vivant d'une autre espèce.

Figure 11
Taraxacum officinale (Blossfeldt, 1928)



En ce qui a trait au procédé, l'idée de fixer le vivant n'est concrétisée qu'au niveau de l'image chez Blossfeldt. On dit qu'il était en «quête de l'archétype de la plante vivante dont il fixait la croissance et les transformations dans des séries photographiques» (Adam, 2004, p. 21). De mon côté, je désire que cette idée prenne forme dans la matérialité, ce qui entraîne des conséquences physiques sur la matière naturelle. Les altérations et autres transformations font suite à mon intervention et font partie de l'œuvre, elles sont observables en direct.

Je crois que ma pratique artistique converge avec celle de Blossfeldt dans l'idée de l'étude du vivant et d'une volonté d'explorer le domaine scientifique. Blossfeldt pratiquait une étude scrupuleuse des végétaux en recherchant toujours les détails invisibles à l'œil nu et l'aspect géométrique de la plante. Il a parcouru plusieurs pays pour cueillir, herboriser, faire sécher, dessiner et modeler des spécimens de plantes. En plus de les photographier, il fixait les plantes fragiles et les conservait dans de petites vitrines en verre.

Comme chez Blossfeldt, ma pratique entretient un lien étroit avec le traité de botanique et sa démarche scientifique. Cependant, mon travail renchérit ce lien, à mon sens, car il répond à un besoin d'authenticité, de présence dans le monde physique (exemple figure 12, p. 38). Cela permet, à mon avis, de conserver les «qualités essentielles» de la matière vivante décrites par Adam:

Figure 12
Bloc synthétique (detail), 2006



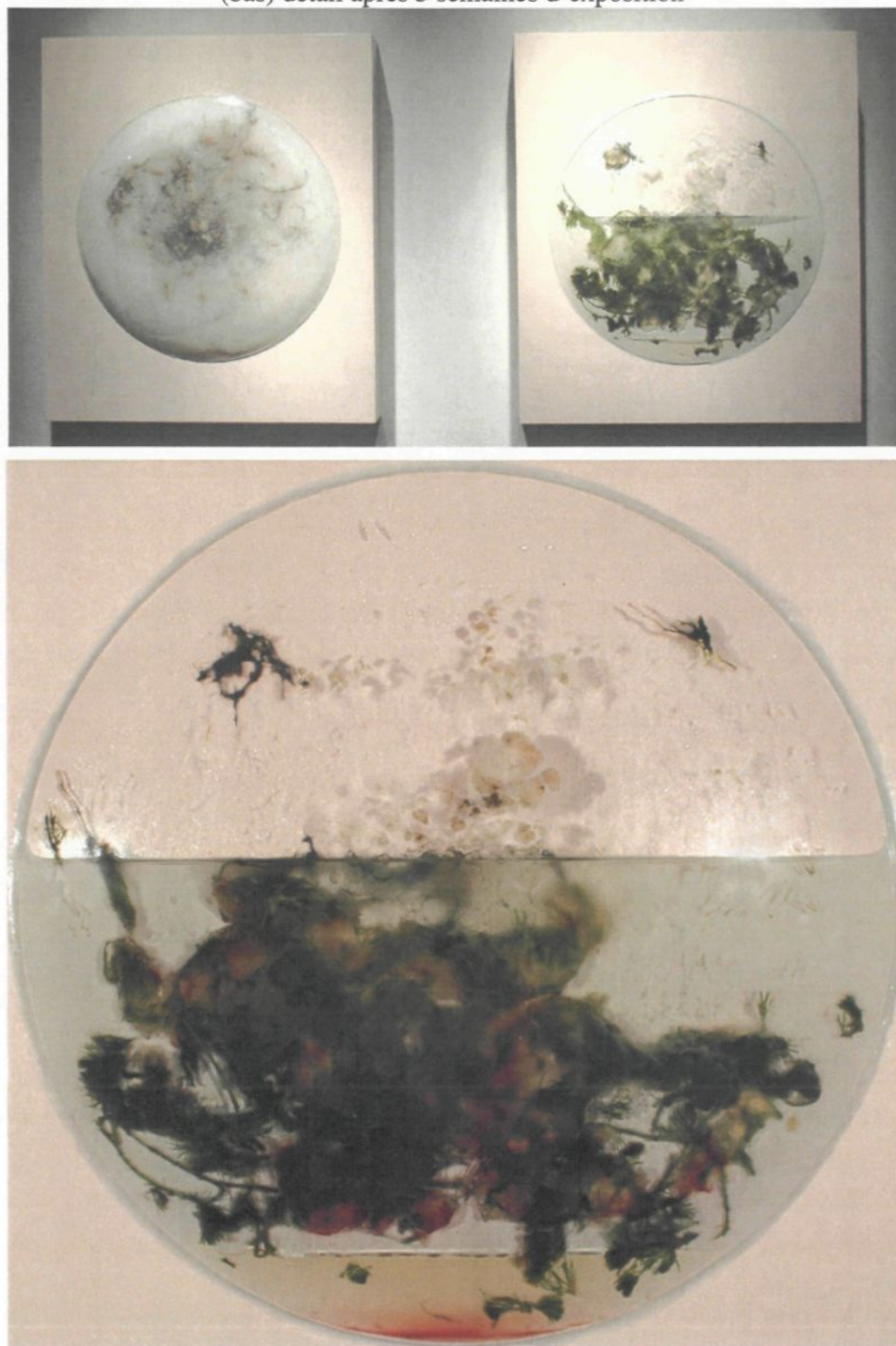
Les plantes telles que les a présentées Blossfeldt ont perdu des qualités essentielles. Elles sont inodores, incolores et ne délivrent aucune information sur leurs propriétés tactiles. Elles sont réduites à des formes géométriques, des structures et des valeurs de gris, c'est-à-dire à des types standardisés. Blossfeldt a comprimé l'exubérance et le débordement de la nature dans la représentation (...). (Adam, 2004, p.16).

Selon moi, cette citation renchérit mon travail car elle démontre qu'en cherchant d'autres moyens que la photographie pour fixer cette matière, je peux lui découvrir de nouvelles qualités. Par exemple, lorsque le végétal est immergé dans un matériau aqueux, toute son organicité se déploie : il devient fluide, évanescent (voir figure 13, p. 40). C'est alors que son arborescence prend plus de sens dans la finesse et la transparence. Je peux, devant ce spectacle, faire des liens visuels avec l'organicité des tissus humains et des images microscopiques des livres de biologie cellulaire.

2.2 Land art et transitoire

Dans un autre ordre d'idées, je me suis intéressée longuement au travail des *Land artists* de la fin des années soixante qui a été caractérisé par une volonté de sortir de l'atelier ainsi que de la trop hermétique galerie et d'investir physiquement un lieu naturel. Cet art voulait aussi imprimer sa marque sur ce lieu, peu importe la façon, à quelle échelle ou pour combien de temps, sans même se soucier de l'accès du spectateur à l'œuvre. De là vient l'utilisation de la photographie qui perpétue encore ces interventions qui, pour la plupart, n'existent plus.

Figure 13
(haut) *Emprisonnée*, 2006
(bas) détail après 5 semaines d'exposition



Mon intérêt pour le *Land art* s'est dirigé plus particulièrement vers les artistes de l'éphémère même si, selon Colette Garraud, l'apparition de l'éphémère en art ne relève pas exclusivement de l'idée de nature :

On assiste en fait à la convergence de deux courants de pensée : d'une part, l'avènement d'un art de l'instant - intervention, actions, «performance» se déroulant «ici et maintenant» -, la mise en cause, déjà évoquée, des circuits marchands, la contestation de l'idée de pérennité de l'objet artistique ; et d'autre part, l'observation des cycles naturels où règne l'éphémère, le transitoire, où toute chose est soumise à la dégradation, qui est aussi métamorphose. Ces deux préoccupations se retrouvent par exemple dans l'*Arte povera*. (Garraud, 1993 p. 74).

Cette dernière pensée avait déjà été défendue par Germano Celant dans un ouvrage consacré à Giuseppe Penone. Celant considère que «l'art traditionnel bloque la respiration du matériau. Il ne réserve aucun espace à la précarité du mouvement, il ne s'intéresse pas à ce qu'est la caducité, à l'instant de l'anéantissement des objets et des matériaux.» (Celant, 1989, p.55).

C'est ainsi, dans le rapport à l'expérience du temps, que cet art éphémère rejoint la pratique artistique que je qualifie de bio-sensible. La dégradation, la métamorphose et même l'adaptation ne peuvent survenir sans cette expérience du temps. Les changements du milieu provoquent des variations qui créent un climat déstabilisant autant pour l'organisme vivant que pour l'autre matériau. Avec le temps, ils s'adaptent l'un à l'autre.

Ce rapport à l'éphémère m'interpelle dans le travail d'Andy Goldsworthy que Garraud qualifie davantage de transitoire que d'éphémère puisque ses œuvres se

transforment lentement et subissent une dégradation progressive, jusqu'à se fondre de nouveau dans leur environnement, «participant en cela des cycles de vie et de mort qui transforment toute chose, et que l'artiste aura à peine, par son geste, un instant suspendus.» (Garraud, 1993, p. 172).

Les *Land artists* de l'éphémère utilisaient la photographie pour assurer une survie à leurs créations. Cela permettait une sorte de compromis rendant à la fois une certaine pérennité à leur travail et une accessibilité au marché de l'art. Goldsworthy, qui cherchait à resserrer les liens entre l'homme et la terre, utilisait le travail photographique à petite échelle et le gros plan. Ce processus lui permettait de fixer à sa manière un instant éphémère où des objets de la nature détournés, manipulés par l'artiste devenaient œuvres d'art.

Ce qui m'intéresse dans le concept de l'œuvre transitoire c'est qu'elle ne s'efface pas, elle se transforme. C'est dans ce sens que je veux travailler, je propose de conserver le vécu à l'intérieur de l'œuvre elle-même, emprisonner l'éphémère en l'immergeant, en le couvrant (revoir figure 13). Ce principe a été inculqué par Giuseppe Penone qui disait : «j'ai souhaité que l'éphémère s'éternise» (Penone 1989, p. 25) en pérennisant dans le bronze la trace de son souffle sur un tas de feuilles.

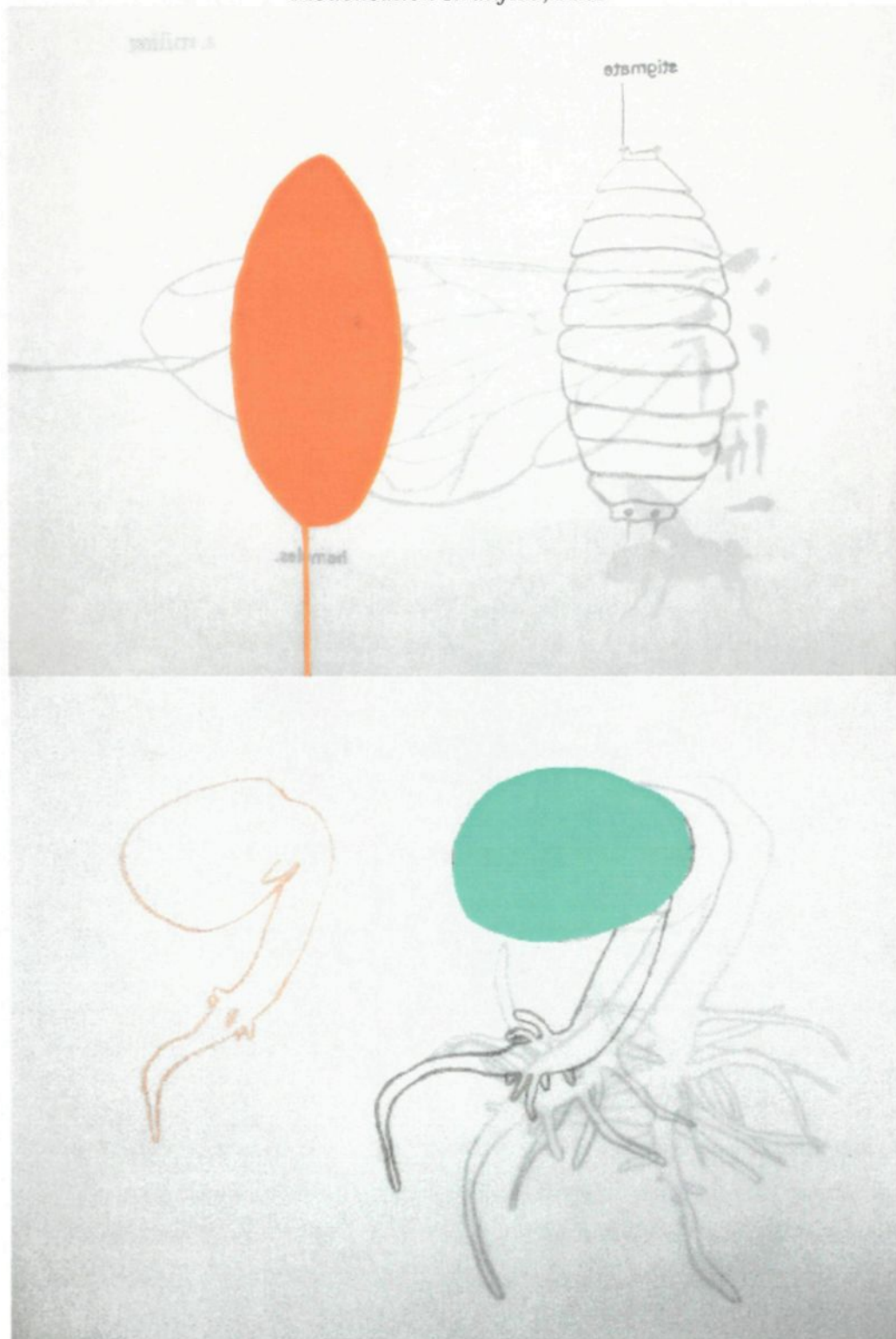
2.3 *Bio art* et éthique

Cette idée de figer l'éphémère, de suspendre un instant de vie, me permet de montrer ce moment d'observation, où j'ai réfléchi sur le matériau vivant, cette matière naturelle. Je propose un regard personnel face à l'être vivant. L'art me permet un contrôle sur la matière, la biologie me permet de faire des associations visuelles poétiques.

En transposant des influences de la biologie, je crée un rapprochement entre celle-ci et l'art. Je ne cherche pas l'intégration de connaissances scientifiques à l'œuvre, je me fais opportuniste en utilisant certains des outils de la biologie qui véhiculent à mon sens une poésie, pour les transposer picturalement. Mon geste artistique transcende alors l'information scientifique, celle-ci devient pour moi un élément du langage plastique (exemple figure 14, p. 44).

L'utilisation de la biologie prend un tout autre sens avec le *Bio art* ou l'*Art biotech* où l'on assiste à des manipulations génétiques. Des artistes travaillent dans des laboratoires de recherche, en étroite collaboration avec des chercheurs scientifiques, pour développer, à l'aide des nouvelles biotechnologies des systèmes de vie artificielle, et des organismes génétiquement modifiés. Bien que je m'intéresse au courant *Bio art*, je décline toute association entre ces pratiques biotechnologiques et la mienne. Même si j'en subis les influences, je ne me sens pas interpellée par l'aspect technologique et éthique de cet art. Le langage est différent, les moyens aussi. Voici une citation qui définit bien, selon moi, cette forme d'art :

Figure 14
Modélisation stratifiée, 2005



Ces formes d'art développent une relation différente vis-à-vis de la nature. Ces artistes emploient directement des organismes vivants (bactéries, plantes, cellules et tissus humains) comme bases de leurs œuvres. Ce genre d'art vivant repose dans certains cas sur des préoccupations esthétiques créant des variétés hybrides de fleurs ou de plantes, ou manipulant le phénotype de certains animaux; d'autres abordent des questions écologiques, éthiques et politiques. Les formes les plus audacieuses dans ce domaine sont celles qui sont basées sur des techniques du tissu génétique tissulaire, car elles soulèvent une réaction, le plus souvent d'indignation chez le spectateur. (Poissant, 2005).

Même si les pratiques du *Bio art* et de l'*Art biotech* proposent une réflexion sur le vivant, elles nous dirigent davantage vers un discours social. Selon moi, elles sont obnubilées par le questionnement éthique qu'elles suscitent. Je crois qu'en utilisant ces méthodes, je ne pourrais réussir à mettre l'être humain en relation avec la nature. En ce sens, les questions éthiques sont, dans mon travail, secondaires¹.

Je m'intéresse à ces pratiques qui dénaturent, en créant des entités vivantes artificielles. Cependant, leurs procédés conduisent la pratique artistique sur un territoire qui ne concerne pas mes aspirations pour l'instant. Ce courant qui combine esthétique et manipulations génétiques, questionne notre système de valeurs, mais «laisse de côté un examen d'ordre artistique ou esthétique.» (Bureaud, 2002, p. 39). À mon sens, l'aspect technologique de ces pratiques est ce qui les caractérise avant tout. Jenh Hauser, commissaire et concepteur de l'exposition l'*Art Biotech* (Paris, 2003), écrit à propos des entités semi-vivantes du collectif *Symbiotica*, 2002 (figure 15, p. 46) :

¹ Voir *Vie et mort*, chapitre 3, p. 73-74.

Figure 15

Semi living worry dolls : Tissue culture & Art(ificial) womb, Symbiotica, 2002



Source : The Tissue Culture & Art Project.

www.tca.uwa.edu.au

Ces entités sont des systèmes biologiques vivants conçus artificiellement, qui ont besoin d'une intervention humaine et/ou technologique pour leur construction et leur entretien. Ce nouveau genre de manipulation se réfère explicitement à des préoccupations éthiques et des perplexités philosophiques émergentes. (Hauser, 2002, p. 20).

Les techniques émergentes n'ont pas de lien direct avec mes questionnements, je ne veux pas me questionner sur la technologie, mais sur la vie. Ceci qui me pousse à développer un travail artistique qui se distingue du *Bio-art* principalement par l'emploi et l'usage des matériaux.

2.4 Créer l'intimité

Selon Jean-Claude Rochefort (2002) l'expression *Art nature* désigne les pratiques reliées à un concept universel : la nature. L'*Art nature* entretiendrait des dialogues singuliers avec l'environnement naturel, «que ce dernier soit sévèrement affecté par des activités humaines passées ou présentes ou qu'il soit resté dans un état d'intégrité.» (Rochefort, 2002, p.4). Ainsi, ces œuvres présenteraient un statut précaire, car elles sont exposées en nature : soumises aux intempéries et sujettes au vandalisme. Quoique mes propositions soient présentées le plus souvent en galerie, c'est l'expression *Art nature* qui me semble le plus près de mon travail.

Toutefois, c'est en nommant moi-même mon approche (bio-sensible) que j'évite de m'associer directement à un courant existant. Je ne crois pas que mon travail arbore les caractéristiques propres à un genre spécifique. Je crois plutôt qu'il est issu d'un

métissage d'influences. J'utilise la biologie certes, mais sans en faire une application concrète. Je crée dans une idée de nature, mais sans agir nécessairement sur le terrain, dans le paysage.

Dans mon travail, tout est mis en œuvre pour favoriser l'intimité entre le regardeur et les éléments organiques. Je pratique une intervention artistique dans le rapprochement, dans le sens d'une relation privilégiée. Cette notion de contact privé me vient de ma relation au livre qui est très personnelle. Pour moi le livre est un objet précieux qui stimule l'imaginaire et avec lequel nous entretenons une relation intime particulière. De là la conception du livre d'artiste *Membrane* en 2006 (voir figure 16, p. 49).

À mon avis, la réalisation du livre d'artiste est un passage essentiel dans ma démarche. Sa création m'a conduit vers de nouvelles opportunités de création où je peux mettre en lien direct les mots et les images qui personnalisent mon travail. Pour moi chaque image est associée à un mot ou à une expression qui la renforce. Le livre représente, à mon sens, un outil qui est associé autant à l'art qu'à la science. D'un point de vue méthodologique, je passe une grande partie de mon temps de recherche à consulter des ouvrages de biologie. Par la suite, nourrie du vocabulaire parfois incompréhensible du domaine scientifique, j'en viens au dessin : modélisation de mon imaginaire où la biologie rencontre l'art. Cela me conduit vers cette esthétique, qui rappelle des pages de livres, des schémas biologiques trafiqués, revisités et esthétisants qui donnent sens à ma démarche d'étude du vivant (exemple figure 17, p. 50).

Figure 16
Membrane, 2006

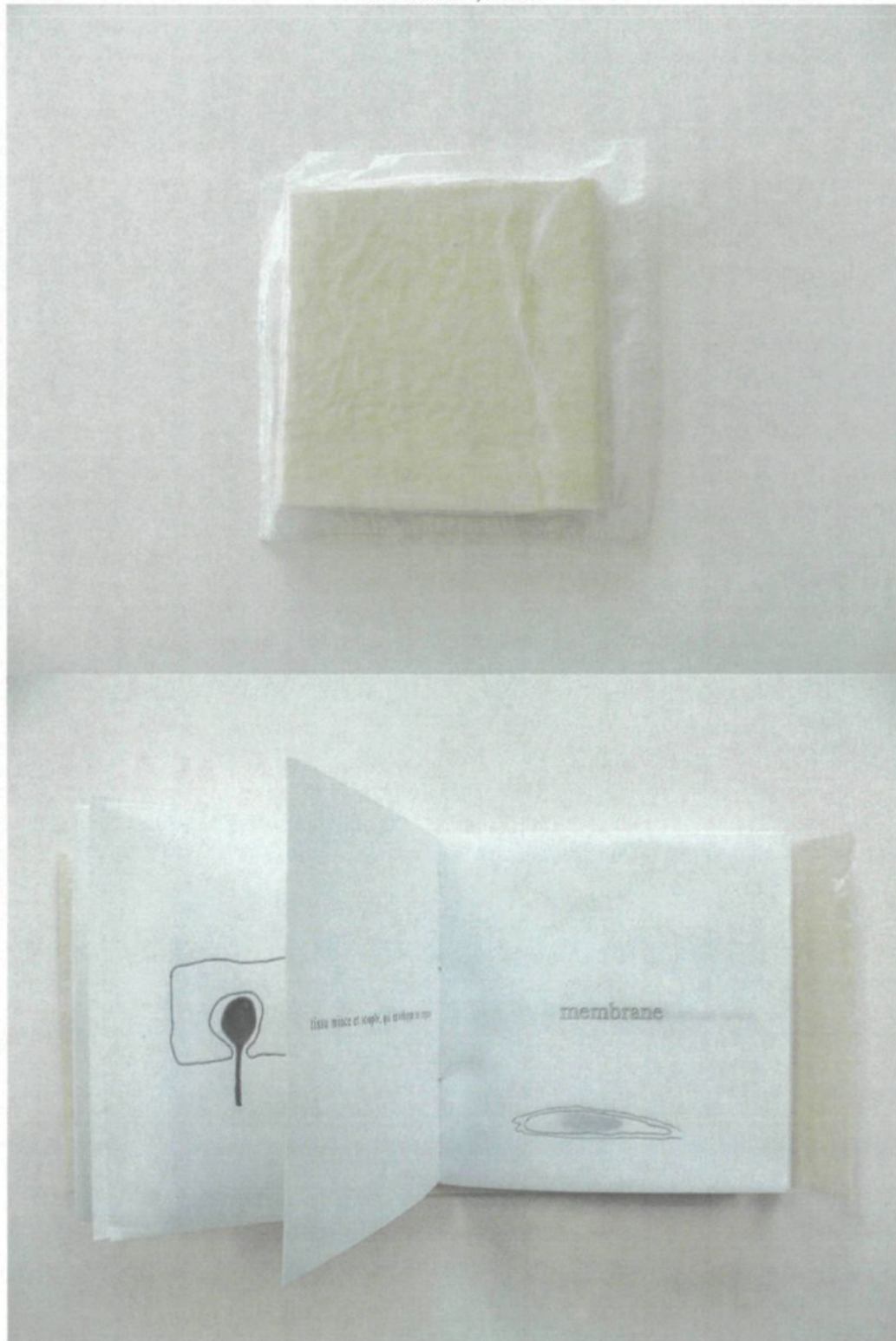
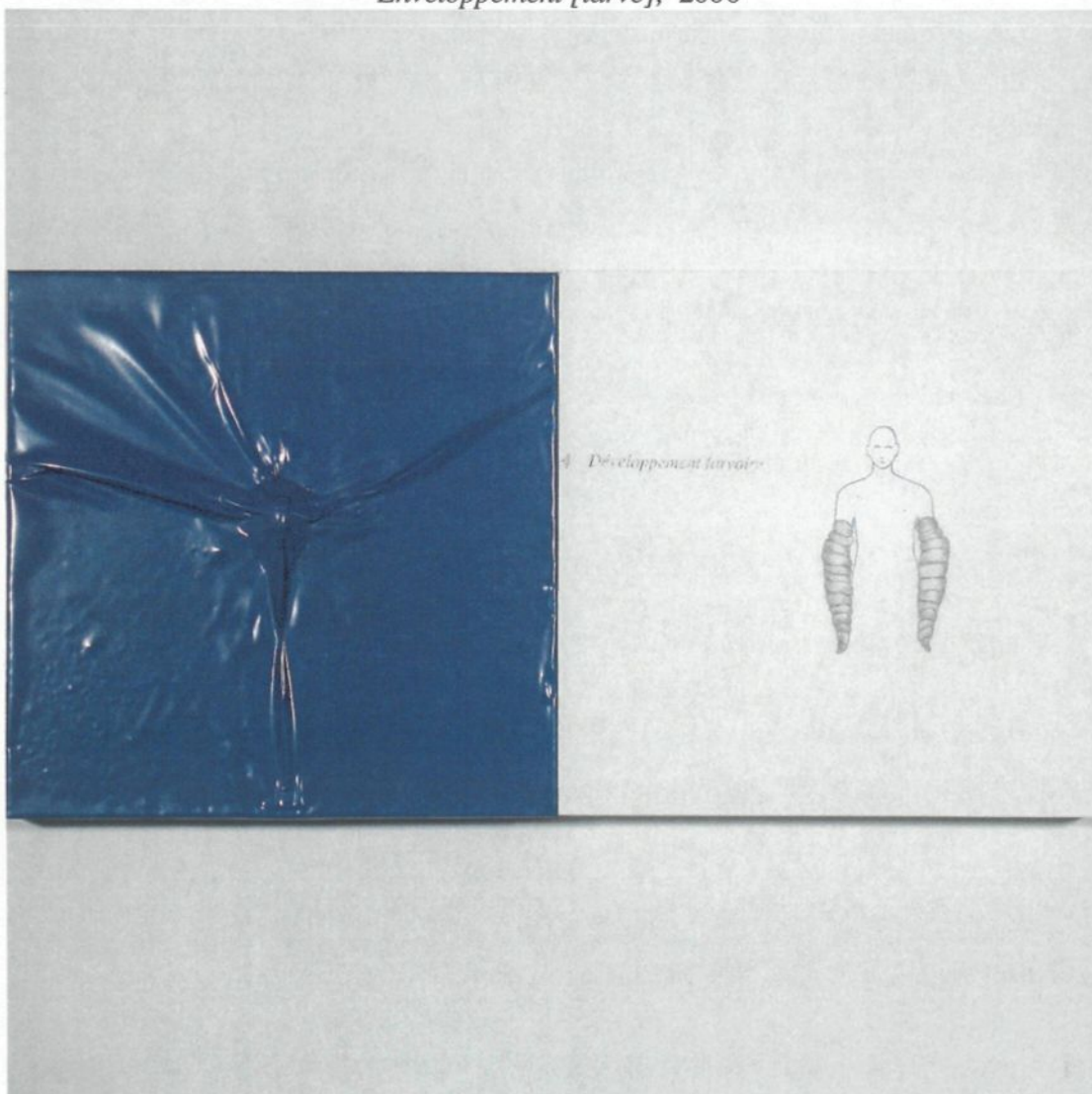


Figure 17
Enveloppement [larve], 2006



Le caractère intimiste que je recherche a été bien exploité, selon moi, par Francine Larivée dans l'exposition *Petites folies d'importance* (2005). Cette exposition est un exemple de proposition artistique où le matériau entraîne le spectateur dans un dialogue particulier. Des éléments organiques ou inorganiques fragiles provenant de la cueillette sont intégrés dans une composition picturale (voir figure 18, p. 52). On leur donne l'importance d'objets contemplatifs comme le souligne Rose-Marie Arbour :

Ces œuvres concrétisent des instants de bonheur liés à l'observation, à la contemplation et à la manipulation (...). De petit format, variation sur un même thème qui est celui de s'approcher, de se pencher littéralement sur des aspects oubliés de la vie quotidienne (...). L'artiste les amène pourtant à un niveau où ils franchissent leurs limites apparentes, débordent leur nature propre et s'ouvrent à des sens plus vastes rarement perçus, faute d'attention. (Arbour, 2006, p. 50).

Je veux créer l'intimité, car je vis moi-même une relation intime avec la nature. Je souhaite dans mon travail un retour à l'essentiel, soutenu par une proposition d'idées semblables à celles du *Land art*, mais à un autre niveau, un rapprochement : un zoom, microscopique. Imprimer sa marque, sur la nature, à très petite échelle, le temps d'une exposition, le temps d'observer des changements.

La matière naturelle animée m'interpelle par sa volupté et sa vulnérabilité. Je tente alors de fixer sa précarité, j'ai envie de recouvrir, de garder intacte les substances qui pourraient se détériorer en peu de temps. Je travaille parfois dans l'urgence de conserver les membranes évanescences. Je veux garder le maximum des attributs de la matière vivante en la scellant dans le matériau artificiel.

Figure 18
Petites folies d'importance (Larivée, 2005)



Source : Molin Vasseur, A. (2005). Francine Larivée : Petite folies d'importances, p. 67-68.

Je travaille avec les matériaux bruts et l'être vivant fragile tel que je le rencontre dans la nature existante. Je ne tente pas de changer les propriétés du vivant, je veux les sceller et les intégrer dans l'œuvre selon mes propres soucis esthétiques. Les capacités de réponses aux stimulus m'intéressent et stimulent mon acte de création.

Les technologies de la science ne s'appliquent pas dans ma démarche qui met l'accent sur la rencontre plutôt que la domination de l'homme sur la nature. Je suis intéressée par les matières vivantes que je choisis ou que je trouve sur mon chemin. La cueillette et la recherche sont des étapes importantes. Je crois en un comportement de l'artiste observateur et contemplatif qui peut encore être fasciné par ce qui l'entoure.

Je mets une grande emphase dans ma recherche sur ce texte d'accompagnement, mais aussi sur le travail en atelier qui sont pour moi aussi importants que l'exposition. Le troisième chapitre concerne cette phase de l'atelier devenant laboratoire. Celle qui découle de l'intention et qui est préparatoire à l'exposition, l'expérimentation, dans le concret.

CHAPITRE 3

DE LA MANIPULATION DU VIVANT À L'EXPOSITION

3. DE LA MANIPULATION DU VIVANT À L'EXPOSITION

Et l'énergie de son idée fixe qui monte des ténèbres de ses racines pour s'organiser et s'épanouir dans la lumière de sa fleur est un spectacle incomparable. Elle se tend tout entière dans un même dessein : échapper par le haut à la fragilité du bas; éluder, transgresser la lourde et sombre loi, se délivrer, briser l'étroite sphère, inventer ou invoquer des ailes, s'évader le plus loin possible, vaincre l'espace où le destin l'enferme, se rapprocher d'un autre règne, pénétrer dans un monde mouvant et animé.

- Maurice Maeterlinck

Mon travail d'artiste se définit en grande partie par le travail en atelier. Le processus de création est aussi important que le travail qui est présenté en exposition. Le choix des matériaux et des techniques est un aspect déterminant dans ma pratique. Il est important, pour moi, de toujours mettre en valeur le matériau vivant et de le garder intact.

Dans ce chapitre, j'aborderai l'aspect du faire, du travail en atelier jusqu'à l'étape de l'exposition : d'abord je présenterai mes choix esthétiques découlant des oppositions qui guident mon travail (médium, matériaux, couleurs); par la suite, viendra ma manière de travailler présentée sous la forme d'un échantillonnage. Et finalement, j'aborderai ce lieu de recherche, mon laboratoire.

3.1 Oppositions et dichotomie

Partant du principe des contraires naturel et artificiel, ma recherche-création m'amène à développer un langage basé sur les dichotomies afin d'exprimer les oppositions avec lesquelles je travaille. Voici quelques exemples de termes spécifiques à mon langage pictural et les contrastes que je leur associe :

vivant	non-vivant	peau	pellicule synthétique
mou	ferme	souple	rigide
animé	inerte	malléable	solide
organique	inorganique	fragile	robuste
organique	chimique	teinte naturelle	couleur artificielle
vaporeux	géométrique	respiration	suffocation
naturel	artificiel	moelleux	dur
��ph��m��re	durable	précaire	résistant

Les matériaux artificiels que j'utilise sont des matériaux inertes qui font contraste avec la matière naturelle fragile, fugace : vivante. Je préconise les substances malléables sur lesquelles je peux exercer un contrôle presque total lors de la manipulation, tels les matériaux de coulée : le plâtre, la résine, la cire et le latex qui sont habituellement utilisés en moulage. Ceux-ci ont une particularité de passer rapidement de l'état liquide à solide, ce qui me permet d'y incruster des éléments éphémères qui sont automatiquement immergés et conservés.

Je suis également interpellée par tous les matériaux qui se présentent sous la forme d'une pellicule qui peut être utilisée pour couvrir, sceller : enfermer. Les peaux, les cocons, les bourgeons, les tissus organiques et toutes les autres enveloppes qui enferment la vie ont toujours suscité chez moi une fascination, une curiosité. C'est cet

attire pour l'enveloppement qui dirige mon travail d'atelier et qui motive l'emploi de ces matériaux spécifiques. C'est en partie la superposition des couches de peinture et le collage qui a transformé ma vision de peintre vers une pratique de plus en plus axée vers la manipulation de nouvelles substances malléables.

Une autre opposition se retrouve dans la géométrie des compositions. La forme organique des êtres vivants est confrontée à une géométrie simple. Le support carré est parfois mis en évidence par un cadre pour accentuer cette géométrie. Lorsqu'il y a des interventions picturales, elles sont minimales, simples et empruntent au vocabulaire de la biologie son côté analytique (exemple figure 19, p. 58). «Penone lui-même a relevé que seules les formes géométriques et les formes anthropomorphes se distinguaient clairement des objets de la nature.» (Garraud, 1993, p. 172). La matière vivante est si riche et si complexe à mon sens, que le contraste doit être efficace.

En ce qui a trait aux coloris, ils sont souvent choisis pour faire des associations formelles ou pour créer un contraste. Je préfère souvent des teintes qui ne sont pas présentes dans la nature, ou invisibles à l'œil nu, afin d'accentuer le caractère artificiel. Je favorise des couleurs pures et lumineuses. La présence du blanc accentue le contraste et fait le lien à cette référence esthétique du livre de biologie. Il donne également un aspect aseptisé emprunté à la science. J'utilise souvent la couleur comme un matériau, elle est appliquée en aplats telle une pellicule, une couche qui cache et enveloppe, même sur l'organisme vivant (exemple figure 20, p. 59).

Figure 19
Enveloppement [cocon], 2006

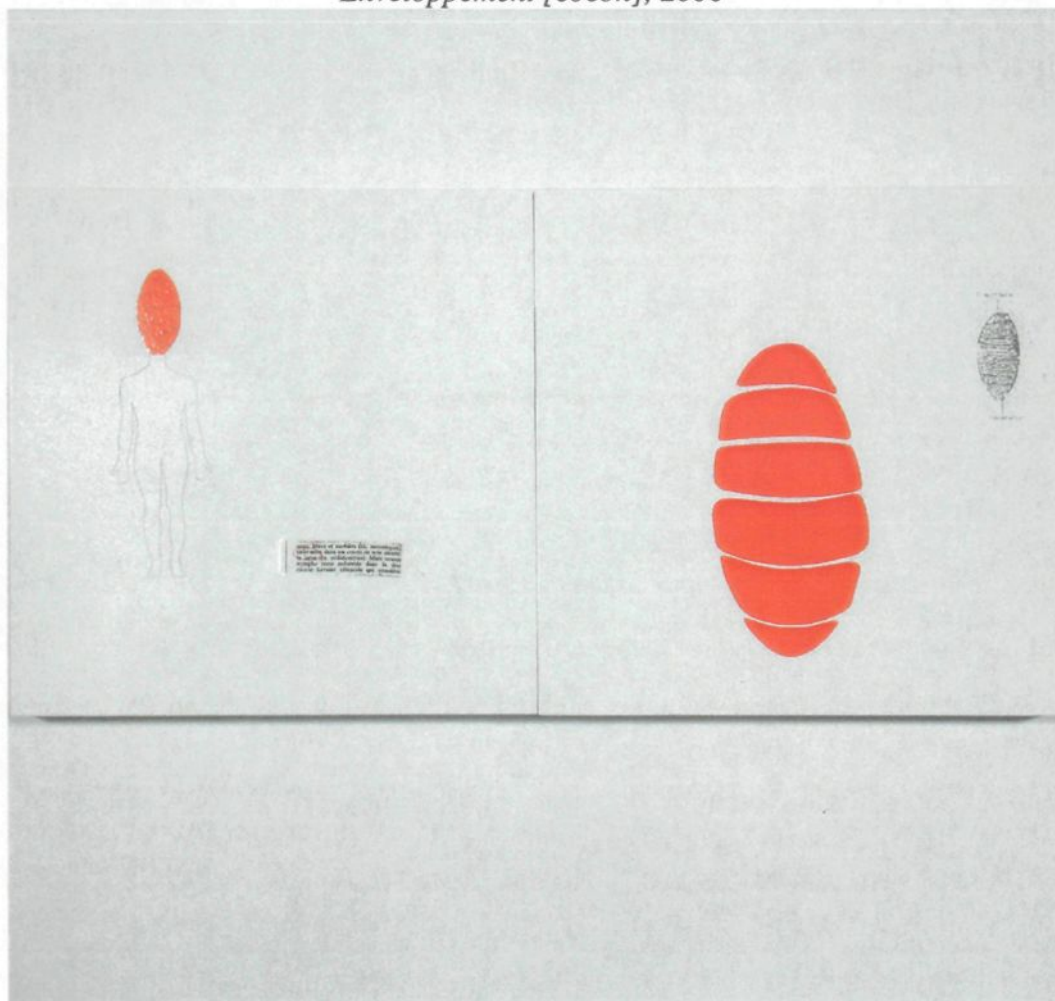


Figure 20
Stigmaté (détail), 2006



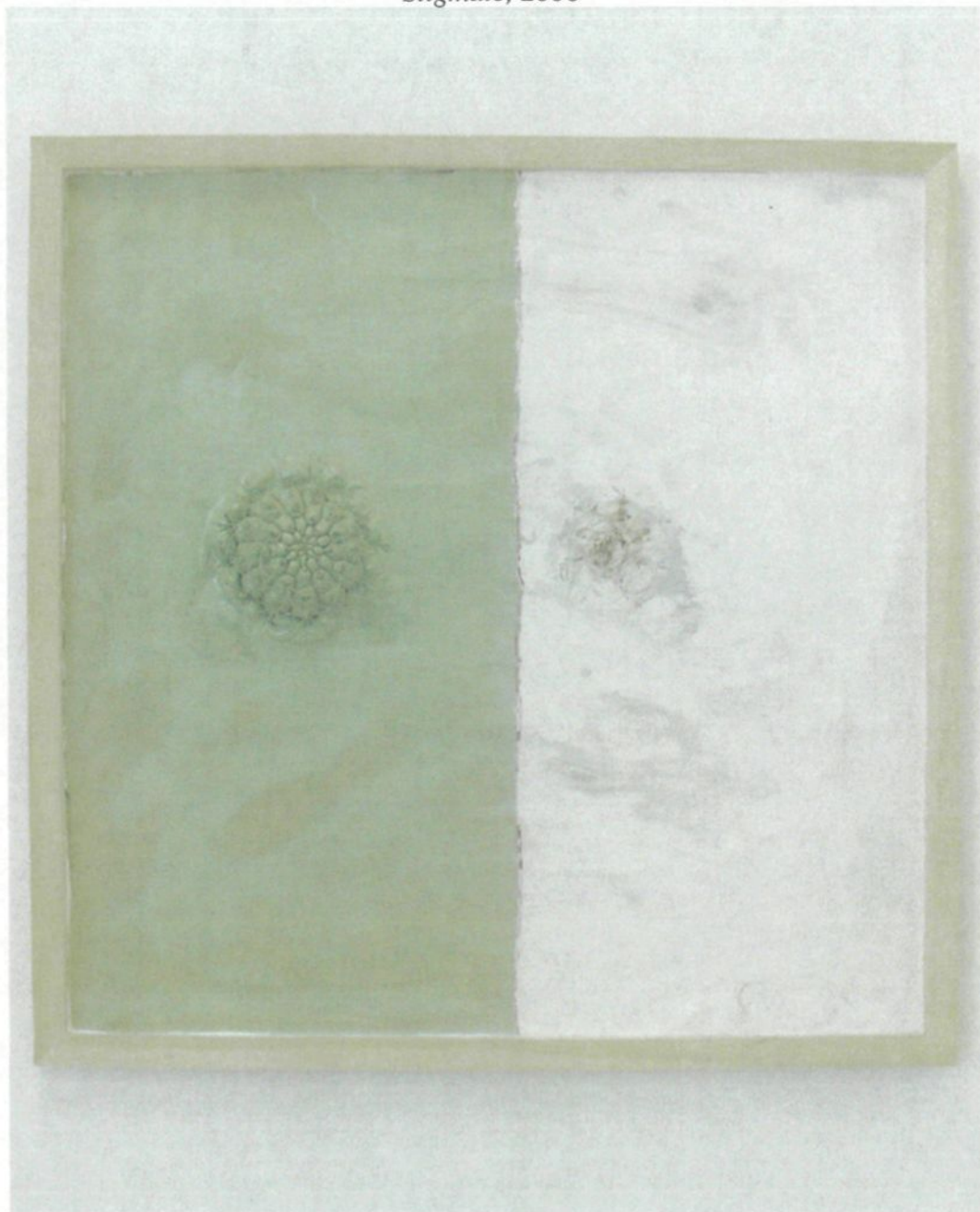
3.2 Échantillonnage

La dualité et la duplicité sont des notions qui réfèrent au double. Cela me conduit à créer dans un esprit de multiplicité. Par conséquent, j'ai inévitablement le besoin de multiplier les subjectiles. Même si parfois le double se retrouve à l'intérieur d'une même proposition (voir figure 21, p. 61), dans la plupart des cas, je travaille en diptyque ou en série. Avec la sérialité, je peux explorer des comparaisons, associer les images. Répéter ou interpréter une même idée dans différents contextes me permet de développer un langage, de pousser plus profondément la réflexion visuelle.

Chaque série propose une variation sur un même thème. Les idées sont récurrentes, comme une sorte de *leitmotiv*. Je tente de les revisiter, les présenter différemment. Par exemple, avec les dessins-collages, j'ai souvent l'impression de créer mon propre ouvrage de biologie. Ce processus pictural est essentiel pour moi dans l'établissement de codes picturaux qui me permettent la compréhension de mes actions et des conséquences possibles de celles-ci. Voici des exemples d'actions d'ordre pratique ou intellectuelles qui font partie de mon comportement artistique :

couvrir	figurer	associer	chercher
recouvrir	schématiser	imager	scruter
conserver	expérimenter	échantillonner	appliquer
sceller	enfermer	cueillir	dessiner
plonger	chercher	modéliser	figer
immerger	«membraner»	examiner	étudier
envelopper	observer	décortiquer	enduire
tapisser	comprendre	«pelliculer»	assister
fixer	comparer	disséquer	modéliser

Figure 21
Stigmat, 2006



Je veux faire des comparaisons entre les différentes espèces vivantes incluant l'être humain. C'est par des associations visuelles que j'y parviens, en jouant avec la poésie des images et les propriétés des matériaux. Pour faire ces associations, je dois chercher, expérimenter, trouver de nouvelles façons de présenter les particularités organiques du vivant. Les formats sont relativement petits, ils sont regroupés ; l'ensemble permet une meilleure représentativité du sujet.

Ces petits formats invitent, à mon avis, le visiteur à s'approcher. Il peut alors scruter et s'intriguer des symboles associés à des fragments d'existence qui évoquent une théorie scientifique qui est finalement esthétique (exemple figure 22, p. 63). D'une série de dessins à l'autre, mon langage est de plus en plus schématique, ce qui démontre avec une certaine transparence, qu'à travers les expérimentations, ma connaissance de la matière se développe.

Mon acte de création vient de l'expérimentation; ce qui signifie qu'il y a plusieurs manipulations avant d'en arriver à une finalité. En fait, je ne veux pas considérer l'exposition *Quelques symbioses dans le détail* (2006) comme un résultat, mais comme un processus de réflexion. Ce sont donc les étapes de ce processus qui deviennent importantes, la réflexion qui est démontrée visuellement (exemple figure 23, p. 64).

Figure 22
Les Enveloppes (détail), 2006



Chaque élément présenté dans cette exposition est un document de recherche à mes yeux. Je ne donne pas de réponse, je partage le visuel de ma recherche. Chaque série est représentative d'une étape de réflexion (exemple figures 24 et 25 p. 66). Je cesse de produire une série lorsqu'un objectif visuel a été atteint. Je ne suis pas une scientifique qui cherche une réponse, mais bien une artiste qui cherche une symbiose esthétique.

Je compare mon travail en série à un principe d'échantillonnage qui consiste à offrir au regardeur des échantillons représentatifs de ma réflexion. Ainsi, l'exposition *Quelques symbioses dans le détail* (2006) explore les différentes avenues d'une seule idée de départ : ma vision de la rencontre naturel/artificiel. Cette vision s'est exprimée à travers un travail de création qui s'est échelonné sur une période de moins de deux ans (2005-2006).

Aussi, je considère chaque petit tableau comme un échantillon dans le sens où je tente de développer des procédés qui laissent présager la possibilité d'une action qui se réaliserait à plus grande échelle. Les petits tableaux-reliefs sont des exemples de cette modélisation. Ils servent de test en quelque sorte de ce que pourrait donner l'application d'une technique sur un sujet de plus grand format à la manière d'un échantillon de peinture qui donne l'idée de ce que pourrait avoir l'air un mur peint en totalité (exemple figure 26, p. 67). Par exemple la technique d'enveloppement par une membrane de latex utilisée pour *Seconde peau*² et dans certains échantillons de la série *Enveloppement* (figure 27, p.68) pourrait servir à créer une installation.

² Voir chapitre 1, p. 20.

Figure 24
Exemple d'une série de tableaux-reliefs

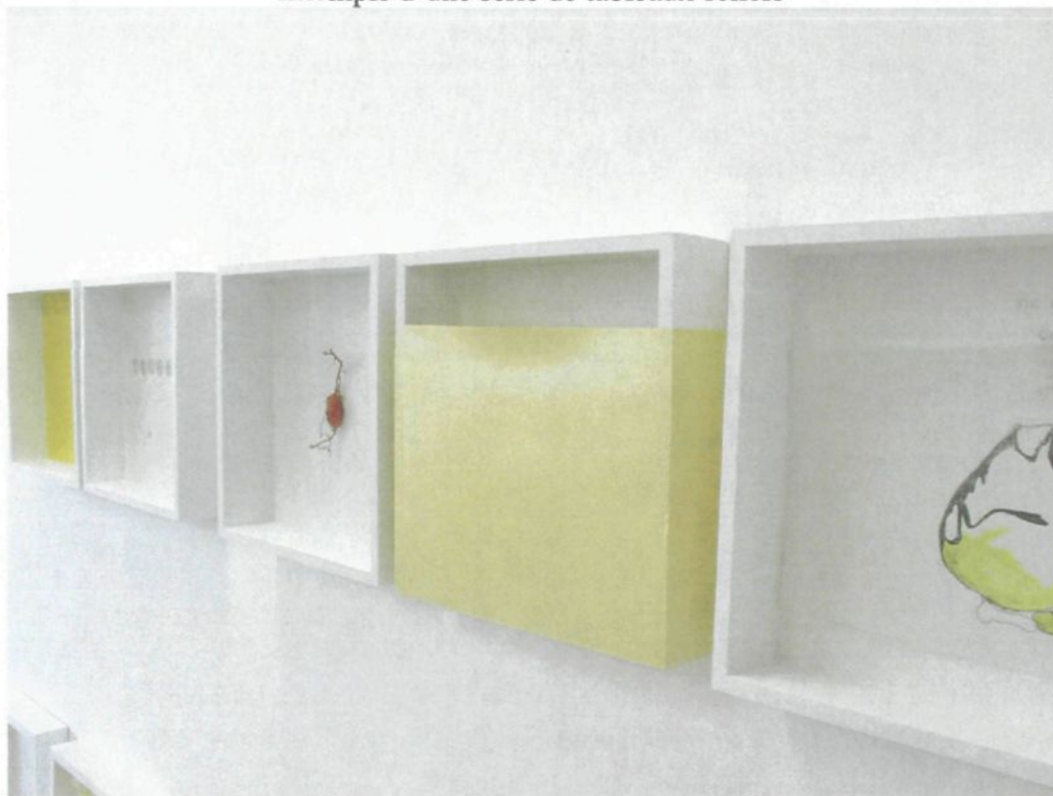


Figure 25
Exemple d'une série d'expérimentations vivantes



Figure 26
Enveloppement, 2006

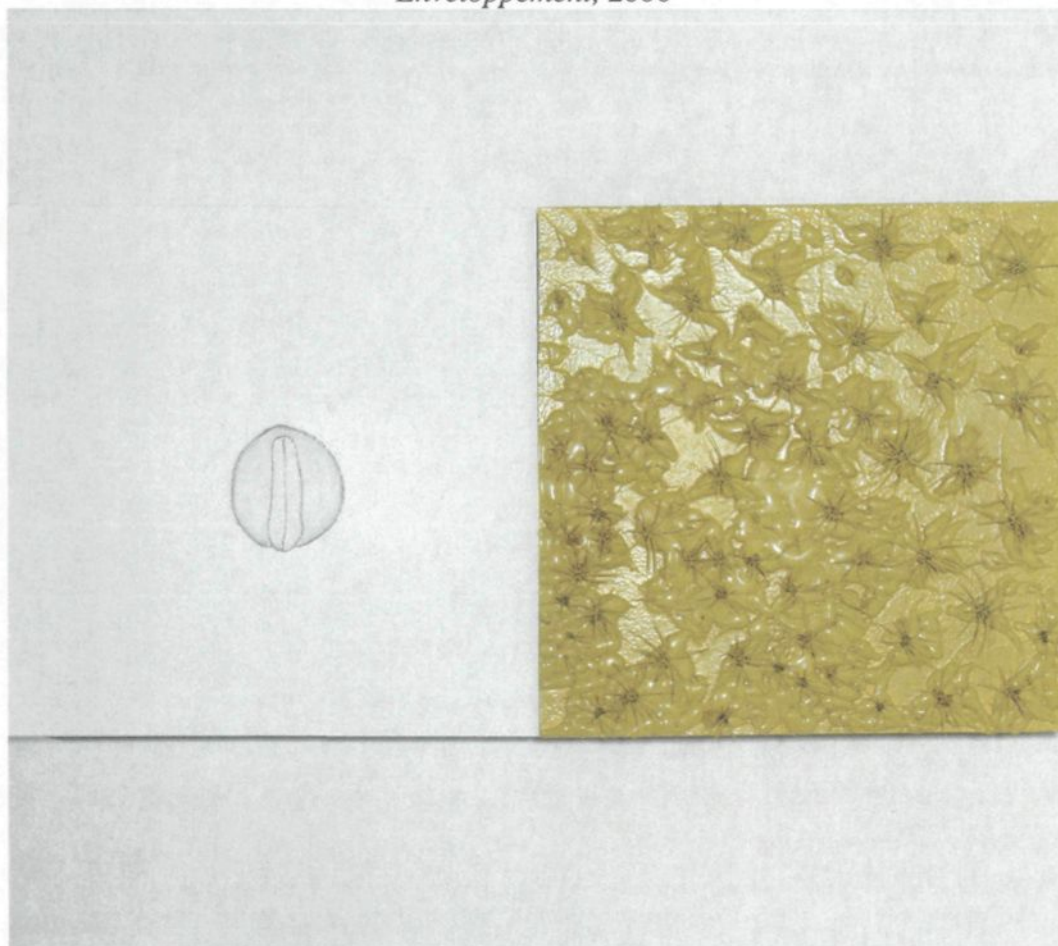
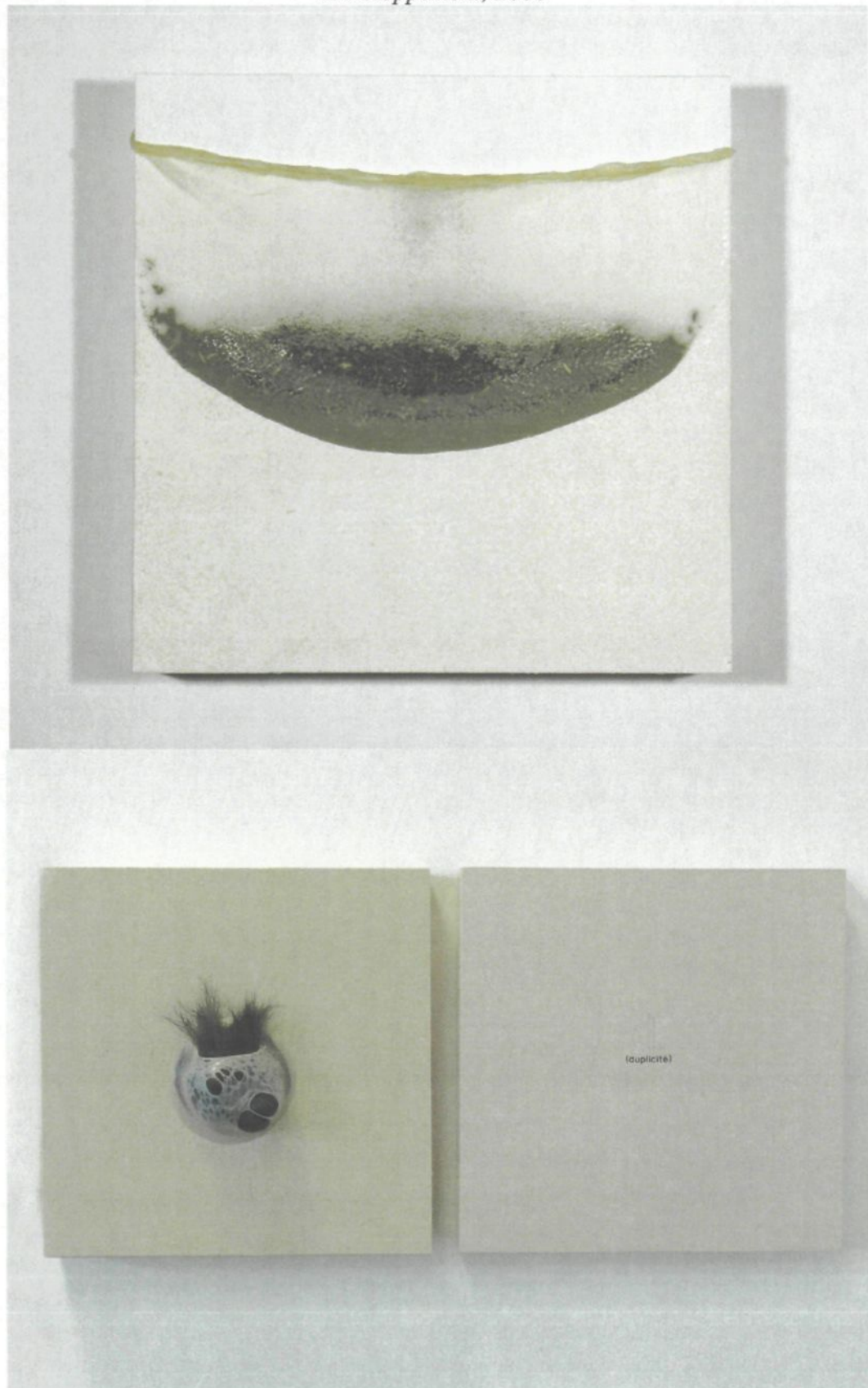


Figure 27
Enveloppement, 2006



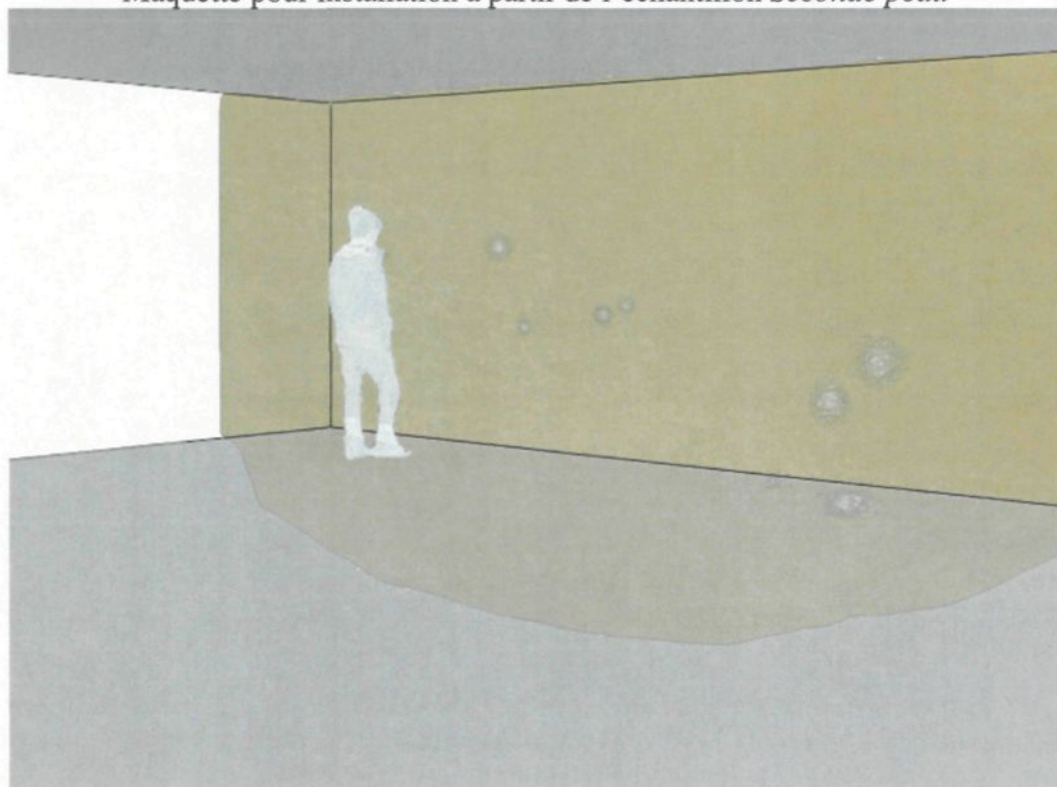
Je pourrais utiliser cette technique pour recouvrir un mur complet, un plancher ou une surface tridimensionnelle de latex et y incruster des éléments. Cette projection est un exemple d'une méthode expérimentée qui pourrait être développée prochainement, dans un contexte de résidence par exemple. Ce serait alors l'occasion de récupérer des éléments du langage bio-sensible, dont j'ai établi des avenues possibles dans le cadre de ma recherche-crédation, pour investir un espace (exemple figure 28, p. 70). Ceci dans le dessein d'élaborer ma démarche esthétique et de faire éclore ce nouveau langage.

3.3 Atelier-laboratoire

Cette recherche qui se rapproche de plus en plus des pratiques en art actuel est née d'un travail de peintre qui ne cesse d'évoluer vers l'interdisciplinarité. L'hybridation de d'autres disciplines à la pratique de la peinture : la biologie, mais aussi les techniques artistiques de collage, modelage et sculpture expliquent ce changement. Certains peuvent même dire que mon travail actuel appelle les techniques scientifiques de la taxinomie ou que ma méthode se rapproche parfois de celle du botaniste, de l'herboriste et même du taxidermiste dans certains cas. En art actuel, les disciplines deviennent, selon moi, de plus en plus indissociables. L'artiste assimile, tout ce qui l'entoure et surtout dans ses champs d'intérêts et cela contribue à former un praticien sensible.

Le fait que les interventions de ce projet se présentent le plus souvent sous la forme de tableaux, renvoie à la peinture. Les gestes qui consistent à recouvrir, à

Figure 28
Maquette pour installation à partir de l'échantillon *Seconde peau*



appliquer une pellicule, sont certainement issus d'un comportement de peintre. Aussi, dans ma relation à la couleur, lorsque j'applique une pellicule, un aplat de couleur, je réfléchis spontanément en terme de composition de l'image : le tableau : mon travail de peintre s'est transformé, ma vision de l'art aussi. Comme le chercheur scientifique, je suis toujours en quête d'une nouvelle percée, mais esthétique. En tant que chercheuse en art, je crois en l'avancée de ma discipline.

Un autre changement s'observe au niveau de l'attitude et c'est un aspect que je veux approfondir dans le futur. Dans l'atelier, j'adopte un comportement de chercheuse. À mesure que je développe un projet de création, mon intention artistique est de plus en plus formaliste et de moins en moins intuitive. Cette attitude me rapproche, à mon avis, de l'activité scientifique, plus rationnelle, et m'éloigne de la vision romantique du travail de l'artiste.

Laboratoire vient du latin *laborare* qui signifie travailler, mon acte de création est un travail. Pour un scientifique, le laboratoire est un endroit où l'on effectue des expériences, des analyses biologiques et où l'on documente ses recherches et analyses. Ainsi, je considère maintenant mon atelier comme un laboratoire et, de ce fait, l'exposition comme un rapport préliminaire de recherche : un exposé qui relate en images mes expériences. L'exposition est un prolongement du laboratoire, sa disposition n'est pas fixe, je continue d'y travailler (en ajoutant et en enlevant des éléments) et d'y faire des observations. Cette idée de laboratoire me rapproche de mes contemporains, dans toute la vague du *Bio art* et des technologies émergentes. Le travail de l'artiste change et son milieu de travail doit s'adapter en conséquence. Mon

travail n'utilise pas de nouvelles technologies, mais il évolue selon les procédés que j'expérimente. Mes besoins, mes outils et mes techniques changent elles-aussi.

Selon Jean-Pierre Latour (2003) l'atelier traditionnel se transforme selon les besoins de l'artiste d'aujourd'hui et le type d'œuvre que celui-ci produit. Ainsi, son aspect est dû à des raisons et à des commodités techniques. «Le travail d'atelier n'est plus perçu comme une [vague et obscure cuisine], sans importance, mais comme le lieu d'une recherche d'intervention formelle appuyée par un processus d'expérimentation.» (Latour, 2003, p. 2) C'est de cette façon que, peu à peu, mon atelier prend des allures de laboratoire.

Avec la place que prend maintenant l'imagerie de la biologie dans ma création, les outils qui m'entourent ont changé de forme ou d'utilité. Je n'utilise plus de pinceau, ils ont laissé place au crayon fin, à de petits scalpels, des fines pinces, des loupes, des gants chirurgicaux et même un masque contre les vapeurs des liquides chimiques. Les gestes sont davantage calculés, méthodiques, réfléchis qu'auparavant. Le temps de réalisation de l'œuvre est plus court, mais la réflexion est plus longue. Cela transparaît dans les œuvres qui prennent un aspect visuel de plus en plus clinique. Mon processus de création est un travail d'expérimentations : d'essais et erreurs, de petites manipulations répétées. Je répète l'action, jusqu'à en arriver à un résultat visuel satisfaisant.

3.4 Vie et mort

Mon idéal à l'intérieur de cette recherche serait de présenter, dans le cadre d'une exposition, uniquement des oeuvres vivantes. Pour l'instant, j'évolue dans une phase exploratoire. Des interventions en milieux naturels, par exemple avec le collectif Cédule 40 (Jardins de Métis, 2006), me permettent de vivre la création autrement et d'expérimenter à même le terrain une relation différente avec la nature. Chacune de ces expériences de création en collectif vient enrichir ma réflexion personnelle.

Avant de réussir à manipuler la matière vivante à ma guise, je dois comprendre son fonctionnement. C'est ce que tente ma recherche actuelle de confrontation vivant/non-vivant. La matière vivante réagit différemment au moindre changement de son environnement immédiat. En effectuant des mises en situation répétées de déstabilisations de l'être vivant, je détermine à chaque fois de nouveaux comportements de la matière qui précisent mon langage pictural.

L'exposition permet de prendre contact avec cette première phase de la réaction de la matière naturelle vivante mise en contact avec la matière artificielle : la déstabilisation qui met en évidence la fragilité. J'ai étudié ce moment de précarité de la matière et je l'ai documenté, je présente un échantillonnage de ma recherche sur les réactions du vivant qui se retrouve en état de survie, entre la vie et la mort.

Mes expérimentations sont faites à partir de végétaux ou d'insectes car j'ai des préoccupations éthiques qui ne me permettent pas d'élargir ces actions aux animaux et aux humains. Cependant cela n'empêche pas d'appliquer la réflexion aux autres

espèces, ce que je considère dans mes propositions. Puisque je vois le vivant dans une globalité, je tiens compte de toutes les formes de vie dans mes réflexions. Cela m'amène à faire l'intégration de faux animaux, une matière artificielle qui est en lien direct avec le concept de duplicité (voir figure 29, p.75).

Je suis consciente que ces œuvres présentant des animaux ont un impact visuel plus fort, elles peuvent être plus provocantes pour le regardeur. Cela s'explique à mon avis du fait qu'en tant qu'être humain, on se sent plus proche du mammifère que de la plante ou de l'insecte. La sensation d'étouffement est alors plus palpable et le sentiment de suffocation est directement transférable à l'humain. Quoiqu'elles engendrent une expérience esthétique différente des expérimentations faites à partir de plantes, je crois que la présence de ces pièces est importante dans l'exposition. Elles témoignent de l'essentiel de mon propos, lorsqu'elles sont en présence des autres œuvres, car celles-ci font le lien entre le végétal et l'humain. Nous réalisons alors que notre réaction diffère d'une espèce à une autre.

Je ne vois pas, pour l'instant, la nécessité de m'engager dans un discours éthique approfondi autour de mon travail. Le sujet de l'exposition est la vie, bien que la mort fasse partie de celle-ci parce qu'elle lui donne sens. Certaines œuvres nous rappellent que cette mort est tout près, mais c'est aussi le cas pour tous les êtres vivants sur cette planète. Malheureusement, je me rends compte, après plusieurs expérimentations, que pour comprendre la vie, on doit passer par le processus de la mort. Je me dis que puisqu'il est acceptable que des rats servent la médecine, pourquoi quelques plantes ne pourraient-elles pas contribuer à la recherche en art?

Figure 29
Duplicité (détail), 2006



Finalement, je crois que le terme œuvre évolutive est plus appropriée qu'œuvre vivante dans le contexte d'exposition en galerie. Pour ma part, je cohabite avec des œuvres vivantes en atelier et je tente de les adapter au contexte d'exposition. Ce travail est méticuleux et demande toujours des conditions idéales de conservation qui sont souvent incontrôlables. Ainsi, pour ce projet, j'ai choisi de mettre l'emphasis sur la préparation entourant ce travail de conservation en montrant, à l'aide de séries de dessins et de petites expériences, mes étapes de réflexion.

L'exposition est la dernière phase de mon processus méthodologique. Je dois présenter mes expériences à des gens pour voir si quelques-uns se sentiront interpellés en tant qu'êtres vivants. Est-ce que je suis la seule à me questionner sur le sort de petits organismes vivants qui sont utilisés pour donner de la valeur esthétique à une œuvre? Le fait de montrer mes travaux à un public est donc inévitable dans ma démarche scientifique, je dois prendre des commentaires, et faire évoluer cette recherche.

En fin de parcours, je propose un survol de ma production, un bilan des travaux que j'ai choisi d'exposer. Je termine donc ce mémoire par une description dans l'ordre de réalisation de chacune des œuvres sélectionnées qui est en fait, pour moi, la conclusion la plus significative. Celle-ci fait intrinsèquement partie des résultats de la recherche.



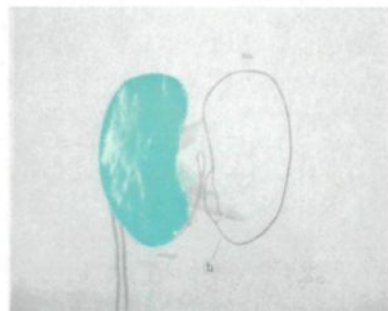
*Associations du vivant
(échantillon 5) (2005)*

Cette petite proposition est un témoin de la première série réalisée au début de mon projet de recherche. Pour moi il s'agit presque d'une icône, une image qui m'a suivi pendant les deux ans du projet. Ce minuscule tableau (12 cm x 12 cm) est l'élément déclencheur de toute la recherche.



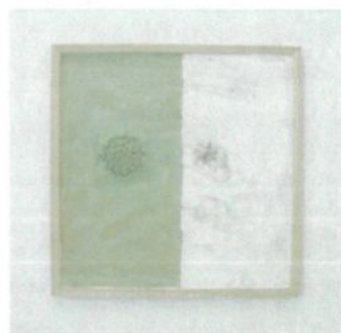
Opposition I (2005)

Ce diptyque est une étude formelle d'opposition des matériaux qui a été déterminante dans l'établissement des critères esthétiques de mon langage. Elle est aussi un déclencheur de ma production. Une plante paralysée par les racines et des racines paralysées par la plante, le processus de création est, à mon sens, explicite et efficace. (60 x 90 x 30 cm)



Modélisation stratifiée (2005)

Cette série de dessins-collages représente la première étape de mon cheminement pictural. Elle m'a orientée vers ce que je voulais créer et m'a permis de faire des choix de couleurs, formes, matériaux. Les dessins sont superposés comme des couches de peau, des stratifications de sol, des écorces, des pelures d'oignon : constitués de couches et d'enveloppements comme l'être vivant est fait de tissus. (51 x 51 cm)



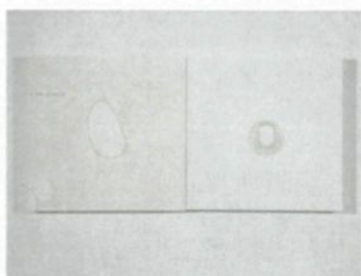
Stigmaté (2005)

Ce tableau est celui qui se rapproche le plus de la peinture, mais qui est en fait une sculpture à l'intérieur d'un tableau : la vie emprisonnée et la trace de son passage. Il s'agit d'une étude de la duplicité et de la dualité, du double à l'intérieur d'une seule proposition; une étude de la cicatrice, de la ride, du reste; une mise en application de l'étude *Modélisation stratifiée*. (74 x 74 cm)



Seconde peau II (2006)

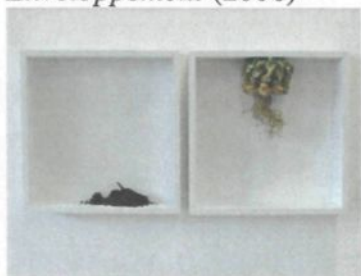
Un cactus vivant enveloppé d'une peau synthétique se présentant sous la forme d'une peau humaine. Combien de temps vivra-t-il ou combien de temps la peau synthétique résistera-t-elle à la férocité des épines qui la transperce? (74 x 74 cm)



Enveloppement (2006)

Ces deux séries constituent le corpus principal de l'exposition. Chacune des pièces est le témoin ponctuel d'une étape de ma réflexion.

Ma recherche artistique étant basée sur une réflexion et une expérimentation scientifique, ces petits tableaux-reliefs constituent un rapport de recherche en quelque sorte.



Les Enveloppes (2006)

La série relate 30 expérimentations répétées sur le thème de l'enveloppement de la matière vivante par le matériau artificiel.

(25 x 25 cm chacun)



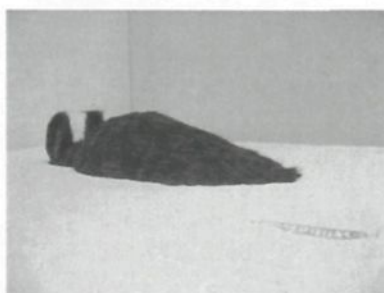
Bulles d'intimités (2006)

Ces bulles sont des expérimentations vivantes illustrant la suffocation suite à la déstabilisation du vivant enveloppé. La vie y est présentée dans un état précaire. Ces œuvres sont très fragiles et leur durée de vie est imprévisible. Exercice expérimental qui nous permet d'être voyeur, d'assister de près à une éclosion ou à un fragment d'existence futile, ce que je fais régulièrement en atelier. (25 cm de diamètre environ)



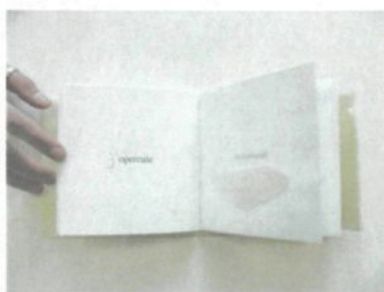
Bloc synthétique (2006)

Cette sculpture est issue d'une technique de prélèvement qui m'a permis de cueillir un échantillon dans la nature et de l'intégrer physiquement dans un bloc qui devient sculpture : cristallisation d'un morceau de forêt. C'est la mise en application des principes explorés dans la série *Enveloppement*. (61 x 61 x 183 cm)



Duplicité (2006)

Cette expérimentation est un détournement : une mise en application du concept de la duplicité. L'expérimentation est faite sur un faux animal : une fausse impression : assister à la vie comme spectateur. Issue d'une partie de l'étude *Les Enveloppes*. (50 x 57 cm)



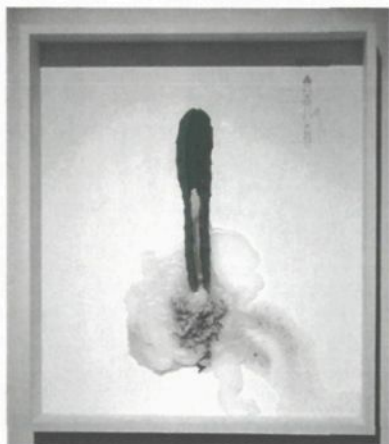
Membrane (2006)

Dans mon processus de création, la relation au livre et à l'écriture joue un rôle important. Le livre de biologie est ma principale source d'inspiration. L'expérience du livre d'artiste me permet d'offrir à des personnes intéressées un moment de contact privilégié avec la matière et avec ma pensée en images et en mots. Tiré à 10 exemplaires uniques. (12 x 12 cm)



Je pellicule, 2006

Vidéo réalisée à partir d'une manœuvre : expérimentation contextuelle en nature, mise en application bio-sensible. Je me mets en action. J'enveloppe, «je pellicule» : j'utilise les couleurs et les matériaux de l'atelier. Cette intervention fait suite logique au livre d'artiste *Membrane*. (4 min.) (disponible en annexe)



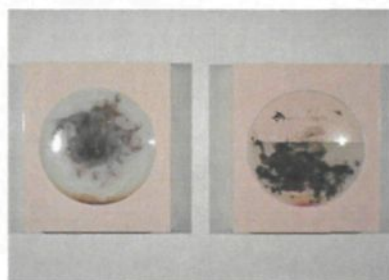
Paralysie, 2006

Ce tableau de forme concave attire notre attention sur une étude de la paralysie. L'expérience fut inspirée d'une image d'un livre de biologie. Un cactus est paralysé au niveau de ses racines par de la cire. Celui-ci ne se détériore pas durant la durée de l'exposition (5 semaines), il reste intact et sera récupéré par la suite. (50 x 57 cm)



Pellicule, 2006

La pellicule est très présente visuellement dans mon travail. Celle-ci est une membrane ultra fragile qui se décompose au contact de l'eau. Elle est donc sensible à l'humidité du milieu. Ainsi, ce tableau représente pour moi la fragilité et l'évanescence des membranes. (50 x 57 cm)



Emprisonnée, 2006

Ce diptyque évolutif vise à mettre en relation deux procédés bio-sensibles soit celui de figer la matière naturelle et celui de l'emprisonner. Des bulbes sont figés dans la cire et des algues sont emprisonnées dans une gelée de conservation utilisée en biologie végétale. (50 x 57 cm)

CONCLUSION

Mes principaux objectifs dans le cadre de la maîtrise étaient de nommer et de définir ma pratique artistique, d'établir un cadre de références et de situer cette pratique à travers les différents courants artistiques contemporains. Du côté de la pratique, je voulais développer un langage pictural novateur et singulier alliant esthétique et biologie tout en demeurant dans la pratique de l'art et sans avoir recours aux nouvelles technologies de la science. Pour arriver à cela, j'ai établi moi-même les principes d'une pratique artistique personnelle : bio-sensible. Cette méthode se définit dans le geste de l'artiste qui agit directement sur la matière vivante (bio) à l'aide de la substance artificielle dans le but d'étudier ses réactions sensibles à travers une œuvre. Sur une période de deux ans, j'ai expérimenté différents procédés, j'ai cherché comment cette pratique aux allures scientifiques s'inscrivait dans le champ de l'art et finalement, j'ai analysé ma façon de travailler en atelier-laboratoire.

Ma conclusion ne marque pas une fin, elle est le bilan d'une étape qui m'a permis de déterminer ce que je veux faire et comment je conçois la création. Je vois le travail présenté aux fins de cette recherche comme une amorce d'un projet à long terme. Pour ces raisons, je considère mon travail actuel comme une documentation issue de l'expérimentation. Dans l'action, cela se traduit comme une expérimentation et une prise de note (œuvres et textes); j'agis et je compile des données d'observation par la suite. Ces documents seront déterminants pour moi dans mes travaux futurs, ils me serviront pour partir sur une nouvelle base. Lors de la production, la phase exploratoire de la compréhension de la matière et de son fonctionnement ainsi que la recherche de codes picturaux dans l'établissement du langage ont nécessité un long cheminement. La manipulation du vivant s'est révélée plus complexe que ce qui était envisagé au départ. En effet, au cours des nombreuses expériences, je réalise que manipuler la vie, c'est aussi manipuler la mort et que cette activité demande beaucoup de préparation et de méthode.

Mon axe principal de recherche qui était de proposer une dualité naturel/artificiel qui peut nous amener à nous questionner sur notre rapport au vivant est, à mon sens, très présent dans les œuvres produites. Cependant, je n'ai pas encore atteint la fin de ce travail. Je crois que l'exposition représente réellement mon cheminement et mes réflexions actuelles. Avec le second axe de recherche, je me demandais comment mon approche artistique bio-sensible peut nous amener à assister à la vie comme spectateur. Devant une œuvre à l'intérieur de laquelle le vivant est figé, un moment de vie se cristallise, s'interrompt parfois. Il n'y a plus de duplicité, pas de spectacle, pas de faux comme dans *Duplicité* (2006).

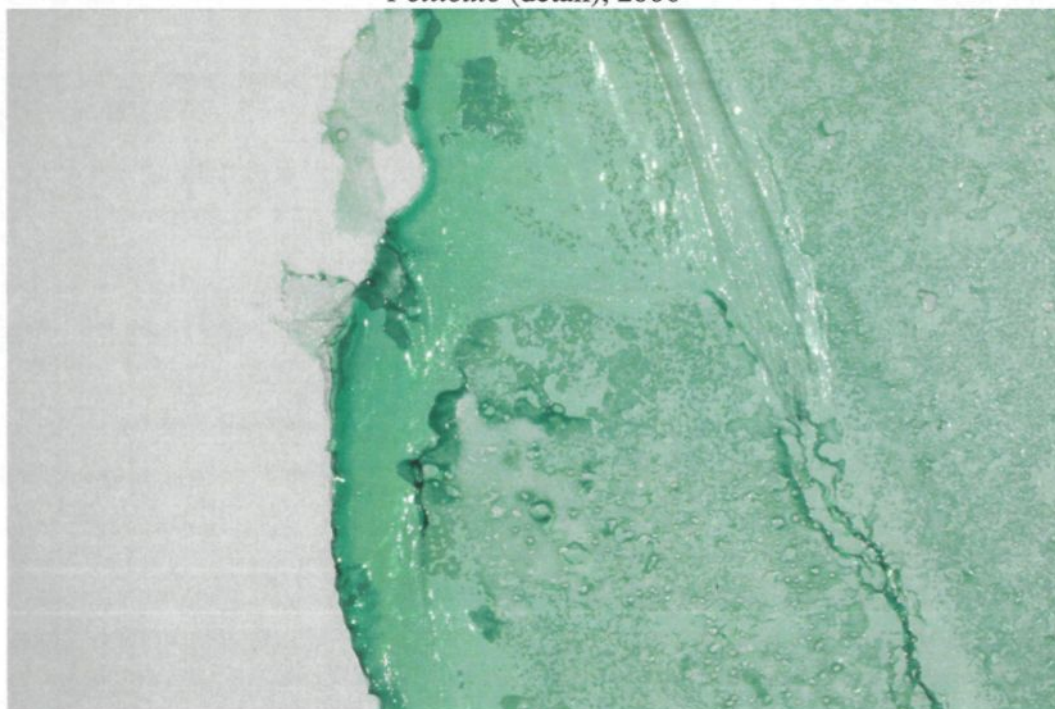
Je ne sais pas dans quel état seront les œuvres en fin d'exposition. Peut-être nécessiteront-elles une nouvelle intervention, ou me lanceront-elles sur de nouvelles pistes d'études. À certains moments de l'exposition quelques pièces seront remplacées afin de recommencer un nouveau cycle de vie et éviter que la mort et la

sécheresse ne l'emporte sur l'éphémère. À ce moment, en tant que spectateur, je suis un être vivant fait de matériaux complexes devant un autre être vivant déstabilisé. Est-ce que cette situation déstabilise d'autres personnes que moi? Est-ce que je peux m'imaginer ce qui se passe sous l'enveloppe, à l'intérieur de l'œuvre transitoire, où la matière se transforme? Est-ce que je peux le modéliser? Pourrais-je imaginer quel effet cette déstabilisation pourrait avoir sur moi? Voilà les questions que je me pose présentement devant mes expérimentations qui évoluent et que je ne contrôle plus.

À la suite de cette exploration de la matière, plusieurs pistes nouvelles de recherches s'offrent à moi. Je souhaite, dans mes prochaines réalisations en galerie, prendre possession d'un espace plus vaste que celui du tableau. Cela pourrait me conduire vers une autre manière de créer l'intimité, par des interventions de grandes dimensions se déployant dans le lieu, invitant le spectateur à faire corps avec l'œuvre. L'expérimentation de la manœuvre (*Je pellicule*, 2006) me conduit aussi vers de nouvelles avenues de créations de l'ordre de l'*Art action* en milieu naturel, j'aimerais expérimenter de nouveau cette forme d'intervention contextuelle.

Après avoir manipulé la matière, je veux me diriger vers une étude du comportement de l'artiste, l'attitude dans la création scientifique. À plus long terme, j'aimerais également poursuivre l'étude de la biologie appliquée à l'art. Pour ce faire, je souhaiterais m'intégrer à une équipe de biologistes lors d'une expédition de recherche. Ainsi, je pourrais observer les techniques de cueillettes de données des chercheurs en milieu marin par exemple. Je suis également intéressé à réaliser des résidences en laboratoire afin d'établir des liens entre des actions artistiques et le travail minutieux et consciencieux du biologiste.

Figure 30
Pellicule (détail), 2006



INDEX

Hans Christian **Adam** : Auteur et journaliste allemand.

Claude **Bernard** (1813-1878): Médecin et physiologiste français, père de la physiologie moderne, il pose les principes de la médecine expérimentale. Il a développé le schéma "observation, hypothèse, confirmation/infirmation".

Pierre **Bertrand** : Philosophe et écrivain québécois. Il enseigne au collège Édouard-Montpetit. Il a écrit abondamment sur la philosophie de la vie faisant l'éloge d'une certaine fragilité.

Annick **Bureau** : Critique et chercheuse en art qui vit et travaille à Paris. Elle tient une chronique dans Art Press et a enseigné à l'Ecole d'art d'Aix-en-Provence, à l'Ecole Centrale Paris, à la School of the Art Institute Chicago et à l'UQAM.

Karl **Blossfeldt** (1865-1932): Photographe, professeur en art et sculpteur allemand. Toute sa vie, il manifeste un intérêt autant pour la photographie que pour les végétaux.

Joseph **Campbell** (1904-1987): Mythologue et professeur américain un des grands maîtres à penser de notre époque.

Germano **Celant** : critique d'art, auteur et conservateur italien. Il a introduit le terme *Arte Povera* en 1967 et a écrit plusieurs d'articles et livres sur le sujet.

Collette **Garraud** : Historienne d'art, et enseignante à l'École nationale supérieure d'art en France.

Andy **Goldsworthy** : Artiste environnemental anglais, figure majeure du Land Art. Son œuvre est caractérisée par des contrastes de forme et de couleur dans des interventions éphémères.

Jonh K. **Grande** : Écrivain qui vit et travaille à Montréal, il a publié de nombreux articles et livres. Il est reconnu pour son parti pris humaniste, écologiste et à l'occasion anti-technologiste.

Jens **Hauser** : Critique d'art contemporain, commissaire d'exposition et écrivain franco-allemand. Il enseigne au Goethe Institut.

Jean-Pierre **Latour** : Auteur québécois et théoricien de l'art. Chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal.

Francine **Larivée** : Artiste montréalaise. Son intention est de créer un déplacement du regard chez le spectateur, elle l'invite à partager les questions qui tissent le rapport entre soi, la nature, les lieux, l'histoire et les changements socioculturels.

Louise **Letocha** : Auteure et enseignante au département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.

Maurice **Maeterlinck** (1862-1949): Auteur dramatique, poète et essayiste philosophique belge de langue française. Prix Nobel de Littérature (1911).

Laszlo **Moholy-Nagy** (1895-1946): Il a créé un corpus d'oeuvres importantes pour l'art électronique contemporain. Il a enseigné à Chicago, au Nouveau Bauhaus, et a créé le Center for Advanced Visual Studies à MIT.

Giuseppe **Penone** : Artiste majeur de la scène artistique internationale associé au *l'Arte Povera*. Son œuvre se caractérise par la vitalité d'une interrogation sur l'homme et la nature et par la beauté de ses formes et de ses matériaux.

Louise **Poissant** : Enseignante à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches gravitent autour des nouvelles technologies en art.

Jean-Marc **Prévost** : commissaire, conservateur et spécialiste de l'art contemporain qui vit et travaille en France.

Hans **Selye** : Endocrinologue canadien et auteur de la théorie du stress, mot qu'il à lui-même introduit en médecine, il a atteint une notoriété importante en neurologie.

Étienne **Souriau** : Auteur et professeur d'esthétique et de philosophie à l'Université de Paris, Sorbonne. Il a dirigé la publication de l'ouvrage Vocabulaire d'esthétique.

Symbiotica : Laboratoire de recherche artistique situé dans l'École d'Anatomie et de Biologie Humaine de l'Université d'Australie de l'Ouest. Premier lieu du genre, il est dédiée à l'exploration des sciences biologiques par une approche artistique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, H. C. (2004). Karl Blossfeldt (2^e éd.). Köln : Taschen (1^{re} éd. 1999).
- Arbour, R. M. (2005). *Du monument à la miniature : Petites folies d'importance de Francine Larivée*, ETC Revue de l'art actuel, 73, 49-52.
- Bertrand, P. (2000). *Éloge de la fragilité*. Montréal : Éditions Liber.
- Blossfeldt, K. (1928). *Formes originelles de l'art . Introduction*. In H. C. Adam, *Karl Blossfeldt* (2^e éd.). Köln : Taschen (1^{re} éd. 1999).
- Bureau, A. (2002). *Art biologique : Quelle esthétique?*, Art Press, 276, 39.
- Campbell, J. et Moyers, B. D. (1991). *Puissance du mythe*. Paris : J'ai lu, coll. «J'ai lu».
- Celant, G. (1989). *Penone*. Milan : Electra et L&M Durant-Dessert.
- Croset, J.-P., Goddegrand, J. et al. (1997). *Nature*. In *Dossier Axis. L'univers documentaire-vol. 7* (2^e éd.). Paris : Le livre de Paris-Hachette.
- Galifret, Y. (1990). *Sensibilité*. In P. F. Baumberger (1989-1990). *Encyclopaedia Universalis*-t. 20 (3^e éd) (p. 901). Paris : Encyclopaedia Universalis Éditeur.
- Garraud, C. (1993). *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion.
- Grande, J. K. (1997). *Art, nature et société*. Montréal : Les Éditions Écosociété.
- Hauser, J. (2002) In P. Solini et al. (2003), *l'art biotech. Le lieu unique*. France : Filigranes Éditions.
- Letocha, L. (1986). *Un paysage cultivé. Francine Larivée*. Montréal : Publication de la galerie Aubes 3935.
- Latour, J.-P. (2003). *L'atelier comme laboratoire*. In M. Forcier (dir.) (2005). *Art contemporain: mode d'emploi*. Montréal : Graff, centre de conception graphique inc.
- Laszlo, M.-N. In P. Solini et al. (2003). *l'art biotech : Le lieu unique*. France : Filigranes Éditions.
- Maeterlinck, M. (2002). *L'intelligence des fleurs*, Montréal : Transatlantiques.

Molin Vasseur, A. (2005). *Francine Larivée : Petites folies d'importance*, Longueuil : Plein Sud.

Penone, G. *In* G. Celant. (1989). *Penone*. Milan : Electra et L&M Durant-Dessert.

Poissant, L. (dir.). (2005). *Anthologie DVD Rom, Art et biotechnologies*, Montréal : Le Groupe de recherche en arts médiatiques, Presses de l'Université du Québec.

Prévost, J-M. (1989). *Giuseppe Penone : l'œuvre entre causalité et hasard*. Paris : Artstudio Arte Povera.

Rocheft, J.-C. (2002). *De la vulnérabilité de l'œuvre*. *In* (2002), *Symposium Cime et racines*. Trois-Rivières : Éditions d'art le Sabord.

Selye, H. *In* Rostand, J. et Téry, A. (1962). *La vie*. Paris : Larousse Encyclopédie.

Souriau, E. (2004). *Artificiel* *In Vocabulaire d'esthétique* (2^e éd.) Paris : Quadriga/Puf.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

- Charron, F. (1998). *L'espace de la vision : la Chambre de cultures*. Montréal: Skol.
- Darrieussecq, M. et al. (1998). *Etre nature*, Paris : Actes Sud, Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- De Meridieu, F. (1994). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris : Bordas Cultures.
- Drobnick, J. *Corps automates, Parachute*. Montréal. 112, 10-11.
- Fontcuberta, J. et Formiguera, P. (1988). *Fauna*, Espagne : Photovision.
- Gesert, G. (2002). *Les plantes et l'art de l'évolution*, Art Press. 276, 40-42.
- Les fores naturelles du Land art* (1970). In J.-L. Ferrier (dir.). (1999). *L'aventure de l'art au 20^e siècle* (p. 666-669). France : Éditions du Chêne – Hachette Livre.
- Lestel, D. (2002). *La manipulation artistique du vivant*, Art Press. 276, 52-54.
- Mongeau, S. (1994). *L'écophilosophie ou la sagesse de la nature*. Montréal : Écosociété.
- Molin Vasseur, A. (2001). *Extensions intimes*. Canada: Éditions Les heures bleues.
- Palmiéri, C. (dir.) (2006). *L'art biotech et le posthumain*, Inter art actuel. 94.
- Poissant, L., Daubner, E. (dir.). (2005) *Art et biotechnologies*. Québec : Presses de l'Université du Québec, Collection Esthétique.
- Spaid, S. (2002). *Ecovention : Current art to transform ecologies*. Cincinnati : The Contemporary arts center, Ecoartspace, Greenmuseum.
- Symbiotica. Nedlands, Australie. www.symbiotica.uwa.edu.au
- Reeves, H. *Préface*. In D. Suzuki et W. Grady (2005) *L'arbre une vie*. Montréal : Boréal.
- Teilhard de Chardin, P. (1956). *La place de l'homme dans la nature : Le groupe zoologique humain*, Paris : Albin Michel.
- Testar, J. (2003). *Le vivant manipulé : Aujourd'hui et demain*, Paris : Éditions Sand.
- X-Humain AI, Parachute*. Montréal : Éditions Parachute. 119.