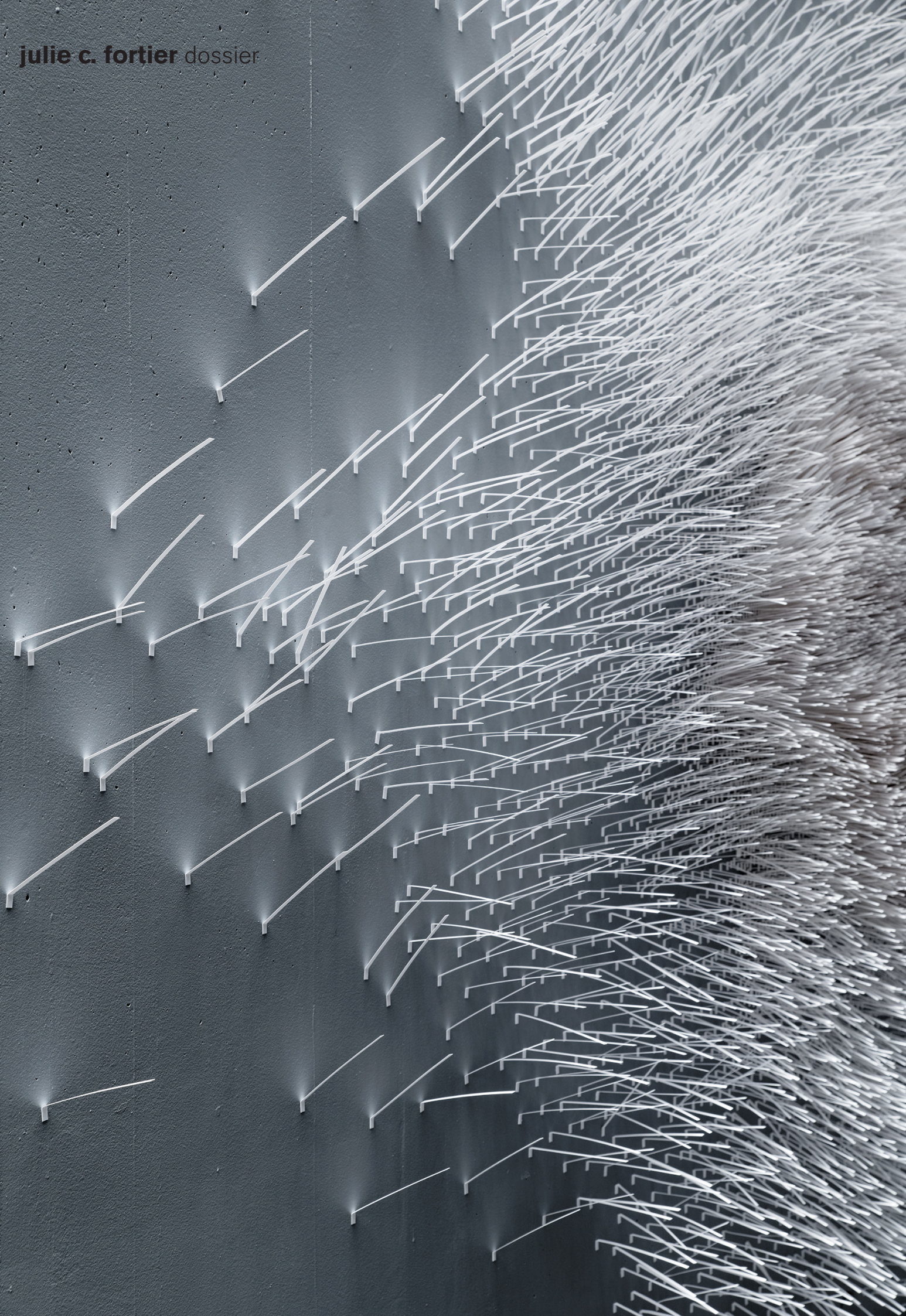


julie c. fortier dossier



biographie

Depuis mes débuts en vidéo et performance, mon travail enregistre le passage du temps à travers la mise en évidence de processus d'effacement et d'évidement. Les recherches, que j'entreprends dans la réalité, font l'expérience de la déperdition (perte de temps, perte d'énergie, improductivité, boucle, effacement etc.) et d'espaces lacunaires dans lesquels celle-ci peut se manifester (écran blanc, espace vide, trou de mémoire). J'explore différentes manières de construire des images à travers des formes simples par la performance, la vidéo, la photographie, la sculpture ou l'installation.

Depuis 2012, j'ai ajouté à mon répertoire, une recherche expérimentale avec les odeurs et les arômes. Leur puissance mnésique et affective modifie les manières de mettre en jeu la mémoire dans les représentations et les récits que je compose. Le caractère évanescent et insaisissable des odeurs est en lien avec le travail de perte et d'effacement que j'ai pu mener dans mes performances et aussi avec les événements tenus que je filme. Obligé de respirer, le spectateur est obligé de sentir. Cet aspect paradoxal d'une absence pourtant présente, invisible mais intimement pénétrante me captive.

Ce qui m'intéresse, c'est de reconfigurer la perception que nous pouvons avoir d'un espace donné et de provoquer des renversements de perception dans sa représentation, une rupture entre l'expérience présente et sa représentation passée. Les odeurs sont pour moi le matériau idéal pour poursuivre plus en avant mon travail sur la construction des images en relation avec un souvenir et sa mise en récit.

Julie C. Fortier est née en 1973 à Sherbrooke (Québec, Canada) et vit à Rennes depuis 2001. Diplômée en 2015 de l'école de parfumerie Le Cinquième Sens à Paris, elle est aussi titulaire d'une maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles notamment chez Florence Loewy by artists à Paris, à La base d'appui d'Entre-Deux à Nantes, à La Criée, Centre d'art contemporain de Rennes, à la VF galerie à Marseille, au Centre Clark à Montréal, à la galerie Art & Essai à Rennes et à la galerie La Box à Bourges. Depuis 1999, son travail a été présenté dans de nombreuses expositions collectives tels que Tu dois changer ta vie! au Tripostal à Lille (FR), 4x4 - une constellation au Quartier à Quimper (FR), Chrématistique au CNEAI à Chatou (FR), Vertiges au Centre d'art Micro-Onde à Vélizy-Villacoublay, Art by Telephone au Emily Harvey Foundation à New York (US), Heureux comme Sisyphe au centre d'art de La Garenne Lemot à Clissons (FR), Experimenta Playground au Arts Centre de Melbourne (AU), Face LIFT à la Kitchener-Waterloo Art Gallery à Kitchener (CA), MAK Nite au Musée d'arts appliqués et d'art contemporain de Vienne (AT), Future_Feed_Forward à la Forest City Gallery de London (CA), Single Channel à la galerie Blaffer à Houston (US) et Trames horizontales / défilement vertical au Musée du Québec (CA).

Julie C. Fortier
44 rue Alphonse Guérin, 35000 Fance
+33 (0)6 11 41 73 15
julie@juliefortier.net
www.juliefortier.net



Vue de La chasse lors de l'exposition Tu dois changer ta vie, Tripostal, dans le cadre de Renaissance de Lille 3000 (FR)
27 septembre 2015 au 17 janvier 2016

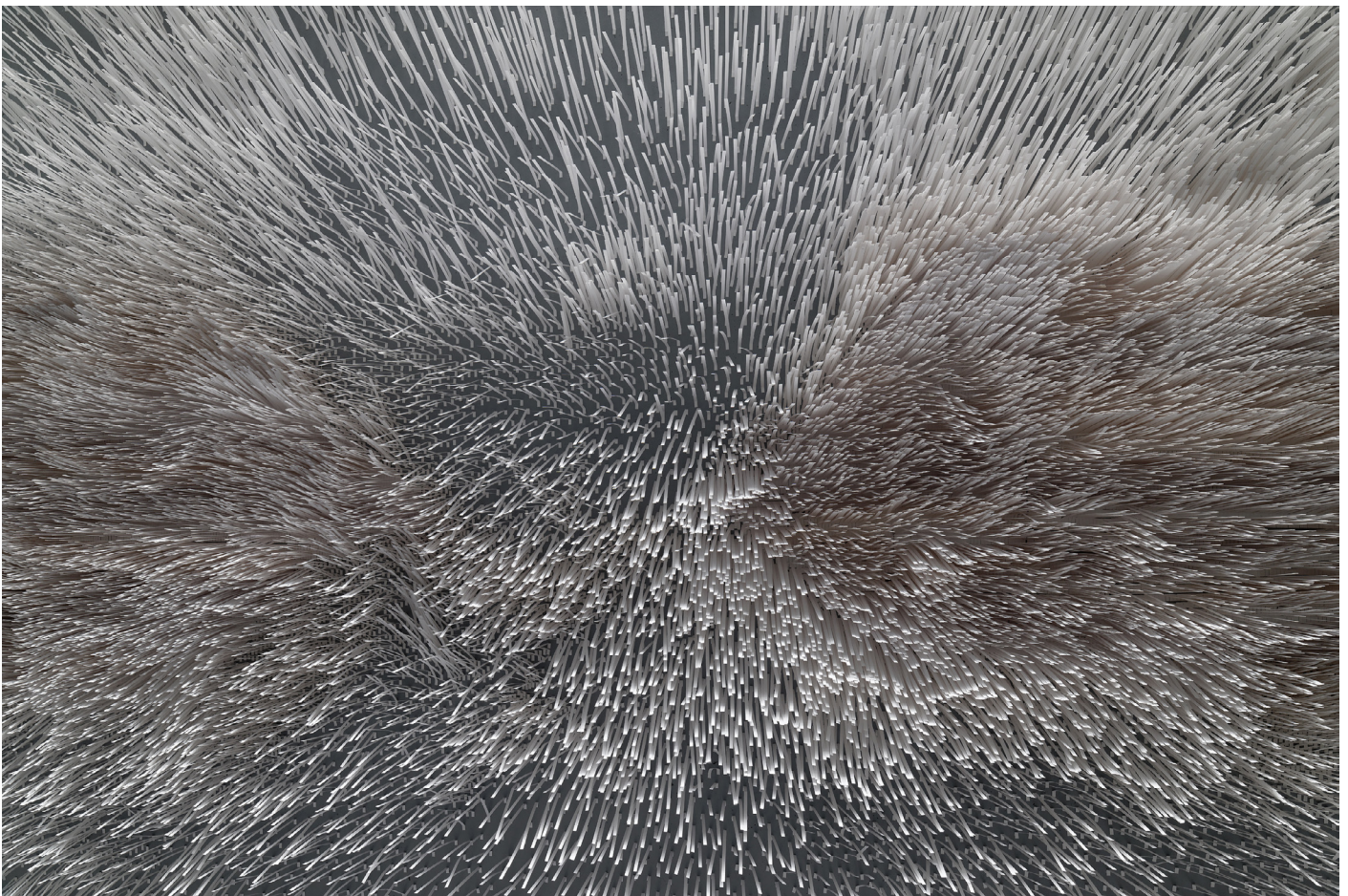
La chasse

2014, installation olfactive, 92 000 touches à parfum, 3 parfums 900x 450 cm

Cette installation propose de recouvrir l'intégralité d'un mur avec des touches à parfum de manière à recréer une prairie ou une fourrure. Trois zones très denses à hauteur de nez sont ménagées pour recevoir trois odeurs différentes. La première est la reconstitution d'une odeur de prairie mouillée, la seconde est une odeur qui rappelle le pelage chaud d'un animal et la dernière est la reconstitution de l'odeur du sang. Les trois odeurs font basculer la perception et l'interprétation du paysage abstrait créé par les touches.



Vue de La chasse lors de l'exposition Vertige, Centre d'art Micro-onde, Vélizy Villacoublay (FR) 28 avril au 30 juin 2014
ici l'installation comprenait 80 000 touches à parfums, 600 x 700 cm





Vue de Cartel lors de l'exposition 4x4 une constellation, Centre d'art contemporain Le Quartier, Quimper (FR) 17 sept. au 25 octobre 2015

Cartel

2015, Parfum à vaporiser sur cartels, impression laser N&B sur carte à parfum.

édition Eau de parfum, 50ml, dans boîte carton, impression laser N&B 11,3 x 7 cm, 25 exemplaires

Cartel est une odeur qui accompagne le spectateur durant la visite de l'exposition. Elle est susceptible d'exercer une certaine emprise sur lui et sur les personnes qui l'entourent pendant ce parcours. Le spectateur est invité à le vaporiser sur une carte à parfum qui fait office de cartel mobile. L'odeur envahit peu à peu l'espace d'exposition au gré des déplacements des spectateurs.

La première fois que je l'ai senti, c'était dans la chambre de ma mère. J'avais onze ans. Elle était malade du cancer, son troisième et dernier d'ailleurs. Dans sa chambre, régnait une atmosphère tamisée, glauque, tout en gardant la douceur et la fascination indescriptible, qui émanait de la chambre de ma mère, royaume de la femme absolue par excellence. Impossible de savoir exactement quelle était la source originelle de l'odeur. Dans un premier temps, elle faisait penser à de la javel. Ensuite, il y avait cette odeur d'hôpital, de corps en putréfaction, de médicaments, comme si le corps était déjà mort, ou plutôt, s'y apprêtait. Je distinguais vaguement un arrière-fond d'une violence sourde, un peu comme un pot de moutarde forte qui n'aurait pas été ouvert depuis un certain temps, et dans lequel on voudrait plonger son nez juste au moment de soulever le couvercle. À ce moment-là, cette odeur m'était assez indifférente. Trois mois plus tard, ma mère est morte.

Six mois plus tard, peut être plus, peut être moins, une cousine, ou je ne sais qui, est venue rendre visite à ma belle mère. Elle était malade du cancer. Elle aussi portait cette odeur putride. Lorsque je l'ai sentie, j'ai eu soudainement les larmes aux yeux. La force de l'odeur me cloua au mur. Mon corps s'est mis à faiblir, allant même jusqu'à se plier en deux. Je me suis accrochée à la rampe d'escalier avant de dévaler ce dernier, comme si j'étais poursuivie par la mort elle-même. Trois mois plus tard, elle est morte.

À partir de ce jour, j'ai tissé un lien logique entre l'odeur et la mort qui arrivait toujours trois mois plus tard. Le jour de la première date anniversaire de la mort de ma mère, mon père a appris qu'il était lui aussi atteint du cancer. Je l'ai informé du lien que j'avais constaté. Il considéra cela comme un don. Il m'a demandé de le prévenir si je sentais un jour cette fameuse odeur sur lui. J'ai promis. Une poignée de jour plus tard, je l'ai sentie. Elle me narguait dans l'escalier de la maison familiale. Cette fois-ci, elle s'est montrée discrète, et à peine palpable, narquoise même. J'ai fait marche arrière et suis allée pleurer dans mon lit. J'ai pris la décision de ne pas avertir mon père, de trahir ma promesse. Il n'a su que quatre ou cinq jours avant qu'il allait mourir, alors que je le savais déjà depuis trois mois.



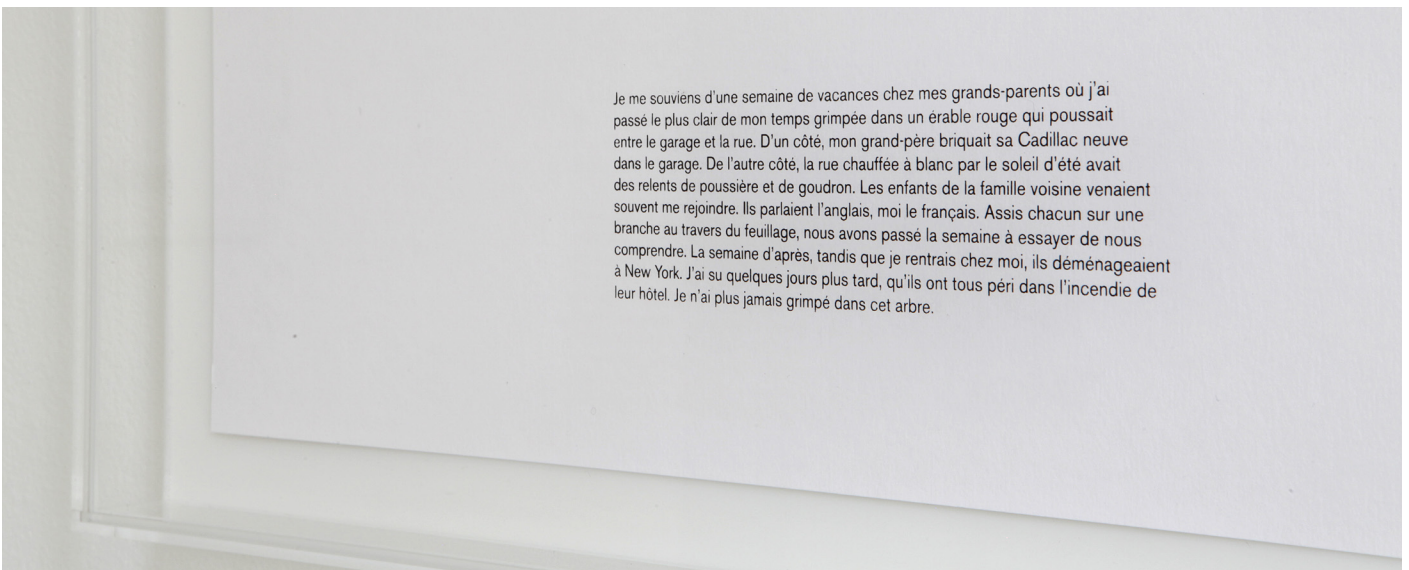
Male habitus

2015, texte impression laser N&B, parfum 50 ml scellé à la cire noire, mousse plastazot, boîte photo archive, 21 x 30 x 3,5 cm, exemplaire unique

format réduit pour la confidente : parfum 2,5 ml scellé à la cire noire, mousse plastazot, boîte archive

Produit avec l'aide de la DRAC Bretagne

Reconstitution de l'odeur de la maladie à partir d'une confidence recueillie.



Vue de Wildscreens, L'érable rouge, lors de l'exposition Wildscreens, Florence Loewy by artists, Paris (FR) 19 avril au 7 juin 2014

Wildscreens

2014, L'érable rouge

2014, Le tilleul

2014 Le cèdre brûlé

dessin olfactif sur papier à parfum 300 gr, encadré dans une boîte en plexi-glass sérigraphiée, 55 x 75 cm

Wildscreens est une série de dessins olfactifs. Ils se présentent comme une feuille de papier blanc imbibé de plusieurs parfums encadrée dans une boîte en plexi-glass dont la porte est coulissante. L'ouverture de la porte permet de sentir les parfums. Un court texte autobiographique relatant un souvenir olfactif précis d'un arbre est sérigraphié sur la porte.



Vue de La sève et le sang, lors de l'exposition Wildscreens, Florence Loewy by artists, Paris (FR) 19 avril au 7 juin 2014

La sève et le sang

2014, marque-page, impression laser N&B sur carte à parfum 300 gr
parfumé avec 2 parfums, 4,5 x 14,25 cm, éditions 100 exemplaires

La sève et le sang est une édition de marque-page
relatant un souvenir et parfumé avec une odeur de
sève et une odeur de sang. Les 100 marque-page sont
disséminés dans les livres de la librairie.



photo Pierre Planchenault

Vue de L'un L'autre, Marché de Lorme, Bordeaux (FR) 26 – 29 nov. 2014

L'un L'autre

2014, création de la compagnie des Limbes
de et avec : Solène Arbel, Romain Jarry et Loïc Varanguien de Villepin
textes Günther Anders et Emilie Emily Dickinson
scénographie olfactive Julie C. Fortier
plasticien lumière Hervé Coqueret
son Benjamin Wunsch

Produit avec l'aide de la DRAC Bretagne

Pour cette scénographie olfactive, 3 odeurs ont été créées et utilisées de différentes manières. La première odeur *La Clairière* a été diffusée au début de la représentation de manière à évoquer un lieu. L'odeur crée une image subliminale dans la tête du spectateur et plante un décor pour l'action qui va suivre. La seconde odeur *Le Sang* a été utilisée de manière à créer un rapport de réciprocité entre le spectateur et l'acteur qui lisait un texte sur Hirochima. Cette odeur provoque un léger malaise physique. La dernière odeur *L'Homme qui a vu l'ours* instaure un rapport de promiscuité entre le spectateur et les acteurs. En effet cette odeur très charnelle et très intime abolit la distance entre le spectateur et l'acteur.



Snow White

2014, confettis papier de soie, ventilateurs
Vue de Snow White lors de la soirée Vanilla Sky, Nuit des 4 Juedis,
FRAC Bretagne, Rennes (FR) 30 janvier 2014
photo Nyima Leray

Il a neigé pendant toute la soirée du 30 janvier au FRAC
Bretagne à Rennes.

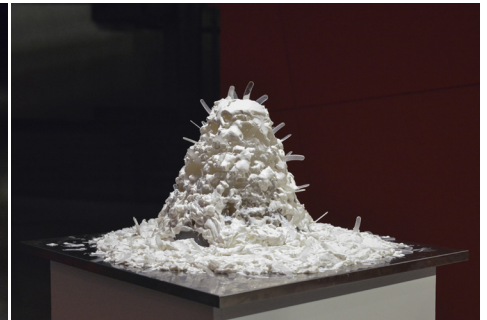


photo Nyima Leray

Vue de Neige éternelle lors de la soirée Vanilla Sky, Nuit des 4 Jedis, FRAC Bretagne, Rennes (FR) 30 janvier 2014

Neige éternelle

2014, crème cosmétique saturée d'actifs antiâges, sur pièce montée d'agar agar, spatules cosmétiques, 40 cm de diamètre x 40 cm de haut
Neige éternelle est une montagne de crème cosmétique saturée d'actifs anti-âge. A l'image d'une vanité, la matière qui devrait lutter contre l'affaissement cutané, s'affaisse d'elle même tout au long de la soirée.



photo Nyma Leray

Vue de la performance Vanitas Malus Pumila lors de la soirée Vanilla Sky, Nuit des 4 Jeudis, FRAC Bretagne, Rennes (FR) 30 janvier 2014

Vanitas malus pumila

2013, performance, robe imprimée, ceinture, cartes impressions laser couleur sur satimat 300 gr, 5 parfums : La promesse, L'empressement, Le contentement, La gourmandise et L'avarie.

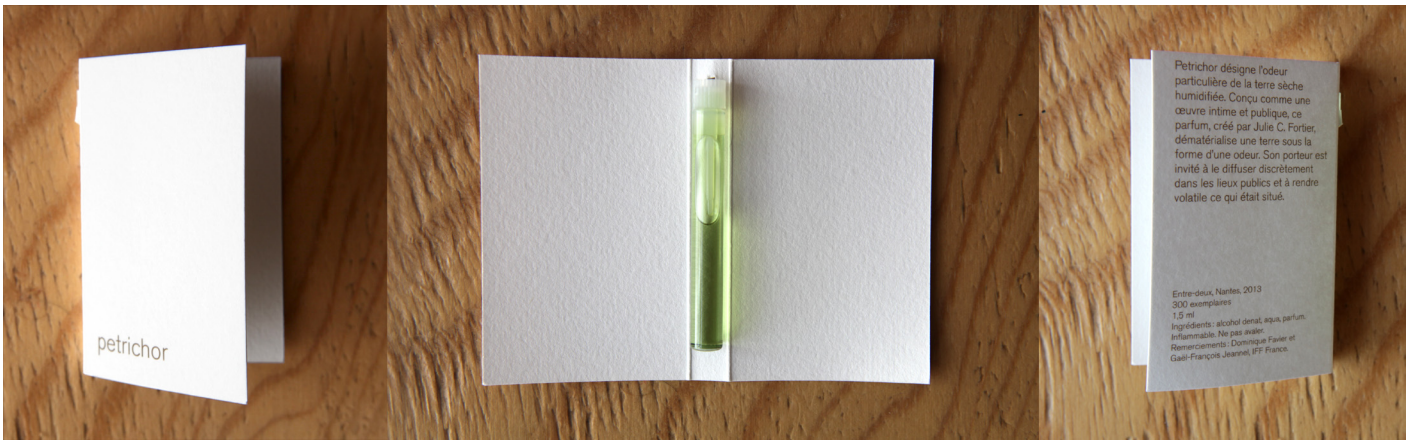
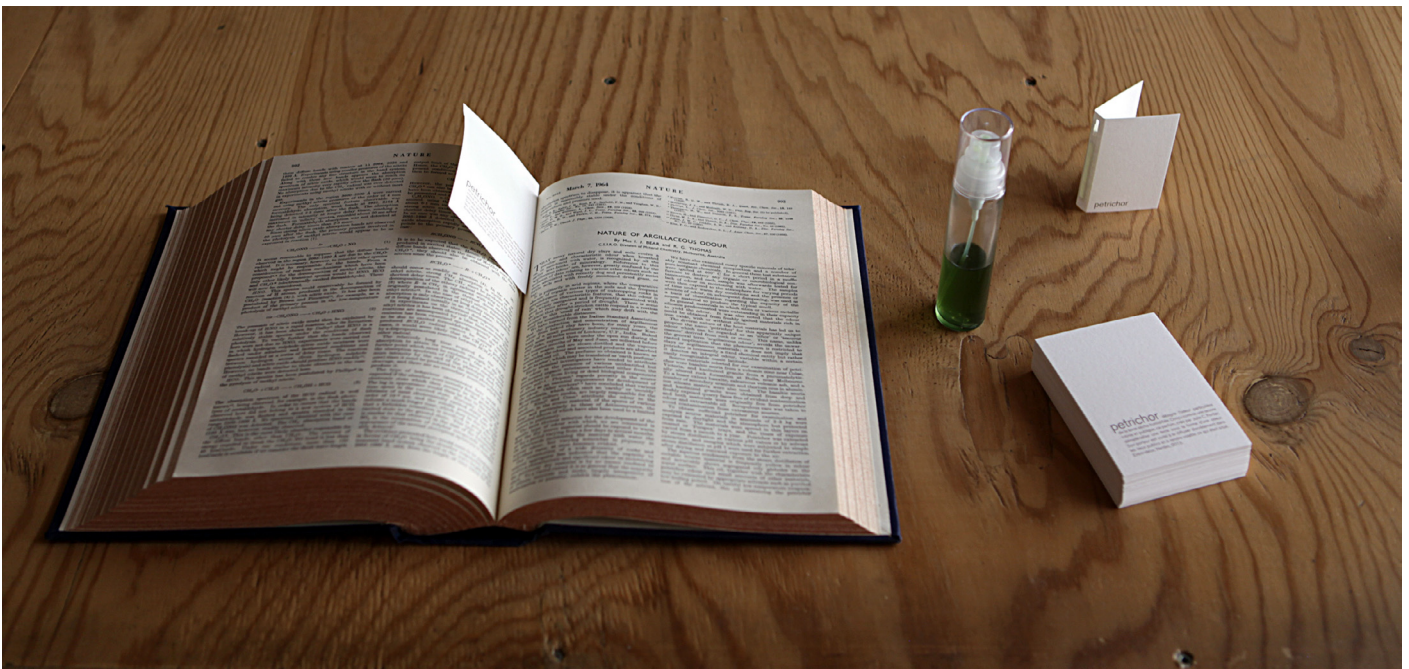
remerciement Margaux Germain

Edition parfum 5 x 1,5 ml, impression laser 297 x 90 mm sur papier 250g, 30 exemplaires

remerciements Dominique Favier et Gaël-François Jeannel, IFF France

L'édition Vanitas malus pumila (Vanité au pommier commun) décline en cinq parfums les états successifs de la pomme de la fleur à sa déliquescence.

Lors de la performance, le spectateur pige une carte. Selon la carte pignée, il est parfumé avec l'un des cinq parfums : La promesse, L'empressement, Le contentement, La gourmandise ou L'avarie.



Vue de l'exposition Petrichor, La base d'appui d'Entre-deux, Nantes (FR) 24 mai – 29 juin. 2013.

Petrichor

2013, parfum + Revue Nature 1er trimestre 1964, signet impégné de parfum petrichor. exemplaire unique.

Echantillons 1,5ml encartés, impression offset

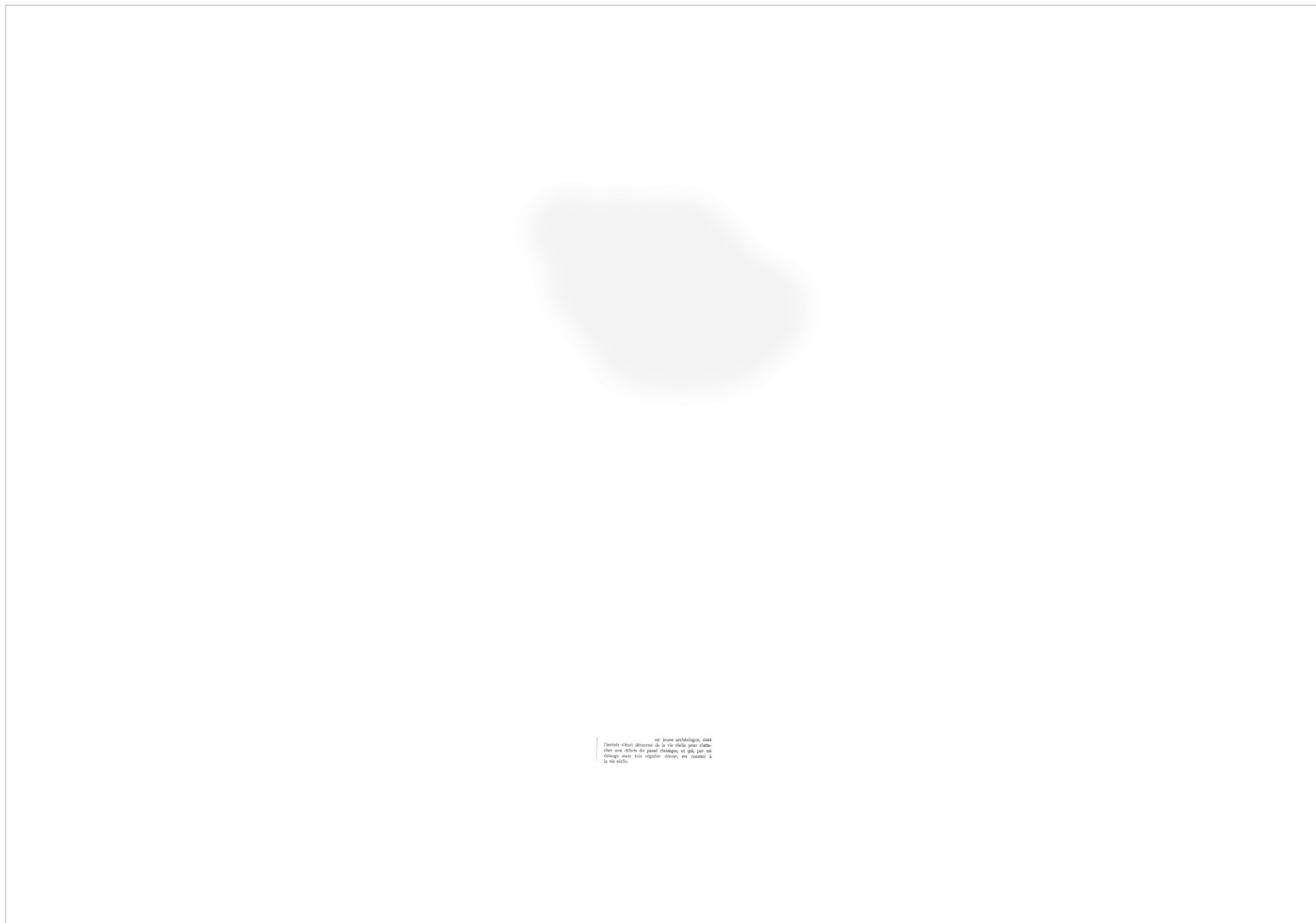
110 x 80 mm sur papier vieil hollandaise 250g/m². 300 exemplaires

édition entre-deux, Nantes, 2013 dans le cadre de la résidence :

l'espace public sous l'emprise de la mobilité.

remerciements Dominique Favier et Gaël-François Jeannel, IFF France

Petrichor désigne l'odeur particulière de la terre sèche humidifiée. Conçu comme une œuvre intime et publique, ce parfum dématérialise une terre sous la forme d'une odeur. Son porteur est invité à le diffuser discrètement dans les lieux publics et à rendre volatile ce qui était situé.



un jeune archéologue, dont l'intérêt s'était détourné de la vie réelle pour s'attacher aux débris du passé classique, et qui, par un étrange mais très régulier détour, est ramené à la vie réelle.

détail

Gradiva

2012, affiche parfumée, impression offset N&B 100 x 70 cm, fragrance collaboration avec Yann Sérandour

L'affiche, réalisée par Yann Sérandour, est un grand écran blanc qui comporte un extrait de la nouvelle Gradiva publiée en 1903 par l'écrivain allemand Wilhelm Jensen. Cette affiche a été aspergée d'un parfum réalisée pour l'occasion. Le parfum est à l'image de la Gradiva, celle qui avance, laissant derrière elle son sillage qui s'estompe au fur à mesure que le temps passe pour ne laisser qu'un souvenir, une tache presque imperceptible sur le papier.



Vue de l'exposition Art By Telephone Recalled, Emily Harvey Foundation, New York (US) 15 nov. – 15 dec. 2012.

Sentinelle

2012, installation olfactive, pistolet à colle posé au sol, dimensions variables

Proposition pour l'exposition Art By Telephone Recalled, CNEAI (FR), CAPC de Bordeaux (FR) ESBA TALM Angers (FR), San Francisco Art Institute (US)

Emily Harvez Foundation New York (US)

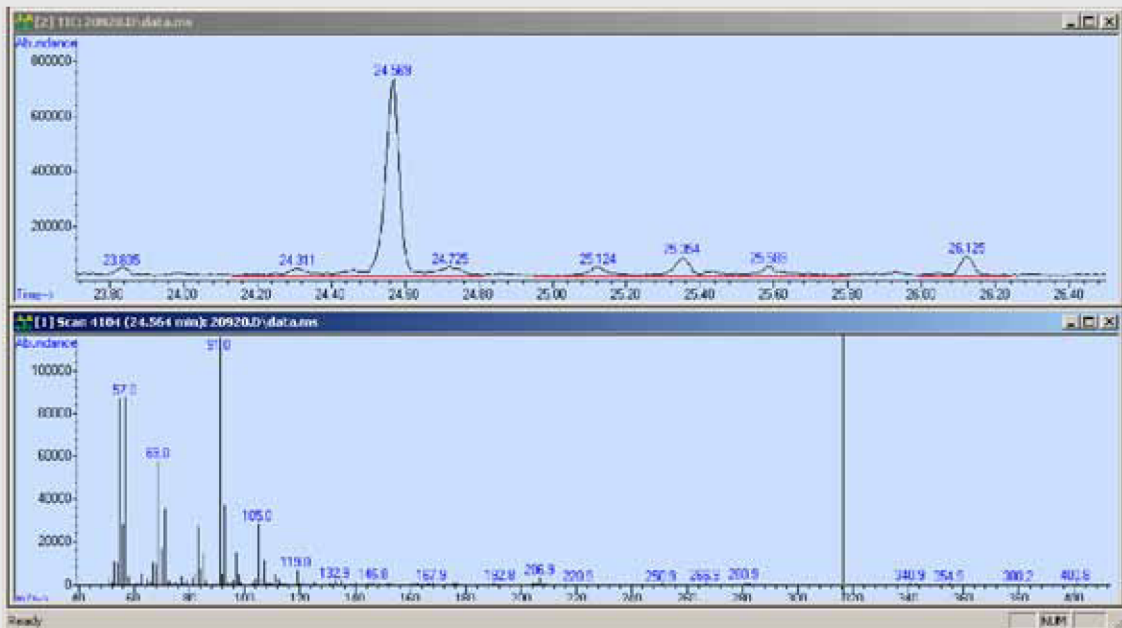
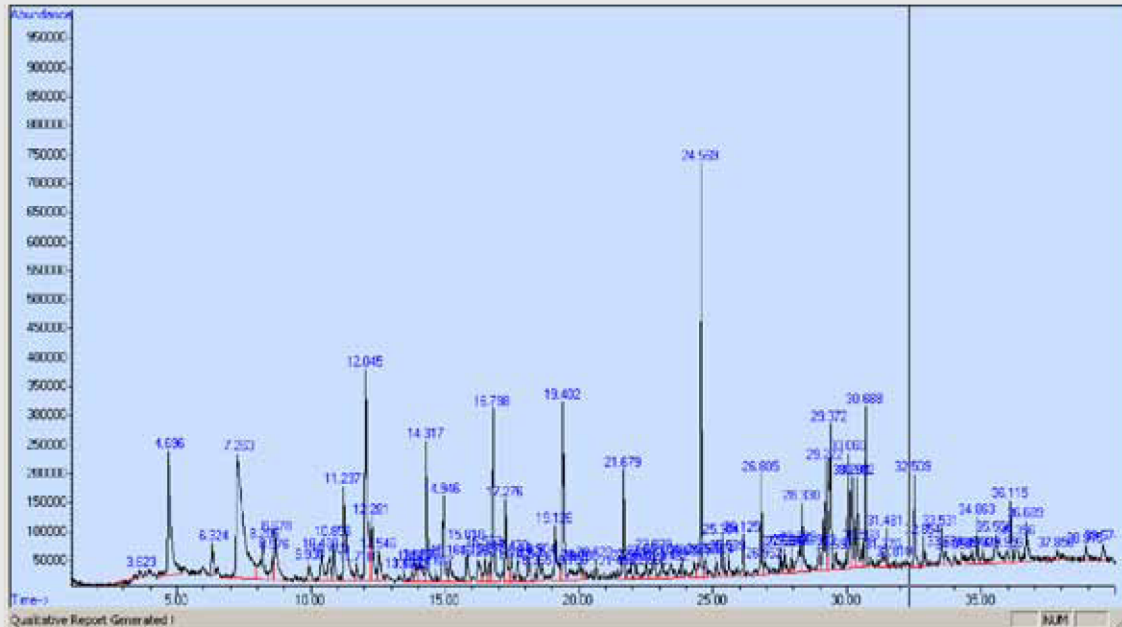
commissaires : Sébastien Pluot et Fabien Vallos,

15 nov.- 15 déc. 2012

Brancher un pistolet à colle et le poser au sol. (Si nécessaire, protéger le sol avec un carton ou une planche.) Laisser chauffer le pistolet pendant toute la durée de l'exposition et veillez à ce que le pistolet soit toujours chargé d'un tube de colle. Il diffusera une odeur de surchauffé voire de brûlé dans l'espace d'exposition.

L'odeur de l'argent

Analyse chromatographique en phase gazeuse couplée à un spectromètre de masse effectuée sur un billet de 5 euros le 6 septembre 2012 dans les laboratoires d'IFF (International Flavors and Fragrances inc.) à Neuilly-sur-Seine. Remerciements Dominique Favier et Gaël-François Jeannel.



Après cette première analyse, l'adage se confirme : l'argent n'a pas ou peu d'odeur. Les molécules retrouvées sur le billet ne sont pas du tout ou très faiblement odorantes. Aucune possibilité de retracer un éventuel parcours, de dire s'il est sale. Le billet demeure pour l'instant muet.

L'argent n'a pas d'odeur

2012, contribution pour la publication *Chrématisique*, commissaire Fabien Vallos, www.chrematistique.fr remerciements Dominique Favier et Gaël-François Jeannel, IFF France



Vue de l'exposition Chrématisation, CNEAI, Chatou (US) 05 juil. – 09 dec. 2014



L'odeur de l'argent

2013, boîte no 15 : parfum 1 L, liasses de papier 120 x 62 mm (format du billet de 5 euros), contribution pour l'exposition Chrématisation commissaires Fabien Vallos et Jérémie Gaulin

Edition parfum, échantillons 1 ml encartés, impression laser 120 x 62 mm sur papier vieil hollande 300g/m². 100 exemplaires

remerciements Dominique Favier et Gaël-François Jeannel, IFF France

Après une nouvelle analyse chromatographique d'un billet de 5 €, une formule a été extraite et l'odeur de l'argent a pu être reconstituée. La fragrance proposée est destinée à être pulvérisée sur un support papier à la taille d'un billet de 5 € de manière à donner une plus-value olfactive à un simple bout de papier.



Dog's FOOD

2015, performance culinaire et olfactive pour les chiens et leur maîtres
3 plats, 3 parfums

Restaurant Belle de jour, 19 juillet 2015

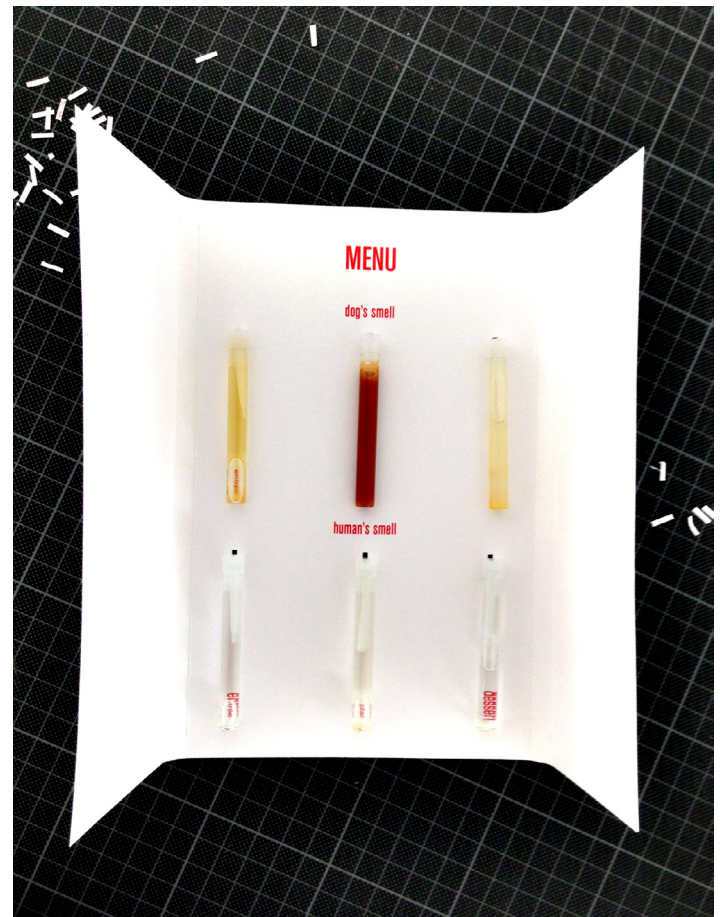
Sur l'invitation de A Dog Republic, et dans le cadre de leur projet Musée Promenade qui prend part à Beaufort Beyond Borders - 5e édition de la triennal d'art contemporain le long de la côte Belge

édition menu, 6 x 1 ml, impression laser couleur sur carte à parfum..21 x 29,7 cm, 20 exemplaires

Un repas pour les chiens et leur maîtres

Il s'agit à travers cette expérience de rendre horizontale la relation entre le maître et son chien pour permettre au maître de mieux comprendre l'univers de son chien. Je suis partie du constat que les chiens appréhendent le monde avec leur odorat qui est incomparablement plus sensible que celui de l'homme. En effet, le chien bénéficie en moyenne de 100 cm² de cellules olfactives contre 3 cm² chez l'homme. En revanche l'homme possède davantage de bourgeons gustatifs 9000 contre 1700 chez le chien. Le plaisir de manger, pour les chiens, passe essentiellement par l'odorat et pour l'homme davantage par la gustation et la mastication prolongée. Le menu a été composé en tenant compte des besoins diététiques du chien et en optant pour des ingrédients de qualité et de saison.

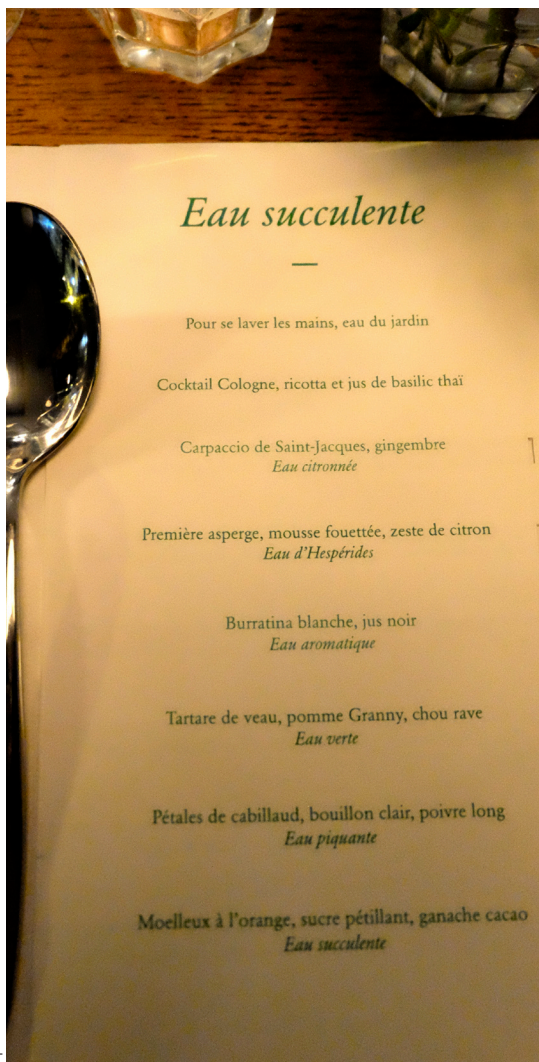
Les chiens ne sachant pas lire, le menu était présenté sous forme d'odeurs.



Dog's FOOD

2015, édition menu, 6 x 1ml, impression laser couleur sur carte à parfum..21 x 29,7 cm, 20 exemplaires

Les chiens ne sachant pas lire, le menu était présenté sous forme d'odeurs déclinée en deux concentrations différentes pour que le maître puisse se rendre compte de la différence de perception des odeurs entre lui et son chien.



Eau succulente, dans le cadre de la résidence Black Garlic au Café B, Paris, 25 mars 2015



Eau succulente

2015, performance culinaire et olfactive, 8 expériences, 6 parfums
 Black Garlic au café B, Paris 25 mars 2015
 commissaire Geraldine Longueville Geffriaud, Chef virginie Galan
 conception graphique atelier Commune

édition menu, impression Riso sur papier...41,7 x 24 cm, 40 exemplaires

édition parfum, 50 ml dans boîte carton avec un texte de Géraldine Geffriaud Longueville, impression Riso, 10,7 x 17,5 x 3,5 cm, 40 exemplaires

Produit avec l'aide de la DRAC Bretagne

Eau succulente est un projet de collaboration entre la chef Virginie Galan et la commissaire et mixologue Géraldine Geffriaud et moi-même. Pour ce repas au Café B nous avons travaillé à délocaliser le goût dans le nez. L'odorat devient le moyen d'accommoder les plats. Chaque plat est accompagné d'un parfum qui agit comme un condiment.

Eau succulente propose de revisiter la traditionnelle « eau de cologne » qui à l'origine avait un usage autant gustatif, médicinal que cosmétique. Le menu a été conçu en 8 expériences du lavage de mains à l'eau du jardin, au cocktail cologne pour se parfumer l'intérieur et 6 plats chacun accompagnés d'un parfum. Les expériences culinaires et olfactives ont été conçues en crescendo de manière à rendre visible la structure du parfum final : *eau succulente*



photo Baptiste Brévert et Emmanuel Giraud



Vue de la performance Corporate, restaurant CDD, Paris 24 août 2013

Corporate

2013, performance culinaire

Edition parfum, échantillons 1 ml encartés, impression laser

110 x 85 mm sur papier vieil hollandaise 300g/m². 30 exemplaires

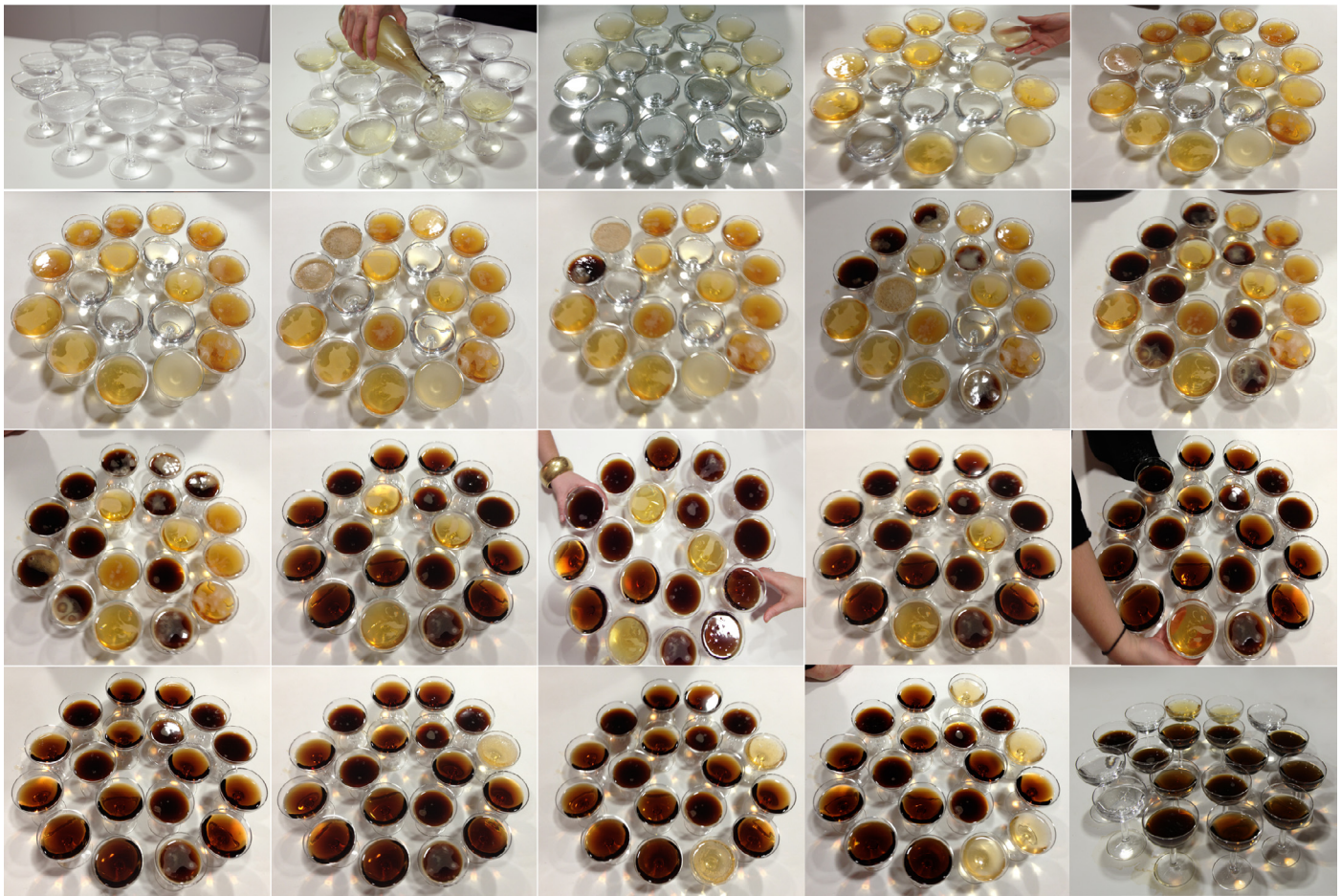
Restaurant CDD, Paris, 24 août 2013

remerciements Tiphaine Calmettes, Baptiste Brévert, Aurélie Ferruel et Laéticia Bély

Le projet Corporate reprend une tradition arabo-musulmane qui consiste à asperger de l'eau parfumée sur la tête, le visage et les mains de ses invités avant qu'ils n'entrent dans la maison. Ceci vise à abolir la différence

olfactive véhiculée par l'étranger, l'eau parfumée neutralise son odeur et le fait accéder au sein de la famille.

Corporate, l'eau parfumée créée par Julie C. Fortier est aussi le menu du repas qui servi au restaurant éphémère CDD. Les quarante ingrédients qui composent sa formule constituent les arômes dégustés pendant la soirée. L'intégration devient incorporation.



Eclipse

2012, performance culinaire
réalisée le 27 nov. 2012 lors de la soirée de performances culinaires
Table d'hôte présentée au Centre d'art contemporain de Pontmain (FR)

Les breuvages proposés durant la soirée sont présentés en cercle et servis du plus pâle au plus foncé jusqu'à l'obtention d'un cercle entièrement noir. Après cette éclipse totale, les breuvages sont servis du plus foncé au plus pâle pour revenir à à cercle entièrement transparent.

photo Yann Ouvrard



Dans la forêt

2012, performance olfactive
réalisée le 27 nov. 2012 lors de la soirée de performances culinaires
Table d'hôte présentée au Centre d'art contemporain
de Pontmain (FR)

Cette performance venait clore une soirée de performances culinaires. Un dessert ou un digestif est proposé aux personnes présentes. Suivant le choix, une goutte de parfum est déposée sur le dos de la main. Le dessert est une reconstitution olfactive d'un Tiramisu et le digestif une reconstitution de Whisky. Petit à petit les odeurs se propagent, les gens essaient de nommer ce qu'ils sentent, partagent leurs impressions. La présence olfactive du parfum une fois la soirée terminée, est un rappel de toute la nourriture incorporée tout au long de la soirée.



juin 2006



mai 2007



décembre 2008



septembre 2009



août 2013



janvier 2015

Mémoire durable

2006 - 2015, 10 photographies couleur, sérigraphie numérique sur contreplaqué de bouleau
photo dimensions variables sur planche de 70 x 50 cm
collection 1% artistique de la médiathèque départementale d'Ille-et-Vilaine pour l'antenne de Pipriac

Lors d'un tournage en forêt au Québec en juin 2006, j'ai eu la surprise de voir le sentier, que j'avais l'habitude d'emprunter, complètement éventré par une entreprise de coupe de bois. Depuis, je documente l'évolution de la forêt en tentant de refaire le même cadrage photographique de mémoire année après année lors de

chacun de mes séjours au Québec. Cette série donne à voir l'évolution du travail de l'homme sur la forêt et, depuis l'été 2010, la lente reprise de la végétation sur les lieux exploités. Plus qu'un regard sur le développement durable de la forêt dans ses fonctions économiques et environnementales, l'évolution du cadrage photographique donne à voir les effets du temps sur la mémoire. En effet, je m'appuie sur le souvenir de détails du paysage pour tenter de recadrer à chaque fois la même photo : la montagne, la caravane, l'arbre fourchu. Mais à chaque fois, des éléments m'empêchent de retrouver la totalité de ces détails. La composition de l'image, tributaire de ma mémoire, évolue au même titre que la forêt.



Vue de la performance *Fondu enchaîné*, présentée le 11 mars 2011 lors de l'exposition *Plutôt que rien : démontage*, Maison Populaire, Montreuil (France), 19 janv. – 26 mars 2011.

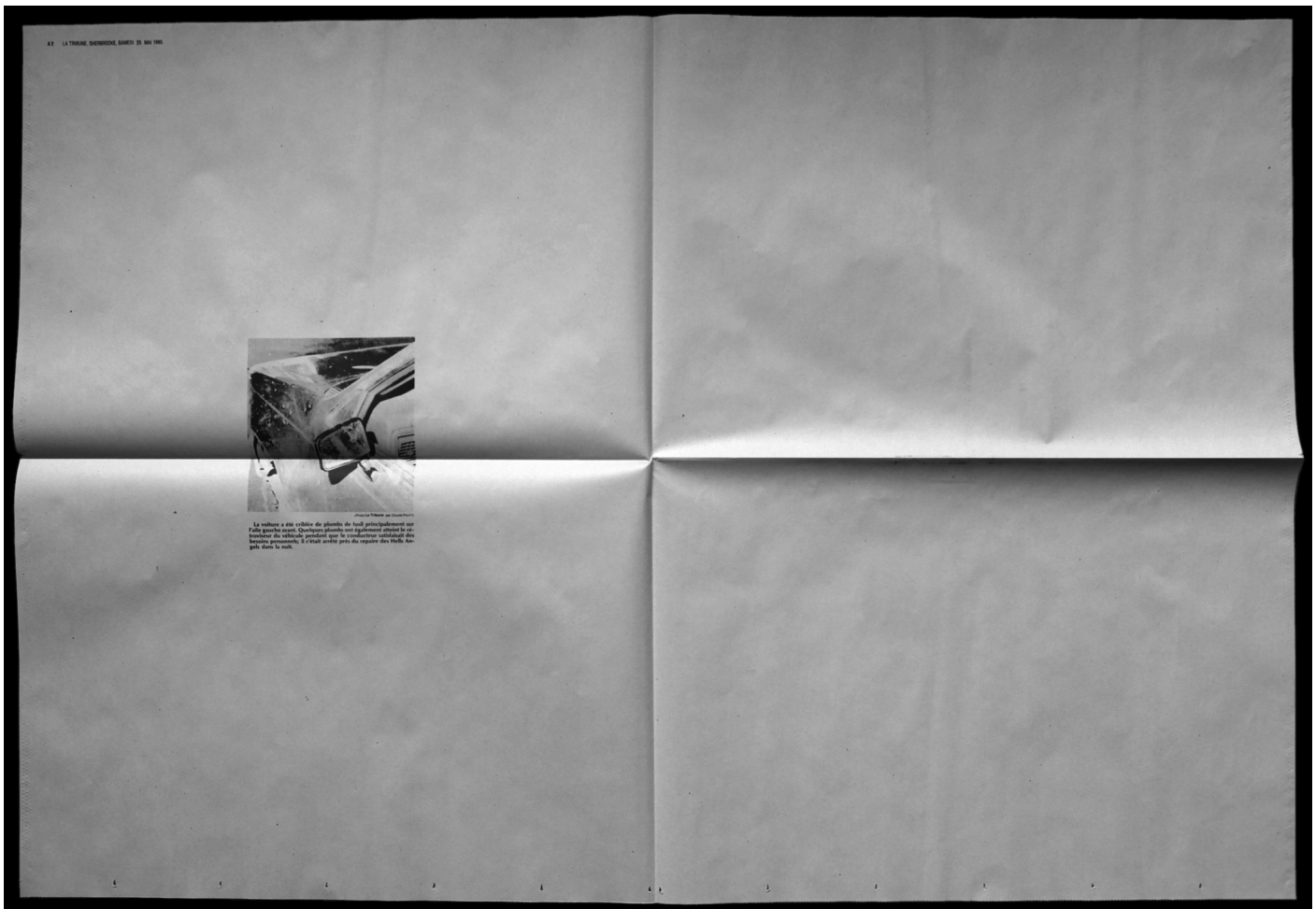
Fondu enchaîné

2011, performance éclairage

Le 11 mars 2011 dans l'exposition *Plutôt que rien : démontages*, Maison Populaire de Montreuil (FR) commissaire : Raphaële Jeune, 19 janv. – 26 mars 2011

L'exposition *Plutôt que rien : démontages* est constituée d'une succession quotidienne de propositions faites par les artistes invités. Elle s'écrit dans le temps plutôt que dans l'espace.

Mon intervention, consiste à réaliser un fondu enchaîné dans l'espace d'exposition pendant la journée qui m'est allouée, entre la proposition de la veille : une projection vidéo d'Emilie Pitoiset, et celle du lendemain: une case laissée blanche dans la programmation. Pour réaliser ce fondu enchaîné, j'ai mis en place un éclairage avec les projecteurs disponibles sur place et j'ai augmenté graduellement l'intensité lumineuse de manière à effacer progressivement la projection vidéo.



Vue de l'exposition Julie C. Fortier, Cinéma-Maison, La Criée, Centre d'art contemporain, Rennes (France), 19 fév. – 3 avril 2010.

La Tribune, Sherbrooke, samedi 25 mai 1985

2009, stock de papier journal
Impression N&B sur presse rotative sur papier offset 82 x 58 cm,
10 000 exemplaires Produit avec l'appui de La Criée, Centre d'art
contemporain de Rennes

Reproduction du souvenir d'un fait divers paru dans le
journal La Tribune de la ville de Sherbrooke (Québec, CA),
datant du samedi 25 mai 1985.

« La voiture a été criblée de plombs de fusil
principalement sur l'aile avant. Quelques plombs ont
également atteint le rétroviseur du véhicule pendant que
le conducteur satisfaisait des besoins personnels; il s'était
arrêté près du repaire des Hells Angels dans la nuit. »



Vue de l'exposition Julie C. Fortier, Cinéma-Maison, La Criée Centre d'art contemporain, Rennes (France), 19 fév. – 3 avril 2010.

Cinéparc

2006, Film 35 mm muet couleur, 3 min. 50 s., projecteur 35 mm, écran de projection.

Produit avec l'appui de la ville de Sherbrooke et du Conseil des arts du Canada

Installation produite par La Criée centre d'art contemporain, avec le soutien de La Fonderie / Théâtre du Radeau, Le Mans

Cinéparc montre un dispositif de projection cinématographique dans une salle d'exposition. Le film 35 mm projeté sur grand écran est accompagné par le son de la mécanique du projecteur. L'image présente un plan fixe sur un écran de cinéparc filmé de jour. L'écran se détache sur fond de paysage et semble fonctionner comme un cache dans l'espace de l'image. Il perd ainsi sa dimension d'objet et son échelle, mais pas sa fonction d'écran. Car c'est sur ce rectangle blanc, qu'apparaissent les poussières et les rayures provoquées par l'usure de la pellicule projetée en boucle, engendrant un film dans le film.



Vue de l'exposition Julie C. Fortier, Go West Young Man ! , Centre Clark, Montréal (Québec, Canada), 10 janv. – 16 fév. 2008.

90.1 FM

2007, installation sonore, radio d'automobile, 4 hauts-parleurs,
122 x 100 cm

Produit avec l'appui du Conseil des arts du Canada

Cette installation présente une radio d'automobile encastrée dans le mur. La radio est réglée sur la fréquence 90.1 FM. Le son diffusé à chaque présentation change en fonction de la localisation et de la capacité ou non à capter quelque chose.



Pêche blanche

2005, projection vidéo miniDV stéréo couleur, format 4:3,
boucle 15 min.

Produit avec l'appui du Conseil des arts du Canada

Cette vidéo présente un paysage d'hiver immobile avec au premier plan, une brimbale servant pour la pêche blanche. La vidéo montre l'attente d'une éventuelle prise qui sera signalée par le mouvement de la brimbale et le tintement de la clochette qui y est fixée.



Sans titre

2005, photographie couleur, tirage lambda sur aluminium
80 x 60 cm

Photographie d'une éolienne à l'arrêt et dont les pales commençaient tout juste à disparaître dans une brume épaisse, depuis une voiture roulant à grande vitesse. Ici, un objet, dont la caractéristique remarquable est le mouvement, est rendu irrémédiablement statique par la photographie. Paradoxalement, le déplacement de la voiture semble imprimer un mouvement au paysage qui englobe l'éolienne.



Révolution

2007, vidéo HDV sur miniDV stéréo couleur, format 16:9, 5 min.
Produit avec l'appui du Conseil des arts du Canada

Plan fixe sur un groupe de cinq éoliennes dont l'une d'entre elles tourne à contre-sens.



Vues de l'exposition Julie C. Fortier, *The End*, Galerie Art & Essai, Université Rennes 2 (France), 16 nov. – 16 déc. 2005.

The End

2005, installation in situ, 5 véhicules, 6 éclairages secours BAES, bandes adhésives

Produit avec l'appui de la Galerie Art & Essai et Prospektus

Cette installation transforme l'espace de la galerie en parking souterrain. L'expérience inquiétante de l'absence est le déclencheur d'une intrigue qui vire à la mélancolie.

éléments du projet

Bicyclette 2005, moteur électrique miniature faisant tourner la roue arrière constamment, produit avec l'appui du Ministère de la culture et de la communication – DRAC Bretagne

Carton à dessin 2005, 7 dessins à la mine de plomb préfigurant l'exposition sous la forme d'un story-board, réunis dans un carton à dessin, 36 x 42 cm, story-boarder : Jean-Claude Rozec, dessins : Jean-pierre Marquet

Parking (*The End*) 2005, vidéo de surveillance, miniDV stéréo couleur,

format 4:3, boucle 59 s., moniteur 14 po., support mural TV

Bloc secours, 2007, bloc d'éclairage secours BAES, autocollant *The End*, 23 x 11,5 x 7,7 cm, édité par Astérides (Marseille) en 8 exemplaires + 2 E.A.

Flipbook, 2005, reproduisant la bicyclette, impression offset N&B, 14,8 x 10,2 cm, 124 pages, dessins : Marc Lizano, tiré à 500 exemplaires, produit avec l'appui du Ministère de la culture et de la communication – DRAC Bretagne

photo Dieter Kik



Vue de l'exposition, Isabelle Arthuis, Francesco Finizio, Julie C. Fortier, Sébastien Vonier, Interfaces, Le Quartier, Quimper (France), 5 déc. 2008 – 5 mars 2009



Vous avez juste pas pu trop profiter de l'été, quoi.

2003-2010, projet réalisé avec la participation de Camille Barré, Matthieu Jauniau, Christophe Pichon et Yann Sérandour

De la carrière à la station essence en passant par la plage, ce projet relate la dérive d'un rocher lors d'une journée d'été.

éléments du projet

Voiture citroën AX Image, barres de toit, sangles, rocher factice : polystyrène peint, 170 x 140 x 100 cm

Maquette de la voiture à échelle 1/43e, 2010, techniques mixtes, 3,5 x 8 x 7,5 cm

Vidéo miniDV stéréo couleur, format 4:3, 8 min. 47 s.

Photographie couleur, tirage lambda sur aluminium, 30 x 40 cm
Retranscription des dialogues du film, affiche, dimensions variables

Poster recto/verso, zédélé éditions, oct. 2003, 30 x 40 cm

Carte postale couleur multi-vues, 10,5 x 15 cm



L'avenir

2007, vidéo HDV sur miniDV muet couleur, format 16:9, 4 min.
Produit avec l'appui du Conseil des arts du Canada

Plan fixe sur un panneau routier indiquant l'avenir,
improbable frontière temporelle au milieu de nulle part.



Vacant / Non Vacant

2005, projections vidéo miniDV stéréo couleur, format 4:3

boucle Vacant 10 min. 01 s.

boucle Non Vacant 9 min. 54 s.

Produit avec l'appui du Ministère de la culture et de la communication – DRAC Bretagne

Deux vidéos sont projetées simultanément, mais dans des espaces différents. Elles sont presque identiques : même cadrage sur une enseigne de motel, presque le même moment, lors de la tombée du jour. Dans la première vidéo, l'enseigne affiche VACANT et dans la seconde, NON VACANT.



Vue de l'exposition, Isabelle Arthuis, Francesco Finizio, Julie C. Fortier, Sébastien Vonier, Interfaces, Le Quartier, Quimper (France), 5 déc. 2008 – 5 mars 2009

Blow-Up (Vacant / Non vacant)

2006, photographie couleur, tirage lambda 125 x 166 cm, pinces à dessin

Blow Up est un agrandissement d'un petit détail d'une photographie de repérage effectuée pour le tournage de Vacant / Non Vacant. Elle donne à voir un détail qui diffère des vidéos (une chaise a été déplacée). Cette agrandissement confère à ce déplacement une importance, voire une présence inquiétante condensant récits policiers et une mise en présence d'une absence quasi fantomatique.



Sunrise (from solstice to solstice)

2013, vidéo HD stéréo couleur, format 16:9, 26 min.

Produit avec l'appui d'Entre-deux, dans le cadre de la résidence :
l'espace public sous l'emprise de la mobilité.

Le lever du soleil, du solstice d'hiver au solstice d'été,
filmé depuis le train.



Sunset

2009, vidéo HDV muet couleur, format 16:9, 2 min. 23 s.

images : Sébastien Pesot

Produit avec l'appui de La Criée, Centre d'art contemporain de Rennes

Plan fixe sur un paysage de campagne, dans lequel une maison glisse pour disparaître derrière l'horizon.



Vue de l'exposition Julie C. Fortier, Cinéma-Maison, La Criée, Centre d'art contemporain, Rennes (France), 19 fév. – 3 avril 2010.

Maison Desjardins

2009, installation vidéo HDV sur deux écrans, stéréo couleur, format 16:9, boucle 6 min. images : Julie C. Fortier et Shawn Bédard

Montage étalonnage : Aël Dallier

Produit avec l'appui de La Criée, Centre d'art contemporain de Rennes

“Ce projet a pour origine : le tirage au sort d'un pavillon préfabriqué. Chaque année au mois de mars, une maison est assemblée, décorée, meublée et visitable sur le parking d'un centre commercial qui lui sert temporairement de lieu d'exposition. Une fois le gagnant désigné, elle est démantelée et transportée vers ses fondations définitives dans un lotissement.

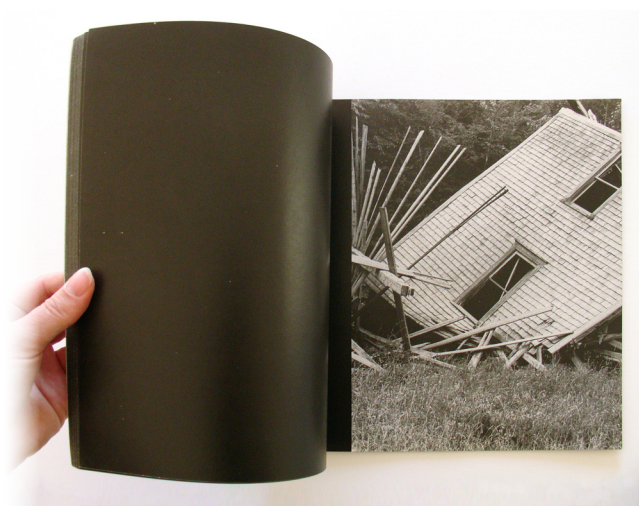
Maison Desjardins, , montre simultanément l'assemblage et le démantèlement de ce pavillon. Construction et déconstruction s'interpellent en permanence et ce jeu crée un entre-deux dans lequel se glisse le spectateur.

Aujourd'hui la maison est un objet que beaucoup rêve un jour de s'approprier. Pourtant, elle figure ici dans une représentation plus mélancolique. Telle l'enseigne du magasin «Décor Sears» en arrière-plan, la maison est ramenée au statut d'un décor «montable/démontable» qu'il est possible finalement de déplacer, ouvrant ainsi le champ des perceptions sur l'errance et le déracinement.”

Carole Brulard, communiqué de l'exposition Cinéma-Maison, La Criée, Centre d'art contemporain, Rennes



Vue de l'exposition Valeurs croisées, Biennale d'art contemporain, Rennes (France), 16 mai – 20 juil. 2008



© Les Levine 1971, New York/Steendrukkerij de Jong & Co., Hilversum, The Netherlands 1971.

House

2008, bois, 455 x 640 x 650 cm

Coproduit avec l'appui du Frac Bretagne et

Les Ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain, édition 2008

Collection FRAC Bretagne

Ce projet consiste à appliquer le protocole de travail proposé par Les Levine dans son livre *House* (1971) au sein duquel il présente différentes photographies d'une même maison de bois en ruine. « Chaque photo montrée dans ce livre est un plan d'une sculpture ou d'un monument. Celui qui entre en possession de ce livre devrait tenter de réaliser un des monuments sur une échelle qui serait en rapport avec l'espace dont il dispose à cet effet. Il peut exécuter cet œuvre à lui seul ou bien en collaboration avec un groupe. Lorsqu'il a terminé son travail au monument, ou qu'il en a assez, il est prié d'en faire parvenir les photos à Les Levine, 181 Mott Street, New York, New York 10012, U.S.A. »



Vue de l'exposition Julie C. Fortier, Go West Young Man !, Centre Clark, Montréal (Québec, Canada), 10 janv. – 16 fév. 2008.

Domaine quatre saisons

2006, photographie couleur, tirage lambda sur aluminium
73 x 57 cm

Photographie d'une caravane trouvée dans la forêt, complètement renversée et éventrée, la végétation a repris graduellement le dessus. Ruine mélancolique au milieu d'un paysage bucolique, la photographie donne à voir la prochaine disparition de la caravane.



Home

2005, vidéo miniDV stéréo couleur, format 4:3, 5 min. 44 s.
Produit avec l'appui du Conseil des arts du Canada

Le déneigement de la cour d'une maison après une tempête de neige produit par un effet de féerie hivernale la disparition intermittente du déneigeur.

photo Jenny Mary



Vue de l'exposition Julie C. Fortier, *There's No Place Like Home*, Galerie La Box, Ensa Bourges (France), 16 déc. 2004 – 19 janv. 2005

There's No Place Like Home

2004, bois peint, 30 x 40 x 45 cm

Produit avec l'appui de La Box_Ensa Bourges

Collection du Fond départemental d'art contemporain d'Ille-et-Vilaine

Cette sculpture est la reconstruction tridimensionnelle d'un arrêt sur image extrait du film *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939). La séquence originale, filmée en studio à l'aide d'une maquette, présente l'envolée puis la chute de la maison en bois de l'héroïne, aspirée par une tornade.



There's No Place Like Home

2004, technique mixte, 60 x 60 x 105 cm
Produit avec l'appui de La Box_Ensa Bourges

Cette pièce montre une petite fille qui se cache sous un carton d'emballage de réfrigérateur, les pieds baignant dans une flaque d'urine. « On ne sait s'il faut verser dans l'humour ou bien y voir quelque révélation d'angoisse et de culpabilité » (Jacinto Lageira).

Vue de l'exposition Julie C. Fortier, There's No Place Like Home, Galerie La Box, Ensa Bourges (France), 16 déc. 2004 – 19 janv. 2005



There's No Place Like Home

2004, impression numérique sur Tyvek, convoyeur, bois peint, 115 x 220 x 50 cm

Produit avec l'appui de La Box_Ensa Bourges

« Ouvrir une porte donnant sur le vide est l'exemple d'un comique de répétition de l'univers des cartoons (notamment chez Tex Avery) où quelque architecte fou ou tel pourchasseur a mis au point le piège inusable dans lequel tombera toujours le pourchassé. Lieu commun du rire, la chute dans le vide est une sorte de version accomplie par son ratage même du vieux rêve de ceux qui voudraient voler, s'imaginent évoluant dans les airs, libérés du poids de la gravitation. » (Jacinto Lageira)

Vue de l'exposition Julie C. Fortier, *There's No Place Like Home*, Galerie La Box, Ensa Bourges (France), 16 déc. 2004 – 19 janv. 2005



Pile ou Face

2007, pièce d'un euro (côté face), certificat
Collection Marc et Josée Gensollen (Marseille, France)

Dans le cadre du projet « Quatorze jours avec » programmé par la VF Galerie (Marseille), Yann Sérandour et moi-même avons mis en jeu notre intervention en faisant tirer à pile ou face la tenue de notre exposition. La veille de l'ouverture une pièce d'un euro a été lancée devant témoins par le directeur de la galerie, après avoir convenu avec lui que les œuvres produites ne seraient exposées que si la pièce tombait sur « pile ». La pièce étant tombée sur « face », rien ne fut exposé, hormis la pièce de monnaie laissée sur le sol de la galerie après le tirage. La pièce fut acquise par deux des témoins, en tant que trace d'une « non exposition ».

Vues de l'exposition Quatorze jours avec Julie C. Fortier et Yann Sérandour, Pile ou Face, VF Galerie, Marseille, 26 mai – 9 juin 2007



Vue de l'exposition Heureux comme Sisyphe, Villa Lemot, Domaine départementale de la Garenne Lemot, Gétigné (France), 12 mai - 10 octobre 2011



Gold Mining River

2006, 2 fioles de verre contenant de l'eau de la rivière et de l'or 23 carats présentées dans une boîte à bijoux sous une vitrine en chêne et verre, 36 x 36 x 111 cm.

Produit avec l'appui du Conseil des arts du Canada

Au cours d'un après-midi de l'été 2006, Yann Sérandour et moi-même avons cherché de l'or dans la Gold Mining River, ancienne rivière aurifère exploitée jusque dans les années 1950, située à la frontière du New Hampshire et du Québec.

Les deux fioles contiennent les paillettes d'or trouvées par chacun d'entre nous.



Vanishing Point

2004, vidéo miniDV stéréo couleur, format 4:3, 56 min. 52 s.
Produit avec l'appui du Western Front (Vancouver) et du Conseil des arts du Canada.

Cette vidéo cadre un terrain vague de Vancouver derrière lequel on peut voir les montagnes côtières. Ce tableau paysager étiré dans le temps est rythmé par mon travail. Je creuse un trou dans le sol à l'aide d'une pelle et d'un pic. Paradoxalement, ma capacité à être productive et efficace a pour but de produire graduellement une perte, un manque à l'image, ma disparition de celle-ci.



Vue de l'exposition Cyrille Mariën, Hervé Coqueret, Julie C. Fortier, 2 Temps, 3 Mouvements, Galerie du TNB, FRAC Bretagne, Rennes (France)
6 oct. – 1^{er} nov. 2001



Julie Underground

2001, installation, vidéo miniDV stéréo couleur, format 4:3,
boucle 3 min. 25 s.

48 m de rails de PVC, chariot de bois (80 x 115 x 80 cm),
2 tonnes de charbon, pelle, pioche, sacs à charbon

Transformée en mine de charbon pendant la nuit, la galerie retrouve sa fonction d'exposition durant le jour et présente une vidéo dans laquelle je pousse sans relâche un chariot rempli de sacs de charbon.



Nicolas, dépêche-toi !

2002, projection vidéo verticale miniDV stéréo couleur format 3:4, boucle 45 min. 33 s, 160 x 200 cm

Produit avec l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec
Collection Marc et Josée Gensollen (Marseille, France)

Cette vidéo projette grandeur nature l'image de mon corps accroché au mur. Elle expose sur 45 minutes un jeu mimant l'immobilité d'une image fixe puis l'angoisse que ce jeu provoque quand il dure trop longtemps. « Nicolas » n'arrivant jamais et la vidéo étant diffusée en boucle, elle montre d'une manière tragicomique l'impossibilité de mettre fin à une situation aussi cruelle qu'absurde.

julie c. fortier articles (par ordre d'apparition dans le CV)

ÉVÈNEMENT / LILLE / DU 26 SEPTEMBRE AU 17 JANVIER

«TU DOIS CHANGER TA VIE!» : L'EXPOSITION QUI VA VOUS FAIRE RENAIÎTRE

SPECTACULAIRE, DÉROUTANTE, EXPÉRIMENTALE ET UN BRIN PROVOCATRICE, L'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN PHARE DE L'ÉVÈNEMENT «RENAISSANCE» À LILLE REPOUSSE LES LIMITES DE L'EXERCICE CURATORIAL. ET POURRAIT BIEN CHANGER LE COURS DE VOTRE VIE...

PAR JUDICAËL LAVRADOR



JULIE C. FORTIER *La Chasse*

Un mur recouvert de milliers de touches à parfum figure une espèce de prairie suspendue ou de fourrure à effleurer du nez. Trois odeurs s'en dégagent alors, l'une évoque l'herbe fraîchement coupée, l'autre le pelage chaud d'un animal, et la dernière, plus inquiétante, celle du sang.

2014, installation olfactive in situ, touches à parfum, trois parfums, dim. variables.

Le titre de l'exposition, sous forme d'incitation impérieuse, peut décontenancer le visiteur qui venait passer au Tripostal un moment de contemplation sans conséquences, où il aurait joué le rôle qu'on lui attribue généralement consistant à regarder et à écouter, ni plus ni moins. Tromper ce confort, c'est le but : il s'agit ici de mettre le spectateur au contact de l'art pour le rendre acteur du show mais aussi de sa propre vie. «Tu dois changer ta vie!» : la formule est empruntée à l'essai éponyme du philosophe allemand Peter Sloterdijk publié en 2011. Lui-même la tient d'un poème de Rainer Maria Rilke qui l'entendit sourdre d'un torse antique lors d'une visite au Louvre. «En l'espace d'un siècle, écrit Sloterdijk, son écho s'est amplifié, mieux, elle est devenue l'impératif absolu qui résonne autour du globe. C'est indéniable : l'unique préoccupation dans le monde actuel est la compréhension croissante du fait que cela ne peut pas continuer ainsi.» Encore faut-il se donner les moyens de la mettre en œuvre. «Tu

dois changer ta vie!» peut donc se comprendre aussi comme un défi que l'exposition se lance à elle-même et pourrait s'entendre davantage comme «Tu dois changer ta manière d'exposer!», l'injonction s'adressant dès lors au milieu de l'art, aux artistes et aux commissaires. L'homme à l'origine de cette folle entreprise est Fabrice Bousteau, rédacteur en chef de Beaux Arts magazine – c'est dit et cela ne changera rien à notre manière de présenter les choses. Comment s'y prend-il pour changer la donne et innover dans le genre?

Comprise dans une constellation d'événements, l'exposition prend à bras-le-corps le credo optimiste de «Renaissance». Didier Fusillier, directeur artistique, le définit ainsi : montrer que «dans notre monde en crise et en perte de repères, le renouveau est en marche, à travers de nouveaux équilibres planétaires, une accélération des inventions et innovations, leur diffusion en temps réel (via Internet), à travers encore de nouvelles manières de penser le



monde et sa fragilité, de construire les villes et métropoles du futur». Si l'art a son rôle à jouer pour accompagner ces bouleversements de bon augure, ce n'est pourtant pas en se regardant le nombril, c'est-à-dire pas en se fondant sur la pierre angulaire de «l'art pour l'art», d'un art détaché de la réalité, d'un art qui se complaît dans l'ostentation de ses moyens formels jusqu'à se prendre pour sa propre fin.

DES BULLES DE CONFIANCE POUR JOUIR

Les œuvres présentées au Tripostal s'appuient sur autre chose : un faisceau de savoirs et savoir-faire, un éventail de sensations et de perceptions, toute une gamme de méthodes d'analyse et d'expression. «Tu dois changer ta vie!» parie donc sur des artistes qui mettent en œuvre des domaines aussi variés que la philosophie, les sciences dures, la littérature, l'informatique, la psychanalyse, l'histoire, l'anthropologie... on y

apprendra même à respirer comme un yogi. La liste est interminable, qui transforme l'exposition en un cabinet de curiosités de l'honnête homme contemporain, réadaptant la devise voltairienne, elle aussi injonctive : «Il faut cultiver son jardin.» Ce qui est rarement de tout repos. De fait, c'est l'autre parti pris de l'exposition : mettre le spectateur à l'épreuve en le tirant de sa position de contemplatif bienheureux. Au sous-sol et au deuxième étage du Tripostal, on vous donnera les clés pour améliorer votre condition physique et votre alimentation, et même aiguiser votre perception olfactive. La preuve : l'installation de Julie C. Fortier libère sur un mur des milliers d'effluves [ill. p. 70-71] tandis que celle du duo Berdaguer & Pégus, *la Bulle de confiance*, est imbibée de «phéromones stimulant la libération endogène d'ocytocine, une hormone qui, nous apprend le texte de présentation, génère chez les individus une modification du

À GAUCHE GILLES BARBIER *A Very Old Thing*

Hulk, le super-héros vert, est devenu dans l'esprit de Gilles Barbier une vieille chose, ou plutôt une vieille plante verte, qui a pris racine dans son fauteuil. C'est la fin de l'empire américain et de sa domination sur l'industrie du spectacle, la fin d'une hyperpuissance et le temps de la détente. 2015, technique mixte, 180 x 180 x 115 cm.

CI-DESSUS JR *Unframed*

An Immigrant Family Views the Statue of Liberty from the Ellis Island Immigration Station Dock

Parce que les villes renaissent aussi à la faveur des migrants qui décident d'y refaire leur vie, JR installe au Tripostal des images monumentales saisissant la silhouette de ces hommes et femmes qui, au début du siècle, tentaient leur chance, à l'autre bout du monde. Un écho, aussi, à l'actualité. 2015, vue de l'installation à Ellis Island.

À DROITE *Capsula Mundi - Rebirth*

Les designers italiens Anna Citelli & Raoul Bretzel ont conçu ces capsules à la manière de cercueils biologiques. Biodégradables, elles sont supposées accueillir le corps du défunt en position fœtale et, une fois enterrées, donner naissance à un arbre. 2004, terre, bois et autres matériaux.



comportement en exacerbant le degré de confiance». Les œuvres figurent donc ici comme autant de supports à des «exercices» physiques, spirituels ou intellectuels. Rien de littéral toutefois, personne ne rend sa copie en sortant, ni ne sort fourbu comme on peut l'être au terme d'un parcours du combattant : il s'agit davantage de décourager la passivité du spectateur. Ce sont le prix et les joies de la «renaissance», le signe surtout d'une exposition qui se conçoit comme «une expérience à vivre pour découvrir de nouvelles formes, de nouveaux sons, des propositions de modes de vie et de manières d'être».

Une «traversée du miroir» en quelque sorte, suivant le titre de la pièce de Philippe Ramette [ill. p. 74] qui consiste en un miroir percé qu'on fait basculer en même temps que son propre reflet. Autres traversées : celle, proposée par Martin Creed, d'une nuée de ballons de baudruche contenant la moitié du volume d'air de

la salle qu'ils occupent (*Half the Air in a Given Space*), puis celle de Leandro Erlich, dont on ne peut décemment pas déflorer l'effet et encore moins le mécanisme, tout juste révéler que *El Living* (2002) est un tour de passe-passe miraculeux, dont vous chercherez le truc.

DES SONS POUR MÉDITER ET CRÉER

«Tu dois changer ta vie!» assume pleinement une part spectaculaire. À l'image de ce zoom vertigineux dans lequel Charles & Ray Eames aspiraient l'œil du spectateur dès 1977. Plus connus pour leurs fauteuils, les deux designers ont réalisé un film qui scrute la planète Terre depuis l'espace avant de plonger au cœur d'un organisme humain, passant du macroscopique au microscopique en neuf minutes. Une sorte de Google Earth avant l'heure. Les silhouettes difformes et effervescentes qui grouillent sur les toiles du duo iranien Peybak figurent de même un monde

minuscule. Ce petit peuple n'en est pas moins suractif, se prêtant à des acrobaties érotiques qui emportent le visiteur, nez collé aux toiles, dans un maelström lumineusement jouissif. Près de là, il faut tendre l'oreille pour percevoir le son tourbillonnant d'une particule de poussière balayée par le vent et modélisée par Cécile Beau, tandis que le collectif new-yorkais Soundwalk vous propose d'écouter du son binaural (appelé aussi son spatialisé) pour méditer et développer votre créativité. Du son (parfois inaudible, mais pas moins actif), des odeurs (aux effets parfois insoupçonnés), du visible et de l'invisible, du mouvement (parfois très très lent, comme l'interminable traversée de l'Atlantique à bord d'un porte-conteneurs, filmée en un plan-séquence de vingt-cinq jours par Enrique Ramirez, ce qui en fait vraisemblablement le film le plus long du monde), l'exposition couvre le spectre des sensations sans les enfileur comme des perles.

«Tu dois choisir ta vie!» commence en effet par laisser le hasard influencer sur la vie du spectateur. Si vous vivez en couple, il y a de fortes chances que vous empruntiez un chemin autre que celui de votre partenaire. Une manière pour le commissaire de vous installer dans une bulle afin que vous vous confrontiez à vous-même. Mais, rassurez-vous, s'il y a trois parcours différents, matérialisés par des lignes de couleur au sol, deux d'entre eux finissent par se rejoindre. Ce moment de bascule, là où les deux lignes se retrouvent et où le spectateur passe un cap, correspond à l'installation du Chinois Xu Bing. Espèce d'adaptation de l'allégorie de la caverne de Platon, celle-ci se présente d'abord comme un merveilleux paysage traditionnel chinois, montagneux et vaporeux. Mais dès qu'on contourne cette toile de projection, le subterfuge apparaît : le motif est en

réalité composé de divers détritiques et de débris végétaux. Si elle magnifie la perception sensorielle, l'exposition incite cependant à ne pas y prêter une confiance aveugle.

UNE TRAVERSÉE DE L'ART CONTEMPORAIN

Au sous-sol, le troisième parcours vous fait d'ailleurs traverser des œuvres qui métamorphosent l'horizon bouché de cet espace sombre. Une installation vidéo de Giovanni Ozzola crée l'illusion que les portes d'un garage s'ouvrent sur le ciel nuageux d'un désert de sable ou sur un coucher de soleil marin. S'ensuit un long tunnel où l'artiste JR raconte la vie de migrants débarqués à Ellis Island, face à la statue de la Liberté à New York. Habitué des fresques photographiques géantes, JR puise cette fois dans les archives de l'histoire, pour peupler les lieux de dizaines de silhouettes de migrants, nomades

audacieux espérant pour eux et leurs descendants des vies meilleures. JR propose ainsi un film dense et poétique avec Robert De Niro dans le rôle principal et une bande-son réalisée par Woodkid et le génial pianiste Nils Frahm. Car «Tu dois changer ta vie!» ne fait pas l'impasse sur les thèmes sociaux et politiques. Dans ce registre, une des plus belles œuvres est livrée par Angelica Mesiti, qui a filmé aux quatre coins du monde des êtres chantant ou jouant d'instruments rudimentaires, en public ou en privé. Entrelaçant ces battements de percussions aquatiques, ces rythmes de raï, ces airs de viole, *Citizens Band* devient un hymne populaire et métissé et fait sourdre, avec émoi et comme par enchantement, quelque chose comme le chant du monde et du vivre-ensemble. De quoi conjuguer le titre de l'exposition à la première personne du pluriel, passer du «tu» au «nous». ■



PHILIPPE RAMETTE *La Traversée du miroir* [détail]

L'installation invite le spectateur à effleurer son propre reflet et, simultanément à faire basculer le miroir. Entre apparition et disparition de soi, entre ce qu'on voit et ce qui se révèle n'être que du vent, l'œuvre réactualise en quelque sorte l'allégorie de la caverne de Platon. 2007, bois, miroir, 217 x 148 x 120 cm.



SIMON MONK *Peter Parker, série Secret Identity*

Cette peinture de l'Homme-Araignée ne se prive pas de minimiser l'impact de ses superpouvoirs en prenant pour modèle sa figurine emballée dans un sachet. Les reflets de l'emballage lui font de l'ombre et révèlent sa vraie nature d'artefact commercial. 2013, huile alkyde sur toile, 60 x 50 cm.

DE RIO À SÉOUL, LILLE AU DIAPASON DE VILLES EN PLEINE RENAISSANCE

«Renaissance», c'est une myriade de manifestations qui ne se limitent pas aux deux expositions du Tripostal, «Tu dois changer ta vie!» et «Séoul, vite, vite!» [lire p. 100]. L'ouverture se fait en fanfare au rythme des percussions des écoles de samba de Rio, une des cinq grandes villes présentées à Lille, retenues parce que, sans se résoudre à la crise économique et sociale qu'elles ont traversée, ces cités-mondes mettent en œuvre toute l'énergie dont elles disposent, et plus encore, pour s'en sortir. Parmi elles, Detroit et ses DJ's inventeurs, dès les années 1990, d'une techno industrielle investissent la Gare Saint-Sauveur, tandis qu'Eindhoven exhibe à la Maison Folie Moulins toute l'inventivité de ses designers. Au musée de l'Hospice Comtesse, l'occasion est aussi offerte de découvrir la scène artistique de Phnom Penh, particulièrement soucieuse de réévaluer les années 1970 cambodgiennes et celles de la période coloniale. Le LaM de Villeneuve-d'Ascq décline, lui, le thème général en tirant le fil de «la perception et la connaissance que l'être humain a de lui-même et du monde» à travers une exposition d'une soixantaine d'artistes contemporains. Lille3000 version 2015-2016, c'est encore Michel Gondry et son «Usine de films amateurs» implantée à Roubaix jusqu'à la mi-novembre, «Textifood» ou les innovations dans le domaine du textile à l'usage des artistes au musée d'Histoire naturelle de Lille... Plus mille autres raisons de se réjouir des temps à venir.

À VOIR

«Renaissance» du 26 septembre au 17 janvier www.renaissance-lille.com

«Tu dois changer ta vie!» Tripostal · avenue Willy Brandt 59000 Lille · 03 20 14 47 60

À LIRE

* **Catalogue de «Renaissance»** Beaux Arts éditions · 96 p. · 12,50 €

Tu dois changer ta vie par Peter Sloterdijk · éd. Fayard coll. Pluriel · 672 p. · 12 €

Lille, il ne suffit pas d'en parler, il faut y aller

MAURICE ULRICH MARDI, 29 SEPTEMBRE, 2015 L'HUMANITÉ



<http://img.humanite.fr/sites/default/files/images/38276.HR.jpg>

Sur le thème de la Renaissance d'hier à aujourd'hui, la capitale du Nord propose des dizaines d'expos et de manifestations associant des dizaines de lieux et près de quatre-vingts communes. La fête inaugurale a connu un formidable succès populaire.

Lille (Nord), envoyé spécial.

En 2004, les multiples manifestations de Lille, capitale européenne de la culture, avec en une année 9 millions de visiteurs, allaient changer l'image mais aussi certaines réalités économiques de la grande ville du Nord. Non qu'elle ait, comme avec une baguette magique, réglé tous les problèmes et l'on est assez bien placé là-bas, (ou plutôt très mal placé en un autre sens), pour savoir ce que la crise porte de menaces politiques à l'approche des élections régionales. Reste que, depuis lors, et avec les rééditions en 2006, 2009 et 2012 de ce qui allait s'appeler Lille 3000, la ville affiche régulièrement un indiscutable dynamisme et son appétit de culture et de création. Le choix du thème de la Renaissance pour la quatrième édition de Lille 3000 traduit en tout cas pour la maire de Lille, Martine Aubry, le choix de « remettre l'homme au cœur de la société, retrouver le sens du progrès, magnifier la nature, s'ouvrir sur le

le nez sur l'événement, Lille 3000 c'est d'abord un vrai grand succès populaire dont la grande parade du samedi est la part la plus visible. On aime la fête ici, la bonne humeur, la chaleur humaine n'y est pas vaine et affectée.

La qualité de la plupart des œuvres proposées est un régal

Des dizaines de milliers de personnes étaient dans les rues. Mais ce succès populaire c'est aussi celui des expositions et des gestes artistiques. Ainsi, sur la façade de la Voix du Nord, en plein sur la Grand-Place, la photo géante d'un jeune migrant due au street artist JR.

Le Tri postal est devenu un lieu emblématique de l'art contemporain, bien au-delà de la ville et de la région. Les deux expos qu'il accueille, « Séoul vite, vite ! », et « Tu dois changer ta vie » témoignent des formes multiples de la création aujourd'hui. Les artistes sud-coréens Choi-jeong Hwa, Choe U-ram, Do-ho Suh, Hein-kuhn Oh, Michael Joo, sont en plein dans les réalités et les mutations de leur pays. Suraccumulation d'objets, insectes mutants, alignements d'uniformes ou de boucliers de policiers, portraits de jeunes filles obsédées par leur esthétique jusqu'à toutes se ressembler. « Tu dois changer ta vie » dépasse les simples gestes artistiques pour interroger comme l'a voulu son commissaire, Fabrice Bousteau, aussi bien les nouveaux moyens de communication et de diffusion que les progrès de la science, nos rapports désormais à la nature au sens le plus préoccupant, etc. Confessons-le toutefois, notre coup de cœur a été pour un superbe panneau de Julie Fortier fait de milliers de papiers testeurs de parfums, semblant onduler comme des herbes, et qu'une conversation avec l'artiste renvoya à

Lille, il ne suffit pas d'en parler, il faut y aller

MAURICE ULRICH MARDI, 29 SEPTEMBRE, 2015 L'HUMANITÉ

questionnement de la Renaissance et de la modernité, en interrogeant les modes de la connaissance en tant que formation de l'individu avec des œuvres d'une soixantaine d'artistes contemporains.

Le musée des Beaux-Arts a choisi le thème de la joie de vivre, en peinture. On va de Chardin à Picasso en passant par Monet, Renoir, Bruegel, etc. Disons-le franchement, la qualité de la plupart des œuvres proposées est un régal mais le thème lui-même, dans la période que nous vivons, aurait sans doute gagné à véhiculer un peu plus d'inquiétudes. De ce point de vue, et au regard de la violence du présent, l'expo consacrée à la ville de Détroit, ravagée par la crise et se reconstruisant peu à peu, est un point fort. On notera l'œuvre Babel (2015) de Scott Hocking, et les vidéos de bâtiments désaffectés d'Aurélien Vernhes-Lermusiaux, que les miracles de la technique permettent à notre ombre de hanter (ce qui est ici un peu difficile à expliquer). Outre Séoul et Detroit donc, trois autres villes ayant eu à se réinventer font également l'objet d'expos. Rio, Phnom Penh et Eindhoven.

On ne peut évidemment évoquer ici la diversité des expositions, manifestations, concerts, colloques et débats qui vont associer à « Renaissance », jusqu'au milieu de janvier, des dizaines de lieux et 77 communes. On terminera toutefois en attirant l'attention sur ce qui fut notre surprise, au muséum d'Histoire naturelle, l'expo « Textifood », consacrée aux nouveaux textiles.

Les dîners d'artistes de Black Garlic

cuisine portrait

24/03/2015 | 18h23

 0

J'aime 138

 6

 Mail

 Imprimer

 Share

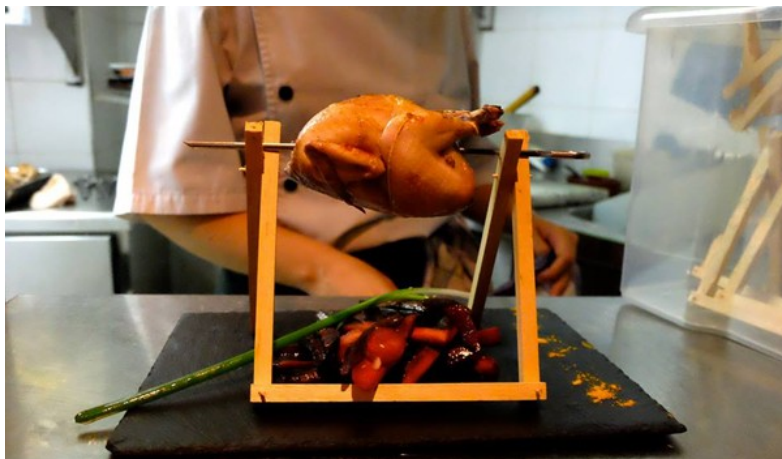


Photo Alek Kostic

Le restaurant Le Mellotron accueille mercredi 25 mars la 4^e édition de Black Garlic, une résidence artistique née de la collaboration entre une commissaire d'exposition et une chef.

Mystérieux et pour le moins fascinant, l'ail noir tient sa couleur singulière à une longue fermentation : cuit (un rice cooker fait l'affaire) pendant quinze à vingt jours à une température de 80 °C et un taux d'humidité de 60 à 90 %, il développe de surprenants arômes balsamiques. Originaire du Japon, ce condiment est devenu en une dizaine d'années un ingrédient prisé des chefs.

Il est, depuis novembre 2014, l'emblème d'une « *résidence de production collaborative en art et gastronomie* » initiée par la commissaire d'exposition (et mixologue) Géraldine Longueville Geffriaud et la chef Virginie Galan.

C'est au restaurant Le Mellotron (annexe du Café A), où officie la chef, que Black Garlic invite chaque mois un artiste pour un dîner conçu à six mains (et ponctué de lectures, prises de parole ou diffusions de vidéos). Au-delà du menu, ce sont bien les éléments gravitant autour de la dégustation qui, comme le précise Géraldine Longueville Geffriaud, deviennent matières à penser une « *forme de rassemblement et un temps de partage* ». Le dîner est limité à vingt-cinq couverts (sur réservation), mais plutôt que de restreindre l'espace aux seuls inscrits, le restaurant reste accessible aux curieux, accueillis au comptoir par un cocktail (conçu spécifiquement pour chaque soirée par la commissaire d'exposition) et quelques tapas.

Après Nicolas Boulard et Charlie Jeffery, c'est au tour de l'artiste Julie C. Fortier de traduire sa pratique artistique sous la forme d'un repas. L'artiste, dont le travail s'est depuis quelques années engagé dans une recherche olfactive, a ainsi élaboré au cours de plusieurs sessions de travail entre son atelier et les cuisines du restaurant un déroulé de six plats, chacun « *habillé, ou accommodé,* » d'un parfum. Les participants pourront ainsi savourer une « *Première asperge, mousse fouettée, zeste de citron, eau d'Hespérides* » ou un « *Pétale de cabillaud, bouillon clair, poivre long, eau piquante* » et auront, bien sûr, la chance de goûter le fameux ail noir, dissimulé à chaque soirée de Black Garlic dans un met, salé ou sucré.

par **Anna Hess**

[Suivre @anna_hess](#)

le 24 mars 2015 à 18h23

0

6

138

 +1

 Tweeter

J'aime



ARTSHEBDO|MÉDIAS - #12

Julie C. Fortier

Elle raconte l'hiver au Québec quand, à Noël, elle se glissait entre les manteaux et humait cette odeur extraordinaire de fourrure mélangée aux parfums des convives. Il y a aussi ses souvenirs olfactifs de forêt, de bois brûlé, et son père qui ne l'embrassait jamais avant d'avoir senti sa nuque. A bien y réfléchir, Julie C. Fortier a toujours considéré l'olfaction comme un sens important. Si l'image est au cœur de son travail depuis toujours, elle a utilisé divers moyens pour l'explorer : vidéos, sculptures, installations, performances. Aujourd'hui, les senteurs viennent compléter sa palette et faire naître des récits insoupçonnés car n'appartenant qu'à celui qui sent. « La Chasse », réalisée en 2014, lui sert pour l'occasion d'exemple.

« Quand je suis sortie de l'université du Québec à Montréal, j'avais essentiellement une pratique de vidéaste. Mon souhait était de performer les images. J'utilisais beaucoup mon corps pour aller à rebours des technologies et éprouver leur construction. Un peu comme Buster Keaton qui n'hésitait pas à faire des cascades pour ses films. Je mettais au point des "systèmes", des accessoires. Comme cette fois où j'avais fabriqué un petit support à cartes postales dans lequel je glissais des clichés de regards différents qui se juxtaposaient au mien ! Cela changeait complètement mon visage. Pourtant, face à ce "montage", le spectateur avait tout de même envie d'y croire, de faire fi des imperfections. Peu à peu, mon travail s'est complexifié, les accessoires sont devenus des pièces autonomes, des sculptures puis des installations. Je construisais désormais des images dans l'espace et commençais à m'intéresser à la nourriture. J'envisageais alors les recettes comme des récits. Ma réflexion portait sur leur transmission, leur pouvoir d'évocation et leur capacité à nous faire voyager. L'arrivée de mes enfants a fait évoluer tant mon appréhension du temps que ma pratique dans l'atelier. Tout ce qui était périphérique avant est devenu central. Aliments, jardin et odeurs étaient au cœur de mes préoccupations. J'ai commencé à donner un cours sur la relation entre art et nourriture à l'École des beaux-arts d'Angers et, petit à petit, mon intérêt a glissé vers les odeurs, qui me semblaient être évidentes pour créer des images. En 2010, j'ai débuté un travail sur des dessins olfactifs — quelques lignes inscrites sur une plaque servent de déclencheur à une histoire que le visiteur se raconte après l'ouverture d'une boîte à odeurs — et entamé une formation que je viens tout juste de terminer. Je souhaitais être indépendante. Une collaboration avec un nez sous-entend qu'il faut expliquer avec des mots et ces derniers n'arrivent que difficilement à exprimer le parfum. Ils sont toujours sujets à interprétations, digressions... C'est pour cela que je suis allée me former. Quitte à ce qu'au début mon travail soit très naïf ! J'ai développé une belle relation avec la formatrice. Quand je bloque, je vais la voir et elle m'aide à finaliser les formules. L'année dernière, j'ai été invitée par Sophie Auger, directrice du centre d'art Micro Onde, à Vélizy-Villacoublay, et Marie Frampiere, commissaire indépendante, à participer à l'exposition *Vertiges*. Elles souhaitaient que les œuvres soient des expériences. Il n'était donc pas nécessaire d'être dans la représentation, mais plutôt dans un travail "praticable". Dans ce lieu imposant où les plafonds sont à quelque 12 mètres de hauteur, les dimensions de la réponse se devaient d'être proportionnelles. *La Chasse* est née alors de mon envie de travailler avec les odeurs et de créer un paysage utilisant la technique, familière aux enfants, de la perspective rabattue — celle qui leur fait dessiner une table : plateau face aux spectateurs par souci d'efficacité. L'idée était donc de rabattre un paysage, mais à l'échelle du lieu. L'œuvre de 6 mètres de largeur et 7 mètres de hauteur a été réalisée avec 80 000 touches à parfum ! Avec l'aide de plusieurs assistants, chaque touche était collée sur un scotch double face, découpée, pliée et disposée sur le mur grâce à des gabarits préalablement exécutés pour marquer les différentes intensités et créer une sorte de prairie de papier. Par ailleurs, j'avais concocté trois parfums différents que nous vaporisions tous les jours sur l'œuvre au niveau du nez du public. Le premier restituait l'odeur du gazon fraîchement coupé, la première tonte de printemps très mouillée. Le deuxième celle d'une fourrure animale, une odeur très chaude, et la troisième celle du sang, une odeur très métallique qui se perçoit presque davantage avec la bouche qu'avec le nez et qui provoque une sensation physique à vous scier le ventre tellement elle est puissante. En fonction du déplacement

La Chasse (détail), Julie C. Fortier, exposition *Vertiges*, Centre d'art Micro Onde, Vélizy-Villacoublay, 2014.

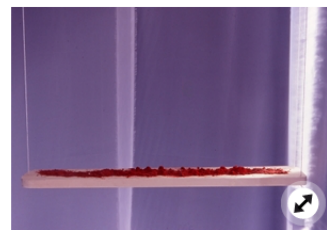
des spectateurs et aussi des odeurs, la représentation initiale de ce paysage abstrait basculait. Elle devenait prairie, toison, forêt... C'est dans ces renversements successifs d'identification que résidait la question du vertige. Les molécules volatiles ne se comportent pas toutes de la même manière. Certaines sont légères, d'autres plus lourdes. Certaines s'évaporent rapidement, d'autres restent pendant des heures. Et c'est ce qui est très beau. Il faut vingt ans, dit-on, pour comprendre ce qu'on fait. Je commence tout juste. » ■

▼ CONTACT

www.juliefortier.net

La Chasse (détail), Julie C. Fortier, exposition *Vertiges*, Centre d'art Micro Onde, Vélizy-Villacoublay, 2014.

De l'odeur de l'argent voulue par Sophie Calle à celle du vide souhaitée par Dane Mitchell, des murs en purée de carottes signés Michel Blazy aux dessins olfactifs de Julie C. Fortier, des « Osmoboxes » d'Eduardo Kac aux installations odorantes d'Ernesto Neto, les fragrances se répandent dans les lieux d'art contemporain. Respirer l'art, renifler une œuvre, avoir le droit de mettre son nez partout sans se soucier des conventions, voici ce qu'une poignée d'artistes proposent aujourd'hui. Grâce à ce sens en prise directe avec nos émotions et nos souvenirs, les créateurs poursuivent une réflexion sur le quotidien et le réel, mais aussi tentent une approche synesthésique de la création. Dans tous les cas, ils élargissent leur périmètre de recherche et d'intervention. C'est tout un nouveau monde qui s'offre à eux et à nous.



Parcours olfactifs (détail), Gwenn-Aël Lynn, 2002.
Installation au Théâtre 347 à Paris.

Ils sont si peu nombreux à s'être intéressés dans la littérature à l'odorat que leurs noms reviennent telles des antennes dans tous les ouvrages qui traitent des fragrances. Qu'ils soient spécialisés ou de vulgarisation. Citons donc : Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust, Italo Calvino et Patrick Süskind. Au premier, nous devons *Le Flacon* au « souvenir enivrant qui voltige » ; au deuxième, Jean des Esseintes, un antihéros qui prétend que sentir peut procurer autant de jouissance que voir ou écouter ; au troisième, le fameux « effet madeleine » ; au quatrième, un homme qui cherche à identifier une femme à l'aide de son seul parfum et, au cinquième, Jean-Baptiste Grenouille, personnage effrayant qui ne vit que par l'odeur. Bien entendu et sans aucun doute, cette petite liste n'est pas exhaustive et ne vaut que par le nombre incroyable de textes qui lui empruntent ses références. Que vous soyez philosophe, historien, scientifique ou journaliste et que vous souhaitiez écrire sur le sujet, vous n'y échapperez pas. Autant donc s'acquitter de l'hommage dès à présent. Les noms des quelques philosophes qui se risquèrent à penser les odeurs, à charge ou à décharge, viendront plus tard. Il y a toujours des impatients prompts à souligner tel ou tel oubli, voire ignorance. Et il y en aura forcément !

Que l'odeur puisse être une matière à créer comme la peinture ou les notes n'est pas encore une idée communément admise, même s'il est certain qu'elle fait son chemin. Pour aller à la source d'une telle difficulté, il faut se remémorer que les beaux-arts reposent exclusivement sur la vue et l'ouïe. « La culture occidentale a construit une "ontologie des cinq sens" qui découpe le monde sensible en autant d'organes sensoriels, tout en hiérarchisant ceux-ci, avec tout en haut la vision et en bas l'olfaction, dite sensation primaire ou primitive. La physiologie, pour comprendre la perception, a démonté en pièces détachées nos organes des sens et décrit les perceptions associées dans des chapitres séparés des manuels de médecine et de psychologie. Cela conduit à interpréter la perception selon cinq tuyaux véhiculant des signaux différents vers des aires spécialisées du cerveau, ainsi qu'à utiliser ces entrées en les séparant. Aujourd'hui, une communauté scientifique pense autrement et envisage le monde sensible et la perception non pas comme un phénomène unimodal, mais comme le résultat de représentations multimodales, où l'ensemble des signaux sensoriels convergent vers des centres intégrateurs », explique Thierry Pozzo, professeur de neurosciences à l'université de Dijon et neurophysiologiste spatial à l'Inserm. Par ailleurs, l'artiste norvégienne Sissel Tolaas, qui donne à renifler la peur, la tendresse ou encore divers quartiers de Londres ou de Berlin, fait remarquer que : « Notre corps est couvert de récepteurs olfactifs. Il n'y a pas que le nez qui sent. La peau, le foie, le sperme, aussi. Nous prenons 24 000 inspirations par jour et, lors de chacune d'elles, nous inhalons des molécules, même durant notre sommeil. Elles atteignent directement le cerveau et le subconscient, sachant que nous n'utilisons, au mieux, que 20 % de toutes les informations reçues. Le cerveau est l'un des sens les plus anciens, et de loin le plus puissant. Il traite directement les données olfactives, alors que les images nécessitent une étape de restitution. » Résumons : en Occident, l'odorat est considéré à tort depuis des millénaires comme un sens mineur. Les données scientifiques, qui aujourd'hui viennent à la rescousse de ses défenseurs, ont longtemps et cruellement manqué.

Que n'a-t-on pas dit sur ce « pauvre » sens réputé bestial et inconvenant. Aristote « fauta » le premier, lui qui, dans son *Traité des sensations*, le qualifia de faible. La longue liste de ses détracteurs compte des noms très connus comme ceux d'Emmanuel Kant et de Sigmund Freud. Des raisonnements tronqués d'intellectuels aux sentiments ordinaires du commun des mortels, l'olfaction se fait brocarder de toutes parts. Les effluves nauséabonds ont vite fait d'être considérés comme des vecteurs de contagion et la puanteur est associée au vice. Impossible effectivement de ne pas évoquer la relation « coupable » des odeurs à la sexualité. L'érotisme n'ayant rien à voir avec la décence, les puritains de tous bords ont eu vite fait d'amalgamer acte charnel, odeurs corporelles et dépravation. Confortant l'idée quasi généralisée que l'odorat nous rapproche de la bête, animal ou malin. Au choix. Cependant, le tableau n'est pas complètement noir, car, au fil des siècles, il s'est trouvé aussi des défenseurs de l'olfaction. Citons Lucrèce pour l'Antiquité, qui usa des odeurs pour prouver l'existence des atomes, et, plus proche de nous, Friedrich Nietzsche, qui n'hésita pas à déclarer : « Tout mon génie est dans mes narines » ! Il faut préciser également que s'il existe différents termes pour définir ce que nous sentons, il en est un qui désigne tout particulièrement ce qui est agréable à nos narines : le parfum. Lui, qui n'est guère plus qu'une odeur comme une autre, ne subit absolument pas le même traitement qu'elle : de l'Olympe aux parfumeries contemporaines, il a conquis les dieux et les hommes. A lui l'intercession entre le divin et l'humain. A lui les évocations de pureté, d'innocence et d'éternité. A la corruption des chairs qui dégagent des remugles insoutenables viennent répondre les senteurs de rose exhalées par le corps des saints. L'encens élève l'âme, le parfum enveloppe le corps. Si le premier est insoupçonnable, le second porte quelques suspicions de frivolité. Les êtres s'en parent et s'en aspergent jusqu'à parfois rendre leur sillage insupportable. Coquetterie qui tourne au vinaigre. L'excès est en tout seul responsable.



Sissel Tolaas donne à sentir l'odeur de la peur (2010).



Sculpture signée Michel Blazy (avec Jean-Luc Blanc), 2003-2007. Ecorces d'orange.



Cotonyop, Michel Blazy, 2002. Coton, yaourt liquide à la fraise.



Galet mou, Michel Blazy, 2011. Bonbons Kréma.

« NOTRE CORPS EST
COUVERT DE RÉCEPTEURS
OLFACTIFS. IL N'Y A PAS QUE
LE NEZ QUI SENT. LA PEAU,
LE FOIE, LE SPERME, AUSSI »
SISSEL TOLAAS

création. Même de manière modeste. D'une part, nombre d'artistes ont suggéré des senteurs dans leurs œuvres. Ne pouvant les rendre réellement odorantes, ils ont dessiné ou peint des attitudes ou des accessoires qui ne laissent aucun doute sur l'environnement olfactif du sujet de la toile, de la gravure. Rose à la main ou nez pincé. Scènes d'amours galantes ou allégories de l'odeur. Les exemples sont légion. D'autre part, il faut signaler que la matière de l'art elle-même peut avoir une odeur. Que ce soit la peinture (pigments et liants) ou le bois, si l'on s'attache à remonter les siècles, ou encore bien d'autres matériaux si l'on observe les pratiques contemporaines. La différence entre les premiers et les seconds réside dans l'état de l'artiste à subir ou à user intentionnellement des effluves. Si l'on cite souvent la volonté au XIX^e siècle de faire naître des œuvres d'art totales pour refléter au plus juste la complexité et l'unité de la vie, il faut souligner que l'olfaction se trouve là aussi oubliée. Il faudra attendre le début du XX^e siècle, les futuristes et le mouvement Dada, pour que dans les écrits — et non dans les faits — l'utilisation des odeurs soit envisagée. L'historien de l'art **Denys Riout** écrit notamment à ce propos et en évoquant Raoul Hausmann : « *Le Dadasophe se réclamait : "Nous réclamons le haptisme, ainsi que l'odorisme !" Il exigeait l'ouverture de "toutes les frontières !!!", "l'élargissement et la conquête de tous nos sens !" Ces pétitions de principe sont alors restées lettres mortes.* »

Les premières odeurs qui apparaissent sciemment dans le champ des arts plastiques arrivent essentiellement par la volonté de faire entrer, à la suite de Marcel Duchamp, le quotidien dans l'art. Les odeurs sont liées là aussi aux « ingrédients » utilisés. Arman raconte à **Otto Hahn** dans un de leurs entretiens comment, pour répondre au « *Vide* » d'Yves Klein à la galerie Iris Clert, à Paris en 1958 — seuls des murs blancs avaient été présentés —, il avait deux ans plus tard proposé le « *Plein* », soit remplir l'espace de « *résidus urbains* ». « *On a un peu triché car nous n'avions pas assez de détritus. On a mis des cageots ramassés aux Halles, on a jeté des morceaux de bois, une centaine de petites cages à oiseau, de vieux livres, des disques invendables, mais aussi des carcasses de langoustes, des trognons de chou-fleur, des mégots et quelques boîtes de Camembert. Cela a fermenté durant quinze jours dans la vitrine.* » Odeurs difficilement soutenables que la galeriste aurait tenté d'estomper à coup d'Air Wick et de Miss Dior, rapporte pour sa part Denys Riout.

A partir de 1963, Daniel Spoerri organise des repas en galerie. Le rituel s'affine au fil des années. Les invités confectionnent eux-mêmes des œuvres comestibles et l'artiste prend l'habitude de coller à la table les reliefs de ces repas ainsi que la vaisselle utilisée ! Les tableaux-pièges sont nés. Cet exemple attire l'attention sur le glissement inévitable des odeurs vers les saveurs, l'odorat et le goût étant puissamment liés. Sans la capacité de sentir, celle de goûter disparaît. C'est donc logiquement que l'introduction des odeurs dans l'art contemporain emprunte également la voie des **aliments**. Lesquels, s'ils ne sont pas consommés, se dégradent, se putréfient et diffusent des relents dont notre société a souhaité se passer depuis longtemps. Provocateur, l'artiste pointe du doigt cette volonté hygiéniste qui a consisté à supprimer au maximum toutes les fragrances jugées non conformes et ainsi tenter d'aseptiser le monde. Au point, parfois, que nous respirons des effluves identiques dans des halls d'hôtels ou d'aéroports éloignés les uns des autres de plusieurs milliers de kilomètres. Observateurs et perturbateurs, les créateurs pointent du doigt cette uniformisation qui tend non seulement à vouloir supprimer la diversité, à défaut de comprendre les différences, mais aussi à faire oublier que toute chose est périssable et en particulier nous-mêmes.

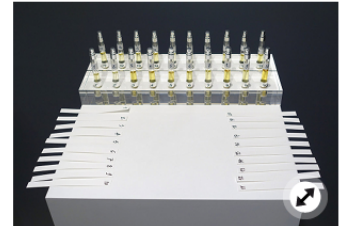
Michel Blazy, de ce point de vue, est passé maître en la matière, lui qui sans cesse nous remet face à notre condition. A nos constructions en dur, il oppose des murs de purée de carottes ou de brocolis, un gâteau d'anniversaire ou des plateaux d'oranges déjà pressées, qui tous se décomposent sous nos yeux de manière imperceptible, mais inéluctable. A ce point, il faut souligner que les fragrances ne provoquent pas les mêmes réactions si elles sont inhalées par un Français, un Indien ou un Japonais. Leur appréhension est non seulement une question de géographie, mais aussi d'éducation. Ici chassées, là plébiscitées, elles ne sont pas interprétées de la même manière partout, ni même tout au long d'une même existence ! « *Les a priori grandissent avec l'âge. L'olfaction est si intimement liée à notre histoire et à nos modes de vie. Si nous pouvons éduquer l'homme afin qu'il appréhende mieux les odeurs, qu'il apprenne à les tolérer davantage, nous pouvons changer la société. Si nous tentons de la comprendre, de mauvaise, une senteur peut devenir simplement différente. Quitte à ne pas l'aimer, mais au moins, on aura essayé !* », exhorte **Sissel Tolaas**. L'artiste norvégienne estime donc qu'un apprentissage est nécessaire pour apprécier avec plus de justesse ce que notre olfaction nous offre de découvrir.

LA PLUS SUBJECTIVE DES ENTRÉES SENSORIELLES

S'il est communément admis que regarder un tableau ou une sculpture s'apprend, l'exigence tombe dès qu'il s'agit de respirer une fragrance. Le jugement est tout de suite beaucoup plus primaire : elle sent bon ou mauvais. C'est tout ! Peu de gens ressentent le besoin d'argumenter la sentence. « *L'olfaction est sans doute la plus subjective des entrées sensorielles. Elle ne renvoie à rien de précis et semble donc plus contaminable par les représentations internes, construites au cours de l'histoire individuelle, et par toutes les singularités des sensations vécues* », précise Thierry Pozzo. Voici donc évoquée la principale raison pour laquelle les artistes s'intéressent aux odeurs : leur capacité à toucher de manière profonde et singulière celui qui



White Cube (détail), Maurice Benayoun.



White Cube (détail), Maurice Benayoun.



Embruns, Catherine Bodmer, 1998.

S'IL EST COMMUNÉMENT
ADMIS QUE REGARDER
UN TABLEAU
OU UNE SCULPTURE
S'APPREND, L'EXIGENCE
TOMBE DÈS QU'IL S'AGIT DE
RESPIRER UNE FRAGRANCE



Petrichor, Julie C. Fortier, 2013.

sent. « Quand on a travaillé avec des techniques numériques et, surtout, dans le domaine de l'immersion, on attache une grande importance à l'expérience individuelle. Ici, le propos est tout à fait du même ordre, à ceci près que l'immersion proposée n'est pas uniquement spatiale. Elle est aussi temporelle et réactive des fragments de passé qui habitent l'instant. J'apprécie que l'œuvre soit vécue différemment par chacun. J'aime le côté magique de la proposition, un peu comme si vous offriez de frotter la lampe d'Aladin ! En art, il y a deux choses naturellement immersives : l'odeur et le son. Parce qu'il n'y pas de frontalité, on est tout de suite dedans », témoigne l'artiste français **Maurice Benayoun**, qui, avec le parfumeur Patrice Dana, a créé *White Cube*, un récit olfactif de l'art contemporain. « Je crois que cette dimension incontrôlable et chaotique des odeurs nous sort de l'espace symbolique — construit par l'image, l'objet, les idées — et nous renvoie directement à notre corps, à la banalité de notre existence physique et à notre vulnérabilité. Notre volonté de tout vouloir contrôler par le regard, par la distance analytique et critique est déstabilisée par le fait de s'immerger dans quelque chose qu'on expérimente d'abord physiquement et qu'on subit, avant de pouvoir s'en faire une idée », poursuit la plasticienne suisse **Catherine Bodmer**, dont le corpus d'œuvres comprend des pièces totalement olfactives. Les odeurs en prise directe avec notre psychisme et notre mémoire, voilà donc ce qui motive leur présence de plus en plus fréquente dans les pratiques artistiques actuelles. Si ce pouvoir mnésique n'est plus à démontrer, il demeure toutefois et systématiquement source de mystère et de surprise pour celui qui y est exposé. Le souvenir surgit sans crier gare, sans même que nous puissions toujours valider sa véracité. « Au début, il est très clair, puis il s'amoindrit, se transforme. L'intéressant avec la mémoire, c'est qu'elle est fluctuante. Comme les odeurs. On ne se souvient et on ne sent pas toujours de la même manière », souligne l'artiste canadienne **Julie C. Fortier**, qui réalise elle-même les fragrances de ses pièces olfactives. Elle poursuit : « Pour sentir, les gens ferment souvent les yeux comme pour voir à l'intérieur d'eux-mêmes. C'est assez beau. L'odeur induit un rapport très fort à l'intimité. Elle ne produit pas de mots mais des couleurs, des textures, des sensations, des images... »

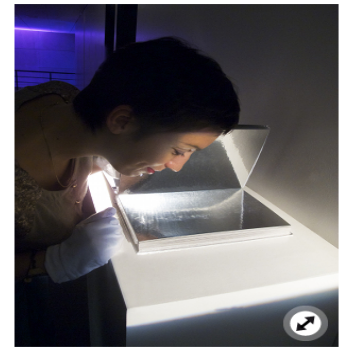
Tentons donc maintenant de cerner plus avant ces œuvres invisibles. Voyons comment elles sont appréhendées dans un monde où la matérialité est très présente. Quand il s'agit de réfléchir au statut d'une œuvre olfactive vient immédiatement à l'esprit le combat entrepris depuis des années par nombre de parfumeurs, dont les créations ne sont aujourd'hui pas encore reconnues comme « œuvre de l'esprit » et qui ne bénéficient donc pas de la protection du droit d'auteur. « Le parfum est un art », aimait à répéter Edmond Roudnitska (1905-1996) — créateur de plusieurs fragrances iconiques de la maison Dior — à une époque où personne n'envisageait qu'un parfum puisse être autre chose que le résultat d'un savoir-faire artisanal. En 1977, le parfumeur édictait les cinq exigences requises pour qu'une fragrance accède au statut d'œuvre d'art : stimuler l'imagination et procurer une jouissance esthétique ; disposer d'une palette de matières dont on peut jouer ; posséder les moyens techniques nécessaires à son art ; profiter de conditions socio-historiques ayant favorisé l'éducation non seulement des créateurs, mais aussi du public ; disposer enfin d'hommes de talent ou de génie pour jouer de ces conditions. Principes rappelés par Roland Salses, spécialiste en biologie moléculaire, dans un récent ouvrage paru aux éditions **Quæ**. Quarante ans plus tard, si le problème juridique n'est pas réglé, l'ouverture des lieux d'art aux odeurs donne du grain à mouder aux défenseurs des parfums. Cependant, le statut de ces dernières n'est pas non plus une évidence pour le monde artistique. « Une œuvre exclusivement olfactive s'absente de toute forme et impose son caractère éphémère. Elle pose la question de sa qualification. Comment peut-il y avoir œuvre sans matérialité visible, sans durabilité ? Et, dans cette perspective, pourrait-il y avoir un chef-d'œuvre, un musée des œuvres-odeurs ? », s'interroge **Francesca Caruana**, artiste et maître de conférences à l'université de Perpignan. Et de poursuivre : « L'odeur comme œuvre à part entière, en se dérobant aux contours, échappe au système, disparaît dans l'air ambiant. Une solution technique durable s'impose à elle pour que le spectateur (olfacteur ou odorateur !) ait du temps renouvelable pour en apprécier les fragrances. L'enjeu est l'existence d'une œuvre qui n'aurait ni matérialité ni opacité, mais démontrerait sa présence dans la transparence, telle une feuille de verre. » Comme toujours, les pratiques précèdent les théories et les usages, les règles. Il faudra donc que les philosophes et les historiens de l'art se penchent sur cette question épineuse et tranchent : « Y a-t-il œuvre ou non ? »

L'ART OLFACTIF, UNE PRATIQUE « RISQUÉE »

« De manière générale, une expérience d'arts plastiques fait appel au regard, ce qui induit une mise à distance — liée à ce sens qu'est la vue — par le spectateur. Or, dans une œuvre d'art olfactive, la distance est forcément réduite car c'est véritablement la matière de l'œuvre qui pénètre — à l'échelle moléculaire — dans le corps du spectateur. Pour moi, cela se rapproche du body art, de la performance. Il n'y a pas de vocabulaire spécifique pour décrire les odeurs ; on évoque des expériences, des images. Cela fait partie d'une forme d'expérience totale », tente pour sa part **Valentina Peri** de la galerie **Chariot**, qui présentait il y a peu les *Osmoboxes* d'**Eduardo Kac**. Cette ingestion obligatoire de l'œuvre révèle le caractère impératif des odeurs. Elles s'imposent et font complètement fi de nos souhaits, restreignant par-là même notre liberté, ce que Kant leur reprochait ardemment ! « L'invisibilité des odeurs peut déranger, l'idée même que l'on ne puisse pas les contrôler aussi. Il est difficile de s'en protéger. Elles sont subies, directement assimilées par notre corps, et peuvent être perçues comme une violation de l'espace intime », confirme **Catherine Bodmer**. Cette propriété n'est pas seulement crainte par les visiteurs mais peut l'être aussi par les autres créateurs lors d'une exposition collective. Si cet aspect n'entre pas dans la réflexion de départ de l'artiste, il devient important au moment de porter à la connaissance du public son travail. « Il m'est arrivé plusieurs fois, surtout aux États-Unis, que d'autres artistes, employant des techniques plus communes aux arts plastiques, deviennent hystériques quant aux risques de contamination de leurs œuvres par les effluves de mes travaux. L'olfaction qui stimule une partie très ancienne de notre cerveau déclenche souvent des réactions extrêmement viscérales ! Le "risque" de la pratique olfactive se situe là, dans cette éventualité de provoquer de vives réactions émotionnelles et non rationnelles », témoigne l'artiste franco-américain **Gwenn-Aël Lynn**. Autant relire toutes les bonnes raisons de solliciter les odeurs !



Wildscreens. L'érable rouge (détail), Julie C. Fortier, 2014.



Aromapoetry, Eduardo Kac, 2011.



Aromapoetry, Eduardo Kac, 2011.

« L'OLFACTION QUI STIMULE
UNE PARTIE TRÈS ANCIENNE
DE NOTRE CERVEAU
DÉCLENCHE SOUVENT
DES RÉACTIONS
EXTRÊMEMENT VISCÉRALES »
GWENN-AËL LYNN



Métissage olfasonore (détail), Gwenn-Aël Lynn, 2013.

Pour le moment, l'apport des senteurs au champ des arts plastiques se situerait donc essentiellement dans cette approche pénétrante. L'« œuvre-odeur » pourrait ainsi ouvrir à des émotions jusqu'à présent tenues secrètes ou simplement ignorées. « Elle semble éprouver sa stabilité dans l'interprétation émotionnelle qu'elle procure et ajoute en cela une déclinaison sensitive au répertoire de l'art, qui avant toute durabilité est furtive », précise Francesca Caruana. « En ce qui me concerne, il s'agit plus de déborder les arts visuels et de saisir le monde avec nos cinq sens. D'abolir tout type de hiérarchie », commente Gwenn-Aël Lynn. Nous y voilà ! Obtenir de l'autre qu'il devienne le récepteur de signaux à destination de sa vue, de son ouïe, de son toucher, de son goût et de son odorat ! Produire une œuvre multisensorielle. « En dehors du monde occidental, les ethnologues décrivent régulièrement les capacités synesthésiques en Afrique, en Amérique du Sud ou en Mélanésie. Dans ces cultures, on peut entendre une odeur, sentir une couleur, et le chant d'un oiseau évoque un mâle, son odeur, la couleur de son plumage et même une température plus ou moins élevée. Pour eux, les stimulations sensorielles sont toutes des énergies et ne diffèrent que par leur intensité », explique Thierry Pozzo. S'acheminer vers la synesthésie serait donc la proposition ultime, idéale. Phénomène essentiel pour l'artiste et parfumeur Michel Roudnitska, qui parle avec ferveur de cette « perception vibratoire des choses », qui a changé profondément son approche de la création. « J'ai compris que l'art ne pouvait pas être l'expression de névroses. Seulement celle d'une transcendance », confie-t-il. Etre passé par les arts, une bien belle façon de mourir et de renaître à soi-même. ■



Delocalized-Relocalized, Gwenn-Aël Lynn, 2008.



Installation signée Gwenn-Aël Lynn à In Fact, à Paris, 2000.



Home Dossier Guest Interview Review Spécial Web Archives



L'avant-garde est-elle (toujours) bretonne ?

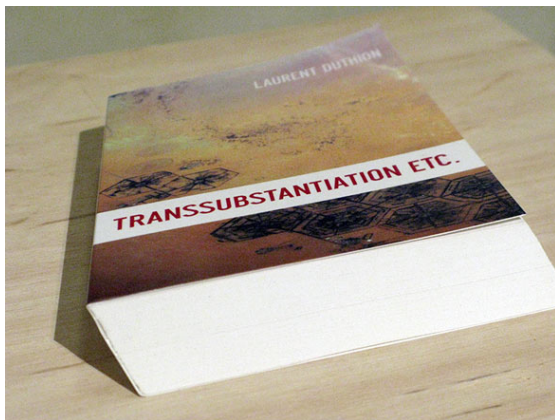
Atelier d'Estienne, Pont-Saintiff 10 janvier – 21 février 2014

Avec Virginie Barré, Jocelyn Cottencin, Antoine Dorotte, Julie C. Fortier, Benoît-Marie Moriceau, Samir Mougas, Bruno Peinado.

Derrière l'allure provocatrice de ce titre se cache un questionnement à double détente : dans un premier temps, l'existence d'une avant-garde peut-elle être contenue dans les limites d'une région ? Dans un deuxième, c'est l'hypothèse de la Bretagne qui est interrogée ici, sa capacité à se singulariser et à se maintenir dans cette situation très hypothétique qui la distinguerait de ses semblables... L'idée de débattre de la définition de l'avant-garde est du reste bien tentante mais il est à craindre qu'une telle entreprise ne déborde les limites de cette chronique, même si a priori une critique digne de ce nom ne saurait s'arrêter à de telles considérations mesquines et devrait s'obliger à réinterroger ces concepts qui semblent aller de soi. Car, dans l'avant-garde, rien ne va de soi, si ce n'est de s'en tenir à une définition usuelle de ce terme pour en faire un synonyme de ce qui est nouveau, surprenant, inouï, etc. Bref, de confiner la définition de l'avant-garde à son acception courante. Même en s'en tenant à cette définition minimale, on rencontre déjà des difficultés : pour pouvoir édicter ce qui est radicalement nouveau, il faudrait concentrer des qualités d'observateur ubiquitaire, être doté d'une conscience critique maximale et d'une objectivité hypertrophiée, ce qui est rarement le cas même si beaucoup de critiques d'art passent leur temps à courir les expos et ne sont pas si partisans que cela. Et ce serait accorder trop de pouvoir aux critiques d'art qui, au final, ne représentent qu'une modeste partie de la décision quant à savoir ce qui relève de l'avant-garde : les critiques ont certes du poids mais pas plus que les collectionneurs, les directeurs d'institutions, la foule des bloggeurs. Et les critiques d'art sont parisiens pour la plupart. Ce qui n'arrange guère les affaires de la Bretagne dans cette histoire...



Julie C. Fortier, Petrichor, 2013. Edition entre-deux, Nantes, courtesy de l'artiste. Photos © Atelier d'Estienne.



Laurent Duthion, Transsubstantiation etc., 2012, courtesy de l'artiste. Photos © Atelier d'Estienne.

Donc, plus on avance sur la question et plus l'affaire bretonne se corse. Nous avons tendance à penser que la question de l'avant-garde est désormais une chasse gardée des critiques d'art influents et des galeries « qui font Bâle » et la Bretagne n'est pas forcément la mieux dotée dans ce domaine : peu d'organes de presse spécialisée, peu de critiques attirés et vivant au pays [Bretagne](#) (depuis la disparition de Bernard Lamarche-Vadel qui a pu en son temps avoir une réelle influence dans la région, certains artistes bretons s'en souviennent [ici](#)), peu de collectionneurs *patrons* (Pinaud peut-il être considéré comme un collectionneur breton ?), peu de galeries influentes (aucune ne fait la Fiac), peu de curateurs de renom, etc.

Par *Patrice Joly*

[Spécial web](#)

Légende bandeau :
Virginie Barré, Gorilla-man, 2010,
courtesy de l'artiste. Photos © Atelier
d'Estienne.

Du même auteur

[Hans-Ulrich Obrist conversations](#)

[A la surface de l'infini à La Galerie à Noisy](#)

[Alice Anderson](#)

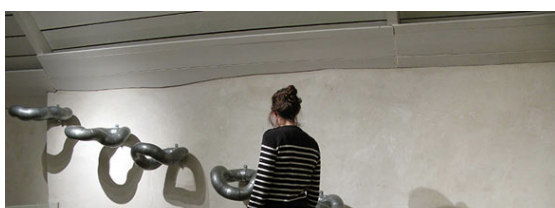
[Ali Kazma à Roubaix](#)

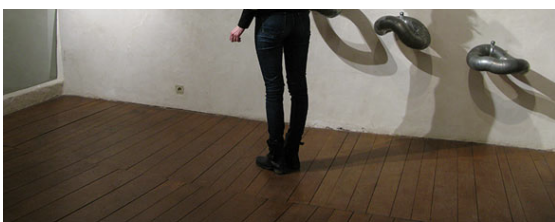
[Ivy Keren Dettner](#)



Antoine Dorotte, *Suite d'O*, 2010, courtesy galerie ACDC et l'artiste Laurent Duthion, *Transsubstantiation* etc., 2012, courtesy de l'artiste Samir Mougan, *Fumeur noir*, 2013, courtesy de l'artiste Bruno Peinado, *Big Bang*, 2006, courtesy de l'artiste. Photos © Atelier d'Estienne.

Poser le problème de l'avant-garde c'est poser le problème du centralisme français, du déséquilibre entre une province démunie et une capitale où se retrouvent l'essentiel des décideurs : cette prédominance ne suffit cependant pas à accorder à Paris toute latitude prescriptive, dépendante qu'elle est d'un système mondialisé où cela fait belle lurette que ce ne sont plus les galeries françaises, ni les curateurs français, ni la critique d'art française qui donnent le la. Reposer le problème de l'avant-garde bretonne, au-delà de l'ironie légère qui sourd de l'intitulé, c'est aussi réinterroger les termes de l'accession à la visibilité de ces avant-gardes qui se sont succédé tout au long de la première moitié du XX^e siècle et qui, d'une certaine manière, étaient le fait de petits groupes au fonctionnement « artisanal ». Aussi, pour en revenir à la problématique du début, sans vouloir rentrer dans des profondeurs définitionnelles, il est flagrant de constater que les conditions nécessaires à l'établissement d'une avant-garde de nos jours renvoient à la formation de regroupements d'artistes dont l'émergence tient beaucoup plus à la mise en place d'un éventail promotionnel et médiatique qu'à la défense de positions révolutionnaires, positions qui pourtant sont indissociables du concept d'avant-garde. Sans vouloir non plus approfondir les liens de toutes sortes entre avant-garde et révolution (au sens d'un bouleversement de l'establishment), il paraît pour le moins difficile de reparler d'avant-garde sans faire référence aux interrelations très fortes entre production artistique et marché de l'art. Le temps des avant-gardes était justement celui des postures radicales, en lutte avec les productions dominantes de l'époque – l'académisme – qu'elles se chargeaient de bousculer, de rendre obsolètes (même si les marchands avisés étaient depuis le début des avant-gardes des observateurs avisés des artistes de l'avant-garde), alors que désormais on peut craindre qu'il y ait concomitance ou même influence du marché sur les formes soi-disant avant-gardistes. Au-delà de la volonté, certes stimulante, de dépoussiérer un concept qui semble chaque jour un peu plus inadapté, cette réutilisation de l'appellation de l'avant-garde permet une fois de plus de constater l'impuissance des scènes périphériques à pouvoir faire entendre des voix singulières en dehors des connivences en tous genres qui désormais façonnent le fonctionnement du marché de l'art international et décident de la pertinence des formes sensibles à tous les étages.





Antoine Dorotte, Suite d'O, 2010, courtesy galerie ACDC et l'artiste. Photos © Atelier d'Estienne.

Dans cet impitoyable plaidoyer pour dire l'impossibilité de l'avant-garde à être bretonne brillent quelques leurs d'espoir. Déjà, il existe une véritable « tradition de l'avant-garde » en Bretagne : André Breton aimait séjourner à Nantes — alors pleinement bretonne — où il disait retrouver cette capacité d'étonnement et d'émerveillement qu'il ne pouvait trouver ailleurs qu'à Paris^[1]; Michel Leiris, dans sa correspondance avec Jacques Baron, parle de la péninsule bretonne comme d'un endroit propice à la création qui ne se résume pas à l'adoration d'un Monet pour les rochers de Port Coton : pour lui, la dimension océanique de cette terre brassée par les tempêtes serait absolument salutaire pour échapper au climat délétaire de la grande ville, même si, dans le commentaire de leur correspondance, il est dit que l'avant-garde est une affaire parisienne^[2]. Quand bien même ces références sont désormais lointaines, force est de constater que la Bretagne conserve un attrait certain auprès de nombreux artistes qui ont décidé eux aussi de s'installer dans la région, au risque de renoncer aux opportunités de carrière : dans les années trente, la Bretagne apparaît déjà non pas comme un recours possible pour l'établissement d'avant-gardes concurrentes mais plutôt comme une hypothèse de repli, un contrepoint efficace au maelström de la grande ville où se pratique davantage l'art des mondanités que se prennent de véritables décisions artistiques; on voit bien qu'ici s'opposent deux conceptions de l'élan créatif, le vortex stimulant de la métropole ou bien le calme et le détachement de la province, loin des vicissitudes du monde. À condition toutefois que la décision soit prise en ces termes. Car c'est ici que nous touchons au cœur du problème : la Bretagne, pour ces artistes qui ont choisi d'y rester ou pour ceux qui ont décidé de s'y installer, relève-t-elle d'un choix par défaut ou au contraire du sentiment assumé de pouvoir y développer pleinement leur pratique ? Si ces artistes ont pensé qu'ils pouvaient se passer de la capitale en misant sur les qualités climatiques de la région, c'est aussi qu'ils jugent que la situation artistique de la Bretagne est porteuse et que l'hypothèse d'une alternative aux puissances prescriptrices dominantes est possible ; si c'est uniquement parce que les loyers parisiens les rebutent qu'ils s'y installent, alors la messe est dite.



Laurent Duthion, masques de la série Occurrences, 2013, courtesy de l'artiste Jocelyn Cottencin, œuvre de la série Titanes, conseils et autres idioties, 2010, courtesy de l'artiste. Photos © Atelier d'Estienne.

Dans la liste des artistes présentés à l'atelier d'Estienne à Pont-Scorff, les positions sont loin d'être homogènes entre des Barré-Peinado venus s'installer il y a une dizaine d'années à Douarnenez pour profiter de la quiétude de la baie tout en conservant une attache parisienne avec leur marchand parisien, un Antoine Dorotte qui possède son atelier en banlieue parisienne ou encore un Jocelyn Cottencin véritablement installé à Rennes après ses études aux beaux-arts tout comme Samir Mougas et Laurent Duthion. Le cas de Loïc Raguénès semble bien confirmer l'hypothèse d'une « retraite » provinciale rendue possible grâce au relais de sa galerie étrangère pour ce qui concerne la gestion de sa carrière. Quant à Benoît-Marie Moriceau, il représente un cas à part, celui d'un artiste partagé entre sa galerie nantaise, son appartement rennais et son atelier à Savenay : sorte de fantasme de métropole élargie englobant les deux capitales régionales et ses satellites, dont seule l'offre cumulée permettrait d'atteindre un stade acceptable de propositions. Julie C. Fortier reste inclassable dans la mesure où elle s'est installée à Rennes pour suivre son ami, Yann Sérandour, autre artiste majeur de la scène rennaise, dont l'absence au sein de cette exposition peut étonner. Si cette réunion d'artistes ne fait pas une avant-garde, elle a au moins le mérite de pointer les difficultés d'existence d'une scène régionale tiraillée entre la nécessité d'exister à la capitale et le désir de s'investir auprès de son aire de prédilection : l'autre leur d'espoir qui atténue ce constat de l'impossibilité d'une avant-garde bretonne et qui, à terme, pourrait le contredire, c'est l'existence en Bretagne d'un réseau de centres d'art et d'associations de tout premier plan qui, de Rennes au Douvren, de Quimper à Brest et désormais à Pont-Scorff procure à cette scène bretonne une incomparable caisse de résonance.

- [1] Il faut cependant rendre hommage à la figure de Jean-Marc Huitorel, infatigable chroniqueur et auteur d'innombrables textes de catalogues, défenseur s'il en est de la scène bretonne.
- [2] Bernard-Lamarque Vadel fut enseignant à l'école des beaux-arts de Quimper de 1979 à 1980 qui lui consacra un colloque il y a deux ans. Sa ligne critique « incarnée » et sans concessions, son magnétisme et son rayonnement dans l'Hexagone et hors des frontières contribuèrent à faire mieux connaître la scène bretonne (ou plutôt celle de l'Ouest) et à la désenclaver, quand bien même il n'essaya pas de constituer une quelconque défense de la création contemporaine bretonne.
- [3] Relire Nadja de Breton...
- [4] Correspondance Michel Leiris / Jacques Baron, édition établie, annotée et préfacée par Patrice Allain & Gabriel Parnet, éd. Joseph K., Nantes, 2013. Les deux amis séjournèrent régulièrement en Bretagne, pays qu'ils aiment à retrouver pour ses vertus de ressourcement des idées et de raffermissement du corps (voir notamment la lettre numéro 50, p. 126 qui évoque leur séjour à Treboul). Pour autant, les auteurs ne contestent à aucun moment le leadership parisien en matière d'avant-garde (voir p. 25 et 27) : « cependant par-delà les chemins escarpés de la lande bretonne qui ont mené Jacques et Michel à la dissidence du mouvement surréaliste, c'est bien à Paris, espace consacré à l'avant-garde... » ; si Paris est le centre de la vie artistique et culturelle, la Bretagne est l'endroit où Leiris et Baron puisent les forces nécessaires pour s'opposer à des personnalités telles que celle de Breton. Par ailleurs, on sait suffisamment le respect qu'accorde Breton à l'endroit de Jacques Vaché qu'il découvre à Nantes et qu'il estime être le modèle absolu de l'artiste surréaliste. On connaît aussi l'importance de la frange nantaise dans le mouvement surréaliste (voir Nantes : le rêve d'une ville, Musée des beaux-arts de Nantes-RMN, 1995).

About

Annonces

Partenaires

Rédacteurs

Contact

Mentions légales

petrichor

un parfum de Julie C. Fortier conçu dans le cadre de la résidence : l'espace public sous l'emprise de la mobilité

vernissage le vendredi 24 mai 2013 à 18h30
exposition du 25 mai au 29 juin 2013

Base d'appui d'Entre-deux art public contemporain
5 bis avenue de l'Hôtel-dieu, 44000 Nantes (à proximité du CHU)



Dans la forêt, 2012, performance olfactive, centre d'art contemporain de Pontmain © Julie C. Fortier

Entre-deux poursuit ses invitations aux artistes dans le cadre de résidences de recherche sur la question de l'espace public sous l'emprise de la mobilité et invite Julie C. Fortier à expérimenter ce contexte de réflexion : comment être là et agir sur l'espace public quand l'agitation quotidienne soustrait notre présence.

Après avoir éprouvé l'espace et sa matérialité avec son corps donnant lieu à des performances filmées, Vanishing Point en 2004, où Julie C. Fortier creuse un trou dans la terre avant d'y disparaître, l'artiste explore toujours la notion d'effacement, les états de transition, de suspension et d'absence mais de manière immatérielle. Découle de ces espaces blancs une nouvelle mise en présence de l'absence avec des performances olfactives et culinaires. La reconstitution d'odeurs et la confection de repas inventent des espaces communs, où la convocation mnémotique projette des images déréalisées mais fortes et propres à chacun. En 2012, elle va essayer de prélever l'odeur de l'argent d'un billet de 5 euros dans *L'argent n'a pas d'odeur*, mais la première analyse chromatographique n'est pas concluante, l'adage se confirme. Puis en 2013, elle poursuit ses investigations et arrive à extraire une formule qui permet de recréer *L'odeur de l'argent*.

Julie C. Fortier vit à Rennes et enseigne à l'école des beaux-arts d'Angers, elle circule sur le territoire en train. Les paysages traversés sont perçus à travers les vitres, images filées et distantes

qu'elle a captées en vidéo en temps réel, enregistrant la temporalité du jour, le passage des saisons. Dans le cadre de cette résidence, c'était une manière d'habiter cet espace temps, un préambule à la réflexion. Si la fabrication d'odeurs dans les lieux publics est une réalité contribuant à influer le comportement du public (les clients d'un commerce par exemple), l'artiste s'est intéressée au parfum absent du train, celui de ces paysages muets et fuyants, mais présents en images.

Pour ce projet, Julie C. Fortier a créé *petrichor*, un parfum qui reproduit l'odeur de la terre sèche humidifiée. Conçu comme une œuvre intime et publique, ce parfum créé par Julie C. Fortier dématérialise la terre sous la forme d'une odeur. Le public invité à la base d'Appui, lieu d'exposition d'entre-deux, est amené à découvrir le parfum. Puis, il lui est proposé d'emporter avec lui un échantillon de *petrichor* afin de le diffuser discrètement dans les lieux publics. *petrichor* sera le parfum du quotidien de Julie C. Fortier pendant les 36 jours que durent l'exposition à Nantes.

L'artiste remercie Dominique Favier et Gaël-François Jeannel, IFF (*International Flavors and Fragrances*) France.

Julie C. Fortier est née en 1973 à Sherbrooke (Québec, Canada). Elle est titulaire d'une maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et vit à Rennes (France) depuis 2001. Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles notamment à La Criée, Centre d'art contemporain de Rennes, à la VF galerie à Marseille, au Centre Clark à Montréal, à la galerie Art & Essai à Rennes et à la galerie La Box à Bourges.

Depuis 1999, son travail a été présenté dans de nombreux festivals, événements et expositions collectives tels que *Art By Telephone Recalled* à Emily Harvey Foundation à New York (US), *Plutôt que rien : démontage* à la Maison populaire de Montreuil (FR), *Heureux comme Sisyphus* au centre d'art de La Garenne Lemoit à Clisson (FR), *Interfaces* au Quartier à Quimper, *Experimenta Playground* au Arts Centre de Melbourne, *Face Lift* à la Kitchener-Waterloo Art Gallery à Kitchener au Canada, *MAK Nite* au Musée d'arts appliqués et d'art contemporain de Vienne, *Future Feed Forward* à la Forest City Gallery de London au Canada, *Single Channel* à la galerie Blaffler à Houston et *Trames horizontales / défillement vertical* au Musée du Québec à Québec.

<http://www.juliefortier.net/>

Commissaires de l'exposition : Jacques Rivet et Marie-Laure Viale

Production : Entre-deux

Assistante à la communication : Lætitiia Toulout

Autre événement :

Trois films de Julie C. Fortier seront diffusés dans le cycle : *L'art de filmer l'art : documentaire et œuvre d'art*, « Quelques pièces faciles » Lavier, Fortier ». Une programmation réalisée par Christophe Viart en partenariat avec l'École Supérieure des beaux-arts de Nantes métropole.
Vendredi 14 juin 2013 à 18h30, Banque populaire atlantique à Saint-Herblain
1 rue Française Sagan 44800 Saint-Herblain

Partenaire média : **PARISART**
e n t r e - d e u x

La base d'Appui / art public contemporain / Structure engagée dans la production et la diffusion de l'art public contemporain, 5 bis avenue de l'Hôtel-dieu / 44 000 Nantes *à proximité du CHU*.
Tél. 09 71 50 73 24 contact@entre-deux.org www.entre-deux.org

Entrée libre du mardi au samedi de 14h30 à 19h (fermé le mercredi). Réservation pour les groupes
Entre-deux bénéficie du soutien de la Région des Pays de la Loire, du Conseil général de Loire-Atlantique, de la Ville de Nantes, et de l'État Préfecture de la région Pays de la Loire DRAC des Pays de la Loire.

Récréation des bons esprits

Les *Songes drolatiques de Pantagruel* paraissent en 1565. Le recueil de cent vingt gravures sur bois signées François Desprez présente un défilé de personnages grotesques, souvent monstrueusement affublés d'accessoires et d'excroissances.

On a cru ce petit livre de Rabelais, on l'a pris pour un roman... Pantagruel, à quoi peut bien rêver ce petit diable ? De la fiction à la réalité, il n'y a qu'un pas de géant et "lycée de Versailles" comme aurait dit San Antonio ! Drolatique est le mot d'ordre pour réunir des artistes et rêver à ce que la salle d'exposition et la cour de Coulanges se transforment en Abbaye de Thélème où l'amitié et la culture règnent en gais lurons. "Vivez joyeux" dans des lieux où l'ordre s'établit grâce au pouvoir de l'imagination... un peu de fiction que diable !

Essayons de nous tracer un chemin dans cette drôle de galerie de portraits, prenons par exemple, la théorie des cordes. Rabelais aurait adoré en bon scientifique, humaniste, médecin, humoriste qu'il était. D'ailleurs, ces allers et retours entre la fiction et le réel, cette polyphonie caractéristique de son œuvre ne serait-elle pas aussi passée à l'intérieur des cordes ? En attendant d'appliquer le principe de cette géométrie qui permet de voyager d'une dimension à l'autre, on peut toujours embarquer avec les grotesques, gravures drolatiques et autres fantaisies burlesques montrées dans l'exposition. Moderne, visionnaire ou théoricien des cordes avant l'heure, ou tout à la fois ce Rabelais, qui voulait offrir une médecine du rire. Dans sa préface aux *Songes drolatiques de Pantagruel*¹, Michel Jeanneret, historien de la littérature "montre leur appartenance au genre des drôleries médiévales, ornements marginaux de manuscrits gothiques à la tradition flamande de Bosch et Bruegel." Avec Frédéric Elsig, historien de l'art, ils rappellent "l'origine probable des *Songes drolatiques*: le milieu parisien des imprimeurs, des brodeurs et des décorateurs". Toute ressemblance avec des personnages vivants ou ayant existé, etc, etc.

Grâce à l'exposition, échappons-nous un moment loin des théories et des "éléments de langage" comme les appellent les communicants des hommes médiatiques pour nous plonger dans un univers uniquement fait pour l'œil Averty du spectateur, hommage obligé à celui qui broyait des baigneurs à la moulINETTE, image historique en souvenir de feu la télévision de Jean-Christophe Averty, au temps où l'imagination avait encore un peu de pouvoir. L'occasion pour nous d'interrompre les programmes et fredonner ce refrain de la chanson de Florent Lamouroux dans sa vidéo karaoké en 2003: *Je veux être unique, comme tout le monde, Jour après jour, comme trente millions d'amis. On ne peut pas plaire à tout le monde. Va savoir, y'a un début à tout si tu vis ma vie.*

Avant de poser en toute Vanité avec abat-jour, Saverio Lucariello poussait lui aussi la chansonnette en 1999: *Oui... Mon signe est fourrure. Hmmhh? Mon signe est fourrure. J'échappe à une bonne partie de la nomenclature. Ambitieux et globalisant je suis petite sphère touffue. Boule poilue, je roule au ras des coins. Je périmètre le spatial, je frôle toutes les bases. J'analyse ainsi l'espace. Ohhh... Mon poil... Mon poil... Ohhh...*

Chantées aussi sont les irruptions de Marianne Baillet et Charlotte Plasse pendant le vernissage, comme des incarnations costumées et dansées des figures du livre. "Corps sage comme une image... je préférerais ne pas" nous disent ces dames de compagnie. La célèbre formule est empruntée au singulier collègue de Dindon, Pince-nez et Gingembre, nommé Bartleby héros de cet autre livre éponyme d'Herman Melville. Yeepee!!!

"Papa, papa, papa!" s'écrit Dominique Angel, en courant les bras tendus sur la plage de Royan vers le grand phare orné de part et d'autre de deux buissons ronds. Toute proportion dressée, l'image serait-elle un hommage gargantuesque au maître Rabelais ? Compilation de films, bande sonore, photographies, à toutes ces *Pièces supplémentaires* montrées dans l'exposition, l'artiste ajoute une performance le jour de l'ouverture, après la conférence présentée à l'auditorium par "Connaissance de l'art contemporain": *Qui a peur des artistes ?*

Rions bien et rions les premiers en arrivant sous le porche de la rue de Paris ! Les fanions des guirlandes pointent leur nez et annoncent le défilé des Gonessiens qui se sont fait tirer le portrait. À l'intérieur, on découvre les photographies et le diaporama qui montre le making-of des prises de vues réalisées avec les élèves de terminale du Lycée René Cassin. Fin 2011, dix jours durant, l'artiste

Changement de décor, vrai ou faux rocher, vrai ou faux, Rabelais serait l'auteur du livre. Impossible, le livre est paru douze ans après sa mort, pas de trêve pour la plaisanterie. Dans la cour, la voiture Citroën AX Image de Julie C. Fortier vient de Rennes, rapportant peut-être quelques souvenirs des voisins de Brocéliande, le Roi Arthur et Merlin le magicien, héros de roman de chevalerie dont le chinonais ne manqua pas de parodier les courtoisies. *Vous avez juste pas pu profiter de l'été, quoi.* mais les amis partirent quand même un jour en vacances avec comme seul but de se promener comme on part ramasser des cailloux sur la plage. On the road, pas de gain, à perte, on promène juste la sculpture roulante, rien que ça !

C'est en pirate des calembours que Rémi Uchéda plante le drapeau noir sur le toit, histoire de signaler le camp des fibustiers. Le crâne a glissé du drapeau, restent les deux fémurs parallèles comme un grand signe d'égalité, de liberté, de fraternité: c'est par là ! Dans la salle, le *Porte-bananes* en ready-made et la *Palissade de pneus*, sont dressés devant Jules II, le cheval en tuyaux de poêle et son cavalier casqué. Richard Fauguet est venu en personne installer ces éléments de fumisterie à Gonesse. Moussa Sarr s'est beaucoup entraîné devant le miroir pour s'auto-filmer dans *L'étalon noir* et le jouer comme "un guerrier agile qui se défend devant un adversaire compliqué à vaincre".

Maïke Freess nous propose une scène surréaliste comme un cadavre exquies tout droit sorti d'*Insomnia*, autoportrait de l'artiste rêvé lors d'une nuit sans sommeil ? Comme sur une carte à jouer, ce couple attablé tête-bêche pour dîner est un tête-à-queue bien assorti à nos drôleries. Laurent Perbos brouille les codes avec *Le plus long ballon du monde*. Détenteur de plusieurs records du monde, il a par exemple réussi à mettre cinquante et un bonnets sur sa tête. Celui qui voulait que son "portrait sorte d'une boîte de fromages", réalisera son rêve d'enfant en faisant sortir sa photographie d'une boîte de *La vache qui rit*.

Manifestement, cela a toutes les apparences d'un authentique Baxter bien que dessiné d'une main beaucoup plus experte énonça l'éminent critique, en examinant le reflet du cow-boy au clair de lune sur le dessin de Glen Baxter. Les *Songes*... C'était sans doute l'un des plus importants manuels de survie sur lequel j'étais jamais tombé.

a donné rendez-vous aux habitants, venus nombreux se faire photographier. Il est surprenant que masqués tout autour du nez, qui plus est rehaussés de rouge, on les reconnût si bien sur les photographies de Jacques Halbert ! Même traitement pour tout le monde, élu, directeur et adjointe, public, petits et grands, ici point de censure ! On verra bien tous ceux qui se sont fait peindre le nez en rouge... et bleu avec un léger point blanc.

Dès l'entrée dans la salle, les gravures de François Desprez défilent, sorties de la zone autonome du livre pour se retrouver dans la Zone Autonome Nomade, la Z.A.N Gallery de Florent Lamouroux qui tient là son rôle de galeriste en invitant des commissaires. Poursuivons la mise en abîme puisque les co-commissaires de l'exposition *Drolatique* sont ceux aussi de cette Z.A.N-là qui montre les figures des *Songes*...

Toujours fidèles au poste, les élèves de terminale du lycée, montreront eux aussi les expositions qu'ils ont imaginées pour la Z.A.N Gallery dans l'exposition des ateliers de Christian Cantaloup, après la Biennale en juin.

Plus loin, Florent Lamouroux change de courtoisie dans sa série *Casting*. L'habit qui fait de lui l'artiste: le rugbyman, le touriste, le cueilleur de champignons... des autoportraits comme un clin d'œil à ceux de Kasimir Zgorecki, polonais né en Allemagne en 1904, photographe des mineurs émigrés comme lui dans le Pas-de-Calais. Fiers de leur réussite, ils veulent se faire photographier devant le magasin qui a fait leur fortune. Kasimir Zgorecki quant à lui, joue les héros devant sa caméra: boxeur, Hamlet ou romantique contant fleurette. Les autoportraits photographiques et drolatiques de ces deux artistes sont d'un bout à l'autre d'un siècle de photographie comme des ricochets qui font signe aux monstres des *Songes drolatiques*... comme Frère Jean, Grangoussier, Pantagruel, Jules II, Riffandouille, Gargamelle et bien d'autres Jongleur et Musicien.

Mignonne, allons voir si l'arroseur qui ce matin voulait bêcher, se trouva fort dépourvu quand la binette fut tordue. Largement inspirés par les poètes, ces mots nous entraînent directement vers les *Travaux d'hiver* de Philippe Poupet que l'artiste nous a confiés avec cette *Bagatelle de chevet* qui rejoint le défilé des avions au-dessus de la cour. "Cultivons notre jardin" disait un autre humaniste² et contemplons cette *Vulgarité n°2* qui ce matin avait éclaté. Un coup de gelée jamais n'abolira le bazar de mots nouveaux dont François Rabelais a enrichi la langue française, selon Manuel de Diegueux dans son livre *Rabelais par lui-même*, et que nous assemblons au hasard: archétype corollaire, obélisque perpendiculaire, sarcasme titanique...

Avida Dollar et Air de Glanjuir n'ont qu'à bien se tenir devant Alcofrybas Nasier, les anagrammes de Salvador Dali, Julien Gardair et François Rabelais. En 1994, le Château d'Azay-le-Rideau, présente une exposition intitulée de *Rabelais à Dali* dans laquelle l'artiste revisite vingt-cinq des illustrations des grotesques. Aujourd'hui dans la cour de l'ancienne ferme de Coulanges à Gonesse, Julien Gardair interprète à son tour, les silhouettes du livre. Gageons que ses dessins qui courent le long des fenêtres de la médiathèque nous fassent lever le nez en l'air. Et mine de rien, on fera honneur à l'auteur de Pantagruel que Rabelais publia en 1532 sous ce pseudonyme d'Alcofrybas Nasier, "un prénom de consonance orientale et un nom plaisant dérivé du mot nez: c'était prendre un masque" lit-on dans la préface de l'édition établie par Françoise Joukovsky. Air de Glanjuir: un prénom de consonance duchampienne et un nom plaisant dérivé du mot gland: un autre masque digne des héros rabelaisiens.

Le plaisir de rire, c'est ce que l'on vous souhaite en visitant ce drolatique cabinet de curiosités inspiré des *Songes*... En espérant modestement que cette découverte de l'exposition participe un peu à son tour, au premier comme au deuxième, à la culture de nos jardins ce printemps.

Les co-commissaires

¹ Demerson Guy. *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, Introduction de Michel Jeanneret. Postface de Frédéric Elsig. In *Réforme, Humanisme, Renaissance*. N°61, 2005. pp. 171-172 et 4^{ème} de couverture.

² Voltaire

artistes invités

Éric Fonteneau (France)

Eric Fonteneau s'intéresse à la géographie comme matière artistique et à leurs systèmes de représentation. Pour *Heureux comme Sisyphé*, il expose un grand dessin représentant un détail de montagne et huit Cartes blanches dont le relief se dessine à la pointe d'une épingle. Comme si chaque point réalisé était un petit pas, ce travail le mène à parcourir du bout des doigts de vastes territoires et à découvrir la finesse du travail de l'eau sur le paysage.



↑ Série de *Cartes blanches*, depuis 1997, piquage à l'aiguille sur papier Arches, encres, 56 x 76 cm
Détail of a Mountain, 1984, papier, papier de soie, crayon, fusain, collage, 200 x 200 mm
 Vue de l'installation
 Cliché : Virginie Bourget

Julie C. Fortier (France-Québec)

Julie C. Fortier mène depuis plusieurs années une réflexion sur le passage du temps, sur la mise en présence du vide, de l'absence, de la déperdition pouvant être provoqués notamment par la répétition. Tout en interrogeant le caractère physique du travail et procédant subtilement à l'inscription de références au cinéma ou à l'art, les différentes œuvres exposées pour *Heureux comme Sisyphé* mettent en avant l'action de l'homme sur la nature. Julie C. Fortier soulève la question de l'extraction du minerai (pierre, terre, or) mais en revoit la finalité puisque toute l'énergie déployée se fait toujours à perte.



← *Gold Mining River*, 2006,
 2 fioles de verre, eau de la rivière Gold Mining River, or 23 carats, boîte à bijoux, vitrine en chêne et verre, 36 x 36 x 111 cm
 © Julie Fortier

légendes des œuvres

- p.8-9 : Jean-Guillaume Gallais, éléments de recherche, 2011
- p.10-11 : Valérie Kolakis, Untitled (Alternatives), 2011 impression jet d'encre
- p.12-13 : Régis Perray, *Les Mots Propres*, Petit dictionnaire autobiographique de Astiquer à Zen, édition septembre 2010, 210 définitions, extraits
- p.14-15 : Jérôme Fortin, *Barcelona* (ensemble de 4 gravures), 2009, matériaux divers
Ecran Ephémère, depuis 2006, papiers et adhésif double face



autre architecture, une pratique très spécifique au travail de Matta-Clark. D'autre part, la maquette multiplie, par les reflets, l'image d'un espace de telle manière que, au lieu de retrouver le paysage du Frac sur les surfaces réfléchissantes, c'est l'intérieur du Musée d'art et d'histoire de Saint-Brieuc qui se diffracte. Cette œuvre ouvre un champ d'interrogation sur le caractère essentiellement instable de toute œuvre nécessairement transformée par les contextes institutionnels, architecturaux, spatiaux et temporels qu'elle rencontre. Des trajectoires nécessitant d'interroger sans cesse leurs significations infiniment renouvelées. Ainsi, la grille géométrique que **Martin Boyce** a prélevée et interprétée à partir de motifs schématiques d'une façade de l'architecte Robert Mallet-Stevens fait-elle irruption dans l'espace contemporain. La sculpture, faisant office de prisme, structure alors le lieu d'exposition. En 2008, **Julie C. Fortier** suit le protocole suggéré par Les Levine dans son livre *House* de 1971 dans lequel il convie le lecteur à réaliser une maison en bois effondrée qu'il documente par une série de photographies. Près de quarante ans plus tard, Julie C. Fortier n'a retenu qu'un seul cliché dont le cadrage a rogné la partie supérieure de la façade. Cette partie manque aussi à la sculpture qui reproduit ainsi fidèlement l'image.



Gordon Matta-Clark
Day's End, 1975



Ttrioreau,
GmTT-ck/edge on a ledge n°1, 2005

Autonomie et fragmentation. Etats de Nature ?

Le collectif d'artistes **A Constructed World**, qui a notamment co-réalisé l'exposition *From Walden To Vegas*, portant sur les modes de représentation du paysage américain, propose la vidéo d'une performance musicale, ainsi qu'une installation prolongeant leur projet *Hobbes Opera, 7 Nation Army*. Ce travail repose sur une interprétation des théories du philosophe anglais Thomas Hobbes concernant la notion d'état de nature. Selon lui, l'homme serait, à l'origine, essentiellement mauvais et la société aurait pour fonction de le civiliser en s'appuyant notamment sur le pouvoir exercé par le souverain et la peur de la sanction. En 2008, au CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, le groupe A Constructed World organise une performance au cours de laquelle une guitare à six manches est découpée sur scène à la scie mécanique. La notion de musique en tant que forme sonore domestiquée, contrôlée et civilisée est ainsi violemment déconstruite. Lors du vernissage de l'exposition *Fragmentations, trajectoires contre-nature* à la Garenne-Lemot, ce collectif a invité six musiciens, installés dans les six pièces de la villa, pour jouer sur des morceaux de l'instrument. Depuis, certaines guitares sont reparties dans d'autres expositions et ce sont des fragments de cette performance qui sont installés à Saint-Brieuc. Ce processus transitif est significatif d'une conception des œuvres d'art comme essentiellement fragmentaires. Des œuvres pour lesquelles chaque occurrence de leur présentation dans un nouveau contexte recompose leurs formes signifiantes et permet d'accueillir d'autres éléments de significations possibles.



L'artiste Yann Sérandour et moi-même avons cherché de l'or dans la Gold Mining River, ancienne rivière aurifère située à la frontière du New Hampshire et du Québec, exploitée jusque dans les années 1950. Les deux fioles contiennent les quelques paillettes d'or trouvées par chacun au cours d'un après-midi.

Julie Fortier

Julie Fortier

Gold Mining River, 2006.

Deux fioles de verre contenant de l'eau de la rivière et de l'or 23 carats présentées dans une vitrine en chêne et verre.

36 x 36 x 111 cm.

Produit avec l'appui du Conseil des arts du Canada.

Courtesy Julie Fortier et Yann Sérandour.



Julie C. Fortier
Cinépare, 2006. Film muet couleur, 3 min. 59 s. Film produit avec l'appui de la ville de Sherbrooke et du Conseil des arts du Canada.
Installation produite par La Criée, Rennes, avec le soutien de La Fonderie / Théâtre du Radeau, Le Mans. Photo Yann Serandour

Julie C. Fortier La Criée, Rennes

Extérieur Jour
Par Julie Portier

Sur un écran suspendu est projetée l'image d'un autre écran planté dans un terrain vague, un *drive-in*, quelque part dans l'Est canadien. La scène se passe en plein jour, l'écran est blanc, le parking est désert, la magie du cinéma s'est éclip­sée, il n'y a rien à voir – circulez ! Seul le temps s'écoule à l'infini, faisant la démonstration imparable de la vacuité du réel. Mais cet espace n'est pas vide, il serait plutôt plein d'un vide hanté, déjà habité par le vacarme du projecteur et la machinerie titanesque qui permet de faire tourner en boucle la pellicule Super 8. C'est la mécanique de l'imaginaire qu'on entend là, celle sur laquelle mise Julie C. Fortier en réduisant au minimum l'éloquence de ses embrayeurs de fiction. Il faut passer derrière l'écran pour s'engouffrer dans l'interstice de la mise en abyme. On y assiste à l'autopsie des illusions, quand cette enfant du cinéma

reproduit la maquette de la maison qui s'envole dans *Le Magicien d'Oz*. Pas étonnant que cette détective spécialisée dans les comportements schizo­phrènes du réel soit fascinée par les effets spéciaux, où la règle est d'user du plus faux pour faire plus vrai. Ainsi a-t-elle découvert que la maison de Dorothy ne s'était pas envolée, mais a fait une chute libre sur la caméra avant que la scène ne soit passée à l'envers. Sa course interromptue, dans une fragile lévitation, elle semble attendre son sort. Sera-t-elle emportée dans le monde imaginaire ou rattrapée par les lois de la gravité ? C'est dans cet entre-deux que nous laisse errer Julie C. Fortier, dans le doute inexorable qui s'est installé dans le réel en même temps que le cinéma est entré dans la maison. La frontière est désormais poreuse. Alors la fiction fait irruption dans le quotidien, quand La Tribune de Sherbrooke datée du 25 mai 1985 montre une voiture criblée de balles pour avoir approché de trop près le repaire des Hells Angels. Le visiteur lui-même est invité à banaliser le fait divers par dissémination, en emportant une reproduction de ce journal où le texte a disparu.

« On ne sait plus de quel côté de l'écran on se situe » dit-elle. Au fond peu importe, ce qui intéresse Julie C. Fortier c'est d'observer comment l'illusion triomphe toujours par l'effet de réel, et ce sans trop d'effort. La double vidéo *Maison Desjardin* montre le démantèlement d'une maison en kit exposée sur un parking pour un grand tirage au sort et sa reconstruction sur le terrain de l'heureux gagnant. Dans cette œuvre plus ouvertement critique, l'analogie est plutôt tentante, entre ce pavillon symbole de l'accomplissement social, et les identités préfabriquées ou démontables du consumérisme mondialisé. Qu'en est-il des vérités sur lesquelles le monde s'est assis pour continuer d'exister, quand la maison – le chez-soi – ne cache plus sa vraie nature de décor de cinéma ? Ou, pour reprendre Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*⁽¹⁾

⁽¹⁾ Titre d'un texte inédit paru aux éditions de L'Herne, coll. Carnets, 2008.

Julie C. Fortier
Cinéma-Maison
La Criée, Rennes
19 FÉVRIER - 3 AVRIL 2010

Julie C. Fortier est une artiste dont les vidéos, installations ou photographies partagent toutes cette même interrogation sur le vide et le passage du temps. Pour son exposition à La Criée, elle propose d'opérer un possible «décadrage» en offrant au visiteur un autre regard sur ce qui l'entoure.

Afin de mieux comprendre sa vision artistique, c'est tout naturellement qu'elle a invité la rédaction de F.A.R à venir chez elle.

«Mon projet d'exposition à La Criée a pour origine le tirage au sort d'une maison qui a lieu tous les ans à Sherbrooke au Québec, la ville d'où je suis originaire. Il s'agit d'une maison préfabriquée en usine dont les modules sont transportés au mois de mars vers leur site temporaire d'exposition : un stationnement de centre commercial.

La maison est assemblée, meublée, décorée et elle peut être visitée tout le printemps et l'été. Elle fait l'objet d'un tirage au sort à la mi-septembre. Une fois le gagnant désigné, la maison est démantelée à nouveau en quatre parties et transportée vers ses fondations définitives dans un lotissement.

la maison comme objet de rêve



Ce tirage au sort a porté mon attention sur plusieurs points. D'abord sur la maison comme objet de rêve, en second lieu sur ce caractère « montable-démontable » qui peut être associé à une sculpture. Et finalement sur cette particularité du déplacement, de l'errance et du déracinement.

Souvent le fruit du hasard, les sujets de mes vidéos sont trouvés au gré de mes déplacements en voiture, en train, à pied. Le plus souvent ce sont des objets aperçus depuis la route : un panneau routier indiquant l'avenir, un groupe d'éoliennes, une enseigne de motel avec l'inscription Vacant/Non Vacant, un écran de ciné-parc filmé le jour.

La plupart de mes projets ont pour territoire la région d'où je suis originaire (les Cantons de l'est au Québec).



Le fait de vivre en France depuis bientôt dix ans me donne la distance nécessaire pour distinguer ce qui est de l'ordre de ma culture et repérer des détails insolites dans des cadres qui m'ont toujours parus banals. La maison, autant dans mon travail en vidéo, en sculpture, qu'en photographie, est un motif récurrent. Ce symbole de la sédentarité et de la stabilité est quelque peu mis à mal.

A travers ces œuvres, j'explore différentes relations qu'entretient la maison avec les différentes fonctions et perceptions que lui attribue le cinéma nord-américain avec son lot de maisons en kit, de façades reconstituées et d'intérieurs factices. Ces constructions viennent structurer l'image et redoubler son cadre.



Si certains mouvements de caméra sont interdits au cinéma pour ne pas révéler l'envers du décor et détruire la magie de l'image, il s'agit dans mon projet d'exposition de travailler sur un possible « décadrage », ne sachant plus de quel côté de l'écran nous nous situons.»

Vernissage : vendredi 19 février à 18h30
Exposition : du 19 février au 3 avril 2010

La Criée centre d'art contemporain
Halles centrales_35000 Rennes
Place Honoré Commeurec
(0)2 23 62 25 10 _ www.criee.org

BÉATRICE MÉLINE

DELENDA CARTHAGO

Story-board d'un projet d'exposition.

Les pages suivantes présentent, tels qu'on peut les trouver dans un document de travail, des données "brutes" issues de journaux ou de la documentation des artistes.

"Delenda Carthago" ("Il faut détruire Carthage") c'est d'abord une phrase, une parole politique, un énoncé quasi-performatif qui a conduit à une bataille historique, perdue il y a longtemps par les descendants d'Hannibal¹.

"Il faut détruire Carthage" c'est aussi une expression – on la trouve dans les pages roses du dictionnaire – là, elle n'évoque plus la guerre mais l'acharnement. Cela vient de l'usage² qu'en fit Caton l'Ancien³ quelles que soient les circonstances⁴. Ça commence ici. *Hypertexte* s'intéresse au passage à l'acte : d'un point de vue politique, sur l'engagement et le potentiel symbolique d'une œuvre ou d'une manifestation⁵; d'un point de vue pragmatique, sur le langage même ; d'un point de vue réceptif, sur l'action du regard.

Quand l'équipe de Lieu Commun nous a invité à concevoir un événement pour la sortie de la revue, alors que nous relisons *La haine de*

1. Après la guerre, les romains, comme la légende le raconte, n'ont cessé, des années durant, de saler les terres de Carthage pour les rendre définitivement improductives.

2. répété

3. un sénateur romain qui siégerait aujourd'hui très à droite de l'hémicycle.

4. et la question abordée.

5. « Chaque fois qu'on rêve d'une pensée concrète et dangereuse, on sait bien qu'elle ne dépend pas d'une décision ni d'une méthode explicite, mais d'une violence rencontrée, réfractée, qui nous conduit malgré nous, jusqu'aux essences. Car les essences vivent dans les zones obscures, non pas dans les régions tempérées du clair et du distinct. Elles sont enroulées dans ce qui force à penser, elles ne répondent pas à notre effort volontaire ; elles ne se laissent penser que si nous sommes contraints à le faire. [...] il n'y a pas de logos, il n'y a que des *hyéroglyphes*. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, cité dans *Fresh Théorie III*, éd. Leo Scheer, 2007.

la *démocratie* de Jacques Rancière⁶, cette phrase de Caton s'est vite fixée comme point de départ : un symbole violent du pouvoir du langage et de l'importance d'un usage⁷ / d'une usure.

Delenda Carthago. Faisons l'hypothèse d'un parallèle avec des démarches artistiques contemporaines. Sur la question de la frontière, du territoire de l'art d'abord. La conquête d'espaces, de langages, d'usages nouveaux marque l'histoire de l'art depuis longtemps déjà. Les artistes présentés ici investissent l'espace de l'archive⁸, de la photographie d'amateur⁹, de l'image de presse^{6,9} ou de l'image reproduite^{9,10} ; ils s'emparent de l'histoire de l'art^{11,13}, du cinéma¹² et des signes les plus répandus^{11,12,16} ; du terrain vague⁴ ou de la ruine¹⁵.

Abordée sous l'angle de l'acharnement, notre hypothèse paraît se vérifier : économie de formes et de moyens^{8,10,16}, persistance des images^{9,13,15}, maltraitement des matériaux¹⁷, des corps¹⁴ ou des espaces¹⁴, obsession de l'effacement^{8,9,10,11,12,13,14,15}.

Ces situations aux limites de la matière, de l'image, du support ou du contexte de l'exposition, nous ont incité à annexer à notre tour un territoire voisin : un espace¹⁸ et des ouvrages prélevés à dans une médiathèque - un corps étranger dans le champ visuel de l'exposition, comme un trésor de guerre rempli d'autres regards que nous souhaitons partager.

6. élection oblige

7. « Aujourd'hui avec la 3D, on pourrait réaliser des cascades d'un nouveau type [...] mais on s'est rendu compte qu'une cascade en 3D ne fait pas réagir l'adrénaline du spectateur » G. Peter King, responsable des effets spéciaux du film *Fast & Furious*.

8. Documentation Céline Duval

9. Eric Baudelaire

10. Clément Rodzielski

11. Fayçal Baghrich

12. Julie Vayssière

13. Yann Serandour

14. Julie C. Fortier

15. Hervé Coqueret

16. Olivier Nottellet

17. Jean-Marie Blanchet

18. table, chaises, luminaire compris.

JULIE C. FORTIER HOUSE

LA FAÇADE-ÉCRAN ET LA SCULPTURE HANTÉE

Au cinéma, la construction d'un décor s'accompagne imparablement, et de façon congénitale, de la naissance de nombreux fantômes. Les maisons en kit, les façades reconstituées qui façonnent des rues sans contrechamps possibles, les intérieurs facilités structurellement, autoritairement le cadre de l'image ; ils le modèlent de l'intérieur jusqu'à le replier sur lui-même pour privilégier, sur la fenêtre, la boîte. Le faux à l'écran constitue un des paradoxes du cinéma puisqu'il promet au spectateur confiant un surcroît de réalité : en redoublant l'espace du cadre, il se substitue aussi à celui-ci pour proposer une sorte de glaces, un feuilletage qui garantirait à l'œil une profondeur feutrée et confortable. Ce que l'usage de l'artifice tente de dissimuler, sinon de nier, c'est qu'un plan est à chaque fois une empreinte attachée à la vie.

Le prix à payer pour pouvoir exister à partir du décor, c'est celui de l'économie du mouvement. Mouvement interdit pour la caméra qui ne peut se permettre le travelling-tabou hors de l'image fabriquée, celui qui franchirait et révélerait les limites d'un espace ne possédant dans son principe aucun envers. Mouvements comptés et mesurés pour l'acteur car il est impossible de concevoir la vérité d'un hors-champ qui prendrait place à l'extérieur de la réalité du décor. Un hors-champ ne s'élabore que dans la partie qui, quoique invisible à l'image, se trouve dans la continuité de l'espace représenté. Or, dans son principe, le décor échafaudé de toutes pièces une réalité discontinue : tout corps qui sort de l'image se trouve donc ineluctablement absorbé par les ténèbres du rien pour réapparaître ensuite selon les cadences d'une vie intermittente. Revenant de nulle part, l'acteur habite le film de sa présence fantomatique.

Cette double injonction nécessaire aux mouvements d'appareil et aux mouvements des individus pour qu'une réalité puisse, dans le film de décor, se déterminer à l'écran a peut-être produit une figure récurrente dans l'inconscient cinématographique. Ce symptôme concerne le rôle déterminant occupé par la maison dans les films à suspense ou dans les films fantastiques, lesquels la consacrent bien souvent comme un personnage à part entière. Dans ce cinéma-là, les espaces qui échappent à la topographie logiquement balisée de la maison-décor, permettant de réguler à l'image tous les déplacements, révèlent à celui qui s'y introduit l'horreur d'un hors-champ du récit qu'il n'aurait jamais dû contempler. Les puits, les pièces murées, les sous-sols et les caves, les recoins dissimulés sous les escaliers, les arrières cours, les combles dans les greniers sont autant de zones franches qui procurent à la narration sa matière noire : le crime, la terreur, la perversion, l'anéantissement de l'être s'y déchaînent dans une impunité parallèle au monde.

Il existe un autre mouvement non autorisé qui excède l'espace du film pour prendre corps dans la réalité : c'est celui de la persistance, de la persévérance d'objets ou d'images qui, comme les braises de foyers insignifiants et obtus, refusent obstinément de s'éteindre pour continuer à venir hanter, depuis le cinéma et sa

SCREEN-FAÇADE AND HAUNTED SCULPTURE

In the space of the cinema, the construction of a film set comes inexorably, and in a congenital way, with the birth of many ghosts. Houses in kit form and recreated facades which make streets that do not allow for reverse shots, and artificial interiors dictate the framing of the image; they model it from the inside to the point of closing it up on itself in order to lend more importance to the box than to the window. Falseness on the screen is one of the paradoxes of cinema because it promises the trusting viewer an increased reality: by doubling the space of the frame, it also replaces it, offering a kind of glaze, a layering that might guarantee the eye a comfortable, hushed depth. What the use of artifice tries to disguise, if not deny, is the fact that a shot is, each and every time, an imprint wrenched from life.

The price to be paid for being able to exist, based on the set, is that of the economy of movement. Forbidden movement for the camera which cannot allow itself the no-no of the tracking shot that goes outside the made-up image, the shot that crosses and reveals the boundaries of a space that, in its very concept, has no other side. Movements counted and measured for the actor, for it is impossible to understand the truth of an off-screen which would take place outside of the set's reality. An off-screen is only worked out in the part which, though not in the picture, is in the continuity of the space represented. In its principle, then, the set puts together, from nothing, a discontinuous reality: anybody who goes out of the frame is thus inevitably absorbed by the darkness of nothing, to reappear later in accordance with the rhythms of an intermittent life. Coming back from nowhere, the actor informs the film with his ghostlike presence.

This twofold order necessary for the camera movements and the movements of the people, so that a reality can be worked out on screen in the set-based film, has perhaps produced a recurrent figure in the cinematographic unconscious. This symptom has to do with the decisive role played by the house in suspense and fantasy movies, which often lend it the aura of a fully-fledged character. In this particular cinema, the spaces which dodge the logically signposted topography of the house set, making it possible to govern all movements to the frame, reveal to anyone entering it the horror of an off-screen element of the narrative, which they should never have looked at. The wells, the walled rooms, the basements and the cellars, the nooks hidden beneath the stairs, the backyards, the attics in the lofts, are all so many free zones which give the narrative its dark material: crime, terror, perversity, and the destruction of the being are all unleashed in a spirit of impunity with a dimension parallel to the world.

There is another unauthorized movement which goes beyond the film's space and takes form in reality: this is the movement of persistence, of the perseverance of objects and images, which, like the embers of unimportant and obtuse fires, stubbornly refuse to go out, and carry on, from film and memory, haunting the spectator's unconscious. The presence of a set, henceforth



mémoire, l'imaginaire du spectateur. La présence d'un décor, désormais inutile puisqu'il ne s'accouple plus avec le cadre de l'écran une fois le film achevé, détonne dans le paysage comme une architecture incohérente et mutique. Elle convoque les résidus infimes d'un récit qu'il est impossible de convoquer dans son intégrité car la réalité de celui-ci est en fait le cinéma, c'est-à-dire : ailleurs. Incomplets par nature, ces reliquats empruntent l'apparence de ruines, mais, étranquement, ces ruines ne sont les indices d'aucun passé tant elles sont incapables de délivrer une quelconque information, excepté le fantasme projeté contre leurs façades par le spectateur.

Lorsqu'on parcourt *House*, le livre de Les Levine, on comprend à quel point ce manque d'information que concentrent sur eux certains accidents de la réalité appelle de la part de l'artiste une attention telle que, pour chercher à percer l'énigme, celle-ci doit prendre la forme d'une traque, d'une chasse à l'approche. Lorsque Julie C. Fortier, à son tour, choisit une photographie du livre (celle de la page 45) pour, selon l'incitation offerte par Les Levine, réaliser une sculpture « en rapport avec l'espace dont

useless because it is no longer paired with the screen's framework once the film is finished, is out of place in the landscape like an incoherent and silent structure. It summons the feeble remnants of a narrative, which it is impossible to summon in its entirety, because its reality is in fact film, i.e., elsewhere. These oddly, these ruins are not clues to any past, so incapable are they of handing over any information whatsoever, apart from the fantasy projected on their facades by the viewer.

When we peruse Les Levine's book *House*, we understand to what extent this lack of information, that certain unforeseen events of reality focus on themselves, requires on the artist's part such an attentiveness that, in order to pierce the enigma, this latter must take the form of a beat. When, in compliance with the incentive offered by Les Levine, Julie C. Fortier, in her turn, chooses a photograph from the book (the one on page 45), in order to make a sculpture "according to the scale of the space that [she] finds available", she does not create any further information in its regard. Her decision consists rather in



[elle] dispose », elle ne crée pas davantage d'information à son propos. Sa décision consiste plutôt à assumer et à revendiquer, à partir d'un support lacunaire, l'image de ce qu'elle reconnaît ou de ce qu'elle se remémore, y compris si c'est en vrac et même d'assez loin.

En prenant au pied de la lettre l'invitation de Les Levine, en poursuivant pour l'inscrire dans la réalité ce qui pouvait n'être finalement qu'un jeu sans lendemain, elle transforme cette proposition pour une sculpture à activer en un objet réanimé, c'est-à-dire plus mort que vivant, sur lequel peut de nouveau s'étendre le cinéma. Non pas un objet de cinéma (le décor qu'il n'a jamais été) mais un objet qui a su être regardé, dans un autre temps et un autre lieu, par le cinéma. À ce petit jeu de qui hante qui, ou de qui hante quoi, Julie C. Fortier ne contribue pas simplement à la poursuite d'un programme : en empruntant sa part, elle participe activement aussi à l'élaboration d'une éthique artistique ; celle-là même qui faisait dire à Les Levine : « I see an artist as a remover of evil spirits. »

CHRISTOPHE PICHON

Ci-dessus et à gauche / Above and left:
Les Levine, livre / book, House

assuming and laying claim to, based on an incomplete medium, the image of what she recognizes and what she recollects, including if it is in a jumble and even quite remote.

By taking Les Levine's invitation literally, and by pursuing, in order to include it in reality, what could, in the end of the day, only be a game with no tomorrow, she transforms this proposition for a sculpture that needs activating into a re-animated object, i.e. more dead than alive, on which the film can once more be overlaid. Not a film object (the set it has never been) but an object that it has been possible to look at, in another time and another place, through film. In this little game of who is haunting whom, or who is haunting what, Julie C. Fortier does not simply contribute to the pursuit of a programme: by taking her part, she plays an active role as well in the preparation of an artistic ethics; the very same one that got Les Levine to say: "I see an artist as a remover of evil spirits."

Protocole proposé par Les Levine en dernière page de son livre *House*

« Chaque photo montrée dans ce livre est un plan d'une sculpture ou d'un monument. Celui qui entre en possession de ce livre devrait tenter de réaliser un des monuments sur une échelle qui serait en rapport avec l'espace dont il dispose à cet effet. Il peut exécuter cet œuvre à lui seul ou bien en collaboration avec un groupe. Lorsqu'il a terminé son travail au monument, ou qu'il en a assez, il est prié d'en faire parvenir les photos à Les Levine, 181 Mott Street, New York, New York 10012, U.S.A. » (sic.)

Protocol proposed by Les Levine on the last page of his book *House*

"Each photograph in this book is a working plan for a sculpture or monument. The person who acquires this book should attempt to erect one of the monuments according to the scale of the space that he finds available. He may do this alone or in conjunction with a group. When he has finished his work on the monument or is tired of it, he should send photographs to Les Levine, 181 Mott Street, New York, New York 10012, U.S.A."

© Les Levine 1971, New York/Steendrukkerij de Jong & Co., Hilversum, The Netherlands 1971.

années 1990⁸. Sur les dix ans de production du collectif, on remarque à quel point la question du dispositif est devenue présente, intégrée dès le processus de création. Pensons à Julie-Christine Fortier chez qui la performance est un théâtre du risque, du dérisoire, de l'absurde et, parfois, du tragique⁹. Souvent, l'arrivée d'un microévènement perturbe la durée du tournage et, par le fait même, la durée de l'œuvre. Par exemple, *Line up* (2001) est un exercice pyrotechnique qui consiste à filmer le passage d'une étincelle d'une oreille à l'autre d'un visage (celui de l'artiste) déjà noirci par quelques explosions ! Cette œuvre a été pensée pour la caméra, alors que dans *Safe Place* (2003), une série de performances au cours desquelles Alexis Bellavance et Patric Lacasse se suspendent à des lampadaires au-dessus d'un cours d'eau, la captation en vidéo permet de documenter la *suspension* en temps réel et de partager ultérieurement l'expérience avec quiconque serait intéressé. La vidéo est ici un prolongement spatiotemporel d'une action où les protagonistes se placent en position de risque. Chez Fortier, le dispositif de tournage est abordé de manière à faire cohabiter fiction et risque lié au direct, et nous l'expérimentons comme tel. Nicolas, *dépêche-toi* (2002)¹⁰ est certainement la vidéo la plus troublante de la vidéographie de Julie-Christine Fortier en ce qui concerne l'impact d'un dispositif de tournage sur le développement d'une œuvre :

Cette vidéo projette grandeur nature l'image du corps de l'artiste accroché au mur. Elle expose sur 45 minutes un jeu mimant l'immobilité d'une image fixe puis l'angoisse que ce jeu provoque quand il dure trop longtemps. « Nicolas » n'arrivant jamais et la vidéo étant diffusée en boucle, elle montre d'une manière tragique l'impossibilité de mettre fin à une situation aussi cruelle qu'absurde¹¹.

Les astuces sont nombreuses comme dispositifs de tournage. J'attire l'attention sur un mouvement de caméra, le travelling vertical de *La montagne* (2005) de Claudette

NICOLE
GINGRAS

55

8. Je fais référence au passage que la vidéo a subi, allant de la mondanité à la diffusion (en diptyque, en triptyque, etc.), à la sculpture, à l'installation ou à l'environnement vidéo; passage également d'un lieu de projection à un espace d'exposition (galerie, musée).

9. Shift (1999), Blizzard (2000), Mechanical Rodeo (2000), Line up (2001) et C'est pas grave (2002) sont regroupées sous le titre Julie in the Box. Les quatre premières ont été réalisées alors que l'artiste était membre du collectif. Ces mondanités, dont certaines ont fait l'objet d'une version performance, déploient un inventaire de postures de l'artiste dans des situations toutes plus dérisoires et absurdes les unes que les autres. Transformation du visage (roulement frénétique des yeux, visage disparaissant dans un nuage de poudre ou une explosion) et mise en tension du corps.

10. Bien que cette œuvre ne soit pas distribuée par *Perte de Signal*, elle a été réalisée alors que l'artiste était encore membre du collectif. Son indéniable pertinence à la question du dispositif justifie sa présence ici.

sion l'immatérialité, l'intangibilité, la dimension transitoire du signal produisant l'image ou le son. Ils optent pour une dynamique d'oscillations, de modulations de mouvements à la surface de l'image et de pulsations d'intensités lumineuses ou sonores. Ils semblent, à mon avis, privilégier l'image comme membrane. J'emprunte ici cette métaphore à l'artiste Dick Raaijmakers, car je lis et entends dans sa définition de l'image tant un état de l'image, une qualité de présence qu'un processus fait de contacts entre des surfaces :

Le concept de l'image, comme je l'utilise, est le suivant : il s'agit de la représentation électronique et technique d'un objet réel et tangible. Que cette représentation soit sonore ou visuelle est fondamentalement sans importance. Même les plus récentes images tactiles, que l'on peut toucher, sont essentiellement immatérielles. Ce sont des « membranes » qui s'attachent aux membranes de nos yeux et de nos oreilles, et maintenant également, de nos mains, puis qui se détachent. On peut allumer et éteindre les images. Une statue dans un parc est là pour l'éternité ; les images dont je parle sont éphémères. Et parce qu'elles sont éphémères, elles sont changeables, faciles à manipuler, opérables, remplaçables, modifiables⁶.

Facile à manipuler, transformable, remplaçable, modifiable. De tous ces termes, le mot remplaçable m'interpelle. Ce qui est remplaçable est précaire. Non figé en une forme unique, il peut donner lieu à des permutations à l'intérieur d'une œuvre ou à une mutation de l'œuvre⁷.

Dispositifs

Habiter l'image, habiter le temps, habiter le lieu, habiter le corps du spectateur. *Perte de Signal* s'est singularisé par la mise en place de dispositifs adaptés à la présentation de ses œuvres – attitude reflétant les changements que la vidéo a connus dans ses modes de diffusion dès le début des

6. Dick Raaijmakers, op. cit., p. 22.

7. J'attire l'attention ici non seulement sur les différentes variations de présentation des œuvres, mais aussi sur l'éventualité de remix d'une œuvre. Pensons à *Suite* (2001, remix 2005) de Robin Dupuis ou à *Mutation* (2000, remix 2005) de Myriam Bessette.



COUP DE CŒUR

HARALD FERNAGU & JULIE C. FORTIER



Harald Fernagu
The Fausy Connection
jusqu'au 14 juin au 2 août |
galerieofmarseille | 8 rue du
Chevalier Roze | Marseille 02 | 04 91
90 07 98 | www.galerieofmarseille.com



Vanishing Point, 2004, projection
vidéo, 56 min.

Julie C. Fortier
Go West Young Man !
jusqu'au 27 juillet | VF Galerie | 15
Bd Montricher | Marseille 01 | 06 14
14 58 81 |

C'est une coïncidence insolite que deux galeries privées s'aventurent cet été en quête de l'or, l'une de façon plus conceptuelle avec Julie C. Fortier, l'autre plus concernée par le théâtre social avec Harald Fernagu. La première s'y est investie littéralement avec l'artiste Yann Sérandour dans la Gold Mining River à la frontière du New Hampshire et du Québec. Dans le prolongement de leur questionnement autour de la valeur, et cherchant à rendre visible le résultat d'un temps de travail artistique, ils semblent être arrivés trop tard pour la conquête d'un Ouest déjà exsangue. La fièvre étant retombée dans les années 50, ils ont pu réunir quelques paillettes, soigneusement placées sous vitrine dans une boîte à bijoux. L'esprit aventurier doit parfois se retenir à des formes plus modestes, l'aspiration au grand large s'arrêter au camping le plus proche. Parfois jusqu'à rester immobile : sur une photo, une caravane abandonnée dans l'ancien « domaine des quatre saisons » commence à disparaître engloutie dans la reconquête de la nature. Mais encore Julie C. Fortier ne laisse pas tomber les bras. Prenant l'idée de performance au pied de la lettre (dans le sens d'efficacité), elle s'est entraînée pour arriver à creuser un trou jusqu'à disparaître en une heure dans un terrain vague de Vancouver. L'ironie veut néanmoins qu'étant de plus en plus performante, elle disparaisse aussi plus vite dans le hors champ de l'image (sans garanties à trouver de trésor). Les deux autres œuvres sont nettement moins convaincantes dans ce contexte : le road movie est évoqué par une fréquence radio qu'elle syntonise dans différents lieux d'expo (celle indiquée par l'écran vide d'un *drive in* filmé par l'artiste en 35mm, dissociant le son et l'image), ou les tornades qui rappellent la sculpture d'une fille dont les pieds sont ceux de Dorothee du Magicien de Oz, recouverte d'un carton d'emballage, sa nouvelle maison. Harald Fernagu expose une série de photos qui affichent un certain plaisir de la mise en scène : qui sont ces chercheurs d'or assis autour d'un pot au feu dans un Eldorado étrangement désœuvré ? Au-delà des habits militaires discordants, on est interpellés par leurs visages tôt sillonnés par le temps. L'artiste a proposé à un groupe de compagnons d'Emmaüs un jeu de rôle, de masques, cherchant à « résister à l'enfermement par l'image » dans lequel ils peuvent être associés collectivement. Les personnalités deviennent alors saillantes, écartées de la mise en scène du quotidien, et l'esthétique des photos les transpose dans un XIXe siècle en couleurs. Ce goût de l'anachronisme se prolonge dans l'installation des *Cuirassés*, des imposantes maquettes de bateaux construits avec toutes sortes de ferrailles, dont la passion, certes un peu lourde et laborieuse, a accouché d'un fantasque cimetière de jeux de guerre déchus.

Go West Young Man !

Si les vidéos comme « Julie underground » et « Nicolas dépêche-toi » inscrivaient jusqu'ici le travail de Julie C. Fortier dans le genre de la performance filmée, ses récentes œuvres et dispositifs, affranchis du caractère performatif au sens de l'exploit, ont vu peu à peu disparaître l'artiste et son corollaire de prouesses pour laisser apparaître souvent en creux des formes substitutives de temps suspendu. « Go West Young Man ! » résonne autant comme le titre d'un film sur le Gold Rush, qu'un possible Road Movie ou encore renvoi à « Go West ! » de l'anthropologue Daniel Royot et inscrivent de facto l'ensemble de l'exposition dans une trame narrative chargée, supposons-le, de nombreux rebondissements et autres aventures. « Gold Mining River », pièce centrale, présente des pépites d'or dans deux fioles et sous vitrine. Avec la complicité de l'artiste Yann Sérandour, Julie C. Fortier a donc cherché de l'or dans la Gold Mining River, ancienne rivière aurifère située à la frontière du New Hampshire et du Québec et exploitée jusque dans les années 1950. Le résultat de ce temps de recherche et de labeur renvoie aux attendus de la conquête de l'Ouest, entre excitation liée à l'appât du gain et résultat forcément décevant. Les œuvres présentées pour l'exposition comportent toutes ce caractère décevant puisque que si l'on ne peut s'arrêter de se « faire des films » ici, nous voilà suspendus à l'avènement d'un climax que l'on attend et qui n'arrive jamais. Les œuvres de Julie nous convient à un spectacle dont nous aurions manqué l'épisode central, le nœud de l'intrigue ou aussi bien sa fin, son achèvement, immanquablement ponctué du célèbre « The End ». Le temps dès lors s'égrène, inexorablement, incertain, vidé de tout dénouement, plus proche comme le dit Julie C. Fortier d'une certaine vacuité mélancolique.

Julie C. Fortier est née en 1973 à Sherbrooke (Québec, Canada). Elle est titulaire d'une maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et vit en France depuis 2001. Son travail est présenté à l'occasion de Valeurs Croisées : la première édition de la biennale d'art contemporain à Rennes. Il a fait dernièrement l'objet d'expositions personnelles au Centre Clark à Montréal, à la VF galerie à Marseille et à la galerie Art & Essai à Rennes. Depuis 1999, ses vidéos ont été diffusées dans de nombreux festivals, événements et expositions tels que la Biennale de l'image de Luang Prabang (Laos, Thaïlande), Le Livre et l'Art au Lieu Unique à Nantes et Face LIFT à la Kitchener-Waterloo Art Gallery (Ontario, Canada).

Julie C. Fortier et la VF galerie remercient le Conseil des arts du Canada.



← 18H | 18H30 | 19H | 19H30

Julie-Christine Fortier



Julie-Christine Fortier est-elle fan de films noirs ? J'avoue ne pas lui avoir posé la question. En tout cas, son travail évoque irrésistiblement cet instant précis du suspense où tout bascule. Dans ses installations et ses vidéos, l'artiste joue avec ce moment de tension extrême et le dilate selon son bon plaisir. Le spectateur anticipe le dénouement et, dans ce temps suspendu, construit une intrigue. Que s'est-il passé avant ? Comment l'histoire va-t-elle se conclure ? La construction de ce suspense personnel et l'expérience d'une sorte de « *vacuité mélancolique* » sont les fruits à recueillir de la confrontation avec les œuvres de l'artiste. Car au bout du compte, il ne se passe rien. Peut-être sommes-nous arrivés trop tard... Julie-Christine Fortier nous confie l'amorce d'un récit. Son intervention minimale dans l'espace permet ensuite de basculer dans un autre univers.



→ www.juliefortier.net

☞ De haut en bas : *L'Avenir* et *The End*.



VERNISSAGE JEUDI LE 10 JANVIER À 20H
10 JANVIER AU 16 FEVRIER 2008

SALLE 1

JULIE-CHRISTINE FORTIER

Go West Young Man!

Le travail de Julie-Christine Fortier flirte avec l'absence, avec la disparition, mais évoque aussi leur attente. Dans son travail, les temps convoqués sont incertains, suspendus. Fortier laisse dans ses œuvres des traces de ces temps, elles sont parfois dérisoires, parfois marquées par l'histoire du cinéma ou du moins, par le souvenir qu'on peut en avoir. La bande vidéo *Vanishing Point* (2004) par exemple nous montre l'artiste creusant un trou au pic et à la pelle, près d'une heure durant. Tunnel, fuite, scène de film, chasse au trésor, cette action presque mécanique participe à sa fictionnalisation en obligeant à l'attente, à la contemplation et surtout à l'anticipation de tout rebondissement que l'on devine pourtant absent. Dans l'espoir d'un climax qui n'arrivera pas, Fortier s'enfonce graduellement dans le trou qu'elle creuse jusqu'à disparaître. Comme l'écrit l'artiste : « en énonçant leur caractère volontairement suspendu et déceptif, les œuvres articulées deviennent la mesure d'un temps qui s'égrène inexorablement, donnant forme à une sorte de vacuité mélancolique ». Si l'action engage l'artiste dans sa propre disparition dans *Vanishing Point*, dans *Domaine quatre saisons* (2006), le temps, pourtant figé par la photographie, implique la mort probable du sujet dans l'image, du moins, un changement de sujet dans celle-ci. Les possibilités sont nombreuses, cette suspension du temps activant suppositions et images éventuelles, la trame narrative ne s'en fait que plus excitée. *90,1 FM* (2007), pièce constituée d'une radio d'automobile dont la fréquence est fixée à 90,1 FM, fonctionne aussi de cette façon. Inextricablement liée à sa situation géographique, cette œuvre syntonise ou non un poste. Son déplacement change ainsi toute la lecture de l'œuvre, mais aussi de l'ensemble, une piste embrouillant le décodage de l'addition des traces d'un récit possible, *Go West Young Man!* Peut-être un film sur le *Gold Rush*, peut-être le récit tragique d'un accident de roulotte, une chasse poursuite, un *road trip* vers l'Ouest, autant d'idées que de temps sont réunis dans ce travail. Ici l'histoire nous a sûrement échappé, nous ne sommes peut-être qu'arrivés trop tard.

YP.

L'artiste tient à remercier
le Conseil des Arts du Canada.
www.juliefortier.net

OPENING JANUARY 10TH AT 8PM
JANUARY 10TH TO FEBRUARY 16TH 2008

SALLE 1

JULIE-CHRISTINE FORTIER

Go West Young Man!

Julie-Christine Fortier's work flirts with absence, with disappearance, but equally evokes the expectation of them. In her work, time is summoned up as uncertain, suspended. Fortier leaves the traces of such time in the pieces; sometimes derisory and sometimes marked by the history of cinema, or at least by the memory we might have of it. The video track *Vanishing Point* (2004), for example, shows us the artist digging a hole with a pick and shovel for almost an hour. This almost mechanical action – tunnel, escape, film scene, treasure hunter – takes part in its own fictionalization by obliging us to linger, to contemplate, and above all to await the response we suspect is absent. In the hope for a climax that never shows, Fortier gradually sinks into the hole she is digging and vanishes. As the artist writes: "in announcing their deliberately suspended and misleading character, the works become the measure of a time inexorably dissolving, giving form to a kind of melancholy emptiness." If the action implicates the artist in her own disappearance in *Vanishing Point*, in *Domaine quatre saisons* (2006), time, nonetheless frozen in its photographing, implies the subject of the image's death, or at least its change. The possibilities are numerous, this suspension of time activates speculation and other possible images; it is only more agitated by the narrative soundtrack. *90.1 FM* (2007), a piece comprised of a car radio locked on 90.1 FM, works in this way too. Inextricably tied to a geographical location it either picks up a signal or doesn't. Its relocation thus changes the way the work is read, and at the same time, clouds the road to decoding it through the addition of possible narratives. *Go West Young Man!* may be a film about the Gold Rush, may be a tragic account of an RV accident, a chase follows, a road trip West, as many ideas as moments of time are brought together in the work. Here, history surely escapes us; we may have arrived too late.

YP.

Translated by PduB

The artist wishes to thank
the Canada Council for the Arts
www.juliefortier.net

La Galerie Clark est ouverte du mardi au samedi, de midi à 17h
5455, avenue de Gaspé, #114, Montréal (QC) H2T 3B3
514 288 4972 - www.clarkplaza.org - Atelier Clark : 514 276-2679

Pile ou face

Jusqu'au 9 juin à la galerie VF, 15, bd Montricher, Marseille, tél. 06.08.52.94.17,
www.vfgalerie.com

**L'exposition aurait pu avoir lieu,
si le sort en avait décidé ainsi.
Ou comment une non-exposition
peut faire œuvre...**

Rien sur les murs, l'exposition
n'a pas lieu. Et pour cause, la

veille au soir, les deux artistes
ont fait procéder à un tirage au
sort, devant huissier. Pile, on
accroche chacun une œuvre.
Face, on ne la fait pas.
Invités par la jeune galerie

Courtesy/VF Galerie



marseillaise VF à exposer
ensemble sous l'intitulé *14 jours
avec*, Yann et Julie C. Fortier
avaient déjoué cette invitation
en lui ajoutant une autre
alternative : *14 jours sans*.
La veille au soir donc, c'est face
qui est tombé. Tant mieux
d'ailleurs. Car après tout,
l'absence ne fait-elle pas
exposition ? On sait depuis
Robert Filliou l'équivalence
entre les œuvres bien faites,
mal faites, ou pas faites du tout.
On se souvient des salles
alternativement vides
et pleines de Daniel Buren
dans sa rétrospective du Centre
Pompidou. Et du côté de l'art
conceptuel, ce principe émis par
Lawrence Weiner selon lequel
l'artiste peut ne pas réaliser
l'œuvre dont il a eu l'idée.
C'est évidemment à cette veine
que puisent les deux artistes.
Des collectionneurs férus d'art
conceptuel ne s'y sont d'ailleurs
pas trompés, puisqu'ils ont
acquis le protocole de
l'exposition. A rejouer donc.
Pile ou face ? **Jean-Max Colard**

ou qui s'étaient, ils mettent en œuvre des figures et des images du surplace, où une chute se fait attendre. Julie C. Fortier avoue une accointance avec le cinéma de Buster Keaton, le cartoon de Tex Avery dans ce qu'ils développent de mécanique et ce qu'ils engendrent de comique de répétition ou de logique infernale. Entre perplexité et loufoquerie, on a pu voir dans ses vidéos, l'artiste devenir toupie, creuser un trou pour y disparaître, suivre les péfégérations d'un rocher en balade...

En écho à *Vacant/Non vacant*, Sébastien Vonier montrait dans l'autre salle quatre curieux tableaux, conséquences de prélèvements de bouts du mur de l'étage supérieur du centre d'art.

Sortes de vestiges du lieu et de son passé de maison de retraite, la facture de ces fragments interlopes conférerait à ces morceaux une qualité picturale. De par le papier peint, la frise scindant chacune de ces parcelles, les différents motifs et l'épaisseur alvéolaire de la brique, ceux-ci acquerraient ainsi un caractère plastique inattendu, un brin espigle. Entre paysage improbable, élément décoratif et dimension abstraite.

Faux ready-made, ce quadriptyque accroché au mur dans cette organisation, pouvait faire allusion à certains modèles religieux. Analogie que l'on retrouvait avec l'autre oeuvre de Sébastien Vonier, l'artiste ayant décidé de combler une salle de l'espace d'exposition au moyen d'une paroi de placo de chantier. Tableau improbable, aux traces de peintures blanches, mais aussi geste astucieux et amusé, cette pièce procède du glissement et de l'aporie : l'agencement d'un nouveau volume créé grâce à un espace manquant.

La grille est un élément que Sébastien Vonier affectionne, on pensera à ses étagères quadrillées suivant la trame d'un plan de ville, une mise en volume qui participe d'un vice versa. Sa main courante, tirée et traduite d'un univers urbain et quotidien, devient une sculpture tubulaire, excroissante et ergonomique, oubliant sa vocation première, comme si celle-ci semblait délier. Clin d'œil à une atmosphère, les pièces de Julie C. Fortier et de Sébastien Vonier conversaient avec humeur et saveur d'un sentiment particulier. Un tourisme des choses, comme une façon de les longer, de les suggérer et d'en dresser les contours. L'idée du congé permanent.

Frédéric EMPROU

Dans le film éponyme de Jim Jarmusch, le héros Chris Aloysious Parker promène sa nonchalance au son d'un tempo désarticulé de saxophone. Déambulation rythmée dans le vague, torpeur et ennui agrémentés de cocasserie, la dérive telle une manière de marcher, comme l'on exerce un regard sur ce qui nous entoure.

PERMANENT VACATION

Ce *blow up* interlope et facéteux pourrait introduire et éclairer à bien divers égards l'exposition de Julie C. Fortier et de Sébastien Vonier, réunis pour l'occasion par l'entremise de Marcel Dinahet. Suite à la résidence, la collaboration des deux artistes rennaïns semblait s'être placée sous le signe de la vacance et de l'indifférence.

Julie C. Fortier présentait deux vidéo-projections s'alternant et agissant en contrepoint l'une de l'autre. Tour à tour, le spectateur peut observer la façade d'un motel isolé, placé sur le bord d'une route au Canada, ainsi que le flux irrégulier de voitures, tout ceci à la tombée du jour.

Sur l'une des vidéos, le panneau du motel indique *vacant*, sur l'autre *non vacant*. Accordant ce jeu entre déplacement et non déplacement, la pièce du même nom fonctionne sur ce ressort simple, cette idée de boucle dérisoire. La vidéo de l'artiste canadienne, dans laquelle l'action est quasi nulle, met en scène de manière ironique et mélancolique, le passage, le transit comme une certaine vacuité des choses. Telle qu'il s'agirait d'une non situation, la trame ici ne repose que sur ce balancement absurde, lui-même n'étant contrarié que par les allers et venues des voitures sur la route. Apparition ? Non apparition ?

Les travaux de Julie C. Fortier, et notamment ses performances, se démarquent par cette façon d'interroger les notions de vide et de néant, sur un mode non dénué d'humour. Temps suspendus,

JULIE C. FORTIER SÉBASTIEN VONIER

RÉSIDENCES 2006

13 MAI > 18 JUIN 2006

The wrong way to get to the right place¹

À partir d'une pratique de la vidéo, Julie C. Fortier développe un travail d'installation qui implique une relation forte au temps, à l'attente et au désir. S'inspirant librement du cinéma, elle déjoue les rouages de la fiction. Aux péripéties qui marquent habituellement le récit, elle préfère une chute infinie dans le vide. Ses sculptures balancent entre l'artifice d'un décor de film et la vision arrêtée d'un souvenir. Étrées ou condensées, ses images marquent un temps suspendu, un effet de surplace que l'on retrouve dans ses œuvres vidéo les plus récentes, *Vanishing Point*² et *Pêche blanche*³.

The End est à la fois le titre d'une exposition et celui d'un flip-book. À la galerie Art & Essai, Julie C. Fortier revisite un imaginaire cinématographique par un projet dont les éléments composent, image par image, un récit incertain. Elle présente une installation qui transforme le lieu d'exposition en parking souterrain, dans lequel une bicyclette est couchée sur le sol, la roue arrière tournant sans fin. Préfigurée par une série de dessins commandés à un story-boarder⁴, l'exposition s'affirme comme une mise en scène. À l'image d'un exercice d'écriture où l'on produit un texte à partir d'un lieu, un objet et une situation donnée, Julie C. Fortier offre au spectateur la possibilité d'inventer sa propre histoire, de remplir les cases vides à partir d'éléments propices à la fiction. L'hypothèse d'un accident et l'expérience inquiétante de l'absence sont les déclencheurs d'une intrigue.

La bicyclette présentée dans l'exposition est aussi le sujet d'un flip-book. Le son de la roue qui tourne sans cesse se retrouve au fil des pages qui défilent sous nos doigts. Le rythme régulier et le mouvement répété de la roue appellent une maîtrise du temps mais aussi une perte de sa notion, sans début, ni fin. La réalisation de ce mouvement perpétuel se confronte à son impossibilité mécanique. Elle nécessite de recourir à un artifice, que ce soit le trucage de l'objet ou l'effet d'une image animée. Cette mise en doute d'un monde suspendu où tout serait possible viendrait à la mélancolie.

Dans l'œuvre de Julie C. Fortier, les événements laissent place à l'épreuve du vide. Les pièces se font écho et ruinent l'entreprise d'un raisonnement linéaire : un rocher suspendu au bout d'une corde⁵, un rocher sur une voiture⁶, des voitures dans un parking et ainsi de suite. Julie C. Fortier procède par rebondissement, tirant parti des circonstances. Le hasard est un instrument de mesure idéal qui a fait basculer la maquette en carton de la galerie Art & Essai remplie de voitures miniatures et déterminer l'emplacement définitif des véhicules dans l'espace. Faire des détours, prendre « le mauvais chemin pour aller au bon endroit », *The End* annonce le début de la fin et nous accorde le sursis d'un dénouement qui n'en finit pas.

Charlotte Blin et Élise Jolivet

1. « Le mauvais chemin pour aller au bon endroit ». Phrase attribuée à Laurel et Hardy, citée par l'artiste au cours d'une conversation.
2. *Vanishing Point*, 2004, projection vidéo, dimensions variables, DVD stéréo couleur, 56 min. 46 s.
3. *Pêche blanche*, 2005, projection vidéo en boucle, dimensions variables, DVD stéréo couleur, 15 min.
4. Le story-boarder ayant été dans l'incapacité de dessiner suite à un accident, les dessins ont été interprétés par un second dessinateur, à partir des premières études effectuées.

5. *Sans titre*, 2003, polystyrène enduit peint, 170 x 140 x 100 cm, corde 30 m.

6. *Vous avez juste pas pu trop profiter de l'été, quoi*, 2003, DVD vidéo, 8 min. 43 s.

Entretien

septembre 2005

CB : En quoi le lieu est-il important dans cette installation ?

JCF : C'est un lieu d'exposition. Si j'avais voulu travailler *in situ*, j'aurais décidé de faire une exposition dans un parking. En transformant ce lieu d'exposition en un autre type de lieu, il devient comme un décor, suffisamment crédible pour nous faire entrer dans une histoire.

EJ : Comment expliques-tu ton intérêt particulier pour la mécanique ?

JCF : Je pense que mon goût pour la mécanique vient de mon enfance, de tous les bricolages qu'on a pu faire, des téléférics qu'on a construits entre les arbres, des bolides, etc. Ce sont les cartes à jouer qu'on ajoutait aux roues de nos bicyclettes pour produire un bruit de moteur. C'est vraiment le jeu, l'idée de bidouiller, le goût de fabriquer. La plupart du temps, j'aime bien faire mes pièces moi-même, avec l'aide de mes amis, parce que mes connaissances en mécanique sont extrêmement rudimentaires. Souvent associée au corps et au comique, la mécanique a aussi inspiré mes premières vidéo-performances : plaquer de la mécanique sur du vivant, déceler de toutes petites articulations où la répétition pouvait entrer en jeu et faire en sorte que le corps devienne lui-même une mécanique.

CB : Quels points communs y a-t-il entre *Road Runner* de Chuck Jones, *Le Magicien d'Oz*¹, *Vanishing Point*² et Buster Keaton ?

JCF : La mécanique justement ! Ce qui est fascinant dans *Road Runner*, ce sont tous les accessoires que le Coyote fait venir de chez ACME³, tous les dispositifs qu'il construit, les plans, etc. Chaque épisode est comme un projet réduit à néant parce que ça ne marche pas. Rien ne fonctionne, il n'y a que le geste de construire. À chaque fois, une chose est mise en place qui va donner autre chose. Dans *Le Magicien d'Oz*, ce sont les effets spéciaux. J'ai reproduit la maquette de la maison comme pour extraire ce qui a permis la fabrication de l'image du film⁴. C'est toute la mécanique du cinéma qui m'intéresse dans ces films. Tout le cinéma de Buster Keaton est mécanique. L'être humain se fait avaler par la mécanique, par l'énergie. Il est un grain de sable dans un engrenage, qu'il fait dérailler parce qu'il n'est pas discipliné. Dans *Cops*⁵, il s'échappe tout le temps, il s'accroche à une voiture, etc., même en se livrant aux flics, ça ne marche pas vraiment.

Charlotte Blin : Où en est ton projet à la galerie Art & Essai ?

Julie C. Fortier : La production débute, la première pièce est en train d'être fabriquée. C'est une petite pièce, une bicyclette, qui sera posée sur le sol et dont la roue tournera très lentement pour produire un léger « tic-tic-tic-tic » de façon continue. L'exposition s'articule autour de cette pièce et a été suggérée par le lieu.

Élise Jolivet : Peux-tu nous parler de cette bicyclette ? Comment l'exposition se construit ?

JCF : Ça fait longtemps que j'ai ce projet de bicyclette. Au départ, je me suis intéressée à l'idée de mouvement perpétuel. J'ai commencé cette recherche à partir de la performance, avec l'idée de la prendre d'un point de vue très littéral, au sens de « performance énergétique ». Comment réaliser une sculpture qui bouge et dont le mouvement produirait sa propre énergie ? Puis est venue votre proposition d'exposer dans ce lieu que je connais assez bien pour le fréquenter. C'est au cours d'une discussion avec des amis que m'est venue cette idée de mettre tout simplement des voitures dans cet espace qui pourrait être un parking souterrain. La bicyclette s'est articulée à cette idée en cherchant de quelle façon l'exposition pouvait faire image, avec le projet d'en tirer un film ou des photographies. Depuis un moment, j'avais envie d'exposer un décor qui précède la fabrication d'une image et qui est tout à la fois une exposition comme telle.

1. *The Wizard of Oz*, 1939, réalisé par Victor Fleming.
2. *Vanishing Point*, 1971, réalisé par Richard C. Sarafian.
3. Entrepris imaginaire fabriquant les biens manufacturés utilisés dans les cartoons produits par la Warner Bros.
4. *There's No Place Like Home*, 2005, bois peint, 30 x 40 x 45 cm.
5. *Cops*, 1922, réalisé par Edward F. Clive et Buster Keaton.

EJ : Comment le cinéma influence ta pratique ?

JCF : Je construis des images qui viennent parfois du cinéma ou des cartoons. Je ne fais pas un travail sur le cinéma comme tel, mais à partir du souvenir de certaines images. Même quand je réalise une pièce⁶ à partir d'un film spécifique, comme *Le Magicien d'Oz*, ce n'est pas un travail référencé, il n'est pas nécessaire de le savoir pour appréhender l'œuvre. C'est une image qui en condense beaucoup d'autres.

EJ : Est-ce que tu as envie de faire un film en cinémascope comme certains rêvent d'écrire un livre ?

JCF : Il me semble que ça doit être super et en même temps c'est peut-être un fantasme qui ne correspond pas à ma façon de travailler. Si je faisais un film avec de la pellicule, ce ne serait pas une fiction, ce serait plutôt un plan séquence extrêmement simple, réalisé seulement avec un caméraman et un preneur de son. Par contre, la vidéo me permet d'enregistrer des heures de prises pour avoir ce que je veux, je peux attendre que ça arrive tout seul, c'est précieux.

CB : On retrouve cette importance de la durée à la galerie Art & Essai, mais cette fois le film est l'enregistrement placide d'une caméra de vidéosurveillance.

JCF : Oui, il s'agit, plan par plan, du balayage machinal de la caméra, qui enregistre un espace où il ne se passe rien, du moins qui ne nous renseigne pas sur ce qui s'est passé. Dans le story-board, il y a en fait deux visions différentes de l'espace, comme deux perspectives : celui de la vidéosurveillance et celui d'une caméra subjective. Ce n'est pas tellement l'idée d'une « société de surveillance » où tout serait contrôlé qui m'intéresse ici, c'est plutôt une question de rythme et d'événement.

CB : Quelles sont les relations entre le son et l'image dans tes œuvres ?

JCF : Dans mes premières vidéos, le son était souvent un bruitage, ajouté à l'image en postsynchronisation. Il venait lui donner un côté plus « mécanique », justement. Petit à petit, le son est devenu celui de la prise directe, enregistré tel quel avec l'image, ce qui a accentué l'ambiguïté entre image retouchée, remontée ou de nature documentaire. Ce qui m'intéressait dans l'idée de faire de la performance en

vidéo, c'était toute la relation que la performance a entretenue avec sa documentation, avec sa mise en image. Dès le début, elle a été liée à l'image. Je pense par exemple au saut dans le vide d'Yves Klein⁷, où l'idée de performance passe par la construction d'une image. Prendre le son directement avec l'image et le travailler le moins possible permet de jouer sur cette ambiguïté entre documentation et fiction.

CB : Quelle est la place de la narration dans ton travail ? Je me souviens qu'à plusieurs reprises tu évoquais ton souci d'éviter le récit, et effectivement dans tes dernières pièces, l'événement est de plus en plus mince. Pourtant, tu ne peux pas éviter qu'on cherche ou pense à des histoires en regardant tes œuvres.

JCF : Oui, ce qui m'intéresse le plus, c'est d'obtenir cette ambiguïté, où une histoire peut être son contraire, où le récit est paradoxal. J'essaie toujours de réduire l'image au minimum. Enlever, enlever, jusqu'à arriver à ce qui est à la fois lisible et le plus polymorphe possible. Il y a une phrase qui m'a beaucoup marquée lorsque je suis arrivée à l'Université à Montréal. Une enseignante nous racontait son apprentissage de la sculpture en taille directe. Son professeur de sculpture vient la voir et lui demande : « et toi, qu'est-ce que tu veux faire avec ton bloc de bois ? », elle répond : « je veux faire un lièvre ». Le professeur la regarde et lui dit : « c'est simple, tu enlèves tout ce qui n'est pas lièvre ». Cette phrase, c'est quelque chose qui est vraiment bête, mais c'est exactement ça. Arriver à enlever ce qui n'est pas lièvre, tout ce qui est superflu. Il s'agit aussi de produire un vide qui pourra résonner et prendre forme pour le spectateur.

EJ : Comment détermines-tu cet équilibre ?

JCF : En fait je ne suis jamais sûre, c'est très intuitif. Avec le temps, tu dis « ok cette pièce-là, je la garde et puis celle-là, je la jette ou si je la présente de nouveau je vais enlever ça, ça et ça ». Ces choix sont différents d'une pièce à l'autre, il n'y a pas de recette. Pour la petite fille cachée sous un carton de *There's No Place Like Home*⁸, ça faisait longtemps que je traînais cette boîte en carton, mais la pièce s'est faite en une soirée, en discutant avec un ami. C'est souvent au cours d'une discussion que la pièce se valide, c'est très étrange. La petite fille était un jeu, une pièce drôle, jusqu'au jour où quelqu'un a eu la chair de poule en la voyant dans mon atelier. C'est ce qui me plaît, ce moment où les pièces m'échappent, quand des récits différents prennent forme.

7. Yves Klein, *Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide*, photomontage réalisé par Shunk et Kender en 1960.

8. *There's No Place Like Home*, 2004, technique mixte, 60 x 60 x 10,5 cm. Cette sculpture représente les jambes d'une petite fille cachée sous un carton, les pieds baignant dans une flaque d'urine.

6. *There's No Place Like Home*, 2005, bois peint, 30 x 40 x 45 cm.

EJ : Le spectateur serait un détective ?

JCF : Je ne crois pas, il n'y a pas une énigme à résoudre. À chaque fois les moyens d'entrer dans l'œuvre sont différents. Je m'en suis aperçue avec la petite fille, les œuvres sont souvent comme des miroirs ; j'aurais dû y penser plus tôt, en tant que spectatrice. Elles renvoient à ta propre histoire, qui tu es et ce que tu projettes dans l'œuvre.

CB : Est-ce que tu peux nous parler du « show de boucane »⁹ ?

JCF : Le show de boucane se pratiquait dans la ville où j'ai grandi, principalement dans le centre ville, mais aussi sur certaines portions d'autoroute ou sur des parkings déserts. Le vendredi soir, tous les Gino-Camaro¹⁰ des environs venaient se pavaner avec leur voiture remontée, relookée, re-tout-ce-que-tu-veux. En faisant un demi-tour au frein à main, ils faisaient ce qu'on appelle un « show de boucane », c'est-à-dire que les pneus tournent à vide, ce qui les brûle et produit plein de fumée. C'est une activité qui fonctionne à perte.

CB : Tu nous a évoqué le « show de boucane » pendant la préparation de l'exposition dans l'idée de le pratiquer dans la galerie Art & Essai ?

JCF : Non non, c'était une blague ! J'ai vu dans un catalogue que Ben Morieson avait réalisé une vidéo là-dessus, je suis curieuse de voir ce qu'il est arrivé à faire avec ça. Je trouvais l'idée de faire un show de boucane dans une galerie tellement impertinente et inappropriée que ça me faisait rire. Ça fait partie de l'imaginaire du projet.

CB : Est-ce qu'on peut dire qu'il y a un imaginaire du Far West dans ton travail ?

JCF : Un peu. En fait, le *Far West* a été surtout présent dans l'exposition du Frac au TNB¹¹, où Hervé Coqueret et moi devions investir une œuvre de Cyrille Mariën. On s'en est beaucoup amusé avec Hervé, parce qu'en travaillant chacun de notre côté on s'est retrouvé avec un univers très semblable. Rétroactivement, je crois que cette idée d'aller au charbon était associée au fait de défricher un terrain nouveau, puisque à chaque fois les artistes utilisent le dispositif de Cyrille Mariën différemment. On pourrait l'interpréter comme ça. C'est vrai qu'il y a un côté très « Wild Wild West » dans certaines de

mes pièces : creuser un trou, faire son puit, se coltiner la terre. Ce labeur, ces gestes élémentaires du pionnier m'intéressent beaucoup plus que l'aspect fusil-cow boy-vaches-machin. Ce qui est absurde dans *Vanishing Point*¹², c'est d'être pionnier au milieu d'un terrain vague, dans une grosse ville comme Vancouver.

CB : La chute revient souvent dans tes œuvres. D'ordinaire, elle succède à une perte de contrôle, à l'idée de limite. Est-ce que dans ta pratique, il s'agit de savoir jusqu'où aller ?

JCF : C'est difficile... jusqu'où aller ? La chute est liée à ce qui serait du ressort du comique, elle renvoie au moment où tout se renverse, le haut et le bas, le contrôlé et l'incontrôlable, etc. Ce moment infime où tout bascule peut être saisi comme quelque chose d'instantané, mais aussi comme une chute qui n'en finit pas, un état flottant, comme en apesanteur. Dans ce sens, on est au-delà de la notion de limite, on la dépasse. Dans l'exposition que j'ai faite à La Box¹³, le spectateur était dans un moment gelé, suspendu, comme un disque rayé, qui se répète inlassablement, un peu à l'image du ciel qui se déroule¹⁴ : c'est la chute idéale, le vertige, le *kik*.

Mais ici, avec le story-board, il n'y a pas vraiment d'après, il n'y a pas d'avant non plus ou ça pourrait être une fin qui n'en finit plus. Tout est à construire à partir d'un dispositif qui fonctionne un peu comme un embrayeur.

EJ : Qu'est-ce qui t'intéresse dans le fait de donner à un film l'apparence d'une image fixe ? C'est une stratégie pour étendre la durée de la perception ?

JCF : En anglais, quand on extrait une image d'un film, on dit *a frozen frame*, une image « gelée ». Oui, le *frozen frame* prolonge la perception, quelque chose se développe, du moins une espèce d'hébétement, parce que je ne sais pas si on développe vraiment une réflexion. Au contraire, je pense que ça occupe toute ta tête, autant que le « tic-tic-tic-tic » du vélo, ça remplit ton espace.

CB : C'est le principe de la roue de bicyclette de Marcel Duchamp.

JCF : Oui c'est ça, c'est bien sûr en écho à cette rêverie. Je m'étais dit ça en branchant le moteur sur la bicyclette, quand on l'a mis en route, mais ça n'a pas du tout l'effet d'une rêverie, c'est très énervant. Dans la rêverie de Duchamp, il y a le

9. « spectacle de fumée ».

10. Au Québec, désigne un homme qui se distingue par une tenue de mauvais goût, souvent jugée rétro (chaîne en or, grosse voiture) et par des attitudes sexistes. Il est tiré du nom propre italien *Gino* et de *Camaro*, marque déposée de voiture (Chevrolet, General Motors) qui fit son apparition sur le marché automobile en 1967.

11. Cyrille Mariën, Hervé Coqueret, Julie C. Fortier, *Deux temps, trois mouvements*, galerie du TNB, Frac Bretagne, du 5 octobre au 1^{er} novembre 2001.

12. *Vanishing Point*, 2004, projection vidéo, dimensions variables, DVD stéréo couleur, 56 mn., 46 s.

13. *There's No Place Like Home*, exposition personnelle de Julie C. Fortier, Galerie La Box_Ensa Bourges, du 16 décembre 2004 au 19 janvier 2005.

14. *There's No Place Like Home*, 2004, impression numérique sur Tyvek, convoyeur, bois peint, 11,5 x 22,0 x 30 cm.

geste de relancer la roue. La roue ralentit, finit par s'arrêter et juste au moment où elle s'arrête, on la relance. Mais là, ça ne s'arrête jamais. Il y a quelque chose d'extrêmement agaçant qui s'installe, qui contredit ce qu'on attend devant une roue de bicyclette. Justement, ça va trop loin : ça pousse la limite juste un peu trop loin. C'est un jeu avec le cadre, avec les règles, comme un enfant fait sortir ses parents de leurs gonds, en poussant la limite juste un petit peu trop loin, sans se faire nécessairement gronder, mais juste pour gagner un centimètre de liberté.

Une soudaine envie

JACINTO LAGEIRA

Pour des raisons qui relèvent plus de l'habitus que de véritables analyses objectives des situations et des contextes, nous considérons la réalité comme un ensemble de paramètres relativement fixes à l'aune desquelles nous évaluons certains états, actions ou paroles, ce qui nous permet notamment d'apprécier si tel geste ou événement sort de l'ordinaire, est inhabituel, anormal ou invraisemblable. Ce cadre de référence, censé nous fournir des données régulières et plus ou moins stables, n'est pourtant qu'un découpage, parmi d'autres possibles, de ce que nous nommons « réalité ». Car ce que nous tenons pour tel est en grande partie le résultat d'une construction et pas seulement l'agencement, tenu pour le seul vrai, de données brutes qui arrivent, surviennent, surgissent, apparaissent et disparaissent, comme si nous

3

réalité, cette dernière se présentant alors sous autant de formes que de propos et de conceptions. Bien entendu, nos raisonnements et nos échanges à propos de et sur la réalité peuvent aussi nous permettre d'échapper au pur relativisme qui rendrait incompréhensible toute action, phrase ou contexte.

L'un des principaux ressorts du comique, de l'humour ou du loufoque ne consiste donc pas tant à créer des situations en marge du cadre de référence courant de telle réalité mais à élargir ce cadre pour que soit rendu quasiment indiscernable ce qui est censé se trouver à l'intérieur de celui-ci (la réalité) et ce qui est censé se trouver au dehors. Lorsque Julie C. Fortier transporta un immense rocher sur le toit d'une voiture (*Vous avez juste pas pu trop profiter de l'été, quoi*), attaché comme un bagage ou un encombrant souvenir de vacances, la chose n'était pas si invraisemblable moralement ou impossible matériellement que cela. Au contraire, cela paraissait même tellement plausible que la stupéfaction n'était plus alors une simple réaction à la faisabilité physique qu'une interrogation sur le but que se sont fixé les transporteurs : pourquoi ont-ils besoin de ce rocher, que vont-ils en

5

n'y étions pour rien et n'en étions que les acteurs involontaires. L'illusion consistant à croire qu'il y a d'un côté la réalité, ce qui arrive vraiment, et de l'autre des événements anormaux, est pourtant toujours aussi tenace. Il ne vient apparemment à l'esprit de personne que la réalité telle que nous la concevons et partageons est tout aussi artificielle dans sa construction, à commencer par sa mise en forme langagière, que tout autre phénomène ou événement dit inhabituel, étrange ou bizarre. Ainsi que le souligne Paul Watzlawick, dans *La réalité de la réalité*, « De toutes les illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait ce qui existe, ce ne sont que différentes versions de celle-ci dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes des effets de la communication, non le reflet de vérités objectives et éternelles¹. » Il suffit de penser à la façon dont deux personnes comprennent différemment les mêmes mots, interprètent diversement les mêmes situations pour que confusions, malentendus et quiproquos nous installent au cœur de l'illusion de la

1. Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité* (1976), Paris, Seuil, « Points », 1978, p. 7.

4

faire ? De tels questionnements sont déjà l'acceptation de ce que l'on peut tout à fait transporter un rocher. Reste à résoudre l'obsédante question : mais pour quoi faire ? On a beau admirer le travail de Robert Smithson, lequel transporta de la terre et des cailloux pour les présenter en galerie, il est difficile d'imaginer les futurs usage et fonction de ce rocher, destiné sans doute en dernier recours à un jardin zen japonais. La vision du fait accompli fait donc passer l'observateur de l'état d'incrédulité normal face à la réalité (le transport impossible du rocher, étant donné son poids et la taille du véhicule) à l'état de crédulité d'un fait anormal face à une non-réalité (puisque le rocher est un faux habilement réalisé). Comme nombre d'artistes usant des ficelles du comique, Julie C. Fortier renverse les règles de construction de la réalité, faisant que nous sommes prêts à comprendre ou à percevoir comme réelle quelque chose ou quelque action n'ayant pas d'autre réalité que notre propre construction. Le plus étonnant en l'affaire est de nous rendre compte, grâce à ce genre de subterfuges, que nous agissons souvent de même avec les situations de la réalité non-artistique.

6

En se situant aux frontières du possible et de l'improbable, de l'absurde et de l'évidence, les travaux de Julie C. Fortier revendiquent un renvoi permanent à des situations dont le caractère artistique est volontairement indéfini, voire moqué à son tour, mais au point que le ridicule en rehausse la plasticité. Creuser un trou dans le sol jusqu'à finir par y disparaître (*Vanishing Point*), n'a pas d'autre raison d'être que d'accomplir cette action gratuite, banale et sans intérêt, « pour la beauté du geste ». En dehors de toute parodie de tel happening célèbre de Claes Oldenburg (*Hole*, 1967), ou des tunnels de Bruce Nauman, cette action suscite la curiosité aussi piquée au premier coup de pelle que déçue au dernier. Rien d'important ne s'est véritablement passé. On voulait simplement voir comment cela allait se terminer, bien que notre état déceptif soit déjà prévu et prévisible. On regarde jusqu'à la fin, pour être sûrs. De même dans *Nicolas, dépêche-toi*, l'artiste, accrochée on ne sait pourquoi au mur, attend d'en être décrochée par un certain Nicolas désespérément attendu, qui tarde à venir ou est peut-être là mais sans nulle envie d'apporter une aide libératrice. Le spectateur peut également attendre patiemment le dénouement de cette

aussi comprendre que l'effectuait de l'acte artistique est tout aussi réelle que le contexte, ce dernier étant dès lors inséparable de la fiction. Les performances de l'artiste se déroulent véritablement en temps réel (nous retrouvons inéluctablement les cadres de référence supposés inamovibles), ce qui devrait conduire à une concrétude des actions. Et les actions sont bel et bien concrètes, jusqu'à un certain point. Car des transitions et des gradations allant de l'effectif au probable sont ménagées par Julie C. Fortier en sorte que toute la situation oscille continuellement non entre le vrai et le faux mais entre un réel fortement fictionnalisé et un réel moins fictionnalisé, gardant toujours les caractéristiques ou comportant du moins les codes et conventions d'un état des choses interprété comme réel.

La déperdition généralisée, aussi bien pour la réalisation des objets et des actions que pour la réception finale des spectateurs, est le trait essentiel d'un certain comique ou burlesque apparemment sans queue ni tête, puisque sa signification est conçue de manière déflationniste. Non pas de grandes leçons sur l'existence et l'art, mais au contraire du plat, du banal, du commun. D'autant plus insensé que les moyens

situation saugrenue faite de temps morts, de passages à vide, et même d'une touche d'ennui – pendant de longs moments, l'artiste bouge à peine, donnant l'impression d'une image fixe. À d'autres moments, convaincus par tel geste ou cri de l'artiste, on se dit que quelque chose va survenir, que la situation va changer, se transformer, que tout cela va trouver une solution. Pas du tout. Cela n'est pas seulement la gratuité du geste et de l'action accomplis en quelque sorte « pour rien », pouvant exaspérer et tout autant amuser, qui conduisent à une plasticité de la déperdition, mais aussi le fait de focaliser l'attention du spectateur sur une temporalité en train de s'égrener, de s'enfuir, de disparaître. L'attention mobilisée est proportionnellement inverse à la nullité de la situation : ni gain, ni perte, ni action, ni progression, ni régression.

Il est essentiel que les actions accomplies par l'artiste – y compris le transport du rocher – se déroulent « en situation réelle » pour, précisément, semer le doute quant à la véracité de la situation dans l'esprit du spectateur. Car si ce dernier est aisément en mesure de faire la part de l'acte artistique et la part du contexte non-artistique, il doit

en vue de le réaliser sont disproportionnés, comme pour le rocher ou encore dans le cas de la porte donnant sur une chute infinie dans le ciel, puisque la cloison qu'il a fallu construire est finalement plus compliquée à réaliser que n'est complexe le résultat du déroulement céleste. Au moins depuis Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel et Hardy, ou encore Droopy et le coyote de *Road Runner*, parmi tant d'autres inventeurs de stratagèmes du quotidien, on sait qu'employer de grands moyens pour de piètres résultats est la règle d'or pour réussir à échouer.

Pour ce faire, il faut recourir une fois encore à des objets ou actions vraisemblables, probables, concrets, lesquelles n'aboutissent pourtant pas sur la réalité qu'ils promettaient. Ouvrir une porte donnant sur le vide est l'exemple d'un comique de répétition de l'univers des cartoons (notamment chez Tex Avery) où quelque architecte fou ou tel pourchasseur a mise au point le piège inusable dans lequel tombera toujours le pourchassé. Lieu commun du rire, la chute dans le vide est une sorte de version accomplie par son ratage même du vieux rêve de ceux qui voudraient voler, s'imaginent évoluant dans les airs, libérés

du poids de la gravitation. La fameuse action d'Yves Klein se jetant dans le vide et autres mythologies du même ordre mises en scène par l'artiste ne manquent pas de faire référence à la formule de Gaston Bachelard, tirée de son essai *L'air et les songes* : « D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue ». Dans ce monde de rêveries sérieuses sur les éléments naturels et les matières, la contemplation de la voûte céleste, éventuellement son accessibilité au moyen d'engins volants, ne tient généralement pas compte de la descente fulgurante qu'occasionnera nécessairement l'ascension. Toute envolée métaphysique finira tôt ou tard par retomber, la pesanteur des êtres et des choses étant bien plus réelle que toute transcendance ou certain au-delà immatériel. Les lois de la physique sont d'ailleurs respectées chez Julie C. Fortier, puisque le rocher doit être solidement attaché pour ne pas tomber, et ceux qui franchiraient la porte plongeraient aussitôt. Le réel nous rattrape, ou plutôt nous précipite, ainsi à nouveau par le simple rappel de la loi de la chute des corps. On notera que creuser un trou est l'image inverse de la montée au ciel, mais que le trou peut être perçu comme la suite

11

simplement se moquer de certains états de faits. Une attitude qui ne serait que réactive ferait montre de faiblesse face aux difficultés de ladite réalité que l'on conteste et/ou que l'on subit. Rejoignant nombre d'artistes ayant saisi l'essence du rire et du comique, les œuvres de Julie C. Fortier sont la mise à nu des processus complexes grâce auxquels nous enjolivons la réalité ou la noïssons, la fuyons ou en jouissons, la considérons avec résignation ou sympathie. Ou bien encore tout cela à la fois, ainsi que le révèle un aphorisme anonyme : « La vie, il y a ceux qui l'aiment et ceux qui la comprennent. » L'œuvre intitulée *Blizzard*, *blizzard* condense, à tous les sens du terme, ce moment fulgurant du renversement de nos conceptions de la réalité : le visage enveloppé progressivement par des fines couches de vapeur d'eau extrêmement froide, jusqu'à quasiment se transformer en statue de glace, l'artiste finit par... éternuer. Un seule expulsion brusque et voilà que tout est remis à niveau, perçu sous un tout autre angle, reprend son sens, voire son véritable sens. La sternutation est l'irruption de l'inattendu, du non-maîtrisable, de l'irrépressible dans ce qui semblait avoir un ordre, une place, une forme, une signification. Bien entendu,

13

matérielle de la chute ; tourner sur soi-même en faisant littéralement la toupie (*Rien ne va plus*) n'est que la forme horizontale du vertige vertical de la chute.

Au vu de la conjonction dans cette exposition d'une maison qui s'envole et du ciel passant rapidement sous nos yeux, une rêverie bien différente pourrait nous conduire aux ciels des tableaux de Magritte, traités de manière « réaliste » et souvent peuplés d'objets divers (tuba, grelots, chaise, personnages, pains, cubes), et même uniquement de nuages (*La malédiction*, 1931). Les portes ouvrent parfois directement sur la forêt ou sur le ciel. Évidemment, on ne peut que faire le rapprochement entre certaines œuvres de Julie C. Fortier lorsque l'on contemple différents tableaux représentant d'immenses rochers comme suspendus ou volant dans le bleu infini ou parmi les nuages. Dans un monde où les maisons circulent dans les airs, il est somme toute logique que les portes donnent sur le ciel.

Les renversements qu'opère Julie C. Fortier quant aux différentes versions de la réalité ne consistent pas uniquement en parodies, ironies, dérisions jouant sur des décalages et des exagérations pour

12

plus l'éternuement est bref et sonore, plus la situation est grave, et plus la rupture entre vraie réalité et fausse réalité est forte.

L'œuvre montrant une petite fille qui semble se cacher de honte sous un carton d'emballage de réfrigérateur, car n'ayant pu se retenir d'uriner à même le sol, est une pièce particulièrement réussie en ce qu'elle se situe, si l'on peut dire, à la frontière extrêmement ténue de la rupture. On ne sait s'il faut verser dans l'humour ou bien y voir quelque révélation d'angoisse et de culpabilité. Il est vrai que l'on ne sait pas si la petite fille n'est pas bien plutôt en train de rire ou de s'amuser : elle l'aurait fait exprès. Le caractère précisément par trop réaliste, ou provoquant un intense effet de réalité, de l'ensemble ferait cependant pencher la lecture du côté d'une « inquiétante étrangeté », une fois que l'on se situe dans ce registre de l'acte honteux et donc répréhensible — ses vêtements et chaussures, sa taille, indiquent qu'à son âge un tel laisser-aller n'est pas digne d'une petite fille bien élevée et comme il faut. La flaque dans laquelle trempe ses pieds change naturellement la signification de la pièce, qui aurait pu être perçue comme un simple jeu de cache-cache s'il n'y avait eu que la boîte en

14

carton. Ce qui intrigue et dérange est que cette petite fille ne fait pas comme l'autruche qui cache sa tête afin de ne pas être vue, mais qu'au contraire elle s'exhibe dans un acte intime et privé. Il s'agit presque d'un statement.

Les saynètes de Julie C. Fortier ne sont pas toujours explicites quant à ce qu'elles entendent pointer, et l'on en est réduit à des supputations. La plus immédiate étant qu'elles se présentent comme les métaphores d'actions réelles, celles qui arrivent dans la vraie vie : ne pas être solidaire (décrocher du mur), rendre les autres fous (devenir toupie), les instrumentaliser (creuser des trous) sont le parfait miroir du monde de la fiction. Et les fictions ne font que mieux nous dévoiler cette réalité que l'on nous cache en nous mettant des cartons sur la tête. On peut répondre à cela en faisant pipi par terre.

| : : : : : : : : |
la box_bourges

école nationale supérieure d'art
de bourges

_9, rue édouard-branly
_BP 297
_F 18006 bourges cedex
_tél./ fax. +33 (0)2 48 24 78 70
_la.box@ensa-bourges.fr

[_www.ensa-bourges.fr](http://www.ensa-bourges.fr)

Communiqué de presse

Julie-C. Fortier

There's No Place Like Home

exposition du 17 décembre 2004 au 19 janvier 2005

Une maison qui s'envole, un enfant sous une boîte en carton, un ciel qui défile derrière la porte. Autant d'images qui se seraient matérialisées en glissant hors du film comme un personnage de Tex Avery franchissant à l'écran la bordure perforée de la pellicule dans l'élan d'une fuite effrénée. Autant d'objets hybrides, mi-décors mi-sculptures, qui attendent dans l'espace d'exposition une chute narrative qui n'arrive jamais. Julie-C. Fortier aime évoquer le souvenir de ses jeux d'enfance lorsque ses frères expérimentaient avec elle quelque cascade remarquée dans un cartoon vu à la télévision. Elle a souvent fait la preuve qu'il ne vous arrive rien lorsqu'un rocher inventé vous écrase de son poids fictif ou lorsque la mèche d'une bombe imaginaire vous passe entre les deux oreilles. De là sans doute son goût pour les désastres préparés et pour les dérapages contrôlés. Chez Keaton, qu'elle a beaucoup regardé, comme la plupart des burlesques du cinéma muet, le tragique n'est jamais très loin du comique. Dans l'installation *There's No Place Like Home* l'humour convoque aussi l'angoisse. La cascade jouée en boucle devient vite terrifiante plutôt que récréative. Faute de se résoudre dans le gag, le récit suspendu installe une forme de gravité inédite. Avec cette exposition à La Box Julie-C. Fortier marque une nouvelle étape dans son travail. Ce qu'elle recherchait dans ses performances et ses vidéos à travers une exploration méthodique des limites de la retenue et de la pose se trouve ici incarné dans des objets qui convoquent un scénario énigmatique. L'anecdote qui aurait pu expliquer l'avant, ou annoncer l'après, garde le mystère d'une aventure secrète. Julie-C. Fortier parle de disque rayé ou d'image gelée (*frozen frame*) pour décrire ce qui se trame quand l'exposition semble dans le suspens d'une explosion. Et sans doute sommes-nous aujourd'hui dans cette attente.

Maria Wutz

Merci à Wilfried Augé, Mathilde Gautier, Nicolas Hérubel, Clément Jautrou, Jenny Mary, Flavien Sabassier et Yann Sérandour.

la.box@ensa-bourges.fr - <http://www.ensa-bourges.fr>

literally cuts his self-image in half, contrasting the right side of his live face to a matching-size still photo of his left-side, subjecting his live face to a series of comparative transformations. At first his real face, in real time, whimsically mocks the deadness of his photo face. Next, Campbell paints his live face until it closely resembles the blanched tonalities of the photo. Finally he overlays his now whited face with grotesque (clownish, tribal) markings, out-masking the photo, so to speak, superseding it temporally. It is as if the literal time, with which Campbell's video set out, soon fast-forwards, speeding us, depending on our interpretation, either through the successive three ages of man, or through a more dreadful metaphoric descent from innocence into Grayian depravity.

The portrait has many ways. The self-portrait conflates into one actor the roles of the artist, the sitter and the most judgmental first spectator. Only after the fact do the rest of us get a look in. Imaginary portraits like Georges de la Tour's Saint Anne are either based on earlier paintings or have more likely been sat for by the artist's wife, mistress or servant. Artists that work in pronounced stylized manners, like Egon Schiele, Chiam Soutine and Otto Gross, as much as they have depicted individual sitters have portrayed something of the psychosis of their time, made their subjects mirrors of the Zeitgeist. In our own age, as we have become conscious that we do not in fact have a constant unchanging identity that can be singly captured - because we create and recreate ourselves in response to other people and social circumstances - Andy Warhol, the most famous portraitist of the past forty years, found truth in the public faces of glamour and celebrity. Ho Tam in his short video, *99 Men*, 1998, flip-books us through as many newspaper images of car salesmen, insurance agents, real estate brokers, similarly dressed and slightly out of focus, impossibly degrading the images, rendering individuality socially interchangeable and exposing as delusional the respective sitters' no doubt anxious claims on unique self-identity. Other video artists in the exhibition like Campbell and Suzy Lake, even when they turn the camera on themselves, seem altogether to distrust the face as focus of personality and interpret the portrait as mask. Julie-C. Fortier, in *Julie in the Box Series*, 2002, has demoted her human self to the status of windup toy or mechanical doll that suffers, with Keatonesque equanimity, the malevolent play of the gods.

Portraiture was a genre that sometime in the nineteenth century, we anticipated, would largely be consigned to the camera. It dealt best with realistic representation, while painting took on new tasks, speaking of what could not be shown or spoken, but better expressed through the abstract language of form, line and colour. The painted portrait at best was a last holdout of wealthy social classes who continued to seek prestige and satisfy their vanity with unique, handcrafted and high-cost artefacts. Neither the twentieth nor the twenty-first century has borne out the prophecy. The camera, and subsequently the video camera, as well as the various newer digital media, merely became additional tools, alongside painting, for representation. Portraiture, like all modes of representation, has needed regular stylistic and conceptual shake-ups as we have re-evaluated our relations to the physical, social and metaphysical worlds. It is these 'facelifts' that allow the genre to retain its vitality as an investigative medium into what it means to be human, which is finally portraiture's role. Which is to say that we love portraits because they are about all the mortal virtues and foibles that fascinate us and whose trace we hope to discover in all the peculiar appearances and expressions of the human face. Portraits are, after all, documents of love and adulation, celebration and commemoration and instruments of power and fame and celebrity and glamour, with no small dose of vanity thrown in.

¹ Richard Brilliant, *Portraiture* (London: Reaktion Books, 2002). This and Roland Barthes' *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill & Wang, 1983) provide good background reading.

Journal de voyage (extraits)

par Danielle Robert-Guedon

Erlangen. Le nom est beau, il résonne entre langue et ange. Sa consonance est évidemment plus douce que celle de Nuremberg, à quelques kilomètres. David m'avait parlé d'un projet d'exposition là-bas. J'avais répondu impulsivement que je les accompagnerais volontiers.

Erlangen fait partie de ces destinations auxquelles je n'aurais jamais songé mais je n'ai guère d'imagination en la matière. En toute occasion, le pourquoi pas l'emporte, il suffit. Avec, bien sûr, l'argument facile qu'une occasion ne se refuse pas et que tout est bon pour ne pas mourir idiot. Ne pas mourir encore.

Juillet 2004.

Nous sommes neuf, nous partons pour l'Allemagne. C'est, pour ma part, la première fois que je m'y rends et je repousse de toutes mes forces les préjugés qui m'ont fait contourner ce pays jusqu'à aujourd'hui. En outre, la crainte perpétuelle d'un accident transforme mon pourquoi pas antérieur et léger en un pourquoi auquel je n'oppose même plus l'idiotie qui me guette.

Pour ne pas être accablés de chaleur, ils ont décidé de voyager de nuit, les deux voitures se suivant, chacune équipée d'un talkie-walkie qui les enchante. Denis prend le volant en habitué des nuits blanches. Il vient d'en passer deux, une troisième ne lui fait pas peur. Je prends place à ses côtés, il me parle de bleu indigo, de marins pêcheurs s'adonnant au crochet, de la belle et intelligente Hildegarde de Bingen dont il voudrait visiter le monastère. La nuit tombe, un peu de chauffage est nécessaire dans la voiture. Nous filons sous un ciel renfrogné, nous évoquons Dürer, un dodécaèdre et quelques outils, je sais presque tout de lui.

Pause sous les néons d'un bar, tous les neufs en cercle. J'observe ceux que je ne connais pas encore, ils vont contribuer au hasard heureux.

Nous reprenons la route, David a remplacé Denis au volant. Moi toujours devant, fouillant l'obscurité, les arbres noirs à droite, le profil concentré du conducteur à gauche. Je lui dis apprécier l'aisance qu'il manifeste, la constance avec laquelle il suit l'autre voiture. Il sourit, il n'a son permis que depuis trois mois, d'une main attrape le talkie-walkie :

Vous êtes sûrs qu'on est sur la bonne route ?

Non, mais c'est tout droit.

Je m'assoupis, curieusement rassurée : oui, c'est tout droit, d'une frontière l'autre, sous le même quartier de lune, les mêmes nuages menaçants, sur le même bitume. La ligne de partage est invisible, seulement un ralentissement pour passer devant le bâtiment de douane désert mais vingt mètres suffisent pour que le jour devienne tag. Mystère pour moi jamais élucidé que celui des langues étrangères.

Le jour ici se lève une bonne heure plus tôt qu'en Bretagne. Je vois défiler pins, boulots et chênes. Peu de cultures, pas de pâturages mais nous avons eu dans la nuit la vision d'un immense complexe sidérurgique, mille lumières dessinant des arrêtes vives.

C'est un dimanche à Erlangen et il pleut. Rues correctement bordées de trottoirs au carré, maisons ensommeillées. Le seul café ouvert s'appelle La Brasserie, en écriture anglaise sur fond bleu, blanc, rouge. Derrière les vitres, la poste est jaune, de ce jaune attendu et rassurant, plus emblématique que celle de Rennes photographiée par David. Nous commandons cafés et croissants. Dans les toilettes, parmi les graffitis, cette phrase : die wahrheit steckt in meinem bett. Traduction approximative, la vérité est dans mon lit. Hâte de la trouver, cette fiche vérité, d'autant que la chambre est claire, le lit fait de blanc. Murs pâles et large fenêtre donnant sur de hauts arbres, mobilier de bois massif. De bonnes proportions faites à leur carrure, du moins à celle des quelques habitants aperçus, marchant le long des rues piétonnes, s'arrêtant docilement aux feux rouges pour attendre le passage d'invisibles voitures avant de reprendre leur déambulation sous la pluie. Regardant avec étonnement notre groupe désordonné traverser la chaussée sans souci du signal érubescence. Plus d'une fois, durant le séjour, j'ai eu le sentiment que nous devions leur apparaître comme des Méditerranéens avec force gestes et volubilité. On est sans doute toujours du sud pour quelqu'un d'autre. Mais les Inuits ?

En ce dimanche, Erlangen somnole comme toutes les villes de province, l'ennui y suinte comme partout. Dans le jardin public, des familles tournent autour de la Fontaine des Huguenots érigée par les Français en 1706 pour remercier le margrave de Bayreuth, leur protecteur. Remerciement tout d'arrogance et de laideur, un empilement de figures à peine dégrossies que la ville a bien du mérite à supporter.

Quoiqu'il en soit, la femme qui nous reçoit dans le restaurant où nous entrons ne semble pas nous en tenir rigueur. Elle sourit, nous dresse une table. Etrangeté et familiarité mêlées. Sur le menu, nous tentons de repérer quelques mots allemands. J'entends Denis expliquer que sa seule préoccupation en peinture est l'apprêt, donc l'avant. Jérôme et David (j'ai dû perdre le fil de la conversation) se demandent ce

qu'est véritablement un demi-frère et dans quel sens, longitudinal ou transversal, faut-il envisager la coupe. Comme s'ils parlaient d'une frontière floue imputable à des accidents de terrain. Sébastien s'interroge sur l'opportunité d'un mur blanc ou d'un mur peint pour accrocher des œuvres. Depuis combien de temps Julie est-elle en France ? un mois, sans doute, puisque Jérôme énonce, songeur, qu'il aimerait disparaître durant ce laps de temps. On le rassure, pour un artiste, ce n'est pas difficile de disparaître, et souvent pour plus de temps qu'on ne l'aurait imaginé. Nous adoptons le rythme dominical, reprenons un café. Ils parlent encore de leurs ateliers à Rennes, rue Poterie. Qu'ils y vivent ou qu'ils y soient passés, ils s'y raccrochent comme pour vérifier la solidité d'un harnais de sécurité avant de poursuivre l'escalade. S'en défendraient si je le faisais remarquer. Je veux bien ne retenir que l'anecdote du voueur rôdant dans le voisinage, vêtu d'un short vert brillant, torse nu, se cachant dans les buissons sous prétexte de retrouver son chat. J'aime assez l'idée de devoir se dissimuler pour observer les artistes à l'œuvre. Et d'arborer un vert brillant ou toute autre couleur à défaut de les hisser.

Ici, dominante rouge du cœur de la ville. Tuiles des toits, géraniums aux fenêtres et, les jours de marché, bannes rouges et blanches couvrant les étals. Toutefois, faibles pulsations dues peut-être à l'encombrement des artères : murs épaissis par des dizaines de poubelles, de solides réceptacles bien clos d'où rien ne suinte. Rappel d'un tri incessant et subtil.

L'objet du voyage se précise le soir-même dans un restaurant italien où nous sommes invités par les organisateurs de l'exposition. Longue table à laquelle on boit du vin blanc de Bavière et du vin rouge de Bordeaux. On partage avec les voisins l'inévitable bavardage commun qui ricoche telle une petite boule de flipper malmenée. Plusieurs de nos hôtes parlent très bien le français. Quant à nous, un peu de charabia germano-anglais parsemé de grazie, voire de mille grazie à l'adresse du restaurateur. Julie, notre Canadienne française, s'exprime à merveille. Elle a un rire polyglotte. A mes côtés, Julika, parfaitement bilingue, me donne l'impression de très bien comprendre l'allemand.

Juillet 1887. Le premier livre en espéranto est publié. Louis-Lazare Zamenhof a inventé cette langue qu'il veut universelle : mots communs aux principales langues européennes, seize règles grammaticales de base, jamais d'exceptions. Zamenhof... Je m'aperçois aujourd'hui seulement que Bernard Lamarche-Vadel a donné ce nom à la ville de son roman Tout casse. Voilà à quoi me servent les voyages, à procéder par allers-retours, à mêler temps et lieux. Après tout, Voyageur universel est le titre de l'exposition.

Lundi matin.

Nous pénétrons dans le Palais Stutterheim situé sur la place du marché. En haut des marches, porte épaisse à double battants ouvrant sur une salle circulaire où alternent niches et pilastres aux motifs de biscuit. Sur la gauche, longue enfilade de petites salles qu'ils vont se répartir. Nous les arpentons lentement. Seule certitude, la salle réservée à Emmanuelle qui n'a pu nous accompagner à Erlangen. Pour le reste, il faut tenir compte de tant d'aléas qu'une réflexion s'impose, soutenue par du café. A midi, une salle est attribuée à Jérôme mais c'est déjà l'heure du déjeuner.

Déballage des œuvres et déploiement.

Tu choisis quelle salle ?

J'attends que tout le monde soit installé.

Personne ne veut aller dans la salle du fond ? C'est pourtant la seule où l'on respire.

La circulation est compliquée

Il faut pouvoir lire dans les deux sens.

Tu penses qu'un socle serait mieux ?

La valise au sol, c'est bien : on pose les valises...

Bon, alors, je commence ?

Vous croyez que je pourrai faire le noir complet ?

Ce qu'il faut éviter, c'est la scénographie.

Ya, natürlich...

L'étagère est vraiment une mise en volume du mur mais à condition qu'elle ne soit pas seule.

Je pourrais mettre une tête là, une autre ici...

Pourquoi tes lacets se défont-ils toujours ?

Parce que j'ai pris des 16 trous, j'avais peur que les 12 trous soient insuffisants. Maintenant, si je les coupe, ça va s'effiloche.

On fait le point ou on continue ?

Moi, je prendrais bien un café.

La première salle n'est pas mal...Un peu vide, non ?

Si tu regardes bien, guns and roses, c'est rock n' roll.

... ce mec, c'est le seul qui possède des bécanes pour broyer le porphyre...

Tu vois, si t'allais par là... ça ramènerait... un peu de...

Non, il y aurait redondance.

Tu n'exagères pas un peu ?

Avez-vous besoin de matériel ?

Oui ; des flacons.

Comment dit-on flacon en allemand ?

Vous en êtes où ? ça fait un quart d'heure que je cherche un marteau.

Tu l'alignes ou tu centres ?

C'est idiot de mettre des chevilles dans un panneau de bois, ça ne sert à rien.

Aligner sur le gun ?

L'alignement, ça me plait.

Je m'échappe.

Les rues sont un peu plus animées, ça tintinnabule à tous les croisements. Les Allemands de tous âges sont des cyclistes acharnés. L'usage d'une petite remorque bâchée est courant pour transporter légumes, chiens ou enfants. Ils sont tous calmes et sérieux : mais comment s'esclaffer tout en pédalant ?

Je flâne.

Dans le magasin Müller, j'achète un crayon/baguette magique, unique de son espèce, d'évidence destiné à Emmanuelle qui sait si délicatement broder des injures sur des rubans.

Je reviens au Palais Stutterheim. La disposition de plusieurs œuvres a été modifiée, ça les réjouit beaucoup et n'empêche pas leur questionnement sur l'inter relation des œuvres

Et l'opportunité de socles qu'ils sont prêts à fabriquer et peindre, simplement pour juger de l'effet. Quant à la vitrine, elle n'a toujours pas de place définitive. Denis semble avoir une idée bien arrêtée sur le mobilier en tant que conception de l'immobilité...

Appel au secours déchirant : Nicolaaaaa ! Ce n'est que Julie faisant des essais pour le son de sa vidéo.

Les photos d'Yves sont accrochées, c'est encourageant. Non. Un des Allemands vient voir où nous en sommes. A l'aide d'un doigt posé à l'horizontale sur son ventre proéminent qu'il avance contre le mur, il vérifie la hauteur de chaque photographie : c'est trop haut, c'est trop bas. C'est sans doute ce qu'on appelle avoir le compas dans l'œil et le sens de la mesure dans les tripes.

Mardi.

Gros titre des journaux allemands : La France est antisémite.

Seule chose que je comprenne. Que s'est-il passé ? Je ne cherche pas à obtenir de traduction. A notre retour, nous apprendrons le récit mythique de Marie L., sa supposée agression dans le métro. Par ailleurs, rien sur le Tour de France et les fameux paysages. Ah ! ces vues d'hélicoptère sur nos belles régions.

Mais faut-il ou non poser du papier blanc sur les étagères de la vitrine ?

Jérôme est invisible depuis des heures ; la tête dans le sous plafond, il effectue des branchements électriques.

Au milieu d'un monceau de papier adhésif, Jean-Marie transforme le couloir du fond, incluant dans son travail la lumière verte de l'issue de secours et le rouge de l'extincteur.

Julie continue d'appeler Nicolas à grands cris. (Elle nous gonfle, Julie, dit quelqu'un).

Yann a déjà peint deux schwartzkopf au pochoir. David met une dernière couche de blanc sur le socle destiné aux bracelets d'Emmanuelle.

Denis extirpe délicatement de ses boîtes des boutons de nacre. Bretons, précise-t-il. Puis un broyeur à lapis-lazuli et une sorte de cube rouge en pâte molle : La croûte de Babybel, m'explique-t-il, c'est nickel pour les tirages bronze.

C'est fou ce que j'apprends avec eux. Et en premier lieu, à garder son calme. Force est de constater que rien n'est prêt mais je comprends qu'ils aiment à se mouvoir dans une apparente vacuité. Il faut que le temps les talonne. J'admire leur sens du détail, leur refus de la précipitation, leur goût pour la fébrilité. Le dandysme avec lequel ils considèrent le déroulement des heures, le sérieux de leurs facéties. Bref, l'esprit de corps dont ils font preuve : ils tiennent à la concordance autant qu'à la simultanéité, se plaisent à partager l'enfermement dans l'enfilade des salles. Et, chaque soir, dans le restaurant italien, chinois ou espagnol, dans cette auberge dont on n'est pas sorti, ils sont prêts à recommencer l'accrochage, à tout chambouler, avec une humilité remarquable.

Mercredi.

Dernier jour à Erlangen, dernières heures avant le vernissage. Il est urgent de se rendre à Nuremberg. Urgent de nous arrêter devant un Cranach, un Dürer, un Rembrandt. De ne pas manquer l'exposition consacrée à

Suttnar. Urgent de confronter en terrasse quelques émotions.

A notre retour, Jérôme décide de rapprocher ses photographies, Yann de gonfler la coiffure d'un schwartzkopf. Il faut encore photographier l'installation, scotcher les fils sur le sol, prendre une douche, imprimer le plan de l'exposition. Déjà le traiteur arrive et tout se met en place. Si nous n'avions pas voulu accorder une importance excessive à la date, les Allemands le font pour nous : une jeune femme accroche sur les rampes de l'entrée des bouquets en crépon, dispose des serviettes sur les tables et pique de petits drapeaux tricolores sur les toasts. Bleu, blanc, rouge en notre honneur. C'est le 14 juillet en France et, ce soir, à Erlangen. Soit, nous allons fêter ensemble la prise de la Bastille et l'occupation du Palais Stutterheim.

Il faut, pour les discours, couper le son de La raison de l'âge, la vidéo d'Yves installée dans la rotonde mais c'est elle, ensuite, qui ouvre le bal. Grinçante, loin des flonflons. Violente comme la révolution qu'elle décrit, celle des âges.

Yann a investi la salle d'accueil. Rigueur et clin d'œil mêlés, indissociables sur les écrans. Celui de l'ordinateur où des couleurs organisent l'ordre d'une bibliothèque et celui de la vidéo-surveillance pointée sur la porte extérieure, près des toilettes. L'effigie de la marque capillaire (en fait, le profil de Yann) veille au-dessus du lavabo. La même s'est imposée dans la salle suivante, seule sur un mur face aux végétaux acérés d'Yves, et en contrepoint du revolver. Cactus, arme et profil noir. Oui, la révolution aussi est universelle, on reconnaît ses attributs.

Pour calmer le jeu, en apparence, Jean-Marie nous berce d'illusions, celles des couleurs géométriquement distribuées, imposées tout autant que les verticales noires du code barre peint par Yann, que les lignes de la façade postale photographiée par David.

On pourrait croire, en avançant, qu'un léger zéphyr tropical saurait adoucir les angles. De fait, les rubans pendus frémissent et les bracelets emperlés parlent de membres déliés. Bien sûr, mais à condition de fermer les yeux sur les mots créoles et définitifs dont les noirs martiniquais affublent les blancs. Ils les traitent, beau renversement. L'étoile en néon de la baguette magique, sa lumière rose ne parviennent pas à nous endormir : Emmanuelle, photographiée en métisse parvenue, impose le respect. Elle peut bien être absente d'Erlangen, elle nous rappelle à l'ordre (au désordre) de l'esclavage. Un autre schwartzkopf discret confirme l'éternel balancement entre soumission et rébellion.

Ce qu'Emmanuelle murmure, Julie le crie en boucle, ligotée et suspendue à une patère. Elle attend la délivrance, appelle Nicolas qui ne vient pas. Au début, c'est assez comique : projetée grandeur nature sur le mur, comme épinglée, les pieds à dix centimètres du sol, on se dit qu'il suffirait d'un rien pour qu'elle se libère. Mais ça dure, autant que la servitude consentie et Julie ne fait plus rire.

On est presque soulagé d'accéder à un ailleurs solide, tout inventaire et répertoire, à priori sans état d'âme. Si ce n'est que chez Denis, grand dessin ou croquis compulsifs, flacons précieux et matières nobles parlent de rareté, de techniques oubliées, de création du monde et de disparition. Là aussi, le schwartzkopf pointe son nez, tel le diable, toujours où on l'attend le moins.

Qu'à cela ne tienne, il y aura toujours des roses. Mais celles du Thabor, photographiées par David, sont en plein soleil, visées par un « gun » appartenant à Yves, sous un ciel implacable : scène de film noir.

Jean-Marie parvient à établir une transition stridente, forte et pointue, entre le jardin menacé de David et le parcours urbain de Jérôme. Ce n'est pas le moindre de ses mérites. Ses lignes et ses aplats transfigurent le lieu et maintiennent en alerte.

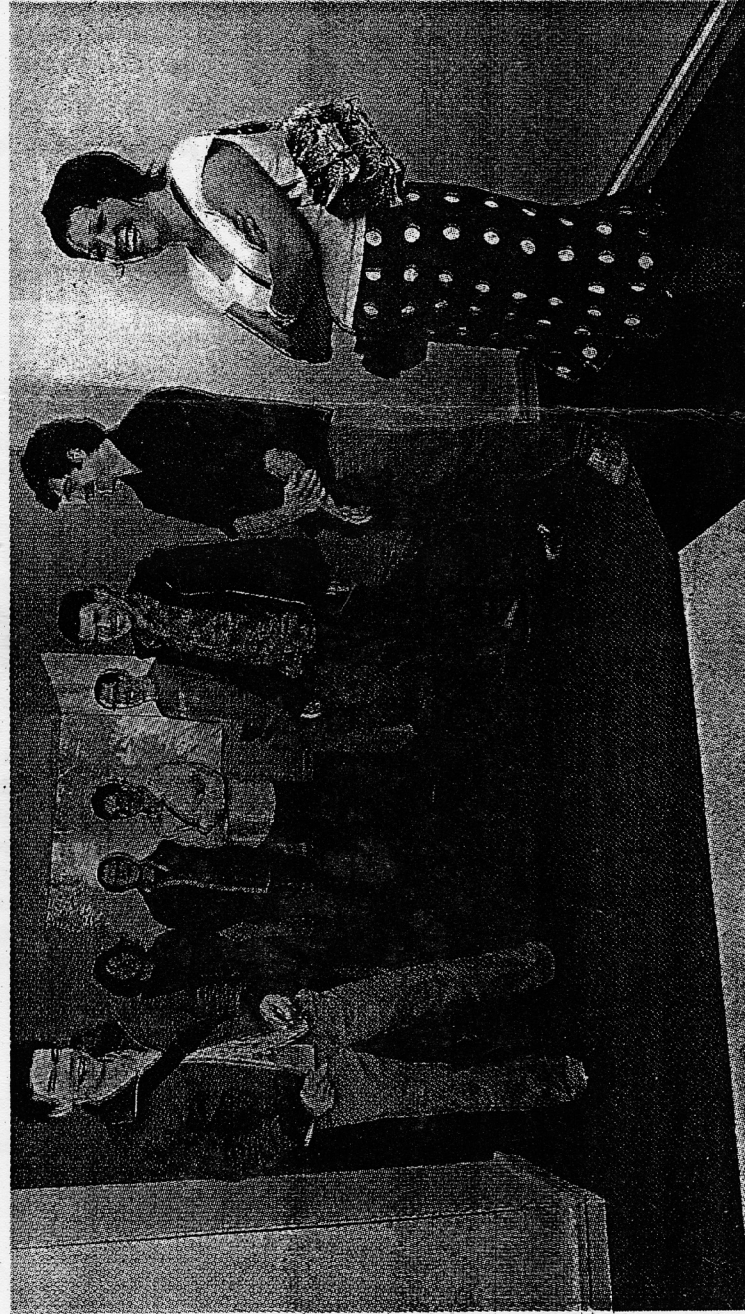
Suivre Jérôme, c'est marcher sur la tête et tourner en rond. L'espace obscur qu'il nous concède ne sert qu'à nous faire rebondir contre les parois quand le sol ne se dérobe pas sous nos pieds. Il n'y a plus de doute, le fil conducteur entre eux tous est une histoire d'équilibre et d'aplomb. Jérôme s'obstine, photographies à l'appui. Si épouser l'obstacle plutôt que le contourner est une posture inconfortable, c'est aussi une manière d'avancer.

Jusqu'à un autre écran, dans le fond du couloir. David a placé là une collision de formes et de couleurs mouvantes, juste avant la dernière salle, la seule à être pourvue d'une fenêtre, mais opaque et fermée. Lumière blanche sous laquelle Sébastien a installé ses constructions. Au mur, une sorte d'étagère prétexte à l'eurythmie, juste répartition des lignes, des pleins et des vides que la présence de livres, plus exactement de l'idée de livres, ne dénature en rien : Yann y a posé des tranches de bois colorées, hommage aux écrits de Donald Judd. Au sol, une valise ouverte contenant un labyrinthe blanc, comme un résumé de l'exposition.

Et je songe à la phrase de Wagner : La musique commence là où s'arrête le pouvoir des mots.

Die Vergänglichkeit der künstlerischen Erscheinung

Künstler aus Rennes stellen im Palais Stutterheim Videos, Fotos und Installationen aus — Üppige Bildwerke



Vielseitigkeit ohne Malerei: Die neun jungen Künstler aus Rennes in der Städtischen Galerie.

Foto: Bernd Böhner

technischen Fragmente auf den Riesenfotos von Yves Trémorin zu unheimlichen Apparaturen. Auch die geläufige Vorstellung von der Schönheit der Natur nimmt auf den Fotos der prägnanten Rosenblüten von David Zérah Furcht erregende Züge an.

Gegenüber all diesen irgendwie üppigen Bildwerken nehmen sich die der Installation verwandten Arbeiten von Emmanuelle Zérah, Sébastien Vonier, Jean-Marie Blanchet und Yann Sérandour geradezu spartanisch aus. Angesichts der ostentativen Bunt-

heit der Klebebänder, aus denen Blanchet seine Grundrisse montiert, hört sich das zwar merkwürdig an, ist es aber nicht, weil die auf Quadrat und Rechteck reduzierte Geometrie das Bild dominiert.

Insgesamt leiden die Installationen an den eingefahrenen Praktiken dieses Verfahrens, das letzten Endes auf der Verfremdung vertrauter Gegenstände und Motive beruht. Sébastien Véniers Baukasten und sein Bücherregal bleiben jenseits ihres konzeptuellen Anspruchs abstrakte Modelle für höchst individuelle reale Vorbilder.

Das Sternenzimmer von Emmanuelle Zérah und die per Schablone direkt auf Wände aufgetragenen Schattenrisse von Yann Sérandour stellen deutlich heraus, was die Installationen mit der Konzeptkunst gemeinsam haben: nämlich die Vergänglichkeit und Wiederholbarkeit der künstlerischen Erscheinung, die immer nur Schatten der Idee ist, die ihr zu Grunde liegt. Eine extrem platonische Kunst.

KURT JAUSLIN

„Voyageur Universel“ heißt die Ausstellung von neun Künstlerinnen und Künstlern aus Rennes, die zum 40-jährigen Bestehen der Städtepartnerschaft zwischen Erlangen und Rennes von der Jungen Gruppe des Kunstvereins in Zusammenarbeit mit dem Deutsch-Französischen Institut im Palais Stutterheim präsentiert wird. Für November ist ein Gegenbesuch von Erlanger Künstlern in der Hauptstadt der Bretagne vorzusehen.

Vielseitig ist der Auftritt der neun Reisenden gewiss, zumal die Ausstellung nicht nach den einzelnen Namen sortiert ist, sondern sie assoziativ vermischt: Videos, Fotos und Installationen. Malerei gibt es keine.

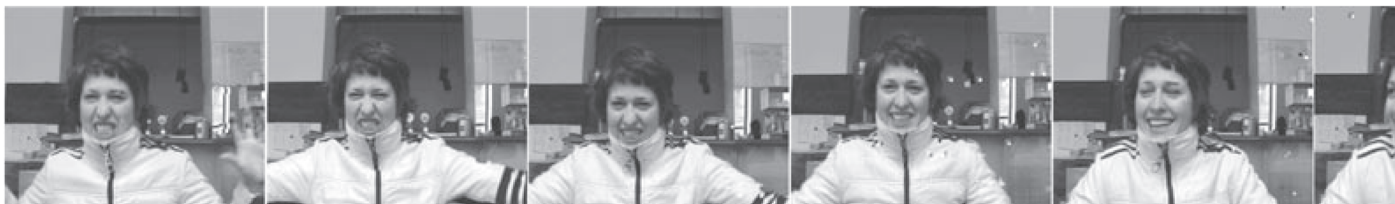
Video-Installationen sind im Allgemeinen so militant langweilig, dass man weinen möchte. Für die Arbeiten von Yves Trémorin, Julie Fortier und Jérôme Gras trifft das nicht zu. Statt technische Tricks endlos zu wiederholen, erzählen sie Minidramen: Gewaltvideos im besten Sinn des Wortes, die eingefahrene Sehgewohnheiten attackieren.

Trémorin und Fortier geht es um den zwischenmenschlichen Schrecken, der, wie gewöhnlich, nicht frei von Komik ist. Jérôme Gras um den Sog seiner wie ein Maelstrom rotierenden Landschaftsrelikte. Die natürliche Welt ist bekanntlich nicht idyllisch. Und so werden nicht nur die

Andi Kristof stellt mich bei einem Vorbesprechungsgespräch zur MAK NITE ... akut kuratiert ... der Künstlerin Zenita Komad vor. Es liegt ein Büchlein in Postkartengröße am Tisch mit bunten Bildern prominenter Leute. Museumsdirektoren, Kuratoren, Künstler, Galeristen, Sammler, ... mehr als 100 Bilder sind es, alle aus einem Automaten - erinnert an *Die fabelhafte Welt der Amelie* - Zenita erklärt das Prozedere: Der Automat ist das Objekt trouvé - ein Tourismusgag - es stehen 24 Hintergrund Motive zur Auswahl, z.B. Schönbrunn, Belvedere, Stephansdom, ... wer also keine Zeit vergeuden will mit Visiten, setzt sich in den Automat, wählt das Motiv und hält wenige Minuten später ein halbwegs authentisches Beweisfoto in der Hand.

Zenita holte sich die Automatenkiste in ihr Atelier, fertigte neue Hintergrundmotive und ließ die Kunstszene durch ihre *fabelhafte Welt ihrer Bilder* ziehen. ... Hier: Julie-Christine Fortier mit Zenita's wachsender Schere.

Seit 3. März ist der Automat *MAKLOVE* im Museum für Angewandte Kunst zur freien Benutzung aufgestellt.



... akut kuratiert ... Kommentar Protokoll ... Julie-Christine Fortier (Canada) u. Christine Bärthaler im Gespräch ...

ON ERWIN WURM - JF: *Why didn't you tell me we were going to meet Erwin Wurm?!*!!!!!! He was sitting next to me at lunch and I didn't recognize him! When he introduced himself as Mr. Wurm I didn't have any idea it could be Erwin Wurm and then we get into his atelier and I see *Fat Car!* You know, I really love his work and he has influenced me a lot! I have to call my husband and tell him I visited Erwin Wurm!!! **ON MUNTEAN / ROSENBLUM - JF:** I know their name but I only know little of their work. I was really impressed by the very first video - the one on the parking lot. It was really strong and had so many layers of different interpretation, one after the other. The second one - the one in the garage - has a lot of symbolics in it, whereas the third was more difficult, with a lot of text to read. [**The 'Friends of ST/A/R Magazine' have chosen Muntean / Rosenblum's video as their favourite!**] **ON EDGAR HONETSCHLÄGER - JF:** It was really funny because of the irony in his work. There's always a shifting point, with the furniture, painted as a background, playing with two and three dimensions as a level of imagination - also the utilization of social symbols and clichés - he just turns it into a second level of meaning, really subtle. (...) **CB:** Honetschläger was the only one who had a problem with meeting an artist who would choose the works as a curator. Do you think he had a problem with it in the end or

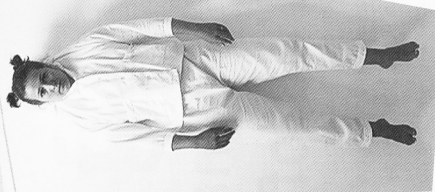
did the chemistry between you dissolve this aspect? **JF:** No, no, no, he was really nice and I liked his work, so no, no, I could not sense any problem! **ON PETER KOGLER - JF:** Really nice to meet him and to see his work. It was very interesting to see the evolution within his work. He chose the video before, but I think it fits perfectly in what I start to construct as an exhibition. I was tempted to choose the film with the ants, but then the earth is perfect, it is very simple but has a lot of meaning and it is kind of a condensation of his other works, with the meaning, the structure and the randomness. I was also impressed by the way he integrates architecture in his work. I can't think of any Canadian artist who would work in a similar way with architecture and media. **ON SISSI FARASSAT - JF:** Each time I visit an artist I have to figure out his or her interests and background. Sissi is a photographer who has some video projects. The one I chose is very close to photography - it's like postcards, still in motion, but postcards - the frames are composed and structured as a photograph. But I don't have a problem with that. Erwin Wurm treats his videos as sculptures and Sissi treats them as photographs. A photograph is the frame in a video - she mixes them together and crosses boundaries. **ON SIGRID KURZ - JF:** The more I visit artists the more I start thinking of this kind of presentation in one night and the 14 stations. Two of her pieces were really loud and noisy. Images coming from outside, from media to your intimacy. It raises a question of how to arrange the presentation. **ON SIGRID KURZ AND MARIO PRUNER - JF:** They both

use magazines in their video work so we can easily link them together. Both focus on desire. Sigrid uses slow motion for a time to think and search for desires, whereas Mario's has a clear definition of desire in his work with cars and speed - but without a *macho*-position. In Mario's work we zoom into the desire, in Sigrid's we stay on the surface. But I would not categorize with gender - the difference is not to find in Mario being a man and Sigrid being a woman. It's a personal way of looking at life. **CB:** How are you going to position them - close or far away to/from each other? **JF:** I can't tell yet, I have to know all the pieces. It's a question of energy. I did a dance course with a special teacher and we did an exercise where we had a space in the middle of the room and when we would enter this space we would have to find balance with the other people in the space. It's about emptiness around to be able to breathe and we will have to find out the spaces the videos need to be there. **ON N.I.C.J.O.B. - JF:** Really different from the other works! I think he has a lot of his language from Cinema Experimental but also from the sampling culture (music) - it's about sound, music, repetition, composition and permeability. There's a very important scene on video and music sampling in Canada, as well as a movement with found footage video and another one with abstract images - but they are all far away from his work. **ON OLIVER HANGL - NO COMMENT.** (siehe rechte Seite oben). **ON ANNA JERMOLAEWA - JF:** I like the bright colours and the way she uses toys where you don't know whether it's

naïve or about childhood and then it switches slowly to horrible and almost violent scenes - but not really, always at the edge - a little bit scary but still cute at the same time. Russia is a cold country, I have never been in Russia, but I don't see the Russian background in her works - she could be Canadian, Canada is very cold too. **ON PETRA GEMEINBÖCK - JF:** I'm not really familiar with this kind of work, I don't see much of it in museums and I've never experienced being in a cave. **ON LIA - JF:** Programming can be like poetry - in Lia's work it's really visual, we have to learn how it works and what could be the goal, it's an individual approach. I chose a work linked to music because we can - beside the visual composition - use the program as kind of a mixing table which links her work to video. But for both - Lia and Petra - we don't have real comparison in the exhibition. **ON JUDITH HUEMER - JF:** Her works are very personal. I like that. Her daily live influences very strongly her work. There are points like a break in her live where she needs video and this kind of performance to continue. **ON WOLFGANG KOELBL - JF:** (without documentation) It really does not matter if he is a video artist or not - his attempt is a theoretical one, and video the media.

... akut kuratiert ... *MAK NITE*® wurde organisiert von podroom, unterstützt durch die Canadianische Botschaft in Wien und Steiner Mediensysteme. Screenshots: @podroom
 Fat Car inside Fat House: ©Erwin Wurm
 Julie-Christine in Zenita's Box: ©J.-C. Fortier

Déphasage : le corps comme matière dans l'œuvre d'autofiction



Julie-C. Fortier
Nicolas, dépêche-toi!, 2002
Installation vidéo
Boucle de 45 minutes

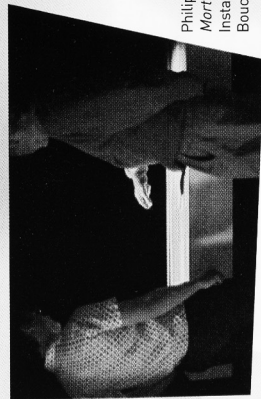
L'autofiction, comme forme de subjectivisme de l'intention artistique, positionne l'artiste au centre de son œuvre. Ce type de pratique ramène la création vers un état de conscience individuelle. Manon De Pauw, Julie-C. Fortier, Philippe Hamelin et Michel Laforest proposent des installations vidéos qui ne cherchent pas à exprimer une histoire personnelle traditionnellement reliée à l'autobiographie, mais bien à dépeindre un regard dépersonnalisé ou déréalisé d'eux-mêmes à travers une pratique artistique où leur propre corps est souvent matière à l'œuvre.

Il émane de leur travail une attitude qui sous-entend un apport performatif du corps. Même si tous ne pratiquent pas la performance sur une base régulière, on y ressent une très forte influence dans l'ensemble de leur travail. Ici, le corps-matière est à la merci d'une logique interne qui se heurte parfois à des difficultés physiques imposées, telles que des actions répétées ou à l'endurance de l'immobilité.

L'art propose des positions, des points de vue et des perspectives qui amènent le spectateur à réfléchir sur les interactions qu'entretiennent les œuvres avec le quotidien. Certaines nouvelles pratiques artistiques s'inscrivent dans l'esprit d'un art relationnel. Les œuvres de l'exposition s'orientent plus vers l'aménagement du temps vécu que dans l'alimentation de nouveautés formelles caractérisant l'art d'hier.

La pratique de l'autofiction, telle que manifestée par ces quatre artistes, s'inspire, comme l'affirme Nicolas Bourriaud, de « la sphère d'interactions humaines et de son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé¹ ».

JASON ARSENAULT



Philippe Hamelin
Mort vidéo, 2002
Installation vidéo
Boucle de 4 minutes

L'artiste contemporain cherche constamment à élaborer des processus dans le but de renouveler le regard et le rapport au monde du spectateur en l'amenant à saisir autrement l'environnement qui l'entoure. Il n'est pas étonnant de constater que, dans notre société individualiste, de plus en plus d'artistes se mettent en scène dans leurs œuvres. Ces derniers situent leur corps et leur image au centre de fictions qu'ils élaborent. Ils pratiquent ainsi une forme de *self-fashioning*, une façon de se réinventer, de s'imaginer, de se proposer comme élément de fiction au sein d'une approche autorenseignante centrale dans leur pratique artistique.

L'autofiction, comme forme de subjectivisme de l'intention artistique, positionne l'artiste au centre de son œuvre. Ce type de pratique ramène la création vers un état de conscience individuelle. Manon De Pauw, Julie-C. Fortier, Philippe Hamelin et Michel Laforest proposent des installations vidéos qui ne cherchent pas à exprimer une histoire personnelle traditionnellement reliée à l'autobiographie, mais bien à dépeindre un regard dépersonnalisé ou déréalisé d'eux-mêmes à travers une pratique artistique où leur propre corps est souvent matière à l'œuvre.

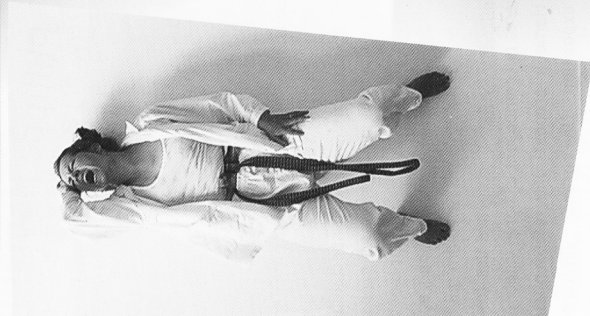
Il émane de leur travail une attitude qui sous-entend un apport performatif du corps. Même si tous ne pratiquent pas la performance sur une base régulière, on y ressent une très forte influence dans l'ensemble de leur travail. Ici, le corps-matière est à la merci d'une logique interne qui se heurte parfois à des difficultés physiques imposées, telles que des actions répétées ou à l'endurance de l'immobilité.

L'art propose des positions, des points de vue et des perspectives qui amènent le spectateur à réfléchir sur les interactions qu'entretiennent les œuvres avec le quotidien. Certaines nouvelles pratiques artistiques s'inscrivent dans l'esprit d'un art relationnel. Les œuvres de l'exposition s'orientent plus vers l'aménagement du temps vécu que dans l'alimentation de nouveautés formelles caractérisant l'art d'hier.

La pratique de l'autofiction, telle que manifestée par ces quatre artistes, s'inspire, comme l'affirme Nicolas Bourriaud, de « la sphère d'interactions humaines et de son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé¹ ».

JASON ARSENAULT

Julie-C. Fortier Faire tableau



Julie-C. Fortier
Nicolas, dépêche-toi!, 2002
Installation vidéo
Boucle de 45 minutes

Nicolas dépêche-toi est une installation issue d'une intervention d'une durée de 45 minutes où Julie-C. Fortier propose une tension par son corps en suspension. L'artiste acte devant la caméra la pose d'un personnage, inspirée d'un tableau intitulé le *Pierrot* du peintre français Watteau, accrochée à un mur telle l'œuvre d'art. Cette performance filmée nous invite à réfléchir sur la notion de la représentation de l'objet d'art.

Dans cette pièce, Fortier, en substituant son corps à une peinture, s'affirme comme élément central à l'intervention. D'une certaine façon, l'artiste ne se positionne plus simplement comme créateur, mais aussi en tant qu'œuvre. Ainsi, le « je » de l'auteur se transpose en un sujet-objet, tel un corps-matière latent qui n'attend que d'être vu, regardé et contemplé par le spectateur.

C'est dans cette attente que Fortier fait voir le temps qui passe. Elle se met dans une situation d'exposition, pour ne pas dire de péril, dans le but de faire sentir cette tension première qui prend place devant nous. Au départ, l'apport ludique prend le dessus sur notre lecture de l'œuvre. Plus le temps avance plus le spectateur ressent l'inconfort véhiculé par le corps de l'artiste. La lecture d'abord comique de *Nicolas dépêche-toi* se transpose en une expérience empathique. Fortier réussit à nous faire vivre, à la mesure du temps qui passe, un repositionnement affectif par la simple présence de son corps en attente.

Julie-C. Fortier joue entre l'immobilité et le mouvement. Elle avance une réflexion, à propos de la durée, sur la notion de renversement qui s'articule lors de la lecture du spectateur. On ressent dans l'art de Fortier une forte influence du *Slap Stick* à la Buster Keaton ou même des *cartoons* de Tex Avery. Par son propre corps mis en scène, elle nous propose de parcourir cette fine ligne qui s'inspire de ces attitudes plus ludiques pour réussir, coup sur coup, à nous ramener à une réflexion sur le rôle et les fonctions de l'œuvre et de l'artiste dans l'art contemporain.

J. A.

¹ Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 1999, p. 14.

At Latitude 53, two video installations inhabit the gallery. In the larger room, the viewer encounters an exactly life-sized projection of Julie C. Fortier. An image of Julie, dressed in white and hanging on a white wall, is projected onto the white gallery wall. She exhibits (an image of) her body, her physical self, as if it could be read like a painting. She hangs still, mute, her expression blank: gravity makes her appear morose or sad. What is she performing for the camera? Is she trying to simply 'be', without charm or guile? Or is she trying to 'not be', presenting a body voided of vitality and personality?

Viewers are afforded an opportunity for visual intimacy with her image. We can stare as long as we wish, taking in the details of her body with the same critical gaze reserved for immobile, inanimate objects. She is effectively objectified, her image displayed for total visual consumption.

But there is more here than first meets the eye, depending on when the viewer comes upon Julie's image (which is edited into a seamless 45-minute loop), or how long one stays to watch. At a certain point, the discomfort of hanging begins to have its effect on Julie. She begins to squirm, opening her shirt to reveal the straps that bind her to the wall. She tries to get out, to hold her weight up off the waist strap. Her distress heightens rapidly. How has she gotten there? Who is operating the camera that records her? Surely she has some way to get down?

She begins to yell, looking off into a space beyond the frame. "Nicolas! ... Nicolas!" It seems she is alone. Her attendant has abandoned her, and the unblinking eye of the camera can only record her distress, providing no relief. The viewer becomes the camera, also unable to respond, a detached witness of Julie's predicament. Do we watch and listen, or do we turn away? Here is where the underlying tension of the work operates: the image of her distressed, active body is compelling and affective in a way that her immobile, 'neutral' body is not. To watch her causes a discomfort, an emotional pain, but we also feel engaged, compelled to stay. Surely this is a place of intimacy. We cannot help but feel that we are watching something real, that something is being revealed. Where Julie's staged neutrality speaks to the viewer's intellect, this unplanned-for dilemma excites our emotions, reading intuitively as a 'true life story'. Even though we are still only watching an image, not the living, breathing Julie before us, we can no longer objectify her in the same way; our sympathies are aroused.

Where is that asshole, Nicolas? When will he come and help her get down? Can she not find the strength to pull herself free? How long can she endure this? It goes on and on, but still she has not fainted, or collapsed, or -- or I don't know what... Our bodies are capable of more than we realize.

As I watch, waiting to see how it will end, something odd happens. The soundtrack seems to detach from the projected image. Her calls for Nicolas are synched to the moving of her lips, but something is slightly askew, as when we watch a film that has been dubbed into another language. Maybe I only imagine it, tranced out by the confluence of monotony and tension. Then, finally, I see what has happened. At some point, the video image has been reversed; it is playing backward from some unnoticed pinnacle of distress. Julie re-hooks her shoulder straps, stops yelling for Nicolas, closes her shirt, returns to the state of staged neutrality. I am left without the satisfaction of narrative closure; it is a never-ending non-story. Now I watch her immobile hanging image again. Does her image look different, after the emotional revelation of her distress? Do I feel any more sympathy, or empathy? Can I trust this feeling that I now, in some way, know Julie through her image? How will this intimacy with Julie's image translate when I come upon her living, breathing flesh?

LE DEVOIR

DE VISU

ARTS VISUELS

Arrêt par l'image

HORS-LIGNE

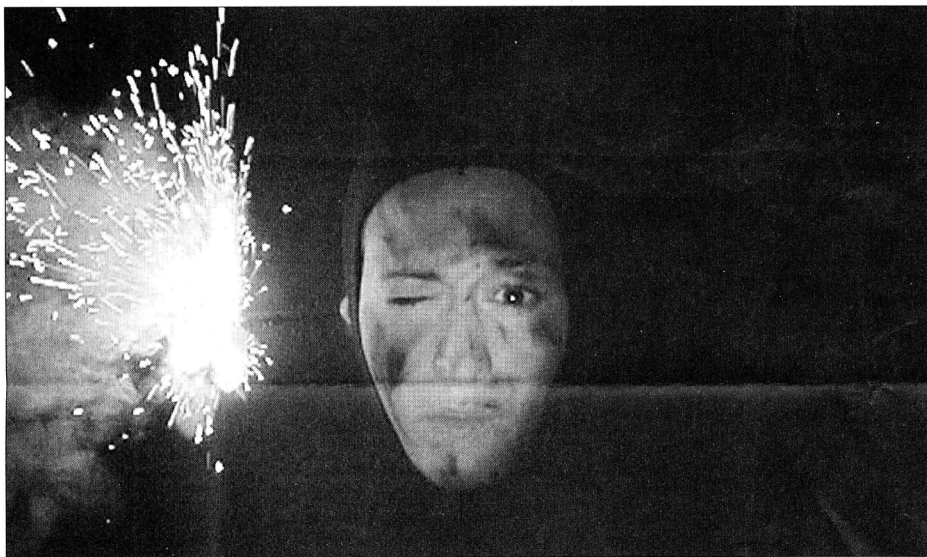
Perte de signal
Maison de la culture
Côte-des-Neiges
5290, chemin
de la Côte-des-Neiges
Jusqu'au 25 mai

BERNARD LAMARCHE
LE DEVOIR

Si vous n'avez jamais vu le travail du collectif montréalais Perte de signal, l'occasion est belle en ce moment, à la Maison de la culture Côte-des-Neiges. Une sorte de bilan y est présenté, des bandes vidéo et des installations récentes du groupe, qui fait un tabac depuis 1997, date à laquelle le prolifique collectif a été fondé. À la Maison de la culture Côte-des-Neiges, six des membres du groupe exposent des œuvres qui puisent allégrement dans une culture, celle de la vidéo, dans ce qu'elle a de plus expérimental mais aussi de plus populaire.

S'il fallait tenir compte du foisonnement des activités de Perte de signal comme indicateur de leur qualité, l'impression de tenir là la crème de ce qui se fait au Québec en art vidéo-graphique serait forte. Pour la seule année 2001, le groupe a participé à près de 60 événements à travers le monde. En 2002, le Festival international de films de Rotterdam a fait partie de ses escalades, comme les Rendez-vous du cinéma québécois ou le Tratado de libre video à Mexico. On l'a vu en contexte de galerie, comme à Optica en 2000 (avec *Captive*, de Robin Dupuis) ou croisé dans l'environnement d'un festival techno haut de gamme, comme le Sonar de Barcelone.

Les terrains de jeu de Perte de signal changent constamment, ce qui le rend pour ainsi dire insaisissable. Dans un contexte de galerie, il traîne avec lui la culture techno. Dans un festival, il débarque avec ses recherches, dont le calibre peut satisfaire l'amateur d'art contemporain informé. C'est pour quoi il peut dérouter, selon le genre de public à qui il s'adresse. *Hors-ligne* présente les œuvres de certains des membres du collectif: Jason Arsenault, Myriam Bessette, Robin Dupuis, Joanna Empain, Julie-Christine Fortier, Claudette Lemay et Sébastien Pesot.



JULIE-CHRISTINE FORTIER

Julie-Christine Fortier a pondu une œuvre étrangement *low tech*. Derrière une cimaise sur laquelle est reproduite une image tirée d'un enregistrement vidéo de sa dernière performance pyrotechnique, Fortier a tout simplement déposé un téléphone. Sur le mur, un numéro. Il n'en faut pas plus pour comprendre que nous sommes incités à téléphoner.

Décortiquer

Hors-ligne propose une série d'installations vidéonumériques. La visée de ce bilan? Présenter les *«dangentes empruntées par chacun des artistes»* et manifester *«leurs conceptions d'une esthétique revisitée de l'image-mouvement»*. Prise en ce sens, l'exposition est bien ciblée. On a parfois l'impression, cependant, que celle-ci recèle une foule de très belles intuitions qui auraient pu être fouillées davantage. En ce sens, *Hors-ligne* est à prendre comme un laboratoire.

Ce qui relie ces installations aux images sautillantes ou aux contours insaisissables, ces environnements criblés par des rythmes pulsionnels, c'est une manière de décortiquer l'image télévisuelle. En ce sens, les membres de Perte de signal démontrent clairement leur familiarité avec les différents registres de l'image en mouvement.

Dans la salle principale de la maison de la culture, Robin Dupuis expose une nouvelle installation utilisant les images laiteuses et pulsionnelles qu'on a déjà vues dans *Captive* (laquelle fait frissonner à bien y penser) ou dans ses précédentes *Démarches*. Le dispositif de cette nouvelle installation, *Missive*, est bien articulé. L'image, presque illisible mais secouée d'un rythme régulier, est diffusée par un écran suspendu, tourné vers le bas au-dessus d'un haut-parleur qui crache un *beat* assourdissant. La stratégie est simple, mais efficace, englobante.

Plus loin, Jason Arsenault a creusé un théâtre vidéo à même le mur. Sur les trois écrans de ce cube métallique, le portrait sautillant d'une femme s'anime à notre approche. L'œuvre rappelle l'esthétique des Autrichiens de Granular Synthesis (GS), au Musée d'art contemporain de Montréal en avril 1999. Cependant, Arsenault par-

vient à condenser, dans une œuvre qui possède l'échelle d'une maquette, la force d'une œuvre déployée de façon monumentale par GS. Allez donc glisser la tête dans cette boîte à surprises!

Plus loin, Julie-Christine Fortier a pondu une œuvre étrangement *low tech*. Derrière une cimaise sur laquelle est reproduite une image tirée d'un enregistrement vidéo de sa dernière performance pyrotechnique, Fortier a tout simplement déposé un téléphone. Sur le mur, un numéro. Il n'en faut pas plus pour comprendre que nous sommes incités à téléphoner. La ligne constamment occupée, on se dit qu'on rappellera plus tard. Sur un autre mur, une simple carte d'affaires dans un présentoir reproduit le numéro de téléphone qu'on emporte avec soi. Plus tard, on recompose le numéro de téléphone... et jamais tout à fait la même chose ne se produit. Allez savoir. D'une simplici-

té désarmante, l'œuvre induit l'amorce d'une communication qui prend tous les visages (la chose s'intitule *Julie, on line* et, non, ce n'est pas ce que vous croyez). Vu l'économie radicale de moyens pour parvenir à ses fins, l'œuvre est brillante.

L'isoloir de Joanna Empain nous enferme dans un environnement doublement enveloppant. Ayant comme sujet l'attente, la pièce met face à un moniteur sur lequel un vidéo est diffusé, à savoir l'image d'un corps nimbé de lumière bleutée, dont on ne peut discerner les contours. A vrai dire, l'œuvre intéresse surtout par la trame sonore, qui ne cherche pas à redoubler l'image par la musique mais plutôt à articuler cette relation par des harmonies dissonantes et des *glitch* (des sons parasitant).

Dans le studio de l'étage inférieur, deux autres installations ajoutent des registres à la présentation. Ici aussi, le traitement judicieux de

la bande son de l'œuvre de Claudette Lemay, *Je ne bouge plus d'ici*, sauve l'ensemble. Au sol, un moniteur montre une personne faisant les cent pas, vue entièrement en plongée. L'œuvre s'inspire de *Tout Alice* de Lewis Carroll. *«Non, ma résolution est prise. Je ne bougerai plus d'ici...»* L'installation vidéo illustre en quelque sorte le texte, bien que ses images ne soient pas banales. La bande son diffuse le texte en écho, où un personnage fait l'expérience de l'étrangeté de son propre corps. Le son est traité de manière à ce que le texte se transforme en une boucle qui, partant de la notion d'altérité, finit par aborder la notion cousine de narcissisme, alors que l'écho finit par modifier le texte.

Un seul élément de cette installation est plus ou moins bien intégré, une projection à la verticale, vers le sol, avec une image d'une couleur chaude. On comprend vite que cette projection représente une chaleur qui vient contrecarrer l'étrangeté de la situation, que la bande principale traduit avec peine. Mais quelle belle idée que d'avoir investi ce texte de Carroll, d'une richesse incroyable du point de vue des arts visuels! Par ses éléments visuels, justement, l'œuvre aurait cependant pu développer davantage la thématique, ce que réussit toutefois la bande son.

Une dernière œuvre, de Myriam Bessette, place le spectateur devant une lumière synthétique diffusée sur deux écrans qui s'animent en alternance. Plus proche de la culture *rave*, la bande capte l'attention dans la mesure où elle devient hypnotique. Cela dit, c'est la trame sonore qui l'emporte, qui contenterait plus d'un amateur de techno minimal, bien qu'on ne puisse saisir la provenance de ces sons étranges.

Dans l'ensemble, toutes les œuvres excellent dans le rendu des ambiances. Incogales dans le traitement des images, elles sont cependant toutes fascinantes dans leur manière d'éviter les modes d'emploi trop clairement figés. Elles s'emploient à modifier les comportements des visiteurs, à les faire participer sans les soumettre à des expériences bêtes et unidimensionnelles. Perte de signal sonde les registres de l'image en mouvement avec un certain aplomb qui nous dit qu'avec l'expérience, de plus grandes choses pourraient émerger de ce collectif.



Detail from *Julie_on_line*, 2001, video installation • Courtesy of the artist.

JULIE_ON_LINE
Julie-Christine Fortier
Galérie Sans Nom, Moncton
November 16 - December 21, 2001

Interpreted as tragedy or absurdity, the Greek myth of Sisyphus, the Corinthian king who was condemned to repeat the cycle of eternally rolling a boulder uphill only to see it roll down again, has never ceased to fascinate a broad public. Julie-Christine Fortier's inspirational multi-media installation *JULIE_ON_LINE* is this Quebec artist's refreshingly contemporary adaptation of an ancient allegory. Fortier, born in 1973 in Sherbrooke, Quebec, earned a scholarship to Rennes, France after graduating with a Master's Degree in Visual and Media Arts from Montréal's University of Quebec. During Fortier's year in Europe, she created and first presented *JULIE_ON_LINE* as part of a collaborative initiative with the architectural artist Cyrille Marien, who had requested that the visiting Canadian activate his site with her art.

Originally conceived for a semi-circular space, the artist was confronted with the challenge of adjusting her installation to the rectangular-shaped Galerie Sans Nom. To effectively present her work within the vacant, high-ceilinged room, Fortier built a 1.8 metre by 1.8 metre plywood box with five circular windows to accommodate the installation.

JULIE_ON_LINE—a video rendition of a simple, yet spectacular, burning string of fire—is presented on four television monitors strategically placed on the floor of the box's pitch-black, painted interior. An admirer of the minimalism evident in early silent movies, the technologically-astute Fortier shies away from extravagant trappings and implements herself as both a special effect and as the focal point of the performance. The coruscated seam, beginning with its initial spark and concluding with the escape of a flaring

outburst from within Fortier's own charred image, forms the eternal cycle that begins in the artist's mind and is anchored within the film.

The imagery of the artist's thought and work processes, symbolized in the burning fire, has been captured on video and, without ever totally diminishing or exploding, the one-minute-and-13-second-long cycle consistently passes through her singed face. Peering through the windows, the stygian surroundings serve well to emphasize the audio and visual perceptions of the natural crackling and flickering of the flames. Whereas Fortier's image remains a constant in the television monitor, the fire sways and swirls in the darkness.

Although *JULIE_ON_LINE* radiates ephemerality, it also reflects the tenacity present in the myth of Sisyphus. The viewer, who is invited to move from one window to the next in order to follow the route of the video, becomes an active part of the cycle. Just as the Corinthian king must have experienced a flicker of hope upon reaching the hilltop, there is a sense of relief when the fire, after a brief disappearance, escapes from Fortier's image.

By successfully conveying her message in the imagery she has chosen, *JULIE_ON_LINE* is a sophisticated installation produced by a very skilled technician and serious artist, who possesses the wisdom to subtly draw her audience into the flow of a very active process.

• *Ingrid Mueller*

Julie-Christine Fortier

1973, Sherbrooke, Québec, Canada

Lives and works in Montreal, Canada and Rennes, France

Julie in the Box

2000, Canada. Betacamsp, 6:40, colour, stereo

'Mechanical Rodeo' and 'Blizzard Blizzard', together with a third short video-work, 'Shift', form the short, witty triptych 'Julie in the Box'. The short videos are self-portraits of Julie-Christine Fortier playing a light-hearted game with her face. Imprisoned in the frame of the monitor, the face is subjected to minor interventions.

In 'Mechanical Rodeo' the ocular circumventions of a performer with a static face race at the rhythm of small mechanics. In 'Blizzard Blizzard' the face is exposed to frost, with hair, eyelashes, nose and cheeks becoming more and more encrusted. The flush of the cheeks deepens, the pale-blue tinted clouds of frost drift past, the greenish shadows round the eyes; an almost charming, Arcadian light play of pastel tints runs through the video, to be brutally dispersed at the end. In 'Mechanical Rodeo' as well, the face is veiled in white, blue and pink tints, but here it is to direct focus on the eyes. The play of pastels gives these videos a kind of impressionistic air and calls to mind portraits by the painter Renoir. But the videos are not exercises in the lively reflection of light, although that could be a lovely paradox in a video work. Rather, the triptych in its different forms is a playful commentary on different contexts.

'Julie in the Box' is not just a video triptych, it can also be shown as a performance or an installation. For the performance, filming is live and mixed with music, creating live post-synchronization. There is a paradox here also true of the live performance in which the spectator can watch only on one monitor (and in mixed version). Thus creating a game with self-presentation when it is mediatized. As installation, the three videos can be viewed in cardboard boxes. When set up in a department store in Montreal, 'Julie in the Box' was an artistic 'rarity' that was supposed to briefly confuse the shopping-mad public. Is this for sale? Maybe it's even on offer? And what's in all the other boxes? As videos in a festival they are perhaps mainly anachronistic commentaries on the inclination of many artists to highlight themselves.

Claudine Hellweg

vidéo

Être vidéaste de la relève à l'ère des nouvelles technologies

PAR MONIQUE LANGLOIS

La compilation récente du collectif Perte de signal a été diffusée auprès d'institutions artistiques et de critiques en août 2000. Ce regroupement de jeunes vidéastes montréalais a été fondé en 1997. Déjà, en 1995 et 1996, leurs membres faisaient partie du comité organisateur ou participaient aux 6^e et 7^e Événements interuniversitaires de création vidéo. Ils venaient de terminer ou poursuivaient un baccalauréat en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université de Montréal ou à l'Université Concordia. Ils étaient cinq au départ et deux membres¹ se sont ajoutés depuis.

Chaque année une compilation est diffusée. Les vidéastes assument eux-mêmes la réalisation de leurs bandes, que ce soit dans des lieux de production ou grâce à un ordinateur personnel très performant. Aucun thème ne les unit, le regroupement se rapportant uniquement à la diffusion. Le fait qu'il soit difficile pour un artiste de la relève de se faire connaître en début de carrière a poussé les fondateurs du collectif à mettre leurs ressources en commun pour définir un espace qui leur appartienne. Conscients que la vidéo numérique conduit à une façon différente de travailler, ils n'hésitent pas à organiser de nouveaux événements et à favoriser la création de réseaux d'artistes au Québec, au Canada et à l'étranger. Leurs principaux objectifs sont la diffusion de leurs productions ainsi que celle d'artistes de la relève en arts médiatiques. Dans un monde où les mots «village global» et «accès» sont de mise, il ne faut pas se surprendre si le collectif a un site Internet qui regroupe toutes les informations relatives à leurs objectifs et à leurs réalisations.

Comme un grand nombre d'artistes qui utilisent les nouvelles technologies, les vidéastes de Perte de signal constatent que les modes de productions ne sont plus les mêmes. Il est certain que depuis le peintre Cézanne, les manières de voir et de sentir ont changé. Voir quoi et sentir comment, voilà ce que l'on tentera de savoir par l'intermédiaire des vidéos de leur plus récente compilation.

Les possibilités de reproduction inhérentes à la vidéo et les expériences menées sur le médium permettent l'appa-

1. Les membres fondateurs sont Robin Dupuis, Julie-Christine Fortier, Isabelle Hayer, Rémi Lacoste et Sébastien Pesot. Se sont ajoutés Joanna Empain et Claudette Lemay.

tion d'une typologie de l'image que j'ai élaborée lors d'analyses du processus de production de tableaux. Ainsi des bandes vidéos sont associées à la reproduction (figuration) tandis que d'autres le sont à la production (non-figuration). Mais entre ces deux concepts opposés, il faut intercaler la re-production qui souligne que la mémoire est partie prenante de la fabrication de l'image. Évidemment, tout est une question d'accent. Quand il porte sur la reproduction, il sera question d'images-miroirs, sur la re-production, d'images-mémoires et sur la production, d'images-désirs.

Images-miroirs

Julie-Christine Fortier réalise deux autoportraits-performances: **Mechanical Rodeo** et **Blizzard Blizzard**. Dans le premier, la jeune femme se détache sur un fond blanc lumineux, un carton vierge sous le menton, à la manière d'une reprise de justice qui contre toute attente n'est pas identifiée. Ses yeux bougent rapidement dans le sens d'une horloge et leur mouvement est décroissant. Les sons ont des effets de jouets actionnés par un dispositif mécanique. Tout comme dans la seconde bande, où une fine poudre blanche répandue sur son visage lui donne l'apparence d'un masque. Dans les deux cas, la vidéaste répond à la définition philosophique du terme *persona*: «masque de théâtre indiquant le rôle de l'acteur, puis rôle fonction, enfin personnalité.» (Paul Fouquier). Sous le couvert d'une apparence (in)visiblement, la vidéaste arrive à se glisser sous la couche immatérielle d'images-miroirs pour présenter son «savoir-faire» en tant que vidéaste.

Pour sa part, Sébastien Pesot présente, dans **Lapsus**, un jeune homme légèrement vêtu, assis devant son téléviseur. Comme tout télé spectateur, il fume, boit ou téléphone en même temps qu'il regarde. Puis il se lève et se couche sur le sol, à la manière d'un traquet. Le décor sonore consiste en un bruit de fond rejoignant des sons urbains trafiqués, entrecoupés de paroles des commentateurs. Le miroir joue au niveau du contenu car la vidéo devient le miroir de la télévision qu'elle critique par sa mise en scène. Et il joue également au niveau de la forme, car le personnage et le décor sont présentés en négatif, bien que les images télé soient en couleurs. Fausse intentionnellement, le reflet dans le miroir marque que la représentation du corps dans une situation «réelle» semble impossible car elle est

vidéo

l'entrelacement des images, leur texture, invitent à parler de la voix de la lumière sur les objets et les choses, d'une texture imaginaire du visible, non de l'invisible comme c'est le cas dans la vidéo qui suit.

Assurément c'est du visible et de l'invisible dont il est question dans **Opuscule 1 et 2** de Robin Dupuis. Sa recherche formelle touche la présence et l'absence du signal électronique. Le signal consiste en une modulation de la tension électrique sous laquelle se transmettent les informations audio ou vidéo. Les expérimentations faites par le vidéaste contribuent au paysage sonore constitué de sons mécaniques et répétitifs. Les images sont dans des nuances de blanc et de noir, avec quelques séquences où la couleur bleue est présente. Parmi ces dernières, on pense à celles où une barre horizontale est placée approximativement au centre de l'écran. Celui-ci devient noir par moments, ce qui indique que le faisceau lumineux est à sa force minimale (signal vidéo monochrome). L'intérêt de cette démarche est qu'elle fait voir de près un phénomène physique. Des images insuitées nous conduisent à réaliser comment est fabriquée une image électronique et soulignent que le propre du visible est d'avoir une doubleure invisible qu'il rend présent comme une certaine absence. Aussi paradoxal que cela paraisse, le monde «réel» de l'invisible se concrétise dans des images-désirs immatérielles.

Miroir, mémoire, désir

Que peut-on retenir au terme de ce parcours des œuvres récentes des membres de Perte de signal? D'un point de vue sociologique, le fait de mettre leurs ressources en commun et le regroupement annuel de bandes non subordonnées à un thème au moment de la diffusion incite à parler d'un «être-ensemble» qui rejoint le «nous communautaire» défini par Michel Maffesoli dans son livre **La Transfiguration du politique**, où le «je» est un moment dans l'élaboration d'un «nous». Il peut y avoir affrontement au moment de la production des vidéos, mais la dialectique «je-nous» correspondrait à l'assemblage englobant de chaque compilation. Esthétiquement, si l'accent porte sur le miroir, il peut inclure la mémoire, tandis que s'il est mis sur la mémoire, le désir n'est pas exclu. Cependant, il convient d'ajouter que c'est de l'imbrication à des degrés divers du miroir, de la mémoire et du désir que les images vidéo tirent leur cohérence. On a noté également que notre intelligence se trouve avivée par des sons stylisés dont l'importance est aussi grande que celle d'images immatérielles aux textures obtenues grâce à la lumière. En somme, la lumière, élément fondateur de la vidéo et nourriture des membres de Perte de signal, fournit une matière qui nous invite à modifier la perception cognitive mais surtout sensorielle de notre image du monde et de la conscience que nous en avons, pour l'élargir aux dimensions auxquelles donnent accès les nouveaux médias. Ici, l'utilisation du caméscope et de diverses techniques de montage permettent aux vidéastes de la relève de voir et de sentir le monde autrement. ■

travestie par des fonctions expressives. En un sens, la conception des images rejoint l'une des trois mémoires mises de l'avant en psychanalyse par François Guinther, soit «la rencontre que le sujet, articulé à sa propre vérité, peut faire avec la réalité des choses».

Images-miroirs et mémoires également avec Claudette Lemay qui, dans **Je ne bouge plus d'ici**, présente une jeune femme qui remarque qu'elle ne bougera pas du non-lieu où elle est tant qu'elle ne sera pas quelque un d'autre. Dans la première séquence elle est debout. Ses pieds nus sont vus en fonction de sa position physique (caméra subjective). Par la suite, elle est vue en plongée ou de très près. Qui-suis-je? se demande le personnage, rejoignant ainsi les propos de nombreux écrivains dont Luigi Pirandello qui dans son roman **Un, personne et cent mille**, écrit: «Une minute avant que ne se produise le fait qui vous occupe, vous êtes non seulement un autre, mais aussi cent autres, cent mille autres... Et il n'y a pas lieu d'en être surpris. Êtes-vous bien sûr que vous serez demain celui que vous affirmez être aujourd'hui?». C'est toute la complexité du concept d'identité qui est exprimé ici, dans des images qui mettent l'accent sur le miroir, tout en n'excluant pas la mémoire par les citations d'œuvres littéraires connues.

Images-mémoires

La mémoire est partie prenante dans **Vertige** d'Isabelle Hayer. Une ligne d'horizon grisâtre est dessinée sur l'écran. C'est celle d'un paysage blanc, vide à force de clarté, mais qui se précise graduellement: la mine d'Asbestos. Le regardeur passe de vues panoramiques à des détails grossis démesurément. La matière lumineuse forme, déforme, déchire et recompose la mine. On assiste au masquage et au voilage d'une image par l'intermédiaire de superpositions d'images en mouvement qui créent des jeux d'ombres, comme si l'espace n'existait plus, comme si la mine creusait au centre de la terre. La lumière, dans ce cas précis, apparaît comme une réalité composite, mêlant intimement réalité et fiction, substances matérielles et substances inventées. Par l'intermédiaire d'effets spectraux subordonnés aux intentions anthropologiques et esthétiques de la vidéaste, le passé de la mine est recomposé et actualisé dans des images qui n'excluent pas le désir.

Images-désirs

Visions de Joanna Empain célèbre l'énigme de la visibilité. L'action de la lumière et de l'ombre sur l'eau, le feu, la forêt, des détails de villes, ou des raffineries est combinée à des bruits secs et rythmés, rapides ou lents selon la texture des images. Certaines d'entre elles sont vues à travers une série de lignes verticales qui font songer aux latentes entrouvertes d'un store vénitien. On s'aperçoit que la lumière modifie profondément les matériaux qu'elle enveloppe et parfois traverse. L'expression de Louise Newelson, «le velours de l'ombre», s'applique très bien aux expériences menées par la vidéaste. En un sens,

de choses que j'ai vues ailleurs (Impact, New-York, Toronto, In Vidéo). Je veux montrer la production de ces deux dernières années et faire des rapprochements car la vidéo se prête à plein d'articulations culturelles."

Mais les meilleures intentions cachent désormais un retard chronique. En regardant de plus près la programmation, on se rend compte qu'elle est symptomatique des festivals vidéo nés dans les années 80, composée à 90% de réalisations très formatées, s'en tenant encore au travail de la matière et aux effets visuels et où à côté les performances de Wood et Harrison (October 97), et la bande *Hysteria* de Doug Atkein (à l'origine une installation) sont comme des bouffées d'air frais...

Mais leur présence n'est qu'un accident. En retard sur les manifestations d'art visuels et les galeries, les festivals piochent à droite et à gauche quelques merveilles en oubliant trop souvent que leurs spectateurs se tiennent au courant de l'actualité de l'art contemporain. Plus grave encore, à cette logique vidéo-digest s'ajoute aujourd'hui un phénomène de ghetto-isation de plus en plus évident. Certains vidéastes se perdent dans une esthétique pompier, qui n'a plus lieu d'être, et dont étrangement le CICV énonce les critères. Dernier en date, Alain Pelletier dont la vidéo *Die Dreyer* cherche à impressionner un spectateur agacé par ce genre de réalisation répétitive et prétentieuse. Surtout ne voir là aucune allusion à un choc culturel entre les deux continents ni entre les générations, mais une remise en cause de ces manifestations qui survivent par un système de réseaux de plus en plus étroits, composé de manifestations en perte de vitesse qui n'ont plus de véritable raison d'être sinon de justifier leur existence.

Des stations iMac pour découvrir des cd rom et surfer sur internet. Chose qui n'a pas encore sa place dans les galeries ni vraiment dans les manifestations d'art visuels. L'avenir de la MIVAE repose donc

Début octobre à Montréal, 4ème Manifestation Internationale de la Vidéo et des Arts Electroniques (MIVAE) organisée par Champ Libre. Une programmation riche mais décevante qui pose la question de la pertinence des festivals vidéo nés à la fin des années 80. De l'art vidéo à l'art contemporain.

A bout de souffle

Perdue dans la friche industrielle, à la périphérie de Montréal, un imposant bâtiment de briques et de métal, une ancienne fabrique de locomotives, accueille la 4e Manifestation Internationale de Vidéo et d'Arts Electroniques. D'emblée, on s'interroge : comment peut-on "promouvoir la vidéo par tous les moyens" tout en étant volontairement en marge ? De ce paradoxe, la fréquentation s'en fait ressentir : n'assistent aux projections que les vidéastes programmés et les passionnés de l'image électronique. Une nostalgie agaçante règne de surcroît sur cette agitation aux allures de remake : pour conquérir un public, on organise des pseudo rave party avec DJ, projection vidéo et défilé de mode.

Abondante, la programmation vidéo occupe les trois quart de la proposition artistique du festival. L'internet et les cd roms sont laissés de côté, repoussés dans le champ de l'anecdote, caricaturés dans une scénographie fashion victim se résolvant à des fauteuils gonflables en plastique installés devant les incontournables iMac Myrtille. John Zeppetelli, réalisateur et enseignant, est le nouveau coordinateur des projets artistiques de Champ Libre. Déjà aperçu comme programmeur de la vidéo canadienne lors de l'édition 98 du festival L'Imagine Leggera, il explique : "On a beaucoup de liens avec tous les festivals, il existe un véritable réseau. La moitié de la programmation vient de mes découvertes,

sur le multimédia. Conscientistes de l'enjeu, José Laplace et Karen Wong, les responsables des nouveaux médias, ont réuni sept cd-rom d'artistes, sélectionné des sites, et proposé au collectif français Icono un work in progress pendant la manifestation. Ainsi la revue électronique *Un Paquet de Schisme*, autour d'Alain Declercq et Samuel Bianchini, a mis sur le réseau un journal quotidien du festival. Des images, des sons en bout de ligne.

© Nicolas Thély, Turbulences vidéo / art actuel # 26 janvier 2000
perte-de-signal@altavista.net

En marge du festival, galerie de portraits des acteurs de la scène montréalaise.

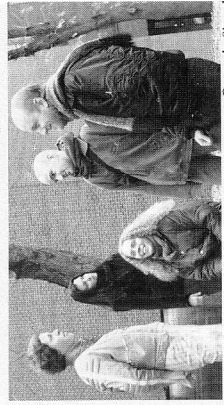


Julie-Christine Fortrier

Fond blanc, image surexposée, musique enfantine, sur ses yeux elle pose une photo d'un autre regard, adapte une moue souriante ou inquiète : *Shift*, un work in progress de Julie-Christine Fortrier, jeune artiste de 26 ans qui se distingue de ses contemporains québécois. "Je ne me revendique pas vidéaste, je suis davantage dans une problématique liée à l'art contemporain." Ceci expliquant cela, si Julie a été formée à l'école montréalaise (Bar Art Plastique à l'UQAM, enseignante dans le Secondaire), elle a aussi fait l'école buissonnière, traversé l'Atlantique, et s'est donné tous les moyens pour visiter les expositions européennes. Elle a découvert Pipilotti Rist et s'étonne : "ici, on n'entend très peu parler d'elle". A Rennes, elle a rencontré Alain Bourges et en garde un excellent souvenir. Elle a également présenté son travail à Tram Vidéo et au dernier festival d'Herouville Saint-Clair. Aujourd'hui, de retour à Montréal, la pétillante Julie-Christine, que l'on surnomme

me "Calamity Julie" reste lucide : "Ce qui m'attire c'est la confrontation entre le mobile et le statique. J'aime contaminer les médias. La vidéo est une partie de mon travail, ce n'est pas tout."

Perte de signal
En France, la première fois que l'on entendu parler de Perte de signal, c'était lors du festival Vidéoformes 98. Leurs réalisations étant sélectionnées, Robin Mimard, Rémi Lacoste et Julie-Christine Fortrier ont fait le déplacement. Dans les coulisses du festival, ils présentaient leur association comme "un groupe né d'une volonté de présenter et de diffuser le travail des jeunes artistes. Une façon de marquer un retrait par rapport à ce qui est fait ailleurs." Comprendre implicitement, que ces trois jeunes gens ne se reconnaissent pas trop dans les créations de leurs aînés et qu'ils souhaitent se démarquer pour afficher leur propre personnalité artistique. Concrètement, aujourd'hui, Perte de signal produit, diffuse et distribue non seulement au Québec mais également dans les quatre coins du Monde. A chaque manifestation liée à la vidéo, le groupe propose une programmation internationale, histoire de donner une chance aux jeunes artistes étrangers. Lors de la 4e MIVAE, Vincent Delmas et Laetitia Bourget, deux jeunes artistes français, ont répondu aux attentes d'un public en recherche d'affinités outre-atlantique.



Perte de signal

Nelson Henriks
"Avant 91, je produisais avec peu de moyens, puis j'ai eu de l'argent du Conseil des Arts et d'autres instances. Je suis tombé dans une situation où je devais tout scénariser : écrire, produire et demander des bourses. J'ai fait un film et la reconnaissance est venue avec *Crash*. Dès lors j'ai pu abandonner l'idée du scénario." Anglo-saxon amoureux de Montréal, Nelson Henriks est la figure de proue de la vidéo canadienne. Si sa production est proche du cinéma expérimental, il n'est pas un systématique de la forme et du bavardage. Des effets, des mots au service d'une situation : Le Temps Passe ou la captation d'événements dans un appartement pendant l'absence de son occupant. Le doux foyer transformé en caméra obscura, fantasma d'un artiste fatigué de voyager à travers le monde et qui rêve de vivre uniquement dans le quartier du Plateau. Tranquille et passionné, Nelson Henriks quitte parfois son îlot paradisiaque : depuis 94, il donne des cours d'histoire des médias et de théorie à l'Université Concordia.