

UQAC

**Université du Québec
à Chicoutimi**

**Disséminer une pensée écologique à travers l'autoréférence et le biomorphisme :
La pratique artistique comme outil de partage sensible**

PAR
EMY GAGNÉ ST-LAURENT

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VUE DE L'OBTENTION DU
GRADE DE MAÎTRE ÈS ARTS (M.A.) EN ART

QUÉBEC, CANADA

© EMY GAGNÉ ST-LAURENT, 2024

RÉSUMÉ

Ce mémoire complète le travail de création présenté lors de l'exposition *Écomorphismes*, présentée dans la galerie principale du centre d'artistes Le Lobe à Chicoutimi, du 1er décembre 2023 au 5 janvier 2024.

Ma pratique artistique et ma conscience écologique ont pour commune origine une fascination esthétique pour les sciences naturelles. D'abord dans une tentative d'inventorier des choses du monde par le dessin, mes premiers gestes créateurs évoluent plus tard vers une démarche artistique où j'enrichis mes représentations du visible en y incluant des entités de mon cru : collages, assemblages, et éventuellement, des sculptures. L'autoréférence entre ces deux pratiques parallèles deviendra le procédé central à ma pratique, et l'amorce du présent projet de maîtrise. En devenant les sujets les unes des autres, les œuvres deviennent interconnectées, tel un écosystème où les caractéristiques plastiques se transmettent dans une généalogie heuristique. Toujours sous l'influence esthétique du vivant, ces œuvres prennent des formes biomorphiques qui amplifient cette analogie.

En orientant mes recherches sur les similarités entre ma pratique artistique et l'écologie au sens environnemental du terme, j'ai retenu les concepts d'écologie de pratique artistique, abordé dans le travail de Franck Leibovici, celui de pensée écologique défini par Timothy Morton, ainsi que celui de poésie sauvage couvert par Véronique Côté. En considérant mon travail comme écologie à la manière de Leibovici, je suis à même de m'inspirer de Morton et sa proposition de la pensée écologique pour appréhender mes méthodes de travail. L'idée de poésie sauvage amenée par Véronique Côté vient finalement relier cette analogie à un objectif de recherche faisant écho à ma fascination pour le vivant comme amorce de création : inspirer la pensée écologique à travers les procédés de ma pratique artistique. Ma recherche s'appuie également sur les œuvres de trois artistes, que je mets en relation avec ces procédés qui caractérisent mon travail : Julien Boily et la mise en abyme, David Elliot et la sculpture-maquette comme œuvre, de même que Shary Boyle et la pensée animiste.

Suite à la présentation de ces références, j'aborde finalement les œuvres réalisées au fil de ce cheminement théorique en détaillant les différentes phases de création qui ont rythmé ma recherche-création : un projet de sculpture collaboratif, des séances de recherche des matériaux, une résidence de création *in-situ*, la construction de supports, des séances de documentation photographiques et de collage numérique, l'interprétation picturale, jusqu'à la mise en espace finale des œuvres dans l'espace d'exposition. Je conclurai en analysant comment l'exposition répond à l'objectif espéré : transmettre ma sensibilité environnementale en révélant les processus de création qui caractérisent ma pratique artistique.

MOTS-CLÉS

Arts visuels, peinture figurative, sculpture textile, autoréférence, mise en abyme, biomorphisme, écologie de pratique artistique, pensée écologique, poésie sauvage, pensée animiste.

Franck Leibovici, Timothy Morton, Carl Grimard, Katherine Swancutt, Véronique Côté, Julien Boily, David Elliott, Shary Boyle.

REMERCIEMENTS

Les personnes qui m'ont soutenue au cours de la réalisation de ce parcours de maîtrise sont nombreuses et se sont manifestées d'innombrables façons. Les voici répertoriées ici, en signe bien modeste de ma gratitude infinie. J'aimerais d'abord remercier l'équipe du Lobe, qui m'a permis d'explorer la sculpture d'installation en contexte de résidence, en plus de me faire l'honneur d'accueillir mon exposition finale : Marie-Pierre Gagnon, Gabriel Dionne et Sarah Marchand, c'est toujours un bonheur de travailler avec vous.

Je suis également infiniment reconnaissante envers l'équipe du Centre Bang qui nous ont si chaleureusement accueillies, moi et la présence matérielle envahissante de mon atelier, au cours de la dernière année et au-delà. Je souhaite plus spécifiquement souligner : l'accompagnement littéraire et moral exceptionnel de Susie Lévesque ; l'intuition et le flair esthétique de Charlo Bouchard ; la relecture attentive et les *pep talks* de Laurie Boivin ; l'enthousiasme enflammé et les anecdotes passionnantes d'Anick Martel ; ainsi que la sagesse et la générosité de Patrick Moisan. Je n'en reviendrai jamais de la chance que j'ai eue de pouvoir travailler à vos côtés.

Un autre grand merci à mes fabuleux·ses ami·es de la Côte-Nord, artistes et jeunes pros, qui m'ont démontré que c'était possible et important de se consacrer à une carrière d'artiste en région excentrée, et qui m'ont encouragée dans mon retour aux études malgré l'exil que celui-ci sous-entendait. Mentions spéciales à Catherine Arsenault, je ne suis pas digne de ton amitié à toute épreuve ; Emilie Pedneault, héroïne aux nombreux chapeaux ; Richard Ferron, source inépuisable d'inspiration et d'épopées ; et Marie-Hélène Beaudry, cheerleader et accompagnatrice inestimable. C'est vraiment grâce à vous que je me suis donné l'occasion de pousser ma pratique artistique plus loin.

Merci à mes parents de ne jamais avoir remis en question mes choix de vie, aussi discutables soient-ils. Peu de gens ont la chance de bénéficier d'un support inconditionnel comme le vôtre, et j'en serai toujours reconnaissante.

Merci à mes ami·es du Saguenay d'avoir fait de mon intégration une aventure aussi agréable que stimulante : mes collègues de maîtrise David Dallaire, Christina Gauthier, Étienne Genest, Felipe Martin, Gabriel Dionne, Gabriel B. LeCouffe, Marie-Pierre Gagnon, Mathieu Rousseau et Rosemarie Caron; la communauté d'artistes du Saguenay, tellement généreuse, inspirante et accueillante; les magnifiques Elisabeth D. Leblond et Alex Lavoie qui ont accepté de poser pour moi; Joëlle Côté, pour ton mécénat, ton écoute et ton support continu; les *dates* Tinder qui m'ont aidée à terminer la finition des supports en bois de mes tableaux, je m'excuse.

Merci à l'équipe technique en or de l'UQAC pour votre aide précieuse : Stéphan Bernier pour ta pédagogie, ton soutien généreux, ainsi que ta redoutable efficacité ; Eric Tremblay pour ta bienveillance, ton enthousiasme et ta disponibilité ; et Nathalie Villeneuve pour ton amitié précieuse, ton expertise et ton support. Sans oublier bien sûr les professeur.es et chargé.es de cours qui ont pavé la voie vers la formulation de ce projet à travers les

séminaires des premières sessions : Sophie Beauparlant, Marcel Marois, Michaël La Chance, Constanza Camelo, Jean-Paul Quéinnec et James Partaik. Vos rétroactions et propositions ont permis de positivement changer mon angle d'approche envers ma pratique.

Merci à Laurie Malenfant de m'avoir consacré ta journée d'anniversaire pour m'apporter ton support émotionnel et technique dans les derniers milles avant le vernissage, et aussi pour m'avoir fait entrevoir les possibilités du royaume du Saguenay à l'époque où tu y étais encore bachelière.

Merci à mon généreux jury, Mathieu Valade, Cindy Dumais et Michaël La Chance. Vos questions, commentaires et suggestions nourrissent déjà l'évolution de ma pratique artistique.

Dernier mais non le moindre, merci à Mathieu Valade, estimé directeur de recherche, de croire en moi, de m'avoir prise sous ton aile sans hésitation et de m'avoir soutenue dans mes élans d'incertitudes aussi paralysants que fréquents grâce à ton sang-froid et ton relativisme.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| RÉSUMÉ | ii |
| MOTS-CLÉS | iii |
| REMERCIEMENTS | iv |
| LISTE DES FIGURES | viii |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I : EXPLORER L'ABYSSE | 5 |
| 1.1. GENÈSE DE PRATIQUE | 5 |
| 1.1.1. FASCINATION ESTHÉTIQUE ET INVENTAIRES DU RÉEL | 6 |
| 1.1.2. ÉMANCIPATION DE LA MAQUETTE | 8 |
| 1.2. OBJECTIFS DE LA RECHERCHE | 10 |
| 1.2.1. MISE EN RELATIONS ABYSSALES | 11 |
| 1.2.2. LA SCULPTURE TEXTILE COMME MÉTAPHORE CELLULAIRE | 12 |
| 1.2.3. SYMPATHISER AVEC L'INANIMÉ | 13 |
| 1.3. MÉTHODOLOGIE | 15 |
| 1.3.1. BISOCIATION BIOMORPHIQUE | 16 |
| 1.3.2. LA MISE EN ABYME COMME INSPIRATION MÉTHODOLOGIQUE .. | 17 |
| CHAPITRE II : AFFILIATIONS THÉORIQUES ET ESTHÉTIQUES | 19 |
| 2.1. ANCRAGES THÉORIQUES | 19 |
| 2.1.1. LES DEUX ÉCOLOGIES | 19 |
| 2.1.1.1. L'ÉCOLOGIE DE PRATIQUE ARTISTIQUE | 20 |
| 2.1.1.2. LA PENSÉE ÉCOLOGIQUE | 21 |
| 2.1.2. ABORDER LE MONDE AVEC LA POÉSIE DES ANIMISTES | 24 |

| | |
|---|-----------|
| 2.1.3. LA MISE EN ABYME COMME REMISE EN PERSPECTIVE | 27 |
| 2.2. ANCRAGES ESTHÉTIQUES | 29 |
| 2.2.1. JULIEN BOILY : PORTRAITS D’OBJETS VIRTUELS | 29 |
| 2.2.2. DAVID ELLIOTT : (RE)PENSER À L’INTÉRIEUR DE LA BOÎTE | 32 |
| 2.2.3. SHARY BOYLE : MÉTAPHORES ANIMISTES DE L’ÉCOLOGIE | 34 |
| CHAPITRE III : PHASES DE CRÉATION | 39 |
| 3.1. ESSAIS SCULPTURAUX | 40 |
| 3.1.1. <i>AMPHIBIE</i> : ÉCOLOGIE DU PROJET COLLABORATIF | 40 |
| 3.1.2. EXPLORATION DE MATÉRIAUX | 44 |
| 3.1.3. <i>TERRAFORMAGES</i> : RÉSIDENCE D’INSTALLATION | 45 |
| 3.2. COMPOSITION ET REPRÉSENTATION(S) | 48 |
| 3.2.1. MISES EN RELATIONS, MISES EN SCÈNE | 49 |
| 3.2.2. AMÉNAGEMENT DIGITAL | 52 |
| 3.2.3. L’EXPÉRIENCE PICTURALE | 53 |
| 3.3. MISE EN ESPACE FINALE | 55 |
| CONCLUSION | 58 |
| BIBLIOGRAPHIE | 61 |

LISTE DES FIGURES

| | |
|---|----|
| Figure 1 Tableaux antérieurs peints d'après collages, 2018 | 8 |
| Figure 2 Maquette et peinture de l'œuvre <i>La 6^e extinction / the show must go on</i> , 2021 | 9 |
| Figure 3 Exemples d'objets sculpturaux textiles, 2021 | 13 |
| Figure 4 <i>HI&LO (devant Pieter Claesz)</i> , 2016 | 29 |
| Figure 5 <i>Mycose des ombres</i> , 2023 (gauche), et <i>Lenteurs fulgurantes</i> , 2023 (droite) | 31 |
| Figure 6 <i>Club-sandwich</i> , 2023 (gauche), et <i>Lenteurs fulgurantes</i> , 2023 (droite) | 31 |
| Figure 7 <i>Million Dollar Bash Exhibition</i> , 2017 | 33 |
| Figure 8 <i>Mer changeante</i> , 2015 | 35 |
| Figure 9 <i>Arbrifère</i> sur l'Espace-Plateforme du centre Le Lobe, 2023 | 37 |
| Figure 10 <i>Bête céladon</i> , 2022 (gauche), et <i>Lenteurs fulgurantes</i> , 2023 (droite) | 42 |
| Figure 11 <i>Oursin voilé</i> , du projet <i>Amphibie</i> , 2022 | 42 |
| Figure 12 <i>Géode fruticuleuse</i> , 2022 | 43 |
| Figure 13 <i>Ophélie</i> plantaires, 2023 (gauche) et éléments en pâte polymère (droite) | 44 |
| Figure 14 Installation <i>Terraformages</i> réalisée en résidence au centre Le Lobe, 2023 | 47 |
| Figure 15 Vues de l'exposition <i>Écomorphismes</i> au centre Le Lobe, 2023 | 48 |
| Figure 16 Vue des supports en cours de projet, 2023 | 49 |
| Figure 17 Photographie d'une mise en espace avec lumière colorée, 2023 | 50 |
| Figure 18 <i>Club-sandwich</i> , 2023 | 51 |
| Figure 19 Photographie référence pour <i>Ophélie</i> plantaires, 2023 | 52 |
| Figure 20 <i>Mycose des ombres</i> , 2023, et référence d'algues prise au binoculaire, 2022 | 53 |
| Figure 21 Installation au sol avec tableau, vue de l'exposition finale, 2023 | 54 |
| Figure 22 Vue de l'exposition <i>Écomorphismes</i> au centre Le Lobe, 2023 | 55 |
| Figure 23 Vue de l'exposition <i>Écomorphismes</i> au centre Le Lobe, 2023 | 56 |
| Figure 24 Détails mycologiques dispersés dans l'espace d'exposition, 2023 | 57 |

INTRODUCTION

C'était initialement avec l'intention de travailler sur l'absurdité que j'avais décidé d'entamer une maîtrise en arts visuels. Dans la quête de comprendre les motivations derrière ma pratique artistique, principalement picturale et figurative, j'en étais venue à considérer celle-ci comme un fil conducteur. Cela aura été une impasse divertissante à habiter pendant un temps, mais chercher une raison esthétique derrière l'absurdité est un jeu à somme nulle. L'exercice m'a seulement rappelée à quel point nous avons besoin du réconfort de la logique devant l'adversité. Intellectualiser et anthropomorphiser ce qui nous échappe, inventer du sens là où il n'y en a objectivement pas, ce sont nos mécanismes de défense d'humains face à une existence essentiellement chaotique. Notre manière d'en faire partie, par l'entremise d'expression artistique dans mon cas, se positionne plutôt à l'opposé de l'absurdité qu'à ses côtés.

J'ai donc réorienté mes questionnements vers les mécanismes qui caractérisent mon travail de création, ainsi que les préoccupations sous-jacentes s'y rattachant. À travers ce projet de recherche-crédation, j'ai d'abord exploré les liens entre mes processus créatifs et mon attachement esthétique au monde organique. Ce qui caractérise ma pratique en art visuel est une méthode auto-référentielle où mes œuvres, sculptures et peintures, deviennent les sujets d'observation les uns des autres. Reprendre et de réinterpréter des détails entre mes œuvres, tous médiums confondus, m'a d'abord évoqué des similitudes avec le procédé de la mise en abyme et le concept de fractale en mathématique : la reprise de certains éléments nourrit la croissance du corpus un peu à la manière du motif, sans toutefois exercer cette répétition de manière frontale et exacte. Le fait de transmettre ces caractères plastiques agit

alors comme mode de prolifération dans mon travail plutôt qu'un simple exercice de représentation, lui conférant une ressemblance plus proche de la génétique. Ceci en tête, les œuvres d'un corpus apparaissent soudain liées d'un air de famille, tout comme la production entière d'un·e artiste, et même de son atelier, ses procédés, son rapport au monde. Contrairement à une littérale famille et son arbre généalogique, ces éléments de l'univers de création de l'artiste agissent les uns sur les autres dans tous les sens, sans se limiter à une structure unidirectionnelle de descendance.

Dans sa célèbre *Évolution créatrice*, le philosophe Henri Bergson ira même jusqu'à dire que la création crée, dans une certaine mesure, son créateur¹. Alors qu'on pense habituellement à l'évolution en termes de biologie et de génétique, Bergson soutient que la créativité est l'élan vital qui anime le devenir et la complexité croissante du vivant. Ce croisement disciplinaire (entre sciences pures, sciences humaines, arts et lettres) apporte des clés de lecture nouvelles, métaphoriques par moment, aux concepts qui tentent de définir les facettes de l'existence. Parmi les sciences fondamentales qui étudient les relations d'éléments entre eux et avec leur milieu, on retrouve notamment l'écologie. Particulièrement féconde de sens, on emprunte cette dernière dans diverses expressions figurées afin de référer au fonctionnement complexe de différents phénomènes humains, comme la création artistique.

L'expression *écologie de pratique artistique* a d'ailleurs tout de suite résonné en moi quand je l'ai lue pour la première fois en prenant connaissance de la recherche *Des formes de vie : une écologie des pratiques artistiques* de l'artiste et poète Franck Leibovici. Consistant en une forme de répertoire éclectique des traces singulières des processus de création de dizaines d'artistes à travers le monde, le projet réalisé au cours de l'année 2011-

¹ Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2013, p.7.

2012 se voulait une tentative « de produire d'autres images du processus de création, de rendre visible une écologie de l'œuvre généralement négligée dans l'appréhension du travail d'un artiste². » Cette utilisation du mot *écologie* est demeurée centrale dans ma réflexion, puisqu'elle embrasse parfaitement le caractère chaotique et organique de toutes les interrelations en jeu dans ma pratique. Ce sont toutefois les travaux de Timothy Morton sur le sujet, plus précisément ce qu'il nomme *La pensée écologique*, qui m'ont aidée à mettre en évidence les analogies entre mes processus de création et les interconnexions qui organisent le vivant.

Dans le premier chapitre, j'établirai d'abord les origines, le contexte et les particularités de ma démarche en arts visuels, puis comment cette rétrospective m'a éventuellement menée vers mes recherches actuelles. Ma pratique picturale, figurative et réaliste dans l'ensemble, est un vestige de mon besoin enfantin d'emmagasiner l'expérience esthétique du monde naturel par le dessin. Celle-ci sera éventuellement organisée en natures mortes, en collages, et finalement rematérialisée à travers une pratique sculpturale tirant sa plastique du monde organique initial. Les procédés de l'autoréférence et du biomorphisme qui se dégagent de cette genèse introduiront les objectifs visés par ma recherche-crédation, ainsi que les méthodologies empruntées pour les réaliser. À travers une exposition réunissant des œuvres entre lesquelles s'observent des correspondances plastiques issues de croisements inter-référentiels, je proposerai une analogie entre l'écosystème mis en place par mes œuvres et l'écologie en son sens premier. Ce rapprochement, magnifié par l'omniprésence du biomorphisme, visera à partager une sensibilité de l'ordre de *La pensée écologique*.

² Franck LEIBOVICI, site web du projet (*des formes de vie*), <http://www.desformesdevie.org/fr/page/presentation>, (Page consultée le 20 mars 2023)

C'est au deuxième chapitre que sera détaillée cette théorie décrite par le philosophe Timothy Morton, et qui dresse en quelque sorte les prémisses sur lesquelles s'appuient mes réflexions. Je me référerai également aux travaux de Carl Grimard sur la mise en abyme et les différents niveaux de réflexivité qu'elle active entre œuvres et artistes. À partir du survol de ce procédé dans sa forme pure, j'élaborerai comment celui-ci a joué un rôle clé dans ma recherche. Afin d'explorer mon rapport avec le biomorphisme et ma fascination pour le vivant, j'aborderai ensuite la vaste et plurielle pensée animiste à travers la lentille anthropologique de Katherine Swanncut, puis celle plus poétique de Véronique Côté. Je m'appuierai finalement sur les œuvres de trois artistes : Julien Boily, David Elliott et Shary Boyle. Je mettrai en dialogue ces références esthétiques avec les caractéristiques de mes propres œuvres afin de revisiter les sujets de l'autoréférence, de la hiérarchie entre médiums au sein d'une même pratique, ainsi que de la manifestation de l'animisme en art visuel.

Le troisième et dernier chapitre fera état du travail de création réalisé dans le cadre des différentes phases d'expérimentation et de création : un projet de sculpture collaboratif, une résidence d'installation sculpturale, différentes séances de mise en espace et de photo, ainsi que l'élaboration des œuvres de l'exposition finale présentée au centre d'artiste Le Lobe en décembre 2023. Je conclurai ce dernier chapitre en détaillant les choix, changements et omissions faits lors de la mise en espace finale, et en analysant la dynamique entre les pièces en salle ainsi que la réponse du public. J'établirai alors dans quelle mesure ma recherche-crédation répond à l'objectif que je lui avais confié.

CHAPITRE I : EXPLORER L'ABYSSE

Il m'aura fallu un certain temps avant de fixer le thème central à ma recherche : mon territoire de création est avant tout un abysse d'images mentales, d'incertitude et de réflexions non-verbales. Malgré mon appréhension initiale, l'exercice de dresser une rétrospective exhaustive de ma pratique, remontant jusqu'à mes premiers intérêts juvéniles pour le dessin, s'est avéré un outil de choix pour identifier des éléments-clés qui m'étaient devenus invisibles par leur évidence. Parmi ceux-ci, j'ai retenu l'omniprésence de mon attachement esthétique aux formes organiques, l'euphorie de la découverte et le dessin d'observation comme inventaire. De ces pistes, j'ai remonté vers l'apparition du processus créatif qui caractérise ma pratique actuelle, soit l'élaboration de maquettes préliminaires.

1.1. GENÈSE DE PRATIQUE

La complexité du monde naturel est l'instigateur même de mes premiers gestes de création. Enfant avide de découverte, peu de choses accotent alors le niveau de plaisir que j'ai à regarder des documentaires animaliers, feuilleter un guide mycologique, ou visiter la sainte trinité du Biodôme-Insectarium-Jardin botanique de Montréal. Je brûle de collectionner tous les insectes, toutes les roches, toutes les plantes ; mon cerveau et mes yeux n'en ont jamais assez. Heureusement, le dessin d'observation me permet de surfer sur le *high* de découvrir de nouvelles plantes carnivores, l'existence lointaine d'un gisement d'aigues-marines, ou encore de nouveaux animaux disparus pendant l'ère Mésozoïque. Toutes mes choses préférées existent encore plus fort lorsque j'en brosse le portrait : j'en dresse donc l'inventaire avec acharnement, en inventant quelques chimères au passage. J'ai énormément de mal à comprendre comment mes pairs peuvent avoir si peu de curiosité pour ce qui existe

à l'extérieur de leur contexte d'humains. Élever les chenilles d'un lépidoptère inconnu > jouer systématiquement à la famille avec des bébés en plastique. C'est pourtant édifiant : partout autour s'affairent ou s'éteignent des mondes parallèles, des phénomènes et des êtres, dont on a à peine conscience. J'apprends donc à composer avec le fait que mon existence et celle de mes semblables gagne trop de terrain sur celle de tout le reste, et ma sensibilité écologique se développe. Je dessine et je peins des univers surpeuplés de plantes et de créatures très rarement humaines.

1.1.1. FASCINATION ESTHÉTIQUE ET INVENTAIRES DU RÉEL

La collection par l'inventaire pictural m'a longtemps permis de cartographier l'ampleur du visible. La figuration réaliste demeure centrale dans ma pratique actuelle en peinture, puisque c'est dans l'observation que j'ai l'impression d'appartenir au monde. Peindre le portrait d'entités que j'ai moi-même engendrées, c'est un peu comme une manière d'inventorier la trace que je laisse dans le réel, une tentative d'estomper la fracture entre objets naturels et objets culturels.

La chercheuse en histoire de l'art Gentiane Bélanger avance que la culture matérielle est désormais inséparable de cette idée que l'on se fait du monde naturel, et les pratiques matiéristes qu'elle relève (celles des collectifs BGL, T&T, Spurse, World of Matter, et de Mark Dion) s'inscrivent dans des philosophies prônant le désenclavement des disciplines et une compréhension du monde allant au-delà de la division périmée entre nature et culture : « L'artificiel repose sur le naturel comme condition d'existence, et la prétendue frontière qui

sépare les deux s'efface au fur et à mesure que l'on s'en approche pour l'étudier³. » Elle soutient que le fait de générer cette culture matérielle, artistique ou non, caractérise notre façon d'être au monde, et que « cette qualité artistique de l'interaction humaine avec le monde (en homo faber) doit être célébrée plus que critiquée⁴. »

D'un autre point de vue, la lenteur de peindre réalistement s'avère pour moi être un acte de décroissance : même si la pratique est loin d'être minimale en termes d'empreinte carbone, elle détonne tout de même avec la culture de l'instantané, de l'hyper-productivité et de l'hyperphagie d'images qui règne actuellement. Sans nécessairement être en opposition avec les médiums artistiques numériques et technologiques, peindre et observer devient un temps pour réfléchir / dialoguer plus en profondeur sur un sujet donné et la constellation de réalités auxquelles il appartient (ou celles auxquelles il pourrait appartenir). Cette temporalité me permet d'étirer les moments de fascination esthétique qui sont beaucoup plus laborieux à provoquer qu'avant, étant donné la part de tout ce m'a déjà révélé l'univers visible. Le dévoilement progressif de l'étrangeté du monde engendre une infinité de petits deuils : il n'y a qu'une première fois à tout, seulement qu'une. L'affluence de nouveauté et de l'euphorie qu'elle engendre est inversement proportionnelle à l'expérience de vie d'un individu, c'est pourquoi tout semble nimbé d'une aura magique lorsqu'on est enfant. La pratique et l'expérience des arts m'aident à cultiver une part d'émerveillement en multipliant les territoires à découvrir et les interprétations qui en sont faites. Savoir qu'en tout temps, des artistes s'affairent à élargir et repenser l'existence est pour moi un réconfort vital auquel il m'importe de contribuer. *Élargir et repenser* se matérialisent d'ailleurs en une stratégie de

³ Gentiane BÉLANGER. *L'attrait des choses : Quand l'art contemporain sonde l'écologie par la culture matérielle*, thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 2020, p.74.

⁴ Ibid., p.50.

création récurrente dans ma pratique, en ce sens que les œuvres sont à la fois des points de départ et des finalités (temporaires), des touts et des parties.

1.1.2. ÉMANCIPATION DE LA MAQUETTE

Peindre d'observation pose le problème de déterminer un point de vue à observer, c'est pourquoi une pratique-outil s'installe depuis une dizaine d'années en parallèle de mon travail pictural. C'est un exercice proposé dans un cours de peinture, suivi lors de mon baccalauréat à l'université Concordia, qui a ouvert la voie à cette méthode de travail qui ne me quitte désormais plus.



Figure 1 Tableaux antérieurs peints d'après collages

Il s'agissait, à la manière du peintre David Elliott et de ses boîtiers-maquettes, de composer un collage analogue puis de s'en servir comme référence pour peindre un tableau grand format. J'ai trouvé très libérateur de pouvoir spontanément tester et comparer des dizaines de compositions sans la frustration d'un croquis pas assez convaincant ou la pression de trouver la bonne mise en espace dès le départ. Cela m'a permis d'intégrer une part de spontanéité et de hasard dans mon approche minutieuse et calculée de la peinture.

C'est à partir de cette méthode de composition bidimensionnelle que j'ai graduellement commencé à travailler avec la sculpture. En plus des collages analogues, puis digitaux, j'ai éventuellement utilisé mes propres photographies, souvent prises à cette fin spécifique, puis des objets ou matières trouvés de plus en plus volumineux sur lesquels j'intervenais à l'occasion, pour en arriver finalement à la confection d'objets sculpturaux. Ces derniers apparaissent souvent dans plus d'une œuvre, à la manière de personnages secondaires se rendant parfois visite entre séries. Leurs caractéristiques plastiques, les matières hétéroclites qui les composent ainsi que leur disposition dans l'espace célèbrent ma fascination initiale pour les formes organiques. Je travaille avec les matières textiles, la fusion d'objets trouvés, et le modelage de pâtes polymères dans une recherche formelle inspirée par les structures du vivant. Mises en espace dans divers lieux avec d'autres éléments à la vitalité ambiguë, ces pièces sculpturales me permettent de composer des points de vue singulièrement baroques qui servent de sujets à mes tableaux.



Figure 2 À gauche, maquette d'objets trouvés réalisée comme sujet de l'œuvre à droite *La 6^e extinction / the show must go on*, 2021

Quel statut pour ces objets mis en abyme dans des propositions picturales : simples maquettes, ou possibles sculptures à part entière ? Leur présence en contexte d'exposition peut-elle jouer un rôle dans l'interprétation globale de mon travail ? Dans le partage de ma fascination esthétique pour le vivant ?

1.2. OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

De cette genèse se dégagent des méthodes de travail hautement complémentaires dans leur affiliation avec le biomorphisme : l'autoréférence par laquelle mes œuvres se multiplient et fondent un corpus-écosystème ; une pratique sculpturale d'inspiration formelle organique; et une approche picturale figurative réaliste tributaire de ma fascination esthétique pour le vivant. Que je le veuille ou non, ce caractère biomorphique de mon travail soulève des préoccupations gravitant autour de la conscience environnementale. Ma pratique devient ainsi l'expression de mon rapport vis-à-vis l'écologie en son sens premier: une démarche porteuse d'un potentiel de partage sensible.

Mes recherches sur les courants de pensée s'intéressant à ce sujet m'ont guidée vers les écrits de Timothy Morton, spécifiquement sur ce qu'il nomme *la pensée écologique*. Analysée au chapitre deux, sa définition du concept aborde des idées qui peuvent aussi bien s'appliquer au travail artistique qu'à une vision de l'écologie. Je pense notamment à celle du *maillage*, cette appellation qu'il donne aux interconnexions qui impliquent toute chose dans une conception déhiérarchisée : une véritable invitation à considérer les relations entre les différents médiums au sein de ma pratique. Dans cette optique, l'objectif de ma recherche-crédation sera d'abord d'éveiller, par un ensemble d'œuvres autoréférentielles, une sensibilité à déceler les interconnexions. Celle-ci se voudra en quelque sorte un exercice tacite visant à

inspirer une plus grande lucidité en regard des écosystèmes dans lesquels nous sommes impliqués. Je souhaite ainsi stimuler une curiosité chez le public sans user de dispositif moralisateur : c'est par l'expérience esthétique, à l'image de mon propre éveil à la conscience écologique, que je souhaite partager mon rapport au monde. Évidemment, il m'est impossible d'avoir le contrôle sur l'expérience d'autrui, ma pratique ne peut témoigner que de mon propre cheminement sur la question, d'où mon choix de référer à mon travail comme étant un outil de partage sensible.

Les stratégies que j'ai identifiées afin d'orienter mon travail en ce sens sont : l'inclusion et la légitimation de ma production sculpturale, dans le but d'explicitier le procédé d'autoréférence entre œuvres ; penser le biomorphisme comme chef d'orchestre lors de l'élaboration des œuvres ; et dans un esprit complémentaire, organiser les éléments entre eux et dans l'espace en tirant inspiration des modèles de pensée animistes afin d'évoquer une semblance de vitalité et de symbiose.

1.2.1. MISE EN RELATIONS ABYSSALES

En contexte de diffusion, révéler le procédé d'autoréférence inspiré par la mise en abyme nécessite de déhiérarchiser les différents médiums que j'emploie, et ainsi mettre de côté le rang de maquette initialement associé à mes sculptures. Pour comprendre le potentiel de mon travail sculptural, il me faut considérer les relations auxquelles il participe dans mon écologie de pratique. Jusqu'à maintenant, j'ai toujours considéré mes expérimentations sculpturales comme des maquettes, des moyens vers des compositions picturales plutôt que des fins en soi. Il est vrai que ma pratique en sculpture est essentiellement autodidacte, alors que ma formation en peinture est validée par un cheminement académique. Pourtant,

objectivement parlant, l'importance des œuvres les unes par rapport aux autres est complexe à déterminer. Même d'un point de vue chronologique, c'est une variation sur le thème de l'œuf et la poule. Bien entendu que le sujet observé précède sa représentation, mais si ce sujet est lui-même une œuvre au départ, qui existe indépendamment du fait qu'on le représente ou non, qui peut également subir des transformations sans égard aux représentations qu'on en a déjà faites, les pistes deviennent floues. Restent les correspondances plastiques qui se transmettent d'une itération à l'autre, révélant un enchevêtrement de fils conducteurs où la simple comparaison entre œuvres individuelles est remplacée par l'analyse de l'ensemble. Cette dynamique entre pièces bidimensionnelles et tridimensionnelles donne lieu à différents types de récurrences formelles : matériaux, éléments, motifs ou silhouettes ; changements d'échelle, de médium, ou de point de vue. Une forme de généalogie découle de tous ces liens, et l'inclusion des objets sculpturaux qui y participent permet de la rendre enfin visible au public. La spatialité inhérente aux pièces sculpturales permet également à celui-ci d'entrer en relation avec les œuvres dans une variété de physicalités : être pris·e par surprise par des éléments dissimulés dans l'espace ; devoir s'agenouiller pour observer une pièce au sol ; interagir de manière tactile avec les pièces ; points de vue nécessitant une prise de recul ou un rapprochement, etc.

1.2.2. LA SCULPTURE TEXTILE COMME MÉTAPHORE CELLULAIRE

La catégorie de matériaux qui m'évoque le mieux la matière organique est celle des fibres et textiles. Mes objets sculpturaux sont souvent composés d'éléments rembourrés, à la manière de peluches abstraites composées de textiles choisis pour leurs textures marquées : feutres, sherpas, polaires, fourrures synthétiques, molleton, serviette, tapis, etc. Sans même aborder leur ressemblance évidente avec le pelage animal, ces textiles deviennent carrément

des membranes, des peaux marquant la frontière entre l'œuvre et son dehors, et qui commandent un désir de tactilité chez le public.



Figure 3 Exemples d'objets sculpturaux textiles

Ma production sculpturale s'entame souvent par la confection de nombreuses formes de petite taille que j'organise ensuite en formations plus grandes, soit sous forme de pièces distinctes, soit sous forme d'installation où la matière prolifère dans un espace donné. La métaphore cellulaire explicite qui se manifeste dans cette structure s'entrecroise avec celle du cycle vie/mort de la matière organique qui s'exprime dans la réutilisation et la transformation presque sans limite que permettent les matériaux textiles. J'acquies d'ailleurs la plupart de ces matières premières en contexte de post-consommation.

1.2.3. SYMPATHISER AVEC L'INANIMÉ

Au sens large, on qualifie d'animiste une conception du monde où les êtres et les choses sont habités de force vitale ou d'une âme. Différents peuples vivent selon des modèles

ontologiques abordant l'animisme dans différentes mesures. Il importe de souligner qu'il s'agit là bien plus d'un modèle de pensée que d'un dogme. L'anthropologue Philippe Descola en fait la comparaison avec les églises de la religion catholique, où « c'est le clergé qui induit cette réflexivité en demandant aux fidèles de réaffirmer constamment leur foi. Or tout cela est à peu près inconcevable dans l'animisme, où la croyance n'est pas un dogme, mais une expérience vécue⁵. » Chaque individu est donc libre d'éprouver le monde à sa manière, l'animisme étant simplement une disposition à être en relation avec celui-ci.

D'entrée de jeu, je souhaiterais souligner tout le respect que je porte aux peuples chez qui l'animisme est culturellement omniprésent. Mon intention ici n'est aucunement de me bricoler une spiritualité appropriée à partir de cultures avec lesquelles je n'ai aucun lien légitime, mais plutôt de célébrer et de préserver les traces irrépressibles de sentiments animistes qui s'emparent parfois des humains, quel que soit leur bagage culturel. Pensons par exemple à la façon dont on anthropomorphise les réactions des animaux, à notre réflexe de chercher des visages à travers des motifs abstraits et des designs d'objets inanimés, ou à certaines tournures de phrase en français prêtant les attributs du vivant à des entités comme les appareils électroniques intelligents, les voitures, les maisons... J'ajouterais même l'exemple de la peur de l'obscurité, avoisinant l'inquiétante étrangeté freudienne, qui nous plonge dans l'incertitude devant ce qui pourrait autant être la silhouette d'une pile de vêtements que celle d'un intrus indésirable.

⁵ Philippe DESCOLA, « L'animisme est-il une religion ? Entretien avec Philippe Descola » Grands Dossiers, 2007, https://www.scienceshumaines.com/l-animisme-est-il-une-religion-entretien-avec-philippe-descola_fr_15096.html, (Page consultée le 12 novembre 2023).

Dans le contexte de ma recherche-création, je souhaite faire appel à cette empathie instinctive envers le vivant, qui parfois s'étend à des choses *autres* auxquelles on a transposé les caractéristiques de l'animé. Je d taillerais plus loin ce phénomène que Véronique Côté nomme *poésie sauvage*, cette expérience esthétique avec l' me de l'environnement qui nous prend par surprise. Pour tenter de conférer cette expérience à mon travail, j'opterai pour une disposition organique et minimaliste de mes œuvres au sol, incluant des éléments de sculpture d'installation *in-situ* plutôt que des socles en contexte d'exposition. Par une telle mise en espace de mes œuvres sculpturales, dont les attributs plastiques rappellent déjà des entités organiques, j'espère rehausser leur potentiel narratif et faire en sorte qu'elles suggèrent de petits êtres qui interagissent, prolifèrent et cohabitent. Travailler la mise en espace de l'exposition finale dans l'idée d'une poésie inspirée de la pensée animiste sera une manière supplémentaire d'évoquer le vivant et l'écosystème.

1.3. MÉTHODOLOGIE

La récurrence d'un caractère itératif dans ma démarche ainsi que mon attachement initial au désir de découvrir font de l'approche heuristique, ax e sur « l'étude des règles et méthodes de la découverte et de l'invention⁶ », une trame de fond à laquelle toutes mes méthodologies personnelles se rattachent. Beaucoup de réalisations au cours de ma recherche sont issues d'un exercice proche de ce que l'auteur Arthur Koestler nomme la *bisociation*, qui consiste à associer deux réalités,   première vue sans lien, de manière à redécouvrir un sujet sous un angle nouveau. Dans le contexte de ce projet, ce sont des notions tirées de domaines comme la biologie et l'écologie que j'ai mises en contact avec ma pratique

⁶ George POLYA, *Comment poser et résoudre un problème*, Paris,  ditions Jacques Gabay, 1965, p. 7.

artistique afin de révéler les préoccupations enfouies derrière mes procédés. Associer les interconnexions formelles et la généalogie non-linéaire qu'elles engendrent renvoient également au concept de cercle heuristique, bien que le cercle en question fasse certains allers-retours par moment.

1.3.1. BISOCIATION BIOMORPHIQUE

Il est de plus en plus fréquent de rencontrer des termes initialement utilisés en biologie dans des contextes semblant, à première vue, totalement autres. Que l'on parle de l'*ADN* d'un projet, de *chimie* relationnelle ou encore d'événement médiatique *viral*, les parallèles à faire entre théories sociales et phénomènes biologiques sont infinis. Similairement, il semble à peine métaphorique de parler d'*écologie de pratique artistique*. Suite à cette interprétation bisociative du mot *écologie* comme point de départ, cet exercice de recontextualiser certaines notions à travers la lentille de champs disciplinaires totalement différents a teinté toutes mes lectures.

C'est Arthur Koestler qui appellera *acte bisociatif* le fait de mettre « en contact des matrices d'expérience jusque-là sans connexion⁷. » Un peu à la manière d'un généticien qui élabore des hybridations pour exprimer les caractéristiques d'un organisme à travers un autre, cette méthode permet de mettre en lumière certains « [...] aspects de l'expérience qui étaient jusque-là admis inconsciemment et comme allant de soi; de sorte que l'aspect banal et négligé d'un phénomène [...] est perçu tout à coup sous un angle insolite et significatif⁸. » Lorsqu'on parle d'écologie de pratique par exemple, les parallèles entre les systèmes du vivant et

⁷ Arthur KOESTLER, *Le cri d'Archimède : l'art de la découverte et la découverte de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p.32.

⁸ Ibid. p.92.

l'univers de création d'un·e artiste deviennent de nouvelles clés de compréhension sur son travail. En son sens premier, l'écologie est une science ayant « pour objet les relations des êtres vivants (animaux, végétaux, micro-organismes) avec leur environnement, ainsi qu'avec les autres êtres vivants⁹. » En substituant les êtres vivants par les œuvres d'artistes et l'environnement par les divers facteurs extérieurs influant sur leurs gestes créateurs, analyser les relations entre ces éléments semble aller de soi.

En plus d'être un mode de vigilance lors de mes recherches théoriques, la bisociation me sert également de méthode d'idéation, particulièrement dans la réalisation d'œuvres sculpturales. Partant du principe où, « lorsque deux matrices indépendantes de perception ou de raisonnement interfèrent, le résultat [...] sera soit une collision aboutissant au rire, soit leur fusion en une nouvelle synthèse intellectuelle, soit leur confrontation dans une expérience esthétique¹⁰ », je combine des matériaux avec différentes inspirations formelles associées aux règnes végétal, animal et minéral. Cela donne lieu à des chimères visuellement intrigantes de par l'ambiguïté de leurs ressemblances partielles avec des entités connues.

1.3.2. LA MISE EN ABYME COMME INSPIRATION MÉTHODOLOGIQUE

Chaque œuvre se construit d'après les échos de propositions précédentes et simultanées, picturales et sculpturales. Le fait de repérer et de provoquer ces associations entre les itérations, qu'il s'agisse d'un lien plastique ou symbolique, consolide le caractère généalogique de l'écologie de pratique. C'est au sens large, moins central et plus chaotique,

⁹ Entrée du dictionnaire Larousse en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cologie/27614> (Page consultée le 10 septembre 2023)

¹⁰ Arthur KOESTLER, *Le cri d'Archimède : l'art de la découverte et la découverte de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p.93.

que je m'inspire du procédé littéraire de la mise en abyme. Là où il s'agit d'une œuvre spécifique qui se répète à l'intérieur d'elle-même, à la manière d'un blason comme à l'origine de cette utilisation du mot *abyme*, l'enchâssement d'œuvres dans mon travail est plutôt global et pluriel : ce sont plusieurs œuvres à la fois qui peuvent faire incursion dans une autre, et sans nécessairement s'y retrouver dans leur entièreté. En un sens, c'est le corpus en entier qui se met en abyme de manière fragmentée. Je considère cette méthode d'autoréférencement comme une déclinaison plus chaotique de la méthode des *cycles heuristiques*, en ce qu'il vise la méthode de « mettre à jour, de découvrir graduellement le projet de recherche-crédation par le faire et non seulement par l'intellection¹¹. » Chaque œuvre donne ainsi lieu à différentes pistes pour la réalisation des suivantes, mais peut également inspirer différents types d'interventions sur des œuvres déjà complétées ou en cours de réalisation. Ce n'est donc qu'en créant à partir du territoire déjà révélé que le projet peut prendre de l'ampleur et se consolider formellement.

¹¹ Louis-Claude PAQUIN, *Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques*, 2019, p.3.

CHAPITRE II : AFFILIATIONS THÉORIQUES ET ESTHÉTIQUES

2.1. ANCRAGES THÉORIQUES

Comme les nombreux usages du mot *écologie*, ainsi que tout le champ lexical qui s'y rattache, peuvent porter à confusion par moments, je différencierai avant tout les deux contextes principaux dans lesquels j'utilise ce terme au fil de ma recherche : l'écologie au sens figuré comme manière d'appréhender la pratique artistique et les œuvres, puis l'écologie au sens propre, comme science étudiant les interrelations entre les êtres et leur milieu.

2.1.1. LES DEUX ÉCOLOGIES

Ce sous-titre fait un clin d'œil au psychanalyste Félix Guattari, qui nous invite à penser transversalement nos différentes façons d'être au monde dans son ouvrage *Les Trois Écologies*. Il y explique notamment comment sont interreliés les concepts d'écologies mentale, sociale et environnementale, et comment notre survivance en tant qu'espèce dépend autant de notre rapport à notre subjectivité comme individus, elle-même impactée par notre façon de repenser la société, que d'une prise d'actions globale sur les problématiques environnementales. Je m'intéresse à l'importance que Guattari donne à la subjectivité, notamment lorsqu'il mentionne que les codes sociaux et modèles en place sont « fermés à une éventuelle prolifération créatrice¹² ». J'en comprends que les perspectives alternatives qu'apportent les pratiques artistiques sont à même de développer une curiosité, un sentiment d'appartenir au monde et un engagement chez les personnes qui y sont exposées. Ce partage est au cœur des objectifs de ma recherche-crédation, que je poursuis en traduisant ma propre

¹² Félix GUATTARI, *Les Trois Écologies*, Galilée, Paris, 1989, p.52.

expérience esthétique de la découverte du monde à travers ma pratique artistique. Dans une optique où les subjectivités individuelles sont autant d'éléments interreliés au sein d'écologies sociales, qui elles-mêmes participent à l'écologie globale, le fait d'inspirer une sensibilité environnementale à travers l'art n'est pas anodin.

2.1.1.1. L'ÉCOLOGIE DE PRATIQUE ARTISTIQUE

En introduisant précédemment la notion d'écologie de pratique, je mentionnais le projet (*des formes de vie*): *une écologie des pratiques artistiques* du poète et artiste Franck Leibovici où celui-ci a catalogué ce qu'il décrit comme l'« ensemble de pratiques, de gestes, de positionnements éthiques, politiques, économiques¹³ » participant et influençant la pratique artistique de plusieurs dizaines d'artistes de tous horizons. Ces « actions artefacts », que l'on peut en partie retrouver dans la publication issue du projet, se déclinent sous différentes formes : textes et notes, images, billets de blogue, listes de lecture musicales, etc. Leibovici décrit son intention derrière la prémisse d'inventorier ces traces d'écologie de pratique auprès de ses participant.es artistes :

« [...] ce projet aimerait travailler à modifier la "sensibilité" du regardeur: travailler à modifier les façons que nous avons de nous rendre "sensible à" une œuvre d'art (nos dispositions à être sensible à), de telle sorte que lorsqu'on fait face à une œuvre d'art, d'autres routines se déclenchent que l'opération standard de réduction à l'objet : plutôt, quelle forme de vie y-a-t-il derrière cela, ou plutôt autour de cela? de quel ensemble cet objet participe-t-il? on aurait ainsi peut-être une autre idée de ce qu'est un travail artistique (créer des formes de vie) - et cette autre façon de "voir" constituerait, de même, un critère discriminant¹⁴. »

¹³ Franck, LEIBOVICI, *Des formes de vie : une écologie des pratiques artistiques = forms of life : an ecology of artistic practices*, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2012

¹⁴ Ibid.

Sans inclure absolument tous les éléments satellites à ma pratique, le fait de rendre visible mon processus de création en incluant son volet sculptural en contexte de diffusion donne une lecture radicalement élargie de mon travail en tant qu'écosystème d'œuvres. Ainsi, même sans l'influence formelle du biomorphisme, ces œuvres feraient tout de même écologie en se contaminant les unes avec les autres, sans égard au médium.

Je travaille habituellement sur plusieurs œuvres simultanément, justement afin de garder la porte ouverte aux influences qu'elles ont entre elles. Cela fait en sorte que chaque élément reste ouvert, quitte à arborer des zones floues, non terminées. L'historien de l'art Guillaume Logé parle du *non-finito*, terme utilisé lors de la Renaissance italienne pour parler de l'esthétique de l'inachevé, comme d'une expression de la continuité entre l'homme et l'environnement dans le travail de Léonard de Vinci : « À chaque fois, l'objectif d'un travail vise une cohérence d'ensemble et porte son élan au seuil d'un *non-finito* qui appelle une autre réalisation. Le non-finito ouvre les vannes de toutes les créations en direction de la création attendue¹⁵. » Les zones ouvertes dans une œuvre seraient donc des espaces qui laissent libre cours à imaginer ce qui se trouve au-delà d'une œuvre donnée, à l'image d'un écosystème où s'opèrent continuellement des transformations.

2.1.1.2. LA PENSÉE ÉCOLOGIQUE

Référer à la *coexistence* d'œuvres et de leur *écosystème* de création sans aborder la discipline initiale dans laquelle sont empruntées ces expressions serait selon moi un angle mort maladroit. En partageant son approche de la question écologique de façon très imagée et transdisciplinaire, le philosophe Timothy Morton permet de faire le pont entre l'écologie

¹⁵ LOGÉ, Guillaume (2019). *Renaissance sauvage : L'art de l'Anthropocène*, p.29.

comme science pure et n'importe quelle autre discipline. Lire sa pensée à travers la lentille du champ artistique m'a fait revisiter ma recherche sous un angle un peu différent.

Face à l'urgence climatique, l'auteur présente ce qu'il appelle *la pensée écologique* comme amorce au changement de paradigme nécessaire à la préservation de l'écosystème qui nous abrite. Pour ce faire, iel déconstruit des concepts que l'on tient pour acquis, mais qui ne reposent en réalité sur aucun absolu : l'espèce, le moi, l'adaptationnisme, et même la Nature, que Morton qualifie de fantasme humain rigide qui nous garde dans une opposition nature/culture. Iel décrit ensuite un modèle ontologique où tout est lié dans un maillage relationnel sans bord ni centre, où tous les critères, limites et classifications fabriquées par l'humain disparaissent pour ne laisser place qu'à d'*étranges étrangers* interconnectés¹⁶. Cette notion englobe différentes manières dont les entités du monde sont infiniment mystérieuses au fur et à mesure que l'on s'en approche. Morton donne l'exemple des organes et des cellules, qui rendent bluffante la dichotomie entre intérieur et extérieur par leurs fonctions variables d'un être à l'autre, leur capacité à bloquer certaines choses et à en absorber d'autres, et les relations symbiotiques et endosymbiotiques¹⁷ dans lesquelles elles sont impliquées. Le maillage décrit par Morton « s'étend à l'intérieur des êtres autant qu'entre eux¹⁸. » Ce modèle ontologique prônant la déhiérarchisation donne lieu à une responsabilité et un sens moral global, une empathie transversale et une collaboration collective.

¹⁶ Timothy MORTON. *La Pensée écologique*, Paris, Zulma Essais, 2018, p. 70.

¹⁷ En biologie, on parle de symbiose pour décrire une relation mutuellement bénéfique, souvent indispensable, entre deux organismes. Le lichen en est un bon exemple : il s'agit en fait d'une symbiose entre une algue et un champignon. Similairement, l'endosymbiose décrit un type de symbiose souvent observé au niveau cellulaire où le plus complexe des organismes contient l'autre. Beaucoup de plantes bénéficient ainsi de la présence de bactéries à même les cellules de leurs racines qui permettent de synthétiser différents nutriments.

¹⁸ Ibid., p. 72.

À l'échelle de mon travail, cette métaphore cellulaire se traduit par mes procédés de création en sculpture, où les fragments s'assemblent, se fractionnent, se réassemblent autrement et se recyclent continuellement. Cette théorie m'a également inspiré la pertinence d'appréhender ma pratique sculpturale avec la même considération que ma pratique en peinture dans un esprit de déhiérarchisation, et de rendre floue la classification des médiums de même que la chronologie de création des œuvres. La coexistence des éléments n'en devient que plus explicite. Idem pour la composition même des œuvres, où je tente de faire cohabiter des éléments sans donner plus d'importance à ceux qui se rapprochent d'un sujet pictural typique, comme un modèle humain par exemple. Sur le plan théorique, la pensée écologique a également contribué à la formulation de mon objectif : le souhait de partager une sensibilité écologique à travers une célébration esthétique de l'étrangeté du vivant, sans la barrière restrictive du langage et sans tomber dans une image moralisatrice ou scolaire. Morton soutient que c'est là que réside le potentiel de l'art dans le changement d'attitude face à la crise écologique :

« L'ambiguïté de l'art, ses qualités obscures vont nous aider à penser des choses qui sont difficiles à retranscrire avec des mots. Lire de la poésie ne sauvera pas la planète. Une science rigoureuse et une politique publique progressiste le feront. Mais l'art peut nous permettre d'entrevoir des êtres qui existent entre ou au-delà de nos catégories ordinaires¹⁹. »

Ce pouvoir d'interpréter l'existence autrement qui caractérise l'art n'est pas sans rappeler les modèles de pensée animistes avec lesquels l'humanité a tenté de donner un visage aux phénomènes du monde. L'impact qu'ont ces ontologies sur notre relation avec le *maillage* auquel nous appartenons révèle d'ailleurs toute l'importance que peut avoir un changement de perspective.

¹⁹ Ibid., p.104.

2.1.2. ABORDER LE MONDE AVEC LA POÉSIE DES ANIMISTES

L'animisme est décrit en anthropologie comme une sensibilité singulière ainsi qu'une façon d'entrer en relation avec les êtres du monde. Il se manifeste par l'attribution de sentience à des entités pouvant inclure les humains, les animaux, les plantes, les esprits, l'environnement et ses phénomènes, des lieux spécifiques, ou même la technologie. L'ouverture que requiert la pensée écologique décrite ci-avant possède à mon avis des parallèles évidents avec la pensée animiste, puisqu'elle implique de remettre en question les critères occidentaux biaisés qui dominent en ce qui a trait à la manifestation de sensibilité et d'intelligence. En retour, l'animisme propose des ontologies d'une puissante poésie ayant le potentiel de rendre la pensée écologique plus accessible à la compréhension humaine occidentale, qui est tellement habituée à la marchandisation/chosification de tout ce qui est non-humain.

L'anthropologue Katherine Swancutt souligne d'ailleurs la difficulté d'aborder les réalités animistes en vivant soi-même à travers une subjectivité occidentale, coloniale, mécaniste et capitaliste. Les sociétés animistes sont ainsi systématiquement étudiées avec la prémisse infantilisante du *faire comme si*, avec l'attitude paternaliste que l'ontologie occidentale prime sur toutes les autres qu'elle considère comme « primitives » ou excentriques²⁰. Les innombrables points de vue animistes laissent pourtant voir que les nuances sont nombreuses, que les croyances se transforment pour inclure des réalités nouvelles comme la technologie, que ces peuples font preuve de créativité et d'auto-dérision,

²⁰ Katherine SWANCUTT, « Animism », dans *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, édité par Felix Stein. 2019, <http://doi.org/10.29164/19anim>.

et que leurs manières de considérer les choses du monde se traduisent ultimement par le respect et la coopération. Swancutt ajoute que :

« Si l'humour, l'émerveillement et le jeu réside au cœur des pratiques animistes, il importe de considérer les effets qu'ont l'imagination et la créativité sur différents univers animistes. La pensée imaginative sous-tend ce que Mireille Mazard et moi-même appelons un animisme au-delà de l'âme, qui met en lumière les relations hyper réflexives entre les anthropologues, leurs interlocuteurs, et les entités ou forces animistiques de leur cosmos²¹. »

Considérer dans différentes mesures les choses non-humaines avec le respect que l'on porterait à une « personne », dans une dynamique de coexistence, concorde ainsi bien plus avec la pensée écologique que ne le pourra jamais un modèle ontologique anthropocentriste.

Dans l'essai *La vie habitable : Poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires*, Véronique Côté fait résonner ses propres textes avec les réponses de philosophes, d'anthropologues, d'artistes et d'auteurs sur des questions gravitant autour du rôle de la poésie dans l'attitude générale de la société face aux enjeux de la crise environnementale. Dans son billet, Serge Bouchard lui écrit : « La poésie de la vie quotidienne est la plus forte, elle demande une prouesse peu commune : animer l'ordinaire et le répétitif, donner une âme au désamour du monde, faire honneur aux décors de sa propre vie²². » Cette pratique de la poésie quotidienne résonne avec un regard animiste qui prête un esprit aux entités qui composent l'environnement, résultant en attitude de considération et de

²¹ Ibid., p.12, Traduction libre, citation originale: « *If humour, wonder, and play lie at the heart of animistic practices, then it is well-worth considering the effects that the imagination and creativity have in a variety of animistic worlds. Imaginative thinking underpins what I and Mireille Mazard call an 'animism beyond the soul', which throws light on the 'hyperreflexive' relationships between anthropologists, their interlocutors, and the animistic beings or forces in their cosmos.* »

²² Serge BOUCHARD, « Compter les lucioles » dans Véronique CÔTÉ, *La vie habitable : Poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires*, Montréal, Nouveau Projet, 2019, p.38.

*prendre soin*²³. Similairement, Côté propose de voir notre environnement comme source première de poésie, où les entités naturelles (cours d'eau, montagnes, bêtes, forêts) deviennent des êtres sensibles, de même que les entités urbaines culturellement significatives, les objets chargés de nostalgie. En considérant l'art comme étant le fruit de la rencontre entre cette poésie animiste primordiale avec l'artiste, elle boucle en quelque sorte cette rétroaction entre pensée écologique, sensibilité animiste, poésie et art. Cette dynamique n'est pas sans rappeler ma propre expérience avec la fascination esthétique pour le vivant, et comment à partir de celle-ci se sont érigées ma pratique artistique et ma conscience écologique. Ce que Côté nomme *poésie sauvage*, qu'elle définit comme une expérience esthétique inattendue, gratuite, nécessitant une certaine disposition de l'imagination, est ce qui féconde l'acte artistique. Ce dernier participe à son tour à ce qui nous rend humain·es : notre capacité à imaginer le monde d'une infinité de manières par la sensibilité et par nos relations avec l'environnement. Suivant cet ordre d'idées, les projets architecturaux irresponsables, les catastrophes environnementales qui s'accumulent, l'insouciance politique et l'avidité capitaliste deviennent des attentats à l'humanité, à la poésie, à la beauté. Le rôle de la poésie, de l'art, serait donc de garder éveillé l'instinct de nous préserver de telles erreurs afin garder le monde habitable, et la société humaine attentive.

J'aime penser que ma pratique artistique s'approche de la sensibilité animiste, en ce sens que je choisis d'associer ensemble des éléments qui m'évoquent une personnalité et une organicité sans nécessairement mettre au premier plan ce que l'on associe généralement à la vitalité (comme les humains, les animaux, les plantes, etc.). Cette manifestation de

²³ Traduction personnelle du terme anglais *care*, dans le sens de se soucier de quelque chose et de vouloir en prendre soin.

biomorphisme supplémentaire vise à renforcer l'image d'œuvres-êtres étranges évoluant en écosystème, en hommage à cette expérience déhiérarchisante du monde qu'ont en commun la pensée animiste et la pensée écologique.

2.1.3. MISE EN ABYME COMME REMISE EN PERSPECTIVE

Cet exercice de revoir les choses sans les catégories auxquelles on les associe habituellement rappelle également la remise en perspective inhérente à la mise en abyme, où une chose se retrouve en position de se représenter elle-même.

Définie comme un enchâssement dans lequel une œuvre renvoie à elle-même au sein d'une même proposition, c'est l'écrivain André Gide qui considère la mise en abyme de manière sémiologique pour la première fois. Il l'utilise d'ailleurs comme procédé littéraire dans son roman *Les Faux-Monnayeurs*, où le personnage principal écrit ce même roman alors même qu'il en fait partie. Ces paramètres impliquent l'enchâssement d'une œuvre centrale, le cœur de la mise en abyme à proprement parler, rendant le procédé incompatible avec la multiplication autoréférentielle plurielle de mes œuvres, de même qu'avec la non-hiérarchie inhérente à la pensée écologique. Toutefois, en considérant mes œuvres comme un ensemble se déployant à partir de lui-même, la mise en abyme entendue dans un champ élargi m'apparaît toujours comme l'origine lointaine de ce moment charnière dans ma pratique où la distinction entre œuvres et sujets est devenue floue.

En plus d'avoir été l'amorce de ma méthodologie de création autoréférentielle, ce procédé prend aussi la forme d'une démarche d'autoréflexion où mon travail de recherche m'offre un point de vue décentré de moi-même. Si je m'ancre dans le monde surtout par l'expérience esthétique, celle-ci s'incarne dans mes œuvres qui renvoient le reflet de ce

regard des sens, comme un miroir qui me renverrait le reflet de mon expérience au lieu du reflet de mon corps. Cela me permet de m'appréhender moi-même par la trace que je laisse à travers mes œuvres.

Le chercheur en philosophie Carl Grimard soutient que la mise en abyme renvoie à deux réflexivités distinctes, soient celle l'œuvre et celle du soi : « [...] l'œuvre est susceptible de devenir le miroir du soi, et le soi, le miroir de l'œuvre²⁴. » En étant une manifestation de la singularité de l'artiste, l'œuvre renvoie à sa·on créateur·ice. Mentionné plus tôt, Henri Bergson avance une hypothèse de la création de soi par soi, complétant ce territoire spéculaire en soulignant que la création s'opère dans deux sens : « On a donc raison de dire que ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes; mais il faut ajouter que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons, et que nous nous créons continuellement nous-mêmes²⁵. »

C'est à mon avis une dynamique tout à fait complémentaire à la pensée écologique de Morton, qui soutient que « penser l'interdépendance implique la dissolution de la barrière entre « ici » et « là-bas », et plus fondamentalement, de l'illusion métaphysique de frontières strictes entre l'intérieur et l'extérieur²⁶. » Ainsi, les êtres s'altèrent entre eux, avec et par leur environnement, similairement à ce que l'on peut observer dans la dynamique entre œuvres, artiste(s), et contextes de création.

²⁴ Carl GRIMARD, *La mise en abyme de la représentation : essai sur l'abîme de l'œuvre et de l'ipséité* (dissertation), Québec, Université Laval, 2011, p.3.

²⁵ Bergson, 2013, p.7.

²⁶ Morton, p.73.

2.2. ANCRAGES ESTHÉTIQUES

Les œuvres choisies me serviront d'approches complémentaires pour explorer les thèmes de l'autoréférence, de la déhiérarchisation entre œuvres et maquettes, et de la pensée animiste comme influence de création.

2.2.1. JULIEN BOILY : PORTRAITS D'OBJETS VIRTUELS

Nombre d'artistes peintres travaillent à partir de maquettes plus ou moins sculpturales; cette façon de faire n'est qu'un mode plus ou moins détourné de peinture d'observation. Les maquettes de Julien Boily ont cette particularité de ne lui imposer aucune limite physique : modélisées dans le logiciel *Blender*, l'artiste peut faire léviter ses éléments de composition sous tous les éclairages imaginables, dans n'importe quel espace simulé, leur conférer n'importe quelle texture ou reflet, et en décliner des variations à l'infini.

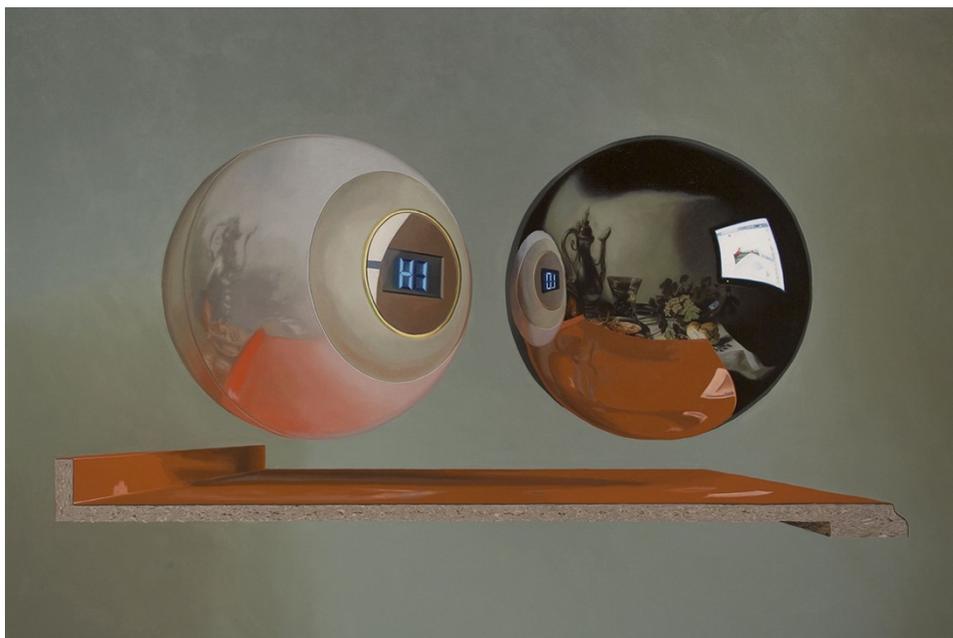


Figure 4 *HI&LO (devant Pieter Claesz)*, 2016
Image reproduite avec l'autorisation de Julien Boily

Dans la pièce *HI&LO (devant Pieter Claesz)*, de sa série *Paradigme Objet*, la qualité autoréférentielle du travail d'après maquette se décline en quatre niveaux : l'objet modélisé est représenté dans l'huile du tableau; les sphères chromées se renvoient leurs reflets mutuellement; l'écran affichant le monde virtuel auquel appartient la maquette apparaît lui aussi dans le chrome; et finalement la nature morte de Claesz vient s'insérer dans ces reflets comme si elle constituait l'environnement hors-champ des sphères. L'interface digitale dans laquelle existe cette composition observe également les objets du réel dont la modélisation s'inspire, et le reflet du moniteur est la seule trace de cette méta-œuvre pour celui ou celle qui regarde le tableau. La dynamique réflexive entre éléments picturaux et digitaux rejoint ainsi similairement mon processus de création autoréférentiel de manière formelle. Là où le chrome et les surfaces réfléchissantes nous renvoient l'image hors-champ dans les huiles de Boily, ce sont des croisements plastiques et les fragments de représentation entre les pièces de ma production qui font office de miroir.

Dans mon corpus final, les œuvres picturales sont réalisées sur des supports dont la forme a été calquée sur la silhouette d'éléments sculpturaux, qui eux se retrouvent en partie dans les compositions peintes et parmi les sculptures présentées. Certains éléments proviennent de productions antérieures, comme les champignons en pâte polymère qui réapparaissent dans mes tableaux des dix dernières années, tel un mycélium conducteur.



Figure 5 *Mycose des ombres* (détail) à gauche, et *Ophélie's plantaires* à droite

On les retrouve ici dans la peinture *Mycose des ombres* et dans la silhouette du support de *Ophélie's plantaires*. Même le support dans la pièce *Club-sandwich* se retrouve dans la scène peinte sur sa surface, la photo de référence ayant été prise devant la forme dentelée.

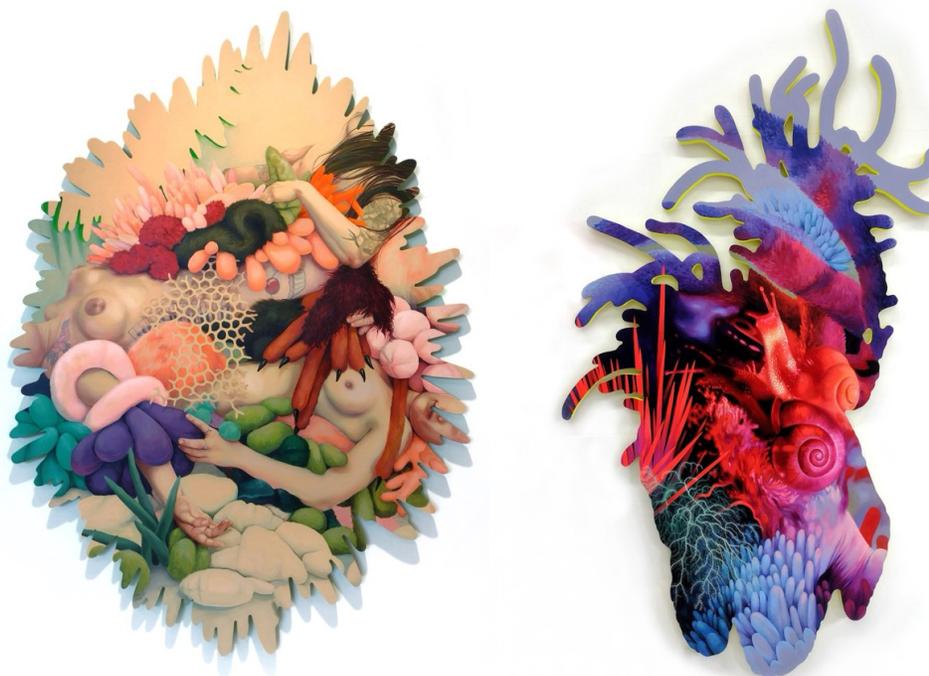


Figure 6 *Club-sandwich* à gauche, et *Lenteurs fulgurantes* à droite

C'est un peu à la blague (et suite à un empêchement de l'un·e de mes modèles) que je me suis incluse dans cette même prise de vue, toujours avec la mission d'exploiter les possibilités d'autoréférence.

Le support de l'œuvre *Lenteurs fulgurantes* a quant à lui été réalisé à partir de la silhouette de la sculpture *Bête céladon* issue du projet collaboratif *Amphibie* réalisé à l'été 2022 avec Catherine Arsenault, discuté dans le prochain chapitre. Le travail de Boily fait toutefois abstraction des maquettes utilisées comme références en contexte de diffusion, c'est pourquoi je me suis également intéressée à la pratique de David Elliott, précédemment mentionné comme inspiration majeure dans le développement de mes procédés créatifs.

2.2.2. DAVID ELLIOTT : (RE)PENSER À L'INTÉRIEUR DE LA BOÎTE

Élément déclencheur de mon utilisation de maquette comme outil de composition, David Elliott est surtout connu pour ses tableaux grand format hyperréalistes. Pendant 35 ans, il s'est servi du collage comme point de départ à son travail pictural, utilisant des éléments imprimés, des photographies, et parfois même des éléments peints de sa main. Entre 2004 et 2013, ces collages prennent plutôt la forme de boîtiers avec lesquels il joue de trompe-l'œil et de perspective avec les pièces découpées. Ceux-ci sont ensuite photographiés, puis projetés sur les canevas ou leurs dimensions modestes se trouvent décuplées. Elliott mentionne qu'il considérait alors ces boîtiers-collages comme des maquettes temporaires, qu'il démontait habituellement au fil de l'avancée de la rendition picturale des différents éléments. Depuis peu et à la suite de contraintes de santé, Elliott consacre son travail à ces pièces qui lui servaient auparavant de maquettes, sans nécessairement être incluses en salle aux côtés des tableaux auxquels elles avaient servi de modèle. Ces petits dioramas peuplés

d'éléments imprimés et découpés ont d'ailleurs fait l'objet de deux expositions leur étant consacrées.

Dans l'exposition *Million Dollar Bash*, Elliott réunit tableaux et boîtiers dans le même espace. L'œuvre picturale à gauche joue de trompe l'œil dans sa représentation du caisson-maquette : le jeu d'ombres entre les éléments de papier et la boîte rend la profondeur de son modèle de manière déconcertante. Seul son format surdimensionné nous indique de ne pas nous méprendre sur sa nature.

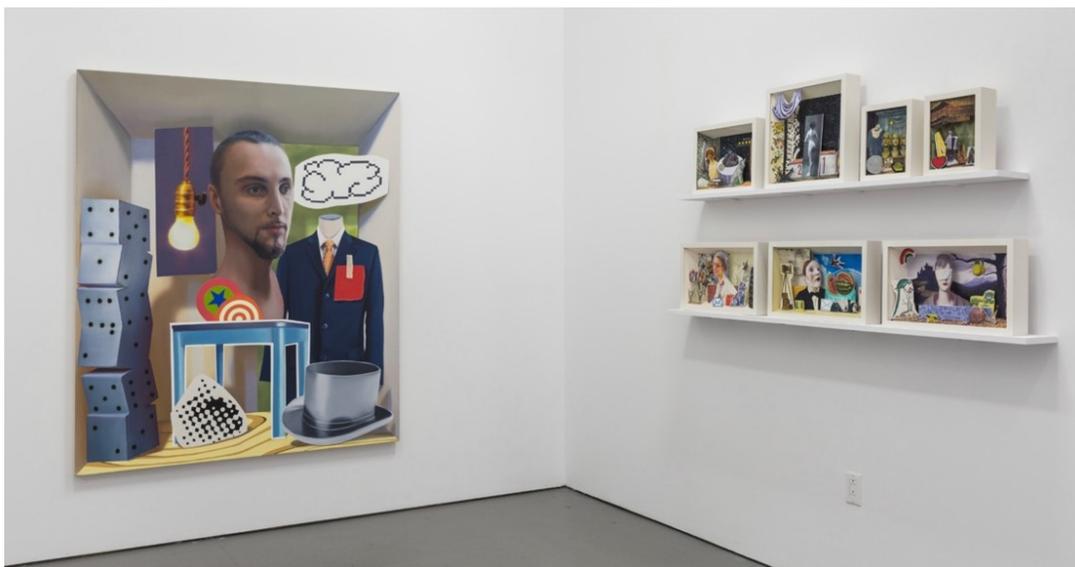


Figure 7 *Million Dollar Bash Exhibition, 2017*
Image reproduite avec l'autorisation de David Elliott

Qu'un peintre aussi influent dans mon cheminement artistique prenne cette direction alimente certainement ma réflexion sur la légitimité des objets sculpturaux qui habitent ma propre pratique. Lorsque je peins, j'entrevois systématiquement une finalité pour ce que je suis en train de faire, c'est en quelque sorte une validation du statut d'œuvre que je n'attribue pas automatiquement aux itérations issues de ma pratique sculpturale. Cette discrimination freine le potentiel que peut offrir l'interaction des deux médiums tant en contexte de diffusion

que dans la prolifération des œuvres. À lui seul, le fait d'assumer dès le départ qu'une pièce fera peut-être l'objet de monstration change le rapport que l'on a avec elle au cours de sa réalisation : similairement à la minutie que je porte à mon travail pictural, je soigne davantage la finition de mes sculptures en sachant qu'elles seront visibles de tous les angles plutôt que simplement vues de manière frontale dans un tableau. Cela enrichit les points de vue potentiels qui pourraient engendrer des œuvres subséquentes. Légitimiser ma pratique sculpturale revient à considérer mes sculptures comme entités valides au même titre que mes peintures, plutôt que comme matière d'importance moindre prenant momentanément la forme d'une œuvre. C'est aussi une manière supplémentaire d'appréhender l'ensemble de ma création comme un écosystème et les œuvres comme des êtres.

2.2.3. SHARY BOYLE : MÉTAPHORES ANIMISTES DE L'ÉCOLOGIE

Artiste multidisciplinaire ayant travaillé en peinture, en sculpture, en dessin, en performance et en installation, Shary Boyle est surtout connue pour son travail en céramique. Grandement inspirée par les mondes imaginaires, elle s'intéresse entre autres aux mythologies animistes dont elle réactualise la poésie à travers des œuvres porteuses de réflexions tout à fait contemporaines. Son utilisation récurrente de la figure humaine, souvent animalisée, permet d'incarner des émotions, des dynamiques relationnelles ou même des tabous sociaux. Ces entités peuplant les univers narratifs de l'artiste facilitent le dialogue avec les regardeur·euses sur des thématiques telles que le colonialisme, le racisme, le

féminisme intersectionnel, l'identité et la justice climatique. Ces préoccupations donnent lieu à des œuvres alliant animisme et écoféminisme²⁷.



Figure 8 *Mer changeante*, 2015.

Image reproduite avec l'autorisation de Shary Boyle

Dans la pièce *Mer changeante*, commandée à Boyle par le Musée des beaux-arts de Montréal afin de créer un dialogue avec sa collection d'art inuit, on voit une créature marine léviathanique inspirée de Sedna, la déesse inuite de la mer. Celle-ci est dérangée par l'arrivée d'un bateau traversant l'océan Arctique à bord duquel se trouvent des personnages

²⁷ Ce mouvement artistique est à mes yeux lui-même empreint d'animisme, puisque qu'on y voit souvent la femme comme une incarnation tangible des forces de la nature, elle-même entravée par le capitalisme auquel le patriarcat est également associé.

représentant le gouvernement canadien, la compagnie de la Baie d'Hudson et les missionnaires Jésuites. Ces trois entités symbolisent l'impact drastique qu'a eu (et que continue d'avoir) la colonisation sur le mode de vie traditionnel des Inuits, en les forçant à adopter la religion catholique et à agir en citoyens canadiens.

Le titre fait également référence à l'augmentation de la pollution, de la température et du niveau des eaux en Arctique, qui sont des conséquences directes des politiques colonialistes et de l'économie de ressources du gouvernement canadien. Boyle explique que l'œuvre suggère de nouvelles perspectives et possibilités en recentrant l'attention sur le monde tapis sous la mer de glace plutôt que sur l'histoire convenue de la dominance humaine. Elle ajoute que la pièce « sert aussi d'avertissement à ceux qui osent exercer leur joug sur la nature et les peuples : la Terre ne peut être contrôlée, et les débalancements se verront corrigés de manières imprévisibles²⁸. » En matérialisant des réalités abstraites sous forme de personnages ou créatures, comme dans le cas présent où la déité inuite Sedna symbolise la rétribution imminente d'une nature mise à mal par l'avidité des colonisateurs, les œuvres de Shary Boyle permettent d'explicitier des enjeux complexes selon des perspectives marginales. Les regardeurs et regardeuses ont ainsi accès à des points de vue habituellement non considérés, comme celui des non-humains, du climat, etc. Le fait de s'imaginer l'expérience d'entités autres à travers l'art est un exercice d'empathie et d'ouverture. Afin de nourrir cette curiosité qui anime sa pratique, Boyle collabore d'ailleurs avec des collègues artistes issues de cultures animistes. Son travail prône ainsi une coexistence inclusive entre les différentes

²⁸ Traduction libre. Citation originale de Shary Boyle : « *It also serves as a warning to those who assume power over nature and people: the Earth cannot be controlled, and imbalance will be corrected in unforeseen ways.* » Tirée de la notice de l'œuvre sur le site du MBAM: <https://www.mbam.qc.ca/en/works/70364/>

communautés humaines et les entités non-humaines, rappelant la pensée écologique de Morton.

Loin de reposer aussi directement sur l'ontologie animiste, mon travail s'y rattache plutôt par les effets du biomorphisme sur notre perception de la vitalité évoquée par les objets. Au lieu d'anthropomorphiser mes éléments sculpturaux, je leur choisis des caractéristiques organiques qui laissent planer le doute sur leur nature. Cela me permet également d'utiliser la figure humaine comme une sculpture parmi tant d'autres lorsque je compose des points de vue à peindre. Ainsi, il est difficile d'attribuer l'ordre d'importance auquel l'œil humain est habitué lorsqu'il analyse ce qu'il voit, c'est-à-dire les autres humains, les animaux et entités animées, les objets, puis l'environnement. Dans la sculpture *Arbrifère*, j'ai recouvert une structure ramifiée évoquant le végétal avec un textile poilu, que l'on associe aux mammifères.



Figure 9 Vue de la sculpture *Arbrifère* sur l'Espace-Plateforme du centre Le Lobe

Des détails graphiques peints aux extrémités de la pièce rappellent à la fois la moelle épinière et les anneaux de croissance d'un arbre. Finalement, sa position sur le sol contribue à ce sentiment d'incertitude et d'étrangeté de l'entre-deux-règnes : les appendices vers le sol pourraient autant être des pattes irrégulières qu'un système racinaire. Cette attribution subtile et polysémique d'une semblance de vitalité aux objets sculpturaux cherche à honorer l'objectif de déhiérarchisation des sujets, participant indirectement à celle des êtres.

CHAPITRE III : PHASES DE CRÉATION

Pour faire émerger des correspondances et des compositions, j'ai prévu différents blocs de création de manière à produire les premières générations d'œuvres sculpturales qui allaient stimuler la propagation d'un écosystème. Je trouvais particulièrement important de développer une plus grande aisance avec les techniques tridimensionnelles afin d'appliquer concrètement l'objectif de déhiérarchisation de mes procédés.

Ces moments dédiés à la sculpture explorent différents paramètres : ils ont pris la forme d'exploration de matériaux, d'un projet de création collaboratif, et d'une résidence d'installation *in-situ*. À maintes reprises, j'ai également pris la liberté de revisiter mes productions initiales pour les amalgamer à des idées et configurations nouvelles. J'ai aussi porté une attention particulière à déjouer la chronologie des étapes que je suivais auparavant dans ma méthode de mise en abyme de la maquette vers l'œuvre, préconisant plutôt des exercices de contamination formelle. Lors de la réalisation des supports de mes tableaux, par exemple, alors que toutes les silhouettes sont taillées d'après des éléments sculpturaux préexistants, j'ai eu l'envie d'une forme qui n'existait pas encore sous forme de sculpture. J'ai donc taillé *Ophélie plantaires* à partir d'un sketch qui servira éventuellement à la réalisation d'une œuvre tridimensionnelle. Cet effort conscient de reconfigurer les cercles heuristiques lors de la création m'a grandement aidée à considérer toutes les itérations produites comme œuvres potentielles. Bien que ces allées et venues d'une expérimentation à l'autre rendent difficile la description du projet en étapes distinctes, voici différentes phases de création qui composent l'écosystème de l'exposition *Écomorphismes*.

3.1. ESSAIS SCULPTURAUX

Beaucoup de temps a été investi dans l'expérimentation sculpturale et l'exploration de nouveaux matériaux puisque ce sont des médiums avec lesquels il me fallait me familiariser. Je souhaitais par la même occasion produire un éventail d'éléments, aux formes et textures diversifiées, qui allaient enrichir ma pratique en sculpture tout en constituant le point de départ de mon processus de mise en abyme.

C'est d'abord un projet collaboratif sur les thèmes de la biologie humaine et marine, entrepris avec mon amie et collègue sculptrice Catherine Arsenault, qui m'a permis d'intégrer de nouvelles techniques tout en développant la diversité de mes inspirants organiques. J'ai ensuite effectué beaucoup de tests de moins grande envergure avec différentes pâtes polymères, du papier mâché, des techniques de couture et de rembourrage. De cette phase est ressortie une quantité appréciable de petites composantes, figurant dans différentes propositions finales et s'agglutinant parfois en sculptures à la manière de cellules. Les expérimentations ne figurent pas dans le corpus final présenté sont quant à elles conservées en vue de réalisations futures. La mise en espace de ces éléments a également fait l'objet d'une attention particulière lors d'un exercice d'installation *in-situ* au centre d'artiste Le Lobe de Chicoutimi. Des œuvres antérieures au commencement de ma recherche ont également bonifié les rangs de ce foisonnement d'éléments tridimensionnels.

3.1.1. *AMPHIBIE* : ÉCOLOGIE DU PROJET COLLABORATIF

Afin d'expérimenter le potentiel du travail collaboratif comme manière de penser la création en termes d'écologie, j'ai œuvré en duo avec l'artiste Catherine Arsenault au cours de l'été 2022 sur un projet sculptural hybridant les caractéristiques des biologies marine nord-

côtière et humaine. Ce fut l'occasion de mêler les techniques textiles qui me sont familières avec celles que m'a partagées ma partenaire, qui travaille entre autres avec le plâtre modelé et taillé, le papier mâché, la taille directe dans l'isolant, les pâtes polymères et le stuc.

Ce sont cinq sculptures grand format qui ont été produites lors de cette expérimentation intensive. Conclue par une séance de création participative avec la population et les artistes du Symposium de sculpture de Sept-Îles en août 2022, cette expérience m'a fait prendre conscience du laisser-aller que nécessite le travail de création à plusieurs. L'affiliation évidente avec la pensée écologique, où il n'y a pas de place pour l'ego, laisse à penser une avenue pertinente à exploiter dans un projet ultérieur dans lequel explorer comment « la pensée écologique [...] nous force à inventer des façons d'être ensemble qui ne dépendent pas de l'intérêt personnel²⁹. » Le projet a grandement contribué à développer mes habiletés sculpturales en m'exposant aux techniques et matériaux préconisés par ma coéquipière.

Ce projet m'a également mise en garde contre les contraintes matérielles, temporelles et physiques de la sculpture grand format ; j'élabore désormais des pièces 3D plus petites afin de rendre le niveau de détails qui caractérise ma pratique et contribue à la qualité biomorphique de mes œuvres. Conscientes de l'empreinte écologique de certains matériaux utilisés, Catherine et moi nous sommes mises d'accord pour réutiliser les éléments du projet dans d'autres sculptures, notamment dans les objets sculpturaux de mon exposition finale.

²⁹ Morton, p.221.

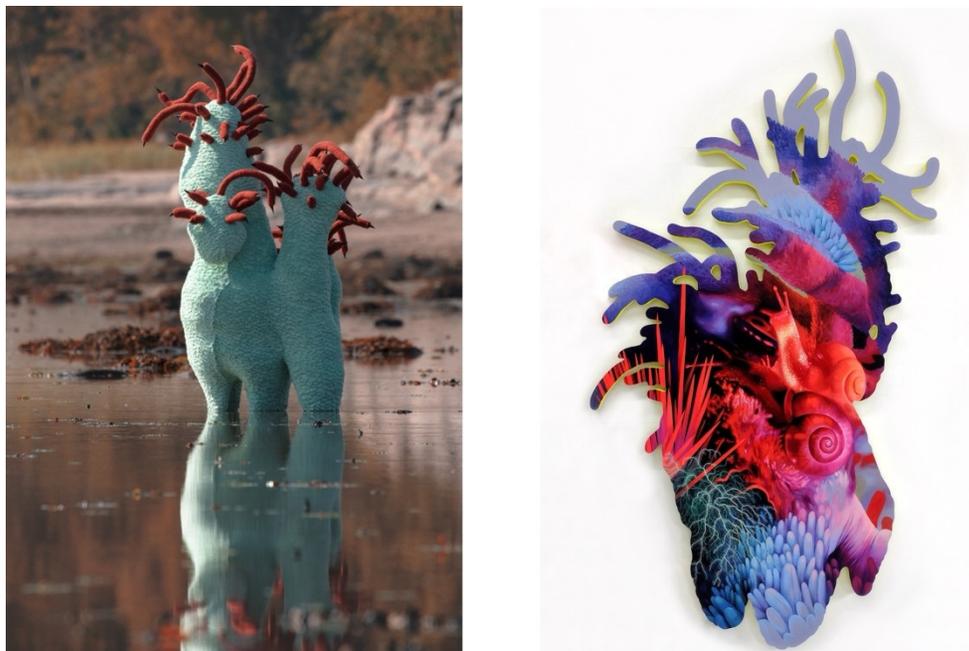


Figure 10 *Bête céladon* à gauche, et *Lenteurs fulgurantes* à droite

La pièce *Bête céladon* figure d'ailleurs parmi les pièces présentées en plus de prêter sa silhouette à la pièce *Lenteurs fulgurantes*. Les dards orangés d'une autre sculpture du projet *Amphibie* se retrouvent d'ailleurs dans la composition du tableau en question.



Figure 11 *Oursin voilé*, du projet *Amphibie*

La figure de la géode³⁰ est également ressortie de ce marathon sculptural comme inspiration tant plastique que symbolique, avec sa forme creuse rappelant autant le coquillage que la caverne. La forme concave et ovoïde inspirée par les mollusques nord-côtiers réapparaît effectivement beaucoup dans les œuvres d'*Amphibie*, et nous a fascinées par sa situation à l'intersection des concepts d'habitant et d'habitat. Parfois recouverts de balanes³¹, les coquillages finissent par ressembler à des masses de cristaux, d'où ma comparaison avec la géode.

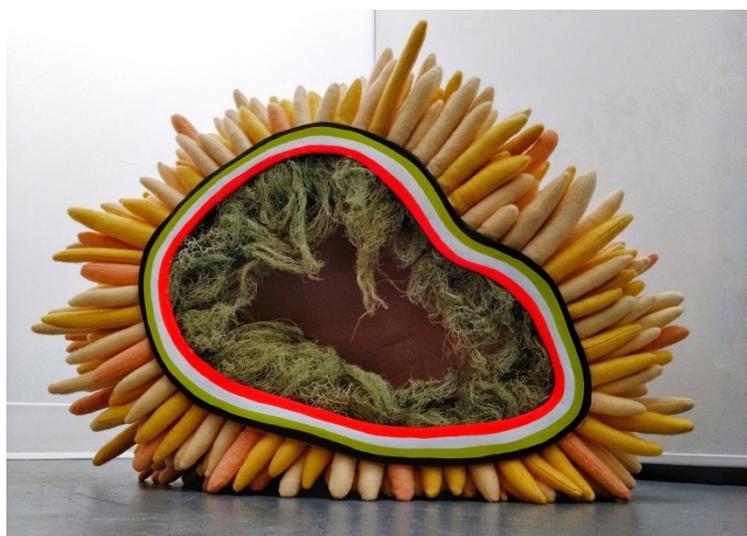


Figure 12 *Géode fruticuleuse*

Dans le corpus final, la pièce *Géode fruticuleuse*, s'inspire simultanément de cette structure cristalline et de celle de l'anémone, animal marin à l'apparence botanique trompeuse. Excellent exemple de la méthode de la bisociation de Koestler décrite précédemment, cette sculpture hybride des caractéristiques minérales, animales et végétales, résultant en une forme qui suscite la curiosité par son biomorphisme ambigu. Plusieurs

³⁰ Formation minérale où des cristaux se développent à l'intérieur d'une vésicule (creuse) de roche volcanique ou sédimentaire. Lorsque l'on brise la géode, les cristaux à l'intérieur sont révélés.

³¹ Petits crustacés semblables à des cratères qui se fixent de manière permanente aux surfaces tant inanimées que vivantes.

dichotomies sont bouleversées par les inversions et associations des caractéristiques des entités dont la pièce s'inspire : les pointes recouvrant la surface extérieure arborent des teintes jaune, crème et rosé rappelant les chairs internes vulnérables des mollusques, alors que le rebord intérieur de cette géode inversée est tapissé du lichen gris-vert qui abonde sur l'écorce des conifères poussant dans les climats les plus arides de la toundra et de la forêt boréale.

3.1.2. EXPLORATION DE MATÉRIAUX

Les appendices textiles et la coque qui composent l'œuvre-géode décrite plus haut sont issus d'une phase d'exploration de techniques et de matériaux entreprise au retour du projet collaboratif *Amphibie*. Désireuse de poursuivre à petite échelle les expérimentations formatrices que je venais de vivre, j'ai entrepris de tester par moi-même certaines techniques qui m'avaient été apprises par Catherine Arsenault : le papier mâché et le modelage polymère sur armatures. Cela m'a permis d'ajouter des structures portantes et des éléments contrastants à mettre en relation avec les textiles qui dominent encore ma pratique sculpturale.



Figure 13 *Ophélie plantaires* à gauche, et éléments en pâte polymère à droite.

Le modelage de pâte polymère m'a beaucoup servi à explorer l'idée de la pousse, grâce à son fini lisse et à son échelle réduite. Les formes turquoise qui émergent du sol dans le tableau *Ophélie plantaires* font partie des éléments modelés lors de cette exploration.

J'ai également conservé toutes les formes issues du projet de médiation avec la population lors du Symposium de Sept-Îles, auxquelles j'ai joint une quantité appréciable d'autres éléments, fabriqués à partir de textiles récupérés pour la plupart. Ces petites pièces assemblées à la machine à coudre puis rembourrées à la main sont devenues des cellules métaphoriques qui m'ont servi à composer des œuvres-organismes plus grands. Assemblables et transformables à l'infini, ces éléments textiles ressortent comme l'expression sculpturale principale de ma recherche-crédation, en plus d'incarner en quelque sorte l'idée de maillage centrale à la pensée écologique de Morton de par ses qualités cellulaires. Malgré leur apparence individuelle simple, elles peuvent former des structures biomorphiques complexes et habiter des espaces au-delà de la mise en espace de tableaux. J'ai d'ailleurs eu la chance d'investiguer à fond cette possibilité d'investir l'espace par la sculpture dans le cadre d'une résidence de création axée sur l'installation *in-situ*.

3.1.3. TERRAFORMAGES : RÉSIDENCE D'INSTALLATION

Ce laboratoire de création de dix jours a pu être réalisé grâce au centre d'artistes Le Lobe basé à Chicoutimi, qui offre cet appel de projets à ses membres afin d'utiliser l'espace mezzanine du Centre de production en art actuel ToutTout pour tester des propositions installatives en contexte de résidence courte. J'ai donc entrepris de graduellement recouvrir cet Espace-Plateforme par la sculpture textile afin de l'éprouver en contexte d'installation *in situ*, en plus de profiter de la rétroaction continue des artistes transitant dans le centre de

production. Formellement et conceptuellement, cette expérimentation se voulait une exploration du concept de base de l'écologie. Ce *terraforming*³² de l'espace cherchait donc à incarner les interrelations entre habitants et habitat au sein d'un écosystème.

J'ai débuté en confectionnant de grandes quantités de formes textiles, une technique qui facilite la production de volumes légers et non-cassants. J'ai opté, encore une fois, pour une variété de matériaux suggérant le vivant par leurs couleurs et leurs textures. Initialement, j'avais sélectionné des matières dans les tons chair dans l'idée d'évoquer des organes, mais les gens transitant dans l'espace furent unanimes sur la ressemblance de l'installation avec le récif de corail, me convainquant de poursuivre l'installation en ce sens avec d'autres tons contrastants à l'instar de mon travail en peinture. Afin de contrebalancer un peu mon processus matérialiste, j'ai poursuivi autant que possible mon travail à partir de textiles seconde-main, en plus de réutiliser les éléments fabriqués lors des expérimentations décrites plus haut. Sans recouvrir l'entièreté du lieu comme je le souhaitais initialement, j'ai pu résoudre la mise en espace de cette production massive de cellules textiles de manière plus dynamique, en travaillant avec les caractéristiques du lieu. C'est avec un grillage léger que je suis parvenue à adoucir les lignes angulaires de l'architecture pour donner lieu à une structure de base plus organique à laquelle fixer mes pièces. L'installation complétée remplit adéquatement son but de suggérer le vivant, et le geste de créer en immersion et de recouvrir le lieu proposé suggèrent la prolifération et la croissance.

³² Devenu éventuellement le titre du projet de résidence et de ses itérations subséquentes, le dictionnaire Larousse en ligne définit le terraforming comme une « hypothèse scientifique d'aménagement d'un milieu extraterrestre (planète) pour le rendre propice à la vie et habitable par l'homme [...] » Il s'agit ici plutôt du contraire, puisque ce sont ces formes biomorphiques étranges qui semblent s'approprier l'espace de l'homme.



Figure 14 Vue de l'installation *Terraformages* sur l'Espace-Plateforme du centre d'artistes Le Lobe

L'installation résultante est démontable et peut être réorganisée et adaptée dans n'importe quel espace, tel un clin d'œil à la résilience du vivant. Elle a d'ailleurs été adaptée à la vitrine de la galerie L'Œuvre de L'Autre à l'automne 2023, et sera présentée au printemps 2024 à Espace Partagé, à la Bibliothèque Hélène-Pedneault de Jonquière. Désormais plus habilitée à investir les espaces de façon organique, j'ai planifié en conséquence l'organisation de l'exposition finale, qui prend place dans l'espace galerie principal du Lobe. J'ai recréé différentes zones d'installation afin de mettre en évidence son influence dans les

compositions picturales adjacentes, et comme invitation à lire l'espace d'exposition comme un habitat peuplé d'œuvres-êtres.



Figure 15 Éléments d'installation de l'exposition *Écomorphismes* au centre Le Lobe.

3.2. COMPOSITION ET REPRÉSENTATION(S)

Avec cette variété d'itérations sous la main, j'ai pu entreprendre la composition d'une seconde génération de formes à mi-chemin entre le pictural et le sculptural : les supports sur lesquels j'allais peindre. Taillés selon les silhouettes d'objets issus des expérimentations précédentes, ces formes en contreplaqué sont ceintes d'un profil de couleur fluorescente qui donne l'illusion d'émettre un halo coloré illuminant la surface sur laquelle il se trouve. Ce halo confère une présence plus que bidimensionnelle aux tableaux, en plus de rehausser leurs formes inhabituelles. Même avant d'accueillir les compositions picturales auxquelles ils étaient destinés, ces supports existaient déjà comme œuvres à part entière. La forme lobée vert lichen au profil rouge (pièce du centre sur l'image suivante) figure d'ailleurs parmi les œuvres sculpturales installées au sol dans l'exposition, alors qu'elle ne comporte aucune composition picturale à sa surface.



Figure 16 Vue des supports en cours de projet

S'en suivit une recherche de mise en espace que j'ai documentée par la photographie. J'ai fait en sorte d'éviter les objets trouvés pour me concentrer sur les liens entre mes propositions et sur les dynamiques qui surviennent lors de leur mise en relation avec l'environnement ou des modèles humains. Les photographies issues de cette recherche ont ensuite servi de matière première à des collages digitaux les mêlant entre elles selon leurs correspondances plastiques.

3.2.1. MISES EN RELATIONS, MISES EN SCÈNE

J'ai d'abord photographié plusieurs aménagements composés uniquement de mes objets sculpturaux, incluant des éléments provenant de productions antérieures. Rehaussés

d'éclairages et de flashes colorés, certaines des images capturées rappellent à la fois le paysage et le conte de fée. Dans cet exemple, qui a servi à la composition du tableau *Mycose des ombres*, l'éclairage dramatique réalisé à l'aide de gélamines et d'ampoules colorées instaure une narrativité qui semble animer les éléments sculpturaux. De petits êtres mycologiques ont ainsi l'air de déambuler vers l'entrée d'une caverne ayant peine à contenir une lumière chaude débordant d'à travers les fissures du papier mâché.



Figure 17 Photographie d'une mise en espace avec lumière colorée

Afin de mettre mes sculptures en relation avec d'autres textures contrastantes, j'ai également fait l'expérience de les mettre en scène avec des modèles humains, dans des lieux extérieurs et intérieurs. Dans l'optique d'atténuer la hiérarchie socialement convenue entre sujets humains et sujets autres dans l'œuvre *Club-sandwich*, j'ai disposé les corps de mes modèles et mes sculptures en strates, de manière à composer un amalgame ultra chargé de parcelles d'apparence organique. Les tons chair s'y confondent, résultant en un fouillis

baroque pouvant rappeler un enchevêtrement de plantes sauvages, un récif ou les organes d'une forme de vie quelconque.



Figure 18 *Club-sandwich*

Dans *Ophélie plantaires*, les seuls éléments sculpturaux présents sont de minces formes ondoyantes de pâte polymère qui sont simplement insérées dans le marais autour des pieds de la modèle. Leur émergence donne l'impression que la présence humaine féconde une forme de vie inclassable, et leur forme rappelant vaguement la silhouette d'un gamète mâle crée une seconde association avec le tatouage qui orne l'un des pieds. Cette symbolique

tout à fait accidentelle remarquée après coup ne fait que contribuer au caractère organique de l'ensemble.



Figure 19 Photographie référence pour *Ophélies plantaires*

3.2.2. AMÉNAGEMENT DIGITAL

Pour faire cohabiter différents points de vue dans une même composition à peindre, et pour tirer le potentiel des photographies parfois moins intéressantes lorsque considérées individuellement, je me suis tournée vers le collage digital. N'étant pas formée comme photographe, cet outil me permet de moduler les éclairages colorés que je ne suis pas parvenue à ajuster à ma convenance. Le montage me permet également de combiner les points forts de plusieurs images pour donner lieu à des visuels riches et chargés dont la lecture plus complexe m'invite à une certaine improvisation une fois venu le moment de peindre. Dans le tableau *Mycose des ombres*, par exemple, j'ai ajouté en transparence une image de racines d'algues prise au binoculaire lors de la phase de recherche du projet *Amphibie*.



Figure 20 *Mycose des ombres* (gauche) et référence d'algues prise au binoculaire (droite)

Une photographie de mes propres dents complète l'ensemble, faisant osciller la nature de l'espace entre les univers corporel et sylvestre, l'interne et l'externe. Pour composer le tableau *Lenteurs fulgurantes*, j'ai combiné trois images prises lors de séances photos moins concluantes : une prise où j'avais photographié des escargots vivants en train de se déplacer sur des pièces textiles, une autre essayant de montrer les effets de la lumière noire sur des sculptures fluorescentes, et une première tentative de séance avec modèle dans un parc. Ensemble, elles forment un paysage complexe, abstrait par moment, qui recycle les meilleurs détails de ces séances.

3.2.3. EXPÉRIENCE PICTURALE

À l'instar de ma pratique en sculpture, j'aimerais éventuellement utiliser la photographie comme médium plutôt que comme outil de composition. Présentement, je considère toutefois que mes compétences de photographe néophyte ne me le permettent pas,

et je souhaite m'investir d'abord dans les médiums qui m'offrent une expérience sensorielle directe avec la matière. Peindre me permet une expérience du visible qui se rapproche parfois de la méditation, et moduler des couleurs m'apporte un plaisir indescriptible que seule la peinture me permet d'atteindre. Même si les inspirations théoriques de mon projet prônent la déhiérarchisation des médiums, ce serait mentir que d'occulter le fait que mes choix plastiques en sculpture, en photographie et en composition visent à provoquer des contextes de peinture stimulants.

J'ai tout de même fait l'expérience de créer des supports à mi-chemin entre le bas-relief et le panneau afin d'éprouver la peinture comme une alliée à la sculpture plutôt que l'inverse. Chacune de ces formes est peinte d'une couleur de base en aplat, en plus d'avoir ses côtés peints d'une couleur fluorescente d'un ton contrastant avec la face. Cette couleur d'arrière-plan donne le ton à chaque tableau, et je m'assure qu'elle transperce la composition en différents endroits pour équilibrer l'ensemble, quitte à laisser des zones de *non-finito* ou à la réappliquer par endroits comme finition.

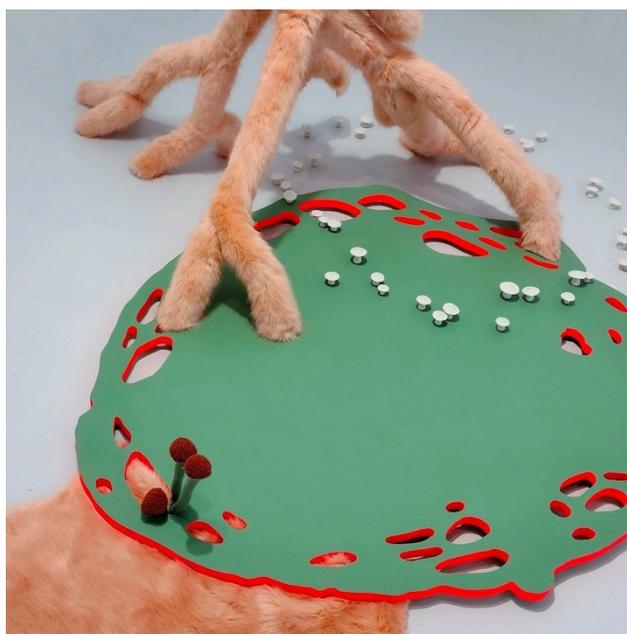


Figure 21 Installation au sol avec tableau, vue de l'exposition finale

L'un de ces tableaux s'est même improvisé le porte-étendard de cette notion de *non-finito* en débutant son existence d'œuvre en tant que sculpture plutôt que comme œuvre picturale incomplète. Une autre configuration de cette œuvre en suspend aurait été de la présenter comme tableau avec la projection de l'image-référence que j'avais mise au point pour elle. Cela aurait par la même occasion révélé une autre facette de mes méthodes de travail, celui de transposer d'abord les grandes lignes de mes références visuelles à l'aide d'un projecteur avant de peindre. L'enjeu de la qualité moindre de mon travail avec la photo, mentionné précédemment, m'a toutefois fait pencher vers l'option sculpturale.

3.3. MISE EN ESPACE FINALE

La mise en espace finale de mes œuvres dans la galerie principale du Lobe s'est faite de manière à mettre en valeur autant que possible les correspondances entre les pièces, dans le but de révéler la généalogie de création mon travail. Il s'agissait de l'un des procédés clés que j'avais identifiés dans le but d'atteindre mon objectif de partager ma sensibilité écologique.



Figure 22 Vue de l'exposition *Écomorphismes* du centre Le Lobe

La taille imposante de la galerie s'est avérée un défi pour mon attachement aux mises en espace chargées. Bien que j'aurais souhaité accaparer plus d'espace avec une production plus importante, je crois être parvenue à un compromis satisfaisant en ce qui a trait à la disposition des œuvres. En plaçant des îlots d'éléments sculpturaux au sol, une intervention au coin d'une fenêtre et une autre se cantonnant au plafond, le regard effectue plusieurs aller-retours et tente de déceler des détails qui auraient pu lui échapper. Ainsi en mode recherche, les éléments repris apparaissent comme autant de petits déjà-vus au fil de la déambulation entre les œuvres.



Figure 23 Vue de l'exposition *Écomorphismes* du centre Le Lobe

Afin d'évoquer une relation de symbiose entre l'espace d'exposition et le corps qu'il abrite, j'ai également incorporé des détails sculpturaux à différents endroits inusités. Inspirés de différents types de champignons, les formes blanches disséminées surtout sur les murs semblent un prolongement de ceux-ci par leur blancheur et leur pullulement à travers la galerie. Ces modelages réalisés sur place pendant les quelques jours du montage étaient également une manière d'investir plus d'espace, et de rappeler différentes occurrences mycologiques observables au sein des œuvres.



Figure 24 Détails d'inspiration mycologique dispersés dans l'espace d'exposition

Tel que préalablement abordé lors du passage survolant les nuances de la pensée animiste comme inspiration dans ma recherche, la disposition des sculptures se voulait aussi un moyen de leur prêter une impression de vitalité. Cette attention à l'aménagement des œuvres dans l'espace, de pair avec l'aspect biomorphique de ces dernières, visait à leur conférer une présence tout en instaurant un potentiel narratif à l'ensemble. Sans socle, avec plusieurs éléments presque dissimulés ou évadés de l'espace du centre, l'exposition parvient à évoquer l'écosystème, ses paysages et ses créatures.

CONCLUSION

Comprendre mieux cette proximité importante entre les amorces lointaines de mon besoin de création et les procédés qui caractérisent actuellement ma pratique artistique m'a permis de questionner la manière dont mes œuvres peuvent se faire l'écho de mes valeurs. C'est en remontant à ma compulsion d'inventorier picturalement la nature³³, éventuellement identifiée comme expression naissante de ma sensibilité environnementale, que j'ai réalisé à quel point mon langage plastique et mes méthodes de travail se calquaient sur l'écologie : le biomorphisme omniprésent, la prolifération des œuvres par mises en abyme et réutilisations, et l'approche teintée de pensée animiste dans le traitement des sujets et la mise en espace. J'ai pu ensuite conjuguer ces clés de réponse en un objectif pour ma recherche-crédation, celui de susciter une curiosité pour la pensée écologique en partageant ma fascination esthétique pour le vivant à travers un écosystème d'œuvres. Afin d'y répondre, j'ai préconisé des méthodes de travail découlant de l'heuristique afin de respecter ma démarche de création itérative. Pour mettre à l'épreuve de nouvelles combinaisons de formes biomorphiques et de notions théoriques, j'ai emprunté la méthode de la bisociation de Koestler, dont le potentiel créatif réside dans les hybrides surprenants issus de l'association d'entités semblant étrangères les unes aux autres. Le concept d'écologie appliqué à la pratique artistique en constitue un bon exemple. La proximité entre la méthode des cercles heuristiques décrite par Paquin et les cycles autoréférenciels en jeu dans mon travail s'est également avérée centrale

³³ C'est finalement dans la conclusion que je cède au mot *nature*. Par manque de terme adéquat qui se dissocierait de l'opposition entre nature et culture, l'usage que j'en fais ici englobe faune, flore, géologie, paléontologie et biologie.

au développement de mon corpus, puisque chaque œuvre révèle des éléments clés dans l'élaboration de ses consœurs.

La recherche théorique abordée en deuxième partie me laisse quant à elle avec le sentiment d'avoir relevé autant de nouvelles pistes à approfondir que de réponses définitives. La question même de la représentation, inhérente à la figuration en art et bouleversée dans le contexte de la mise en abyme, anime les philosophes depuis la Grèce Antique, rendant le sujet assez intimidant à aborder à titre de modeste sous-section. L'imposante diversité des modèles de pensée basés sur des réflexions au sujet de la perception, la subjectivité et l'être au monde rappelle le constat de la pensée écologique décrite par Morton : l'universalité, les catégorisations et les frontières sont impossibles. Pour reprendre ses mots, l'art permet d'accueillir l'incertitude et les nuances, l'étude qu'on en fait « [...] est importante parce que l'art donne parfois voix à ce qui est partout ailleurs indicible, soit temporairement – nous trouverons les mots un jour – soit intrinsèquement - les mots sont impossibles³⁴. » Dans cette façon de matérialiser l'indicible, l'art voisine la pensée animiste, qui elle appréhende les choses mystérieuses du monde en les dotant d'une âme. Tous deux font preuve d'une poésie capable de nous faire envisager l'existence d'innombrables façons. Parmi les œuvres auxquelles je me suis référée lors du volet esthétique de ma recherche, *Sea Change* de Shary Boyle est d'ailleurs une occurrence de ces deux forces complémentaires porteuses d'un point de vue décentré de l'humain. De manière plus indirecte, le travail de David Elliott évoque la déhiérarchisation par le passage de ses boîtiers-collages du statut de maquettes à celui d'œuvres. Les notions d'autoréférence et de hors-champs complètent ce territoire de

³⁴ MORTON, p. 30.

recherche esthétique par l'analyse du travail de Julien Boily, qui donnent à voir un univers aux dimensions ambiguës et aux angles morts révélés par les reflets de ses sujets.

C'est en parallèle de ces récoltes théoriques et artistiques que j'ai conduit les différentes phases de créations qui ont mené à mon corpus final. Des expérimentations sculpturales à la réalisation des supports, en passant par la résidence de création et la refonte de projets passés, de même que lors du processus de mise en espace et la création picturale, une toile complexe de correspondances plastiques s'est tissée entre les itérations produites lors de ces étapes. Des ouvertures, prenant la forme d'éléments incomplets intégrés dans l'exposition, prennent également en compte la croissance anticipée de l'ensemble. J'ai finalement pu partager cet écosystème de création avec le public, qui a su se prêter au jeu de déceler la généalogie reliant les éléments. Ce réflexe de *cherche et trouve*, pourra se muer en une curiosité envers la pensée écologique ou non, c'est évidemment hors de mon contrôle, mais ma mission d'explicitier le procédé d'autoréférence dans ma pratique est remplie.

Ce projet m'a permis de concilier l'ampleur de ma fascination esthétique pour les sciences naturelles (et la conscience écologique qui en découle) avec ma pratique artistique, alors même que je considérais ces deux entités comme la croisée des chemins de mon parcours académique et professionnel. Aucune discipline ne devrait être imperméable, et même ce qui nous apparaît comme évident peut être un trompe-l'œil et receler d'inconnu.

Comme quoi l'*étrange étranger*, c'est aussi nous-même.

BIBLIOGRAPHIE

BARSEGHIAN, Anna (dir.), KRISTENSEN, Stefan (dir.) et al. *Milles écologies*, Genève, Métis Presses, 2022, 255 p.

BÉLANGER, Gentiane. *L'attrait des choses : Quand l'art contemporain sonde l'écologie par la culture matérielle*, thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 2020, 306 p.

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 693 p.

BOILY, Julien. (2016). *HI&LO (devant Pieter Claesz)* [Huile sur toile]. Collection privée. <https://julienboily.com/julienboily.com/wp-content/uploads/2017/08/HiLO-Claesz.jpg>

BOUTET, Danielle. « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », 2018, *Approches inductives*, 5 (1), 289–310. <https://doi.org/10.7202/1045161ar> (Page consultée le 21 avril 2022).

BOYLE, Shary. (2015). *Mer changeante* [Biscuit de porcelaine partiellement émaillé, plexiglas]. Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Canada, fonds commémoratif Louise Lalonde-Lamarre, crédit photo MBAM, Christine Guest. <https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/70364/>

CÔTÉ, Véronique. *La vie habitable : Poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires*, Montréal, Atelier 10, 2020, 94 p.

DÉRY, Louise. JACQUES, Michelle. BOYLE, Shary et BEWLEY, James. *Shary Boyle - La chair et le sang*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2010, 189 p.

DESCOLA, Philippe. « L'animisme est-il une religion ? Entretien avec Philippe Descola », 2007, *Grands Dossiers* 5, https://www.scienceshumaines.com/l-animisme-est-il-une-religion-entretien-avec-philippe-descola_fr_15096.html (Page consultée le 12 novembre 2023).

ELLIOTT, David. (2017). *Million Dollar Bash* [vue d'exposition]. Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal, Canada, crédit photo Paul Litherland. <https://antoineertaskiran.com/exhibition/2017-david-elliott-million-dollar-bash/?lang=en>

ENRIGHT, Robert. *A Person of Parts : An Interview with David Elliott*, Border Crossings, no. 139, 2016, p. 86-97

GUATTARI, Félix. *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, 72 p.

GRIMARD, Carl. *La mise en abyme de la représentation : essai sur l'abîme de l'œuvre et de l'ipséité*, Québec, Université Laval, 2011, 316 p.

KOESTLER, Arthur. *Le cri d'Archimède : l'art de la découverte et la découverte de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, 452 p.

LEIBOVICI, Franck. *Des formes de vie : une écologie des pratiques artistiques = forms of life : an ecology of artistic practices*, Paris, Questions théoriques, 2012, 193 p.

LOGÉ, Guillaume. *Renaissance sauvage : L'art de l'Anthropocène*, Paris, Presses universitaires de France, 2019, 222 p.

LOUBIER, Patrice et CAREAU, Audrey. *Julien Boily : de la nature morte à l'image numérique : le présent au prisme de l'inactuel dans l'art de Julien Boily*, Alma, Centre SAGAMIE, 2021, 97 p.

MORTON, Timothy. *All Art is Ecological*, London, Penguin, 2021, 104 p.

MORTON, Timothy. *La Pensée écologique*, Paris, Zulma Essais, 2018, 259 p.

PAQUIN, Louis-Claude. « Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques », 2019, dans, http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf (Page consultée le 4 avril 2022).

POLYA, George. *Comment poser et résoudre un problème*, Paris, éditions Jacques Gabay, 1965, 260 p.

SWANCUTT, Katherine. « Animism », dans *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, 2019, <http://doi.org/10.29164/19anim>. (Page consultée le 12 août 2022).

WEIERMAIR, Peter. « Botany, Eroticism and Sexuality. Notes on Symbols, Analogies and Projections in Contemporary Art », p. 158-201 dans Matthias HARDER, Mila MOSCHIK, Tina TEUFEL, Peter WEIERMAIR, Veit ZIEGELMAIER, et al. *Flowers & Mushrooms*, Munich, Hirmer, 2013, 255 p.

