

## Le cabinet de curiosité de Lise-Hélène Larin

Christine Palmiéri

Volume 42, Number 174, Spring 1999

Femmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53147ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Palmiéri, C. (1999). Le cabinet de curiosité de Lise-Hélène Larin. *Vie des arts*, 42(174), 50-52.

# Le cabinet. de **CURIOSITÉ**

DE LISE-HÉLÈNE LARIN

Christine Palmiéri

**A**VEC SES EMPREINTES DE LATEX, LISE-HÉLÈNE LARIN CULTIVE LES PASSAGES DU TEMPS QUI IMMORTALISENT

LE PHÉNOMÈNE DE LA VIE CORPORELLE DANS UNE FÊTE LUDIQUE OÙ LE TRAGIQUE ET LE PATHÉTIQUE SONT ÉVACUÉS.

« Ce n'est pas la vie qui recule d'horreur  
devant la mort et se préserve pure  
de la destruction, mais la vie qui porte  
la mort, et se maintient dans la mort même,  
qui est la vie de l'esprit. L'esprit conquiert  
sa vérité seulement à condition de  
se retrouver soi-même dans  
l'absolu déchirement. »

Hegel



Vue de l'Atelier

On dit parfois de certains lieux qu'ils transpirent; l'atelier de Lise-Hélène Larin, quant à lui, respire. D'une longue et lente respiration. D'une *baleine esthétique* qui accentue le balayage du regard scrutant l'espace à la recherche du « poumon » secret qui fait vibrer l'atelier et lui donne corps. On s'aperçoit bientôt qu'il n'y en a pas qu'un seul mais une multitude, de formes diverses, étranges, informes, du plus infime au plus opulent: rampants, flottants, empilés, suspendus et même clignotants. Un malaise s'installe quand le corps à proximité des œuvres reconnaît, sans être capable de les nommer, des textures, des morphologies, des pigments dont l'analogie avec leurs formes organiques le renvoie à ses propres

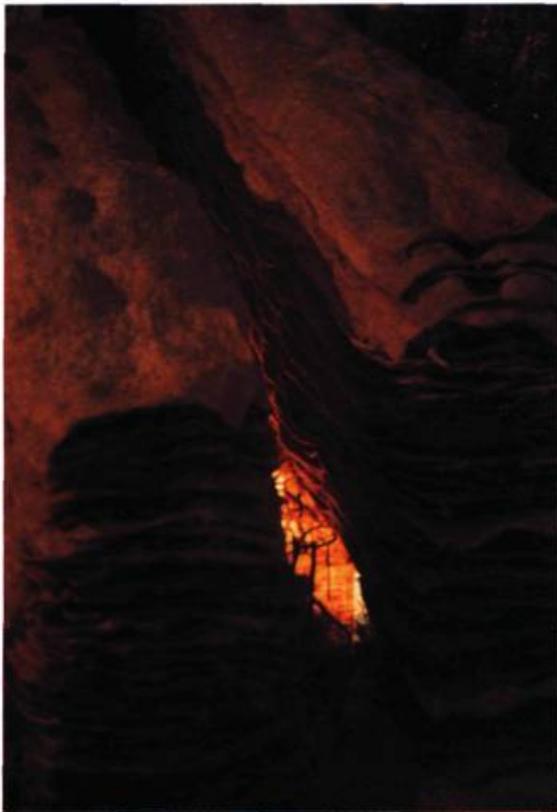
viscères. Soigneusement étalés devant nous, s'agrippant à nos pieds, s'accrochant à nos yeux dans lesquels leurs figures se cristallisent, ces abats synthétiques, à côté desquels sont rangés des bocaux aux effets immédiats d'attraction-répulsion, transforment l'atelier en un abattoir, laboratoire, antichambre d'écorcheur, collectionneur de peaux, de membranes et de mues.

Après un premier choc sensoriel, accueilli dans ces lieux sous un lustre de boyaux mous de latex, sortes de pédoncules cérébraux géants qui *pendillent* au-dessus de notre tête, notre œil décide d'approcher les œuvres de façon plus rationnelle. Mais l'ordre établi par l'artiste, qui fait côtoyer des œuvres de différentes périodes, désoriente la signification

qu'on pourrait leur donner et le parcours chronologique qu'on pourrait en tracer. Il ne reste plus à l'œil qu'à procéder de façon associative en faisant apparaître la variété des techniques et l'évolution plus ou moins chaotique qui semble se dessiner.

## DES PARASITES VIC(S)IEUX

Commençons par les *Parasites* de la série *Objets vic(s)ieux*, que l'artiste a exposés à la Galerie de l'Université Concordia en 1992, production donnant naissance à sa conception de l'art paradoxal, art dont l'objet est « l'antithèse du système de l'esthétique traditionnelle » dira-t-elle. Et pour cause! De quel regard faut-il observer ces bouts de boyaux de latex et de caoutchouc noués, surmontés



Strip, 1996  
latex-lumière

de divers objets métalliques. Réalisée en 1993, l'œuvre intitulée *Strip* (de *stripping*; chirurgicalement: action de dénuder) lèche, vide et panse l'œil irrité par l'arrogance des parasites qui se glissent à tous moments dans notre pupille. L'éclairage intérieur laisse percevoir les couches successives comme autant de strates perceptives qu'une langue ou un réseau de veines peut avoir. C'est l'épaisseur d'un temps rouillé qui semble se déposer sur la matière. C'est ce même temps qui se dépose sur « *I came, I am* » (1982) une momie au visage moulé à même celui de l'artiste, qui fait advenir le futur par-delà le présent. Empreinte, enveloppe vide d'un corps creux, évacué

l'intériorité inaccessible du contact, qui crée une proximité tactile, car la peau c'est aussi le subjectile de la caresse, la peau comme champ qui véhicule des signes désirants qui érotisent l'organisme à partir d'une passion pour sa texture même ». Pour lui l'adhérence n'est pas étouffement mais *baiser*, et le *contact* n'est pas pétrification mais « mise en mouvements virtuels des corps les uns vers les autres »<sup>3</sup>.

### FORÊT ÉROTIQUE: FORÊT/PARADIGME, RÉPÉTITION POUR UNE ÉCOLOGIE (1998)

Quoi de plus paradoxal que cet univers symbolique qui prône la vie et le réel. Réel qui a bouleversé la pratique de l'artiste en introduisant le papier journal, matière organique saturée d'encre synthétique, et le concept de forêt dans une préoccupation écologique. La conservation de la vie se trouve toujours à l'origine de ses créations. Cette expérience de vie créatrice, elle l'a fait partager à des groupes de jeunes amateurs d'art en organisant des ateliers de création dont l'objectif fut la réalisation d'une œuvre sous le thème de la forêt. S'inscrivant dans la lignée de Beuys, pour qui l'art devait être à la portée de tous, mais aussi pour son approche écologique, Larin veut créer un pont entre l'art et le public en instituant un dialogue particulier avec le spectateur. Son projet de

de vis, de clous, de chapeaux de rondelles, d'antennes chatouillant nos mollets? Ces appendices érectiles qui semblent sortir du plancher, restants d'œuvres apprêtés comme autant d'étranges mets, contaminent et brouillent la vision de l'ensemble des œuvres dont ils sont issus. Jeu vicieux par lequel l'artiste nous oblige à en prendre conscience, les disposant sur notre chemin en avant de nos pas, à hauteur des yeux, suspendus par des crochets de boucherie. La multiplication de ces objets renvoie à la prolifération bactérienne, agissant sur notre inconscient mnémorique en nous rappelant les grandes épidémies de peste ou de choléra qui envahirent l'Europe au Moyen âge. Entre ces renvois à l'histoire et l'aspect *inesthétique* de ces embryons, à la morphologie organique, naît une émotion où séduction et répulsion créent une tension. N'est-ce pas le rôle de tout parasite que de détourner l'attention par agacement « vicieux »?

### L'EMPREINTE DU VIDE

Après cette saisie de tension, nos sens se rabattent sur l'étendue visqueuse, cette fois, de grandes langues empilées les unes sur les autres qui se lèchent mutuellement sous un faisceau de lumière transparaissant à travers leur chair de latex moulé sur des empreintes

de son image, image d'un moment présent qui ne sera jamais plus, immortalité d'une figure qui anticipe la mort dans l'apparence du vivant. Cette anticipation du masque funéraire avec ses accidents et ses expressions morphologiques a pour objet de chasser à jamais l'oubli de l'apparence, quand l'*apparaître*<sup>1</sup> de l'œuvre efface le réel et son image.

La technique du moulage donne à l'artiste la possibilité de capter et non d'imiter le réel, c'est-à-dire de reproduire fidèlement des référents existants, tel son propre visage pour la momie, ou des fragments de corps comme « les genoux » (1986), « les bras, la bouche, la langue, l'oreille », mais aussi des référents non identifiables de morphologie organique rappelant des mollusques, des invertébrés, gaines, conduits, boyaux, vaisseaux, artères, formes en creux dans lesquelles l'air que nous respirons circule. Elle nous fait vivre en communion avec ces prothèses autonomes, prothèses du vide, du rien, « volume porteur, montreur de vide, qui montrerait au sens wittgensteinien du terme, la perte d'un corps »<sup>2</sup> Pour Georges Didi-Huberman le moulage n'est pas seulement une copie mimétique de la réalité, car il exclut toute distance avec son référent, ayant besoin de l'adhérence pour opérer, et donc il y a « écrasement de toute médiation, opération aveugle dans

### NOTE BIOGRAPHIQUE

APRÈS UN PARCOURS DANS LE MILIEU DU CINÉMA D'ANIMATION OÙ ELLE A OBTENU, EN TANT QU'ILLUSTRATRICE, LA MÉDAILLE D'ARGENT DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE NEW YORK EN 1980, LISE-HÉLÈNE LARIN ENSEIGNE, DEPUIS 1984, À L'UNIVERSITÉ CONCORDIA. ELLE POURSUIT AUSSI UNE CARRIÈRE DE SCULPTEUR-INSTALLATIONNISTE TOUT EN PRÉPARANT UN DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL.

PARTI DE SES NOMBREUSES EXPOSITIONS MENTIONNONS CELLES À LA GALERIE DARE-DARE ET SA PARTICIPATION À L'EXPOSITION ART ET FÉMINISME AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL EN 1982. SON APPROCHE SOCIOLOGIQUE DE L'ART L'A AMENÉE À FAIRE DE NOMBREUSES PERFORMANCES AVEC LE PUBLIC. DEPUIS 1994, ELLE FAIT DE LA RECHERCHE EN INFOGRAPHIE INTERACTIVE ET A DONNÉ DE NOMBREUSES CONFÉRENCES SUR CE SUJET. PASSANT DE LA MATIÈRE LUMINEUSE À LA MATIÈRE PHYSIQUE, ELLE PRÉPARE UNE EXPOSITION DE SCULPTURES MÉCANIQUES EN CAOUTCHOUC QU'ELLE PRÉSENTERA À LA GALERIE HARRISON, À MONTRÉAL, AU PRINTEMPS 99.

performance *Forêt/Paradigme, Répétition pour une écologie* (1998) vise le développement d'une esthétique de l'expérience fondée sur la relation artiste/spectateur dans l'œuvre; une relation qui met en évidence la fonction écologique et pédagogique de l'art, « une relation qui implique en retour l'individu et la société et qui est en même temps le produit synthétique et synchrétique d'écoauteurs imbriqués et impliqués les uns dans les autres »<sup>4</sup>.

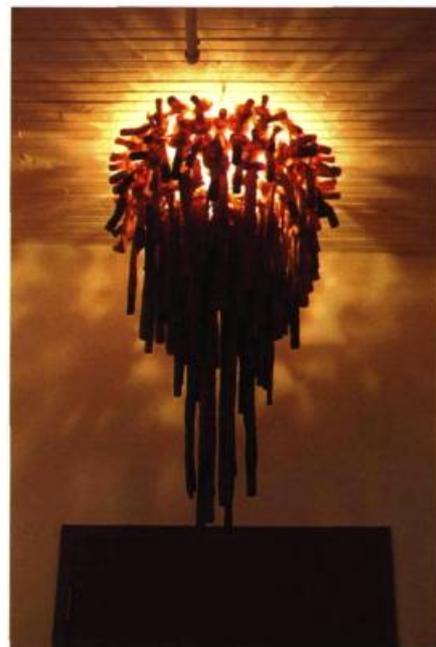
Plastiquement, l'image de la forêt est rendue par une prolifération de formes cylindriques et tubulaires tendues à la verticale, de plusieurs mètres de haut (boudins de papier journaux gainés par des élastiques de caoutchouc enduits de vernis « varathane ») qui, par effet de contamination visuelle, c'est-à-dire par le fait de côtoyer dans l'atelier les autres œuvres, à la morphologie organique, renvoient inmanquablement à une image phallique, la forêt ne nous apparaissant plus, ici, que comme une futaie d'organes mâles ligotés pour maintenir leur érection. Cette référence à l'érotisme se retrouve dans les parasites invertébrés de formes érectiles, dans les boyaux de latex, les mues d'organes urogénitaux mous, les crevasses de membranes ridées, gercées, tendues et de manière encore plus évidente dans ce vagin de latex géant enfermé dans un boîtier de Plexiglas. Bien que chez Larin le rapport au sexuel soit moins évident que dans l'œuvre de Louise Bourgeois, on ne peut faire autrement que de voir un lien entre ces deux artistes, d'une part dans la technique du moulage et les matériaux utilisés, latex et caoutchouc et d'autre part, dans l'obsession pour l'organique. Pourtant ce qui les unit semble aussi les séparer, l'une entretenant un rapport ludique avec l'organique urogénital et l'autre au contraire un rapport plus grave, par l'accouplement de ses moulages à des matériaux durs (marbre, métal, bois). On serait tenté d'y voir l'angoisse érotique en tant que *facinatio* chez Bourgeois et le rire érotique en

tant que sarcasme du *ludibrium* chez Larin selon la manière dont Pascal Quignard dépeint l'érotisme dans les fresques de Pompei<sup>5</sup>. La distance qu'instaure Bourgeois entre l'œuvre chargée d'affect et le spectateur semble être évacuée chez Larin qui, au contraire, sollicite le spectateur, l'imbriquant dans son espace où le caractère visqueux et *rampant* des œuvres donne *chair* à l'espace selon un continuum qui le relie au corps du spectateur. La médiation se trouvant contaminé par « un espace trop proche », celui de l'aspect tactile de l'empreinte moulée et celui de la qualité d'*humectation*, illusion donnée par l'utilisation du latex, enduit de vernis « varathane ». Cette apparence de l'humide, du mouillé, du gluant à travers les membranes brunes et ambres de latex, réfère automatiquement à des corps vivants, à des organes accomplissant leur processus vital évolutif, qui entraîne une métamorphose, une dégénérescence incontournable de la matière – matière contaminée ici par l'oxydation des moules de métal qui pigmentent le latex. Cette métamorphose, on peut l'observer dans les bulbes d'oignons et les tubercules tentaculaires des céleri-raves contenues dans des bocaux sur les rebords de la fenêtre et figés dans le formol, après avoir atteint l'étape d'altération anatomique désirée par l'artiste-œuvre de la nature qui inspire l'imaginaire de Larin qui, présume-t-on, souhaiterait observer ces mêmes phénomènes à l'intérieur du corps humain.

#### LE SACRIFICE DE LA BEAUTÉ

À l'inverse de l'embaumeur ou du taxidermiste, qui chasse à jamais les effets du temps sur la réalité organique dont nous sommes constitués, l'artiste cultive « ces passages » du temps qui, loin d'éterniser l'idéal de la *beauté classique*, immortalisent le phénomène de la vie corporelle dans une fête ludique où le tragique et le pathétique sont évacués. Larin donne à voir l'occulté, ce qui est masqué, enfoui, sous nos habits et notre maquillage, ce *pré-embaumement* que nous pratiquons quotidiennement pour fuir une des grandes vérités du monde, si ce n'est la plus importante; celle du processus dégénérateur du corps qui fait sentir notre finitude.

Ces passages, ces étapes qui passent par le vivant, passent irrémédiablement par la respiration. Voilà pourquoi l'atelier de Larin



Lustre, 1993  
empreintes de vis, lumière

inspire et expire, exhalant des relents de matière, car le latex et le caoutchouc qu'elle utilise sont constitués de matières naturelles, végétales et organiques telle la sève de l'hévéa, matériau laiteux qu'elle fait couler sur tous les objets dont elle veut conserver l'empreinte.

Si Larin redonne vie aux matériaux en réactivant leurs propriétés, c'est pour mieux nous renvoyer l'image d'une vie symbolique qui s'accomplit par-delà la réalité physique. C'est dans ce passage inconscient du physique au symbolique, phénomène de dégénérescence-régénérescence, que se constitue notre équilibre psychique et intellectuel, grâce auquel nous pouvons affronter la finitude de notre propre corps, de notre propre vie.

Par ce sacrifice rituel de la beauté plastique du corps, ne cherche-t-elle pas à sauver l'imaginaire mythique en perte? Sacrifice qu'elle continue d'accomplir à travers ses expériences de *sculpture* sur ordinateur à l'aide d'un logiciel d'animation 3D. Elle fait ainsi apparaître, par l'agglomération de pixels sur l'écran, des images tridimensionnelles qui se meuvent et *respirent, insufflant* de la sorte une quatrième dimension à la sculpture. □

1 « apparaître » dans le même sens utilisé par Hélène Escoubas, *L'espace pictural*, Fougères, Encre marine, 1995.

2 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 15.

3 Georges Didi-Huberman, *Figé à son insu dans un moule magique* in *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, hiver 95, p. 91.

4 Lise-Hélène Larin, *Forêt dans la ville*, Catalogue de l'exposition, Montréal, 1988, p. 11.

5 Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, Folio, 1994, p. 12.

6 Ernst Bloch, *Experimentum mundi, Question, catégories de l'élaboration, praxis*, 1975, trad. G. Raulet, Paris, Payot, 1981, p. 14-15.

#### EXPOSITION

SCULPTURES-INSTALLATIONS

GALERIE HARRISON II

ÉDIFICE BELGO ART CONTEMPORAIN

372, RUE STE-CATHERINE OUEST

ESPACE 324, MONTRÉAL

DU 20 MARS AU 20 AVRIL 1999