

Clara Lacasse, Un jardin nommé Terre

Jean-Michel Quirion

Number 128, Spring–Summer 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95825ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Quirion, J.-M. (2021). Review of [Clara Lacasse, Un jardin nommé Terre]. *Espace*, (128), 102–104.

Dans l'œuvre de Stéphanie Morissette, le cerveau humain est montré comme un objet scientifique. *Méandres* représente un circuit de faisceaux blancs enchevêtrés et en mouvement, semblable à un réseau de routes, qui sont en fait les axones de la matière blanche que constitue le corps calleux, la partie du cerveau qui permet la communication entre ses deux hémisphères. Le cerveau humain constitue encore pour la science un grand mystère et un terrain riche à explorer. Pour Georges Canguilhem, philosophe des sciences spécialisé en médecine, « la fonction essentielle de la science est de dévaloriser les qualités des objets composant le milieu propre, en se proposant comme théorie générale d'un milieu réel, c'est-à-dire inhumain. Les données sensibles sont disqualifiées, quantifiées, identifiées. L'imperceptible est soupçonné, puis décelé et avéré. Les mesures se substituent aux appréciations, les lois aux habitudes, la causalité à la hiérarchie et l'objectif au subjectif »². Or, *Méandres* permet d'humaniser l'expérience scientifique, de se l'approprier et de l'interpréter. Elle nous rappelle que, malgré les avancées scientifiques dans notre compréhension du corps, ce dernier est d'abord une expérience vécue. Contrairement à la science qui aborde le corps de façon objective, l'œuvre permet d'entrer dans ce lieu intime, le cerveau de l'artiste, de façon incarnée. Le visiteur, au départ incertain d'y avoir été invité, se déplace dans cet univers semblable à une forêt enchevêtrée d'abord à tâtons comme un étranger dans un espace nouveau. En effet, le dispositif de réalité virtuelle implique une adaptation dans la pénombre, mais l'expérience se transforme, grâce aux mouvements du visiteur, en un voyage exploratoire lumineux. La durée de l'expérience virtuelle dépend donc de celui ou celle qui s'y adonne. Les contemplatifs passifs y séjourneront plus longtemps que les curieux actifs personnalisant ainsi le voyage à l'image de l'expérience individuelle du corps.

Enfin, la science est aussi un dispositif de surveillance éclairant. Dans l'œuvre de Stéphanie Morissette, la lumière joue un rôle crucial. Un halo de lumière se déplace de manière aléatoire dans une noirceur d'abord quasi totale. Ne disposant pas d'autres points d'attache, le visiteur tend à suivre cette source lumineuse avec curiosité, cherchant à comprendre vers quoi elle pointe pour réaliser qu'elle cherche peut-être

ce corps étranger, ce visiteur inattendu. Ainsi, le halo lumineux surveille, d'un côté, le cerveau comme topos, puisqu'il sert de guide à travers le parcours déambulatoire proposé par l'expérience virtuelle, et de l'autre, il semble surveiller son visiteur, puisqu'il donne l'impression de traquer quelqu'un. Cette impression est accentuée grâce au son ambiant d'une contrebasse qui ajoute des tensions narratives. La science éclaire donc, mais à la manière d'une sentinelle qui surveille. La grande force de la lumière dans la perspective foucauldienne c'est d'être « capable de tout rendre visible, même l'invisible³. » Rendre visible l'intérieur du cerveau d'un individu et d'y entrer permet un accès inusité à ce corps auquel on ne peut échapper, mais qui pourtant nous échappe, car on ne peut pas le voir de l'intérieur par notre seule expérience humaine. En nous permettant d'entrer dans ce lieu grâce à la technologie de la réalité virtuelle, *Méandres* amorce un dialogue entre le langage scientifique, qui montre le cerveau humain de façon objective et détachée, et le discours artistique qui permet une expérience esthétique du corps vécu dans ses retranchements les plus intimes.

1. L'exposition a été présentée sous forme d'expérience de réalité virtuelle au centre en art actuel Sporobole, en septembre 2020, et sera présentée sous cette même forme à l'Agence Topo à partir du mois de septembre 2021. Jusqu'au 23 mars, il fut possible de voir des fragments de la captation vidéo de l'œuvre accompagnés de poèmes de Pattie O'Green sur le site de TOPO : agencetopo.qc.ca/meandres/fragments.
2. Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, Coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2009 [1952], p. 195.
3. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 249.

Enseignante en philosophie au Cégep de Sherbrooke depuis 2011, Maria Chelkowska a obtenu une maîtrise en philosophie de l'Université de Sherbrooke et y a entamé des études doctorales en philosophie de l'art. Ses intérêts de recherches portent sur les pratiques collaboratives entre artistes et scientifiques. Elle a siégé quatre années au conseil d'administration du centre en art actuel Sporobole et fait partie du comité de programme en arts visuels au Cégep de Sherbrooke.

Clara Lacasse, *Un jardin nommé Terre*

Jean-Michel Quirion

**GALERIE D'ART DESJARDINS
DRUMMONDVILLE
10 FÉVRIER –
15 MAI 2021**

L'artiste Clara Lacasse présente, à la Galerie d'art Desjardins, *Un jardin nommé Terre*, sa toute première exposition individuelle qui résulte d'une association avec le Biodôme de Montréal durant ses rénovations majeures. Située à la croisée des sciences naturelles, de l'histoire culturelle et de

la muséographie, la proposition remet en question l'objet même de la collection de cet abri : le vivant. Menées par une politique conforme aux normes internationales en matière de préservation animale et végétale¹, les actions de conservation du Biodôme portent sur ses propres collections vivantes et la sauvegarde du milieu naturel d'ici et d'ailleurs. En raison de sa vocation, l'établissement participe à plusieurs programmes afin de prévenir la disparition et favoriser la réintroduction d'espèces menacées dans la nature.

Lors des rénovations, cependant, les diverses éco-reconstitutions ont été éprouvées et troublées, écartées des considérations et conditions environnementales habituelles. Lacasse a observé et a documenté les transformations momentanées de ces climats fabriqués, leurs particularités et subtilités. À cet égard, avec son projet, elle pose les questions suivantes : quelle vision redéfinie de l'environnement ces rénovations traduisent-elles ? Dans le contexte transitoire de ce musée voué à la préservation de la mémoire fragilisée du vivant, que

Clara Lacasse, *Brèche*, 2020. Épreuve chromogène, 81 x 102 cm. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Clara Lacasse.

pouvons-nous déduire des activités de renouvellement menées au Biodôme? Quels en sont les impacts? Pouvons-nous envisager un ébranlement provisoire ou un bouleversement irréversible de la biodiversité mi-naturelle du dôme? Pouvons-nous assurer l'acclimatation à perpétuité de la faune et de la flore de l'Espace pour la vie²? Dans l'optique de cette activité pour le moins antagoniste, une analogie entre la (re)construction et la destruction de la nature se révèle à travers la série de photographies spéculatives de l'artiste.

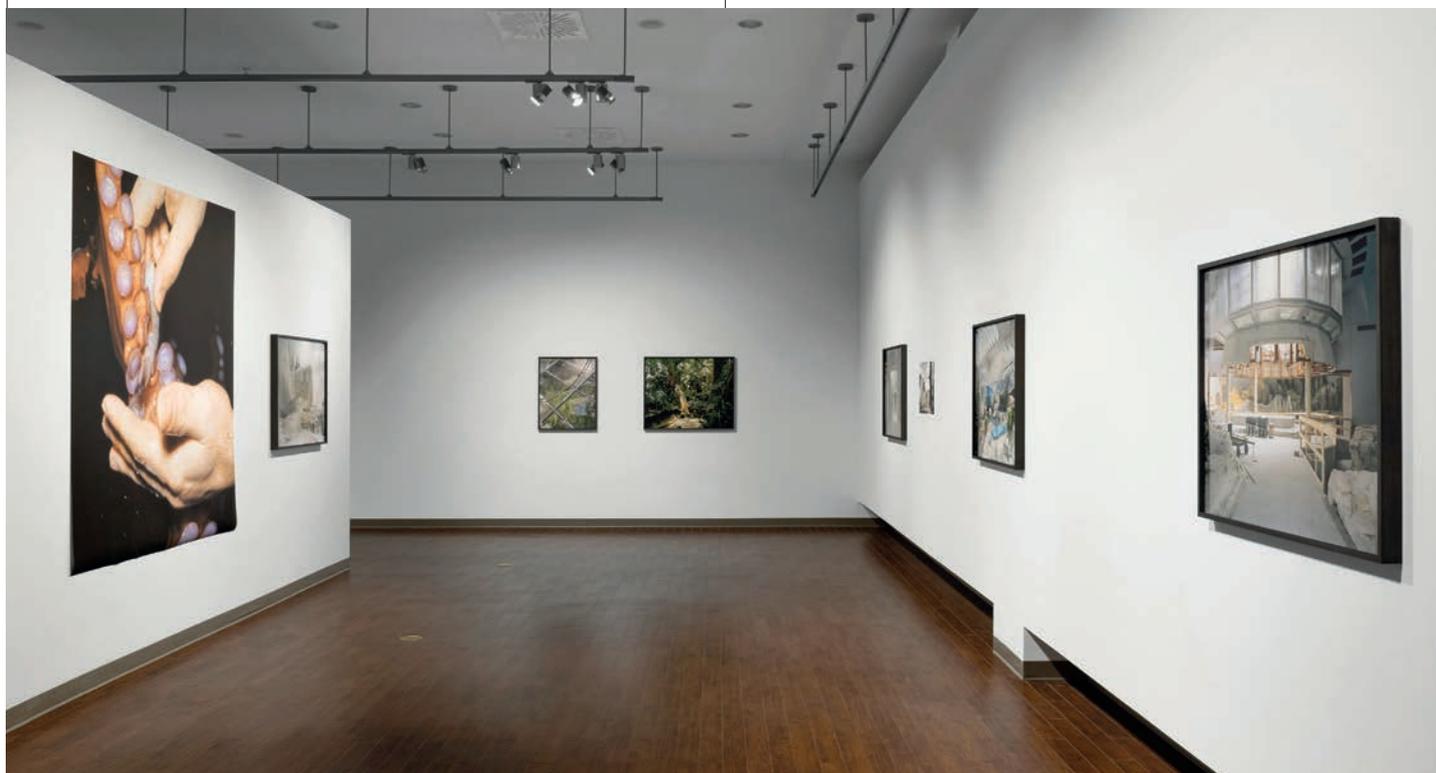
Clara Lacasse montre autrement les dispositifs muséologiques typiques du Biodôme, aux visées à la fois écologiques et didactiques, dont les environnements arides contemplatifs des côtes du Labrador et des îles subantarctiques – sortes de dioramas-vivants –, les biomes évolutifs et immersifs de la forêt tropicale et de l'érablière des Laurentides, de même que les aquariums démesurés et surabondés d'espèces marines du golfe du Saint-Laurent. Qui plus est, la séquence de clichés expose l'état transitoire du Biodôme : des parois de verre obstruées de bâches de protection en plastique, des toiles fixées au-dessus de la verdure foisonnante, des structures métalliques surchargées d'échafaudages submergés sous les eaux des bassins, des piles de sacs de béton à proximité d'habitats de préservation, de la quincaillerie et des outils oubliés dans le sous-bois d'une forêt, des simulacres d'environnements naturels émondés ou excavés, entre autres. D'après les témoignages de l'artiste, aux odeurs humectées de la végétation tropicale s'accordaient les effluves de poussière et de résidus de fumée de soudure. En tant que spectatrices et spectateurs aux premières loges de ces travaux, nous pouvons déduire que ces habitats sont construits à partir de matières qui contribuent par leur extraction excessive et leur surutilisation à la destruction de la flore comme l'acier, le béton, le métal, l'uréthane et



le verre. Les stimuli visuels, les effets illusionnistes et les atmosphères artificielles, ces interventions décèlent tout le caractère factice et fabriqué des paysages naturalisés.

La synthèse générale de cette exposition se trouve dans la proposition *Feeding Embrace* (2020). Sur cette photographie directement issue des Archives de Montréal, des mains manipulent les tentacules de ce qui semble être une pieuvre afin de la nourrir d'une crevette.

Clara Lacasse, *Un jardin nommé Terre*, 2019. Vue partielle de l'exposition. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo : Eliane Excoffier.



Certes, les transformations n'étaient pas sans répercussions sur les habitants (et les habitats) du musée; toutefois, certaines images comme celle-ci démontrent le rapport altruiste à l'autre – ici, à l'animal. Pendant les rénovations, comme pendant près de trois décennies depuis l'inauguration du Biodôme, le personnel attiré – et attentionné – veillait à maintenir les milieux naturels ainsi qu'à assurer la migration temporaire des espèces animales et végétales. Au travers de cette expérience visuelle empreinte d'une charge emphatique est avancé non seulement une prise de conscience de l'altérité, mais aussi de la similarité : de ce qui relie l'humanité à l'animalité. Notre responsabilité est d'éviter une extinction massive dont nous sommes garants. Tout bien considéré, l'intégration de la biodiversité dans le bâti est une réaction à la dégradation environnementale.

Par ailleurs, la disposition de la douzaine de photographies par alternance dans la Galerie rappelle les ouvertures architecturales que nous pouvons retrouver dans certains espaces du Biodôme afin d'y observer par intermittence les paysages animés. Ainsi, dans maintes photographies de Lacasse, les angles de prises de vues audacieuses, voire périlleuses et vertigineuses, captées en plongée, se découvrent comme des interstices donnant sur les distinctes scénographies du musée. À l'inverse, la proximité avec laquelle l'artiste a immortalisé une sélection d'images des Archives de la Ville pour en faire une série d'œuvres permet aux regardeuses et regardeurs d'en déceler les détails; l'échelle de ce qui est vu passant constamment du macro au micro.

Un jardin nommé Terre échafaude des associations entre l'artificiel et le naturel par des gestes documentaires et photographiques qui remettent en question notre rapport à la biodiversité, à sa transformation, à son adaptation souvent imperceptible vis-à-vis des impacts anthropiques non négligeables. Au Biodôme, la nature reste résiliente, et ce, même dans ces panoramas reconstitués sous une arche de verre. En définitive, d'après ce jardin en chantier – à venir –, Clara Lacasse propose une conscientisation (éco)sociologique nuancée. Pour l'instant, nous protégeons simultanément ce que nous détruisons. À quand ce chantier de restauration essentiel pour notre planète?

1. D'après les normes The Society for the Preservation of Natural History Collections.
2. L'Espace pour la vie regroupe sur un même site le Biodôme, l'Insectarium, le Jardin botanique et le Planétarium Rio Tinto Alcan.

Jean-Michel Quirion, détenteur d'une maîtrise en muséologie de l'Université du Québec en Outaouais (UQO, 2020), est candidat au doctorat sur mesure en muséologie de l'UQO. Auteur et commissaire indépendant, il travaille actuellement à titre de directeur du centre d'artistes AXENÉO7 situé à Gatineau. À Montréal, Quirion s'investit au sein du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : *Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections*. En tant qu'auteur, il contribue régulièrement à des revues spécialisées comme *Ciel variable*, *ESPACE art actuel* ainsi que *Vie des Arts*.

La machine qui enseignait des airs aux oiseaux

Bénédicte Ramade

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
10 FÉVRIER –
25 AVRIL 2021

Le merveilleux titre de l'exposition du Musée d'art contemporain de Montréal est emprunté, par les deux commissaires Mark Lanctôt et François Letourneau, à un objet depuis longtemps tombé dans l'oubli. Deux gravures anciennes des 18^e et 19^e siècles permettent de voir cette serinette, une machine inventée dans les années 1730 par des organistes afin de remplacer, foi dans le progrès technique oblige, le flageolet des oiseleurs, un minuscule pipeau à quatre trous. L'instrument mécanique à manivelle produisait un son soufflé proche du chant de certaines espèces siffleuses comme les merles ou les perruches. Les dames de la « bonne » société des Lumières appréciaient alors ce divertissement qui visait à dresser des volatiles à être de parfaits animaux savants, reproduisant les airs du moment. Le petit appareil tombera dans l'oubli dès le 19^e siècle, mais il agit dans l'exposition comme une métaphore puissante du conditionnement, de l'apprentissage par imitation, des langages et des langues spécifiques, des savoirs perdus et d'une multitude d'instrumentalisations, au sens propre comme au sens figuré.

L'une des œuvres qui amorcent la visite dans l'atrium, une vidéo de Simon Belleau, en est le parfait exemple. L'artiste a filmé un téléprompteur tournant sur sa base, offrant tour à tour au regard le viseur ou l'objectif devant lequel défile un texte. Ainsi, le statut du spectateur oscille-t-il avec celui de réalisateur, sujet-objet déjouant les rôles malgré le cadre strict et presque autoritaire du dispositif de cette vidéo bien nommée, *Les spectateurs* (2020), dont la place est ici ô combien instable. Une autre œuvre, elle aussi animée d'un mouvement solitaire, lui fait écho au milieu du parcours. *Lithophone* (2019), de Thomas Bégin, anime deux gros blocs granitiques suivant une rotation lente pour chacun. Une révolution sans heurts, si ce n'est une infime zone de friction entre les deux masses. S'échappent alors de cette mécanique de précision un son et quelques résidus de matière. Le mouvement tectonique célibataire va épuiser la substance et bientôt, ce seront deux solitudes, privées de ce toucher, de cette caresse de pierre et de ce moment d'échange d'énergie. Deux œuvres qui, loin de s'enfermer sur elles-mêmes, servent de levier pour s'interroger, tout au long de la visite, sur les rapports de force qui s'engagent entre une conversation et la nature politique des dispositifs au sens où Giorgio Agamben l'entend : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »

Au fil de ce parcours touffu particulièrement bien accroché, parfois si crypté qu'il requiert la lecture de cartels augmentés bien rédigés, des œuvres ponctuent de leur spectacularité la réflexion dense et stimulante