

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ESPÈCES-PHARES COMME TRANSFIGURATION MÉTAPHORIQUE DES ENJEUX DE LA
BIODIVERSITÉ : EXPLORATION DES DISPOSITIFS MÉDIATIQUES DE LA PRÉSENCE VIRTUELLE
ANIMALE PAR LA PRATIQUE INSTALLATIVE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

PIERRE-ÉTIENNE MASSÉ

DÉCEMBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier :

Mes parents et mes amis, si précieux, pour avoir été présents tout au long de la maîtrise ;

Les techniciens de l'ÉAVM, pour leur générosité et pour m'avoir offert les outils nécessaires afin que je puisse véritablement plonger dans l'univers du médiatique et donner corps à toutes mes idées, des plus folles aux plus approximatives ;

Tous les professeurs de l'ÉAVM que j'ai eu la chance de côtoyer durant ma maîtrise et qui, chacun à leur manière, ont généreusement contribué à m'orienter vers les pistes d'exploration les plus fécondes ;

Un remerciement tout particulier à mon directeur de recherche, Dominic Papillon, qui a exercé un travail d'ensemble et de profondeur dans l'accompagnement de mon projet de recherche, en cernant avec justesse les enjeux de ma pratique et en contribuant à élever l'ensemble de mon travail de plusieurs crans.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE 1 La présence virtuelle : bestiaire des affectes de l'esthétique	11
1.1 En transit	11
1.2 La collaboration avec les institutions ; un espace de réflexion critique	13
1.3 État des lieux en matière de sauvegarde ; la séduction vs l'éducation	17
1.4 Victime de son succès ; le paradoxe esthétique.....	22
1.5 Segment de journal d'atelier 1 : septembre 2024	24
CHAPITRE 2 La dialectique du charisme animal comme méthodologie	26
2.1 Un constat sur mes biais ; un remaniement épistémologique	26
2.2 Au-delà de la trace ; l'empreinte comme acte heuristique	29
2.3 Réflexion sur le concept de dispositif dans le contexte médiatique	35
2.4 Segment de journal d'atelier 2 : octobre 2024.....	37
2.5 Segment de journal d'atelier 3 : novembre 2024	40
CHAPITRE 3 Un bestiaire en deux axes	43
3.1 L'absence virtuelle.....	43
3.2 Segment de journal d'atelier 4 : janvier 2025	44
3.3 Transfiguration vs contre-transfiguration	45
3.4 Segment de journal d'atelier 5 : mars 2025	46
3.5 L'objet détourné, l'humour ; quelques filiations	49
3.6 Segment de journal d'atelier 5 : avril 2025.....	52
3.7 Segment de journal d'atelier 6 : avril 2025.....	53
3.8 Segment de journal d'atelier 8 : avril 2025.....	58
3.9 Le corpus final en photos (tiré de l'exposition finale intitulée <i>Transfiguration/contre-transfiguration</i>) 60	
CONCLUSION	70
BIBLIOGRAPHIE	73

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Processus de moulage d'empreintes d'ours blanc (2013).	13
Figure 1.2 Processus d'estampage d'empreintes d'ours blanc (2018).	13
Figure 1.3 Processus de moulage de queue de baleine noire de l'Atlantique (2015), de gauche à droite. 15	
Figure 1.4 Processus d'estampage de queue de baleine noire de l'Atlantique fait à partir du moulage de l'empreinte originale (<i>Promenade des célébrités</i> , 2019), de gauche à droite.	16
Figure 2.1 <i>Narcisse</i> , matériaux mixtes, 2022 (à gauche). <i>Miroir, miroir</i> , matériaux mixtes, 2022 (à droite).	28
Figure 2.2 Processus de moulage de queue de béluga (de gauche à droite, en haut) et exposition de <i>Cacouna Piscine</i> , 2016 (en bas).	32
Figure 2.3 Processus de collecte d'empreintes en relief de tortue-molle à épine (spécimen vivant), qui consiste à faire marcher l'animal sur une galette d'argile biologique humide.	34
Figure 2.4 Processus de collecte d'empreintes en aplat de rainette faux-grillon (spécimen vivant), qui consiste à faire marcher l'animal dans de l'argile biologique liquéfiée, puis à le refaire marcher ensuite sur des galettes d'acrylique séchées.	34
Figure 2.5 Processus de moulage du corps complet de rainettes faux-grillon et d'éperlan arc-en-ciel avec du silicone (spécimens décédés et conservés dans l'alcool).	34
Figure 2.6 Appareillage d'exploration en atelier.	39
Figure 2.7 Organisation du concept avec deux dispositifs: télévision + mini écran Lilliput.	40
Figure 2.8 Montage animé (téléviseur). Le mouvement de la tortue part du bas et va vers le haut. Quand la tortue sort graduellement de l'écran (en rendu réaliste), elle réapparaît graduellement dans l'écran du Lilliput, en rendu cartoonisé, comme si les deux écrans faisaient partie du même espace virtuel. Le mouvement se produit en boucle.	41
Figure 2.9 Montage animé (Lilliput).	42
Figure 3.1 Laboratoire de Biologie du ministère de l'Environnement, de la Lutte contre les changements climatiques, de la Faune et des Parcs, à Longueuil.	47
Figure 3.2 Spécimen de fouille-roche gris, conservé dans l'alcool, sorti du pot.	47
Figure 3.3 Moulage de fouille-roche gris réalisé avec de la résine. Le moulage est ensuite peinturé à l'acrylique.	48
Figure 3.4 L'une des différentes itérations de <i>Transfiguration 1</i> . Pour dissimuler mon écran de Lilliput, un livre vient remplacer le cartable.	55

Figure 3.5 Découpe au laser du livre-boîte	57
Figure 3.6 <i>Transfiguration 1</i> : première itération. L'œuvre doit être finalisée pour la présentation du corpus final.	57
Figure 3.7 Séquences du mouvement du dispositif de l'œuvre (de gauche à droite). Le fouille-roche gris est aspiré vers le téléviseur, via le faisceau lumineux.	57
Figure 3.8 Détail du fouille-roche gris dans la télévision.	58
Figure 3.9 <i>Contre-transfiguration 1</i> (intégration de moulage de chevalier cuivré).	60
Figure 3.10 <i>Contre-transfiguration 1</i> (détails).	61
Figure 3.11 <i>Contre-transfiguration 2</i> (intégration de moulage d'aloise savoureuse).....	62
Figure 3.12 <i>Contre-transfiguration 2</i> (détails).	63
Figure 3.13 <i>Transfiguration 1</i> (intégration de moulage de fouille-roche gris).....	64
Figure 3.14 <i>Transfiguration 1</i> . En haut : le fouille-roche gris digitalisé et animé. En bas : le moulage du fouille-roche gris intégré à l'œuvre.....	65
Figure 3.15 <i>Transfiguration 2</i> (intégration de moulage de salamandre pourpre).....	66
Figure 3.16 <i>Transfiguration 2</i> (détail du moulage de la salamandre pourpre).....	67
Figure 3.17 <i>Transfiguration 2</i> (autres détails).	68
Figure 3.18 Photos d'ensemble.	69
Figure 3.19 Photos d'ensemble.	69

RÉSUMÉ

Ce texte accompagne mon exposition finale, présentée au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx) en octobre 2025. L'exposition réunit quatre sculptures installatives qui explorent les dispositifs de transfiguration de la figure animale en péril au sein de la culture occidentale, en mettant l'accent sur le contexte québécois. Pour ce faire, j'examine la notion de *charisme animal*, qui nourrit ma méthodologie à travers le concept de *présence virtuelle*, mis en dialogue avec un terme que j'ai créé pour ce projet : *l'absence virtuelle*. Le premier chapitre établit l'ancrage théorique de ma recherche. J'y retrace comment ma pratique antérieure, centrée sur l'empreinte d'animaux en péril, m'a conduit à la problématique actuelle. Je réfléchis ensuite à mon rapport aux institutions afin de situer les circonstances ayant mené au lancement de mon projet de maîtrise, amorcé avec ma première œuvre publique, *Promenade des célébrités*. Le chapitre se conclut par un état des lieux des pratiques de sauvegarde, qui éclaire mon intérêt pour le charisme animal et les filiations théoriques qui structurent ma méthodologie. Le deuxième chapitre interroge les biais esthétiques qui encadrent ma récente posture d'artiste. Ces réflexions entraînent un recadrage épistémologique de ma pratique, désormais envisagée depuis une perspective plus subjective. Le rôle central de l'empreinte s'efface partiellement, au profit de l'exploration médiatique. J'y aborde également le concept de dispositif, qui m'aide à comprendre l'instrumentalisation du charisme animal dans la culture et les campagnes de sauvegarde, tout en offrant une nouvelle perspective sur mon rapport au pictural et à l'art engagé. Ainsi, à travers ma pratique, j'interroge la mécanique du pictural, son substrat. Le chapitre s'achève avec ma première exploration en atelier : le développement d'un dispositif à écrans multiples, interreliés dans un même espace virtuel. Le troisième chapitre présente les notions clés de ma méthodologie. J'y définis la *présence virtuelle* et *l'absence virtuelle* comme structures centrales du corpus final, articulé en deux axes : la *transfiguration* de la figure animale non charismatique et la *contre-transfiguration* de la figure charismatique. J'expose ensuite la dimension humoristique de ma pratique à travers certaines filiations artistiques, en précisant la place qu'y occupe l'objet détourné, avant de conclure sur la poursuite de mes expérimentations et les défis de la mise en espace lors du montage de l'exposition finale. Les quatre œuvres du projet figurent à la fin de ce dernier chapitre.

Mots clés : Anthropocène, biodiversité, charisme animal, dispositif, empreinte, espèce-phare, installation, présence virtuelle, sculpture, transfiguration.

INTRODUCTION

« Beauty alone is reason enough to justify conservation » (Monbiot, 2004).

Dans le champ de la biologie de la conservation, le culte de la beauté demeure un prisme privilégié à travers lequel s'élaborent discours et stratégies de sauvegarde. Fondée sur l'attrait exercé par certaines espèces charismatiques, cette approche a permis de mobiliser l'opinion publique et les ressources institutionnelles, mais elle tend également à restreindre le spectre des espèces effectivement protégées. Or, on observe aujourd'hui un changement vers une compréhension plus nuancée de notre rapport aux espèces en péril, qui tente de dépasser l'instrumentalisation du charisme animal. Bien que cette évolution ouvre la voie à des stratégies de sauvegarde plus inclusives et potentiellement plus efficaces, elle demeure encore largement théorique et peine à se traduire dans les pratiques de conservation.

Dès lors, une question centrale se pose : quels sont les freins à ce dépassement de la logique du charisme animal ? Plus fondamentalement, comment se structure notre rapport affectif et culturel à la biodiversité ? L'humain répond à des codes visuels et développe des comportements façonnés par des affects esthétiques. Si ce rapport est en grande partie conditionné par des mécanismes de perception et de représentation, il devient essentiel d'interroger la manière dont la figure animale en péril est construite et mise en scène dans nos dispositifs culturels et communicationnels.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la présente recherche. Ma démarche d'investigation est un prolongement de ma pratique en sculpture, qui se déploie de plus en plus vers la forme installative. Élaborée autour des enjeux écologiques depuis plus de dix ans, ma pratique s'articule autour de la notion d'empreinte animale, ainsi que ses filiations avec des enjeux esthétiques et de biodiversité ; deux champs réflexifs que je me plais à rendre complémentaires ou à faire court-circuiter.

L'objectif de ce projet de recherche est d'explorer, par la pratique installative, les codes de représentation de l'animal en péril ainsi que les dispositifs qui en assurent la diffusion et la légitimation. L'exploration couvre le spectre de cette représentation en Occident, en focalisant sur le panorama du Québec. J'y aborde sa dimension matérielle (jouets, vêtements, fournitures scolaires pour enfant, etc.) et sa

dimension immatérielle, soit essentiellement médiatique (dessins animés, jeux vidéo, publicités web/télé, etc.).

Relativement à la notion de charisme, je limite mon cadre théorique aux recherches déjà effectuées dans le champ de la biologie de la conservation. Son traitement s'effectue donc à partir d'une perspective essentiellement appliquée, et par conséquent, plus pragmatique de la chose. Le charisme étant une notion déjà abordée en sociologie par des auteurs comme Max Weber et Pierre Bourdieu, pour qui le charisme entre dans le paradigme sociétal des jeux de pouvoir et d'hierarchies (un détour théorique, mais quand même pertinent dans mes recherches), je focalise sur ce qui fait directement écho à la biologie de la conservation.

Afin d'explorer les intersections entre affects et représentation, ma méthodologie repose sur l'examen d'une dichotomie. D'une part, je cerne des espèces en péril dites *charismatiques*, celles qui sont médiatisées et qui abondent dans la culture, qu'on nomment les espèces-phares. D'autre part, je cerne les *autres* espèces en péril, celles dont les populations déclinent dans l'ombre des espèces-phares, considérées comme *non charismatiques* (ou *moins charismatiques*). Cette distinction, centrale dans la biologie de la conservation, oriente la construction de mon corpus et sert de point d'ancrage à mes explorations. L'opposition que j'articule entre les deux pôles de ce spectre (soit les espèces charismatiques et les espèces non charismatiques) m'apparaît intéressante pour soutenir ma pensée et lui rendre corps de façon imagée. Toutefois, les deux axes se croisent dans la réflexion, et conséquemment, se brouillent partiellement dans la production des œuvres. La perception du charisme étant subjective (même si je l'aborde avec objectivité), elle se morphe à l'exploration des pratiques utilisées pour le projet, soit la sculpture et l'installation, qui multiplient les expériences esthétiques et relativisent ainsi son interprétation.

Ce texte d'accompagnement est rédigé en polyphonie, soit en deux formes d'écriture. Chaque forme correspond à une fonctionnalité et une temporalité qui lui sont propres. S'y trouvent le texte théorique et le récit de pratique, qui, imbriqués en segments distincts dans le mémoire, présentent chronologiquement leur propre suite d'événements, menant en parallèle, à la réalisation du corpus d'œuvres de fin de maîtrise.

Le document est constitué de trois chapitres divisés en sous-chapitres, soit des segments de textes théoriques et de récits de pratique :

- Les textes théoriques sont sous-titrés individuellement, en suggérant l'idée globale des sous-chapitres auxquels ils sont rattachés. Ils suivent mon développement réflexif de façon chronologique et représentent une accumulation exhaustive de filiations théoriques et pratiques effectuées tout au long de la maîtrise, débutée en septembre 2023. L'écriture se veut énonciative, propre au genre de l'essai.
- Les récits de pratique, sont nommés : Segment de journal d'atelier 1 : [date], Segment de journal d'atelier 2: [date], Segment de journal d'atelier 3: [date], etc. Ceux-ci consistent en un résumé légèrement peaufiné (donc assez brut) de mon journal de bord d'atelier, auquel furent inscrites diverses réflexions en lien avec mes explorations pratiques. L'écriture est spontanée, descriptive, plus personnelle aussi. Les récits de pratiques débutent un peu plus tard que les textes théoriques, soit en septembre 2024.

L'organisation des segments débute avec une majorité de textes théoriques, puis graduellement, laisse davantage de place aux récits de pratiques, à l'image de la chronologie des événements de mes deux années de maîtrise. L'approche polyphonique est articulée en dualité afin de faire état de l'évolution des deux registres de recherche, soit théorique et pratique, en mettant en lumière les différents ponts qui se sont construits entre les deux. Elle explicite un contraste entre les ambitions théoriques premières, quelque peu rêvées (établies par le texte théorique), et le résultat de leur mise en pratique, des réussites anticipées, des réussites non anticipées, des potentiels non explorés, des défis techniques (partagés dans le récit de pratique).

Cette méthode s'inscrit dans le courant postpositiviste de la grande famille des recherches qualitatives. Inspirée d'un assemblage de ses sous-groupes de méthodes, soit des méthodes interprétatives autocentrées, la présente recherche peut être cadrée dans la pratique analytique créative, telle que définie par Pierre Paillé et Alex Mucchielli (Paillé et Mucchielli, 2021). La forme du texte dicte ainsi une certaine partie de l'interprétation des résultats de la recherche, et rend compte du fait que « le processus d'écriture et le produit de l'écriture sont profondément intriqués » (Paquin, 2015, p. 141).

CHAPITRE 1

La présence virtuelle : bestiaire des affectes de l'esthétique

1.1 En transit

J'ai grandi entre Longueuil et Saint-Ignace-de-Loyola, une petite municipalité située dans l'archipel du lac Saint-Pierre (Québec, Canada), où mes parents possédaient un chalet. Ayant un père biologiste, j'ai eu la chance d'avoir appris tôt à m'émerveiller devant la nature, à en être curieux, sensible. À chaque transit entre Longueuil et Saint-Ignace-De-Loyola, je me rappelle avoir toujours tenté d'apporter avec moi un maximum de ville en nature, et un maximum de nature en ville. Je crois que ce fut l'un des éléments fondateurs de la profonde nature dichotomique de mon être, de mon art. Je m'engage souvent dans un processus de découverte ou d'apprentissage en divisant les choses en deux, en observant ce qui différencie les parties, ce qui les relie, ce qui tombe entre elles ; un peu comme un horloger démonte et remonte une montre. Ça aide à visualiser, à comprendre, à arranger.

Je m'intéresse aujourd'hui à ce qui, dans le monde naturel, se trouve dans un état de précarité et je l'archive plastiquement à travers diverses techniques de moulage. Portant un regard sensible sur les enjeux de la biodiversité, je suis mobilisé par la volonté de préserver un héritage naturel et de mettre en lumière son importance. Les animaux désignés vulnérables ou menacés sont mes principaux sujets actuellement. Ils se sont toutefois imposés dans mon travail bien avant la maîtrise.

Antérieurement, j'avais l'ambition d'intégrer à ma démarche une pratique qui documenterait, archiverait, puis offrirait une forme d'artefact sensible du patrimoine naturel. En ce sens, mon premier réflexe fut de m'intéresser à la notion d'empreinte, à l'empreinte d'animal en péril plus précisément. Via une dialectique qui suggérait simultanément l'idée de présence et d'absence, de réel et de fictif, je l'utilisais comme code narratif de la cause environnementale, comme symbole, comme un matériau qui donne une *voix* aux sujets.

Pour faire sens dans la perspective de ma pratique, l'empreinte devait résulter d'un processus effectué en contact direct avec les animaux ciblés. La collecte d'empreintes fut donc un travail de terrain ; la base de mon processus de recherche. L'accès difficile aux espèces choisies et l'éthique les entourant nécessitaient le développement d'un réseau d'acteurs clés du milieu de l'environnement. Une infrastructure d'organismes et d'institutions du Québec et de l'international a facilité l'accès à plusieurs

espèces, me permettant ainsi de développer et de déployer un ensemble de techniques de moulage in situ, puis d'archiver ce qui deviendrait le matériau premier de mon travail¹. Que ce soit via des zoos, des laboratoires de recherche, des centres de conservation ou dans la nature, ma collecte d'empreintes s'est toujours articulée autour de processus collaboratifs transdisciplinaires. Chaque collecte m'a permis de créer des liens avec de nouveaux partenaires et d'établir avec eux un dialogue constructif. D'une part, ceux-ci ont toujours été enthousiastes vis-à-vis de ma pratique, qui, activement, participait à faire de la sensibilisation sur les mêmes enjeux qu'eux. Parallèlement, je leur tendais une perche vers les arts. Cette dynamique a ouvert la porte à plusieurs expériences de médiation. Je m'en réjouis.

Les deux principales techniques d'archivage d'empreintes consistaient généralement à couler du plâtre dans des empreintes trouvées au sol (en milieu contrôlé ou en nature), ou encore, à laisser l'animal piétiner des galettes d'argile organique humide placées dans son habitat (en milieu contrôlé essentiellement). Une fois durci, le tout était ramené en atelier, dupliqué, puis intégré aux œuvres (figures 1.1, 1.2, 1.3 et 1.4). Le nombre d'empreintes collectées fut substantiel et chacune d'elles fut traitée singulièrement dans le travail². De la petitesse d'empreintes de rainettes faux-grillons à la monumentalité d'une empreinte de queue de baleine noire de l'Atlantique ; en galerie, en musée ou en art public extérieur, chaque empreinte trouva son œuvre, son format et son contexte de diffusion.

¹ Au Québec, j'ai travaillé avec : le Zoo sauvage de Saint-Félicien, le Biodôme de Montréal, la Faculté de médecine vétérinaire de l'Université de Montréal, le Groupe de recherche et d'éducation sur les mammifères marins, le Zoo Ecomuseum, Ciel et terre, la Fondation de la faune du Québec. À l'international, j'ai travaillé avec : the Wolf Conservation Center (États-Unis), the Hoedspruit Endangered Species Centre (Afrique du Sud), SANCOB (Afrique du Sud), el Instituto Internacional en Conservación y Manejo de Vida Silvestre (Costa Rica).

² À ce jour, j'ai été en mesure d'archiver des empreintes de : rainettes faux-grillon (amphibien), de chevalier cuivré (poisson), de carcajou (mammifère), d'ours blanc (mammifère), de salamandre pourpre (amphibien), d'aloise savoureuse (poisson), de dard de sable (poisson), de méné d'herbe (poisson), de caribou (mammifère), de béluga (mammifère marin), de crocodile américain (reptile), de tortue olivâtre (reptile) et de baleine noire de l'Atlantique (mammifère marin).

Figure 1.1 Processus de moulage d'empreintes d'ours blanc (2013).



Figure 1.2 Processus d'estampage d'empreintes d'ours blanc (2018).



1.2 La collaboration avec les institutions ; un espace de réflexion critique

J'aime croire que mon rapport avec mes partenaires peut parfois servir de lieu réflexif critique. Dans certaines circonstances, j'estime que celui-ci peut être « agonistique », tel que la philosophe politique Chantal Mouffe le définit dans son argumentaire sur le potentiel transformateur qu'une relation *doucement confrontante* entre artistes et institutions peut produire. L'idée d'un partenariat institutionnel, au sein duquel un débat d'idées prend place, me plaît. Que ce soit relatif à des enjeux vis-à-vis desquels les institutions sont déjà investies, ou encore, vis-à-vis de certains éléments de la fonction même des institutions, je tente de comprendre, humblement, mon processus de collecte d'empreintes comme

faisant partie d'une dynamique transformatrice. Au Québec comme à l'international, la pluralité et l'ouverture actuelle du panorama institutionnel du monde des arts, en complémentarité avec les autres champs institutionnels avec lesquels il est possible de collaborer, favorisent cette idée de *lieux d'échange*, je crois. L'archétype de l'atelier d'artiste se décline maintenant en nombre de nouvelles formules ; les espaces de diffusion et de production s'hétérogénéisent. L'art se décroïsonne. Dans *Institutions as sites of Agonistic Intervention*, dans une perspective progressiste, Mouffe prône les vertus de s'engager vis-à-vis des institutions (même si elles peuvent sembler parfois monolithiques), mettant en lumière les avantages de l'hétérogénéité des contextes dans lesquels les artistes peuvent débattre d'idées avec les institutions, en indiquant :

[...] this approach is particularly fruitful for apprehending the relations between art and politics because it highlights the fact that hegemonic confrontation is not limited to traditional political institutions but that it also takes place in the multiplicity of places where hegemony is constructed, i.e. the domain of what is usually called 'civil society'. » (Mouffe, 2013, p. 67)

Ma première œuvre d'art public, *Promenade des célébrités* (figure 1.4), qui donnait corps à un ensemble d'empreintes de différentes espèces animales en péril (dont une empreinte de queue de baleine noire de l'Atlantique), est, je crois, un bon exemple de cette hétérogénéité productive du monde institutionnel dans lequel l'art peut exister et influencer³. Sa réalisation complexe s'est imposée comme lieu de réflexion critique vis-à-vis du rôle que pouvaient jouer les partenaires dans un tel projet. Beaucoup d'entre eux furent sollicités pour exercer un travail qui sortait de leur mandat premier. Par exemple, pour l'occasion, la ville de Longueuil a créé spontanément un jury afin d'analyser ma proposition d'œuvre, qui s'est faite directement de moi à la ville, sans passer par aucune autre instance. J'avais reçu quelques bourses, puis j'ai décidé d'investir chacun des budgets de ces bourses dans un seul projet d'œuvre d'art public monumental (une approche peu commune en art public dans l'histoire de la ville). La proposition était singulière, hors norme, et la ville y a répondu favorablement. Mon projet fut accepté, puis la ville a

³ *Promenade des célébrités* (2019) est le fruit d'un partenariat entre six institutions, que sont le Conseil des arts et des lettres du Québec (le bailleur de fonds principal), la Fondation de la faune du Québec (bailleur de fonds secondaire), le Zoo sauvage de Saint-Félicien (collecte d'empreintes), la Faculté de médecine vétérinaire de l'Université de Montréal (collecte d'empreintes), le Groupe de recherche et d'éducation sur les mammifères marins (collecte d'empreintes), ainsi que le bureau de la culture de la ville de Longueuil (octroi du terrain pour installer l'œuvre et entretien). À cette chaîne se greffe l'ensemble des corps d'ingénierie et de métiers de la construction qui ont participé à l'élaboration des plans techniques, de la production et de l'installation de l'œuvre.

mobilisé des zones grises du programme d'art public de son bureau de la culture afin de m'octroyer un terrain (ainsi que quelques ressources financières et humaines), puis d'installer et d'entretenir l'œuvre.

Promenade des célébrités posait un regard critique, pour la première fois dans ma démarche, sur les différents niveaux de *popularité* des espèces en péril dans la culture occidentale. Elle se voulait un clin d'œil à la célèbre *Hollywood Walk Of Fame*, soit une métaphore du paradigme médiatique moderne qui nourrit l'obsession de la célébrité et du culte de la beauté. La méthodologie fut opérée via l'empreinte, dans un format sculptural monumental. Le regard critique sur la culture qu'elle portait a ouvert une porte théorique vers le champ médiatique. Les balbutiements réflexifs de mon projet de recherche de maîtrise prenaient forme. Le processus collaboratif complexe qui s'est effectué avec les institutions, lui, m'a amené à comprendre ma pratique comme étant indissociable d'une infrastructure institutionnelle beaucoup plus large que le réseau des lieux de diffusion/production d'art. Mon réseau était interdisciplinaire et couvrait un spectre qui n'avait de limite que ma créativité ou mon ambition. Ma pratique, je l'ai alors compris comme un système. Cette perspective, je la mobilise aujourd'hui de façon explicite dans mon travail. J'y reviendrai un peu plus loin.

Figure 1.3 Processus de moulage de queue de baleine noire de l'Atlantique (2015), de gauche à droite.



Figure 1.4 Processus d'estampage de queue de baleine noire de l'Atlantique fait à partir du moulage de l'empreinte originale (*Promenade des célébrités*, 2019), de gauche à droite.



D'abord intuitivement symbolique, l'empreinte s'est graduellement imposée comme *charge documentaire* dans mon travail. Des préoccupations similaires ont, par exemple, inspiré l'artiste Yves Klein, qui matérialisa toutefois ses recherches de façon très différente. Tel que décrit par l'historienne d'art Emmanuelle Ollier, dans *L'obsession de la lévitation dans le geste performatif d'Yves Klein*, en référence à sa série « *les Anthropométries*, l'artiste [...] entendait ainsi recueillir la trace énergétique du passage aérodynamique du corps dans l'espace pictural » (Ollier, 2012, p. 123). Les marques de sueur imprimées sur le tapis de combat, en judo, ayant servi d'inspiration première vis-à-vis de sa fascination pour l'empreinte, Klein ne cherchait donc pas à réaliser des représentations du corps comme telles, mais désirait plutôt établir des *indices*, tels que défini dans la sémiotique du philosophe Charles Sanders Peirce (indice d'une présence réelle).

Cette perspective indicielle a fait cheminer chez moi l'idée du rôle référentiel de l'empreinte, qui s'effectuait d'abord vis-à-vis de la situation du sujet (présence vs absence), à un rôle référentiel pointant vers le cadre temporel pluriel dudit sujet (passé vs présent vs futur). Dans cette réflexion, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman m'a permis, entre autres, de saisir le caractère *transformateur* de l'empreinte. En s'appuyant sur le concept de *Nachleben der Antike* (survivance de l'Antiquité), de l'historien de l'art Aby Warburg, qui suggère que les formes anciennes reviennent dans des contextes nouveaux, chargées d'affects et de tensions, Didi-Huberman repense l'empreinte comme forme de *survivance*, soit la persistance transformatrice du passé dans le présent (Didi-Huberman, 2008, p. 102). Cette idée d'un passé qui agit sur le présent, d'un point de vue de l'engagement de ma pratique, je l'ai trouvée inspirante. Dans cette perspective, si l'engagement peut s'effectuer dans la mise en lumière

d'un geste déjà posé, il peut s'effectuer pour l'artiste, en partie, dans le choix des matériaux utilisés, dans une production réfléchie de ses matériaux, ainsi que dans le traitement de ceux-ci dans le travail. J'estime donc qu'une fois produite, de par le rôle que je lui confère, l'empreinte devient une forme d'engagement qui perdure dans le temps. Elle donne corps à un matériau actif qui agit indépendamment de moi. Elle devient un artefact patrimonial autonome qui, par ses temporalités multiples, donc *anachronique*⁴ selon Didi-Huberman, a le pouvoir de réactualiser indéfiniment le message qu'il véhicule, en l'occurrence, la disparition imminente, en cours ou passée de certaines espèces.

Au fil de mes expérimentations, les avenues théoriques grandissantes du concept de l'empreinte, jumelées au travail de terrain stimulant qu'elles impliquaient, ont fini par supplanter mon attrait pour le pictural, du moins, tel que je l'expérimentais à l'époque. L'image comme telle, en plan, m'intéressait moins ; même chose pour le travail d'atelier en solitaire. L'empreinte m'imposa ses méthodes et ses méthodes m'imposèrent leurs médiums. J'ai ainsi délaissé graduellement la peinture pour m'investir complètement dans la sculpture et l'installation. Ma relation avec le pictural ne s'est toutefois pas épuisée. Je la comprends comme une heureuse complexification des problématiques que j'assigne à son substrat.

Je pars maintenant de mes dernières réflexions sur l'empreinte, qui m'ont substantiellement servi de problématique ces 15 dernières années, afin de spécialiser mes recherches dans la représentation de la figure animale. L'empreinte est ainsi refocalisée essentiellement vers ma méthodologie. Elle n'est toutefois pas seule à répondre à ma problématique. Elle est complétée par un nombre de nouveaux outils méthodologiques puisés dans le champ médiatique. J'y reviendrai aux chapitres 2 et 3.

1.3 État des lieux en matière de sauvegarde ; la séduction vs l'éducation

Au Québec, la désignation des espèces en péril et le déploiement d'interventions de sauvegarde relèvent essentiellement d'initiatives gouvernementales, opérées en partenariat avec divers organismes indépendants. En date de dépôt de ce texte d'accompagnement, selon les données recueillies par le ministère de l'Environnement, de la Lutte contre les changements climatiques, de la Faune et des Parcs, 37 espèces fauniques sont désignées comme menacées et 28 sont désignées comme vulnérables au

⁴ Dans la perspective de Didi-Huberman, j'utilise l'empreinte, en partie, comme une image traversée par des temps multiples. L'anachronisme n'est pas une erreur pour Didi-Huberman, mais la condition même de la lecture des images. Une image du passé peut résonner dans le présent par ce qu'elle fait survivre d'autres temporalités.

Québec. À cette liste s'ajoutent 115 espèces qui sont susceptibles d'être désignées comme menacées ou vulnérables⁵. De ce nombre, une poignée d'espèces fait actuellement l'objet d'un plan d'action. Comme le gouvernement et ses partenaires n'ont pas les moyens d'inventorier et d'encadrer toutes les espèces, les plans d'action fonctionnent souvent à partir d'un modèle global : la protection d'habitats. En protégeant des habitats où vivent certaines espèces jugées susceptibles d'interpeller la population, on induit de faire profiter d'autres espèces du même secteur. En biologie de la conservation, ces espèces populaires et mobilisantes, autour desquelles ont articulé bon nombre de campagnes de sauvegarde, sont appelées espèces-phares (ou espèces porte-drapeaux). (Clucas *et al.*, 2008, p. 1517)

Leur pouvoir attractif sert de levier afin de valider, d'une part, l'acceptabilité sociale des mesures de sauvegarde ciblées, puis conséquemment, d'autre part, de maximiser l'approbation des instances qui légifèrent ces mesures. Utilisé internationalement, ce modèle fonctionne sur la sélection d'une minorité d'espèces, qui, elles, au-delà des recommandations d'études scientifiques, se trouvent au centre de conjonctures sociales, économiques et politiques qui intéressent les instigateurs des plans de sauvegarde. Ces conjonctures sont curieusement toutes interreliées par un fil conducteur implicite : le charisme de ces espèces.

Dans un chapitre du livre *Biodiversity*, intitulé A Christian View of Biodiversity (National Forum on BioDiversity *et al.*, 1988, p. 481), le théologien, philosophe et environnementaliste John B. Cobb Jr. définit le rapport d'empathie que la société occidentale moderne entretient avec les espèces en péril selon deux paradigmes fondamentaux. Il parle d'abord d'un sentiment d'empathie qui serait intriqué à une dimension génétique (qui interpelle l'idée d'interconnectivité avec nos ancêtres communs lointains). Il définit le deuxième paradigme comme étant d'ordre ontologique (le sentiment d'interrelation entre chaque individu, humain ou non-humain, constaté d'une perspective moderne croissante qui défie les concepts dualistes entre humains et nature, souvent établis par les religions). Vis-à-vis de ce constat, qu'il cadre théoriquement, mais qu'il juge incomplet (soit insuffisant pour intervenir efficacement face au déclin de la biodiversité), il développe un argumentaire vis-à-vis d'un troisième paradigme qu'il définit lui-même, et qu'il incite à prendre en compte. Celui-ci serait aussi fondamental que les deux autres, mais

⁵ Cette information est disponible et mise à jour sur le site web du Ministère de l'Agriculture, de l'Environnement et des Ressources naturelles du Québec. URL : <https://www.quebec.ca/agriculture-environnement-et-ressources-naturelles/faune/gestion-faune-habitats-fauniques/especes-fauniques-menacees-vulnerables/liste>

encore trop peu considéré : celui de l'esthétique. En considérant davantage l'esthétique comme valeur fondamentale de la biodiversité, nous pourrions nous détacher partiellement des approches utilitaristes qui comprennent trop souvent la nature en termes de ressources. Il favorise une prise en compte qualitative plutôt que quantitative de la chose. La biodiversité, comme l'esthétique, devrait ainsi être considérée comme une *expérience*, mais d'ordre vitale, et que son déclin amènerait conséquemment un déficit d'expériences fondamentales dans nos vies. La perspective esthétique induirait l'importance d'avoir une abondance de diversité dans ces constituants pour élever sa valeur. Il trace un parallèle avec l'art : « The category that comes to mind when we reflect on the value of diversity is aesthetics. At least in traditional art we have thought that the complexity of forms that could be brought into unity and harmony correlated with the greatness of a piece of art » (National Forum on BioDiversity *et al.*, 1988, p. 483). Ces réflexions, datées de 1988, représentent bien, je crois, l'une des raisons majeures pour lesquelles le charisme animal est, encore aujourd'hui, toujours aussi instrumentalisé dans les campagnes de conservation et les médias. Non seulement l'humain semble être régi par un système de sens conditionné pour réagir favorablement au charisme, mais une partie du discours écologiste légitimise, depuis plus de 40 ans, la valeur esthétique de l'enjeu. Je ne mets pas en question la pertinence des réflexions qui ont participé à construire l'évolution de notre entendement sur la chose. J'aimerais par contre souligner que la situation ne semble pas avoir beaucoup évolué depuis fort longtemps.

Le travail photographique de l'artiste Nick Brandt est un bel exemple, je crois, d'une compréhension extensive des codes visuels opérationnalisés en biologie de la conservation. Ses photographies, très esthétisées, qui magnifient la figure animale, sont d'ailleurs souvent utilisées dans des campagnes de sauvegarde, des articles de vulgarisation ou des expositions liées à des ONG. Alors que des artistes comme Nick Brandt subliment le charisme animal, des artistes comme Mark Dion, par exemple, le mettent à distance, le problématisent. Dion explicite les modes et les contextes de présentation de la figure animale, produisant ainsi une critique du monde institutionnel, surtout des musées. Là où sa pratique rejoint la mienne, c'est dans la distinction qu'il fait entre la situation réelle des enjeux de la nature et la manière dont ces enjeux sont communiqués dans la culture. Dans une interview accordée sur Art 21, il s'exprime sur le biais institutionnel de la lecture populaire des enjeux de la nature. Selon lui, la nature n'aurait pas de voix propre. Les institutions qui prétendent parler en son nom déclareraient toutes représenter l'histoire officielle de ce qui peut être considéré comme la nature. Ces représentations seraient toutefois

en constante évolution, complexes et loin d'être neutres ou objectives, selon Dion⁶. À cet effet, dans *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction*, l'historienne de l'art Anne-Sophie Miclo soulignait : « Dion's art considers the role of cultural institutions such as museums in the formation of nature as both idea and representation » (Bienvenue et Chare, 2022, p. 357).

Le charisme n'a peut-être pas la résonance d'un objet de recherche sérieux, mais pourtant, dans le champ de la biologie de la conservation, il en est un. De plus en plus considérée comme génératrice de données clés dans la recherche, cette notion a été opérationnalisée en 2018 dans une étude publiée dans le journal *PLOS Biology*. L'étude y présente, entre autres, la liste des dix espèces animales considérées, en Occident, comme étant les plus charismatiques de la planète. On y met en lumière une corrélation presque inversement proportionnelle entre la popularité de ces espèces et les menaces qui pèsent sur elles. Ces espèces, que sont : le tigre, le lion, l'éléphant, la girafe, le léopard, le panda, le guépard, l'ours polaire, le loup gris et le gorille, sont toutes désignées menacées ou vulnérables, à l'exception du loup gris (Bienvenue et Chare, 2022, p. 357).

Une autre étude du même noyau de chercheurs, antérieur d'un an, définissait cette fois les 20 espèces animales les plus charismatiques de la planète, toujours selon une perspective occidentale. Publiée dans le journal *PLOS ONE*, cette liste fut établie dans le but de servir de balise dans le développement d'axes stratégiques en biologie de la conservation (Albert *et al.*, 2018). Les instigateurs de l'étude ont demandé aux répondants de deux enquêtes distinctes d'identifier, dans un premier temps, les dix espèces animales qu'ils considéraient comme les plus charismatiques et de les associer à au moins un des six traits suivants : rares, menacées, belles, mignonnes, impressionnantes et dangereuses. Ils ont ensuite identifié les animaux sauvages figurant sur les pages d'accueil des sites web des zoos situés dans les 100 plus grandes villes du monde, ainsi que sur les affiches de tous les films Disney et Pixar, en partant du principe que, dans les deux cas, les espèces les plus charismatiques étaient généralement choisies pour attirer le public. En combinant ces quatre approches, ils ont établi un classement des 20 animaux les plus charismatiques. Les six traits proposés se rapportaient à trois grandes catégories de caractéristiques : l'apparence (beau et mignon), la relation avec les humains (dangereux et impressionnant), et le statut de conservation (en danger et rare). Surprenamment, toutes les espèces n'ont pas été jugées charismatiques en raison de leur

⁶ URL de la capsule vidéo sur Art 21 : <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s4/ecology/>

attrait visuel (beau ou mignon), « some are visibly selected only because they are frightening (e.g., great white shark and the crocodile) » (Albert *et al.*, 2018, p. 9).

La mise en lumière d'autres critères que l'attrait visuel, comme constituants du charisme animal, pourrait offrir aux instigateurs des mesures de sauvegarde l'opportunité de cibler d'autres espèces en péril moins connues, qui répondent aux principaux traits mis en évidence dans l'étude. En utilisant stratégiquement ces données, on pourrait concevoir de nouveaux dispositifs de sensibilisation (ou d'engagement). De nouveaux efforts pourraient cibler des stratégies qui stimulent la population au niveau des affects, plutôt que de seulement puiser, plus superficiellement, dans l'attrait visuel. L'ensemble des affects mis en lumière par ces récentes études reste tout de même, essentiellement, de l'ordre de l'esthétique ; notre rapport avec ces animaux étant établi essentiellement via la représentation figurée, à travers les médias.

Partant de la prémisse que l'époque géologique actuelle proposée, l'Anthropocène⁷, est un événement esthétique, les auteurs Heather Davis et Etienne Turpin soulignent dans *Art in the Anthropocene* la pertinence de mettre en lumière le rapport fondamental qui existe entre l'art (qui est le véhicule de l'esthésie) et l'épistémologie actuelle. Ils définissent leur argument en trois points :

First, we argue that the Anthropocene is primarily a sensorial phenomenon: the experience of living in an increasingly diminished and toxic world. Second, the way we have come to understand the Anthropocene has frequently been framed through modes of the visual, that is, through data visualization, satellite imagery, climate models, and other legacies of the "whole earth." Third, art provides a polyarchic site of experimentation for "living in a damaged world," as Anna Tsing has called it, and a non-moral form of address that offers a range of discursive, visual, and sensual strategies that are not confined by the regimes of scientific objectivity, political moralism, or psychological depression. (Davis et Turpin, 2015, p. 3)

C'est précisément sur ce constat, c'est-à-dire vis-à-vis de la reconnaissance d'un cadre esthétique indissociable de notre entendement, que le déclin des espèces se problématise dans ma pratique aujourd'hui. J'aimerais poursuivre sur cette idée afin de poser solidement les dernières briques de la fondation thématique de mon projet de recherche, afin d'expliquer comment il s'intrique

⁷ L'anthropocène est désigné par un certain consensus, mais toujours non officiellement, comme l'époque géologique présentement en cours. Elle se définit par sa signature géologique artificielle, essentiellement consécutive de l'activité humaine.

fondamentalement, au-delà du cadre esthétique, avec le social et le politique. Je terminerai ensuite ce chapitre avec une mise en lumière du recadrage épistémologique récent de ma pratique.

1.4 Victime de son succès ; le paradoxe esthétique

La sympathie dont *jouissent* les espèces-phares génère à leur égard une attention médiatique, qui, somme toute, participe à la mise en place de mesures de sauvegarde importantes, voire disproportionnées par rapport aux autres espèces en péril moins populaires. Toutefois, braconnage, perte d'habitats et changements climatiques continuent de faire décliner leurs populations. De surcroît, ces facteurs sont exacerbés par l'ignorance du public vis-à-vis de leur réalité. Cette ignorance est en grande partie due à une mauvaise lecture collective de la situation, résultante de la surabondance de la figure de ces espèces dans la culture : *la présence virtuelle*⁸. (Courchamp *et al.*, 2018)

By freely using the image of rare and threatened species in their product marketing, many companies may participate in creating this biased perception, with unintended detrimental effects on conservation efforts, which should be compensated by channeling part of the associated profits to conservation. (Courchamp *et al.*, 2018, p. 13)

Cette présence virtuelle est constituée d'un faible pourcentage de représentations informatives (documentaires, journalisme scientifique, musées, etc.) et d'un pourcentage écrasant de représentations qui décontextualisent la réalité de ces animaux (dessins animés, publicités, logos sportifs, jouets, etc.). En plus de donner l'impression qu'ils sont nombreux, cette majorité de représentations aseptisées et anthropocentriques biaiserait la perception que l'on se fait de la condition de ces espèces en proposant un contexte de représentation dans lequel on ne sent pas l'urgence du problème.

Ce phénomène freinerait donc le nécessaire lobbying populaire exercé sur les différentes instances qui initient, établissent et/ou légifèrent les mesures de conservation. L'attachement que nous éprouvons envers ces espèces est en partie ce qui nous mobilise collectivement vis-à-vis de leur situation, mais, malheureusement, porte paradoxalement en lui le fruit d'un ensemble de comportements nuisibles. Le

⁸ La présence virtuelle n'est pas un terme standardisé dans la littérature scientifique, mais son utilisation est récurrente dans l'article *The Paradoxical Extinction Of The Most Charismatic Animals*. Le terme est aussi réutilisé ailleurs dans la littérature en biologie de la conservation, mais moins systématiquement. Je cadre ici ce terme pour en faire un concept qui sert ma problématique et ma méthodologie. L'importance de ce terme tient surtout à la dialectique compétitive qui existe entre la dimension « virtuelle » et « réelle » de la population de ces espèces.

comble : cette présence virtuelle est le moteur d'engouement pour des produits de consommation dérivés (jouets, cosmétiques, etc.) qui, dans bien des cas, pour être produits, dépouillent ces mêmes espèces de ressources vitales à même leurs habitats, ou incitent au braconnage.

For example, 48.6% of all non-teddy bear plush animal toys sold on Amazon (US) were one of the ten animals, suggesting high likelihood that a majority of children has/had at least one of them as a stuffed companion during their childhood. Similarly, the number of “Sophie la giraffe” baby toys sold in France (800,000 in 2010) exceeds the number of babies born and is over 8 times more than the number of actual, living giraffes in Africa. (Courchamp *et al.*, 2018)

L'espèce-phare sert donc à *vendre* l'idée du plan de sauvegarde via une stratégie de séduction, établie par un dispositif médiatique qui magnifie la figure animale, en instrumentalisant les codes actuels du *beau*, et dans un second degré, en instrumentalisant les affects clés mis en lumière dans les récentes études. Cette mécanique transfigure la représentation animale, lui octroyant des attributs anthropomorphiques qui multiplient les usages de son effigie dans la culture à l'échelle médiatique et industrielle. Au final, le déclin des populations d'espèces-phares s'accélère et, malheureusement, celui du reste de la biodiversité aussi. En réaction, certains écologistes prônent des stratégies de sauvegarde davantage axées sur l'éducation plutôt que sur l'instrumentalisation du charisme. En 2008, un article publié dans le journal *Biodiversity and Conservation*, exprimait une prise de position critique vis-à-vis de cette problématique :

While some would suggest that flagship species have conservation merit because such species are large, or are predators requiring a sufficient prey base (Sergio *et al.* 2005), and may thus act as umbrellas for sympatric species, there is no consensus on these points, and evidence speaks against flagships serving as umbrellas (Andelman and Fagan 2000; Caro *et al.* 2004; see also Munoz 2007). Some flagship species might play a keystone role in ecosystems (Estes *et al.* 1998) but this is case specific. (Clucas *et al.*, 2008, p. 1527)

Certaines voix s'élèvent afin de souligner la pertinence de diversifier les approches. On y souligne, par exemple, l'importance de mettre en couverture de magazine de conservation, ainsi que dans leurs articles, des espèces moins charismatiques, afin d'accroître les connaissances du public et de mieux représenter la biodiversité de la planète, d'éduquer davantage, bref, d'opérer via une perspective plus rationnelle, objective et scientifique.

Ce discours s'articule à l'exercice de sensibilisation mis en place dans ma pratique. D'abord observé à l'échelle collective, j'ai rapidement compris que ce biais esthétique s'appliquait aussi à moi, voire peut-être même davantage à moi qu'à la moyenne des gens, vu ma sensibilité d'artiste. J'ai conséquemment

fini par douter de ma capacité à élaborer une analyse vraiment objective sur la chose, vu l'ensemble des éléments qui définissent ma condition (mon travail d'artiste, ma culture, le système politique dont je fais partie, etc.). Cette prise de conscience, qui s'est effectuée environ un an avant le début de la maîtrise, fut le tremplin de nombreuses réflexions d'ordre philosophique, qui ont fini par avoir un impact sur ma position de recherche. Un recadrage épistémologique de l'ensemble de ma pratique se pointait à l'horizon.

Cette remise en question intime de ma posture m'a conduit à réfléchir plus largement à mon rôle d'artiste face aux enjeux écologiques contemporains.

1.5 Segment de journal d'atelier 1 : septembre 2024

Je réfléchis à la transformation qui s'opère en moi vis-à-vis de ma compréhension du rôle de l'artiste dans les enjeux de la biodiversité. Je fais partie du processus qui définit graduellement le cadre scientifique et politique de l'Anthropocène. Comment ce rôle prend-il corps dans ma pratique aujourd'hui ? Quelles considérations, vis-à-vis de ces enjeux, le discours véhiculé par mon travail partage-t-il avec les autres artistes de ma génération ? Comment puis-je articuler ces considérations esthétiquement, tout en restant sincère vis-à-vis d'elles, soit être réellement impliqué, informé, responsabilisé ? Même si je traite d'enjeux écologiques depuis plus de 15 ans, j'aimerais que ma pratique soit à l'abri de réflexes d'instrumentalisation du sujet. Je ne me considère pas immunisé, et j'estime qu'une certaine vigilance est toujours de mise. À cet effet, ma stratégie est, d'une part, d'inscrire explicitement mon travail dans un dialogue avec le public et avec mes partenaires. Je ne dois pas laisser mes œuvres parler uniquement par elles-mêmes, en m'évacuant du propos qu'elles véhiculent. Je veux me positionner, en tant que producteur de ces œuvres, à leur côté, dans une dynamique conversationnelle, avec tout le monde, en tout temps.

Je sais que je passe, à la maîtrise, d'une exploration de la *présentation*, à une exploration de la *représentation* du sujet. L'empreinte parlait d'abord du passage d'un animal dans mon travail, d'une trace. Elle indexait. Je veux maintenant mettre à distance l'utilisation de la figure à laquelle elle se réfère. C'est via cet angle que le concept de présence virtuelle devient possible à investiguer pour moi. Je m'engage ainsi, pour la première fois, dans l'exploration du médiatique. Je me perçois un peu comme un plongeur en apnée, qui plonge afin de ramener à la surface quelque chose d'intéressant, de précieux. Je plonge ainsi dans le médiatique, pour ensuite revenir à la matière, et jouer avec quelques nouveaux éléments exotiques.

Dans un premier temps, je veux expérimenter avec divers dispositifs médiatiques, soit des appareillages digitaux et analogues. L'objectif est d'expérimenter avec différentes plateformes de représentation de la figure animale en péril, et de l'organiser de manière à mettre en lumière une corrélation entre le dispositif qui représente la figure et les codes esthétiques associés à cette figure. Un peu comme dans la veine des théories de l'archéologie des médias (Parikka *et al.*, 2017), mes expérimentations s'intéressent au traitement de la figure animale à travers l'histoire et le contexte socioculturel des différentes technologies qui l'ont définie. J'utiliserai les codes visuels intrinsèques à chacune des plateformes utilisées afin de faire parler les différents traitements de la figure animale représentée dans les œuvres. C'est un point de départ ambitieux que je me donne. L'objectif est toutefois de me servir de l'idée comme un tremplin réflexif, et non comme un concept à finaliser dans son exactitude. Voyons comment ça se matérialisera dans les œuvres. L'appareillage de diffusion envisagé pour mes explorations à la maîtrise inclut : la télévision numérique, le smartphone, la tablette, l'écran d'ordinateur, ainsi que différents outils de création d'hologrammes et de dispositifs de type fantôme de Pepper⁹. L'objectif est d'organiser ces appareils à écran dans une installation immersive, où des images des animaux désignés menacés se déplaceraient d'un écran à un autre dans un même espace virtuel. Ces animaux changeraient d'apparence en fonction de l'écran (ou de l'appareil) traversé, influencés par la charge culturelle et esthétique associée à chaque type d'écran. Par exemple, une figure animale pourrait être représentée en noir et blanc avec de gros pixels sur un vieil écran Apple Macintosh. Cette même figure pourrait se déplacer vers une télévision analogique et y réapparaître en couleur, dans un style visuel évoquant un dessin animé d'époque. Dans ce contexte, chaque écran diffuserait également un arrière-plan spécifique, renforçant sa charge référentielle. Un autre exemple : une tortue d'apparence réaliste pourrait être projetée en hologramme dans un bocal d'aquarium. L'image de la tortue pourrait ensuite sortir du bocal, pénétrer dans une télévision placée juste à côté, et passer d'une représentation réaliste à une forme plus cartoonisée en entrant dans l'écran de la télévision, celle-ci, affichant un paysage de dessin animé en arrière-plan. Voilà quelques figures de cas, pour l'instant fictives, mais qui constituent tout de même les bases de mes visées exploratoires.

⁹ Le fantôme de Pepper (ou *Pepper's ghost* en anglais), est une technique d'illusion d'optique employée au théâtre, dans les concerts, ou encore dans certains numéros de magie. La technique fut popularisée vers la fin du XIX^e siècle par l'inventeur John Henry Pepper. Le principe repose sur l'usage d'une plaque semi-réfléchissante (verre métallisé ou film plastique) combinée à des jeux de lumière spécifiques. Elle permet de créer l'illusion qu'un objet apparaît, disparaît, devient transparent ou même se métamorphose.

CHAPITRE 2

La dialectique du charisme animal comme méthodologie

2.1 Un constat sur mes biais ; un remaniement épistémologique

Quelques années avant la maîtrise, je pointais mon regard sur les enjeux de la biodiversité via une perspective assez mécanique, voire distante, m'excluant presque du discours. L'analyse était faite à partir d'un regard omniscient, articulée dans les mots d'un narrateur absent. J'ai récemment recentré mon sujet de recherche sur moi-même. Malgré le fait que je spécialise ma pratique dans un champ narratif usuellement traité de façon objective, soit les enjeux de la biodiversité, mon approche se veut, de façon croissante, explicitement subjective. L'objectif est d'établir un angle analytique qui fonctionne comme un regard sur mes biais, sur ma condition ainsi que sur le contexte socioculturel dans lequel je m'inscris. Ma recherche est donc plus participative. Et c'est seulement à partir de cet angle que je me permets aujourd'hui d'articuler une analyse sur les enjeux de la biodiversité. Du moins, j'essaie. Le discours au *je* semble aller de soi pour un artiste en recherche-création, mais je dois avouer que les dimensions scientifiques et politiques des enjeux traités dans mes œuvres, et du degré de rationalité qu'ils imposent, m'ont déjà fait prendre quelques détours épistémologiques douteux.

Si la subjectivité est le cadre épistémologique du domaine artistique, je considère cet état de fait comme étant le cadre du premier geste artistique à poser, même avec une pratique engagée, c'est-à-dire une pratique qui questionne des enjeux en partie extérieurs au champ des arts (et parfois d'ordre rationnel), tout en prenant position. Je pousse cette réflexion plus loin, non sans une certaine arrogance intellectuelle assumée : le subjectif ne devrait-il pas être le cadrage du premier geste à poser en matière de biologie de la conservation aussi ? Ce que je me demande, c'est qu'en matière d'enjeux de la biodiversité, tout ne débiterait pas, en fait, par un regard subjectif assumé ? Qu'en est-il de l'existence même de ces enjeux, sans le regard subjectif d'un observateur ? Est-ce que le champ de la biologie de la conservation est indépendant de la psychologie humaine ? Est-il exempt de biais émotionnels ? Assurément pas. J'obéis aux règles du *je vis-à-vis* de ma pratique et j'extrapole maintenant ce principe au champ de recherche dans lequel ma pratique s'emboîte : la biologie de la conservation. J'en fais une déclaration. L'ambition est d'essayer de cerner les limites ontologiques des deux champs (celui de ma pratique et celui de la biologie de la conservation), afin de comprendre comment et où ils *connectent*.

L'Anthropocène, qui se distingue des autres époques par sa signature géologique artificielle ainsi que, malheureusement, par un déclin massif et accéléré de la biodiversité, ne trouverait-il pas sa réponse artistique la plus pertinente dans un art qui reconnaît le cadre foncièrement humain de l'enjeu ? La méthodologie ne devrait-elle pas être cadrée dans cette condition ; c'est-à-dire, s'articuler de façon engagée, mais *subjectivement* engagée ? Les auteurs Heather Davis et Etienne Turpin, dans *Art In the Anthropocene*, émettent l'argument que le fait même de traiter d'enjeux reliés à l'Anthropocène impose une dimension d'engagement dans le discours, et du fait même, impose ledit discours à s'articuler autour de l'expérience sensorielle, via l'esthétique :

If art is now a practice condemned to a *homolithic earth*—that is, to a world “going to pieces” as the literal sediment of human activity—how can aesthetic practices address the social and political spheres that are being set in stone? Becoming-geological undoes aesthetic sensibilities and ungrounds political commitments. (Davis et Turpin, 2015, p. 3)

Les enjeux actuels de la biodiversité, dans le contexte environnemental global, peuvent donc légitimement être définis comme des enjeux humains, et conséquemment, sensoriels. Cette réalité se comprend, à la base, à partir d'une perspective pratique, mais oblige éventuellement une certaine réflexion d'ordre épistémologique. Sans tomber dans les rouages processuels de l'expérimentation en physique quantique, j'avoue que ma perspective sur les enjeux de la biodiversité est maintenant teintée par une certaine perspective *constructiviste*¹⁰ ou *performativiste*¹¹. Toutefois, avant d'aller plus loin avec de telles postures, je voudrais préciser les circonstances qui m'y ont menées, car ce sont ces circonstances qui importent, surtout, dans ma pratique et dans mon projet de recherche actuel.

J'ai d'abord voulu m'inclure davantage dans l'équation des enjeux de la biodiversité, question de me sentir en phase avec mon nouveau constat vis-à-vis de ma condition, soit la quasi-impossibilité de me détacher de mes biais esthétiques. Simultanément, j'y ai vu l'opportunité d'optimiser ma stratégie de sensibilisation, que je voulais le moins moralisatrice possible. Quand la pratique artistique en est une

¹⁰ Le terme constructiviste est ici utilisé via la définition générale du champ de la sociologie et de la philosophie des sciences, soit le soutien que la réalité sociale ou la connaissance ne sont pas données en soi, mais construites par nos pratiques, nos discours, nos interactions. Exemple : les institutions, les catégories sociales (comme le genre, la race, la citoyenneté) n'existent pas de manière naturelle, mais à travers des processus sociaux et symboliques qui leur donnent consistance.

¹¹ Le terme performativiste est employé ici dans le cadre des théories des philosophes Judith Butler et Karen Barad, soit le rejet d'une vision représentationnaliste de la construction de la connaissance (ou l'idée que le langage ou la science reflètent une réalité déjà donnée). Le réel est constitué en acte, dans et par des pratiques.

d'engagement, même légère, le discours moralisateur peut vite devenir contre-productif. J'y réfléchis souvent. De façon croissante, au cours des cinq dernières années, je n'ai cessé d'articuler les enjeux traités dans mon travail via une perspective prompte à l'autocritique ; un exercice que je juge personnellement utile. Une série d'œuvres de 2022 traite humoristiquement de cette réflexion stratégique (figure 2.1). Cette mise au point morale m'a menée à faire davantage d'introspection, puis cette introspection, d'abord pragmatique, s'est transformée en réflexions philosophiques, en recherche de sens. Peut-être que tout me mène à la philosophie en fait, mais je sens fondamentalement que je ne veux pas m'y rendre complètement. Ce qui m'intéresse, c'est le chemin qui m'y mène.

Figure 2.1 *Narcisse*, matériaux mixtes, 2022 (à gauche). *Miroir, miroir*, matériaux mixtes, 2022 (à droite).



Je comprends les enjeux de la biodiversité en fonction de ma condition, des instruments théoriques et pratiques que je possède. Fondamentalement, ces instruments constituent mon unique accès auxdits enjeux. Ces instruments sont constitués de l'ensemble de mes sens. Ils sont un véhicule esthétique performatif, une extension des sens ; ce avec quoi j'investigue la réalité, *ma réalité*. Au-delà de la portée de ces instruments, il n'y a rien pour moi, autre que la frontière de ma condition. Et ces instruments, dans les circonstances, c'est essentiellement mon art ! J'estime que définir sa condition ainsi n'est pas limitatif ni triste ; surtout pas quand on est artiste, car l'art, souvent, nous donne l'impression de transcender sa condition, d'explorer l'inaccessible. Je me plais souvent à penser que ce n'est pas une simple impression.

Quand la perspective épistémologique du physicien Niels Bohr (où il n'existe pas de séparation nette entre l'observateur, l'instrument de mesure et l'objet observé) est reprise par des auteurs du champ des études contemporaines, telles que les philosophes Judith Butler et Karen Barad, par exemple, on arrive à l'idée d'un art engagé qui fait écho à mes aspirations :

[...] la théorisation doit être comprise comme une pratique incarnée, plutôt que comme le sport d'un spectateur qui fait correspondre des représentations linguistiques à des choses préexistantes. Les concepts, selon Bohr, ne sont pas de simples idéations, mais sont des arrangements physiques précis. (Barad et Petit, 2020, p. 57)

Barad applique Bohr au féminisme à partir d'une perspective ontologique dans l'objectif de définir une méthodologie de production de la connaissance, ou de découverte ontologique, articulée autour de son concept de *performativité*¹² (Barad et Petit, 2020). Similairement, j'applique Bohr à la biologie de la conservation, à partir d'une perspective esthétique. Je me sens foncièrement ancré dans l'idée d'une réalité que l'on construit au fil de nos interactions avec elle, d'une ontologie indissociable de notre performativité, des instruments avec lesquels on investigate la réalité. Cette idée d'intrication induit parallèlement chez moi un sentiment de responsabilité encore plus profond vis-à-vis des protagonistes représentés dans mes œuvres, soit les espèces en péril, d'où l'importance pour moi de réfléchir à la surreprésentation des espèces-phares dans la culture. J'y vois une forme d'interdépendance fondamentale. Donc à de multiples niveaux, selon le cadre épistémologique qu'induit l'Anthropocène à la pratique artistique, les enjeux de la biodiversité commencent avec nous, par nous ; avec moi, par moi.

2.2 Au-delà de la trace ; l'empreinte comme acte heuristique

Comme je problématise l'instrumentalisation du charisme animal dans les campagnes de sauvegarde, ainsi que la présence virtuelle qui en est conséquente, et comme une bonne partie du phénomène est d'ordre médiatique, il serait légitime de réfléchir à la pertinence d'utiliser la sculpture et l'installation comme moyens d'investigation, et aussi, l'empreinte comme élément de méthodologie. La présence virtuelle, bien qu'à la fois matérielle (jouets, culture culinaire, vêtements, etc.) et immatérielle (dessins animés, publicités, logos sportifs, etc.), renvoie, ultimement, à un enjeu ancré dans le monde physique, soit le déclin de la biodiversité. À cet égard, je crois pertinent d'intervenir via une pratique qui touche au matériel et à l'immatériel ; d'où la légitimité de la sculpture et de l'installation, puis de leur hybridation avec le médiatique. Mes explorations à la maîtrise trouvent donc leur finalité dans un travail médiatique

¹² Le concept de performativité, est ici utilisé tel qu'articulé par Karen Barad, soit la manière dont le langage et les pratiques discursives contribuent à la création, à la production et à la transformation de la réalité. La performativité est ainsi une forme de critique du représentationnalisme ; ce n'est pas en représentant le monde qu'on le connaît, mais en pratiquant, en agissant, en intra-agissant avec lui. L'ontologie, selon Barad, est définie en s'inspirant, en partie, de la physique quantique et de la méthodologie scientifique de Niels Bohr.

oui, mais en dialogue avec la matière, via des propositions articulées autour d'enjeux de mise en espace et d'expériences ancrées dans le présentiel.

Bien que l'empreinte fasse partie de mes recherches à la maîtrise, je la relègue, d'une part, essentiellement à la méthodologie. D'autre part, elle n'est plus centrale. Elle est encore importante, mais elle est volontairement tassée, de sorte à laisser de la place à de nouveaux concepts que je veux explorer. Je tiens à la garder présente dans mon discours actuel (d'où sa légitimité dans ce mémoire), car pour moi, elle est la fondation des nouveaux outils de recherche que j'utilise. Ces nouveaux outils n'évoquent pas toujours clairement leur filiation avec l'empreinte, c'est-à-dire qu'ils n'y renvoient pas toujours de façon explicite. Mais l'empreinte reste fondamentale. À cet égard, d'un point de vue pratique, j'estime que toutes mes nouvelles techniques de moulage sont issues des ramifications de l'empreinte. D'un point de vue théorique, c'est l'investigation du concept de présence virtuelle qui en découle! J'en fais l'élément central de la problématique de mon projet de recherche! Son rôle est donc toujours bien ancré dans ma démarche, mais j'estime aujourd'hui qu'il est important de prioriser le développement, la définition et la mise en lumière de ce à quoi l'empreinte m'a amené à réfléchir ces deux dernières années. Et c'est surtout au niveau du médiatique que ça se passe. Conséquemment, la terminologie évolue, les médiums changent.

Vu cet état de fait, l'empreinte ne fait donc pas partie de l'intitulé de ce mémoire. Elle aurait pu remplacer le terme *médiatique* dans mon intitulé. C'est là que le changement s'est surtout opéré dans ma démarche, du moins, pour la maîtrise. C'est dans le détronement de l'empreinte par le médiatique. L'un n'empêche pas l'autre, mais le focus change. C'est une nuance, mais une nuance importante. Articulée plus implicitement dans le travail, l'empreinte est intriquée ici et là ; elle sert de terreau pratique et théorique fertile, qui, au final, facilite le tremplin vers de nouvelles idées.

Didi-Huberman inscrit le procédé de l'empreinte dans une dimension épistémologique. Quand on l'utilise comme je le fais, il est facile d'être en accord avec cette idée. Via un procédé d'essais et d'erreurs souvent complexe (qui va bien au-delà de la simple documentation), l'empreinte m'engage usuellement dans un processus de découverte et de construction de savoir, souvent non anticipé, soit un processus heuristique. Tel que développé dans *La ressemblance par contact ; archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (Didi-Huberman, 2008), Didi-Huberman définit l'empreinte comme procédé d'archive au croisé de l'anthropologie, de l'archéologie, de l'esthétique et de la philosophie, se veut un *prélèvement de la réalité* qui, vu les contraintes techniques qu'il impose, se voit aussi être fécond tant artistiquement que scientifiquement. Ces réflexions m'amènent à défendre l'empreinte contre l'idée d'un acte pouvant

être perçu comme rudimentaire. « Faire une empreinte, c'est d'abord *émettre une hypothèse technique, pour voir ce que cela donne*, tout simplement. Le résultat n'est pas avare ni en surprise, ni en attentes dépassées, ni en horizons qui s'ouvrent d'un coup » (Didi-Huberman, 2008, p. 31).

Le processus de l'empreinte est une véritable source de créativité dans ma pratique. La réalisation d'une œuvre commence habituellement avec le ciblage d'une espèce en péril. S'effectuent ensuite des esquisses de l'œuvre à réaliser, articulées autour des enjeux de l'espèce ciblée. Une fois satisfait d'un concept et d'une esquisse, je m'engage dans un processus de collecte d'empreintes. Une fois l'accès à l'espèce ciblée rendu possible (soit via un zoo, un laboratoire ou un centre de conservation), je procède au moulage des empreintes. À partir de cette étape, plusieurs événements peuvent mener à différents chemins : les circonstances dans lesquelles je moule l'empreinte (règles et normes des institutions, l'échéancier de travail, etc.), le comportement de l'animal lors de la prise d'empreinte si celui-ci est vivant, la qualité de préservation de l'animal si celui-ci est mort, etc. L'empreinte recueillie dicte partiellement le reste de la réalisation de l'œuvre. Parfois l'empreinte est brouillonne, parfois elle est bien définie. Les avenues esthétiques de l'œuvre en sont conséquentes. Une fois l'empreinte moulée, je la duplique avec des matériaux durables (silicone, résine, etc.). J'utilise ensuite ces *duplicatas* pour en faire des estampes qui vont servir à reproduire l'empreinte dans les œuvres. À la fin de ce processus, pour des raisons surtout techniques, l'idée de départ de l'œuvre est déjà substantiellement altérée. J'estime la plupart du temps que c'est pour le mieux. Les limites (ou les défis) techniques de l'empreinte sont ainsi générateurs de compromis créatifs ; ils me mènent à des chemins heureux, non anticipés.

Cette dimension heuristique, que je me plais à entretenir avec l'empreinte, est mise à profit dans plusieurs de mes œuvres, souvent implicitement, parfois explicitement. Bien que datée de 2016, l'œuvre *Cacouna Piscine* est peut-être le meilleur exemple du rôle heuristique de l'empreinte dans ma pratique (figure 2.2). Au départ, l'objectif était de mouler la queue d'un béluga décédé¹³, avec du plâtre, afin de la dupliquer et d'en faire une estampe, de sorte à pouvoir la reproduire dans quelques œuvres. Toutefois, le moulage de la queue de béluga m'a mené ailleurs. J'ai décidé d'arrêter le processus de réalisation de l'œuvre une fois la queue fraîchement moulée. J'avais soudainement l'impression que ce moulage possédait les qualités formelles d'une œuvre finale. Le tout fut donc laissé ainsi, à l'état brut, sans ajout, outre une mince couche

¹³ Des bélugas de la population de l'estuaire du golfe du Saint-Laurent sont trouvés décédés chaque année. Certains d'entre eux sont transportés à la Faculté de médecine vétérinaire de l'Université de Montréal, à Saint-Hyacinthe (Québec), pour y être autopsiés. C'est pendant une autopsie que j'ai pu être en mesure de réaliser mon moulage.

de peinture acrylique verte coulée par-dessus l’empreinte de plâtre (une simple petite esthétisation). J’ai même laissé l’empreinte dans le récipient dans lequel le moulage fut fait, soit une piscine en plastique pour enfant. L’œuvre fut exposée telle quelle. Ce fut une révélation pour moi. L’empreinte pouvait me faire bifurquer, m’amener à considérer de nouvelles avenues formelles, proposer de nouveaux concepts, donc ainsi, produire de la connaissance. L’empreinte venait alors, pour une première fois, d’être comprise comme un acte heuristique dans mon travail.

Figure 2.2 Processus de moulage de queue de béluga (de gauche à droite, en haut) et exposition de *Cacouna Piscine*, 2016 (en bas).



Cette évolution du rôle de l’empreinte impose de définir mon approche avec le moulage à la maîtrise. Pour moi, le moulage se fait via la perspective de l’empreinte, toujours. Il en est conséquent. Toutefois, j’élargis aujourd’hui sa portée. J’applique le procédé à toutes les parties du corps des espèces représentées dans les œuvres, différemment d’avant, où seule l’empreinte de pied était moulée (outre le béluga et quelques autres exceptions). Parfois je moule l’animal en entier, en un bloc, et le représente tel quel, un peu à la manière des taxidermistes. D’autres fois, je ne moule qu’une des parties du corps de l’animal : des textures de peau, des reliefs d’écailles, des mâchoires, des parties de carapaces, etc.

Lorsque je moule l'animal au complet, on perd peut-être, partiellement, l'iconographie de l'empreinte laissée au sol, évoquée par sa figure culturellement chargée, son renvoi au procédé métaphorique. L'exercice peut suggérer un rendu plus didactique ou *littéral*. Mais si le moulage complet de l'animal évoque la taxidermie (sans en être), par exemple, et donc, renvoie conséquemment à la charge éthique et culturelle de cette pratique, il renvoie à quelque chose d'autre, tout simplement, et pas nécessairement à quelque chose de moindre. Quand Mark Dion, par exemple, met en lumière les racines des politiques environnementales et la construction de l'idée de la nature, il utilise fréquemment la taxidermie. Dans cet ordre d'idées, j'estime que le moulage complet de l'animal a aussi sa force. Je perds une partie du chemin vers la métaphore, un exercice évocateur d'images et de sens, une belle stratégie expérientielle. Mais le procédé reste toutefois le même dans son essence. Il y a dans l'exercice, encore et toujours, une véritable ambition de documenter et de préserver le plus fidèlement possible (donc en partie, scientifiquement), une forme de patrimoine naturel.

D'un autre côté, quand je ne moule qu'une des parties du corps de l'animal, je retourne à l'exercice métaphorique opéré avec les empreintes de pieds, mais cette fois-ci, à un niveau plus abstrait, donc plus près de l'indiciel *peircien*, à la façon des *Anthropométries* d'Yves Klein. Je rattrape donc ici (ou rebalance), peut-être un peu, le procédé métaphorique d'avant, l'iconographie du pied en moins.

Ces deux nouvelles approches vis-à-vis du moulage, que je tente de définir avec une certaine théorie, visent aussi, et surtout, à élargir le spectre des espèces pouvant être traitées dans mon travail. Certaines empreintes de pied d'espèces en péril sont tout simplement impossibles à obtenir, soit à cause de leur morphologie (trop petites, trop légères, etc.), de leur type d'habitat (milieu aquatique, espace aérien, etc.), ou encore, de l'impossibilité d'être en contact avec des animaux vivants (le fait d'utiliser des animaux vivants complique substantiellement le processus de moulage, et rend tout simplement impossible le traitement de certaines espèces dans mon travail). Donc, l'accès à certains laboratoires où sont préservées dans l'alcool et/ou sont autopsiées certaines espèces est devenu une avenue de recherche nécessaire pour la poursuite de mon projet de recherche. La nécessité d'augmenter le nombre et le type d'espèces traitées s'est manifestée via le développement de ma problématique actuelle, qui interroge justement l'idée d'une représentation réduite et sélective des espèces en péril dans les campagnes de sauvegarde et les médias.

Figure 2.3 Processus de collecte d'empreintes en relief de tortue-molle à épine (spécimen vivant), qui consiste à faire marcher l'animal sur une galette d'argile biologique humide.



Figure 2.4 Processus de collecte d'empreintes en aplat de rainette faux-grillon (spécimen vivant), qui consiste à faire marcher l'animal dans de l'argile biologique liquéfiée, puis à le refaire marcher ensuite sur des galettes d'acrylique séchées.

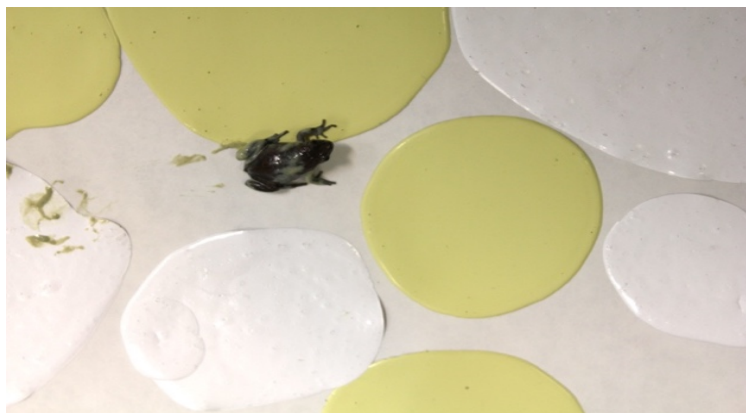


Figure 2.5 Processus de moulage du corps complet de rainettes faux-grillon et d'éperlan arc-en-ciel avec du silicone (spécimens décédés et conservés dans l'alcool).



L'angle nouveau avec lequel j'approche le moulage, vu la possibilité qu'il me donne de mouler davantage d'espèces différentes, permet d'aborder plus efficacement la dimension *représentative* des enjeux de la biodiversité, puis, conséquemment, d'ouvrir une fenêtre vers d'autres champs, dont le médiatique. C'est via cette fenêtre, qu'au-delà de l'empreinte, se trouve l'essence de mes nouvelles expérimentations à la maîtrise. Mon principal défi n'est pas de me développer dans un nouveau médium complètement digitalisé, mais plutôt d'hybrider pertinemment le digital au matériel, de réfléchir à la mise en espace de cette hybridation, tout en articulant l'exercice autour d'un discours critique sur les enjeux de représentation des espèces-phares et de leur présence virtuelle. Mon travail n'est donc pas d'ordre pictural à proprement parler, quoiqu'un peu, mais porte surtout sur la *mécanique* du pictural. Je m'intéresse à son substrat, ce qui m'amène à réfléchir, finalement, au concept de dispositif.

2.3 Réflexion sur le concept de dispositif dans le contexte médiatique

Dans *Le musée est-il vraiment un média?*, le sociologue Jean Davallon développe une réflexion sur la nature et le rôle des musées dans la culture, qu'il définit comme étant des lieux d'opérativité sociale. Il y interroge la pertinence de considérer le musée comme un média, au sens de la communication. Il cherche à déterminer si le musée peut être considéré comme un média au même titre que la télévision, la presse ou la radio. Il propose de considérer celui-ci comme un dispositif de communication qui produit des messages pour un public, en établissant « [...] qu'ils ne sont plus abordés sur le mode de *machines* qui brancheraient des individus à un distributeur, payant ou gratuit, d'informations, mais comme des dispositifs sociaux dont la particularité est de relier des acteurs sociaux à des situations sociales » (Davallon, 1992, p. 102). Le musée ne transmettrait pas un message univoque. Contrairement aux médias classiques, le musée ne livrerait pas de contenu structuré autour d'un message central clairement identifiable. Le sens est coconstruit entre l'exposition, les objets et le visiteur. Davallon propose de comprendre le musée plutôt comme un dispositif sociotechnique, c'est-à-dire une mise en forme matérielle et symbolique qui organise la rencontre entre un savoir (ou une culture) et un public. Soit un média, oui, mais pas au sens classique. Il s'agit d'un média original, non linéaire, multisensoriel, et interprétatif, où le sens dépend fortement de l'engagement du visiteur.

C'est dans ces mots que la notion de dispositif fait écho à ma pratique. Davallon s'inspire de la formule élargie du dispositif, telle que développée par le philosophe Giorgio Agamben, soit :

[...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions règlementaires, des lois, des mesures

administratives, des énoncés scientifiques [...]. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...]. (Agamben, 2007, p. 8-9)

Par contre, Davallon réarticule la formule sous l'angle de l'esthétique (quoiqu'aussi imbriquée dans le social) et de la mise en espace opérationnelle. Cet angle d'approche possède assurément plusieurs similarités avec les problématiques de mise en espace abordées par une généralité d'artistes en recherche-crédation, mais fait aussi particulièrement écho à une prise de conscience récente que j'ai eue vis-à-vis de la croissance de la dimension installative dans mon travail. Je perçois de plus en plus mes œuvres comme des ensembles d'agréats complémentaires, d'éléments narratifs qui fonctionnent en réseau, entre eux et avec le spectateur.

Le travail de Mark Dion est un bel exemple de cet entendement du concept de dispositif, je crois. Les espaces d'exposition qu'il investit sont transformés en exercice d'investigation des institutions, invitant les spectateurs à déambuler à travers des installations-récits, des laboratoires-esthétiques qui *mécanisent* les enjeux de diffusion et de production du savoir institutionnel. Sa démarche repose sur l'examen critique des systèmes de savoir et la manière dont ils façonnent notre compréhension du monde naturel. Comme moi, il récupère, collectionne, et réinterprète des objets pour raconter des histoires sur les relations entre l'homme et la nature. Qu'ils proviennent de décharges, de plages ou de forêts, ces objets sont souvent réassemblés, comme des bouts de phrases, dans des installations où le dialogue s'effectue, entre œuvre et spectateur, mais aussi, entre les différents matériaux de l'œuvre. Tous les constituants de l'œuvre sont de nature distincte et ont un rôle précis dans le fonctionnement de celle-ci, un peu comme les différentes pièces d'un moteur. Ils opèrent en complémentarité, dans un système, pour le faire fonctionner comme un tout. Cette approche de type montage, qui flirt avec la mise en scène, touche à ma problématique de près, car l'instrumentalisation du charisme animal, à travers des dispositifs médiatiques, c'est aussi de la mise en scène (ou du montage). C'est aussi opérationnalisé dans un système, en l'occurrence, les campagnes de sauvegarde et les médias. Il m'est difficile aujourd'hui de ne pas comprendre l'art installatif comme une mise en espace de systèmes, soit un dispositif, via lequel existe, presque par défaut (ou fondamentalement), une dimension critique. D'abord, vu les tensions qu'exerce le dispositif sur les enjeux narratifs de la mise en scène, mais aussi, vu l'opérativité de leur agencement, que l'on souhaite optimale, afin de servir le propos de l'œuvre le plus efficacement possible, soit dans mon cas, partager une expérience esthétique qui sensibilise vis-à-vis des espèces en péril. La nature critique du dispositif s'expose d'autant plus lorsque la pratique est engagée. Il m'est difficile de me détacher de cette idée si le travail vise à aborder *efficacement* (donc peut-être avec une certaine rationalité) un enjeu naturel,

scientifique ou culturel/social précis, sans qu'en contrepartie, l'opérativité du message ne nuise trop à l'expérience esthétique. Ce défi, qui en bout de ligne, nécessite de viser une balance subjectivement satisfaisante entre les deux parties, impose une gymnastique de mécanisation de l'œuvre, qui je crois, ne peut être efficace que si l'artiste élabore son œuvre comme un dispositif.

L'artiste Mary Mattingly, qui met en place des initiatives communautaires immersives, explore esthétiquement des modes de vie alternatifs articulés autour d'enjeux écologiques. *Swale* (2016), l'un des projets les plus emblématiques de Mattingly, propose une barge flottante transformée en jardin comestible, naviguant sur les rivières de New York. L'artiste y invite le public à interagir avec un espace où les ressources naturelles sont accessibles gratuitement, tout en le sensibilisant à la question de l'accès à la nourriture et à l'autonomie alimentaire. En utilisant l'eau comme espace public, Mattingly interroge la manière dont les infrastructures urbaines pourraient être repensées pour être plus durables et inclusives. Son travail articule ainsi des œuvres-systèmes dans lesquelles des spectateurs-acteurs transforment la nature même de l'œuvre via des dispositifs in situ. Ceux-ci sont articulés dans l'optique de faire réfléchir, ultimement, à d'autres enjeux que la notion de dispositif, soit le consumérisme et l'obsolescence, qu'elle dénonce abondamment. Mattingly use donc du dispositif pour ouvrir sur de nouvelles perspectives ; ce qui n'est pas un jugement de valeur pour moi. C'est une position de recherche. Je crois que cette opérationnalité du dispositif, plus *utilitaire* peut-être (donc qui utilise le dispositif pour parler d'autre chose), en comparaison avec celle de Dion, qui me semble davantage *observer* le dispositif, m'aide à me positionner. J'estime que mes recherches se trouvent quelque part entre les deux.

Ces réflexions sur l'usage du dispositif, entre approche plus pragmatique et observation critique, ont nourri mes propres questionnements et m'ont préparé à explorer plus concrètement cette notion dans ma pratique.

2.4 Segment de journal d'atelier 2 : octobre 2024

Je réfléchis au concept de dispositif. Comment l'empreinte m'a amené là ? Je réfléchis au médiatique aussi. Mes réflexions sur la notion de dispositif sont encore très théoriques, mais je sais que la mise en espace de mon exposition finale mobilisera de nouvelles méthodes de travail et de nouvelles perspectives de montage. J'anticipe un plus grand déploiement des œuvres vers la forme installative, vu leur nature de plus en plus immersive.

Je suis à même de m'investir dans ma première exploration articulée autour d'un réel appareillage médiatique. Comment pourrai-je interroger le principe d'instrumentalisation des espèces-phares dans les médias, et comment pourrai-je mettre à distance leur conséquente présence virtuelle dans la culture en utilisant une partie des plateformes via lesquelles le phénomène s'opère ? Poser la question, implique d'emblée, de réfléchir à un dispositif médiatique.

Je n'ai qu'une idée abstraite de comment tout ça va prendre corps dans la réalisation de ma prochaine œuvre. Si je réfléchis à ces notions à la maîtrise, c'est que plusieurs constats vis-à-vis de mes œuvres précédentes m'ont permis de déceler certains éléments de ma problématique et de ma question de recherche. Mais les constats se sont faits a posteriori essentiellement. Ayant maintenant ces notions en tête, à quel point mon processus de création en sera impacté ? Probablement beaucoup, enfin, je crois. Je ne veux toutefois pas travailler à partir d'un plan trop rigide. Théoriquement, je crée des ponts, je développe un discours qui s'articule de façon croissante autour de ces notions. Mon objectif est d'assimiler ces concepts du mieux que je peux, de me créer un cadre, puis ensuite, de me donner une liberté totale à l'intérieur de ce cadre. Je me permettrai quand même de sortir de ce cadre un peu aussi. L'irrationnel doit primer sur le rationnel. Je le pense rationnellement.

Le cœur de ma première expérimentation repose sur la figure d'une tortue désignée menacée au Québec : la tortue géographique. L'objectif est de créer une installation de base, composée de deux appareils digitaux : une télévision numérique et un mini-écran de marque Lilliput¹⁴. L'image de la tortue doit voyager d'un écran à l'autre tout en donnant l'impression d'appartenir à un même espace visuel. Cette première exploration a pour but de maîtriser les fondements techniques du concept, que je complexifierai et esthétiserai pour mon exposition finale. Afin de réaliser cette expérimentation, j'ai emprunté les items suivants au centre de prêt de matériel audiovisuel de l'école des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM : une télévision numérique, un mini-écran Lilliput et un Beelink¹⁵.

¹⁴ Le mini-écran Lilliput est un petit écran de télévision digital standard (15 cm de diagonal d'écran), avec entrées HDMI, mais sans antenne ni connexion wifi.

¹⁵ Le Beelink est un mini-PC, sans écran ni clavier, fonctionnant sous Windows.

Figure 2.6 Appareillage d'exploration en atelier.



Mon premier défi se trouve dans l'élaboration d'un dispositif, du moins, dans l'élaboration de l'idée d'un dispositif intéressant. Il existe plusieurs façons de générer l'effet visuel que je souhaite créer. Je peux utiliser une seule vidéo et la diffuser sur deux écrans, ou bien utiliser deux vidéos distinctes et les envoyer chacune sur un écran, en simultanée, le montage simulant une connexion entre elles. J'ai envisagé les deux options, mais opté pour la première.

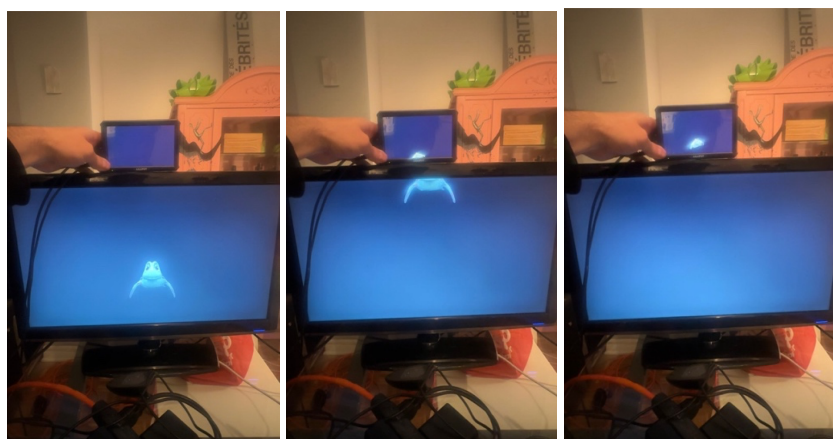
Le premier exercice à effectuer est de réfléchir à la manière dont divers dispositifs pourraient influencer la représentation de la figure de la tortue. La télévision numérique, par exemple, a l'avantage de produire une image nette et immersive, elle est aussi associée aux médias de masse et à la publicité ; des vecteurs qui réduisent souvent les animaux à des icônes ou à des produits de consommation.

L'écran Lilliput, de son côté, est ici choisi pour explorer l'impact visuel que pourrait générer l'utilisation d'un téléphone mobile, par exemple. Bien que plus complexe à intégrer pour cet exercice, cet appareil m'a permis d'examiner la relation intime que nous entretenons avec nos appareils mobiles personnels. En présentant la tortue sur ce type d'écran, je veux jouer avec l'idée de proximité et d'isolement : l'animal devient à la fois un compagnon virtuel et une image éphémère, consommée en quelques secondes avant de passer à autre chose. Les tablettes et téléphones mobiles, objets omniprésents de notre quotidien, sont également des symboles de notre dépendance au numérique, où la nature se réduit souvent à une abstraction ; un simple flux d'images que l'on fait défiler.

2.5 Segment de journal d'atelier 3 : novembre 2024

Mon deuxième défi est de faire fonctionner mon dispositif, soit d'opérer le matériel dans un système qui me permette de générer l'effet visuel escompté. J'ai réalisé mes premiers tests en utilisant des images provenant d'anciennes vidéos d'art à moi (figure 2.6). L'objectif était de séparer une même vidéo sur deux écrans. Pour ce faire, j'ai utilisé une application recommandée par les techniciens du centre de prêt de matériel audiovisuel de l'UQÀM : Bino. Cette application permet de diviser une vidéo en deux parties et d'exporter chaque segment sur un écran différent. C'est une révélation pour moi !

Figure 2.7 Organisation du concept avec deux dispositifs: télévision + mini écran Lilliput



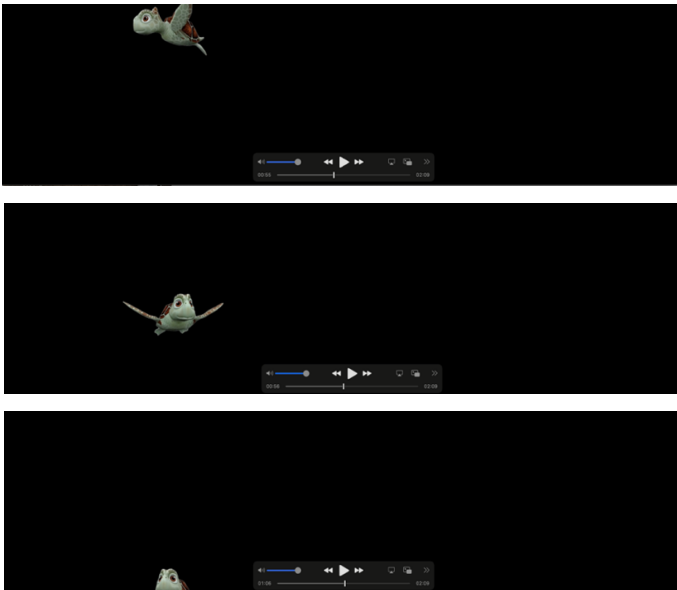
Je suis allé chercher une image de tortue géographique dans mes archives vidéo. Je dispose de plusieurs vidéos d'animaux désignés menacés que j'ai archivées au cours de ma pratique artistique ces 15 dernières années. Je dois maintenant apprendre à découper cette tortue de son arrière-plan afin de pouvoir l'utiliser dans mon dispositif de différentes manières. Pour ce faire, j'utilise le programme Adobe After Effects. Bien que j'aie déjà quelques notions de montage et de postproduction, détacher des images de leur fond avec ce logiciel, me demande d'approfondir mes connaissances via plusieurs tutoriels. Après nombre d'heures de peaufinage, je suis heureux de comprendre que mon idée fonctionne ! J'ai donc une tortue géographique, en mouvement, découpée de son fond. Ne reste plus qu'à l'intégrer à mon dispositif. J'applique la même méthode à une image de tortue animée en trois dimensions trouvée sur YouTube. Après avoir également dégagé cette image de son arrière-plan, je réalise un montage avec Adobe Premiere. Dans ce montage, je juxtapose la première tortue réaliste et la tortue animée de style dessin animé côte à côte dans une vidéo au format 3840 x 1080 pixels (équivalent à deux vidéos de 1920 x 1080 pixels placés côte à côte). L'idée est que la moitié droite de

la vidéo (1920 x 1080 pixels) soit affichée sur le téléviseur, tandis que la moitié gauche (1920 x 1080 pixels) soit projetée sur le mini-écran. Après quelques peaufinages de montage, la vidéo joue en boucle dans les deux écrans. L'effet est très satisfaisant, je comprends maintenant le potentiel pratique et théorique qui est devant moi. Je vis une petite extase quand même. Maintenant, place à la magie !

Figure 2.8 Montage animé (téléviseur). Le mouvement de la tortue part du bas et va vers le haut. Quand la tortue sort graduellement de l'écran (en rendu réaliste), elle réapparaît graduellement dans l'écran du Lilliput, en rendu cartoonisé, comme si les deux écrans faisaient partie du même espace virtuel. Le mouvement se produit en boucle.



Figure 2.9 Montage animé (Lilliput).



CHAPITRE 3

Un bestiaire en deux axes

3.1 L'absence virtuelle

Dans les chapitres 1 et 2, j'ai tenté de mettre en lumière une filiation théorique entre le concept de présence virtuelle, principalement constitué d'espèces-phares, et celui de dispositif, qui fait écho aux procédés d'instrumentalisation de ces espèces dans les campagnes de sauvegarde et les médias. Entrecoupé de réflexions sur la notion d'empreinte et d'un cadrage épistémologique de ma pratique, l'objectif était d'établir le cadre théorique et pratique des explorations à réaliser en atelier. C'est dans ce troisième et dernier chapitre que ce volet sera développé. Les explorations principales, débutées avec la mise sur pied d'un dispositif à deux écrans, présentant un mouvement en boucle de tortue géographique, se poursuivent avec une deuxième phase de développement, terminée en mai 2025, juste avant le début de la rédaction de ce mémoire. L'exploration doit être finalisée et aboutie en œuvre, après le dépôt du mémoire, puis présentée dans un corpus constitué de trois autres œuvres, pour l'exposition finale.

Cette première étape d'ancrage théorique m'a permis de souligner, entre autres, un certain ensemble de rouages opérés au sein des campagnes de sauvegarde et de mieux comprendre comment ceux-ci sont articulés dans la culture et les médias. Vu l'importance du charisme animal dans les campagnes de sauvegarde actuelles, l'exercice fut centré sur la notion d'espèces-phares. Le constat de ce biais a soulevé une réflexion parallèle sur l'ombre que les espèces-phares portent sur les autres espèces en péril. Si la présence virtuelle actuelle renvoie à une minorité d'espèces en péril instrumentalisée dans les campagnes de sauvegarde et popularisée dans la culture, elle renvoie aussi, par défaut, à toutes celles qui en sont absentes. J'ai donc défini un terme pour opérer l'idée dans ma pratique, celui d'*absence virtuelle*.

L'absence virtuelle est donc la partie immergée de l'iceberg. Elle constitue la majorité des espèces en péril qui ne figurent pas (ou peu) dans la culture, les médias et les campagnes de sauvegarde. Pour la plupart, ces espèces sont considérées comme moins charismatiques que les espèces-phares. Ce terme est un élément clé de ma méthodologie.

L'idée du terme fut très bien articulée par l'artiste Michèle Magma, qui était invitée à discuter publiquement de mon travail lors de la présentation de mes recherches au forum 2025 des étudiants à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM. Spontanément, elle utilisa le terme exactement dans

ces mêmes mots, soit *absence virtuelle*, pour partager avec moi son questionnement vis-à-vis du biais problématique de la présence virtuelle, de sorte à m'amener à élaborer sur la façon dont mon travail pouvait en rendre compte. J'en fus ravi, car je n'avais alors jamais abordé ce concept avec elle. Je l'avais seulement développé en écrit, dans des travaux académiques. Cet événement fut révélateur pour moi, car j'y ai compris que ma recherche faisait écho à un enjeu qui se comprend plutôt bien, qui s'articule autour d'une logique qui facilite le dialogue.

M'inspirant de cet état de fait, je développe mon corpus d'œuvres autour de cette dichotomie qui existe entre, d'un côté, les espèces-phares, soit un ensemble constitué d'espèces dites charismatiques, et d'un autre côté, les autres espèces en péril, soit un ensemble constitué d'espèces dites non charismatiques. J'établis donc un corpus en deux axes. D'un côté, je cible la présence virtuelle et ses dispositifs, d'un autre côté, je cible l'absence virtuelle et ses dispositifs (qui en fait, sont essentiellement *mes* dispositifs, vu l'invention du concept). Cette dichotomie structure les fondements de ma méthodologie. Je compte toujours établir chaque dispositif d'œuvre à partir d'un moulage d'animal en péril. C'est mon ancrage dans le patrimoine naturel, dans la documentation objective de mes sujets, soit une stratégie m'aidant à mettre à distance le principe de représentation de la figure animale avec laquelle les œuvres viennent à jongler. Chaque œuvre présente une figure animale décontextualisée, transfigurée ou contre-transfigurée, mais établit toujours un certain lien avec le réel, vu le moulage, vu l'empreinte. En ramenant à l'origine de la figure animale, soit l'animal réel, j'estime faciliter une mise en lumière de l'exercice de manipulation de ladite figure.

C'est dans cette perspective méthodologique que j'ai amorcé mes premières expérimentations concrètes, afin de mettre à l'épreuve ces concepts dans un cadre pratique.

3.2 Segment de journal d'atelier 4 : janvier 2025

L'expérimentation avec mon dispositif à double écran et la tortue géographique fut une réussite. Vu le caractère substantiellement nouveau de cette nouvelle avenue dans ma pratique, j'ai compris, non sans une certaine fierté, qu'il ouvrait une fenêtre prometteuse pour la suite de mes recherches à la maîtrise, et fort probablement, pour de nombreuses années de pratique post-maîtrise. Je suis donc assez enthousiaste vis-à-vis de l'idée de poursuivre le développement de ce concept. Je suis partie d'un défi technique (faire fonctionner mon dispositif d'écrans avec la tortue), qui nécessite toujours, ultimement, un aboutissement esthétique, soit être intégré pertinemment à une œuvre.

Il est important d'avoir une vue d'ensemble sur ces objectifs de recherche, et cela signifie souvent de laisser tomber une bonne idée (matérialisée ou pas), qui a nécessité temps et efforts, pour servir en premier lieu l'efficacité globale de l'œuvre en cours de réalisation. *Kill the darling*, disent les cinéastes, quand ils coupent leur meilleure scène du montage afin de servir l'histoire du film en cours de production. J'ai dû faire de même au début du trimestre, pour servir le meilleur de mon corpus de fin de maîtrise. Quand j'ai commencé à cogiter sur des idées d'œuvres auxquelles je pouvais intégrer mon dispositif, je me suis rendu compte que mes meilleures idées nécessitaient toutes de choisir un nouvel animal comme sujet. J'ai eu l'idée de représenter une espèce dans un environnement visuel qui rappelle une sorte de *channel aquarium*. Je trouvais que ça faisait un bon écho à la notion de présence virtuelle, tout en étant quelque peu humoristique. Et je me suis dit que j'y représenterais un poisson non charismatique, qui lui, serait entouré de poissons beaux et colorés. Cette réalisation impliquait donc de mettre de côté une grosse partie du travail développé avec la tortue. Au moins, la compréhension de l'infrastructure technique de mon dispositif était maîtrisée. Je devais maintenant recommencer le même processus, mais avec une nouvelle espèce animale.

3.3 Transfiguration vs contre-transfiguration

J'ai choisi deux termes pour identifier le processus opéré au sein des œuvres des deux axes de mon corpus : la *transfiguration* et la *contre-transfiguration*.

Pour le processus de transfiguration, à partir d'un moulage d'animal ne faisant pas partie des espèces-phares, j'opère une magnificence anthropomorphisée, inspirée des codes et des dispositifs de la présence virtuelle et des campagnes de sauvegarde. Par exemple, l'esthétique de représentation utilisée dans les revues de conservation et les campagnes de sauvegarde, où l'on retrouve la figure animale sublimée par l'esthétique photographique commerciale (respect de la règle des tiers¹⁶, couleurs saturées, éclairage très contrasté, etc.) pourrait être mobilisée. Ou encore, l'esthétique davantage près du dessin animé, des jouets et des jeux vidéo, où l'on retrouve des traits hautement anthropomorphisés (grands yeux ronds, cils exacerbés, bouche avec lèvres, couleurs attrayantes, etc.) pourrait être aussi mobilisée. Je pars du moulage pour représenter la figure modifiée (ou augmentée) de l'animal, mais je ne reste pas

¹⁶ La règle des tiers réfère ici au principe de composition en photographie qui invite à diviser mentalement l'image en neuf sections égales grâce à deux lignes horizontales et deux lignes verticales. Les éléments essentiels de la photo sont idéalement disposés le long de ces lignes ou à leurs intersections.

nécessairement dans la matière. La figure peut transcender son médium d'origine et se dématérialiser, se digitaliser. Tous les paradigmes de représentation sont envisagés.

Pour le processus de contre-transfiguration du corpus, j'effectue le geste inverse, c'est-à-dire qu'à partir d'un moulage d'espèce-phare, je démagnifie sa figure pour la recontextualiser dans des représentations antinomiques à la séduction, voire grotesques, dérangeantes et/ou humoristiques. L'objectif est de décontextualiser radicalement sa représentation, usuellement sublimée, afin de poser un regard critique sur le rapport que l'on porte vis-à-vis de ces attributs charismatiques. J'interchange donc les positions entre espèces-phares et espèces *non-phares*, en poussant les plateformes (ou les contextes) de représentation à l'extrême.

La séparation du corpus en deux axes se veut une volonté d'explicitier la dichotomie qui existe entre la présence virtuelle et l'absence virtuelle. Je mise partiellement sur l'effet de contraste qui sera généré entre les deux axes, que j'estime susceptibles d'éclairer sur certains rouages psychoémotionnels qui sous-tendent notre rapport aux enjeux de la biodiversité et la place prépondérante d'affects esthétiques qui l'animent. J'anticipe par contre certains entrecroisements processuels inévitables de ces deux axes au sein de chaque œuvre, ce qui brouillera légèrement les pistes, ainsi que la clarté des résultats promus par cette méthodologie. Je veux laisser le processus de réalisation dicter une partie du plan.

3.4 Segment de journal d'atelier 5 : mars 2025

Je poursuis les explorations relatives à mon dispositif à deux écrans, débuté avec la figure de tortue géographique. Deux raisons fondamentales animent mon désir de modifier ce dispositif, ainsi que de remplacer la figure de tortue qu'il met en scène par une figure de poisson. D'abord, l'image cartoonisée de la tortue est prise sur YouTube, je n'en possède pas les droits d'exploitation. L'objectif premier en choisissant cette tortue cartoonisée était de trouver une image en mouvement sur internet, rapidement, quelque chose qui marcherait dans l'échéancier que j'avais pour faire mes tests (donc pas nécessairement dans une optique d'être diffusée publiquement). La deuxième raison qui m'incite à changer mon sujet, c'est qu'entre-temps, j'ai fait des esquisses d'œuvres auxquelles mon dispositif pourrait venir s'intégrer. Et ma meilleure esquisse ne mettait pas en scène une tortue, mais plutôt un poisson issu de l'absence virtuelle, qui se retrouverait dans une vidéo d'aquarium, soit un environnement sublimé, constitué de coraux et de poissons beaux et colorés.

Je suis donc retourné au laboratoire de Biologie du ministère de l'Environnement, de la Lutte contre les changements climatiques, de la Faune et des Parcs, à Longueuil. Le laboratoire est spécialisé en espèces aquatiques du sud du Québec, et j'ai de très bons contacts avec eux. J'y ai emprunté un spécimen de fouille-roche gris, conservé dans l'alcool ; une espèce de poisson du sud du Québec, désignée vulnérable. L'espèce n'est pas une espèce-phare. Je me suis aussitôt réinvesti dans un nouveau processus de moulage, de sculptage et de peinture.

Figure 3.1 Laboratoire de Biologie du ministère de l'Environnement, de la Lutte contre les changements climatiques, de la Faune et des Parcs, à Longueuil.



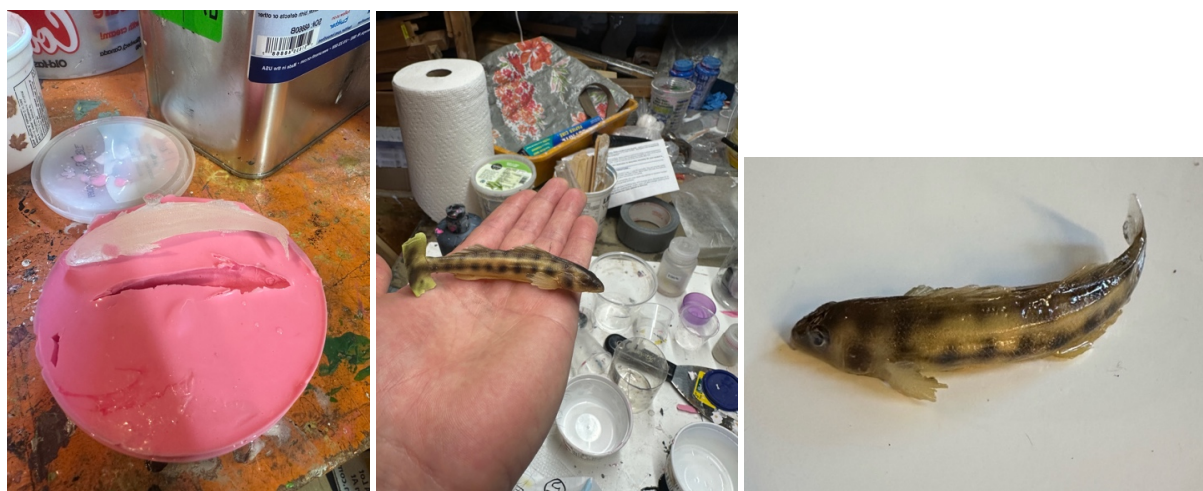
Figure 3.2 Spécimen de fouille-roche gris, conservé dans l'alcool, sorti du pot.



J'aime l'idée de travailler dans deux paradigmes de création différents. D'un côté, le travail très détaillé et minutieux, dans lequel je m'investis lorsque je moule mes espèces, puis transforme ces moulages en sculptures peintes, m'apporte une satisfaction particulière. Par exemple, j'ai à cœur de savoir que

mes techniques en moulage, en sculpture et en peinture se peaufinent, se diversifient et se singularisent. Elles me permettent, dans un premier temps, d'essayer de servir une certaine dimension scientifique de ma démarche, soit de documenter et de contribuer à l'enrichissement des connaissances et du patrimoine naturel, un peu comme certains musées naturels font, en présentant de la taxidermie ou des fossiles, ou tout autre artefact naturel qui documente et informe. D'un autre côté, cette minutie me permet d'user d'une partie des pulsions créatrices qui m'habitent, de façon persistante : c'est-à-dire un nécessaire perfectionnisme, déployé dans un rendu très esthétisé du travail. J'essaie de tirer profit d'un trait comportemental de *control freak*, que je focalise vers les arts. J'estime qu'une fois bien distribuée, cette énergie me permet de m'investir dans des éléments d'œuvres plus fastidieux à réaliser, qui demandent davantage de minutie, et l'hyperréalisme, pour moi, focalise très bien cette énergie. Une fois produits, j'aime ces éléments, j'en suis fier, et mon enthousiasme à les articuler avec le reste du travail est toujours au rendez-vous.

Figure 3.3 Moulage de fouille-roche gris réalisé avec de la résine. Le moulage est ensuite peinturé à l'acrylique.



Dans la longueur du processus, toutefois, ce type de travail devient inévitablement un peu ennuyeux à réaliser. Je dois dire que la plupart du temps, en atelier, et même en processus d'installation/présentation de mes œuvres, je ne suis pas un amateur de minutie. Elle est essentielle dans mon travail, mais elle doit être dosée. J'ai aussi, et je dirais surtout, besoin de spontanéité. J'ai un côté *punk*, qui a peu à voir avec un souci de l'esthétique punk, ni dada, mais qui, je crois, est fondamentalement conséquent d'un tempérament impulsif et impatient, que je contrôle socialement aujourd'hui assez bien (heureusement). Je libère momentanément ce trait caractériel en atelier. C'est thérapeutique. J'ai un petit (ou un gros) *Homer Simpson* en moi, qui aime mettre à profit une panoplie

de traits comportementaux et intellectuels pouvant être considérés comme peu nobles, que j’aime expliciter, via l’autocritique et l’autodérision, dans une formule souvent humoristique, comme stratégie artistique. En riant de soi, on rit un peu des autres aussi, qui bien souvent, se reconnaissent en nous. L’autocritique peut donc être un bon outil de critique. Étant beaucoup moins confrontant, il passe essentiellement le même message qu’en pointant directement les autres, tout en faisant preuve d’humilité, générant ainsi pour soi, simultanément, la matière nécessaire à une réelle prise de conscience autonome, à des exercices de croissance personnelle.

3.5 L’objet détourné, l’humour ; quelques filiations

À la maîtrise, on m’a parfois demandé d’expliquer la dimension humoristique de mon travail, ou encore, de la définir théoriquement. J’avoue avoir toujours été un peu rebuté à l’idée. Pour moi, expliquer l’humour tue l’humour. Je me suis même déjà demandé si ce n’était peut-être pas la raison pour laquelle je ne ris que très peu (sinon jamais) quand je consomme de l’art actuel. Je me suis dit que c’était peut-être parce que l’art actuel, en fait, s’explique. J’ai aussi l’impression que l’humour, dans mon travail, est davantage une aura qui émerge des profondeurs de mon ADN, que je n’y peux rien, il est là et c’est tout. C’est un état d’esprit ludique qui m’habite au quotidien, qui me protège probablement de la lourdeur des enjeux que je traite dans mon travail, du moins, en partie. Je le perçois donc davantage comme un mécanisme de défense psychologique et émotionnel, plutôt que comme une stratégie artistique vraiment réfléchie. Du moins, pour l’instant. En fouillant, j’aurais assurément pu trouver davantage sur le sujet, mais à la maîtrise, j’ai décidé de focaliser mes recherches sur les notions de charisme animal et d’espèce-phare. J’y vois un choix pragmatique vis-à-vis des priorités dans ma démarche, ainsi que la nécessité de ne pas trop m’éparpiller dans mon sujet de recherche. Toutefois, j’ai noté une récurrence dans mon travail ; l’humour est souvent articulé via l’objet détourné. Je termine les dernières lignes de ce texte d’accompagnement, et je me dis qu’au moins, peut-être, je pourrais tenter l’exercice d’indiquer certaines filiations, en y greffant quelques réflexions pouvant éclairer sur la dimension humoristique de mon travail. Allons-y.

L’artiste Sarah Lucas utilise une forme de subjectivité forte dans son travail, qui fait écho, je crois, à mes réflexes autocritiques et autodérisoires. S’invitant fréquemment comme sujet dans ses œuvres, son esthétique se traduit souvent par des propositions qui semblent volontairement moins « contrôlées » ou interrompues, presque paresseuses parfois, mais toujours efficaces dans l’impact avec lequel elles évoquent ses préoccupations vis-à-vis de la sexualité, des enjeux de genre ou de l’identité ; ses thèmes

récurrents. Et l'humour y tient manifestement un rôle stratégique important. Par exemple, son œuvre *Two Fried Eggs and a Kebab* (1992), illustre bien ce mélange singulier d'humour et de laisser-aller, qui lui permet de donner une voix à ses matériaux, et de mettre davantage l'emphasis sur le geste et l'intention, qu'elle explicite souvent comme son premier moyen de subversion. Son œuvre *Au naturel* (1994), via l'explicitation d'une intervention minimale sur d'autres objets porteurs de sens, laisse les matériaux donner le ton du discours. Manifestement articulés via un geste ludique, les objets constituant l'œuvre offrent un lot d'informations vis-à-vis du thème traité, et indiquent comment ceux-ci s'intriquent dans les différentes strates culturelles et industrielles de notre société, ajoutant quelques couches interprétatives, par la bande, au propos central/frontal de l'artiste.

Dans le même ordre d'idée, peut-être plus près d'une réappropriation contemporaine du ready-made, l'artiste Cosima Von Bonin collectionne des objets trouvés, des matériaux industriels usagés, porteurs d'images, d'histoires et de références qu'elle assemble avec irrévérence à travers un humour coloré. Elle pratique allègrement et ouvertement la stratégie de la réappropriation, laissant régulièrement des indices dans ses titres qui permettent d'identifier ses sources. Ces objets, elle les choisit, comme des mots ou des bouts de phrase, qui une fois juxtaposés, forment une idée qui est la sienne.

L'utilisation de l'objet utilitaire m'inspire. J'aime l'idée que celui-ci, parce qu'utilisé tel quel, donc avec moins de travail intentionnellement esthétisant, évacue partiellement une partie de l'analyse formelle à faire, tant pour l'artiste que pour le spectateur. Même si le travail formel, ainsi que toutes ces dimensions interprétatives, ne peut être complètement évacué, il est du moins possible d'en évacuer une partie, et de laisser davantage de place à autre chose. Et c'est cette *autre chose* qui devient intéressante pour moi. L'artiste Marcel Duchamp, qui malgré plusieurs itérations de sa définition du ready-made (itérations parfois contradictoires), le définissait généralement en tant qu'œuvre d'art désignée, pour laquelle la valeur artistique ne réside pas seulement dans les qualités de l'objet, mais dans le concept qu'il exprime. Dans son entretien avec l'auteur Georges Charbonnier, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss affirmait que ce qui constitue la valeur du ready-made, c'est l'ensemble de « phrases faites avec des objets qui ont du sens et non pas l'objet seul [...] » (Lévi-Strauss et Charbonnier, 1961, p. 115). J'aime l'idée d'une *désaturation esthétique* de certains éléments de l'œuvre, facilitée par le ready-made, qui permet au final, de servir davantage le côté narratif du travail, d'utiliser ce que les objets (ou matériaux) portent en eux, ce qu'ils évoquent, afin de les articuler dans un nouveau propos. J'estime que l'exercice permet de saisir davantage l'intention de l'artiste, soit le geste artistique. Paradoxalement, mes œuvres sont souvent

saturées formellement et narrativement. Toutefois, j'essaie presque toujours, quelque part dans chaque œuvre, de garder un côté brut, d'explicité un geste ou une intention, plutôt qu'une forme. En ce sens, le ready-made m'aide. Comme l'objet détourné n'a pas été fabriqué par moi, son apparente simplicité peut choquer certains non-initiés, et/ou inviter un public plus aguerri à au moins se questionner sur le détournement de sa fonction d'origine. L'exercice met inévitablement en lumière le fait qu'on ne questionne pas, du moins pas autant, la légitimité d'éléments plus travaillés et esthétisés par l'artiste (comme mes moulages peints, par exemple). Ainsi, on explicite l'intention qui régit l'articulation de l'objet détourné dans l'œuvre, ainsi que son agencement (ou organisation) avec d'autres objets détournés, soit le propos qui en ressort. Ce qui revient à l'idée de l'utilisation du ready-made, qui rappelle, dans l'agencement d'objets porteurs de sens, l'exercice de construction de phrase, avancé par Lévi-Strauss.

Tout en mettant de l'avant des enjeux éthiques, moraux ou politiques imbriqués dans la fonctionnalité d'origine des objets, l'exercice optimise, par l'évacuation partielle de la forme, une certaine spontanéité et expressivité. J'aimerais affirmer que certains éléments dans mes œuvres ne sont pas esthétisés du tout, et qu'ils ne servent qu'une dimension narrative, mais je crois que ça serait faux. Je suis toutefois certain qu'il est possible de minimiser le travail formel à leur égard, et ainsi, optimiser l'explicitation du geste, de l'intention. L'exercice est ludique et très satisfaisant sur le plan expressif. Dans mon cas, cette pratique s'effectue souvent via la volonté d'évoquer (ou de documenter) mes réflexes créatifs, ma débrouillardise (ou ma non-débrouillardise), ainsi que l'impulsivité induite dans mon processus de création. En atelier, faire place à cette énergie, que je nomme affectueusement mon *côté niaiseux*, me fait le plus grand bien. J'aime croire que l'effet libérateur de cette dimension de ma pratique se ressent dans les œuvres, désamorçant aussi pour le spectateur, partiellement, la lourdeur du sujet traité. En parallèle, pour ma part, comme cette pratique s'effectue souvent via l'intégration d'objets industriels aux œuvres, une porte s'ouvre sur le discours écologique, mettant en lumière notre rapport à la consommation de masse.

Cette dynamique hétérogène entre expressivité spontanée, ludisme, minutie et réflexion écologique prépare le terrain pour mon exposition finale. C'est dans ce contexte que j'ai amorcé la réalisation de la première œuvre de l'axe transfiguration (figure 3.4), et que je réfléchis au reste du corpus ainsi qu'à sa mise en espace.

3.6 Segment de journal d'atelier 5 : avril 2025

Je prends en compte les circonstances dans lesquelles je réalise les œuvres de mon corpus final ; elles influenceront assurément la nature du travail. Mon atelier est très petit (environ 25 m², avec un plafond de 2 m). Il m'est donc difficile de réfléchir à certaines œuvres en tenant compte de leur articulation dans l'espace. Je suis physiquement collé à elles. Leur mise en espace éventuelle n'est qu'une interprétation anticipée, imaginée. Plusieurs œuvres seront conséquemment plus monolithiques, sculpturales. J'ai toutefois l'ambition de me garder une bonne flexibilité vis-à-vis d'un déploiement spatial et temporel du travail plus spontané, au moins pour une œuvre, et d'user créativement de circonstances qui ne m'apparaîtront qu'au moment du montage. Cette idée nécessite de miser sur mon potentiel à improviser, à tirer profit de ressources non anticipées, qu'elles soient présentes ou manquantes. Je me prépare à naviguer dans une sorte de laisser-aller, technique d'abord, puis créatif ensuite, opérant à partir de mes outils, de mon langage, de mon ADN créatif. L'idée d'un *moi performatif* commence à bourgeonner. Le potentiel installatif de mon travail se dessine de plus en plus. Je dois rapatrier mes outils, les avoir sous la peau. Ils ont toujours été autour de moi, à portée de main ; je songe maintenant à les incarner plus profondément, de sorte à les rendre facilement transportables, et donc déployables dans toutes circonstances. Je prépare ainsi une partie de mon exposition comme on prépare un voyage d'aventure en sac à dos : tous mes outils doivent entrer dans le sac à dos. Toute circonstance est un matériau, ou presque.

Les réflexions sur le caractère performatif qu'implique l'installation m'amènent à découvrir un nouveau sens à l'objet détourné dans mon travail. Je comprends maintenant que, lorsque je crée une œuvre plus monolithique, les objets qui y sont intriqués sont souvent le résultat d'une micro-performance, déployée à petite échelle, sans public, dans l'atelier. Cette micro-performance traduit une volonté d'être, momentanément, davantage dans l'installation que dans la sculpture ; et, dans les circonstances spatiales restreintes de l'atelier, cette installation se voit comprimée, repliée sur elle-même. On sent parfois que l'œuvre est contenue techniquement, qu'elle forme un bloc qui se tient comme une sculpture, tout en étant capable de se déployer, de se disperser. Il s'y trouve une énergie potentielle, presque tangible. Je constate désormais, en réfléchissant au caractère performatif de l'installation, que ma façon d'utiliser l'objet, soit comme matériau de performance, soit comme élément articulé dans l'œuvre, est en partie dictée par les circonstances dans lesquelles le travail se réalise (mon petit atelier, mon quotidien, mes préoccupations écologiques, etc.). L'objet détourné fait partie de ces circonstances. Il n'est a priori pas un matériau explicite, mais il contribue à définir le

contexte dans lequel je crée. Puis, lorsque ce contexte se transforme en matériau, l'objet prend tout son sens esthétique et/ou politique.

C'est donc dans l'explicitation des circonstances que je définis la place de l'objet dans mon travail. Et comme mon regard sur ces circonstances est teinté par une préoccupation écologique, les objets sont articulés (ou appropriés) de manière à mettre en lumière ces enjeux. Parfois, je mise sur la fonction d'objets qui entretiennent un lien direct ou symbolique avec ces questions, et je crée une mise en scène qui puise dans les codes associés à ce que l'objet représente, ou encore j'utilise ces codes pour créer des métaphores ou de l'humour. Cette utilisation plus raisonnée de l'objet me permet, entre autres, d'aborder le politique, d'être davantage dans le narratif. À d'autres occasions, je détourne complètement la fonction de l'objet, je l'emploie de façon plus abstraite, cherchant à générer une expérience davantage sensorielle et esthétique.

Dans mon atelier et dans mon appartement se trouvent présentement quelques objets qui me parlent : des caisses de bière, un escabeau, un pupitre d'école pour enfant, un vieux bâton de hockey ayant appartenu à mon père, un skateboard. J'y vois des éléments d'œuvre, des bouts de phrase qui explicitent des circonstances, mes circonstances... et du recyclage. Je rassemble le tout.

3.7 Segment de journal d'atelier 6 : avril 2025

Pour ce qui est des enjeux relatifs à la situation du fouille-roche gris, ils m'inspirent la réalisation de la première œuvre de l'axe transfiguration de mon corpus (figure 3.4). Cette œuvre se veut l'aboutissement du dispositif à deux écrans, qui présentait l'image de tortue, développée plus tôt. Je nomme cette œuvre *Transfiguration 1*.

Petit, peu coloré, vivant dans les fonds de rivières souvent troubles, entre les roches, l'allure et le type d'habitat du fouille-roche gris ont probablement contribué à ce qu'il ne soit jamais au front des figures représentées dans les campagnes de sauvegarde, tant au Québec que sur les autres territoires où l'espèce est désignée vulnérable ou menacée. Le fouille-roche gris est donc un parfait sujet pour moi.

Pour l'occasion, plutôt que d'avoir une image de tortue qui passe d'un écran à un autre, je dois utiliser une figure médiatisée de fouille-roche gris, ce qui signifie un nouveau travail de montage dans After Effects et Premiere. De plus, je dois m'investir dans un procédé de moulage, de sculptage et de

peinturage, fait à partir de mon nouveau spécimen emprunté. L'essentiel du défi se trouve toutefois dans les tests à faire afin de mettre sur pied une nouvelle forme d'interface à inclure dans mon dispositif : le fantôme de Pepper. Le désir d'utiliser cette technique sert une idée vis-à-vis de la dimension narrative de l'œuvre, mais aussi, sert un désir d'ajouter un peu de spectaculaire au travail, tout en entrant vraiment dans la dimension non matérielle de la présence virtuelle. Cette dimension est aussi pour moi l'opportunité d'approfondir la notion d'empreinte dans mon travail. L'inclusion du médiatique, via le fantôme de Pepper et la télévision digitale, me permettra ici de réfléchir davantage à l'empreinte dans ses filiations avec certains autres termes pertinents à approfondir pour moi, tels que *trace* ou *virtuel* par exemple, en mettant en lumière simultanément sa nature dialectique ; le vide vs le plein, la présence vs l'absence, le matériel vs l'immatériel, etc. Cette perspective me permettra de réfléchir à la valeur de l'empreinte lorsque celle-ci est dématérialisée. Le potentiel réflexif du fantôme de Pepper, soit entre autres, ses ramifications théoriques et pratiques vis-à-vis de la notion d'empreinte, m'amène à le considérer comme étant davantage qu'un simple nouveau gadget flamboyant.

Pour développer les bases techniques du fantôme de Pepper, sur lesquelles je viendrai asseoir toutes ces nouvelles réflexions, j'ai besoin de tutoriels. À ce titre, le travail de l'artiste Joshua Ellingson m'aide beaucoup. Ellingson œuvre surtout à titre d'expérimentateur technique avec le procédé du fantôme de Pepper. Sa chaîne Youtube présente une série de courtes vidéos présentant ses œuvres dans des rendus esthétiques grandioses. Il donne aussi beaucoup de conseils pour fabriquer ses propres dispositifs de fantôme de Pepper, une mine d'or pour moi !

Après de nombreux tests, j'ai finalement un dispositif de fantôme de Pepper qui fonctionne ! L'objectif est de créer une image de spectre qui s'échappe de mon moulage de fouille-roche gris, que j'ai placé au centre d'un bocal à poisson, sans eau, où un petit décor d'aquarium minimaliste donne le ton d'une mise en scène étrange. Le spectre doit s'échapper du poisson, qui lui, est statique, au sol (peut-être mort ?), via un faisceau lumineux qui rappelle celui qui s'échappe des soucoupes volantes, ou qui rappelle aussi, peut-être, un rayon divin, qu'on pourrait voir percer les nuages (figures 3.4, 3.5 et 3.6). Je jongle avec des archétypes du monde fantastique et paranormal. Le spectre de fouille-roche gris, via le rayon, doit être aspiré vers le haut, par le téléviseur, qui, lui, repose sur le dessus du bocal de poisson. Une fois dans le téléviseur, l'esthétique holographique du spectre devient digitalisée, bidimensionnelle, et poursuit son mouvement pour aller nager dans l'*aquarium channel*, avec de beaux

poissons exotiques colorés, dans un décor artificiel, sublimé. Est-ce un paradis ? L'image évoque un nombre de pistes interprétatives qui abordent certaines réflexions d'ordre moral, religieux, ontologique. La vidéo d'aquarium est une image libre de droits, que j'ai achetée dans une banque de vidéos d'aquarium sur Internet. L'image du fouille-roche gris qui s'y retrouve est prise à partir d'une vidéo d'archive à moi, que j'ai travaillée avec After Effects, afin de séparer l'image du poisson de son environnement, comme j'avais fait avec la tortue géographique. L'image du poisson, maintenant sur fond transparent, fut simplement superposée à la vidéo de l'aquarium channel, et l'effet d'intégration à l'espace fonctionne bien. On dirait qu'un fouille-roche gris fait partie intégrante de la vidéo, c'est à s'y méprendre. À partir de ce dispositif médiatique, je réalise des croquis d'itérations de l'œuvre afin de définir visuellement son ensemble, soit l'assemblage de l'œuvre par ces constituants matériels. À ce stade, je réfléchis surtout en termes d'agencement, d'agrégation, en organisant la disposition des objets détournés superposés et juxtaposés dans l'œuvre, jonglant ainsi avec diverses tournures narratives. La dimension humoristique semble encore être au rendez-vous, et s'articule graduellement dans l'exercice d'assemblage des objets détournés et de la mise en forme matérielle de l'œuvre.

Figure 3.4 L'une des différentes itérations de *Transfiguration 1*. Pour dissimuler mon écran de Lilliput, un livre vient remplacer le cartable.



Entre le bocal d'aquarium et le téléviseur, je dois dissimuler le Lilliput. C'est à cet endroit que, grâce au Lilliput, l'image du fouille-roche gris sera projetée vers le bas, dans le bocal, afin de créer l'effet du fantôme de Pepper. J'ai décidé d'utiliser un livre-boîte d'allure ancienne (figures 3.5 et 3.6). D'un point de vue narratif, l'idée me semble plus riche qu'un cartable scolaire (figure 3.4), et l'impact visuel est

également plus fort. Le livre-boîte permet de dissimuler parfaitement le Lilliput tout en apportant à l'œuvre un supplément narratif ludique. J'y ai découpé au laser un côté afin de créer une ouverture rectangulaire, orientée vers le bocal, qui laisse passer l'image projetée par le Lilliput. Cet élément narratif, qui s'ancre dans le paranormal et la fantaisie, me plaisait vraiment beaucoup. L'œuvre pourrait, selon l'idée, découler fictivement d'un processus mystique ou magique, de l'ordre de la sorcellerie, puisé à même ce livre ; un élément mystérieux, pouvant être interprété comme sans importance, ou au contraire, pouvant être central dans le travail. Le livre, sans trop d'explication, pourrait être interprété comme un élément majeur, mais subtil, de l'infrastructure théorique de ma pratique (une sorte d'*easter egg*), un peu comme une scène clé, mais brève, d'un film de David Lynch, qui dicte en filigrane l'entièreté du thème et de l'arc narratif. Dans cet ordre d'idées, le livre sera davantage esthétisé.

Les objets trouvés dans mon appartement commencent à être pleinement intégrés à l'œuvre. Outre le livre-boîte (seul élément acheté spécifiquement pour l'œuvre), le petit pupitre d'école, les caisses de bière et un lot de cannes de sirop d'érable sont employés de manière fonctionnelle, servant de socles pour placer le téléviseur à une hauteur idéale permettant d'observer correctement le dispositif du fantôme de Pepper (voir l'assemblage final à la figure 3.13). Je laisse la charge culturelle de ces objets s'harmoniser ou entrer en friction, ouvrant volontairement la lecture de l'œuvre. Si chacun d'eux témoigne en partie de mes circonstances de vie et de ma réalité culturelle (dans une dimension documentaire, et donc plus analytique), leur rencontre décontextualisée, au sein de l'assemblage global, transforme partiellement leur propos individuel et fait émerger une nouvelle narrativité. Cette narrativité contribue à générer une image poétique inédite de l'agrégat, que je choisis de maintenir ouverte à l'interprétation, en m'appuyant sur certains procédés hérités du surréalisme. Lorsqu'il définit la base du procédé de construction de l'image surréaliste dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton rappelle que tout commence par la juxtaposition de charges symboliques entre deux mots, objets ou images : « la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs » (Happel et Breton, 1928, p. 14).

Figure 3.5 Découpe au laser du livre-boîte.

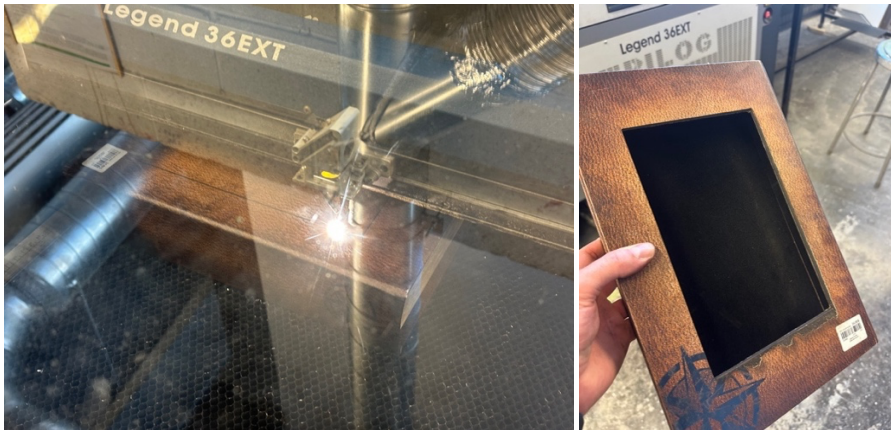


Figure 3.6 *Transfiguration 1* : première itération. L'œuvre doit être finalisée pour la présentation du corpus final.



Figure 3.7 Séquences du mouvement du dispositif de l'œuvre (de gauche à droite). Le fouille-roche gris est aspiré vers le téléviseur, via le faisceau lumineux.

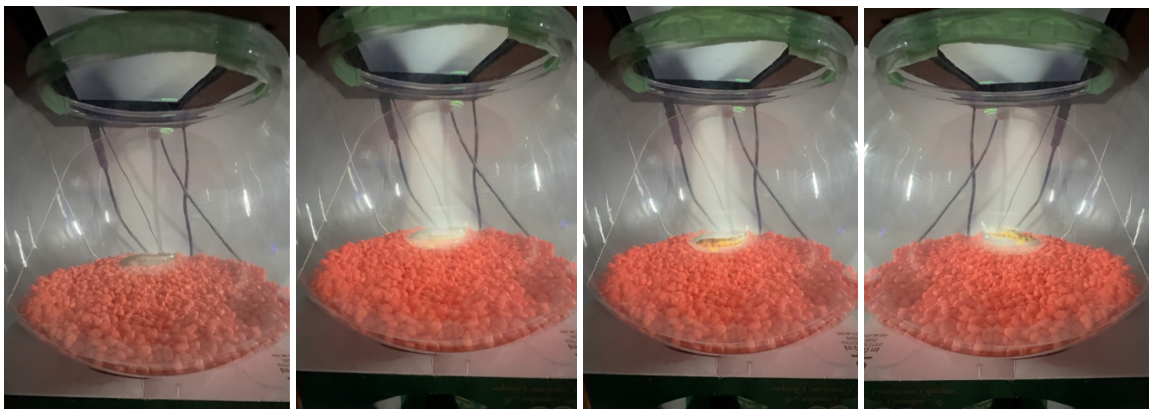
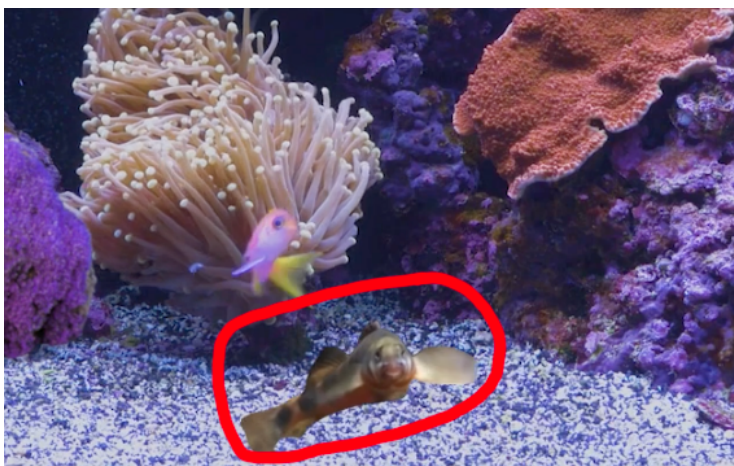




Figure 3.8 Détail du fouille-roche gris dans la télévision.



3.8 Segment de journal d'atelier 8 : avril 2025

J'estime avoir atteint l'essentiel de mon objectif avec l'amorce de cette première œuvre du corpus final, qui pour l'instant, n'a pas un caractère sculptural tridimensionnel complètement développé,

c'est-à-dire qui s'expérimente à 360 degrés, pourrait être développée davantage dans ce sens. J'appréhende toutefois un possible abandon de l'idée d'en faire une œuvre expérimentable à 360 degrés. Le dispositif médiatique est central dans cette œuvre et s'expérimente via un seul angle d'observation. Je verrai comment l'expérience à 360 degrés impacte cette particularité, puis profiterai de l'occasion pour penser mon travail, dans son ensemble, via une perspective de diffusion. Dans la perspective où le spectateur doit être quelque peu cadré pour expérimenter l'œuvre (ce qu'exige mon dispositif de fantôme de Pepper), les réflexions de Jean Davallon, qui portent entre autres sur la compréhension du musée comme étant un dispositif, m'aideront à élaborer sans doute quelques stratégies de mise en espace vis-à-vis de mon œuvre. Une fois sortie de l'atelier, et même en cours de production, il est toujours important d'anticiper l'expérience de diffusion du travail, qui en soi, n'est pas seulement un monologue unidirectionnel (de l'œuvre vers le spectateur), mais plutôt un événement localisé où le visiteur est traité comme partie intégrante de la scénographie. « C'est autour de lui que se fait l'articulation de registres technologiques, tels que reconstitutions, techniques vidéo ou film, vitrines, textes par casques infrarouges, animations théâtrales, mise en scène du vivant, etc. » (Davallon, 2004, p. 115).

Ce type de dispositif, qui opère la mécanique de transfiguration, pourrait prendre bien des formes dans le futur, et cibler beaucoup d'autres espèces en péril, phares et non-phares. Il est à considérer que la réussite de cette exploration, pour l'instant, se situe au niveau du bon fonctionnement du dispositif et de l'expérience esthétique engendrée par l'œuvre, isolée du reste du corpus envisagé. Chaque œuvre est réalisée dans le but de participer à un dialogue avec les autres œuvres du corpus, et c'est dans ce dialogue qu'une partie des réponses de recherche escomptées se trouveront. Je m'en tiens quand même à considérer chaque œuvre comme un microdispositif, qui fonctionne de façon autonome, sans avoir besoin de s'inscrire dans mon concept de corpus dichotomique. À ce stade, il est impossible d'évaluer l'efficacité avec laquelle cette méthodologie articulée en deux axes répondra, selon mes plans, à ma question de recherche. Je ne compte d'ailleurs pas produire plus de quatre œuvres pour mon exposition finale. Chaque œuvre est trop exhaustive à réaliser. J'estime qu'avec quatre œuvres, une partie de l'effet escompté par mon idée de corpus dichotomique pourrait fonctionner, mais je ne perçois pas cet effet comme étant la chose ultime à analyser afin de porter une conclusion à savoir si l'articulation du corpus fonctionne ou pas. L'idée de départ, c'est de m'engager dans un processus de création qui s'inspire de cette dichotomie. À partir de cette prémisse, j'écarte un peu le plan, et je fais confiance à mon intuition.

Je termine très bientôt *Transfiguration 1* et j'entamerai ensuite la réalisation des trois autres œuvres du corpus final. Le texte d'accompagnement qui mène à ce corpus s'arrête ici. Pour la suite, je passerai essentiellement en mode production. Je ne reviendrai à l'écriture qu'une dernière fois, pour la conclusion, avec quelques réflexions et constats tenant compte de l'ensemble du parcours une fois l'exposition finale terminée.

3.9 Le corpus final en photos (tiré de l'exposition finale intitulée *Transfiguration/contre-transfiguration*)

Figure 3.9 *Contre-transfiguration 1* (intégration de moulage de chevalier cuivré).



Figure 3.10 Contre-transfiguration 1 (détails).

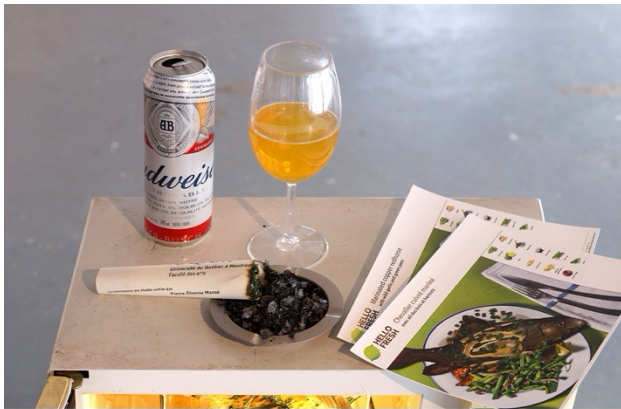


Figure 3.11 *Contre-transfiguration 2* (intégration de moulage d'alose savoureuse).



Figure 3.12 Contre-transfiguration 2 (détails).

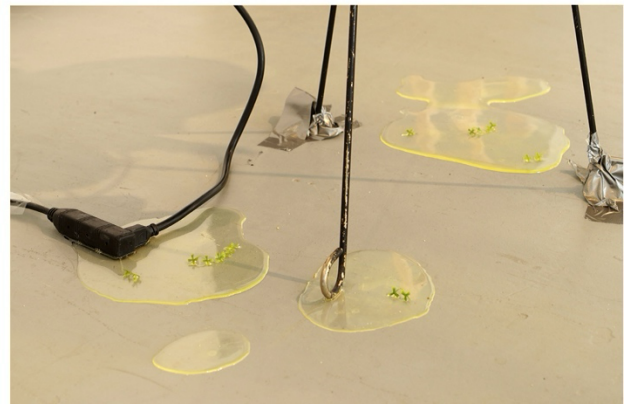


Figure 3.13 *Transfiguration 1* (intégration de moulage de fouille-roche gris).



Figure 3.14 *Transfiguration 1*. En haut : le fouille-roche gris digitalisé et animé. En bas : le moulage du fouille-roche gris intégré à l'œuvre.



Figure 3.15 *Transfiguration 2* (intégration de moulage de salamandre pourpre).

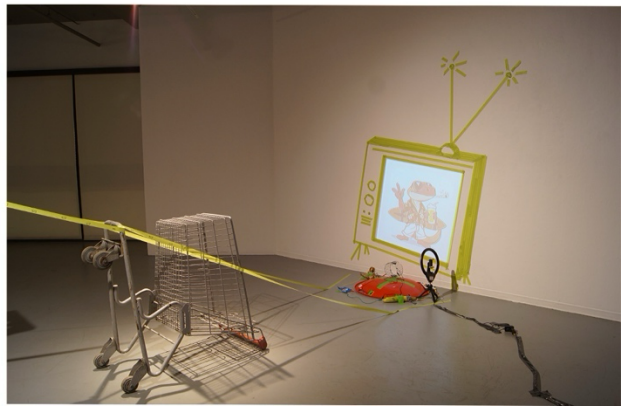


Figure 3.16 *Transfiguration 2* (détail du moulage de la salamandre pourpre).



Figure 3.17 *Transfiguration 2* (autres détails).

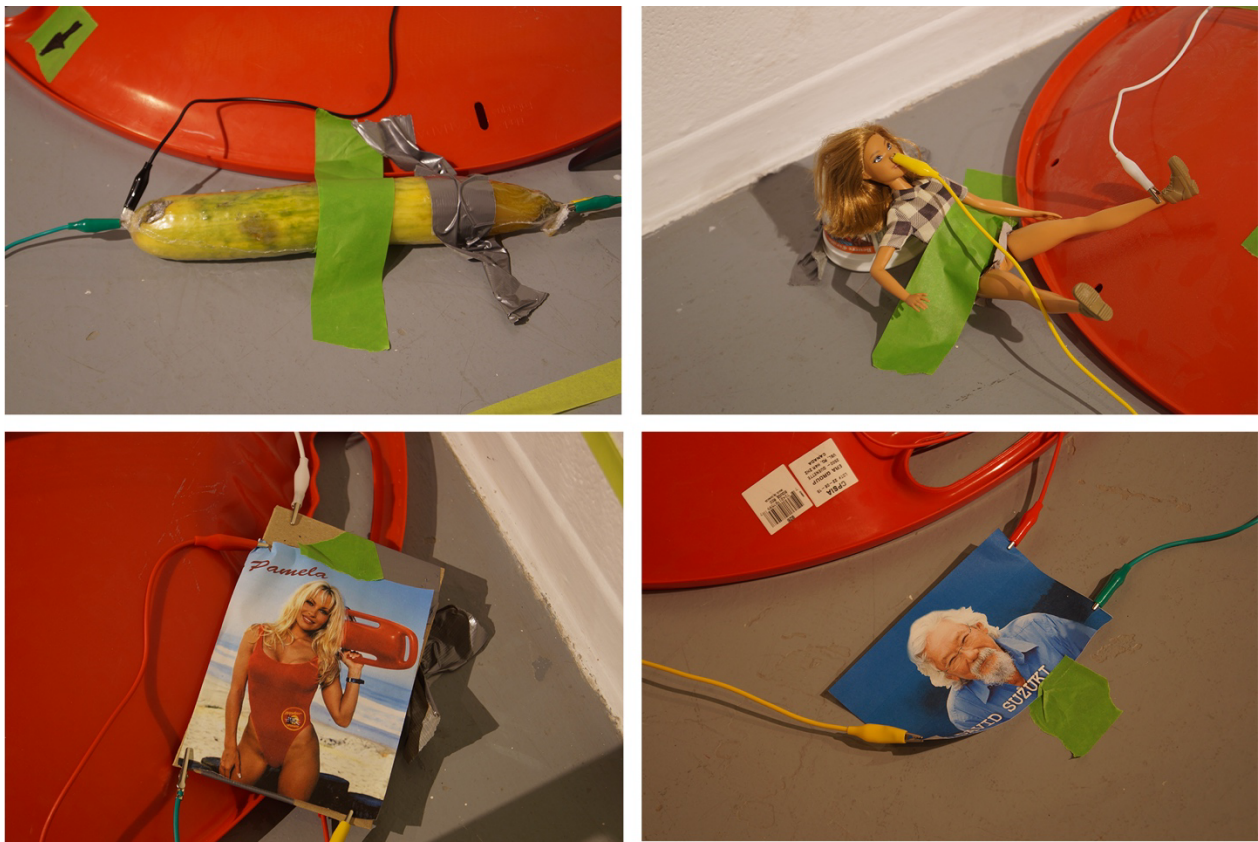


Figure 3.18 Photos d'ensemble.



Figure 3.19 Photos d'ensemble.



CONCLUSION

Ce texte d'accompagnement met en lumière les réflexions et le début du processus de création ayant conduit à mon projet d'exposition de fin de maîtrise. Il s'est d'abord concentré sur une problématique liée aux stratégies de sauvegarde, puis s'est intéressé à la notion de charisme animal, au concept d'espèces-phares, et enfin, au phénomène de présence virtuelle. Ce cheminement m'a permis d'élaborer une méthodologie en phase avec ma problématique, tout en développant un nombre substantiel de nouvelles avenues théoriques et pratiques dans mon travail.

Comment transfigure-t-on une figure ? Comment en contre-transfigure-t-on une autre ? Comment donne-t-on corps à un concept ancré dans le médiatique ? Comment l'agencement des éléments d'une même œuvre en vient-il à se définir comme un ensemble, un système, un dispositif ? Comment les enjeux inhérents à la sculpture et à l'installation participent-ils à l'analyse de l'instrumentalisation du charisme animal dans la notion de présence virtuelle ? Jusqu'à quel point une synergie est-elle possible entre ces deux dimensions ?

Ces questionnements ont orienté la réalisation d'une première œuvre, *Transfiguration 1*, qui explore la magnificence de la figure animale dite non charismatique. Ce même cheminement a conduit aux trois autres œuvres, qui complètent le corpus final d'exposition de fin de maîtrise, par lesquelles j'effectue le même geste, ainsi que son contraire, soit la contre-transfiguration de la figure animale dite charismatique.

Deux phases de travail ont structuré le parcours. La première relève du va-et-vient entre recherche théorique, rédaction et développement d'esquisses, d'où émerge l'idée de *Transfiguration 1*, qui constitue ma première réponse exploratoire, véritablement ancrée dans mon sujet de recherche de maîtrise. La deuxième phase relève, d'une part, de l'articulation des concepts théoriques au processus concret de création des œuvres en atelier, et, d'autre part, culmine dans le paroxysme de mes explorations lors de la réalisation de l'œuvre la plus installative du corpus, soit *Transfiguration 2* (figures 3.15, 3.16 et 3.17).

Ma méthodologie initiale, qui visait à répondre à ma question de recherche par le fonctionnement et l'interprétation d'un corpus d'œuvres plutôt qu'en rendant chaque œuvre autonome, s'est avérée

pertinente, surtout comme source d'inspiration, sans toutefois constituer une finalité. J'ai accepté, au fur et à mesure que les œuvres se sont matérialisées, que mes pistes théoriques se brouillent et laissent place à de nouvelles idées émergeant de manière processuelle.

La dichotomie entre espèces charismatiques et espèces non charismatiques, qui m'a conduit à créer l'idée d'*absence virtuelle*, en opposition au phénomène de présence virtuelle, est bien réelle au sein de la culture occidentale. Elle s'observe dans le quotidien et se valide dans la littérature scientifique. Cependant, le cours de mes explorations m'a conduit à conclure que cette dichotomie se transmet de manière imparfaite dans un contexte de production d'œuvres sculpturales et installatives. L'impact inévitable des enjeux théoriques et techniques propres à chacun des médiums mobilisés dans le travail fait bifurquer une bonne partie du plan initial, mais d'une manière que je considère positive.

J'ai peut-être, en réalité, utilisé l'écologie comme point de départ pour développer les balbutiements d'une prochaine problématique centrale, qui ciblera davantage les enjeux épistémiques de la sculpture et de l'installation. Ce chemin exploratoire me servira très probablement à affiner l'ensemble des questions auxquelles je réfléchirai ultérieurement, afin d'aborder sous un nouvel angle les enjeux des médiums présents dans ma pratique et, finalement, revenir interroger à nouveau les enjeux écologiques à partir de nouveaux outils. J'anticipe ainsi plusieurs allers-retours réflexifs à venir, qui se déploieront par phases entre les problématiques de ma pratique et celles de l'écologie. Mon projet de recherche de maîtrise consiste à exécuter la première boucle de cet ensemble de cycles et sert de tremplin pour la suite.

Si mon sujet de recherche a été jalonné d'heureuses trouvailles théoriques et pratiques ayant substantiellement modifié ma pratique, et qui, au final, m'ont conduit à abandonner ou ajouter certains éléments dans mon travail, une constante s'est toutefois révélée à moi. En parallèle aux explorations, qui cadrent surtout la dimension psychologique du phénomène de présence virtuelle ainsi que ses ramifications esthétiques, la question du politique et de l'engagement en art, que j'ai volontairement minimisée dans ce texte afin de me concentrer sur le psychologique, n'a cessé de m'habiter tout au long de mon parcours de maîtrise.

J'ai momentanément refoulé quelques pulsions dada et punk, question d'être momentanément plus scientifique ; pourtant, ces pulsions se sont tout de même matérialisées dans le corpus final, tant dans le ton que dans l'angle de traitement du propos. Je tiens conséquemment à me commettre explicitement sur ma profonde conviction que l'art, que ce soit à l'échelle du travail individuel de chaque artiste ou à

celle de l'ensemble des pratiques collectives, peut véritablement faire une différence vis-à-vis des enjeux ou des idéologies auxquels il se confronte. J'y crois parce que j'ai moi-même été grandement transformé par l'art dans ma vie, et cette transformation est induite par la croissance personnelle, le développement intellectuel et, ainsi, indubitablement, l'adhésion ou le rejet vis-à-vis d'idéologies.

En réfléchissant au mouvement futuriste, le politologue et politicien russe Léon Trotsky, dans son essai *Littérature et révolution*, critique les visées politiques du mouvement, qui soutient que « l'art, nous dit-on, n'est pas un miroir mais un marteau, il ne reflète pas, il façonne » (Trotsky, 1974, p. 65). Cette perspective des futuristes, bien que toujours pertinente, contredit (peut-être) l'angle épistémologique que j'adopte dans ce texte, que je définis comme une forme de miroir vis-à-vis de moi-même, me permettant de mieux cerner les rouages psychologiques de mon rapport aux enjeux écologiques, ce qui constitue pour moi un geste à visée politique. Toutefois, je tiens à rester nuancé et je crois que c'est ce que mon art reflète dans son énergie. J'estime que ces deux approches peuvent cohabiter dans une pratique, et j'aurai cet enjeu à l'esprit dans mes prochaines réalisations.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Payot & Rivages.
- Albert, C., Luque, G. M. et Courchamp, F. (2018). The twenty most charismatic species. *PLoS ONE*, 13(7).
- Barad, K. M. et Petit, D. (2020). *À la rencontre de l'univers : la physique quantique et l'enchevêtrement matière-signification*. L'unebêvue éditeur.
- Bienvenue, V. et Chare, N. (2022). *Animals, plants and afterimages : the art and science of representing extinction*. Berghahn. [1 online resource : illustrations (chiefly color) maps].
<https://openresearchlibrary.org/content/eccee112-88c8-437f-a593-61f1ad553ee5>
- Clucas, B., McHugh, K. et Caro, T. (2008). Flagship species on covers of US conservation and nature magazines. *Biodiversity and Conservation*, 17(6), 1517-1528. <https://doi.org/10.1007/s10531-008-9361-0>
- Courchamp, F., Jaric, I., Albert, C., Meinard, Y., Ripple, W. J. et Chapron, G. (2018a). The paradoxical extinction of the most charismatic animals. *PLOS Biology*, 16(4).
<https://doi.org/10.1371/journal.pbio.2003997>
- Courchamp, F., Jaric, I., Albert, C., Meinard, Y., Ripple, W. J. et Chapron, G. (2018b). The paradoxical extinction of the most charismatic animals. *PLOS Biology*, 16(4).
<https://doi.org/10.1371/journal.pbio.2003997>
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Publics et Musées*, 2(1), 99-123.
<https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>
- Davallon, J. (2004). Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. *Hermès, La Revue*, n° 38(1), 30-37. <https://doi.org/10.4267/2042/9421>
- Davis, H. S. C. et Turpin, É. (2015). *Art in the Anthropocene : encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Open Humanities Press.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Les Éd. de Minuit.
- Happel, A. P. et Breton, A. (1928). Manifeste du surréalisme. Poisson Soluble. *Books Abroad*, 2(2), 23.
<https://doi.org/10.2307/40043651>
- Lévi-Strauss, C. et Charbonnier, G. (1961). Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. (*No Title*).
- Monbiot, G. (2004, 13 janvier). Natural aesthetes. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/politics/2004/jan/13/greenpolitics.environment>
- Mouffe, C. (2013). Institutions as sites of agonistic intervention. *Institutional attitudes: Instituting art in a flat world*, (8), 64-74.

- National Forum on BioDiversity, Wilson, E. O., Peter, F. M., National Academy of Sciences (U.S.) et Smithsonian Institution. (1988). *Biodiversity*. National Academy Press. [1 online resource (1 PDF file (xiii, 521 pages)) : illustrations]. <http://site.ebrary.com/id/10068400>
- Ollier, E. (2012). L'obsession de la lévitation dans le geste performatif d'Yves Klein. L'empreinte du judo dans la mise en scene théâtrale des « anthropométries » et du « saut dans le vide ». *Ligeia*, N° 117-120(2), 116-132. <https://doi.org/10.3917/lige.117.0116>
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales-5e éd.* Armand Colin.
- Paquin, L.-C. (2015). Méthodologie de la recherche-création. *Acesso em*, 31.
- Parikka, J., Degoutin, C. et Guez, E. (2017). *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?* UGA   ditions - Université Grenoble Alpes.
- Trotsky, L. (1974). *Litterature et revolution*. Union générale d'  ditions.