

julie c. fortier articles catalogues

Sous la direction de Grégory Couderc, « Respirer l'art, quand l'art contemporain sublime l'univers du parfum », éditions Sylvana éditoriale, 207 pp., août 2022



Résumé

« Respirer l'art » est une exposition consacrée aux liens entre parfumerie et création artistique contemporaine.

Depuis plusieurs années artistes, philosophes, parfumeurs et scientifiques affrontent les grands sujets liés à la place du parfum dans l'art : la définition d'un art olfactif, l'utilisation des odeurs par les plasticiens dans des installations immersives, l'œuvre-parfum olfactive totalement immatérielle, le parfumeur-artiste libéré des contingences économiques, l'évocation des matières premières, l'art du verre...

Tous ces thèmes actuels sont ici abordés par les regards croisés d'artistes et de parfumeurs impliqués par le Musée International de la Parfumerie dans son exploration de l'univers de la parfumerie.

Julie C. Fortier

***Relier la terre à la mer,
et inversement.***

Julie Crenn

*Caresser le cœur de la montagne
enfin offert
à découvert*

Julie C. Fortier- *Caresser le cœur de la montagne*, 2022.

Nos corps sont des matières de mémoires. Enfouis dans chacune de nos cellules, des souvenirs ancestraux nous habitent. Des mémoires silencieuses, ensevelies, invisibles, qu'un petit rien, parfois, peut raviver. Ce petit rien peut être une odeur. Nos corps, à l'image de somathèques (des collections de cellules stockant toutes nos archives), regorgent de souvenirs olfactifs associés à un lieu, un objet, un aliment, une sensation, une couleur, un son, une voix. Les odeurs incarnent nos récits intimes et collectifs. C'est précisément cette mémoire que Julie C. Fortier vient réveiller. Pour cela, elle fouille les moyens de transmission de ces mémoires immémorielles, les images, les sonorités qu'elles génèrent en nous et par nous. Depuis 2013, elle est à l'écoute de ces matières impalpables et mouvantes. Formée à la parfumerie, l'artiste s'emploie à cueillir le vivant pour en diffuser les senteurs. Elle pense le lieu où elle est invitée à travailler, attribuant ainsi un contexte, une matière et une forme aux odeurs qu'elle envisage aussi bien comme des fantômes et des êtres vivants indociles.

À la Galerie du Dourven, Julie C. Fortier procède à plusieurs cueillettes et prélèvements. Au gré des quatre saisons, elle s'est rendue sur place pour y faire la rencontre d'une pluralité d'odeurs selon le temps, les floraisons, les marées, les cycles. Elle prend le temps de flairer le parc et ses alentours, de rechercher les écorces, les lichens, les pierres, les feuillages, les traces animales. "Je me laisse impressionner par le lieu." À cette exploration aussi sensorielle que poétique, s'ajoutent des rencontres avec des paysan.nes, des marins pécheureuses et une géologue (Odile Guérin). Par elleux, elle engrange des récits, des indices de compréhension du territoire qu'elle écoute et arpente lentement. "Je me dissous dans le paysage." Elle photographie des éléments de ce territoire, elle prend des notes, esquisse quelques dessins, collecte des matériaux organiques et minéraux. Il s'agit ainsi d'entrer en symbiose avec le nouvel habitat, d'apprendre et de comprendre sa très longue histoire, d'en observer ses réalités au présent.

J'ai attendu, attendu, attendu tendue

Attendu tendue restitue le temps long du lieu. Le grand tapis tufté est pensé comme un paysage transtemporel, "une tranche de côte" qui nous donne accès à l'histoire du lieu. Grâce aux échanges avec Odile Guérin, Julie C. Fortier appréhende les mutations géologiques du terrain qui autrefois était une très haute montagne. Les activités magmatiques successives génèrent une lente et profonde érosion. Les quartz et les granits

visibles aujourd'hui résultent de ces mouvements physiques qui nous permettent de voir et de toucher le cœur de la montagne. Au fil de notre procession sur le tapis, nous rencontrons différentes odeurs : des lichens prélevés sur les rochers et sur les écorces des arbres du parc, une odeur terrienne qui raconte le lieu. Le lichen, hybridation géniale entre l'algue et le champignon, se nourrit d'eau et d'air. Son existence même connecte la terre et la mer. Julie C. Fortier cueille aussi la criste-marine (dont le nom vernaculaire est la perce-pierre), une plante condimentaire utilisée depuis l'Antiquité qui pousse sur les falaises et les rochers. L'artiste allie son odeur minérale de fenouil à celle du goémon. Du sous-sol vers la mer, en passant par le parc, la plage, les terres cultivées, la lande, nous humons et foulons pieds nus l'histoire et le présent du lieu. En référence à la montagne d'autrefois, le tapis s'élève pour prendre du relief et de la hauteur. L'artiste parle aussi de la formation d'une alcôve au pied de laquelle est déposée une pierre de quartz. Elle est une métaphore à la pétrification des corps, au territoire qui est en nous, à notre "devenir paysage, devenir pierre". La symbiose entre les corps humains et non humains est nourrie d'une interdépendance.

Fleurs frissonnantes, grisantes

L'œuvre *Attendu tendue* est aussi chargée d'une attente désirante, qui au fil des rencontres, des marches et des errances, est devenue le lien qui unit la terre et la mer. Il y a d'un côté ceux qui attendent que la mer soit clémente pour sortir le bateau, qui attendent que la pêche soit fructueuse. De l'autre, ceux qui attendent que la terre donne, que le temps soit propice, que l'année soit bonne. L'œuvre apparaît comme la synthèse du territoire. Un vortex d'histoires, de matières et d'odeurs que les œuvres autour viennent nourrir et compléter. Ainsi, *Dissoudre le paysage* est une installation murale formée de 40 000 touches à parfum imbibées de quatre odeurs invitant à une promenade dans le parc de la Galerie du Durven. Les odeurs résultent de cueillettes, de prélèvements et de macérations. Une odeur verte, anisée, conçue à partir de faux cerfeuil. Une seconde plus animale, conçue à partir de jasmin. Une odeur chaude, mêlant le miel et le cuir, qui nous amène à penser les renards et les chevreuils qui habitent le parc en fin de journée et la nuit. Une troisième odeur boisée qui associe les écorces des arbres, notamment du chêne et les rameaux de pins. La quatrième, conçue à partir de *hierochloe odorata* (avoine odorante ou herbe aux bisons), est une odeur champêtre, amandée, douce et apaisante. En face de l'installation, les vitres des fenêtres donnant sur le parc sont couvertes de vaseline appliquée selon des gestes circulaires et ondulatoires. L'effet produit diffracte la lumière et rappelle les vents ou la présence d'une brume épaisse qui, du fait de l'humidité pesante, accentue les odeurs environnantes. Aussi sensorielles qu'oniriques, l'artiste déploie différentes approches de l'écosystème dont les œuvres sont intimement issues.

En sursis assoupie

Dans cette recherche pour comprendre le lieu et la relation qui la relie à lui, Julie C. Fortier s'autorise à une grande liberté d'association, aux amalgames poétiques et à la spéculation narrative. Elle injecte ainsi de son histoire à l'intérieur de cette exploration à la fois située et resituée. Certaines œuvres proposent des écarts et ouvrent les imaginaires. Au mur, deux photographies participent d'une mythologie ancestrale fabriquée ou fantasmée. L'une présente la baleine (*Le cœur de la montagne*), l'autre une faille parfaitement triangulaire dans la pierre (*La Porte*). Julie C. Fortier fantasme à partir de ces pierres érodées et formées au cours des siècles. Par la photographie, elle isole des formes énigmatiques propices à des récits spéculatifs qui pourraient allier les vestiges d'une civilisation perdue à des mythes extraterrestres. Plus loin, incrustées dans le mur, *Attention je mords* : une dentition de pierre de quartz fait écho à des traces de morsures présentes à d'autres endroits. Il s'agit d'une dentition d'enfant qui participe également à la dimension fictionnelle

de l'exposition. Plus loin, des plateaux en inox sont suspendus dans les airs. Ils rappellent aussi bien un banc de poissons argentés, le scintillement des sardines dans l'eau, des leurres de pêche, un collier géant. Dès l'entrée de l'exposition, le sens du goût est introduit par l'objet. Alors, il s'agit de faire image autrement. Les matériaux, les odeurs, l'espace génèrent des images et des expériences reliées à nos propres corps. *Sentir le cœur de la montagne* apparaît comme une restitution d'un dialogue entre Julie C. Fortier et le Douvren. Un lieu auquel elle a intégré ce qu'elle est, son propre imaginaire et ses souvenirs. Par le temps long et la contemplation, l'artiste nous engage à ressentir l'écosystème au sein duquel nous nous trouvons. Les œuvres, pensées comme des matières mémoires, attrapent nos cellules qui formulent les images et les sons des nos propres souvenirs. L'artiste secoue la dimension archaïque de nos corps, qui, lorsqu'ils sont envisagés comme des somathèques, sont des réservoirs de souvenirs aussi imprévisibles qu'infinis.

Sandra Barré, « L'odeur de l'art, un panorama de l'art olfactif », éditions La lettre volée, 316 pp., août 2021



Un ouvrage salutaire et bienvenu qui brosse un panorama de l'art olfactif qui fait entrer en force le sens de l'odorat et le monde des odeurs et des effluves dans le monde de l'art contemporain. Cet ouvrage s'emploie à esquisser une histoire de l'art qui s'appréhende non pas par les sens de l'intellect que sont la vue et l'oeil, mais par l'un des oubliés du corps : le nez. Prenant pour point de départ les aventures futuristes du début du XXe siècle et s'étirant jusqu'à nos jours, il est proposé ici de rendre compte de la présence des effluves dans ce que l'occident a établi comme l'histoire de l'art. Ni matière ni médium, ni courant ni mouvement, l'olfaction tout à fait invisibilisée par la critique, est pourtant omniprésente, et elle est bavarde. Elle dit tout de notre monde, tout en s'opposant à une hégémonique culture du tout oeil, divisant depuis toujours le corps et l'esprit des artistes et des spectateurs. Par l'étude de l'odeur, l'art s'ouvre en une autre voie. Sandra Barré, critique d'art et commissaire d'exposition, rédige une thèse menée à la Sorbonne Paris Panthéon qui porte sur la plasticité de l'odeur et réfléchit aux questions de la représentation du genre par les odeurs.

[ACCUEIL](#)[ARTISTES](#)[ŒUVRES](#)[EXPOSITIONS](#)[BLOG](#)[A PROPOS](#)

Art olfactif : entretien avec Sandra Barré

« L'odeur vient se nicher tout près du cœur »

L'exposition *Odore, l'art, l'odeur et le sacré* proposée par la curatrice Sandra Barré invite à se laisser porter par des odeurs d'œuvres d'artistes de différents univers esthétiques. L'odorat, propre à chaque individu, provoque des souvenirs de moments, de voyages, de rencontres.

Les œuvres exposées à la galerie Pauline Pavéc ont chacune une plasticité propre et certaines sont issues d'une performance, sollicitent un geste, d'autres évoquent des moments de la vie. Elles renvoient, pour Sandra Barré, à la notion de relique. L'expérience olfactive nous invite à songer à notre relation au partage, au corps et au sacré.

Propos recueillis par Pauline Lisowski

GALERIE EN LIGNE

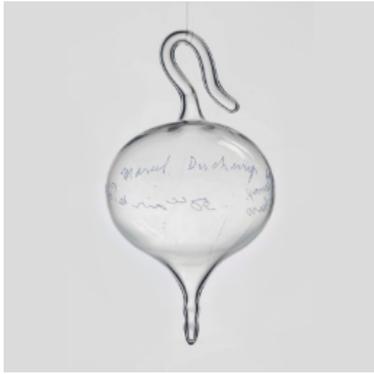
DÉCOUVREZ NOS ARTISTES
EN VIDÉO ACHETEZ LEURS
ŒUVRES EN 3 CLICS



SUIVEZ-NOUS



NOUS ÉCRIVONS PEU,
MAIS NOUS ÉCRIVONS
BIEN



Air de Paris, 1919 / from « De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (Boîte-en-valise) », éditée par Mathieu Mercier, 2015

INFOS PRATIQUES :

Entretien avec Sandra Barré

Commissaire de l'exposition *Odore, l'art, l'odeur et le sacré*

Du 13 janvier 2021 au 20 février 2021
(entrée libre)

Galerie Pauline Pavéc, Paris

45 Rue Meslay, 75003 Paris

Site de la galerie : paulinepavec.com

Compte Instagram : @galeriepaulinepavec

Page Facebook : @galeriepaulinepavec

TAST PRODUCTION



RÉALISATION DE VIDÉOS
POUR LES ARTISTES ET LE
GALERIES

-> VOTRE DEVIS EN LIGNI

— Quel est votre intérêt pour l'art olfactif ? ^[1]_{SEP}

L'intérêt que je porte à l'art olfactif est central dans mes recherches. Je me suis tournée vers ce domaine presque par hasard, lors d'un stage de fin d'études fait avec la commissaire indépendante Ekaterina Shcherbakova. Par son entremise, j'ai découvert *La chasse*, une œuvre fascinante de l'artiste franco-canadienne Julie C. Fortier. C'est une grande nébuleuse blanche, composée de milliers de mouillettes (les touches en papier blanc utilisées en parfumerie) sur lesquelles, à trois zones différentes, trois parfums sont vaporisés. L'un sent l'herbe coupée, un autre sent quelque chose d'animal et un dernier hume des relents de sang. Visuellement, je trouvais ça très beau, mais l'idée que cette forme soit transformée à partir de ce qui était respiré et qu'elle devienne tour à tour un champ ondoyant, une fourrure ou quelque chose de cellulaire, d'organique, m'a complètement chamboulée. À l'époque je travaillais, jeune étudiante en master d'esthétique que j'étais, sur la fascination et sur l'intérêt de soi que l'on projette dans les œuvres.

Avec *La chasse*, un monde s'est ouvert et je me suis rendu compte combien notre regard était orienté, dirigé, par autre chose, et que cette autre chose pouvait être les effluves. Ce monde des odeurs m'était inconnu. La seule approche que j'en avais était celle du parfum d'apparat. Ma tante gardait les flacons qu'elle avait portés en une petite collection confidentielle et ma mère m'a offert mes premiers parfums en prenant soin de développer avec moi quelle odeur me qualifierait le mieux. Artistiquement, l'odeur est d'abord venue comme une possibilité perceptive où tout était à découvrir. Et j'ai plongé avec passion, car envisager un autre sens perceptif, permet d'envisager une autre histoire de l'art, et d'autres axes de réflexion.



— Comment est née l'idée de cette exposition ? L'ISEP

L'exposition a vu le jour parce qu'il y a quelques années, à sa sortie de l'École des Beaux-Arts de Nice, l'artiste français Quentin Derouet, co-fondateur de la galerie Pauline Pavec, a créé un parfum à partir de son travail d'étudiant. Il a distillé tout ce qu'il avait produit aux Beaux-Arts de Nice et a apporté l'huile essentielle de ce travail au parfumeur Lucien Ferrero. Ensemble, ils ont décidé de faire, non pas un beau parfum qui sentirait bon, mais une odeur. Plus nous parlions de cette œuvre et des occurrences et correspondances qu'elle opérait avec des œuvres que j'avais déjà rencontrées dans mes recherches, plus Pauline Pavec me disait « il faut faire quelque chose avec ça ».

Christelle Boulé, *Through Glass #52*
Photogramme, tirage unique, 2019

Elle et Quentin suivaient mes travaux depuis longtemps, et ils m'ont donné carte blanche pour envisager l'exposition. C'est la première fois qu'ils faisaient confiance à une curatrice, je mesure bien ma chance ! La ligne éditoriale de la galerie est axée sur les dialogues entre artistes historiques et jeunes artistes, et broser une rapide histoire de l'art olfactif par le biais de différents œuvres les a séduits.

— Comment avez-vous pensé la sélection des artistes venant de différents horizons ? L'ISEP

Je l'ai pensée de la manière la plus éclectique possible tout en alliant leur rencontre et leur réunion autour du thème du sacré. Je voulais vraiment qu'il puisse y avoir une pluralité d'expressions pour donner à envisager le médium olfactif dans ses plus vastes aspects. D'autant que de nombreux artistes ont travaillé les senteurs depuis le début du XXème siècle, mais c'est la critique et les institutions qui ont complètement tu cette manière de faire art. Il y avait tellement de propositions d'ailleurs, que je n'ai pas pu exposer tout ce que j'avais imaginé ! Dans *Odore*, on

retrouve de la photographie, de la vidéo, des installations, de la sculpture, des résidus de performance...

L'enjeu était double, d'une part je souhaitais broser une histoire de l'art olfactif (et ce dans les potentialités de ce qu'offre le contexte de la galerie) et je voulais l'affilier à la notion du sacré, thématique récurrente dans l'appréhension des médiums rattachés à l'histoire des Beaux-Arts. Historiquement, chaque discipline, la peinture, la sculpture, l'architecture, le dessin, la musique, la poésie, le théâtre et la danse a un lien avec le sacré. Pour autant, la notion du sacré, si elle est très souvent liée à la religion, la dépasse. Un souvenir peut être sacré, un refuge intime aussi et bien évidemment, une odeur.

D'autre part, je souhaitais montrer un bref éventail des possibilités plastiques de l'odeur et sa propension à traverser ponctuellement ou plus assidument la pratique d'artistes de divers horizons. Ainsi, on peut constater combien l'olfaction est primordiale dans le travail de Joseph Beuys ou d'Hermann Nitsch, de Claudia Vogel, de Julie C. Fortier, de Gwenn Aël Lynn, de Hratch Arbach, de Roman Moriceau, de Peter de Cupere, d'Antoine Renard ou de Boris Raux ou comme elle a été mise en forme occasionnellement par Sarkis, ORLAN, Quentin Derouet, Jana Sterbak, Sarah Trouche ou Romain Vicari.



Romain Vicari, ♀~♂ ..♡❖, 2020
Céramique, acier, résine, feuille sèche de cannabis, parfum (cuir, essence de THC)

— De quelle façon les œuvres présentées modifient-elles notre expérience de spectateur et de visiteur ?^[SEP]

Je ne pense pas que l'odeur modifie l'expérience, elle dévoile une autre dimension de l'art, elle mobilise d'autres canaux de réception, d'autres constructions culturelles avec lesquelles l'éducation courante ne nous familiarise pas. Si on apprenait autant les odeurs que les couleurs par exemple, notre attention envers les senteurs serait beaucoup plus consciente. Par contre ce moyen de perception, comme tous les moyens de perception d'ailleurs, a ses spécificités. L'odeur vient se nicher tout près du cœur lorsqu'elle est respirée. *A contrario* des sens de la distance que sont la vue et l'ouïe, les exhalaisons sont absorbées par le corps. Celles-ci touchent à l'intime, à l'émotion et à la mémoire, c'est indéniable et souvent, le rapport que l'on a avec elle est celui de la réminiscence.

Mais elle est également chargée de ses propres constructions culturelles. Par exemple, l'encens, au-delà de ses propriétés humées qui renvoient aux résines enveloppantes, exprime la notion de sacré. Cette odeur a été tellement utilisée dans tant de cultes différents, qu'elle est chargée de ce rapport. Je trouve ça fascinant de faire cette double étude : celle qui touche à l'art et celle qui touche à la vie. Avec les exhalaisons, il est flagrant de voir combien tout cela s'entremêle.

— **Comment avez-vous conçu la scénographie de l'exposition ? Peut-on parler d'un cabinet de curiosités des odeurs ?**

L'idée était plutôt de partir sur un reliquaire que l'on trouverait au fond d'une chapelle païenne. L'étagère qui propose les œuvres les place toutes à même hauteur et les laisse évoluer chacune à leur mesure. Au départ, je voulais diriger les flux d'air, les orienter par un système mécanique de ventilation au centre de l'espace, mais j'ai rapidement abandonné cette idée de contrôle, préférant observer et expérimenter comment les effluves allaient cohabiter. Je trouvais important que dans une exposition sur le sacré, l'odeur des cultes puisse être libre de s'exprimer.



Julie C. Fortier, *Ce que j'ai volé au soleil*, 2019 produit avec le soutien de Rurat
Crème pour les mains, parfum, poudre d'or, disque de porcelaine,

Femmes d'Art



<https://femmes-dart.com/2021/02/17/episode-38-sandra-barre-critique-commissaire-et-specialiste-de-l-histoire-de-l-art-olfactif/>

ÉPISODE #38 – SANDRA BARRÉ, CRITIQUE, COMMISSAIRE ET SPÉCIALISTE DE L'HISTOIRE DE L'ART OLFACTIF

PODCAST, SAISON 2 par FEMMES D'ART - 17 FÉVRIER 2021

Cette semaine, je vous emmène à la découverte de l'art olfactif, un art qui "promet d'être respiré", selon la définition de mon invitée. Dans cet épisode, je reçois Sandra Barré, elle est critique d'art, commissaire d'exposition et spécialiste de l'histoire de l'art olfactif. Et devinez quoi ? L'histoire de l'art olfactif a beaucoup à voir avec les femmes artistes, car elles se sont très vite emparées de cette forme d'art pour se réapproprier la façon dont on les représente...



femmesdart

Épisode #38 - Sandra Barré, critique, commissaire et spécialiste de l'hi...

Share

3/5

Cookie policy

femmesdart · Épisode #38 - Sandra Barré, critique, commissaire et spécialiste de l'histoire de l'art olfactif

C'est en gros une façon de déjouer le fameux "male gaze" dont on parle si souvent, à savoir, le regard porté par les hommes sur les femmes, leurs corps, leur représentation.

Mais l'art olfactif, c'est surtout un art qui touche un autre sens, et pas forcément le plus évident, vous l'aurez compris, il s'agit de

Finally, aborder l'art par l'odorat permet d'élargir le champ des possibles.

Mais vous verrez, Sandra parle de tout cela bien mieux que moi.

Dans cet épisode, nous parlons bien évidemment de son parcours, nous parlons de l'œuvre d'art olfactive, et de la façon dont les femmes artistes se sont, dès les années 1960, emparées de cette forme d'art pour parler d'elles et de leurs corps. On parle aussi de féminisme, et Sandra me fait part de son regard sur la place des femmes dans le monde de l'art.

Le reste est dans l'épisode.

Bonne écoute !

.

L'exposition "Odore, l'art, l'odeur et le sacré" est à voir jusqu'au 20 février à la galerie Pauline Pavec dans le 3e à Paris.

Pour suivre Sandra Barré : www.instagram.com/sandra_barre

.

Crédits : Femmes d'art est un podcast produit et réalisé par Marie-Stéphanie Servos

Musique libre de droits

www.femmes-dart.com

www.instagram.com/femmesdart_

Contact : femmesdart@gmail.com

Home > ADMIRER

Sandra Barré : « Considérer l'odeur comme plastique, c'est remettre en question l'histoire de l'art »

By **Symone Bourdoizeau** - 9 février 2021

Jusqu'au 20 février, la galerie Pauline Pavéc a invité la chercheuse Sandra Barré pour une carte blanche sur la perception de l'odeur dans l'histoire de l'art. Avec *Odore, l'art, l'odeur et le sacré*, elle explore une appréhension de l'art encore mal connue : par le nez. *Untitled l'a interrogé.*

Sandra Barré est historienne de l'art, esthéticienne (philosophe de l'art) et curatrice. Passionnée par les non-visibilités, elle défend souvent que les choses devraient être plus poreuses qu'elles ne le sont, notamment, quand elle raconte qu'il a fallu choisir entre faire une thèse sur l'art olfactif en esthétique ou en histoire de l'art. Elle trouve ça absurde de devoir sectoriser et segmentariser. « Je trouve ça tout à fait irrationnel la manière dont l'art est encore cloisonné en France. Cela induit une hiérarchisation qui a pu trouver sa justification fut un temps, mais qui aujourd'hui s'étiole complètement. Comment, en 2021, après toutes les propositions artistiques qui existent particulièrement depuis le tournant du XXe siècle, peut-on encore être englué dans ce que l'on nomme "art visuel" ? »

Je l'ai interrogé à propos de son exposition *Odore, l'art l'odeur et le sacré*, présentée à la galerie Pauline Pavéc jusqu'au 20 février. Elle m'a parlé de son sujet d'étude autour des senteurs dans l'art, de la manière dont les artistes l'ont envisagé depuis le début du XXe siècle et combien « la critique est restée silencieuse face à ces caractéristiques olfactives qui émanent des œuvres d'un Marcel Duchamp, d'un Joseph Beuys ou d'une Julie C. Fortier ».

La première chose qui m'interpelle, c'est pourquoi l'odeur ?

Sandra Barré : Pourquoi l'odeur ? Mais parce qu'il faut bien commencer quelque part pour décroisonner et remettre le corps au cœur de l'expérience artistique ! L'odeur, pour ça est un médium fascinant. Elle permet d'envisager une double perception. À l'inverse de ce qu'on voit ou de ce que l'on entend qui reste à distance, l'odeur ouvre la porte à l'intérieur du corps, elle pénètre. Il y a donc un rapport tout à fait immédiat, intime et direct avec l'œuvre. Et il y a une nécessité du corps présent aussi dans la réception de l'œuvre. Pour l'instant, il est impossible de dématérialiser une œuvre olfactive. Si on veut l'enserrer entièrement, il faut pouvoir être là, avec elle.

Tu dis souvent que l'histoire de l'art a coupé l'individu en deux et a délaissé ses chairs pour s'intéresser particulièrement à son intellect, quel lien avec l'art olfactif ?

J'ai l'impression qu'en Occident (et j'insiste sur ce point parce que les perceptions se modulent d'une civilisation à l'autre), il a toujours été tenté de prouver combien l'être humain n'avait rien à voir avec l'animal. Plus futé, plus conscient, plus sensible, plus intelligent... bref, au-dessus. Mais s'il peut faire des circonflexions avec son esprit et se targuer d'être « mieux que » (il est aisé de s'envisager mieux que celui.celle qu'on ne comprend pas, n'est-ce pas ?), une chose le lie, et l'a toujours lié à sa condition : son corps. Son corps périssable, mystérieux, voué, comme toute chose, à disparaître et sur lequel il n'a qu'une mince prise. Et il se trouve que ce corps sent. Il sent dans les deux sens du terme : il respire les effluves autant qu'il en exhale. Cette volonté de taire ce corps animal, de s'en émanciper, de



Vue d'exposition – Photo Sarkis Torossian.

l'assembler à autre chose se retrouve dans l'histoire de la parfumerie, bien sûr, avec cette myriade de déclinaisons olfactives autour des fragrances végétales que l'on porte (c'est fascinant d'observer comme on se pare d'odeurs de plantes non ?) mais également dans l'histoire de l'art qui a tout mis sur ce que l'on voit, sur ce que l'on intellectualise.

Tu distingues histoire de l'art et histoire de la parfumerie ?

Il existe effectivement une vieille querelle qui interroge sur le statut du/de la parfumeur.se : est-il.elle artiste ? Je pense que oui. La question du statut de l'artiste est complexe, et j'aurais tendance à m'inscrire dans la lignée de ceux.celles qui avancent, comme Joseph Beuys, que tout le monde est artiste. Pour moi, dès qu'il y a acte de création, il y a artiste, mais l'histoire en a décidé autrement et s'est scindée. D'un point de vue assez factuel, artistes et parfumeurs.se se ressemblent à plusieurs égards : ils.elles manient des matières, tous deux répondent à des contraintes plus ou moins strictes selon les situations (commandes publiques, appels à projets pour les artistes par exemple et briefs pour les parfumeurs.se) pour permettre la création d'un objet, de quelque chose. Mais les usages en ont décidé autrement... Car, pour moi, ça n'est pas tant le statut de l'artiste qui pose question, mais celui de l'œuvre. Certains artistes envisagent le parfum comme une œuvre. Je pense ici à Quentin Derouet qui a réuni l'ensemble de son travail d'étudiant dans un alambic, qui l'a allumé et qui en a tiré quelques gouttes essentielles transformées en jus. Peter de Cupere, également présent dans l'exposition, a aussi commercialisé, il y a peu, des parfums. Quelle différence entre ces parfums et le dernier Lancôme ou le dernier Annick Goutal ?

Mais pour autant, ces deux mondes de la parfumerie et de l'art se rencontrent dans l'art olfactif.

Oui, bien sûr il y a rencontre. Enfin, je dirai plus qu'il y a fusion. Et le parfum est d'ailleurs l'une des expressions de ce que l'on appelle art olfactif, mais il ne s'y résume pas. Pour l'instant, je dirai qu'est art olfactif tout ce qui est considéré comme œuvre d'art et qui permet ou promet une expérience olfactive. Les bouquets de Willem de Rooji, les installations de Roman Moriceau, les savons de Claudia Vogel, les performances de Gwenn-Aël Lynn et les objets de Julie C. Fortier ou de Boris Raux, les danseuses de Degas d'Antoine Renard, mais aussi les parfums détournés de Florence Audéoud et ceux d'Anika Yi...

C'est cette pluralité de formes que tu as voulu rassembler dans l'exposition *Odore, l'art, l'odeur et le sacré* ?



Quentin Derouet, *Intention*, Fiole, absolu obtenu après la distillation des œuvres de jeunesse de l'artiste. Parfum de synthèse réalisé à partir de l'Absolu, flacon, Dimensions variables, 2013 – Photo Sarkis Torossian

Tout à fait, on peut expérimenter toute forme de médium dans l'art olfactif, et comme je souhaitais embrasser une histoire de l'art olfactif dans *Odore*, j'ai souhaité que de multiples médiums s'y retrouvent : sculpture, parfum, peinture, photographie, vidéo, relique de performances... Ce qui m'importait dans cette exposition que j'ai eu la chance de pouvoir orchestrer à la galerie Pauline Pavec, était d'installer le médium de l'olfaction dans l'histoire de l'art, du début du XXe siècle à nos jours par le biais du sacré. Tous les médiums ont eu un lien particulier au sacré dans l'histoire de l'art et celui-ci était une porte d'entrée parfaite parce qu'il me permet d'aborder des thématiques telles que l'aura, la sacralisation de l'artiste et celle de l'œuvre, les réemplois culturels et cultuels, et bien sûr, la question du corps-relique.

Le sacré et l'odeur, tous deux impalpables, sont pourtant accessibles par le corps. C'est comme si ce corps était obligatoirement présent pour pouvoir percevoir l'imperceptible...

Ah oui oui, la démonstration qui pousse à entremêler le corps à l'esprit dans chaque interstice m'intéresse. Le corps est primordial pour tout, et même pour ce qui pourrait, à première vue ne pas le convoquer, dont, par exemple le sacré. C'est bête, mais sans corps, on ne peut rien percevoir, même pas les choses les plus immatérielles. Dans cette exposition, j'ai essayé de montrer que ce corps est un peu le siège culturel de l'impalpable. S'il est important de distinguer la notion du sacré de celle des religions (ce sont souvent elles qui promettent la vie après la mort, le sacré est davantage une notion liée au monde vivant en quelque sorte), ce rapport direct au corps à un réel impact politique.

Le corps, et donc les odeurs qu'il perçoit seraient politiques ? Pourquoi ?

Parce que je trouve qu'on est englué, dans l'art (et plus généralement partout ailleurs), dans cette notion de perception intellectuelle qui met au rebut le corps. Or l'odeur c'est le corps, et considérer l'odeur dans l'art, c'est y replacer l'importance directe, physique de la chair. Sans la présence du corps pour sentir l'œuvre, celle-ci est incomplète. L'expérience esthétique ne se fait pas entièrement. Cela revient à penser une autre histoire de l'art, à envisager d'autres codes, à bousculer l'art. Envisager l'odeur c'est interroger ce que l'œil voit, c'est prouver qu'il n'est pas le seul à détenir la connaissance et c'est remettre en cause tout notre système oculocentré où l'œil est roi (et j'appuie bien sur le genre masculin de la royauté — et de



herman nitsch – Antoine Renard – Romain Vicari – Photo Sarkis Torossian

l'œil...). En fait, remettre en question le regard, c'est remettre en question l'histoire de l'art. Et remettre en question l'histoire de l'art c'est une manière de remettre en question l'histoire tout court. Aujourd'hui, c'est primordial et pour moi cela s'envisage au côté de luttes comme celle des questions de genre, des luttes anticoloniales ou de l'écologie. Envisager une sensorialité plus large, c'est étoffer les perceptions et les interprétations...

C'est pour cela que tu as choisi de faire cette exposition dans une galerie ? C'est l'institution qui te semblait la plus à même de te laisser cette liberté-là ? Et ça n'a pas été trop compliqué de penser l'odeur dans un contexte où on est tous masqués ?

Pour le masque, je répondrais rapidement que non, ça n'a pas été compliqué. On sent à travers malgré tout, et surtout, je trouve que c'est d'autant plus évident de montrer l'importance des choses en en étant privé. Il y a plusieurs voix qui s'élèvent contre cette perte de sensibilité qui coupe du monde, et tout cela date de bien avant l'épidémie...

Ensuite, ça n'est pas moi qui ai choisi la galerie Pauline Pavec, c'est la galerie Pauline Pavec qui m'a choisie ! C'est certain que la galerie est un espace qui débroussaille. Bien que se soit un endroit où l'art reste sous l'emprise du marché, il y a des possibilités qui s'envisagent plus facilement que dans les grandes institutions souvent handicapées par les procédures. C'est particulièrement possible à la galerie Pauline Pavec. C'est une petite galerie qui a de grandes idées. Quentin Derouet, le co-fondateur et Pauline sont pleins d'audace, ils osent et c'était un grand pari que de prendre le risque d'envisager et de proposer un autre sens à la collection. Car, là particulièrement, il est question de permettre aux œuvres olfactives d'intégrer les collections privées et publiques. Clairement, il existe déjà des œuvres d'art mobilisant les senteurs qui sont dans les collections, mais l'odeur n'est pas particulièrement mise en avant. En faisant une exposition d'art olfactif, dans une galerie, c'est comme si c'était le marché qui posait lentement son regard (et bientôt son nez) vers les exhalaisons...

Symone Bourdoizeau

EXPOSITIONS REVIEWS

OIRON

Julie C. Fortier. Le Temps pour horizon / Nicolas Daubanes. Nomen Nescio

Château d'Oiron / 11 juillet - 31 octobre 2020

Il y a des lieux surprenants où l'art contemporain, en rencontrant le patrimoine, arrête le temps. Étrangement, tristement, le public manque parfois ce riche dialogue. La qualité de ce qui est proposé n'est pourtant pas en cause, le château d'Oiron l'illustre bien. Il jouit de la riche collection « Curios & Mirabilia » composée d'œuvres contemporaines et orchestrée, dans les années 1990, par Jean-Hubert Martin. Le célèbre commissaire y reprenait, spécialement pour le château, l'idée de cabinet de curiosité chère à Claude Gouffier, écuyer d'Henri II à qui l'on doit la construction de l'édifice. Depuis, une relation privilégiée s'est tissée entre des artistes invités à se modeler au lieu et les trésors qu'il abrite. Depuis juillet, c'est à Julie C. Fortier et Nicolas Daubanes que les imposants murs sont confiés, leur laissant carte blanche pour explorer ce qui nous précède et en saisir la substance. C'est ce qu'a fait Julie C. Fortier en permettant d'apprécier cet espace chargé d'histoire par le biais subjectif et intérieur des odeurs. Artiste franco-canadienne ayant fait des émanations le lieu plastique de réflexions mémorielles et intimes, c'est à travers des récits croisés qu'elle s'est immiscée dans les interstices de ces lourdes pierres, reflet écrit d'un monde passé (*Le Temps pour horizon*). En s'arrêtant sur les graffitis qui y perdurent, elle a découvert la ligne d'un flacon surplombé de la légende gravée « thubéreuse ». De là est née la première œuvre, *À fleur de pierre*, où le parfum enveloppant et ensorcelant de la délicate fleur blanche imprègne une carte offerte au visiteur. Trace de ceux qui ont habité les murs, les parfums qui se déploient dans les *Fantosmies* de l'artiste renvoient aux impressions fantomatiques, aux énergies qui circulent dans les lieux où l'histoire s'est bâtie. Ici, par les différents bouquets qu'ils proposent, ils évoquent particulièrement les figures féminines ayant traversé le château, celles qui sont généralement oubliées.

Un oubli qui, dans l'œuvre de Nicolas Daubanes n'est ni matériel (l'odeur), ni généré (les femmes), mais social : l'acte révolutionnaire que chaque système s'est employé à faire taire. Mais la révolte ne ploie pas, au contraire, elle a créé tout un ensemble de signes qui joue avec la dureté de ce qui est imposé. Le béton malignement saboté, car sucré, par les travailleurs français que les nazis obligeaient à la construction du mur de l'Atlantique

(*Sabotage 9*, 2020), la poudre d'acier ou de fer qui rappelle les barreaux limés et qui dessine les contours de camps d'internement (*Les Milles en feu* ou *Toit de la prison Charles III, Nancy 1972*, 2019) ou encore une table, simple et solide qui, détournée, devient scène de procès, sont autant d'éléments démontrant que le langage de la révolte, omniprésent, trouve toujours le support de son expression. Exhumé, tenace, l'oubli s'annule alors. Il cesse d'être l'innommable « nomen nescio » ayant donné son titre à l'exposition de Nicolas Daubanes et, à la manière d'un certain patrimoine des provinces françaises, raconte sa propre histoire.

Sandra Barré

There are surprising places where contemporary art, meeting heritage, stops time. Strangely, sadly, the public sometimes misses this rich dialogue. However, the quality of what is on offer isn't in question, as the Château d'Oiron illustrates. It enjoys the rich "Curios & Mirabilia" collection of contemporary works, orchestrated in the 1990s by Jean-Hubert Martin. The famous curator took up, especially for the château, the idea of a cabinet of curiosities dear to Claude Gouffier, Henri II's squire, who built the building. Since then, a special relationship has been forged between artists invited to model their works according to the site and the treasures it houses. Since July it has been the turn of Julie C. Fortier and Nicolas Daubanes, to whom the imposing walls have been entrusted, carte blanche having been given to them to explore what precedes us and grasp its substance. That's what Julie C. Fortier has



done by making it possible to appreciate this space full of history through the subjective, inner meaning of smells. A Franco-Canadian artist who has made emanations the physical site of memory and intimate reflections, it is through intersecting narratives that she has inserted herself into the interstices of these heavy stones, a written reflection of a past world (*Le Temps pour Horizon*). Stopping to consider the graffiti that remain there, she discovered the outline of a bottle surmounted by the engraved caption "thubéreuse" [tuberose]. From there was born the first work, *À fleur de Pierre* [play on words on expression "à fleur de peau", meaning sensitive, replacing "peau", skin, with "pierre", stone], where the enveloping and bewitching fragrance of the delicate white flower permeates a card offered to the visitor. Traces of those who have lived within the walls, the perfumes that unfold in the artist's *Fantosmies* refer to the ghostly impressions, the energies that circulate in the

places where history was built. Here, through the different bouquets they offer, they particularly evoke female figures who lived in the château, those who are perpetually forgotten.

An oblivion which, in Nicolas Daubanes' work, is neither material (scent), nor gendered (women), but social: the revolutionary act that each system has tried to silence. But the revolt doesn't yield, on the contrary, it has created a whole set of signs that plays with the harshness of what is imposed. The concrete, maliciously sabotaged, because soft, by the French workers whom the Nazis forced to build the Atlantic Wall (*Sabotage 9*, 2020), the steel or iron powder that reminds one of filed bars and that draws the outlines of internment camps (*Les Milles en Feu* [The Milles Camp on Fire] or *Toit de la Prison Charles III, Nancy 1972* [Roof of the Charles III prison, Nancy 1972], 2019) or even a simple, solid table which, when re-appropriated, becomes the scene of a trial, are as many elements demonstrating that the language of revolt, omnipresent, always finds the support of its expression. Unearthed, tenacious, oblivion is then cancelled out. It ceases to be the unspeakable "nomen nescio" [I do not know the name/anonymous] that gave its title to Nicolas Daubanes' exhibition and, in the manner of a certain heritage of the French provinces, tells its own story.

Translation: Chloé Baker



De haut en bas / from top:
Nicolas Daubanes. « Sabotage 9 ».
2020. Béton, fer, sucre
Julie C. Fortier lors de sa récolte de
plantes. 2020. (Ph. Charly Muller)

Olivier R.P. David, Clara Muller, Vanessa Theorodopoulou, Fabien Vallos, Caro Verbeek ,
« Voici des feuilles, des fleurs, des fauves et des oiseaux », monographie, éditions Nez,
2020, 160 pp.

Voici des
feuilles,
des fleurs,
des fauves
et des
oiseaux

Julie C.
Fortier

Voici des feuilles,
des fleurs, des fauves
et des oiseaux

0

Essais Guests Interviews Reviews News

Archives

Fr / En

2

Nicolas Daubanes / Julie C. Fortier

par Sandra Barré



Cet été, le château d'Oiron dans les Deux-Sèvres a invité Nicolas Daubanes et Julie C. Fortier à investir l'ensemble de ses salles. Et, bien qu'il ne s'agisse aucunement d'un duoshow – les deux artistes devaient avoir chacun leur temps d'exposition avant la crise du Covid-19 –, le fil rouge de leurs travaux s'accorde parfaitement. Pourtant, cela aurait pu être compliqué tant ce château un peu oublié des circuits de la Loire a déjà ses pièces emplies d'art contemporain. Il abrite la riche collection « Curios et Mirabilia » rassemblée par Jean-Hubert Martin en 1993. De la galerie des Chevaux mise en valeur par Georg Ettl, à la salle des formes géométriques ornées du *Wall Drawing # 752* de Sol Lewitt, en passant par la Salle d'Éole et des Volants où l'on retrouve *Les Pensionnaires* d'Annette Messager, l'entièreté du château est investie. Dans ses trente-cinq salles, une petite centaine d'artistes reprennent l'esprit du cabinet de curiosités cher à une fameuse figure de la région, Claude Gouffier, marquis de Caravas, propriétaire du château et collectionneur d'art qui fut grand écuyer des rois de France François Ier, Henri II, François II et Charles IX.



Nicolas Daubanes, *Sabotage 9*, Béton, sucre, fer, 2020. Photo : Charly Muller

Julie C. Fortier et Nicolas Daubanes ont donc, comme tous les artistes invités dans les expositions temporaires qu'accueille l'ancienne demeure, frayé leur chemin dans l'histoire architecturale et artistique du lieu.

Nicolas Daubanes a choisi de raconter la disparition. Par la matière d'abord, en faisant honneur aux travailleurs-résistants de la Seconde Guerre mondiale qui, contraints de bâtir le mur de l'Atlantique, ont mélangé du sucre au béton pour le fragiliser (*Sabotage 9*). Escalier reposant sur un coffrage aux airs de chaîne hélicoïdale du vivant, il est, à l'image de tout, voué à se désintégrer. Ce qui était alors dur, robuste et fier, s'émiette. Présents à deux reprises, les dessins

muraux à la limaille de fer aimantée de l'artiste se concentrent sur une disparition à la fois formelle et conceptuelle. Limant du fer qu'il aimante à travers le papier, Nicolas Daubanes évoque les barreaux péniblement sciés par des prisonniers en quête de liberté. L'imaginaire de l'évasion carcérale prend forme, s'appuyant sur un dispositif qu'il est difficile d'envisager comme pérenne : la force d'attraction et celle de l'aimant sont imprévisibles. Reprenant pour ces dessins le détail de certains bâtiments où la résistance s'est entendue (ici la prison de Nancy et le camp des Milles en Provence), il met à l'index les méthodes d'incarcération française. Preuve en est le parallèle fait entre l'épisode de l'enfermement d'artistes (Hans Bellmer par exemple) en 1939 par les Allemands dans le camp des Milles (*Les Milles en feu*, 2019) et celui du 15 janvier 1972 lors duquel une dizaine de détenus de la prison de Nancy se révoltèrent contre leurs conditions de détention.



Nicolas Daubanes, *Toit de la prison Charles III, Nancy 1972, 2019*.
Poudre d'acier aimantée, 100 x 200 cm chaque panneau.

ts, autant physiques qu'immatériels.



Nicolas Daubanes, *En plein jour*, 2020. Batteries solaires, LEDs, fils

L'artiste révèle que si l'ordre doit régner, cela ne peut être par l'oppression, qui, d'où qu'elle agisse et quels qu'en soient les agents, ne semble pas capable d'endiguer définitivement la violence. En filigrane, dans chaque œuvre de l'artiste, ce sont les actes de ces dits criminels qui sont interrogés. Ceux d'hier le seraient-ils aujourd'hui ? Peut-on envisager qu'un prisonnier soit un résistant ? Mais pour résister à quoi ? Et, finalement, que combat le système judiciaire prétendument immuable ? Lumières et ouvertures s'entrevoient dans les combles du château. Nicolas Daubanes dispose au bout d'un long chemin obscur, guidé par l'esthétique de la fameuse scène d'exécution dans *l'Armée des ombres* (1969) de Melville, une table de réflexions où sont entreposés différents livres nourrissant la littérature pénitentiaire (*En plein jour*, 2020). Étudiées à la lumière glanée par des panneaux solaires placés dans l'abbaye de Fontevraud — lieu de détention juvénile sous l'Occupation où Jean Genet fut retenu —, ces sources invitent à s'inspirer d'une liberté aux multiples états, autant physiques qu'immatériels.



Julie C. Fortier, *LUX*, 2017-20. 12 parfums, cadre circulaire hêtre et multiplis de bouleau 70 cm de diamètre, papier à parfum blanc imprimée en blanc.
co-produit avec Le Château d'Oiron, Centre des Monuments Nationaux
Courtesy Julie C. Fortier et Galerie Luis Adelantado VLC

Avec *Le temps pour horizon*, qui donne son nom à l'exposition, la pierre, qu'elle soit architecturale ou matière de recherche géologique, dévoile sa lente histoire. Cette dernière se raconte également par l'empreinte de l'être humain. Au milieu des graffitis marqués dans le tendre tuffeau (pierre de Loire), une forme semblable au tracé d'un flacon s'aperçoit. Elle a pour légende gravée « thubéreuse ». Naît alors *À fleur de pierre*, une carte parfumée distribuée à tous les visiteurs. L'odeur douce et crémeuse de la fleur blanche qui s'en dégage est alors emportée comme on le fait des souvenirs qui se respirent. Cette idée de mémoire olfactive est d'ailleurs le fondement même des trois *Fantosmies* de l'artiste, cachées dans trois salles du château. Formes hallucinatoires où il n'est pas question de visions mais d'effluves, celles que Julie C. Fortier fait exhaler jouent sur les présences fantomatiques des femmes qui ont fait l'histoire du lieu : Hélène de Hangest, Jacqueline de la Trémoille, Françoise de Brosse, Athénaïs de Montespan... Chacune de ces trois apparitions odorantes s'accompagne de sons d'ambiance. Alors, passé et présent s'aspirent d'une même respiration. Du temps, il en est à nouveau question dans l'installation *Lux*, où les mois de l'année sont scandés olfactivement et visuellement. Sur douze dessins, Julie C. Fortier vaporise le parfum du mois, obtenu après macération des fleurs et des plantes qui fleurissaient aux alentours. Évocation de paysages uniques et colorés à la forme odorante du rythme végétal, ils rappellent avec délicatesse que l'essentiel se trouve certainement dans un temps que l'on ne considère plus.

Image en une : Julie C. Fortier, *Le temps pour horizon*, 2020, parfum, pierre calcaire fossilifère, co-produit avec Le Château d'Oiron, Centre des Monuments Nationaux. Remerciements Didier Poncet et Olivier R.P. David.
Courtesy Julie C. Fortier et Galerie Luis Adelantado VLC

0

Essais Guests Interviews Reviews News

Archives

Fr / En

2

Visibles virtualisés

par Sandra Barré



Image en une : Mathilde Denize, *HAUTE PEINTURE*, performance présentée lors de la Nuit des musées au musée des beaux-arts de Dole et lors du lancement du magazine *Figure Figure* à la Fondation d'entreprise Ricard en 2019. Courtesy de l'artiste et galerie Pauline Pavéc. Photo : Erwan Fichou

une fin en soi ?

Depuis ces quelques semaines statiques que la crise sanitaire du COVID-19 nous a fait vivre, depuis que le monde où régnait déjà la toute puissance du regard s'est mis à l'arrêt, la faculté de l'art à n'être rien d'autre que perception visuelle s'est d'autant plus remarquée. On l'a retrouvée miniature dans les journaux que la presse maintient péniblement, dans les livres d'art souvent trop chers, et sur nos internets bien sûr, là où elle se déploie, jetant toute l'étendue de ses relatives possibilités. Réseaux sociaux accessibles via smartphones et netbook ont ouvert largement leurs royaumes à des expositions qui s'appréhendent en pouces : l'art en ce qu'il désigne la production héritière des Beaux-Arts est ce qui se voit, et cela ne se discute pas. Mais est-ce une bonne chose de laisser écrire une histoire uniquement par ce qui est vu ? Voilà que la question s'actualise au moment où la vie reprend son cours et que la réouverture des musées s'amorce.

Évident pour une large part de l'art occidental depuis que Platon et Aristote se sont accordés sur la suprématie de l'œil au détriment des autres organes perceptifs du corps, l'art rétinien commence à être remis en cause au début du XX^e siècle. Les futuristes, les dadaïstes et nombre de plasticiens après eux — comptant bien sûr Marcel Duchamp —, n'ont eu de cesse de travailler à une expérience qui se partagerait, comme le prodigue Yves Klein, « au-delà du visible ». Pour autant, et malgré le recul pris depuis quelques décennies sur la dangerosité de laisser l'exclusive parole aux quelques maîtres de ce monde, cette dite « visualité » semble tout avaler sur son passage, promettant le phagocytage de chaque forme artistique ne s'y inscrivant pleinement. À l'ère de la virtualisation, vecteur favori du règne oculocentrique, nulle place pour les œuvres se vivant charnellement. Pas d'art olfactif, pas d'art in situ, pas d'art participatif, pas de performance, mais une nécessité toujours plus grandissante d'une visualité des œuvres.



Roman Moriceau, *Our exquisite replica of "eternity" (parfum)*, 2018, verre, bois, huile, alcool, métal, parfum; *Flowers (I)*, 2018 acai, baie de goji noire, betterave, cerise, chlorophylle, freeze dragon fruit, phycocyanine, baie de goji, curcuma, gingembre, matcha; *Our exquisite replica of "eternity"*, 2018, fleurs, bois, verre, amplis, enceintes, ordinateur, camera, céramique. Courtesy de l'artiste et de la galerie Derouillon. Photo : Grégory Copitet

Au détour d'une conversation privée, Charlotte Heninger annonçait après confinement que la « visibilité » mesurable au nombre de likes (et de vues) était, bien qu'absurde, rassurante. Elle avait permis à cette jeune artiste française travaillant sur des ambiances immersives pénétrant l'organique de la terre, de prolonger, pendant ce confinement, un semblant d'existence professionnelle. Non pas que ses productions se soient arrêtées, mais ne pouvant plus partager ses créations par l'expérience directe, il a fallu qu'elle les médiatise. Cette approche virtuelle renvoie à un état plus général faisant de la perception optique le fondement même de toute présence plastique. La caractéristique d'une œuvre se définissant en ce qu'elle montre quelque chose accessible par la vue, enjoint visibilité, visualité et virtualisation à s'emmêler. La première n'étant permise qu'à condition des deux autres. Quelle que soit la nature de l'œuvre, il faut, pour y croire, pouvoir la voir et la souveraineté du visible, bien qu'elle ait quelques opposants, reste la règle.

Celle-ci s'explique souvent par l'argument de la technologie qui impliquerait que la diffusion n'est envisageable que par des biais favorisant l'appréhension visuelle. Mais toute cette hiérarchie des sens perceptifs, érigeant celui de la vue comme étant le plus intellectuel et ayant conduit à la société de l'image et du spectacle que nous éprouvons aujourd'hui, n'a-t-elle pas été construite ? Si voir autrui, selon les thèses de Michel Foucault, permet de contrôler sa tenue^[1], faire de la vue le seul moyen de connaissance ne reviendrait-il pas à mettre sous emprise toute une civilisation sensible ? N'y a-t-il pas eu un immense basculement social et mondial lorsque l'imprimerie a fixé l'oralité par l'écrit ? N'est-ce pas en partie cette transposition de l'oreille à l'œil qui a plongé ceux ne pouvant écrire leur histoire dans le silence (je pense ici aux sociétés que les traditions orales ont rendu anhistoriques aux yeux de l'Occident) ? Et ceci se pose pour la question des deux sens de l'esprit que sont l'ouïe et la vue, mais qu'en est-il des trois autres, le goût, le toucher et l'odorat, relégués au corps et donc refusés à l'expérience du beau esthétique^[2] ? Nos aïeux n'auraient-ils pas pu rêver à des moyens de dématérialisation de ceux-ci, au même titre qu'il nous est aujourd'hui permis de communiquer via des écouteurs sans fil et de regarder des images se mouvoir sur une surface ultra-fine tenant dans la poche ?

Ces questions relevant de l'histoire de la technologie et de la diffusion de l'art – voire de son archivage – nous mènent à l'état de fait que la virtualité s'entend comme synonyme du visualisable et interroge sur le destin à venir d'un art à la marge ne pouvant (pour l'instant) se dématérialiser. Que faire avec ces productions non visibles qui se vivent en présentiel quand la raison sanitaire exige la distance et quand l'écologie, implorant à la décroissance,

quémande moins de déplacements ? Que faire de cet art qui s'éprouve quand la virtualisation en impose des conditions d'existence à distance ?



Sarah Trouche, *De lune l'autre*, performance en ligne, 2020

Ces questions relevant de l'histoire de la technologie et de la diffusion de l'art

comme archive. Ce qui compte c'est l'action, la démarche de s'unir autour de la captation de la lune. C'est l'acte participatif.



Erwin Wurm, *Abstr II*, 2010, C. print, 92 x 74,5 cm © Erwin Wurm

Cette mise en mouvement du spectateur à distance, la mobilisation de son corps et de son environnement, l'artiste autrichien Erwin Wurm l'a également

Certains artistes performeurs ont trouvé des moyens de contourner le non-partage physique en se servant de cette dématérialisation du visible. L'artiste canadien [M] Dudeck, dans ses actions qui décortiquent et déconstruisent les mécanismes de croyance pour proposer une forme de science-fiction performative religieuse queer, envisage cette accélération du virtuel comme une sorte de transition faisant évoluer l'art et de ses idées. Pour lui, le monde de la dématérialisation ne peut d'un côté qu'augmenter la valeur des expériences vécues dans l'immédiateté, tout en les diffusant plus largement encore de l'autre. Il s'appuie sur les dires de Marina Abramović, soutenant que ce temps de mise à distance n'est que passager, et il prédit que cette crise, permettant adaptabilité et assimilation plus grande du virtuel, servira l'épreuve directe de la performance.

Une prédiction qui semble se confirmer auprès de Sarah Trouche, artiste française, qui a désigné la lune (*De lune l'autre*, 2020) comme le lieu de projection et de communion d'un ensemble de confinés appelés des quatre coins du monde. L'artiste connue pour recouvrir son corps nu de pigments afin de l'employer comme étendard de réflexions politiques, a décidé de faire d'un élément naturel, commun et universel, la possibilité d'un rassemblement. En demandant, via les réseaux sociaux, des photographies de l'astre au moment de son firmament, elle a reçu plus de 800 clichés, amateurs et professionnels. Le protocole de partage réunissant autour de la figure artistique était maintenu, et le virtuel permit l'échange. Le livre d'artiste numérique sur lequel Sarah Trouche est en train de travailler en témoignera. « Cette performance, je la considère comme telle. Il y a eu tous les ingrédients réunis : l'expérience collective, l'immédiateté du partage sur une seule nuit, et pour moi, en tant qu'artiste, l'idée du risque auquel je me confronte à chaque fois que je fais une performance en public ». Sarah Trouche, pour sa part, est allée photographier la lune, nue, sur les toits de Paris. « Cette crise, je l'ai vue comme une mise à l'épreuve, comme un changement de contexte. Le performeur doit toujours s'adapter au contexte dans lequel on fait art. Et là, le passage par le numérique est une forme d'adaptation ». Ici, la photographie pourrait presque s'entendre comme archive. Ce qui compte c'est l'action, la démarche de s'unir autour de la captation de la lune. C'est l'acte participatif.

Cette mise en mouvement du spectateur à distance, la mobilisation de son corps et de son environnement, l'artiste autrichien Erwin Wurm l'a également sollicitée. Pendant le confinement, alors que l'exposition à la MEP présentant ses photographies était fermée, il a lancé le hashtag #ErwinWurmChallenge qui appelait ces followers d'Instagram à reproduire chez eux, à leur façon, ces fameuses One Minute Sculptures promettant des pauses drôles et incongrues. Une manière pour lui d'entrer à l'intérieur des chaumières et de pousser ces « regardeurs faisant l'œuvre[3] » à être acteurs de celle-ci. Là, la virtualisation reste présente, elle est la preuve du geste. Mais elle ne sert pas la vue, elle témoigne de l'action et du mouvement commandé pour qu'il y ait œuvre. Le regard appelle à l'action, une action chez soi, et s'en fait la trace.

Cette proposition par le regard, médiatisé par le virtuel des réseaux, d'autres artistes la considèrent non comme une fin en soi mais comme une invitation à vivre l'expérience réelle de l'art. Julie C. Fortier, artiste franco-canadienne, intégrant toute une poétique de l'odeur dans ses productions, ne l'envisage pas autrement. Pour elle, le virtuel attise la curiosité, fait connaître et doit donner envie de vivre ses œuvres : « j'utilise les réseaux sociaux pour communiquer sur mes projets mais ce qui compte, c'est bien l'expérience physique de l'œuvre et le contexte qui la permet. On a tendance à oublier tout cela pour se concentrer sur le visuel. On se laisse duper parce qu'on pense qu'avec lui on est face à l'œuvre, mais non, on est en face d'une reproduction. Mais pour aller à l'art, vraiment, il faut dépasser le visuel. L'art s'adresse à tous les sens. La dématérialisation a ses bons côtés, évidemment, et je suis persuadée que ce confinement a été possible parce que la culture de la dématérialisation existe, mais il faut faire attention à ne pas s'y enfermer et à ne pas délaïsser l'expérience. Roger Caillois dans *Les Jeux et les Hommes* disait quelque chose comme "les hommes du futur seront fortement communicants



Julie C. Fortier, et les femmes ont surfi de la montagne, vue de l'exposition *Comme un fiasco asséché*, Centre d'art Micro-ondes, Vélizy Villacoublay, 2018. Photo : Aurélien Mole

et faiblement rencontrants”, et je crois que c’est une chose à laquelle il faut continuer d’être vigilant ».

Le visible met à distance, ne laissant à l’appréhension de l’œuvre qu’une certaine forme intellectuelle insuffisante, les limites de la virtualisation le démontrent. D’ailleurs, peut-être que cette crise nous permet de constater que la définition d’un art que seul l’œil (et par lui l’esprit) détermine est arrivée à son paroxysme, et qu’elle ne suffit plus. L’œuvre doit être vécue, et si cela s’entend d’autant plus pour les productions qui ne peuvent s’activer sans la présence du corps, il en va de même pour tout travail, quelle que soit sa nature – Daniel Arasse l’argumentait très bien. L’artiste française Mathilde Denize l’exprime en défendant la nécessité d’un « avis physique de l’œuvre ». Celui-ci s’illustre d’ailleurs particulièrement justement à travers sa performance *Haute Peinture* (2019), où deux danseurs de la compagnie Suzanne et une amie proche, éloignée de cet art, portent des toiles de l’artiste modelées en costume. La peinture fusionne avec les performeurs, témoignant combien ce corps à corps physique est primordial à l’expérience artistique.

Le sujet de la physicalité de l’art et de son rapport direct ouvrant le champ perceptif de l’œuvre aux autres sens et au contexte de son appréhension n’est pas né d’hier. L’infra-mince de Marcel Duchamp orientant un art non rétinien a fait couler beaucoup d’encre, les réflexions de Lygia Clark sur la cohérence organique de l’expérience esthétique continuent d’inspirer les nouvelles générations et l’aura de l’œuvre théorisée par Walter Benjamin ne cesse d’être explicitée. Et pourtant, malgré le fait que le monde de l’art semble s’accorder sur cette nécessité de l’expérience réelle de l’œuvre, la dématérialisation de festivals, de foires et d’expositions menace. Le visuel virtualisable ne semble pas être la clé, mais tout le monde s’y engouffre.

S’ajoute à ceci des questions éthiques, bien souvent passées sous silence. « La virtualisation n’est pas biodégradable » rappelle l’artiste français Roman Moriceau « Toute production s’inscrit dans un cycle en balance avec un environnement global né de la matière. Or, s’il y a dématérialisation, il y a forcément en amont, une matérialisation, et cet univers du virtuel consomme. C’est très abstrait, car tout tend à nous éloigner de ce fait, mais il est important de garder à l’esprit que cette virtualisation a un coût écologique ». Pour Roman Moriceau qui pense des environnements artistiques où divers médiums appellent le plus vaste éventail sensoriel possible, l’artiste doit s’interroger sur la manière même dont il construit son œuvre et sa responsabilité dans la production même de ses œuvres : comment et avec quoi sont-elles-faites et pour quel public ? L’œuvre qui ne se virtualise pas (ou mal) prend alors des allures politiques. Elle s’oppose à un système dominant porté par un mouvement encore massif nourrissant cette souveraineté de la visualité et propose des alternatives motivées par un retour à l’expérience directe. Celle-ci permettrait une forme de partage bien plus riche, car physique et donc polysensorielle, que celle qui s’exprime dans la dématérialisation. Plus question de penser l’art à distance, il faut s’y frotter. Il pourrait alors être envisagé, comme cela se pense de l’agriculture, une relocalisation de l’art avec l’ouverture de structures plus modestes mais aussi plus accessibles que ne le peuvent être les grands musées. Nicolas Bourriaud semble par exemple avoir considéré cette nouvelle façon de faire art en gageant une exposition n’invitant que des artistes résidant à moins de 100 km de la Panacée, son centre d’art à Montpellier. Voilà peut-être la promesse d’éprouver un art au plus près de soi, par ce que propose le corps dans son ensemble et pas seulement par ce que permettent moins les yeux.

[1] Voir à ce sujet *Surveiller et Punir*.

[2] Les grands penseurs esthéticiens du XVIIe siècle ont statué sur le fait que l’art était une question de beauté discernable seulement par la vue. Et bien que la déconstruction de ces lieux communs ait été grandement engagée depuis le XXe siècle, l’œil reste maître. Pourtant, d’autres esthétiques se théorisent doucement. Le parfumeur français Edmond Roudnitska, dans *L’Esthétique en Question* (1977), pense, par exemple, une esthétique olfactive.

[3] « C’est le regardeur qui fait l’œuvre » disait Marcel Duchamp.

Le linge qui sèche, l'ambre solaire, le figuier... Voyage au pays des odeurs de l'été

Par Lionel Paillès

Publié le 25 juillet 2020 à 00h40 - Mis à jour le 25 juillet 2020 à 15h21

Réservé à nos abonnés

Favoris  Partage    

DÉCRYPTAGES | Enivrantes, envoûtantes ou alléchantes... derrière les senteurs si caractéristiques des vacances se cachent des réactions chimiques en chaîne. Rien de tel qu'une combinaison de molécules pour remplir nos narines de souvenirs.

Saviez-vous que le phytoplancton en décomposition provoque un parfum ozonique et soufré que notre mémoire olfactive attribue à la marée basse ? Ou encore que la belle odeur de propre qui se dégage des serviettes de plage et des tee-shirts qui ont séché au soleil provient d'un phénomène baptisé photo oxydation ? Décryptage des senteurs des vacances.

La marée basse, une exhalaison soufrée

Comme toujours, on a pris épuisettes, pelles et seaux au prétexte de dénicher quelques bigorneaux. Comme toujours, on a roulé le pantalon au-dessus des chevilles. Et comme toujours, les enfants se sont bouché le nez en éclatant de rire : « *Mais ça pue !* » « Ça », c'est l'odeur de l'estran à marée basse, cette zone découverte par l'océan. On n'a jamais su trop bien d'où elle sortait. L'iode ? C'est inodore, les chimistes sont formels. Tout comme le sel d'ailleurs, ou l'eau elle-même. Alors quoi ?

Cette exhalaison soufrée qui se dégage du sol après que la mer s'est retirée vers l'Amérique, on ne l'a pas inventée. « *C'est le phytoplancton, premier maillon de la chaîne alimentaire marine, qui en mourant et en se décomposant libère une substance qui donne cette odeur caractéristique à la mer* », explique Claude Le Bec, responsable du laboratoire de l'Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer (Ifremer).

Cette substance, le sulfure de diméthyle, se déplace dans l'air grâce au sel contenu dans les embruns marins ; la brise de mer permet de s'en gorger les narines.

En réalité, ce qu'on nomme l'odeur de marée est une mixtion d'odeurs. Les phéromones (dictyoptérènes) émises par les algues microscopiques pour dialoguer entre elles y prendraient leur part, tout comme les bromophénols,

aux émanations d'huître et de crustacé, qui permettent aux algues de faire fuir les prédateurs. Dans le creux de juillet, comme un rituel, on vient s'assurer qu'il est toujours là, ce parfum ozonique et soufré, quintessence des vacances et de l'enfance, et on est rassuré.

L'ambre solaire, un fumet souriant

Depuis juin 1935, la plage a une odeur : l'ambre solaire. La légende cosmétique raconte que c'est parce qu'il rentrait avec un teint rouge écrevisse de ses régates entre Bréhat et Dinard qu'Eugène Schueller (père de Liliane Bettencourt), chimiste de formation et fondateur de L'Oréal, commanda à son labo une huile anti-U.V. Commercialisée d'abord sur la Côte d'Azur, l'huile filtrante Ambre solaire (son nom complet) se tartine sur tous les corps dès l'été 1936, accompagnant les premiers congés payés de son fumet souriant.

Cette huile de rêve souffle sur la peau une impression de caramel au lait que Philippe Claudel qualifie de « *tiédeur d'intimité, de bras caressant* » dans l'ouvrage *Parfums* (Stock, 2012).

Certes, l'accord floral est classique : rose, jasmin, héliotropine (facette amandée). Ce qui emballe tout, c'est l'ingrédient

Lire aussi

[Les saintes huiles \(solaires\)](#)



secret, le salicylate de benzyle, l'un des seuls composants connus à l'époque pour ses vertus filtrantes et accessoirement délice de volupté. Très vite concurrencée par des actifs plus performants, cette matière première qu'on retrouve à l'état naturel dans l'ylang-ylang ou le tiaré est exclue de la formule en 1987. Tollé chez les vacanciers, qui se voient confisquer l'odeur de la plage !

La molécule sera réintroduite en 1995, non plus en tant que filtre mais comme agent parfumant. Le génie d'Eugène Schueller aura été d'instiller dans nos têtes cette petite musique olfactive devenue un tel tube que les parfums « solaires » comme L'Air du Temps (1948, Nina Ricci) ou Fidji (1966, Guy Laroche) en reprendront la mélodie.

Le splash de Cologne, une revue d'agrumes

C'est une petite chose pas bien méchante, une fraîcheur plutôt qu'un parfum, un truc sans engagement ni véhémence. Décrire ce parfum *mezza voce* revient à égrener un à un les agrumes : bergamote, citron, mandarine, orange douce... C'est si pacifiant qu'on ne voit pas bien quel risque il y aurait à s'en vaporiser sur la peau, même en plein soleil, et même si on nous a toujours dit que parfum et soleil ne faisaient pas bon ménage.

En réalité, ce qui provoquait autrefois des réactions cutanées, c'est le bergaptène, un composé photoactif de l'huile essentielle de bergamote (l'ingrédient star de l'eau de Cologne). Depuis, tout est rentré dans l'ordre : la bergamote a été purifiée de son bergaptène grâce au procédé de la distillation fractionnée et la peau parfumée peut s'exposer en toute impunité. « *La Cologne est estivale par essence, la chaleur nous pousse à rechercher l'effet désaltérant de l'agrumes, comme une fraîcheur matinale qui nous accompagnerait tout au long de la journée* », explique le parfumeur Alberto Morillas.

Au fond, la Cologne de l'été, cousine du roman de plage, partage avec lui certaines valeurs : simplicité tout-terrain, accessibilité et nonchalance reposante. Cette douceur qu'on jette sans réfléchir au fond de sa valise n'a d'autre fonction que de sentir bon et propre, et même, plus simplement, rafraîchir la peau.

Après la pluie, l'odeur de terre

L'ondée a été soudaine, et, presque instantanément, on a senti l'effluve frais et un peu sucré de la pluie. Sauf que la pluie ne sent rien ! Ce qui imprègne l'air, c'est une odeur verte et terreuse, un peu piquante : celle du péttrichor (le « sang des pierres », en grec).

Ce terme, moins joli que le phénomène qu'il décrit, est né en 1964 sous la plume d'Isabel Joy Bear et de Roderick G. Thomas. Dans la revue *Nature*, les deux géologues décrivent l'odeur de la terre gorgée d'eau après la pluie et lui offrent une explication scientifique. Des chercheurs du Massachusetts Institute of Technology (MIT) achèveront, en 2010, d'en éplucher le mécanisme.

L'odeur procède de la sécrétion par les plantes d'un liquide huileux (destiné à les protéger d'une prochaine sécheresse), absorbé par les sols durant l'été et qui, après la pluie, exhale une senteur délicate en se combinant avec la géosmine, un composé organique d'origine microbienne. Ce cocktail d'odeurs est transporté dans l'atmosphère par des bulles d'air libérées par les gouttes de pluie.

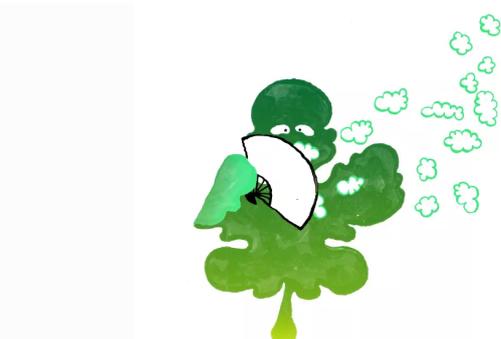
L'artiste québécoise Julie C. Fortier, qui travaille sur la puissance affective des odeurs, en a fait un parfum, destiné à être diffusé discrètement dans des lieux publics : « *Si on y est sensible, c'est que cette odeur, inscrite dans nos gènes, est un message de vie.* » Grâce au suc végétal, les végétaux s'arment pour résister aux temps difficiles. Cette odeur joyeuse est annonciatrice d'une récolte abondante et donc d'un monde meilleur.

Le figuier, des effluves stridents

C'est une odeur du sud, moins folklorique sans doute que celle de la lavande ou du Pastis. Une douceur fraternelle qui rend nostalgique tout méridional qui a dû s'établir ailleurs et qui s'exclame « Je suis chez moi ! », en la flairant comme pour la première fois.

Arbre méditerranéen qui aime croître au milieu des pierres et des vieux cailloux, le figuier s'offre deux floraisons : en juin, la figue est assez peu goûteuse et odorante ; dès qu'on a dépassé le zénith de l'été, elle dégouline de sucre, portant en elle ce léger goût de miel et de lait vert. On se laisse abuser par cette belle charnue et charnelle. Odorante elle l'est, un peu.

Mais comme pour la tomate, ce qui embaume vraiment l'atmosphère, c'est la large feuille rugueuse dessus et finement velue dessous (le cache-sexe d'Adam dans la Bible). « *Elle dégage une odeur délicieusement verte, crue, drue, sèche et râpeuse, un peu iris par certains côtés, un peu menthée aussi* »,



relève le parfumeur grassois Jean-Claude Ellena qui a fait de cette feuille odorifère le cœur battant de son parfum *Un jardin en Méditerranée* (Hermès).

La fournaise d'un été brûlant de toutes les sèves diffuse avantagement les effluves stridents du figuier. Et ce sera mieux encore aux premiers jours de septembre où la chaleur de toute une saison aura été condensée. Les Méridionaux savent qu'à une cinquantaine de mètres de la mer, l'odeur est à son faite : portée par le vent des flots, cette note rustique et végétale se mélange alors délicieusement avec les notes marines et aqueuses.

Le linge qui sèche, des arômes floraux et végétaux

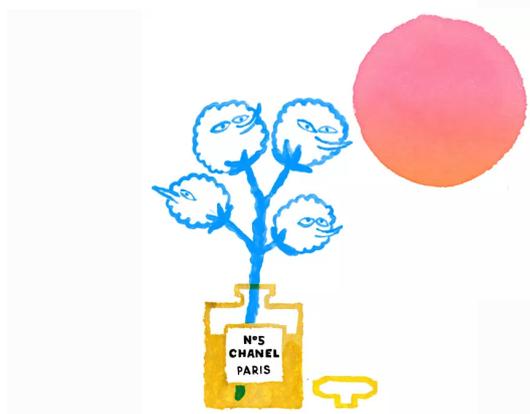
C'est un cérémonial estival qui n'est jamais vécu comme une servitude, bien au contraire. Aller décrocher le linge au fond du jardin, on se proposerait presque de le faire demain et le jour suivant, et il y a une bonne raison à cela : cette belle odeur de propre qui se dégage des serviettes de plage et des tee-shirts qui ont séché au soleil. On a longtemps cru que les arômes floraux et végétaux « volés » au jardin en imprégnaient les fibres. La publication en février d'une étude danoise dans la revue *Environmental Chemistry* contredit cette croyance.

« Par un phénomène baptisé *photo oxydation*, les rayons UV dégradent les molécules des fibres de coton et laissent échapper des molécules odorantes responsables de cette odeur de linge propre », explique Olivier R.P. David, maître de conférences à l'université de Versailles et collaborateur de la revue *NEZ*. Le combo soleil et humidité est indispensable à la venue de cette odeur fraîche.

Autre enseignement de l'étude : le coton 100 % naturel développe beaucoup plus de corps odorants que sa version teintée, probablement parce que les UV, absorbés par les colorants, ne participent plus dès lors au processus de dégradation à l'origine du parfum.

Cette odeur de linge propre aussi plaisante que tenace a été scannée par les chimistes : ils y ont trouvé des aldéhydes, molécules omniprésentes dans la formule du N° 5 de Chanel et qui développent des effluves agrumes un peu métalliques. Ironie de l'histoire, sans même savoir ce qui se cachait derrière cette odeur, les lessiviers ont intuitivement garni leurs formules de ces aldéhydes.

Lionel Paillès



La Chasse

Julie C. Fortier



Vue de l'installation lors de l'exposition *Vertige*, Centre d'art Micro-onde. 80 000 touches à parfums, 600 x 700 cm. Photo: Julie C. Fortier.

Depuis plusieurs années, le travail de Julie C. Fortier, née à Sherbrooke au Québec en 1973, réunit celui de plasticienne et de parfumeuse, de performeuse et de conteuse. Au sein d'une pratique originellement visuelle, l'artiste fait s'exprimer l'invisible et embrasse l'éphémère. Formée à la formulation de parfums, elle expérimente depuis 2013 les multiples potentialités de ce médium qu'est l'odeur, dans son rapport à l'espace, au temps, au langage, à la mémoire. Dans le sillage de Des Esseintes, le héros de Huysmans qui s'appliquait à peindre dans l'air de fugitifs paysages odorants, Julie C. Fortier poursuit un travail olfactif figuratif et narratif. Œuvre fondatrice de cette pratique, *La Chasse* (2014-2016) se déploie comme une fresque monumentale à même les cimaises de la galerie. Les presque 100 000 touches en papier qui composent l'œuvre forment un paysage pointilliste abstrait, dans lequel l'œil ne peut saisir ni image, ni motif, sinon la vague impression d'observer l'étendue d'une forêt enneigée depuis le ciel. Le récit annoncé par le titre ne prend forme qu'à l'approche du nez : de gauche à droite trois parfums se succèdent. C'est seulement à travers cet enchaînement de senteurs que surgissent les images et que, silencieusement, s'articule l'histoire.

La verte luxuriance d'une prairie apparaît d'abord, dans l'odeur si caractéristique de l'herbe fraîchement coupée. Dans la nature, celle-ci résulte d'un mécanisme de défense : elle est secrétée par les brins d'herbes blessés pour signaler aux autres l'approche d'un agresseur, mais pour l'homme, elle est souvent synonyme de liberté. L'artiste la restitue avec justesse grâce à quelques molécules de synthèse et une brassée d'essence de floue, cette graminée qui donne au foin son doux parfum d'amande. Quelques pas plus loin, une créature invisible fait irruption dans la prairie. Sa présence silencieuse s'impose à travers les effluves fauves de sa fourrure. Composé d'un mélange de sécrétions animales aux relents excrémentiels, de matières végétales ambiguës et de musc synthétique, le parfum introduit dans le paysage la palpitation de la vie, la chaleur de la peau, du poil de la bête qui rôde, si proche que l'on retient son souffle, entre crainte et fascination. Un pas encore et jaillit, aigüe comme une lame, l'odeur métallique et glaçante du sang. Éclaboussant l'immaculé paysage d'une tache écarlate imaginaire, elle signe la mise à mort brutale de l'animal.

Inspirée par une superposition d'images sédimentaires reposant au fond de sa mémoire – souvenirs embrumés d'une séquence d'*Exótica* (1994) d'Atom Egoyan, des imposants tableaux de chasse de Pierre Paul Rubens et d'une enfance passée dans les paysages grandioses du Canada –, l'artiste n'en retient qu'une sensation diffuse, qu'une impression contrastée de sérénité et de violence, de liberté et de sauvagerie. Là où le cinéaste comme le peintre peuvent jouer du cadrage, de l'exaltation des couleurs ou de la convulsion des formes pour susciter l'intensité dramatique, Julie C. Fortier invente une forme de narration en-deçà des mots et au-delà du visible. Le récit saisit le visiteur au corps. Il rappelle les penchants prédateurs de l'Homme à travers des odeurs qu'il connaît et reconnaît presque viscéralement. L'œuvre définit ainsi une nouvelle manière de *faire sens*, contredisant et embrassant tout à la fois les objections à l'encontre de l'odorat, ce sens longtemps délaissé par les arts. Freud, dans *Malaise dans la civilisation* (1930), écrivait que l'amenuisement de l'odorat était une condition de la civilisation : à partir du moment où l'homme s'est redressé, son nez s'est éloigné du sol et son regard, dominant désormais le monde, a pris préséance. En déployant ses paysages-récits à hauteur de nez sur les murs mêmes de la galerie, ce lieu soumis au plus haut point au joug du regard *civilisant*, Julie C. Fortier rappelle le visiteur à sa nature ambivalente de mammifère pensant, capable à la fois d'instinct et d'esprit, de pulsions et d'imagination.

Années

2014

Artistes

Julie C. Fortier

Auteur

Clara Muller

Concepts

Corps

Multi-sensorialité

Nature

Langage

Description

Odeur

Papier

Formats

Installation

Lieux

Micro-Onde Centre d'art (Fr)

Mediums

Création odorifère

Papier

Pays

France

Canada

Références

Symbolisme

Peinture

Abstraction

Cinéma

JULIE C. FORTIER

Fragrances subversives

L'art peut-il se humer ? Dans un monde dominé par l'image, l'artiste Julie C. Fortier a choisi d'explorer l'univers olfactif. Dans son laboratoire rennais, elle compose des parfums audacieux, aux réminiscences de sang, de peau ou de terre. Rencontre.

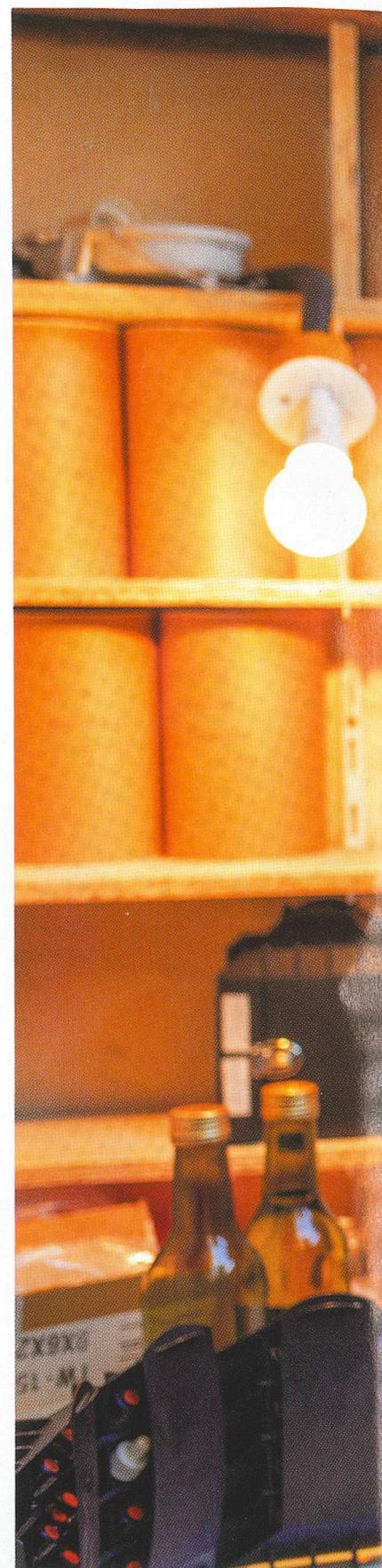
Texte: **Christelle Granja** - Photos: **Sophie Palmier**

« **L**es premières secondes, c'est chaud, puis ça évoque une mousse humide, un cours d'eau... » Les yeux dans le vague, fleurant par à-coups une « touche » – cette languette de papier qui est l'outil quotidien du parfumeur –, Julie C. Fortier semble ailleurs. « *Les odeurs nous baladent* », sourit-elle. *Orée du jour*, l'une de ses créations, est inspirée des sensations ressenties lors d'une promenade en forêt, depuis un champ ensoleillé jusqu'au sentier d'un sous-bois. Pour créer cet élixir bucolique, elle a joué des différences de volatilité entre les molécules odorantes, dosant notes de tête (odeurs légères, volatiles), notes de cœur (d'une durée de vie de deux à dix heures) et notes de fond (molécules les plus lourdes, sentant jusqu'à plusieurs jours). Comme en musique, la partition est précise et la matière première invisible. « *Une odeur, c'est le début d'une histoire* », martèle l'artiste. Son lumineux atelier, en surplomb d'un jardin, tient à la fois du labo, de la cuisine et du studio de plasticien. Un alambic en cuivre au look vintage trône sur un plan de travail ; un frigo conserve des dizaines de bocaux de concoctions de fleurs, racines et plantes macérées – ce n'est qu'un échantillon

d'un plus large stock, emmagasiné dans une petite pièce au grenier. Sur le bureau, d'étranges boîtes noires, des Olfactoriums – sortes d'orgues miniatures du parfumeur – renferment des échantillons de molécules de synthèse (c'est-à-dire fabriquées artificiellement grâce à des procédés chimiques). En tout, ce sont quelque 800 ingrédients qui permettent à Julie C. Fortier de composer ses créations. Une sacrée palette ! Lorsqu'on sait comment les molécules interagissent, les possibilités sont infinies. Mais formuler un parfum est un art de la patience : plusieurs semaines sont nécessaires pour le stabiliser. « *Un ingrédient peut devenir trop puissant, grinçant, et faire tourner l'ensemble... Le goudron du bouleau semble plutôt discret au départ, mais ensuite il écrase tout : c'est un véritable dictateur. La rose prend également énormément d'ampleur* », prévient l'artiste.

SUSCITER DES SOUVENIRS

Pour parfaire ses œuvres, elle collabore régulièrement avec des chimistes et des maîtres parfumeurs. D'abord plasticienne visuelle, cette native du Québec – elle a gardé une jolie pointe d'accent – s'est tournée vers l'art olfactif pour explorer et représenter autrement les notions d'éphémère, de disparition, de trans-



7

Dans son atelier rennais qui fait aussi office de laboratoire, l'artiste Julie C. Fortier hume une « touche » à parfum.





▲ (En haut)
L'heure de la cueillette. Si elle achète la plupart de ses ingrédients, Julie C. Fortier fabrique elle-même certaines huiles essentielles.
Première étape : la récolte de fleurs.

mission et de mémoire, déjà centrales dans sa démarche. « C'est le cheminement de la mémoire qui m'intéresse, sa construction et sa déconstruction. Elle procède par collages, raccourcis, glissements de terrain : tout d'un coup, une roche ancienne se retrouve à la surface, sans qu'on sache vraiment pourquoi », détaille-t-elle. Son travail cherche moins à séduire qu'à susciter des souvenirs, plaisants ou pas, souvent profondément enracinés dans l'enfance. Ainsi, l'installation olfactive *La Chasse* est née d'une scène du film *Exotica* d'Atom Egoyan qui la hantait. Présentée récemment au musée du Tripostal à Lille, *La Chasse*, particulièrement imposante, recouvre un mur entier d'un paysage abstrait composée de 92 000 « touches ». Ces languettes de papier, patiemment collées par l'artiste et une équipée d'enthousiastes étudiants en art, diffusent trois parfums aux contrastes déroutants : le dernier évoque la perception du sang, « cette odeur de fer qui s'oxyde avec l'air donne mal au ventre et

vient se loger sur les dents ». Quelle tragédie s'est jouée ici ?

UN SAVOIR-FAIRE ALAMBIQUÉ

Un soleil chaud entre par les fenêtres de l'atelier. Julie scrute le ciel breton, désespérément bleu ce jour-là. « Pas idéal pour couper des fleurs », grimace-t-elle. Mais elle nous a promis une cueillette... Diplômée de l'école Cinquième Sens à Paris après une formation en arts visuels, elle fabrique elle-même une partie de ses essences. De quoi mener des expérimentations plus personnelles, accéder à des ingrédients onéreux dans le commerce et, surtout, prendre plaisir à créer sa propre matière, à sécréter jus, odeurs et fragrances qui tiendraient à distance les nez trop timorés. Un panier à la main, notre drôle de druidesse s'avance dans son jardin caniculaire, cueillant avec allant ici de l'hysopé à fleur bleue, là du romarin et des fleurs d'artichaut (« L'odeur est un peu âcre »), et nous signalant au passage un géranium rose. On s'y penche :

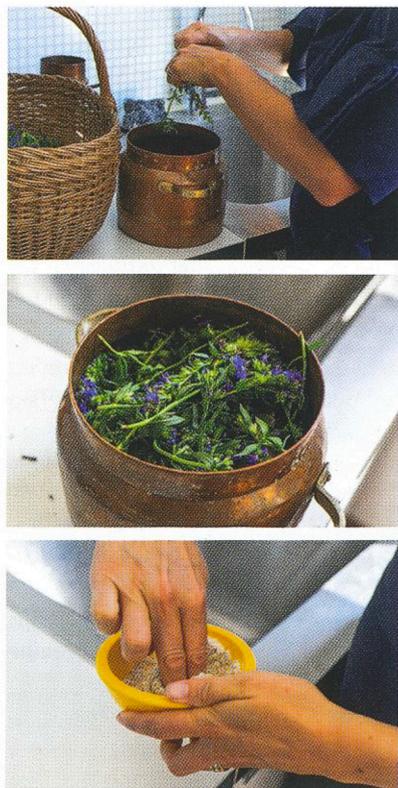
surprise, ça sent le citron. Une partie de la récolte est macérée : les fleurs ou les racines sont coupées en morceaux et plongées dans l'alcool. L'autre partie est distillée. Le vieil alambic reprend du service ; rempli d'eau et de fleurs coupées, posé sur le feu, l'engin fait penser à une cafetière italienne qu'on aurait débridée. La vapeur s'échappe, la magie opère : l'huile essentielle sort goutte à goutte. Mais le rendement est très faible : une tonne de roses est nécessaire pour 100 ml d'huile essentielle. Précieux nectar ! Chez l'artiste, cette confection maison complète ses achats d'essences naturelles ou synthétiques, tel que l'ambroxan, totalement artificiel mais dont l'odeur marine, salée, correspond aux effluves de l'ambre gris. « Pour moi, c'est la peau après la baignade, avec le sel séché ; ça apporte une sensualité pleine de rondeur. C'est un peu boisé et, en même temps, légèrement poivré », décrit la Rennaise d'adoption, qui aime utiliser le composé, comme pour *Ce que j'ai volé au soleil*. Un parfum « estival, gourmand, chaleureux », lance-t-elle, vaporisant d'un geste vif la fragrance. Ça sent l'été, c'est vrai, et

aussi ce qui réchauffe l'hiver, les épices et les agrumes.

AISSELLE DE GÉANT, PHALLUS DE TITAN

La création olfactive se décline aussi sous la forme d'un onguent saturé de poudre d'or dont on peut s'enduire les mains. Le public du centre d'art contemporain Rurart, à Rouillé, près de Poitiers, en a fait l'expérience il y a quelques mois. « Cela crée une hyper conscience de ses propres mains, comme si elles étaient soudain étrangères. Historiquement, l'onction consiste à mettre à part, à séparer du commun des mortels, à préserver : elle était réservée à l'élite », analyse Julie, réactivant la dimension magique du parfum, souvent abandonnée au secteur cosmétique. Ses œuvres ouvrent un monde de sensations qui se passe des mots. Peut-être parce que, bien

“Le rendement est très faible : une tonne de roses est nécessaire pour 100 ml d'huile essentielle.”



Les fleurs sont coupées et plongées dans l'eau. L'ensemble est placé dans la petite cuve du vieil alambic. La pression va permettre la distillation : quand ça chauffe, l'huile essentielle sort goutte à goutte.



◀ (À gauche)
Pour certaines de
ses créations, Julie C.
Fortier utilise des
perles de porcelaine
pour diffuser ses
parfums ; des colliers
surdimensionnés
comme autant de
sculptures olfactives.

(À droite) ▶
Cette œuvre olfactive
(2017) de Julie C.
Fortier intitulée
« Oracle » est composée
de 5 parfums dans
5 flacons soufflés
réalisés par le Centre
International d'Art
Verrier de Meisenthal.
L'œuvre est issue d'une
résidence au sein des
soins palliatifs du CHU
de Rennes. Elle traduit
en odeurs des récits de
vie confiés par l'équipe
hospitalière
lors d'entretiens
individuels.

“L’art olfactif s’implante dans le paysage de l’art contemporain depuis une quinzaine d’années, grâce à quelques pionniers.”

davantage que la vue ou l’ouïe, l’odorat est une expérience profondément intime et socialement négligée. « *C’est une porte d’entrée vers la mémoire : on n’oublie pas une odeur qui nous a marqué. Elle peut ramener au présent des souvenirs enfouis, sans crier gare* », renchérit la Canadienne. Son installation *Les Intouchables*, créée pour la Crypte d’Orsay, recouvre les parois du site de milliers de « touches » à parfum noires, sorte de monstrueuse pilosité sortie

d’un conte oublié. Les compositions olfactives contiennent des matières proscrites à cause de leur potentiel allergène. En s’approchant de l’œuvre, « *on a l’impression de rentrer sous l’aisselle d’un géant. Finalement, c’est une odeur plutôt rassurante, qui transforme l’animalité en doudou* », explique l’artiste. Bête velue fantasmagorique ou peluche réconfortante, l’effluve familière mais potentiellement dangereuse brouille les pistes. « *La vanille m’énerve. Généralement, je n’aime pas les odeurs “gentilles”, sucrées. Je préfère les odeurs animales* »,

lâche la piquante parfumeuse, avant de lancer sur une soudaine inspiration : « *Je vais vous faire sentir du pipi de rat !* » Et aussi le « phallus de titan » (*Amorphophallus titanum*), dont les molécules de putrescine et de cadavérine, qui attirent les mouches pollinisatrices, évoquent les émanations d’un cadavre. Une « touche » sous le nez, on inspire à petits coups car il faut « *créer une turbulence dans le nez pour permettre à l’odeur de se développer dans les fosses nasales* ». Finalement, on préfère l’ambre gris. On l’apprendra bientôt, cette précieuse essence provient des déjections du cachalot, longtemps ballotées par les flots avant de s’échouer sur les rivages.

UN NOUVEAU CHAPITRE DE L’HISTOIRE DE L’ART

Julie C. Fortier n’est pas la seule à expérimenter ces formes non visuelles de représentation : l’art olfactif s’implante dans le paysage de l’art contemporain depuis une quinzaine d’années, grâce à quelques pionniers. Signe des temps, l’artiste ouvre cette année une formation dédiée à la composition des odeurs aux Beaux-Arts de Rennes. Ne dit-on pas qu’on est « *mené par le bout du nez* » ? Ce n’est pas l’historienne de l’art Caro Verbeek, qui défendait récemment que « *l’olfaction pouvait enfin faire partie intégrante de l’histoire de l’art* », qui viendrait la contredire. Mais en art comme ailleurs, l’odorat reste encore un sens délaissé, marginalisé. Il faut dire qu’en apparence inoffensif, le monde des odeurs n’est pas sans violence : invasif, il ne laisse pas le choix. « *On ne peut pas ne pas respirer, ne pas sentir* », rappelle Julie C. Fortier. Bien qu’impalpables, les odeurs sont envahissantes. « *Le parfum est politique ! Il gêne parce qu’il pénètre les corps et les transforme. Peut-être aussi parce que la société est plus hygiéniste que par le passé, avec cette difficulté à tolérer la présence de l’autre* », regrette Julie, rappelant que lors des festivités pharaoniques, les convives portaient sur la tête des cônes de graisse parfumée, en signe d’opulence et d’identité : je sens, donc j’existe. Dans l’atelier de cette étrange alchimiste, comme en écho à des temps disparus, les odeurs ravivent la vie. ❸



Rouillé : A Rurart, les oiseaux s'exposent pour sentir

Publié le 28/03/2019 à 04:55 | Mis à jour le 28/03/2019 à 04:55



La plasticienne québécoise Julie C. Fortier expose à Rurart, dès aujourd'hui et jusqu'au 23 juin.

© (Photo Patrick Lavaud)

Inaugurée ce soir, au centre d'art de Rouillé, l'exposition " La revanche des oiseaux ", de la plasticienne Julie C. Fortier, offre à sentir autant qu'à voir.

Sur le haut mur blanc de la salle d'exposition du centre de culture contemporaine de Rouillé, une large masse noire semble se mouvoir, évoquant un vol d'étourneaux ou d'épaisses volutes de fumée. Intitulée « La revanche des oiseaux », cette œuvre de la plasticienne Julie C. Fortier est composée de 25.000 touches à parfum noires, patiemment collées par l'artiste, avec l'aide d'étudiants des écoles de beaux-arts d'Angers et Rennes.

Inspirée par " Les Oiseaux " d'Aristophane

« Les touches à parfum sont mon outil de base, explique la Québécoise installée à Rennes depuis 2001. Je suis plasticienne, au départ, mais j'ai suivi une formation de nez. Je suis donc aussi parfumeur. Et le défi, pour moi, est de trouver une forme plastique permettant d'exposer les odeurs. Atteindre un équilibre entre la forme et l'odeur, pour qu'elles dialoguent. »

Inspirée par « Les Oiseaux », pièce de théâtre antique d'Aristophane, la quadragénaire a imaginé quatre étapes rituelles pour remettre en lumière le rôle essentiel joué par le parfum dans le dialogue entre les hommes et les divinités, à travers les âges et les cultures.

Dès l'entrée de l'exposition, c'est une onction qui est proposée au visiteur : celui-ci est invité à s'enduire les mains d'une crème saturée de parfum et de poudre d'or. « L'onction a une fonction de séparation, rappelle l'artiste. C'est un geste qui isole, qui met à part les prêtres ou les rois. » Le parfum créé pour cette œuvre a été baptisé « Ce que j'ai volé au soleil » et mêle la rose, l'encens et la sauge.

Cette plante se retrouve dans le parfum qui s'exhale de l'œuvre suivante, « La chute », illustrant l'ablution : un collier de perles de porcelaine semblant couler vers le sol. « On peut aussi considérer qu'il s'élève dans l'air comme un totem, fait remarquer la parfumeuse. C'est une odeur qui rappelle les sous-bois humides : on retrouve la sauge, la rose et le tabac. » Vient ensuite l'étape de la fumigation, avec ces « murmures d'étourneaux » qui répandent une odeur de fumée aromatique. « Il y a un seul parfum sur les 25.000 touches, précise Julie C. Fortier. Je l'ai réalisé à partir d'ingrédients que les Amérindiens utilisent pour leurs fumigations rituelles : le foin d'odeur, le cèdre, le tabac et la sauge. »

L'exposition se clôt sur une ultime installation baptisée « Le Témoin ». Minimaliste, elle se compose de projectiles de porcelaine parfumée incrustés dans le mur. « Comme les balles de la Deuxième Guerre mondiale retrouvées fichées dans les troncs d'arbre sur lesquels furent fusillés des soldats, conclut l'artiste. Deux odeurs se mêlent ici : le sang et la sève. J'aime cette idée de résilience des arbres, témoins silencieux des drames passés. Comme ces odeurs qui marquent notre mémoire de façon indélébile. »

Vernissage de l'exposition « La revanche des oiseaux », ce jeudi 28 mars, à 18 h, à Rurart, lycée agricole de Venours, à Rouillé. Entrée libre, du mardi au jeudi, de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h (jusqu'au 23 juin). www.rurart.org > Vidéo à voir sur nos sites web.



DOSSIER TRANSVERSALITÉ

Avoir l'art dans le nez

Sortir du tout visuel, s'adresser directement aux émotions. Durant les années 1990, l'art olfactif a été d'emblée subversif, grâce à la norvégienne et pionnière Sissel Tolaas, puis au Belge Peter de Cupere. Cet hiver, à Saint-Étienne, Venise, Lausanne ou Valence, l'art se hume. Des artistes s'engagent et aussi nous enchantent. Au nom de notre part d'humanité.

MARIE GIRAULT



Il y a ceux qui formulent – entendez, qui créent leurs propres élixirs – et ceux qui font appel à des parfumeurs. Sissel Tolaas est de la première sorte, artiste et chercheuse. Elle entreprend dans les années 1990 une approche objective des odeurs du réel, dégagée de tout jugement de valeur. Quelle odeur a l'orage ? Et la peur ? De cet inventaire méticuleux elle tire une morale militante en forme d'appel à la tolérance.

À la même époque, le français Michel Blazy entreprend de travailler à partir du vivant – végétaux ou denrées périssables – et de la perception du spectateur. Et en 1997, Peter de Cupere commence à imaginer Olfactiano : un piano à senteurs. Cet artiste va jusqu'à déjouer les attendus dans ses expositions, en présentant des fleurs exhalant une odeur de cadavre, de poubelle, de sperme. Il signe en 2015 à Poperinge (Belgique) le commissariat d'une

exposition intitulée « L'odeur de la guerre ». La même année, il est invité – tout comme Sissel Tolaas – à participer à l'exposition « Belle Haleine, l'odeur de l'art », en référence à une œuvre de Marcel Duchamp. Cela fait date, organisé par le musée Tinguely de Bâle, en réunissant une cinquantaine d'artistes tous mediums confondus, dessins, peintures, photographies, vidéo installations... Le propos est simple. Que se passe-t-il lorsque soudain notre nez joue le rôle principal dans notre expérience artistique ?

SCULPTEURS DE SENTEURS

Depuis quinze ans, l'art olfactif a le vent en poupe. Le colombien Oswaldo Macia se dit sculpteur de senteurs – mais aussi de sons, la japonaise Maki Ueda travaille les fragrances du quotidien comme un « nouveau média » qui stimule l'imagination. Si le français Christophe

Laudamiel, aime faire ressurgir les émotions enfouies chez le visiteur, Dane Mitchell - qui représentera la Nouvelle-Zélande à la 58e Biennale de Venise cette année - tente de matérialiser de façon poétique l'évanescence des paroles, des phénomènes météorologiques, des odeurs et parfums sous forme de réactions chimiques, qu'il enchâsse dans des bulles de verre. Hiroshi Koyama, s'appuyant sur la tradition japonaise de l'art du kôdô - l'équivalent olfactif de la cérémonie du thé - utilise de l'encens à brûler comme composant de ses sculptures. Jusqu'à la manière forte mise en œuvre dans le travail de l'américaine Lisa Kirk qui, pour 90 dollars, livre à domicile le flacon Révolution, contenant un détonnant cocktail à base de gaz lacrymogène, sang, urine et caoutchouc brûlé.

ci-dessus :
Julie C. Fortier
sentir-capsuleroise



« Lorsque l'on perçoit une odeur, le cerveau ne produit pas du langage, mais des images, des sensations. Les mots viennent bien après. Avec la peinture ancienne qui est très codée, c'est plus compliqué, mais avec l'art contemporain, on peut faire un cheminement de connaissance en se fiant à ses sens » martèle Julie C. Fortier, artiste canadienne, enseignante aux beaux-arts d'Angers. Elle inaugure ce 25 janvier, à la galerie Luis Adelantado à Valence (Espagne), une exposition de portraits olfactifs d'arbres intitulée « Écrans sauvages ». Et en mars au Centre d'art de Roulier (86), la suite d'une performance donnée à La Maison Rouge à Paris, « La revanche des oiseaux » sur le thème du parfum et du divin.

ci-dessus : Peter de Cupere – *Smoke Cloud* (exposition The Importance of Being à Buenos-Aires) – 2015 – installation © DR

OISEAUX ET COCHONS

Refusant de déléguer cette première étape théorique qu'est la conception d'un parfum, Julie C. Fortier décide en 2012 de se former et de monter son propre laboratoire. Elle prend conseil auprès d'un chimiste, comme lorsqu'elle veut créer sa propre formule de « bois vanille ». Ou encore disposer d'androsterone, une phéromone que l'homme partage avec... le cochon. Une molécule à laquelle les Français sont très sensibles, à la différence des Anglais qui ne la sentent pas. Ô nature, Ô culture !

Entrer dans le monde moléculaire des odeurs, jus et fragrances, c'est comprendre que la perception de tout un chacun est liée autant à l'enfance qu'aux habitus culturels. « Les sens pénétrants que sont le goût et l'odorat posent problème dans



Narines et matière grise

Chercheur à l'INRA, auteur et journaliste à la revue *Nez*, Roland Sablesse travaille sur l'odorat depuis vingt ans.

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE GIRAULT

« La science a fortement progressé. On peut établir un diagnostic médical à partir des odeurs dégagées par un sujet, comme le fait l'Institut Curie avec l'opération KDOG, en faisant appel à des chiens. Même si le monde médical est, me semble-t-il, en retard quant aux perspectives fantastiques ouvertes par les nez électroniques. Le tournant a eu lieu en 1991, date de la découverte de l'existence des récepteurs olfactifs par les américains Linda Buck et Richard Axel, Prix Nobel en 2004. On commence à expliquer certains des « mystérieux » pouvoirs des odeurs en observant le cerveau en train de penser, ce qui était quasiment impossible il y a 25 ans.

Comme je suis par ailleurs coordinateur de la Semaine du Cerveau (du 11 au 17 mars en 2019), je mesure aussi l'engouement du public pour « comprendre ce qui nous sert à comprendre ». Les entreprises de parfumerie-cosmétique font de la publicité, mais pas de pédagogie. C'est pourquoi j'ai fondé avec des amis l'association *Nez en Herbe*, qui intervient en crèche et en maternelle. Je m'intéresse personnellement au théâtre olfactif - voir ce que fait Violaine de Carné avec *Le Tir* et *la Lyre* - et j'ai pu enquêter sur sa réception par le public. La publication par les éditions NEZ de l'ouvrage *Les dispositifs olfactifs au musée* sous la direction de Mathilde Castel va dans le même sens. » ♦

ci-dessus : Roland Sablesse @ Misa



l'espace public – davantage aux États-Unis qu'en France, qui est un pays plus ouvert et plus jouisseur -. Comme on ne peut pas s'empêcher de respirer, les molécules pénètrent à l'intérieur de notre corps et nous transforment profondément. Et la pénétration dans toute la société occidentale est taboue ».

Paradoxalement, les gens privés d'odorat disent ressentir une forme d'exclusion au quotidien. C'est ce qui a poussé la photographe Eléonore de Bonneval à présenter à Londres en 2012, puis à Paris depuis 2014, l'exposition participative et interactive d'une suite de portraits sur le thème « Anosmie, vivre sans odorat ». Et à participer au projet « Voyages Olfactifs » réalisé avec des personnes âgées à l'Hôpital Bretonneau à Paris en 2017, ou comment par la stimulation de l'odorat, un souvenir peut ressurgir chez des patients souffrant de perte partielle ou totale de la mémoire.

GRAND BAIN

Le français Boris Raux dès 2003 choisit une approche sociologique avec ses Cifs, toiles monochromes réalisées à partir de produits détergeant qui saturent l'espace olfactif du lieu d'exposition. Une façon d'alerter sur la toxicité ordinaire de l'environnement moderne. En février, il présente son travail dans l'exposition « Quel flair! » au Musée de la main à Lausanne (Suisse). En mars prochain, dans le cadre d'une carte blanche pour la biennale d'art et de design de Saint-Etienne, il construit dans la cour du musée de la Mine une installation à partir des déchets organiques environnants. En 2012, il avait invité le public à entrer dans une petite canadienne intitulée Latent(e) Oreillers, draps, housses et couette du jour. Dans sa Fabrique des gisants, pour le musée de Grasse, il réfléchit aussi sur l'intime et la représentation du corps, en gélifiant l'eau du bain avec peaux mortes et poils pubiens. Considérant que pour sauver l'environnement, l'homme devra bien modifier ses exigences dans une société qui veut en permanence tout aseptiser et parfumer. Et redonner à autrui sa place.



ci-dessus à gauche : Boris Raux
centaure sirène – impression
ci-dessus à droite : Julie C. Fortier
CAMO 2018 – Julie C Fortier – 043
ci-contre : Lisa Kirk – *Révolution*
2009 – parfum en flacon

C'est aussi le propos de Natacha Guillier. Ses chroniques dessinées et peintes racontent la vie d'un corps perturbé par la maladie et la perception décuplée du réel qui en résulte. Avec humour et dérision. L'installation qu'elle a conçue pour les toilettes de la galerie du 59 rue de Rivoli à Paris - dans le cadre de l'exposition itinérante « 50 nuances de roses » conçue Kevin Bideaux - est moins une catharsis qu'un manuel poétique et philosophique.

Dans les années 1980, la très puissante firme américaine IFF avait mis au point une machine capable de capturer une odeur et de la reproduire. Les artistes se sont peu à peu de cette nouvelle forme de palette. Le nez a de l'avenir en art, galvanisé par la recherche sur les neurosciences. ♦

Julie C. Fortier
Remysent



Odeur et histoire de l'art

Térébenthine ou granit, que celui qui n'a jamais sniffé en entrant chez un artiste lui jette la première pierre.

FRANÇOISE MONNIN

Sans parler de celle du tabac, en voie d'extinction imminente, le 21e siècle peut bien favoriser les absences d'effluves et les extracteurs de fumets - qui permettent aux plasticiens de protéger leurs appareils respiratoires -, l'odeur de certaines matières fait partie intégrante de la mythologie de l'atelier, depuis la Préhistoire. Ô, l'âcreté du sang et du charbon utilisés pour parer les grottes ! Slurp, les relents de blanc d'œuf, d'urine ou de peau de lapin, si utiles aux plasticiens du Moyen-Âge ! Miam, les relents propres au granite taillé, qui faisaient dire au sculpteur Ruggero Pazzi (1927-2010) : « J'y laisserai ma peau. Mais qu'est-ce que j'aime ça... »

Emblématique depuis la Renaissance, le parfum des huiles grasses ou essentielles - de lin, d'œillette ou de noix -, indispensables à la malléabilité des couleurs, fut addictif pour nombre de maîtres. Leur aventure était fondamentalement sensuelle, et le parfum des matières qu'ils utilisaient se mêlait dans leur imaginaire avec celui de leur sujet.

Van Gogh n'aurait pas dit le contraire, lui pour qui, affirme-t-il dans l'un de ses nombreux courriers, « Si une peinture de paysans sent le lard, le fumet, l'odeur de pommes de terre, parfait ! Ce n'est pas malsain ; si une étable sent le fumier, bon ! C'est à cause de cela que c'est une étable ; si les champs ont une odeur de blé mûr, ou de pommes de terres ou de guano et de fumier, c'est là justement la santé, surtout pour les citadins. Par de tels tableaux, ils apprennent quelque chose d'utile. Un tableau de paysans, ça ne doit jamais être parfumé. »



Van Gogh - *Les Mangeurs de pommes de terre* - 1885 - huile sur toile

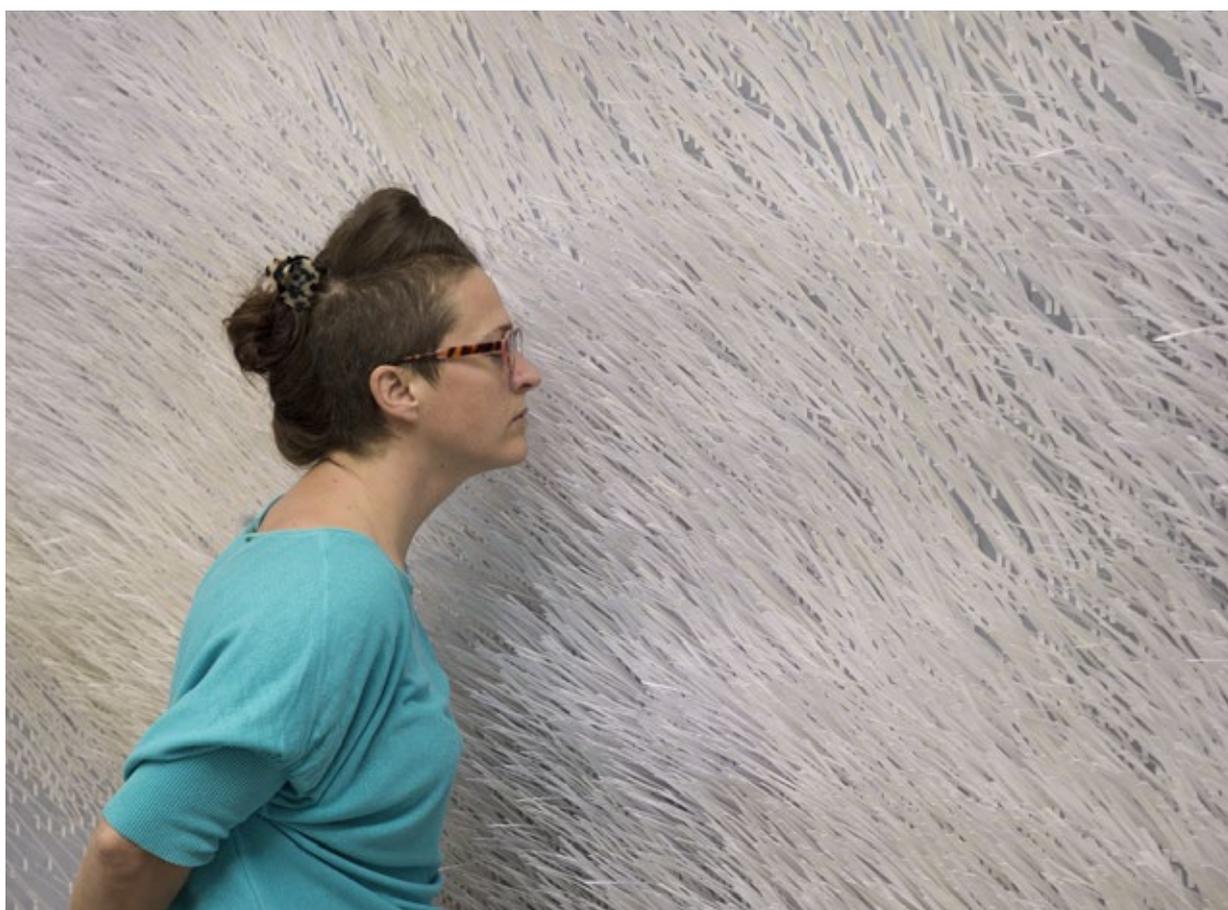
La maison Caran d'Ache a cependant lancé, en septembre dernier une collection de crayons « inspirée par des essences de bois précieux », parfumée par l'entreprise genevoise Mizensir. Peindre les odeurs, sentir les couleurs : ce « mot d'ordre poétique et synesthésique » fut quant à lui celui, en 2017, du projet Van Gogh et Sésame, collaboration d'élèves de l'École supérieure du parfum avec l'association SESAME. Soit la création de six bougies parfumées inspirées de six toiles de l'artiste : « Champs de Coquelicots et son rouge puissant et passionnant, La Pluie Bleue, fraîche et intense, Les chaumes du Gré Brun aux notes boisées et cuir, sensuelles. La grise église d'Auvers-sur-Oise fleurit bon l'encens et les notes boisées. L'on trouve également le vert Jardin d'Aubigny où se déploie tout un camaïeu des couleurs végétales allant des tendres pousses aux sombres feuilles éclairées de touches de jaune. Enfin, Les champs aux meules de blé célèbrent le jaune chaud mêlé de notes fraîches d'herbe coupée. » Vincent doit avoir la nausée. Mais les boutiques de musées raffolent de tels objets... révisionnistes. ♦

entretien

Julie C. Fortier

par Clara Muller

INTIMES FANTÔMES



Julie C. Fortier, *Ascension* (détail), 2017.

Des thèmes qui hantaient son travail de photographe et de vidéaste, l'artiste d'origine québécoise Julie C. Fortier, née en 1973, a fait émerger une pratique intégrant arômes et odeurs. Je l'ai rencontrée chez elle, à Rennes, à l'occasion de son exposition au Musée des Beaux-Arts *C'était un rêve qui n'était pas un rêve* (du 30 septembre 2017 au 4 février 2018), où elle présentait pour la première fois les installations *Ascension* et *Roadhouse*.

Son atelier, attenant à son appartement et à celui de son mari, l'artiste Yann Sérandour, donne sur le jardin où elle cultive les plantes aromatiques qu'elle utilise aussi bien en cuisine que dans sa pratique artistique. Quelques cartons servent de support à des essais de mise en forme de plumes, une recherche plastique qui fait suite à la performance *La Revanche des Oiseaux* réalisée à la Maison Rouge à Paris en novembre 2016. Dans la bibliothèque, au milieu des essais d'esthétique et des monographies d'artistes, une étagère est consacrée aux ouvrages sur les odeurs et le parfum. Se distinguent aussi plusieurs livres de botanique et d'autres consacrés aux cabanes, indices du goût de l'artiste pour la nature, la forêt et ses abris. Ce n'est pas dans cet atelier-bureau mais au grenier, sous le toit en pente dont le grand velux s'ouvre sur le ciel, que se niche son laboratoire. Dans cette presque-cabane perchée où Julie C. Fortier trouve refuge pour « composer », s'alignent des centaines de petits flacons et quelques bouteilles dans lesquelles infusent racines de vétiver, fleurs de camomille ou branches de fenouil.

La nature tient en effet une place importante dans le travail de Julie C. Fortier. *Petrichor* (2013), sa première œuvre olfactive, recompose l'odeur de la terre humide, tandis que *Orée du jour* (2016) semble être l'essence d'un sous-bois contenu dans une fiole. Plus ambivalente, son installation *La Chasse* (2014) se compose de presque 100.000 touches collées au mur, sur lesquelles trois parfums (herbe coupée, animal et sang)

se succèdent par zones, narration odorante donnant du sens à ce paysage abstrait. Car les compositions volatiles de Julie C. Fortier font parler le vide et le silence. Ses œuvres sont ainsi pleines de souvenirs se racontant en odeurs, et la figure du fantôme traverse son travail, tous supports confondus. Dans son laboratoire, sa grand-mère et ses arrières grands-parents semblent d'ailleurs veiller sur elle depuis leur cadre, et soulignent l'importance qu'ont pour elle les choses et les êtres disparus, présences malgré l'absence.

De l'œuvre profondément animée (anima, du latin « souffle, âme ») de Julie C. Fortier émane une douce nostalgie. Sa mémoire est un lieu de sédimentations, de cristallisations et de déambulations intérieures nourrissant un travail intime, dont les leitmotivs sont réinterprétés en variations de formes aussi bien matérielles qu'immatérielles, entre rêve et réalité.

Comment t'est venue l'idée d'intégrer des odeurs à ton travail ?

Après mon congé maternité, le directeur de l'école des Beaux-Arts d'Angers où j'enseigne m'avait demandé de penser à un nouveau cours pour les étudiants en 3^e année. J'avais envie de travailler sur la relation entre art et nourriture et sur la question du lien social que la nourriture apporte. J'ai donc commencé ce cours de manière horizontale, c'est-à-dire que j'intégrais ces questions à ma pratique en même temps que les étudiants. Rapidement, j'en suis arrivée à m'intéresser à la transmission et à la

mémoire. De fil en aiguille, j'ai glissé vers les odeurs, qui m'apparaissent avoir encore plus de puissance en terme de représentation. Et après une boulimie de lecture sur le sujet, j'ai décidé de me former à la formulation de parfums.

Pourquoi as-tu choisi de ne pas faire appel à des parfumeurs pour créer les odeurs et parfums que tu utilises ?

Comme je travaille beaucoup avec des souvenirs précis, je pense que j'aurais été frustrée de ne pas pouvoir formuler moi-même. J'avais peur aussi de ne pas pouvoir traduire et communiquer ces impressions mémorielles à un tiers. Mon travail en laboratoire ne m'empêche pas de consulter des parfumeurs lorsque je n'arrive pas à faire ce que je veux. Ma posture d'artiste c'est d'être une amateur à temps plein. Même si j'ai développé une forme d'expertise, je ne serai jamais parfumeur, ça reste du bricolage. Je travaille ici, dans ma cabane. On a mis du bois partout pour ça. C'est petit mais pour mon laboratoire je n'ai pas besoin d'un très grand espace. Quand je viens ici je suis bien, isolée, je suis vraiment dans ma tête.

Mais ta pratique olfactive nécessite aussi des échanges et des collaborations (chimistes, verriers, philosophes, patients...). Cela influe-t-il sur la forme finale ?

Oui complètement. J'aime être surprise par ce que les autres apportent, par la perception qu'ils ont de mon travail et ce qu'ils proposent. Avant je n'avais peut-être pas la sagesse ou la confiance en moi suffisante pour accepter cette altérité, mais maintenant ça me plaît.

Travailles-tu plutôt dans ton laboratoire ou dans ton atelier ?

Je viens formuler dans le laboratoire mais quand je fais des recherches ou des commandes, je vais dans l'atelier. Dans le laboratoire il n'y a pas d'ordinateur, je travaille sur papier, à l'ancienne. Quand les outils sont trop performants on ne digresse pas, alors que là, il y a vraiment une errance, un tâtonnement qui permet parfois d'ouvrir sur autre chose... Et puis sans ordinateur il y a un rapport à l'espace réel, et pour moi le fait de composer dans l'espace, en agençant les mouillettes, c'est vraiment primordial.

Comment conçois-tu le passage de tes œuvres de leur lieu de création à leur lieu d'exposition ?

Je pense toujours au lieu d'exposition, à sa disposition, sa fonction, son usage. Au Musée des Beaux-Arts de Rennes par exemple, dans ce patio couvert à la fois extérieur et

intérieur, le nuage d'*Ascension* fonctionne très bien, pareil pour *Roadhouse*, l'installation vidéo. Et puis les œuvres volumineuses je ne peux pas les réaliser en dehors du lieu d'exposition, je les finalise forcément dans le lieu même.

Peux-tu me raconter la genèse d'*Ascension*, qui, comme *La Chasse*, se compose d'un mur de mouillettes, mais cette fois-ci formant un immense nuage ?

Alors que la prairie de mouillettes de *La Chasse* était très abstraite et les odeurs illustratives, dans *Ascension*, la forme du nuage est reconnaissable tandis que les odeurs sont plus abstraites et nous emmènent ailleurs, nous ouvrent d'autres espaces... Quelle expérience fait-on face au ciel ? Qu'est-ce qui fait qu'on lève la tête et qu'on regarde le ciel ? On regarde le ciel quand il devient noir, quand le vent se lève, quand on sort le matin... On s'émerveille ou on se dit qu'il va nous tomber sur la tête ! J'avais d'abord exposé ces parfums pour la Nuit Blanche de Toronto, qui se déroule en extérieur. Là, je fais l'exposition avec ce qui reste du concentré des quatre parfums. Dilués à environ 5 %, il m'en reste suffisamment pour faire la fin de cette exposition et huit éditions.

À propos de récit, tu parlais lors d'une conférence de montage filmique, ce qui est aussi une forme de langage. Selon toi les odeurs, comme les rushes, peuvent donc s'articuler et engendrer du sens. En quoi ta pratique de la vidéo a-t-elle pu influencer ton travail olfactif ?

Au début, je travaillais de manière intuitive à partir de bouquet de touches entre lesquels je promenais mon nez pour essayer de comprendre comment formuler, quelles proportions donner à chaque matière. Puis ces bouquets devenaient encombrants alors je les ai collés au mur. Et finalement c'était vraiment le mouvement entre les touches, l'écart entre les odeurs, les courants d'air qui les faisaient se déplacer dans l'espace qui m'intéressaient - autant que les odeurs elles-mêmes. Donc oui, je pense que ma pratique de la vidéo et de l'installation vidéo influence nettement mon travail. C'est le mouvement, le déploiement, le repliement, la fulgurance, l'effervescence qui m'intéressent.

Les thématiques du passage du temps, de la ruine, de l'effacement sont récurrentes dans ton travail plastique (*Domaine quatre saisons, House...*) Est-ce en partie parce que cette question de la perte est inhérente au parfum que celui-ci t'intéresse ?

Oui, c'est un rapport à la vanité et au mouvement. Pour

moi le parfum est lié au mouvement. On sent le parfum des gens quand ils bougent, le parfum des tilleuls nous parvient quand le vent passe à travers ses feuilles...

Tu sembles entretenir un rapport privilégié avec la nature...

C'est un des sujets récurrents dans mon travail. Les marches et les balades que je fais en forêt, à la campagne, me nourrissent. J'ai grandi au Canada, à la limite d'une petite ville. De chez moi, je pouvais facilement aller me perdre en forêt. La nature était omniprésente dans mes jeux d'enfant. Cette nature était à la fois un espace de liberté, un territoire à conquérir, un espace dangereux et possiblement mortel. J'ai appris jeune à survivre en forêt, à reconnaître les plantes comestibles, à avoir les bons gestes face aux animaux sauvages. Cette relation de crainte et de bien-être – se soigner, se nourrir – me fascine.

De ce fait, as-tu un goût particulier pour les matières premières naturelles ?

Oui, j'aime beaucoup la complexité des matières naturelles. Je pense que ça va aussi avec le fait que je suis novice et souvent je reviens aux naturels, aux boisés, aux odeurs de verdure. Il y a des matières qui me parlent et d'autres qui me résistent. En général, quand je commence un jus, je regarde mes matières et je me restreins à utiliser celles que j'ai déjà [environ 700 NDLR] car je n'ai pas d'argent pour en acheter de nouvelles. J'aime particulièrement le styrax, le foin mais aussi la beta-caryophyllène, que j'utilise beaucoup. C'est un dérivé du clou de girofle et dans une formule ça assèche tout, ça donne ce côté poussière que j'aime bien.

Tu vas chercher des souvenirs chez les autres mais tu utilises aussi tes propres souvenirs, tes propres fantômes... Cette inclination pour les odeurs de nature a-t-elle justement un lien avec tes souvenirs, des réminiscences des paysages forestiers du Canada ?

Oui bien sûr ! Même si je les entremêle avec ceux des autres, mes souvenirs sont un point de départ. Et j'ai une passion pour les arbres et les odeurs boisées, qui sont indéniablement mes préférées. J'ai des souvenirs d'arbres qui sont importants. Marcher en forêt est quelque chose qui m'apaise. Pendant ma formation chez Cinquième Sens, on venait tous de pays différents et on avait des prédilections propres pour certaines matières qui pouvaient au contraire rebuter d'autres personnes. Moi j'aimais tout ce qui était bouleau, bois, fumée, fourrure,

cuir, alors qu'une autre personne adorait toutes les notes fruitées, shampoing, etc. Je pense que nous sommes très conditionnés dans nos goûts.

Tu travailles également des variations sur la figure de la maison. Que représente-t-elle pour toi ?

Oui c'est un thème récurrent, en photo, en vidéo, en installation. Pour moi, la maison est un personnage, une entité que je représente de l'extérieur et non comme un lieu d'enfermement. La maison recouvre beaucoup de choses, c'est un embrayeur de récits. Il y a un lien aux films d'horreur et à la nature ambivalente de la maison, avec ses espaces d'ombres menaçants et ses espaces protecteurs et rassurants. Et puis, la maison évoque la volonté d'ancrage. Elle permet aussi de redoubler le cadre de l'image, dans le sens où l'image est déjà un prélèvement du monde. Moi je la déplace, je la mets en mouvement, ça devient un jouet, comme une maison de poupée. Je joue avec comme avec un décor de cinéma. J'associe vraiment la maison au cinéma, à cette idée de construire des images. D'ailleurs au Québec aujourd'hui, on construit les maisons comme des images : on n'utilise plus de vrai bois ou de vraies pierres mais du plastique qui imite le bois et la pierre, parce que c'est moins cher. On est dans l'ersatz.

En tournant autour des souvenirs, de la perte, des fantômes, de la maison et de la nature, tu fais transparaître quelque chose d'une grande nostalgie dans tes œuvres...

C'est très mélancolique oui. Mais la mélancolie n'est négative que lorsqu'elle empêche de bouger. Pour moi, c'est un moteur, un vecteur d'idée, d'association, de création. Quand j'écris des récits et que je pleure, je sens que j'ai touché quelque chose de profond. La mélancolie, c'est dans mon caractère, mais elle est toujours tournée vers la création, c'est une bonne chose.



ENGAGEZ- VOUS DANS LA NARINE

Au royaume de la vue, les artistes qui travaillent les odeurs sont considérés comme des doux dingues. Une poignée de plasticiens sont pourtant déterminés à imposer leurs fragrances comme des œuvres à part entière. Renverser la hiérarchie des sens et ne pas laisser la recherche olfactive aux seules mains de l'industrie cosmétique : une mission bien relevée.

Texte : Oriane Hidalgo-Laurier
Illustrations : Yann Kebbi, pour *Mouvement*

La légende voudrait qu'en usurpant le flacon, on s'approprié la puissance de séduction du parfum. En 1921, Marcel Duchamp travesti en Rose Sélavy pose sur l'étiquette de la fragrance la plus en vogue de l'époque, espérant par là insuffler l'esprit Dada au monde entier. Cette image, en tout cas, fera la couverture du *New York Dada*, le magazine qu'il dirigeait avec Man Ray, et l'objet sera revendu aux enchères en 2009 à près de neuf millions d'euros. C'est ainsi que le « père de l'art contemporain » provoqua la rencontre entre deux mondes, celui de la parfumerie et celui des arts. Un siècle après ce ready-made, quelques plasticiens imposent l'odorat au royaume de la vue. De ces artistes pionniers aux « nez » les plus célèbres de l'industrie, rencontre avec ceux qui sont déterminés à conférer le statut d'œuvre aux odeurs.

Renifler de l'art en barre

Bien nommée *White Cube*, la série de parfums que Maurice Benayoun expose à la Fiac en 2014 démarre avec une énigme : « *Qu'est-ce qui est commun à toutes les œuvres d'art dit "contemporain" ?* » s'est interrogé l'artiste. *Ce n'est pas la couleur, ni la matière, ni la taille... Le point commun, c'est l'odeur du jour du vernissage, celle de la peinture acrylique blanche utilisée pour repeindre les murs.* » Adjugé ! À partir de cette senteur particulière et avec l'aide du parfumeur Patrice Dana, il se lance dans l'élaboration de 20 fragrances. « *Le projet est rapidement devenu narratif, explique-t-il. La note de tête, c'est le premier contact avec une œuvre. Ça provoque une réaction de rejet ou de curiosité. Et puis elle se dissipe et on commence à se familiariser avec le parfum jusqu'à développer une forme de complicité voire d'addiction.* » Des notes rêches et ascétiques transposent une approche conceptuelle, d'autres, plus généreuses, traduisent une relation ludique à l'œuvre.

White Cube est aussi la réponse de Maurice Benayoun à l'hypocrisie des milieux de l'art, dont le travail, qui a intégré très tôt la réalité virtuelle, a fait les frais. C'est le commentaire d'une éminente curatrice du Centre Pompidou – « *Ça ne fait pas très art contemporain !* » – qui sera le déclic. « *C'est la première fois que j'entendais qu'il ne suffisait pas à une œuvre d'être contemporaine, et éventuellement de faire sens, mais d'"avoir l'air", d'être dans le paraître, se souvient l'artiste, encore abasourdi, depuis la School of Creative Media de Hong Kong où il enseigne. En travaillant avec des nouveaux médias, je me suis confronté à toute une génération de commissaires qui étaient incapables de produire un discours critique adapté à l'objet. C'est exactement pour ces raisons que l'on a rejeté pendant des années l'art contemporain : ça ne ressemblait pas à ce qu'on reconnaissait comme de l'art, à ce que l'on voyait en galerie.* » Dès son entrée dans le *white cube*, cet espace aux murs blancs et aseptisés dédié à « l'expérience esthétique », une œuvre est sacrée comme « art ». De la même manière, il suffirait de vaporiser les parfums de Maurice Benayoun sur un objet pour que celui-ci remporte l'adhésion immédiate du « milieu ». L'odorat active des processus d'identification et d'appartenance qui ne nécessitent pas d'arguments.

Un art 100 % innovant

Le potentiel esthétique des odeurs serait si radical qu'un artiste tel qu'Eduardo Kac, qui s'est fait une spécialité de repousser les frontières de l'art, s'en empare après avoir ratisé le domaine de la génétique avec son « art transgénique ». Moins controversée et spectaculaire que son lapin fluorescent trafiqué, *Osmobox* (2014) tient en huit boîtes noires identiques. Au centre : un trou à travers lequel se dégagent des « odeurs artistiques », obtenues suite à de longues expériences en solitaire. Ici, « *il ne s'agit pas de simuler la reconnaissance de quoi que ce soit mais bien de stimuler le "participant" selon sa propre expérience de vie, argumente Eduardo Kac. Les odeurs entrent à l'intérieur du corps sans que nous en ayons conscience, ni ne puissions les contrôler.* ». En bref, elles prennent le spectateur aux tripes. Après des décennies d'arts minimal et conceptuel, très cérébraux, le médium olfactif offre à l'artiste une manière tout immatérielle de remettre le corps et les émotions sur le devant de la scène, tout en renversant au passage la hiérarchie des sens sur laquelle s'est fondée la culture occidentale.

Cet intérêt des artistes pour les odeurs ne vient pas de nulle part. Pour Joël Candau, auteur en 2016 d'un état des lieux de l'anthropologie des odeurs, c'est le résultat d'une société dominée par la recherche de plaisir. « *L'odorat passe directement par le système limbique, le siège des émotions, explique-t-il. Les artistes ne se contentent plus d'évoquer les odeurs à travers l'allégorie mais proposent des expériences à sentir.* »

« Quand tu sens une odeur, c'est une invasion de territoire. La première chose qui s'impose au cerveau c'est : est-ce que celle-ci recèle un danger potentiel ? »

Dans la réhabilitation récente de ce sens, traditionnellement considéré comme animal et vulgaire, les sciences ont également leur part de responsabilité. Le paradigme d'un être humain à l'odorat sous-développé, renforcé au XIX^e siècle par les théories scientifiques racialistes, est mort. L'an dernier, le chercheur en neurosciences John P. McGann a même démontré que l'homme était plus sensible à certaines odeurs que les rongeurs et les chiens. « *Les stimuli olfactifs servent également d'échafaudages à des jugements stigmatisants ou discriminatoires* », rappelle l'anthropologue. Et les institutions culturelles n'en sont pas exemptes : en 2013, les employés du prestigieux musée d'Orsay ont expulsé une famille défavorisée dont l'odeur « *incommodait* » les autres visiteurs.

Medium manquant

Indisposer l'odorat et les *a priori* des spectateurs, Julie C. Fortier s'en moque. Elle en joue d'ailleurs beaucoup. « *Quand tu sens une odeur, c'est une invasion de territoire. La première chose qui s'impose au cerveau c'est : est-ce que celle-ci recèle un danger potentiel ? À partir de là, on élabore des appréciations, puis viennent les souvenirs, les sensations, les couleurs et, bien après, le langage.* » Son installation au titre évocateur, *Les fauves ont surgi de la montagne*, prend d'assaut les narines à coups d'effluves contradictoires – animales, humaines, végétales et cosmétiques. Ce n'est que dans un second temps que l'on prend conscience de leur origine : une forêt de manteaux de fourrure, plus ou moins vieux, plantés comme des potences sans cadavre. « *Les manteaux que j'ai chinés étaient chargés d'histoires. Moi, j'ai été l'interface qui a permis de rendre ces récits visibles et sensibles* », confie la plasticienne qui s'est lancée dans une enquête au flair. C'est en traquant les zestes de senteurs restés collés dans les plis des fourrures qu'elle a composé les portraits olfactifs, en partie fantasmés, de ceux qui les ont portées. Sitôt que l'on plonge le nez dans l'encolure des manteaux, toute une typologie de personnages envahit l'espace, comme une illusion.

JULIE G. FORTIER

Née en 1973 à Sherbrook au Québec. Vit et travaille à Rennes.

Tu as une formation de plasticienne, de vidéaste, mais il y a quelques années l'idée t'est venue d'intégrer des odeurs à ton travail. Comment tout cela s'est-il articulé ?

J'avais envie de travailler sur la relation entre art et nourriture et sur la question du lien social que la nourriture apporte. Très rapidement j'en suis arrivée à m'intéresser à la transmission et à la relation à la mémoire et de fil en aiguille j'ai glissé vers les odeurs qui me paraissent avoir encore plus de puissance en termes de représentation. Après une boulimie de lecture sur le sujet, j'ai décidé de me former pour formuler. Mais je continue aussi de faire des films et installations vidéos, je travaille toujours les éditions, la photo. Chaque projet et chaque contexte appelle sa forme et son médium.

Peux-tu nous décrire une journée dans ton environnement de travail ?

Je partage mon temps de travail entre le laboratoire et l'atelier. Dans le laboratoire je compose les odeurs à partir de molécules et d'ingrédients naturels comme les huiles essentielles et les absolus. Dans l'atelier je travaille aussi certaines matières qui pourront me servir dans mes compositions. C'est là que je prépare les infusions de végétaux, ou que je les distille dans mon alambic. La plupart des végétaux proviennent de mon jardin où je choisis de faire pousser des plantes pour leurs qualités olfactives. Dans l'atelier aussi je travaille les supports qui me permettront d'exposer ces odeurs. Je privilégie des modes de diffusion passifs comme le papier ou la porcelaine.

labo vs atelier

J'ai toujours eu de l'affection pour le papier et le carton. J'associe leur blancheur à l'écran de projection, projection cinématographique mais surtout d'images mentales, de souvenirs, de possibles récits. L'essentiel de mon travail est de donner une forme aux odeurs et que cette forme soit significative par rapport à celles-ci et par rapport à l'espace où elles sont présentées.

À la manière des vushs qui s'articulent pour engendrer du sens, tu utilises parfois des successions d'odeurs pour créer des récits. En quoi la pratique de la vidéo a-t-elle pu influencer ton travail olfactif ?

Au début de ma formation en formulation je travaillais de manière intuitive à partir de bouquets de touches entre lesquels je promenaïs mon nez pour essayer de comprendre quelles proportions donner à chaque matière. Puis ces bouquets devenaient encombrants alors je les ai collés au mur. Finalement c'était



vraiment le mouvement entre les touches, l'écart entre les odeurs, les courants d'air qui les faisaient se déplacer dans l'espace qui m'intéressait autant que les odeurs elles-mêmes. En fait je travaille les odeurs comme je fais des films. J'attache une importance aux enchaînements - fondus enchaînés-coupures - pour générer des récits. Les odeurs comme les films s'apprécient dans une temporalité longue. Les questions de la durée, du mouvement, de la perte, sont justement des thématiques récurrentes dans mon travail.

Pourquoi le médium odeur est-il idéal selon toi pour explorer ces thèmes ?

Parce que c'est ce qui est au plus près du vivant, au plus près d'une sensibilité, contre la pétrification. Pour moi le parfum est lié au mouvement : on sent le parfum des gens quand ils bougent, le parfum des tilleuls nous parvient quand le vent passe à travers eux.



Comment as-tu imaginé l'œuvre créée ?

Je suis partie d'une situation simple, celle de consoler quelqu'un qui pleure. Pleurer

soulage et provoque après coup une situation de bien-être dû à la production d'endorphines.

J'ai donc fabriqué à la main, une par une, des larmes de porcelaine qui, enfilées sur deux lignes, seront accrochées au mur à la distance moyenne des yeux. La porcelaine cuite à une température précise garde une porosité qui permet de diffuser doucement une [odeur] spécialement conçue pour la pièce, composée à partir de molécules et d'extraits reconnus pour favoriser la production d'endorphine... L'œuvre produit donc des effets d'ordre esthétique mais aussi chimique sur le corps et les émotions

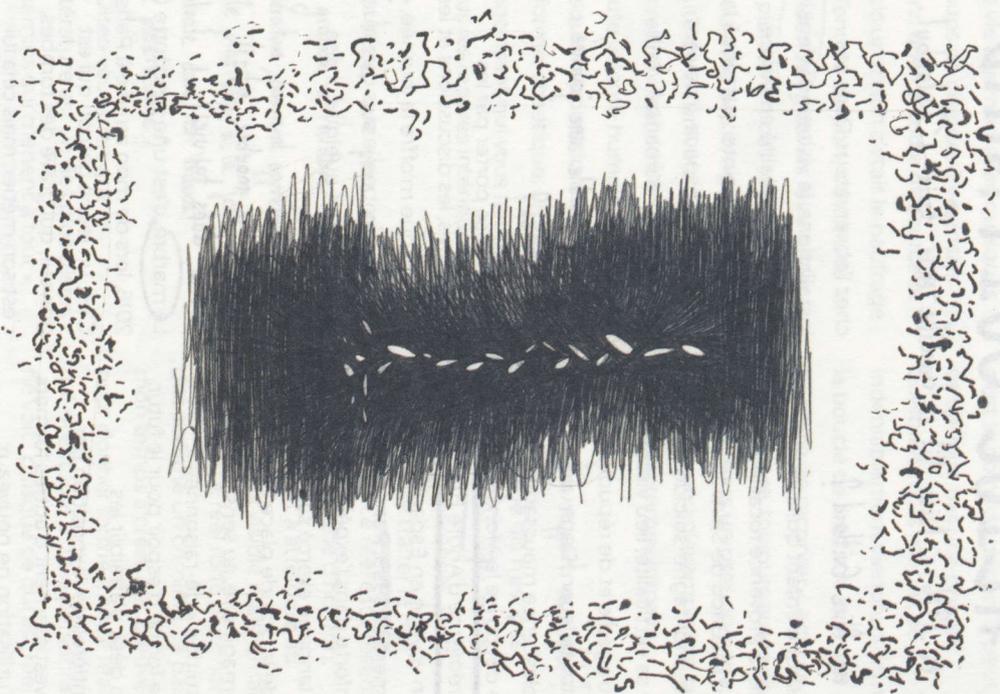


C'est-à-dire que tu n'es plus dans le récit mais dans l'agir ? Y a-t-il quelque chose de l'idée du pouvoir consolatoire de l'art ?

Je pense que le récit n'est pas séparé de l'agir, en tout cas de l'un peut découler l'autre qui alimente le premier et ainsi de suite. Je pense aussi que les effets chimiques des émotions esthétiques peuvent être puissants. Je me perçois comme une chambre de résonance dans laquelle certaines expériences viennent produire des vibrations plus ou moins puissantes. Parfois la note est à ce point juste qu'elle peut m'ébranler, me bouleverser à la manière d'un tsunami. L'art n'est pas tant consolatoire mais fait ressentir le vivant avec une acuité presque excessive.

Et la tendresse ?

C'est le fait de porter une attention à l'autre telle qu'elle permet d'anticiper ses besoins et de poser les gestes adéquats.



ARTSHEBDOMÉDIAS

SITE D'INFORMATION DÉDIÉ À L'ART CONTEMPORAIN ET MEMBRE DU SPIIL

Les sens tout en poésie de Karine Bonneval et Julie Fortier

- ✍ Samantha Daman
- 🕒 7 mars 2018
- 📌 Installation, Sculpture

A travers ses projets, souvent menés en collaboration avec des scientifiques, Karine Bonneval s'intéresse aux rapports que l'homme entretient avec les mondes végétal et animal et aux traces invisibles laissées par nos échanges continuels avec la nature. Pour sa part, Julie Fortier aime à explorer les notions d'effacement et de déperdition qui caractérisent le passage du temps, tout en développant une démarche expérimentale s'appuyant sur les odeurs et les arômes, dont le côté insaisissable n'a d'égale que la puissance mnésique et affective. Jusqu'au 24 mars, les deux artistes sont conjointement invitées au Micro Onde, centre d'art contemporain de l'Onde, à Vélizy-Villacoublay (78). *Comme un frisson assoupi* réunit deux propositions singulières ayant en commun d'offrir de nouvelles façons de voir comme de percevoir.

« *Ce qui m'intéresse dans le travail de Karine Bonneval et de Julie Fortier, qui ne se ressemblent pas, c'est qu'elles explorent deux territoires de perception qui sont complémentaires à la vision, indique Sophie Auger-Grappin, directrice du Micro Onde et commissaire de l'exposition. Toutes deux se rejoignent par ailleurs par le fait de côtoyer et travailler des domaines qui n'ont rien à voir avec l'art : la chimie et la bioacoustique, par exemple, ainsi que différents champs de recherches expérimentales. Or, cela ne vient pas du tout nuire à la poésie de leur travail, au contraire.* » Au centre d'art contemporain de l'Onde, les deux artistes ont chacune investi l'un des espaces dévolus aux expositions : la vaste galerie carrée pour Julie Fortier ; la Rue traversante, lieu de circulation et de déambulation, pour Karine Bonneval. La plasticienne française y déploie *Ecouter la terre*, une proposition multiforme qui s'inscrit dans la suite d'un projet débuté il y a un peu plus de deux ans autour des échanges invisibles entre végétal et humain, à travers lequel elle entend donner à voir et à entendre « *ce tout vivant avec lequel nous sommes en constant dialogue* ». « *Le sol n'est pas une matière simple et inerte, aime à rappeler l'artiste. C'est un monde en soi, complexe et organisé, associant de multiples espèces microscopiques, des nutriments, des minéraux en constante interaction.* » Le parcours s'ouvre sur un dôme à l'aspect terreux, posé à hauteur de buste sur de grands pieds en bois. Ça et là y « pousse » un petit bouquet de champignons, éléments essentiels de la biodiversité et indispensables à l'écosystème forestier. La pièce s'intitule *Anents*, du nom des chants que les Achuar, population de l'Amazonie, ont l'habitude d'adresser à l'ensemble du vivant, notamment aux plantes. « *Elles sont pour eux des êtres vivants au même titre que les hommes et les animaux, explique Karine Bonneval. Au fil de mes recherches, je me suis rendue compte que c'était quelque chose de récurrent dans différentes cultures, plus particulièrement chez les peuples habitant la ceinture tropicale.* » Invité à se glisser sous le dôme, « *à mettre la tête dans la terre* », le

visiteur peut y écouter quelques-uns de ces chants dédiés au millet, au yucca ou encore au riz. Evoquant aussi les constructions en terre, crue ou cuite, la pièce rend hommage à cette intelligence du local, « où l'on va construire avec le matériau que l'on a à disposition » et au bon sens écologique, tout à la fois simple et efficace. A quelques pas, de curieuses formes en terre cuite noire, oxydée dans la masse, émergent du sol. Inspirées des silhouettes extravagantes des organismes unicellulaires que sont les myxomycètes et réalisées à quatre mains avec la céramiste Charlotte Poulsen, elles composent un paysage singulier à parcourir l'ouïe une nouvelle fois aux aguets : chacune des « bouches » transmet en effet le son capté au cœur d'un biotope particulier. Un travail mené en collaboration avec la bioacousticienne et éthologue Fanny Rybak. « *Au départ, je voulais faire entendre les plantes et les funghis se déplacer. Cela aurait été possible, mais pas très intéressant dans le cadre des prises directes de son que j'effectue*, précise Karine Bonneval. *C'est donc plutôt l'activité des organismes animaux que l'on perçoit ici. Il n'y a pas de transformation, juste une amplification des sons, qu'à l'oreille on ne pourrait saisir.* » Six enregistrements témoignent de la particularité d'autant d'échantillons de terre, choisis au fil des déplacements de l'artiste durant l'année écoulée, et mettent en lumière la corrélation entre la qualité d'un sol et le nombre de sons que l'on y entend. Du compost grouillant de vie de son jardin du Berry au champ voisin appauvri par une culture intensive de céréales, en passant par le Jardin botanique de Berlin, fréquenté lors d'un temps de résidence au sein du laboratoire d'écologie végétale et du sol (Institut de biologie) de Matthias Rillig, et Colombo, au Sri Lanka, où elle exposait en septembre dernier, l'expérience a volontairement été menée dans des environnements très contrastés. Et parfois sources de surprise, comme dans le cas des deux enregistrements sri lankais, effectués de nuit, dans un jardin un peu en retrait de la ville. « *On n'entendait rien de particulier*, se souvient Karine Bonneval. *Pourtant, les micros plongés dans la terre ont capté de la musique se propageant depuis les maisons.* » Une découverte à la fois sympathique et signe d'une forme inattendue de pollution.

Dominant l'installation, se déploie au mur un autre paysage, photographique cette fois. Il s'agit d'une image très grand format issue d'un microscope confocal. « *J'ai fait l'inverse de ce que font habituellement les scientifiques, qui essaient d'isoler un élément pour l'étudier, en mettant tout simplement en culture, dans une boîte de Petri, des échantillons d'écorce d'arbre, qui sont un biotope en soi, avec les micro-organismes de mes doigts. S'est alors développé ce que le professeur Matthias Rillig appelle la community coalescence, c'est-à-dire la rencontre fortuite de deux biotopes, et l'organisation entre eux des micro-organismes dans ce nouvel espace qu'est la boîte de Petri.* » C'est sur un détournement de protocole scientifique du même ordre que Karine Bonneval appuie la dernière étape de sa proposition, présentée dans une petite salle noire attenante. Emergeant du sol, de petites sculptures en céramique laissent chacune entendre les sons caractérisant une espèce animale – fourmis volantes, vers de terre, vers rouges, collemboles, cloportes et une larve de cétoine –, tandis qu'un écran mural diffuse les images d'une autre rencontre inédite : celle « *d'individu à individu* », ayant elle aussi pour théâtre une boîte de Petri, entre la main de l'artiste et un *funghi*. Un petit banc offre au visiteur une pause sensible et contemplative, propice à la réflexion qu'encourage la plasticienne sur notre place dans ce grand tout qu'est le vivant. « *En tant qu'Occidental, on a tendance à se penser comme étant au sommet d'une pyramide, dominant un peu tout le reste du vivant. Or les populations tels les Achuar viennent nous rappeler qu'il faut appréhender ce dernier dans sa globalité. Une position nécessaire pour penser l'écologie aujourd'hui.* » Ce rapport à la nature nourrit les recherches de Karine Bonneval comme celle de Julie Fortier. Mais si à travers ses œuvres, la plasticienne française donne ici à voir et à entendre les imperceptibles mouvements et sons des micro-organismes, l'artiste canadienne

convoque pour sa part notre sens olfactif, s'appliquant comme à son habitude à donner forme à l'insaisissable univers des odeurs. « *La difficulté de mon travail consiste autant à parvenir à diffuser une odeur qu'à définir la forme de cette diffusion* », confirme l'intéressée.

Au Micro Onde, Julie Fortier présente notamment les premiers fruits d'une recherche entreprise récemment autour de la céramique. Aux murs de la grande salle d'exposition, trois petits cadres en bois sont accrochés à la perpendiculaire à hauteur de visage. Chacun enserme un objet de forme circulaire, composé d'une paroi vitrée arborant de délicats dessins et adossée à une galette de porcelaine, qui sert de diffuseur d'odeur. Pour *Le jour où les fleurs ont gelé*, l'artiste s'est inspirée d'une expérimentation menée par le chimiste Olivier David, avec lequel elle collabore régulièrement à l'Institut Lavoisier de Versailles : « *Il avait fait cristalliser une nouvelle molécule inventée par ses soins et cela avait pris la forme d'une fleur magnifique. J'ai utilisé le même procédé avec différentes molécules pures, tout en créant un accord parfumé.* » Il faut s'approcher de chacune des galettes de céramique pour percevoir l'odeur filtrant très doucement à travers la porcelaine, travaillée délibérément par l'artiste en deçà de la température de cuisson normale afin que la matière conserve son caractère poreux. « *A chaque fois, j'ai composé un accord très simple de trois-quatre molécules, précise Julie Fortier. Là très mentholé, cédré, avec un colorant bleu méthylène ; ici plutôt framboise, musc blanc et héliotropine, mélangés avec de l'éosine. Le troisième est une variation autour de cette molécule créée par Olivier David, qui s'appelle bois-vanille. Chaque cristallisation prend des formes différentes, dessinant un ensemble de lignes, carrés, gouttes, etc. Ça ne réagit jamais vraiment de la même manière et c'est ce qui me plaît dans les parfums : ça m'échappe souvent et c'est vraiment fascinant !* »

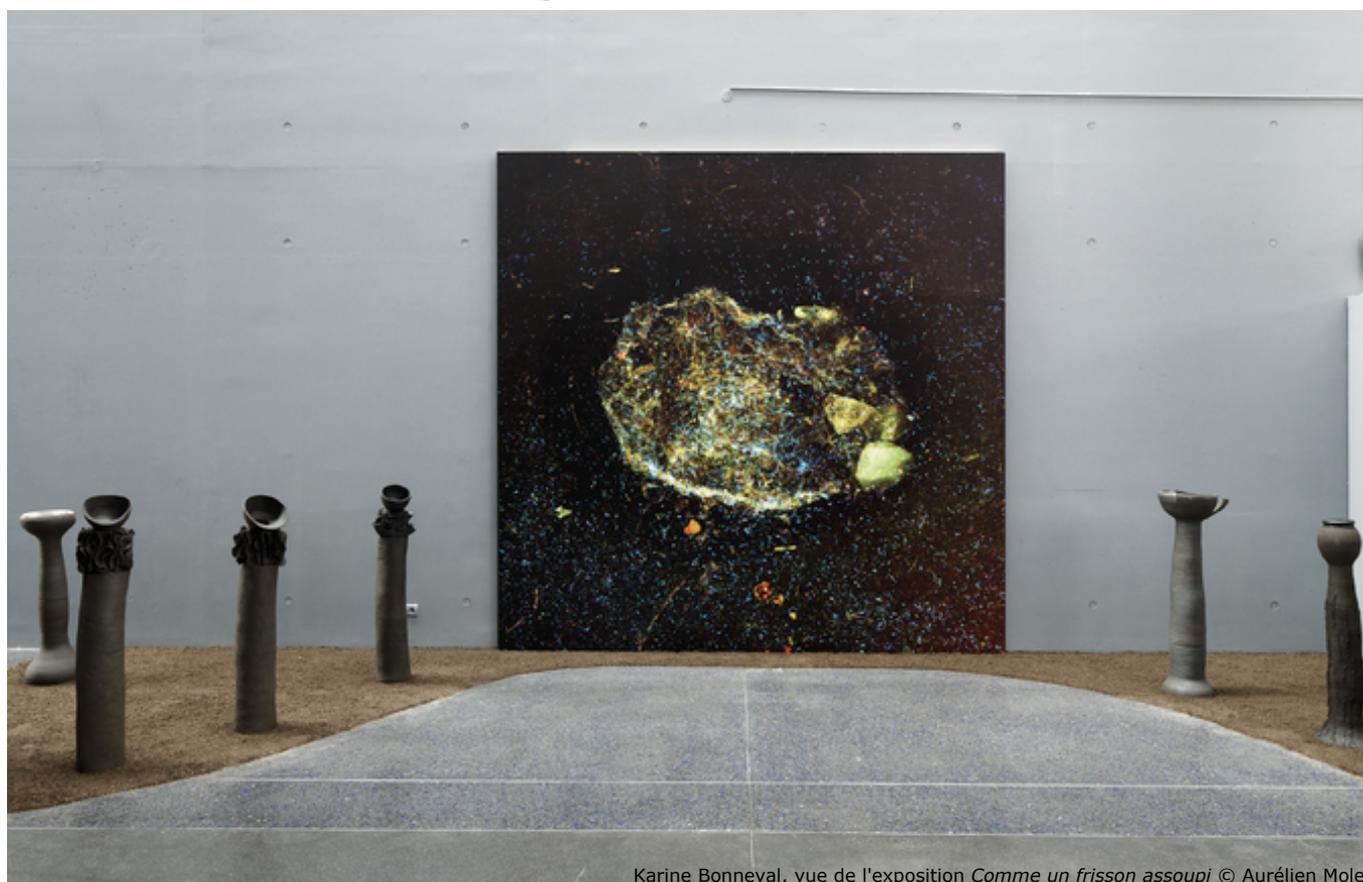
Le centre de la pièce est investi par un autre travail inédit (*notre photo d'ouverture*), s'articulant autour de l'objet singulier qu'est le manteau de fourrure (*Les fauves ont surgi de la montagne*). Un dessein mûri de longues années durant, mais jusqu'ici refusé par ses interlocuteurs pour son côté « *peu politiquement correct* »... Une réticence dont l'artiste préfère sourire, rappelant la très longue durée de vie – et donc « rentabilité » de l'animal – d'un habit de ce type en comparaison de celle d'une fourrure synthétique, posant d'autres questions écologiques puisqu'issue de la transformation de produits pétroliers. Si ce projet lui tenait tant à cœur, c'est parce qu'il prend source dans un souvenir fondateur lié à son enfance passée à Sherbrooke, au Québec. « *A Noël, nous pouvions recevoir jusqu'à 50 convives, raconte Julie Fortier. Les hommes comme les femmes arrivaient habillés d'un manteau de fourrure que j'avais la charge de récupérer pour aller les porter sur le lit de mes parents. La plupart du temps, je ne tenais pas toute la soirée et j'allais me coucher dans cette montagne de manteaux. J'adorais me faufiler entre les différents types de poils et d'odeurs, particulièrement retenues par ces vêtements. C'est le souvenir olfactif le plus puissant que je garde.* » Si, au départ, l'artiste était partie sur l'idée de recréer cette montagne de manteaux, elle s'aperçoit vite que cela ne peut fonctionner, du fait du caractère singulier de chaque pièce, déterminé par la coupe, l'étiquette, l'époque, la provenance et, bien sûr, les odeurs de parfum, de placard, d'animal, de peau, etc. « *Ils devenaient des individus. Je les ai donc approchés à tour de rôle, reniflant les aisselles, les plis, la fourrure pour essayer de projeter à chaque fois un portrait fictionnel de la personne qui aurait pu les porter.* » Et la galerie ainsi constituée de prendre la forme d'un groupe d'une dizaine de hautes silhouettes montées sur de fins trépieds, habillées d'ocelot, d'astrakan, de vison, de castor et autre rat musqué et parées chacune d'un collier en céramique diffusant l'identité olfactive imaginée par l'artiste à partir de tous les résidus identifiés, « *à la manière d'indices prélevés sur des pièces à conviction* ». Ici une note de tabac froid, là de foin ou encore d'encens et de pierre humide, « *toutes sortes d'ingrédients tantôt attrayants, tantôt repoussants, parfois les deux à la fois* ». Déambulant d'une silhouette à l'autre, le visiteur se prête volontiers au

jeu perceptif concocté par Julie Fortier, humant les effluves d'une parure, puis d'une autre, revenant parfois sur ses pas avant de reprendre le cours de sa balade insolite. « *En parfumerie, on apprend à flairer un peu comme le chien*, explique la plasticienne. *Il faut inspirer-expirer plusieurs fois et non prendre une grande inspiration, afin de créer une espèce de turbulence à l'intérieur de son nez ; c'est ainsi que l'odeur va venir se développer. Ce qui m'intéressait avec le manteau de fourrure, c'est qu'il permet de nous isoler, de "rentrer" dans l'odeur. Il y a presque l'idée d'une caresse, d'un geste assez intime car, comme les vêtements sont haut perchés, on a la tête presque dans le ventre. Il y a là quelque chose à la fois d'un peu primitif, de gênant et de drôle, c'est ce qui me plaît !* »

Au sol, se déploie une rivière de perles de diverses tailles, en céramique elles aussi mais non chargées en parfums, s'éparpillant dans l'espace. Une manière pour l'artiste d'opérer une « *transformation* », de changer d'angle pour passer de la couture au paysage. « *Il y a cette notion de forêt, un côté fantomatique aussi, du fait de la disposition des manteaux, et puis l'image de la rivière (de perles). J'aime cette connexion de la parure à la nature, ce lien entre le lieu d'où vient la bête qui devient un manteau et le retour au paysage. Il y a vraiment cette idée de cosmogonie, de porter le monde et d'être le monde.* » Qui fait écho à l'attention particulière portée au vivant et à la nature par Karine Bonneval. « *Avec Julie nous sommes toutes les deux sur un temps assez long. C'est pour cela qu'on a appelé l'exposition Comme un frisson assoupi. Nous sommes chacune dans une appréhension d'un sens, mais d'une manière un peu lente, c'est ce qui réunit nos deux projets : il faut passer du temps pour aller écouter, sentir.* » Pour contempler, aussi, et se laisser gagner par la poésie ambiante, sans aucune modération.

Mouvement (/)

magazine culturel indisciplinaire



Karine Bonneval, vue de l'exposition *Comme un frisson assoupi* © Aurélien Mole

Critiques arts visuels (</critiques/critiques>)

Comme un frisson assoupi

Constituée de deux monographies, l'exposition *Comme un frisson assoupi* investit des champs de perceptions minorés, souvent associés à l'animal : l'odorat et l'ouïe. Julie C. Fortier ressuscite des existences à travers leurs parfums et Karine Bonneval rend perceptible les relations invisibles entre l'homme et son environnement.

Par Oriane Hidalgo-Laurier
publié le 7 mars 2018

« *Les artistes s'évertuent à déjouer le cadre des expositions* », sourit l'artiste québécoise Julie C. Fortier au milieu de sa forêt de manteaux en fourrures, dressés comme des spectres en errance. Les odeurs qui s'en dégagent prennent le nez, dans un mélange de fascination et d'écœurement, et déverrouillent d'emblée les mémoires. Aux nappes d'effluves viennent s'ajouter un flot de réminiscences secrètes, que l'on imagine rejoindre la rivière de perles en céramique circulant entre les porte-manteaux. Pour Julie C. Fortier, l'ivresse ne va pas sans le flacon, de même pour Karine Bonneval qui expose une collection de sons dans l'espace attenant. La matière de ces deux artistes dites « visuelles » est volatile, éphémère et pourtant omniprésente : pour capter un son aussi délicat que celui de la terre ou une fragrance aussi persistante soit-elle, mieux vaut ouvrir grand ses capteurs « secondaires ». Il faut accepter de perdre ses réflexes et mettre à découvert des sens moins aiguisés – peut-être plus « purs » – pour quitter un instant

Portrait olfactif

À traquer les particules, sonores pour l'une et olfactives pour l'autre, à récolter des échantillons de terre ou des spécimens de fourrures, les deux artistes semblent aborder la création artistique comme des chasseresses-cueilleuses. Une fois la matière brute récoltée, commence le travail de sublimation. Karine Bonneval, qui collabore avec la « bioacousticienne » Fanny Rybak et la céramiste Charlotte Poulsen, convoque un réseau de savoir-faire allant de l'extraction à la présentation. Des vases en céramique, comme autant d'urnes ou d'écrins aux courbes organiques, renferment les captations sonores de différents sols – celui du compost personnel de l'artiste dans sa propriété berrichonne, des champs d'agriculture intensive à proximité, d'une colline au Sri Lanka ou du jardin botanique de Berlin. Chacun des extraits dégage ses propres sonorités, plus ou moins intenses et crépitantes, selon la qualité de la terre, les activités végétales, bactériennes, animales et humaines qui s'y développent. Au mur s'étale une sorte de composition abstraite, un tissage complexe de nervures. Cette capture agrandie d'une vue de microscope saisit les effets du contact entre la main de l'artiste et un champignon. Ayant renoncé à capter le chant de ces organismes eucaryotes, trop subtil pour un homme pressé, Karine Bonneval s'est résignée à une approche visuelle. Qu'elle que soit la forme empruntée, il s'agit de transformations lentes et infimes, piètres concurrentes au sein de ce que le philosophe Yves Citton appelle « l'économie de l'attention », cette dernière étant considérée dans les logiques de marché comme une ressource sur laquelle capitaliser. Avec l'installation *Les fauves ont surgi de la montagne*, Julie C. Fortier s'engage quant à elle dans un travail d'enquête plus narratif et fantasmagique, qui aboutit à un art du portrait olfactif. Elle chine les manteaux dans des friperies, quelques fois auprès de ses proches, les scrute, les sent, les analyse jusqu'à établir un portrait robot du propriétaire. À partir d'une fourrure d'Astrakan, à la texture bouclée et aux tons très noirs, qui « *sentait l'église* », l'artiste imagine par exemple une femme pieuse et austère, puis constitue son odeur sur une base d'encens et de patchouli. Le parfum est ensuite diffusé via un collier en céramique accroché au vêtement.



Karine Bonneval, vue de l'exposition *Comme un frisson assoupi*. p. Aurélien Mole

Connexions souterraines

comprendre, au sens étymologique du terme. D'ailleurs, il s'avère difficile de qualifier le visiteur comme tel, tant celui-ci doit engager son corps tout entier pour provoquer la rencontre : se courber ou s'agenouiller pour poser l'oreille sur les vases, tendre le torse et engouffrer la tête dans un manteau. Loin du ludique et du participatif, Julie C. Fortier et Karine Bonneval induisent un rapport intime, transgressif voire régressif à leurs œuvres, quitte à provoquer une certaine gêne dans l'espace canonique de l'exposition. En évacuant le recours automatique et distancié à la vue, elles déplacent les cadres de perception et s'éloignent de la société du spectacle et du service. Aux racines du travail de Karine Bonneval, l'essai de l'anthropologue Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, et la cosmogonie chez les Achuars d'Amazonie qui considèrent les hommes sur un pied d'égalité avec les animaux, les plantes et les minéraux. Les individus communiquent avec les autres êtres par le biais de chants. Placé à l'entrée de l'exposition, un dôme en terre cuite sous lequel entendre ces incantations fonctionne comme un *statement* : le scientifique et l'artiste, deux figures démiurges dans la conception occidentale du monde, ne sont que des traducteurs, des rouages dans un système horizontal, rhizomique, de relations invisibles. L'œuvre de Julie C. Fortier s'inscrit également dans un cycle de connexions souterraines. La transmission d'un parcours singulier, d'une certaine mémoire s'opère à travers la passation d'un manteau, lequel sédimente plusieurs identités, époques et territoires. Plus encore que funéraire, c'est une humeur ancestrale, parfois superstitieuse, qui émane de cette forêt de précieuses pelures. L'une des fourrures, donnée à l'artiste par la commissaire d'exposition, serait maudite, marquée par la mort successive de ses propriétaires, mère puis fille, dans des crashes d'avions. Les notes métalliques de rose et de sang qui s'en dégagent se chargent de transmettre l'implacable destinée.



Julie C. Fortier, vue de l'exposition *Comme un frisson assoupi*. p. Aurélien Mole

Système de croyances

En fine connaisseuse de ses racines canadiennes, Julie C. Fortier perçoit dans la récupération de ces fourrures, dont elle renforce la persistance avec les odeurs, une manière de contrebalancer une culture de l'obsolescence et du productivisme. Ériger ces manteaux luxueux, donnés ou achetés à des sommes modiques, en œuvres d'art, souligne discrètement l'ironie d'un marché, celui de l'art en particulier, basé sur un système de croyances, l'excitation et l'inconstance des désirs. Un phénomène qui fait écho à la théorie de l'enrichissement développée par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre. Comme l'explique ce dernier, « pour présenter un stylo [...], on a recours à des qualités décrites, comme la couleur de l'encre,

Comme un frisson assoupi - Critiques - mouvement.net <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/comme-un-frisson...>
l'épaisseur du trait, etc. Il n'y a pas de récit associé au stylo. Par contre, pour mettre en valeur le même objet en recourant à la "forme collection", pour en faire un objet de luxe, il faut raconter une histoire en faisant appel au passé. Par exemple, raconter que ce stylo est celui avec lequel Proust a écrit À la recherche du temps perdu. »¹ Julie C. Fortier n'invoque pas de figures tutélaires, mais simplement des anonymes. Les fourrures n'ont de spécial que les vies ordinaires et/ou fictives qu'elles ont accompagnées. Des existences ressuscitées par les parfums qui selon leur créatrice « induisent une valeur d'usage dans un système qui tend à pétrifier et à conserver ».

1. Propos recueillis par Ainhoa Jean-Calmettes et Guillaume Heuguet, « Là où tout est luxe, calme et rentabilité », in *Mouvement* n°88

> **Comme un frisson assoupi**, jusqu'au 24 mars à l'Onde, Vélizy-Villacoublay

« Comme un frisson assoupi »

« Comme un frisson assoupi » propose une déambulation polysensorielle dans le travail de deux artistes dont les recherches défient la suprématie de la perception visuelle en alliant formes plastiques et immatérielles. Si Karine Bonneval utilise le son, Julie C. Fortier, originairement plasticienne, photographe, vidéaste et performeuse, compose en parfums d'invisibles et fugaces récits.

Julie C. Fortier :

« Le jour où les fleurs ont gelé, la rivière s'est brisée et les fauves ont surgi de la montagne ».

De cette prophétie au passé, entendue dans le flottement d'une insomnie, Julie C. Fortier a fait émerger en trois œuvres un paysage imaginaire. Au détour de l'immense rivière de perles inondant l'espace, rôdent les âmes comme des fauves. Des matheux de fourrure enlacent des corps absents, fantômes surgis de la mémoire de l'artiste, flottant au dessus des visiteurs et renfermant le parfum d'existences passées.

Ces vivants souvenirs, que l'artiste exalte dans l'ensemble de son travail, trahissent ses préoccupations récurrentes pour les phénomènes de la perte et l'idée de la transmission.

Le temps de l'exposition semble suspendu, pétrifié à l'image de ces poétiques horloges en verre et en céramique dans lesquelles l'artiste a emprisonné des molécules odorantes qui s'épanouissent en fleurs cristallines. Seule l'odeur y palpite doucement. Car les compositions volatiles de Julie Fortier vivent et ravivent, animant les formes et circulant dans l'air comme une ronde des esprits.

Clara Muller



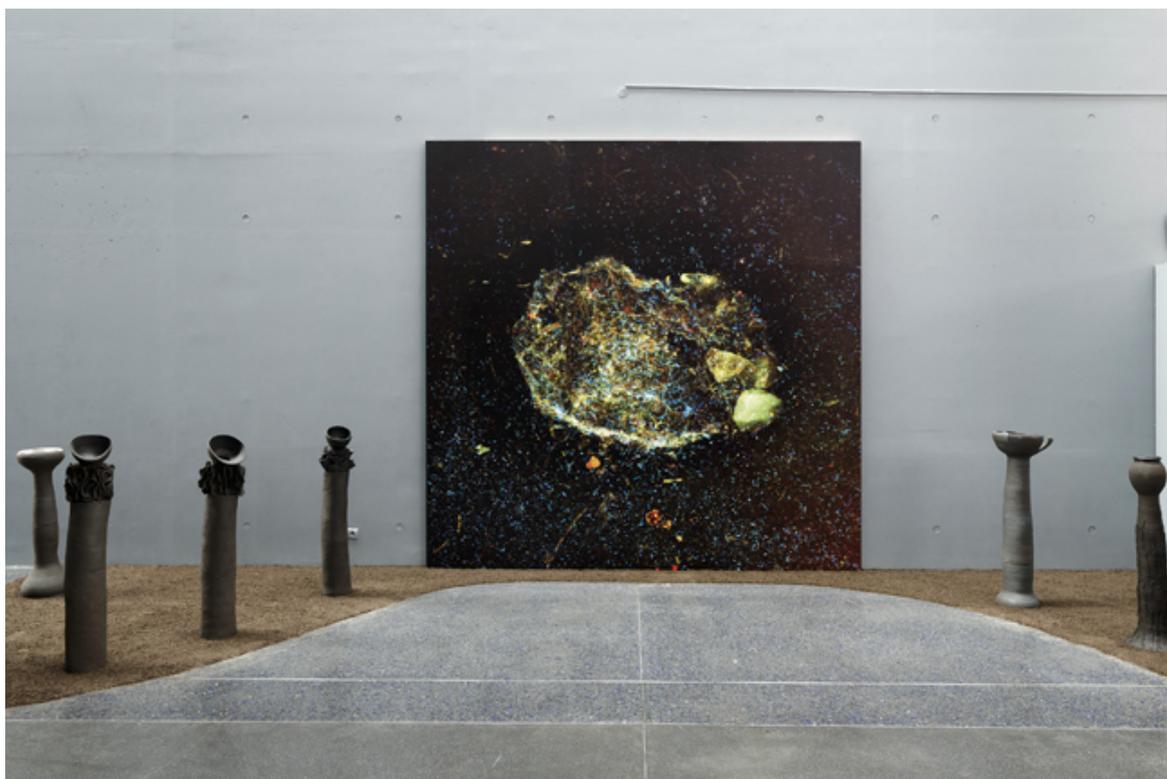
Julie C. Fortier, « Les Fauves » (détail), 2017, Courtesy de l'artiste

Comme un frisson assoupi, Karine Bonneval et Julie C. Fortier à Micro Onde

PUBLIÉ LE 02.02.2018

Deux artistes aux parcours différents se côtoient pour la première exposition de l'année à Micro Onde Centre d'art de l'Onde à Vélizy-Villacoublay, ville située à proximité de plusieurs sites de universitaires, tel celui de Saclay. Julie C. Fortier et Karine Bonneval ont en commun une fructueuse collaboration avec ce type d'établissements, dont elles offrent ici les résultats inédits de leurs toutes dernières recherches, dédiées aux sens et à la réminiscence.

Le titre de l'exposition, *Comme un frisson assoupi*, a été choisi par les deux artistes, après maints "brainstormings", pour les bruissements qu'il évoque. L'exposition se joue en un parcours lent tout axé à la convocation des sens, la vue bien sûr, mais aussi l'écoute des sons et la perception des parfums. Que du naturel dans les choix des artistes - porcelaine, fourrure, terre, champignons - le tout très ordonné selon des procédés scientifiques invisibles convoquant la magie du réel dans la nature.



© Photo © Aurélien Mole

Karine Bonneval fait parler la terre. Celle d'ici, celle d'ailleurs. D'emblée dans la Rue traversante de l'Onde, *Anent* invite le visiteur à pénétrer sous son dôme de papier mâché et terre crue où s'accrochent des bouquets de champignons pour écouter tout un ensemble de cliquetis, grésillements, et autres sonorités mêlées à des chants traditionnels. Ici perché sur pilotis, le dôme évoque les cases Mousgoum traditionnelles du Nord du Cameroun, surnommées "cases obus", dont les derniers bâtis originaux ont disparu dans les années 1970. Entièrement naturel et accessible à tous, le mélange utilisé pour leur construction était de haute qualité environnementale et constituait un excellent régulateur thermique. Les rares descriptions de ces cases font état d'intérieurs parfaitement aménagés et décorés de motifs animaliers, où le bétail partageait la nuit avec ses propriétaires en parfaite ordonnance. On peut en imaginer le quotidien à travers les sons diffusés dans *Anent*.

La suite de l'exposition a été réalisée par l'artiste en étroite collaboration avec Fanny Rybak, bioacousticienne à l'Université d'Orsay et la

céramiste Charlotte Poulsen – sans lesquelles, dit-elle, rien n'aurait été possible. Dans *Écouter la terre*, plusieurs sculptures aux formes fongiques diverses sont disposées sur un lit de terre sèche, désignant par leur aspect les émanations sonores dont chacune est porteuse, mêlées ou non. Une immense toile en macrophotographie suspendue entre les sculptures dans la Rue Traversante montre les auteurs des bruits que l'on perçoit en se penchant dans l'entonnoir de chacune d'elles, avec l'enregistrement des mouvements des acteurs invisibles fourmillant sous nos pieds à chaque pas sur la terre vivante. En effet, de multiples espèces microscopiques, des nutriments, des minéraux qui constituent la matière fertile pour notre nourriture, y sont en constante interaction. Certains ont été enregistrés bien loin de la France. À travers ces installations et une vidéo diffusée dans la Boîte de l'Onde, Karine Bonneval cherche à nous montrer l'importance de ce monde que nous foulons sans cesse – peut-être moins en ville, et encore – complexe et très organisé, dont l'écosystème doit être sinon amélioré, du moins préservé.



© Photo © Aurélien Mole

Julie C. Fortier développe un autre type de paysage, plus imaginaire, jouant entre une réalité passée, présente et à venir. Au fil de bulles blanches de porcelaine dont les orifices diffusent leur parfum, le visiteur est "toisé" par Les fauves, de hauts portants enveloppés de manteaux de fourrure véritables, dont le plus beau a appartenu à la grand-mère de l'artiste. Cette installation inédite, issue de maints souvenirs d'enfance, plonge le visiteur dans les odeurs très spécifiques prénantes en chaque fourrure, non seulement celle de l'animal, toujours différente selon l'espèce et l'animal lui-même, mais aussi de la femme qui l'a portée et de son mode de vie, qu'il faut apprendre à détecter ou imaginer en y pénétrant. Chacune porte le collier qui lui ressemble, élaboré dans la même porcelaine poreuse que le chemin de perles au sol à la discrète fragrance, baptisé *La Rivière s'est brisée*. Ces manteaux, chinés pour beaucoup auprès de vide-greniers, aujourd'hui délaissés pour des raisons éthiques, nous renvoient ici leurs divers parfums émanant d'une époque où le vêtement était investi sur le long terme et considéré comme un patrimoine non jetable.

Les perles de céramique, avec leur degré de porosité spécifiquement étudié pour la diffusion des parfums, ont été élaborées par l'artiste à l'ENSA de Limoges, en collaboration avec le Laboratoire de recherche CCE. Cette matière a également été utilisée par Julie C. Fortier pour réaliser ses panneaux de la série *Le jour où les fleurs ont gelé*, qui encapsulent des cristallisations de molécules odorantes entre deux lentilles de verre et de porcelaine poreuse. Le parfum apparaît sous la forme esthétique de cristaux de différentes couleurs et compositions, et se diffuse très lentement dans l'espace environnant.

Exposition du 27 janvier au 24 mars 2018. Micro Onde centre d'art de L'Onde Théâtre Centre d'art, 8 bis avenue Louis Breguet - 78140 Vélizy-Villacoublay. Tél.: 01 78 74 39 17. Entrée libre du mardi au vendredi de 13h à 18h30, le samedi de 11h à 16h.

Autour de l'exposition

Conférences de Nathalie Desmet

- **Lundi 5 février à 19h :** Avec l'Anthropocène, une nouvelle ère géologique est apparue en raison de l'impact de l'homme sur la planète. Face à la crise écologique, au réchauffement climatique, quelles propositions concrètes les artistes imaginent-ils pour habiter la Terre?

- **Lundi 19 mars à 19h** : Depuis les années 1990, l'art aurait pris un "tournant ethnographique" (Hal Foster). Les artistes contemporains emprunteraient de plus en plus aux méthodes de l'ethnologue: enquêtes, immersions, observations de terrain permettant de mieux comprendre l'Autre.

Entrée libre

Regards croisés, jeudi 15 février, 19h30

De quelle façon une enseignante de biologie animale et d'éthologie se retrouve engagée dans la captation des sons de la terre pour un ensemble de sculptures ? Comment un docteur en chimie vient à participer à la composition d'odeurs faisant revivre un souvenir profond ?

Nourris de connaissances spécifiques, les projets respectifs de Karine Bonneval et Julie C. Fortier interrogent le rôle donné à la science dans la conception de leurs recherches artistiques. Leurs appropriations et les détournements qu'elles appliquent à certains protocoles ne renouent-ils pas avec la vocation initiale de la science des lumières, où l'art permettait d'expérimenter des champs inexplorés? Fanny Rybak, bioacousticienne de l'Institut des Neurosciences de Paris-Saclay (département cognition et comportement) et Olivier R.P. David, chimiste à l'Institut Lavoisier de Versailles, sont invités à échanger sur leurs collaborations avec Karine Bonneval et Julie C. Fortier, en compagnie de Sophie Auger-Grappin, responsable du Centre d'art de l'Onde.

***Fanny Rybak** est enseignante-chercheuse à l'Université Paris-Sud. Son domaine de recherche s'inscrit dans l'éthologie (l'étude du comportement animal), elle s'intéresse plus particulièrement aux communications acoustiques chez les animaux.*

Sa méthodologie générale repose sur l'enregistrement et l'analyse de signaux sonores, et la réalisation d'expériences comportementales de diffusion de signaux.

***Olivier R.P. David** est maître de conférence en chimie organique à l'Université de Versailles, il étudie et enseigne la fabrication des architectures moléculaires complexes. Son laboratoire s'intéresse aussi aux composés odorants, en partenariat avec l'Osmothèque de Versailles. Collectionneur de parfums anciens et disparus, il est également rédacteur et critique pour Nez, la revue olfactive, et pour le site Auparfum.*

Navette gratuite au départ de Paris-Concorde à 18h30, sur réservation. 01 78 74 39 17 — 06 19 77 32 89. microonde@londe.fr

culture.gouv.fr | Le site Internet du Ministère de la Culture

Julie C. Fortier – Voir, sentir, ressentir
Denys Riout

Deux œuvres de Julie C. Fortier dialoguent ici avec l'exposition *Le fabuleux destin des tableaux des abbés Desjardins*. Judicieuse Rencontre ! Philippe Desjardins acquit après la Révolution française un lot de peintures d'église, puis il les emporta au Canada où il les vendit. Leur présence dans toute la Belle Province, fut déterminante pour le développement de l'art religieux canadien. Deux siècles plus tard, quarante de ces toiles reviennent en France pour l'exposition de Rennes.

Julie C. Fortier, née au Québec, les y a précédés. Elle vit en Bretagne depuis une quinzaine d'années, mais une part de son œuvre demeure inspirée par son pays natal. L'installation qu'elle présente dans le patio du musée en provient : elle relate un voyage, court et pourtant extraordinaire, celui d'une maison déplacée d'un lieu vers un autre. Plasticienne de formation, Julie C. Fortier utilise divers moyens d'expression, tels la photographie, la vidéo, l'installation, la performance et d'autres encore, plus inattendus, dont la nourriture et surtout les odeurs. Elle a suivi une formation spécialisée qui lui permet de concocter elle-même les fragrances dont elle a besoin. Cette double compétence contribue assurément à l'efficacité, à la justesse de ses réalisations odorantes. Certaines affectent une discrétion qui passerait pour de la coquetterie si elle n'était pas amplement justifiée par le propos. Je songe ici aux cent signets placés dans autant de livres d'une galerie-librairie. Si la chance le favorisait, l'acheteur d'un ouvrage en découvrirait un. Certains le négligeaient. Une odeur difficile à définir comme à décrire aurait pourtant pu attirer leur attention. Le texte imprimé sur ces signets blancs en précisait la nature : « Je me souviens de la forte impression d'une œuvre de Jimmie Durham exposée au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il s'agissait de la tranche d'un arbre imposant dans lequel étaient fichées des balles de fusil datant de la Seconde Guerre mondiale. Je me suis alors demandé si ces balles avaient aussi traversé des hommes et si du sang humain s'était mélangé à la sève. » L'odeur douceuse de sang et de sève mêlés entraînait qui la respirait dans un voyage imaginaire où se mêlaient des réminiscences composées de bribes de lecture, d'images, de souvenirs personnels, peut-être, le tout agité par des bouffées de révolte, des élans de compassion. Le marque-page, évocation de la balle fichée dans le tronc d'un arbre, nous attendait au cœur du livre.

À l'inverse de cette retenue, d'autres réalisations de Julie C. Fortier adoptent une forme spectaculaire. *La Chasse* (2014) occupait un vaste mur du centre d'art Micro-onde (Velizy-Villacoublay). Quelque 80 000 touches à parfum s'y dressaient. Elles y déployaient l'image d'une prairie ondoyante, ou encore celle d'une peau animale hérissée de poils et mouvante comme un nuage. L'effet visuel était saisissant, mais l'œuvre annonçait sa présence dès avant que l'œil ne la découvre. Les senteurs complexes dégagées par la multitude de touches circulaient dans les espaces, attirant les visiteurs. De près, trois odeurs pouvaient être distinguées : celle de l'herbe coupée, sans doute la plus facilement identifiable ; celle d'une fourrure ou d'une peau animale ; celle, enfin, du sang. Aucune

ne laissait indifférent et chacune d'elles était susceptible de faire surgir des souvenirs, parfois profondément enfouis, vecteurs d'émotions et sources de récits. D'autres réalisations de Julie C. Fortier travaillent d'ailleurs plus directement ces potentialités.

Ainsi *Oracle* (2017) combine des mots, des couleurs et des parfums destinés à réveiller les plaisirs de la remémoration autant qu'à jouer avec ceux de la divination. Conçue à partir de mots extraits de témoignages du personnel d'une équipe du CHU de Rennes, l'œuvre se compose de cinq parfums colorés et d'une série de touches. Lorsque l'on trempe l'une d'elles dans l'un des flacons, les mots jusqu'alors invisibles se révèlent. La mienne, bleue, m'indiquait : « Passer le seuil », un bout de phrase banal, mais gros de promesses s'il s'agit d'un oracle, et sibyllin à souhait.

À Rennes, une œuvre plus vaste encore que *La Chasse*, composée elle aussi de touches à parfum, occupe un mur du patio. Ce nuage aux nuances de blanc clairement affichées laisse s'échapper quatre fragrances différentes. Il s'intitule *Ascension* – thème religieux s'il en est. Quant aux nuages, ne sont-ils pas les cousins sécularisés de la nuée, symbole de la présence divine et, dans la peinture occidentale, opérateur d'une dissociation entre notre monde et l'autre, celui des apparitions notamment ? Les odeurs enfin : bien des religions ont usé de parfums. L'encens qui s'élève dans le ciel pour atteindre le divin, contribue à façonner l'identité olfactive de nos lieux de culte et, que l'on songe à Marie-Madeleine, aux Rois Mages comme à maints épisodes de la Bible, des onguents odoriférants et des parfums participent à des rituels ou accompagnent divers épisodes du récit.

Ainsi, au-delà d'une rencontre somme toute anecdotique, la fraternité profonde entre les peintures chrétiennes des XVII^e et XVIII^e siècles et les œuvres fort laïques de Julie C. Fortier tient à des convergences sous-jacentes révélées par l'étymologie. *Religere* (« recueillir » et, parfois, « relire ») ou encore *religare* (« relier »), l'un de ces deux termes latins se rapporte à l'origine du mot « religion ». Les deux font ici l'affaire. Recueillir, relire, se remémorer, c'est-à-dire nourrir son imaginaire, ou relier l'artiste et ses publics, partager une expérience avec des proches et des inconnus, l'art ne contribue-t-il pas à nous accorder ces instants d'intensité, ces moments de bonheur ?

Mouvement.net ^(/)



Julie C. Fortier, *Roadhouse* © D.R.

Critiques arts visuels (</critiques/critiques>)

À plein nez, à planer

Julie C. Fortier investit le patio du musée des Beaux-arts de Rennes avec une exposition personnelle intitulée *C'était un rêve qui n'était pas un rêve*. Outre les correspondances qu'elle propose avec les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècle, l'artiste présente des installations et performances culinaires et olfactives.

Par Rémi Baert
publié le 30 oct. 2017

À la manière d'un peintre combinant les couleurs sur la palette ou sur la toile, Julie C. Fortier compose ses odeurs. Une image, une idée en tête, que celle-ci soit inspirée de la cuisine ou du jardinage par exemple. Les odeurs fonctionnent comme une madeleine de Proust et conduisent à la réminiscence.

Pour l'installation *Ascension*, Julie C. Fortier a imaginé quatre odeurs du ciel : « *La première évoque un ciel noir de menaces avec des notes de fumet, de cuir, de plastique et de goudron. La seconde, souffle un vent gris chargé de pluie mais aussi de smog, de poussière. La troisième plus fraîche rappelle un matin rose, la verdure et la terre. La dernière, convoque une brume blanche, opaque et immobile.* » Pas moins de 150 000 touches à parfum, à la fois unités et éléments d'un tout, forment ce nuage dont les quatre teintes du papier (ivoire, rose, vert et bleu) sont autant de nuances subtiles. Le nuage odorant, non plus au-dessus de nous, mais en face de nous, invite à la transcendance. Il renoue par là avec la tradition de

l'usage du parfum pour communiquer avec le divin. Mais est aussi une référence, profane cette fois, à la thématique aérienne largement exploitée dans la publicité pour le parfum.

Cette forêt d'essences (des sens), où s'enivrer, amène le visiteur à un contact intime avec l'œuvre. Après l'ingestion d'un cocktail bleu chez Yves Klein, la consommation de boudin réalisé à partir de sang humain chez Michel Journiac, le visiteur respire ici l'œuvre, se retrouvant ainsi pénétré par celle-ci. Intervient par là la question du partage de l'espace, la frontière posée entre espace personnel et espace commun, avec ce que cela implique dans la relation à autrui. Les odeurs pouvant se révéler aussi bien agréables qu'incommodantes, laisser indifférent ou être le point de départ d'un échange.

Transporter en transportant

Aux transports de l'esprit, vient s'ajouter celui d'une maison dans l'installation vidéo *Roadhouse*. Principe des poupées russes : le visiteur prend place dans une cabane, sorte de colis ficelé, visionnant le déplacement d'une maison, et se retrouve lui-même transporté. La fragilité, la préciosité de la maison sont suggérées par la précision et l'attention avec laquelle les hommes guident et accompagnent cette procession dans la vidéo. Leurs gestes procèdent d'une sorte de rituel. La personnification de la maison, par les craquements du bois notamment, donne à la vidéo des accents fantastiques. De même, le lustre oscillant suggère une activité paranormale et la maison pourtant vide semble encore imprégnée de la présence de ses occupants.

Illusionné, le spectateur ne perçoit plus si c'est la maison qui bouge, le paysage ou les deux. Ce décor en perpétuel changement est aussi poétique qu'irréel : sorte de superposition magrittienne. De plus, l'utilisation du procédé de la camera obscura fait des murs un écran de projection où le paysage défile, abolissant la frontière entre intérieur et extérieur. Les ombres sur le sol et les effets de lumière sont quant à eux des indicateurs de rythme et de temporalité.

Une maison apparaissant comme une métaphore du refuge, du foyer comme point d'ancrage, paradoxalement ou non d'ailleurs, en mouvement. S'établit peut-être un rapport autobiographique : l'histoire de Julie C. Fortier s'écrivant des deux côtés de l'Atlantique. L'itinéraire de cette maison évoque à la fois le vécu, l'héritage que l'on porte avec soi mais aussi le vagabondage de la pensée. La vidéo concrétise à certains égards le fantasme du voyageur : être mobile tout en ayant un chez-soi.

> **Julie C. Fortier, *C'était un rêve qui n'était pas un rêve***, jusqu'au 4 février au musée des Beaux-arts de Rennes

...avant, le parfum...
...intégrées à des sculptures...
...Morgan Courtois a par exemple...
...un autre est rendu « joyeux » par ses notes d'agrumes...
...De la même manière, les sculptures minérales d'Isabelle...
...Koyama semblent s'animer grâce aux volutes d'encens...
...s'échappant de l'intérieur des monolithes. Dans le cas...
...d'environnements immersifs, l'intégration d'odeurs...
...parachève le geste démiurgique en dotant l'œuvre d'un...
...souffle vital, comme dans *Le Blobster de manali* (2011) de...
...de Matali Crasset, jardin artificiel dans lequel une scène...
...de synthèse participe à la reconstitution d'une nature...
...factice et imaginaire.

En plus d'animer, le parfum ravive le passé, prolonge le...
...temps. Avec *Before the rain* (2011), Koo Jeong a capturé...
...l'instant en mettant en flacon l'odeur qui précède la...
...pluie, comme pour permettre de ressusciter le moment...
...Car bien qu'éphémère le parfum est une mémoire vive...
...qui peut conjurer la perte en ravivant les souvenirs.

Serge Lutens, en 2004, a ainsi réalisé un labyrinthe...
...dans lequel étaient diffusées des odeurs issues de ses...
...souvenirs d'enfance, comme un moyen de se perdre...
...et de se retrouver dans les méandres de la mémoire.

Raconter et représenter

Malgré l'absence d'intersubjectivité dans leur réception, les artistes tentent parfois d'exprimer une idée par les odeurs, qui opèrent alors comme des symboles ou des évocations. En 1971, Gérard Titus-Carmel proposait une installation intitulée *Deuxième lieu: forêt vierge/Amazonie*, salle dans laquelle trois humidificateurs d'air chargés d'essences répandaient une note boisée, une note fleurie et une note d'eau croupie, mise en forme de l'idée de forêt vierge. Raconter une histoire est aussi l'objectif de l'installation *Famous Death* de Frederik Duurink et Marcel van Brackel. Les visiteurs sont invités à allonger dans un caisson en métal dans lequel une odeur et olfactive raconte les derniers instants de la vie de l'artiste. Les visiteurs sont invités à réfléchir sur le rôle de l'art, le rôle de l'artiste, le rôle de l'art, le rôle de l'artiste, etc. L'expérience.

Julie C. Fortier, narratrice de la perte



La chasse, 2014
© Julie C. Fortier

Des thèmes qui hantaient son travail de plasticienne, Julie C. Fortier a fait émerger une recherche sur les odeurs. Formulant elle-même ses parfums pour mettre en récit des souvenirs, elle utilise chaque odeur comme une unité signifiante qui s'articule aux autres. Dans son installation *La Chasse*, composée de presque 100 000 touches collées au mur, trois parfums (herbe coupée, animal et sang) se succèdent par zones, cette narration odorante donnant du sens à ce paysage abstrait. De la même manière elle propose une déambulation en forêt avec *Horizon*, qui aligne six parfums disposés le long d'un chemin de mouillettes. La nature, dont l'ambivalence entre liberté et danger transparaît dans le marque-page *La sève et le sang* (2014), tient une place importante dans son travail rempli d'effluves de terre (*Petrichor*),

de plantes aromatiques (*Eau succulente*) et de sous-bois (*Orée du jour*). Les parfums de Julie C. Fortier font parler le vide et le silence. Espaces lacunaires évoquant l'écran de cinéma ou le *white cube* de la galerie, les supports de ses odeurs sont souvent de simples papiers immaculés qui soulignent l'invisibilité du parfum malgré ce qu'il contient « *d'images mentales, de souvenirs, de possibles récits* ». Signifiant là son attirance pour le pouvoir mnésique des odeurs, plusieurs de ses œuvres – *Oracle*, *Male Habitus*, *Wildscreens* – mettent en parfums des souvenirs collectés. Le passage du temps, la ruine et les processus d'effacement sont mis en scène dans certaines de ses installations et performances filmées, comme autant de retours à la page blanche. Cet intérêt pour le phénomène de la perte, inhérent au parfum, lui a récemment inspiré *La Collection*, fragrance aux molécules si volatiles que l'œuvre s'épuise en quelques minutes. Et si elle travaille les arômes lors de ses performances, c'est encore pour l'idée de la consommation mais aussi de la pénétration : les odeurs s'inspirent, les arômes s'ingèrent, et leurs formes disparaissent en nous.

Clara Muller

Une nuit politique avec Louise Déry

Par **Laurence Stenvot** - 10/04/2016



C'est sous le regard de la lune que les marcheurs de Nuit Blanche déambulaient les rues de Toronto. Le 1^{er} octobre est le jour où les choses se troublent, devient le jour, elle lui vole son activité quand les citoyens sortent de chez eux 2 h ou 4 h pour redécouvrir une ville transformée par des artistes du monde. Qu'est-ce qui différencie le jour et la nuit sinon le ciel? Un ciel pour la contempler, un ciel pour la réflexion, mais également un ciel pour la suspicion.

« J'ai toujours imaginé qu'un artiste est quelqu'un qui se tient debout devant le monde, toujours que l'artiste ouvre une fenêtre sur le monde, qu'il voit les choses autrement. »
Louise Déry.

La commissaire d'exposition mettait en place le projet *Facing the Sky* à l'occasion de Nuit Blanche Toronto. Imaginée telle une nébuleuse, l'exposition composée de 10 installations entraînait le spectateur dans une redécouverte du ciel lors d'un parcours des sensations.

Ce ciel que l'on observe, que l'on ressent, que l'on sent même tout au long du parcours.

ciel qui ne dort pas, un ciel où les activités politiques et économiques règnent en maître, une vie qui se déroule juste au-dessus de notre tête.

« Depuis une dizaine d'années, le ciel n'est plus un site de contemplation, mais est devenu un site commercial. On achète des parcelles de ciel pour les réseaux sans fil. Les entreprises de communication ont besoin du ciel pour faire passer les communications et maintenant elles ouvrent une partie de leur ciel », explique la commissaire d'exposition québécoise.



Electrosmog Toronto, Jean-Pierre Aubé

Un douche d'ondes électroniques

Une activité créant un smog électronique souligné par l'œuvre *Electro Smog Toronto* de Jean-Pierre Aubé qui répertorie une pluie d'ondes, véritable douche sur la ville.

« Un artiste, il fait quoi aujourd'hui avec le ciel? Il fait comme Jean-Pierre Aubé. Les compagnies de télécommunications, il voit la pollution. Le smog du ciel, ce n'est pas le smog des voitures, c'est le smog électronique », ajoute Louise Déry.

Le savoir ancestral des Premières Nations

Des œuvres qui se répondent et s'interpellent, qui dessinent ce ciel politique. Jean-Pierre Aubé souligne la pollution électronique, le cinéaste Zacharias Kunuk en résume les conséquences dans *Inuit Knowledge and Climate Change*, un film enregistré en Inuit révélant l'impact du changement climatique sur la relation de compétence des Premières Nations en rapport à la nature.



Inuit Knowledge and Climate Change, Zacharias Kunuk

En parcourant *Facing the Sky* le spectateur passait de l'image au phénomène pour vivre l'expérience du ciel à travers les yeux des artistes.

L'odeur des nuages

Plus que les yeux, c'est à l'odorat que s'adressait l'artiste Julie Fortier avec son installation *Ascension*. L'artiste olfactive s'intéressait à l'odeur du ciel.

« Le ciel est composé à 85 % d'azote qui n'a pas d'odeur donc qu'est-ce qui pourrait être l'odeur du ciel? Ce sont ces polluants en fait. J'ai commencé à m'intéresser à tout ce qui est dans l'air autour de nous. Il ne faut pas oublier que l'on vit dans un bocal. La planète est un espace confiné. »

En investissant l'espace de l'installation, l'artiste élève le public de plus en plus haut di en marquant le plus bas par des odeurs lourdes de bitumes, de plastique pour une vers une idée de légèreté.

« Le ciel commence à la limite du sol », notait Louise Déry, elle qui le dévisageait le ter nuit, blanche.

Laurence Stenvot

ACTUALITÉS UQAM

Debout devant le ciel

Louise Déry a présenté 10 artistes à la Nuit blanche de Toronto.

30 SEPTEMBRE 2016 À 16H10



Louise Déry présentait 10 artistes à la Nuit blanche de Toronto. *Ascension*, Julie C. Fortier.

La directrice de la Galerie de l'UQAM Louise Déry comptait parmi les commissaires invités à la 11^e édition de la Nuit blanche de Toronto, qui avait lieu le week-end dernier. Elle y a présenté une exposition intitulée *Facing the sky/Debout devant le ciel*. «La Nuit blanche de Toronto, comme celle de Paris, est davantage centrée sur les arts visuels contemporains que sur le divertissement et les effets spectaculaires, souligne Louise Déry. Chaque année, les organisateurs convient des professionnels du milieu de l'art à présenter des projets. Il y a un an

et demi, j'ai répondu oui à l'invitation du Service culturel de la Ville de Toronto.»

Son projet a réuni sur l'une des rives du lac Ontario les œuvres de 10 artistes, dont celles des diplômés Julie C. Fortier, Myriam Yates (M.A. arts visuels, 2001), Pascal Grandmaison (B.A. arts visuels, 1994) et Jean-Pierre Aubé (M.A. arts plastiques, 1998), ainsi que du chorégraphe Paul-André Fortier, qui a enseigné au Département de danse de l'UQAM de 1989 à 1999. Une partie des œuvres étaient présentées à l'extérieur, sous le ciel de la Ville Reine.

L'exposition a obtenu une couverture élogieuse dans les médias torontois. Il en va de même, d'ailleurs, pour *La nuit politique*, la première exposition solo de l'artiste et diplômée de la maîtrise en arts visuels Aude Moreau, dont le commissariat est aussi assuré par Louise Déry. L'exposition a attiré l'attention médiatique en Europe, notamment en Allemagne et au Luxembourg.

Un ciel fascinant

Le point de départ du projet est la fascination que le ciel a exercée sur plusieurs artistes au cours de l'histoire, souligne la commissaire. «À l'époque du romantisme allemand, par exemple, des artistes comme Caspar David Friedrich ont peint l'immensité du ciel et montré la petitesse de l'humanité devant cet espace grandiose et vertigineux. Aujourd'hui, des artistes continuent de s'inspirer du ciel et de le percevoir comme un lieu de contemplation et de réflexion, mais aussi en tant qu'objet d'étude scientifique à l'heure du numérique et des communications sans fil.»

Julie C. Fortier, qui enseigne à l'École des beaux-arts de Rennes, en France, a aussi étudié à l'École de parfumerie de Paris. Elle a créé, il y a deux ans, une immense murale faite de 90 000 petits cartons, qui

laissaient s'échapper des molécules de parfum. «Les odeurs créent des images dans notre tête et je lui ai demandé si elle pouvait reproduire l'odeur du ciel, dit Louise Déry. Elle a donc conçu un parcours en quatre étapes, intitulé *Ascension*, qui s'étend du bord de l'eau jusqu'à un parc. Les odeurs les plus terreuses sont au bas du parcours et plus on remonte, plus on sent des odeurs aériennes et légères.»

Pascal Grandmaison, lui, a réalisé une immense projection extérieure sur un mur, tandis que Jean-Pierre Aubé a capté au moyen de la vidéo des ondes électromagnétiques et a réussi à transformer la perturbation créée par leur fluctuation en une perturbation de l'image. «Le résultat est un ciel brouillé et encombré», note la commissaire.

Myriam Yates, qui s'intéresse à l'architecture des années 60, a préparé 10 sites photographiques qui évoquent sur des panneaux le vieux Planétarium de Montréal. Enfin, l'artiste Samuel Bianchini a fait danser d'immenses appareils d'éclairage en s'inspirant de la chorégraphie du *Lac des cygnes*. «Les projecteurs rencontrent de vrais danseurs mis en scène par le chorégraphe Paul-André Fortier, précise Louise Déry. Cela permet d'établir un dialogue entre ce que peuvent faire des corps humains et ce que des machines sont capables de réaliser.»

Selon la commissaire, «tous les projets avaient une relation poétique au ciel et contribuaient à réinventer la géographie de la nuit, celle d'un monde composé d'étoiles brillantes et de trous noirs.»

CATÉGORIES

ARTS | EMPLOYÉS | CULTURE



WEB-TV

MAGAZINE

ÉDITIONS

LIEUX- & CO

[I Nos infos](#)
[I Actus des lieux](#)
[I Critiques](#)
[I Entretiens](#)
[I Editions](#)
[I Recherche](#)
[I Cinéma / Parole](#)

Cinéma | Expositions | Danse & performance



MARCHER CAMPER FLOTTER / THINK THINK THINK

Imaginer trois journées de réflexion et de partage des pratiques qui se soustraient à l'impératif spectaculaire, infiltrent le tissu urbain, organisent des circulations, activent l'imaginaire sensoriel et architectural, recomposent des écosystèmes ouverts, nourris par des gestes spéculatifs – **Marcher Camper Flotter** resitue les enjeux de la performance dans des dynamiques de décentrement salutaires.



Le soleil inonde la plateforme en bois de Péage Sauvage*. Après une heure de *plage sous influence* – temps de pratique chorégraphique proposé ce samedi 28 mai, par Fabienne Compét autour des outils somatiques de la méthode Feldenkrais – les participants à *l'école d'art sauvage*, nomade et éphémère, initiée par Laurie Peschier-Pimont et Lauriane Houbey, plongent dans les herbes hautes de la Petite Amazonie. La poétique des noms tisse des cartographies fictionnelles extrêmement fertiles. Nous sommes au cœur du *maysage*, tel que le conceptualisent les deux chorégraphes, paysage en mouvement, pris dans une lente et ample respiration, dans un battement subtil entre la phénoménalité d'un territoire et ses extensions imaginaires. La veille, il s'agissait de spéculer la montée des eaux, d'ausculter ses murmures jusqu'à l'intérieur des tissus, de saisir son frémissement dans les cellules. Aujourd'hui, nous prenons part au devenir flottant de l'œuvre. La *mise à l'eau* est imminente – temps fort d'expérimentation collective de l'hypothèse d'une danse chorale à venir, océanique. *Attention aux méduses !*, lancent Laurie Peschier-Pimont et Lauriane Houbey, avant que les membres du groupe d'étude de *l'écoule d'art sauvage* ne s'éparpillent dans l'espace désormais chargé, continuum organique perméable, en deçà des distinctions végétal – humain – animal, autour du radeau fantasmagique de Péage Sauvage. Une inexorable avancée est entamée, progression sur des sentiers escarpés, à la confluence des contingences et d'une fiction commune. La concentration est palpable. Les yeux se ferment comme pour mieux cerner les flux

d'énergie qui montent et se nourrissent réciproquement. Le mouvement, dont le rythme semble se caler sur les dynamiques patientes des grandes marées, amplifie sa puissance imaginaire à chacune de ses trois itérations. Les résistances sont sur le point de céder, chaque contact avec la plateforme en bois acquiert une qualité différente. L'effort est à la fois tenu et titanique. Un joyeux épuisement marque la fin de l'expérience. Les deux chorégraphes explorent les territoires d'une danse qui s'inscrit dans les relations subtiles entre le corps et son environnement. Il s'agit de la première étape d'un travail placé sous le signe de la vague, *Waving*. Il est passionnant de goûter par tous les pores, respiration primaire et enveloppement de l'espace, de l'intérieur, la danse en train de se fabriquer.



Les propositions performatives qui caractérisent **Marcher Camper Flotter**, tiennent leur force d'une générosité certaine de l'invitation et du degré d'implication des participants, la notion de spectateur étant déplacée, activée autrement, évacuée de fait par les formats privilégiés par les organisateurs. Carole Douillard, artiste plasticienne engagée dans des formes performatives, Entre-deux – structure de recherche impliquée dans la production et la diffusion de l'art public contemporain –, Honolulu – lieu de pratique et de visibilité de l'art chorégraphique et de ses convergences avec les autres champs, rendu vivant au quotidien par Loïc Touzé, Raïssa Kim, Florence Diry et Fabienne Compet –, Isabelle Tellier, coordinatrice de Room Service AAC et Manon Rolland, artiste plasticienne, performeuse, initiateurs de la plateforme **think think think**, tous œuvrent pour une pensée écosystémique des pratiques performatives. Ils se tiennent en retrait, de par leurs diverses compétences, articulent l'imaginaire urbain et somatique, mettent en partage des boîtes à outils, privilégient tout aussi bien la mise en corps que les temps de réflexion autour de contributions théoriques. Des verbes d'action scandent le titre de la manifestation, qui devient programmatique, déclinant au quotidien une multitude de manières d'habiter – traverser et se laisser traverser par – un territoire. Le rythme, la durée, la dérive fertile sont convoqués, travaillent en profondeur, **Marcher Camper Flotter** stimule les facultés imaginatives et spéculatives, la curiosité, l'esprit ludique, l'écoute et plus globalement l'acuité des sens de ses participants.

Quand la chaleur se fait lourde et l'orage menace d'éclater, Honolulu nous accueille dans sa bicoque un tantinet tordue, si propice à cultiver l'imaginaire. La pratique Feldenkrais proposée par Fabienne Compet est subtile et profonde. Elle permet aux échos de *Weird Animism*, l'intervention théorique de Jérémy Damian, de s'absorber lentement dans les tissus musculaires. Il fait encore jour et d'autres tissus, épais, duveteux recouvrent les lucarnes d'Honolulu pour qu'une projection de films puisse avoir lieu. L'orage gronde désormais. Nous sommes au cœur de la caverne, plongés par la caméra inquiète, dansante, de Camille Henrot dans le clair-obscur de la demeure surchargée, fantasque de Yona Friedman. Certaines propositions du maître des **Utopies réalisables** (1974) résonnent avec bonheur dans l'œuvre vidéo de Jordi Colomer, **X-Ville**. Des scènes de vie du monde sous-marin de Jean Painlevé entretiennent un étrange dialogue formel, pulsatile, avec des séquences de danse qui remontent le temps vers les origines de la danse moderne et du cinéma.



Véritable déchirure dans le programme, **La Chasse à l'homme**, œuvre de Laurent Tixador, nous entraîne, à travers le bocage et en bord de routes départementales, dans la marche épique entre Nantes et Paris de l'artiste, traqué par une trentaine de chasseurs ayant pris licence auprès des commissaires de la Fondation Ricard. Le territoire éclate entre les pas de plus en plus lestés du fugitif et les cartes, la géolocalisation, la vision aérienne de ses traqueurs, éprouvé dans une mise en situation folle dont seul Laurent Tixador a le secret. Avec le concours des membres de la plateforme **think think think**, l'artiste imagine un projet autrement participatif, paisiblement subversif car s'inscrivant dans une économie parallèle, de recyclage et d'échange, adressé aux habitants de Nantes, **Le territoire** est une œuvre de l'artiste. Appréhender l'environnement est la seule chose à leur place.

L'ensemble des trois journées **Marcher Camper Flotter** est irrigué en profondeur par les élixirs et senteurs de Julie C. Fortier. Concocté de plantes de son jardin, patiemment macérées dans l'alcool pour y infuser toutes leurs vertus médicinales, gustatives, et olfactives, le tonique **Eau douce** offrirait toute sa saveur au vernissage. Le pouvoir de ce *parfum à boire* est subreptice, qui se diffuse dans les veines et réveille des fragrance insoupçonnables, participe d'une mise en corps performative au même titre que les pratiques somatiques, chorégraphiques et réflexives subtilement entretissées par les initiateurs de **think think think**. Nous sommes désormais prêts à nous engager sur la voie escarpée de **Songe et souci**, accompagnés individuellement par l'artiste dans l'exploration des territoires fuyants de la mémoire, sous les charges insistantes ou furtives des affects charriés par l'odorat. Julie C. Fortier nous ouvre son olfactorium, enrichi de différents parfums créés au fil de ses projets. Nommer les souvenirs, isoler les essences, saisir leur manière d'agir, immédiate ou par enveloppement, s'adonner aux jeux de la spatialisation en marges de la chimie, généreuse, la proposition de l'artiste dessine des cartographies à la terrible extension imaginaire.



| Auteur : **Smaranda Olcèse-Trifan**

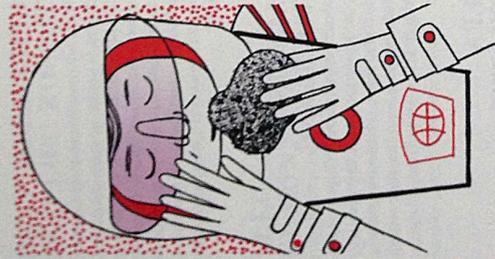
Publié le 09/06/2016

[Tweeter](#) [J'aime](#) [Partager](#) 21 personnes aiment ça. [Inscription pour voir ce que vos amis aiment.](#)

 Retour
magazine

ICÔNES

8 personnes qui ont du nez
Par Sarah Bouasse
Illustration : Annie La Fontaine



GEORGE ALDRICH Nez de la NASA

Depuis quarante ans, il est le donatier des odeurs de la NASA. Pas un objet ne part dans l'espace avant de passer sous son nez dans le Nouveau-Mexique. Il en examine l'odeur, qu'il classe sur une échelle de 0 (neutre) à 4 (défense d'embarquer). En effet, dans l'espace, on ne peut pas ouvrir la fenêtre pour aérer : il faut s'assurer avant de partir de l'absence de toute substance toxique ou désagréable qui pourrait incommoder les astronautes. En 1976, les Russes de la mission Soyouz 21, avaient dû abandonner la station Saliout 5 à cause d'une puanteur à bord. George Aldrich met aussi son nez à contribution pour le jury du National Odor-Eaters Rotten Speaker Contest, un concours annuel de baskets qui puent qui se tient chaque année dans le Vermont. Ses amis disent qu'il est un peu fou. Nous, on le trouve plutôt sympathique.



SALVADOR DALÍ Avida Dollars surréaliste

« Des cinq sens, l'olfaction est indiscutablement celui qui donne le mieux l'idée de l'immortalité. »

JULIE C. FORTIER Artiste performeuse

Née en 1973 au Québec, formée aux arts visuels et médiatiques à Montréal, elle s'est installée en 2001 à Rennes, où elle travaille. Depuis 2012, elle intègre une dimension olfactive à ses créations. Diplômée en 2015 de l'école Cinquième Sens, elle compose, dans un laboratoire au-dessus de son appartement, des senteurs qu'elle mêle dans ses œuvres à ses thèmes préférés : la mémoire, l'absence, l'intime et la transmission. Avec fantaisie et poésie, elle organise des performances culinaires et olfactives, où chaque plat est accompagné d'un parfum pour « délocaliser le goût dans le nez » ; ou recrée le *petrichor* propres à tout collectionneur.



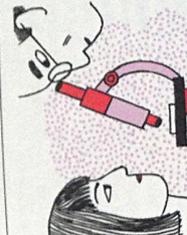
HENRI IV Roi de France et de Navarre

À sa maîtresse Gabrielle d'Estrees, il aurait écrit « Ne te lève pas, j'arrive ! » avant de la rejoindre. Le premier Bourbon aimait aussi les sillages virils, ambrés et musqués dont il se parait lui-même. Selon l'historienne Elisabeth de Feytaud, son « *flûnet d'ail* » et sa « *forte odeur de boue* » incommodaient sa future épouse Marie de Médicis. Vers la fin de sa vie, la passion d'Henri IV pour la jeune Charlotte-Marguerite de Montmorency le poussa à adopter un parfum plus élégant de violette.



WOUTER WELLS Entrepreneur événementiel

Aux Rives de la beauté, manifestation parisienne annuelle consacrée à la beauté qu'il a créée en 2004, Wouter Welfs a taillé sa parfum une place de choix. Pour autant, il ne se prétend pas expert : « J'ai un rapport très libre au parfum. C'est comme avec la musique : j'aime bien entendre, mais je ne suis pas spécialiste ! » avoue-t-il avec enthousiasme, sans complexes. Intuitif, audacieux, l'entrepreneur



RICHARD AXEL ET LINDA B. BUCK Médecin et biologiste

Ces deux chercheurs américains de 69 ans ont été récompensés en 2004 par le prix Nobel de physiologie ou médecine. En 1991, leur découverte d'une grande famille de gènes codant les récepteurs olfactifs a constitué une étape majeure dans notre compréhension de l'olfaction ; et a ouvert la voie à d'autres analyses génétiques et moléculaires de ses mécanismes... qui recèlent encore bien des mystères.

servé à la production. Là, il propose aux parfumeurs indépendants d'approfondir leurs recherches et de composer librement, sans se soucier des contraintes administratives, avec à leur disposition une sélection des plus belles matières locales et tous les supports techniques nécessaires.

OLIVIER MAURE Chef d'entreprise

Depuis son entrée à 19 ans au laboratoire de création Art & Parfum, en 1989, Olivier Maure n'a jamais quitté la maison d'Edmond Roudnitska sur les hauteurs de Cabris, dans les Alpes-Maritimes. Le célèbre parfumeur avait fondé cette société en 1946 pour défendre la propriété intellectuelle de ses formules et promouvoir le parfum comme œuvre d'art. En 2007, aux côtés de Michel Roudnitska, Olivier Maure reprend le flambeau, avec passion et ferveur.



Ces deux chercheurs américains de 69 ans ont été récompensés en 2004 par le prix Nobel de physiologie ou médecine. En 1991, leur découverte d'une grande famille de gènes codant les récepteurs olfactifs a constitué une étape majeure dans notre compréhension de l'olfaction ; et a ouvert la voie à d'autres analyses génétiques et moléculaires de ses mécanismes... qui recèlent encore bien des mystères.

Accords & Parfums, exclusivement ré-

L'œuvre d'art à l'ère de son irréproductibilité technique

Cette réflexion a pour point de départ deux observations, issues de mes expériences professionnelles d'enseignante et de critique d'art. D'une part, je constate – et à mon grand regret – que les étudiants de la classe préparatoire dans laquelle je dispense des cours sont rapidement pris au fil de l'année dans l'engrenage d'une recherche toujours plus accélérée d'une plus grande lisibilité de leurs travaux plastiques. Lorsque les travaux ne peuvent être emportés « en vrai » en prévision des concours et qu'ils ne peuvent être documentés par une photographie – ou des photogrammes en ce qui concerne les vidéos – les étudiants sont la plupart du temps forcés d'abandonner l'idée de les présenter à un quelconque jury. Et quand, bravant un peu cette exigence de lisibilité visuelle, ils font valoir des travaux dans lesquels ledit visuel joue une part modique – par exemple des textes, des protocoles conceptuels ou autres – ils se plaignent bien souvent qu'on ne les regarde pas assez, ce qui est sans doute assez paradoxal. D'autre part, et il s'agit là de mon expérience de jeune critique, il faut constater que le portfolio, le pdf, et même le terrible concept du « book » – qui donne une vague impression que ce qu'on y voit est le « best of » de l'artiste en question, photographié par des professionnels voire même photoshopé au besoin, mis en valeur comme un diamant – a remplacé pour nombre de professionnels de notre domaine la visite d'atelier. **Voire.**

par CAMILLE PAULHAN

Dans son essai *L'art à l'état gazeux*, Yves Michaud s'extasiait avec ironie dans l'incipit : « C'est fou ce que le monde est beau »¹. Beaux sont aussi les portfolios, books et autres pdf, parfois plus encore que des œuvres que l'on trouvera finalement décevantes « en vrai ». Une touriste française croisée dans un ascenseur du Louvre m'avait fait part de sa déception face à la Joconde, qu'elle disait préférer sur le poster qu'elle possédait, où elle était en effet « plus belle », et où « on la voyait mieux ».

En 2010, j'accompagne un jeune artiste, Jean-Baptiste Akim Calistru, dans le but de me rendre à « La Lande », lieu-dit sarthois où s'érige la maison de famille qui a servi de support unique à son œuvre *La Lande*, étoilant avec énergie dans et autour de l'habitation, sous forme d'installations, de sculptures, de dessins, de carnets, de photographies ou encore d'actions. J'ai découvert *La Lande* à travers des objets présentés lors d'une exposition à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris², puis par le biais d'une publication de l'artiste³. Mais quelque chose manque : les objets et dessins présentés, tout comme le livre, sont bien des œuvres, mais il me faut désormais découvrir « La Lande » pour compléter l'œuvre de Jean-Baptiste Akim Calistru. J'y vois parfois les mêmes objets qu'à l'exposition de 2008 mais leur mise en contexte leur donne un éclairage nouveau. Aller voir « La Lande » a nécessité un voyage en TER vers Le Mans, un bus vert en direction de Saint-Mars-de-Locquenay, une traversée à travers un champ m'offrant ma plus belle

crise d'allergie aux graminées. Peut-on dire que l'image du jeune homme endormi en face de moi dans le train aller, lové contre son siège, serrant entre ses bras fermés un exemplaire du livre de Calderón *La vie est un songe* participe aussi à cette œuvre ? Je le crois assez fermement, tout comme je crois que les pdf, books et autres portfolios ne remplaceront nullement les visites d'atelier ou les expositions.

1. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 7

2. Exposition *Dix-7 en Zéro-7*, 10 juin – 12 juillet 2008, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris et Fondation d'entreprise Ricard.

3. Jean-Baptiste Akim Calistru, *La Lande*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2008

4. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, p. 9

5. On entend bien sûr par ce terme l'idée de la médialisation des œuvres à travers une reproduction photographique ou filmique et non les phénomènes de multiplicité (fac-similés, copies...). En effet, certaines œuvres abordées sont des protocoles et peuvent bien être « reproduites » en l'absence de l'artiste, ce qui n'empêche nullement leur difficulté à être « reproduites » par le biais de la photographie voire même du témoignage. Sur cette distinction, je renvoie à Michel Weemans, « Introduction », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art* (dir. Véronique Goudinoux et Michel Weemans), Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 11

Je pars donc du constat que, parallèlement à la diffusion galopante – la plupart du temps sur Internet – d'images d'œuvres toujours plus parfaitement éclairées et recadrées de façon à en donner un angle avantageux, comme s'il s'agissait de mannequins de cire, certains artistes contemporains recherchent au contraire une forme d'irréproductibilité technique. Les œuvres, désormais privées de reproductions photographiques comme vidéographiques qui en donneraient une image fidèle, se présentent comme des objets que seule la présence *hic et nunc* du spectateur fait réellement exister. Rétablissant sans pour autant en faire une valeur rétrograde la notion d'aura au sein d'œuvres qu'il faudra désormais venir juger sur pièce, et non d'après des images d'elles, ces œuvres semblent se poser contre l'idée d'une disponibilité visuelle des œuvres par le biais de leur reproduction technique. En ce sens, il s'agit bien ici, en prenant le contrepied du célèbre essai de Walter Benjamin, d'essayer de comprendre un fait de notre temps, non majoritaire, mais qui veut que ces artistes replacent leurs travaux dans un contexte de rencontre avec le spectateur. Là où le texte du philosophe débute par la phrase « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible »⁴, on peut affirmer que certains artistes ont pris avec malice certaines libertés face à cette assertion.

Loin de moi l'idée de prétendre que les œuvres facilement reproductibles par des moyens comme la photographie ou la vidéo réfutent cette rencontre avec le spectateur, ni même que ces œuvres sont réduçibles à leur image sur papier glacé ou en pixel. Mais les œuvres qui seront abordées dans cet article se placent contre un système de diffusion global, et rétablissent finalement l'idée que tout ne peut pas se partager par le biais de l'image et que le spectateur doit lui aussi faire un pas en avant s'il veut pouvoir témoigner d'une œuvre, qu'il l'apprécie ou pas d'ailleurs.

Il sera ici question uniquement d'œuvres parfois vues, parfois expérimentées par d'autres sens, par l'auteur de ces lignes. Cette écriture nécessitera des descriptions, nécessairement subjectives et parfois opposées à d'autres descriptions de ces mêmes œuvres, rédigées par d'autres critiques d'art ou journalistes. Ces descriptions paraîtront parfois superfétatoires et inutiles puisque l'appréhension directe me paraît être une condition *sine qua non* de l'observation des œuvres, mais elles devraient permettre de faire saisir quelques bribes au lecteur n'en ayant aucune connaissance.

Peut-être est-il important également de rappeler ici que ce dossier, qui se fonde sur des œuvres récentes, faites pour être vues ou expérimentées et non dématérialisées ou invisibles, ne se veut ni exhaustif ni même dogmatique. Il n'accouche pas d'une nouvelle théorie, ne prétend pas regrouper des artistes autour de velléités communes, ces derniers ayant des ambitions et des buts divers, mais constate un fait sans doute inédit de l'art de ces dernières années. Bien sûr, dès les années 1960, différents courants, notamment le land art, avaient déjà réfléchi à ces questions⁶, dématérialisant l'objet même de l'art ou imposant au spectateur potentiel un déplacement contraignant le poussant hors des lieux traditionnels de monstration. Toutefois, ces contournements n'empêchaient nullement les reproductions photographiques des œuvres. Peu de personnes peuvent sans doute prétendre avoir vu *Spiral Jetty* de Robert Smithson ou *Double Negative* de Michael Heizer ; mais leur image orne nombre d'ouvrages de vulgarisation sur l'art contemporain, les rapports art et nature ou art et paysage. Évidemment, ces reproductions en disent bien peu sur ces œuvres et c'est bien le déplacement, le temps passé et parfois les difficultés pour accéder à celles-ci voire la déception face à des objets ressemblant de très loin à leurs photographies qui en font la véritable expérience esthétique. Mais j'ai l'intuition que certains artistes ont souhaité pousser cette volonté de retour à une aura propre à l'œuvre encore plus loin. Lorsque la reproduction devient quasiment impossible, que le spectateur est empêché de partager son expérience immédiate avec un accompagnant, comme c'est le cas par exemple dans les dispositifs à spectateur unique, une contrainte est délibérément pensée par l'artiste pour imposer une rencontre entre le spectateur et l'œuvre, y compris de façon un peu brutale.

En 1976, le critique d'art Gilbert Lascault signait un texte intitulé « L'agression contre le visuel » dans *Revue d'esthétique* : prenant appui sur des œuvres contemporaines, il affirmait que de nombreux artistes souhaitaient s'opposer à ce qu'il nommait non sans malice un « Yalta des sensibles »⁷ qui avait imposé la suprématie des sens visuel et auditif dans l'art. Les conclusions brillantes du critique d'art, prenant appui sur la pensée duchampienne opposée au pur rétinien, se fondaient toutefois sur de nombreuses œuvres qui, si elles valorisaient l'idée du secret, des choses cachées et qu'on ne peut voir, étaient toutefois reproductibles par la photographie. L'objet caché par Sol LeWitt dans un cube puis enterré pour *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968) avait été photographié par l'artiste même, documenté en neuf images, et les emballages de Christo, la série de *Merda d'artista* de Piero Manzoni et de nombreuses autres œuvres reposant sur le même principe étaient reproductibles par la photographie.

6. Sur ce point, je renvoie plus précisément au texte de Bruno-Nassim Aboudrar, « Un art visiblement irréproductible », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., passim.

7. Gilbert Lascault, « L'agression contre le visuel », in *Revue d'esthétique* n°4, 1976, p. 13

Dans les œuvres qui m'intéressent, il y a toujours une photographie qui vient les documenter, elles aussi : ainsi, on trouve des œuvres odorantes de Julie C. Fortier des images d'excellente qualité. Hélas, contrairement aux photographies des œuvres de Manzoni ou de Christo, elles n'apprennent à peu près rien des productions de l'artiste. Je pense notamment à une série présentée à la galerie Florence Loewy en 2014, intitulée *Wildscreens*. Il s'agit de feuilles blanches immaculées, recouvertes d'un caisson de plexiglas sur lequel est gravé un texte évoquant un souvenir intime d'odeur. Tout du moins c'est ce qu'on pouvait voir dans les photographies d'exposition qui circulaient sur Internet à cette époque-là. Mais les œuvres n'étaient que peu à regarder et il fallait même demander à la

galériste qu'elle les manipule pour nous, puisque le plexiglas devait être légèrement glissé afin que la feuille exhale toute sa fragrance, décrite par sa légende. Ce dispositif contraignant avait pour but d'empêcher la confusion des odeurs et aussi l'embaument de la pièce, qui risquait à tout moment d'être atténuée par un effluve concurrent. Impossible donc de pouvoir partager l'œuvre par une simple photographie, qui n'en donnait même pas un « coefficient d'art » minime. Les papiers blancs n'étaient pas destinés à être contemplés, ni les plexiglas. De la même manière, le multiple *Petrichor*, que Julie C. Fortier fit produire en 2013, ressemble dans sa reproduction photographique à un échantillon quelconque de parfum d'un magasin de produits de beauté.



↑ Julie C. Fortier
Wildscreens
2014, dessin olfactif sur papier à parfum 300 gr, encadré dans une boîte en plexi-glass sérigraphiée, 55 x 75 cm
Photographie : Aurélien Mole

→ Julie C. Fortier
Petrichor
2013, parfum, échantillons 1,5ml encartés, impression offset 110 x 80 mm sur papier vieil hollandais 250g/m².
Édition entre-deux, Nantes, 2013 dans le cadre de la résidence : l'espace public sous l'emprise de la mobilité. 300 exemplaires



Et c'est bien là tout le but : que sa forme plastique soit justement des plus banales vient violemment s'opposer à son odeur tenace – si tenace que flacon fermé, dans sa pochette plastique, il faut encore l'enfermer dans une boîte hermétique pour qu'il n'embaume pas la pièce de mon appartement où j'en conserve un exemplaire. Mais l'odeur est indescriptible : en dépit du texte, que l'on peut d'ailleurs lire sur les photographies de l'œuvre et qui nous en parle comme d'une « odeur de la terre sèche humidifiée », il faut en faire véritablement l'expérience pour déterminer son seuil de tolérance face à ce parfum pour le moins inédit. Toutefois, ce n'est pas le cas des seules œuvres de Julie C. Fortier : de nombreuses œuvres odorantes réussissent, grâce à l'étrangeté des senteurs qu'elles mettent en jeu, à perturber durablement le spectateur comme le critique qui doit se charger de les évoquer par le biais de descriptions écrites pour lesquelles il manque bien souvent de mots précis venant rendre compte de son expérience olfactive⁸. Cependant, rares sont les œuvres qui ne reposent que sur leur odeur : la *Cloaca* de Wim Delvoye est une machine dont beaucoup connaissent l'aspect visuel avant d'être une œuvre refoulant l'excrément remâché, les murs recouverts de purées de légumes de Michel Blazy sont d'abord des surfaces colorées aux aspects changeants avant que l'on considère leurs remugles. Et

on aurait tort de reléguer rapidement Julie C. Fortier au rang des parfumeurs et autres nez : chez elle, l'odeur est avant tout le moyen de parvenir à une émotion esthétique qui ne passerait pas d'abord par les yeux. L'artiste elle-même manifeste son inquiétude vis-à-vis d'une reproductibilité qui « nous donne l'impression que l'on a accès à l'œuvre », alors même que nous n'avons accès qu'à son image : « J'essaie d'avoir le moins possibles d'images [pour mes œuvres] et de propager le récit, car c'est ainsi que le travail finit par marquer les esprits ». Enseignante à l'École supérieure des Beaux-Arts d'Angers, elle dit volontiers être perplexe face à l'exigence de reproductibilité imposée aux étudiants, et aux contradictions que cette demande génère chez eux, puisqu'elle laisse sous-entendre que c'est ainsi que circulent les œuvres, alors que c'est en fait le cas de leur seule reproduction. En tout cas, cette réflexion sur l'irréproductibilité n'est pas advenue immédiatement dans son travail, elle est le fruit d'un long processus qui l'a menée aux parfums et aux odeurs comme vecteurs d'une mémoire intime et pourtant partagée par des biais autres que l'image.

8. Sur cette question, je renvoie notamment à Larry Shiner et Yulia Kriskovets, « The Aesthetics of Smelly Art », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65 n°3, été 2007, pp. 274-282.

9. Toutes les citations de l'artiste sont issues d'un entretien mené avec elle le 22 mai 2015 à Paris.

Pour d'autres artistes, ce refus du visuel se développe avant tout par le biais d'une désorientation progressive ou brutale du spectateur, qui ne sait pas à quoi s'attendre tant les photographies des œuvres ne peuvent en donner qu'une idée bien restreinte. C'est le cas notamment d'Ann Veronica Janssens et de son usage de brumes colorées, par exemple *Brouillard coloré blue red and yellow* (2000-2001), présenté notamment à l'automne 2014 à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne. Cette œuvre enveloppante, que l'on peut parcourir à plusieurs, fait disparaître ses propres pieds et tout compagnon d'exposition pour peu que l'on s'en éloigne d'à peine quelques dizaines de centimètres. En outre, les perceptions colorées de cette brume se modifient au cours de l'errance (plus que de la visite) dans l'espace qui l'accueille, passant du bleu au jaune en passant par le rouge. Difficile pour moi de dire si le brouillard était humide, léger ou opposant « une forte résistance »⁹, tant mon esprit était occupé d'abord par une adaptation corporelle à une forme aussi insaisissable qu'oppressante. Dans les catalogues de l'artiste, la plupart des photographies des œuvres en brouillard figurent, dans une abstraction colorée légèrement floue, des silhouettes humaines ; d'autres encore sont des monochromes où

l'on ne distingue rien¹⁰. Incapables de donner une échelle aux lieux emplis de brouillard, ces photographies tâchent de rendre au mieux les sensations éprouvées au cœur même de ces œuvres. Las, seule l'imprégnation et l'expérience, différente pour chaque spectateur – et même différente pour un même visiteur selon les jours, la luminosité extérieure et la densité de la fumée projetée – permettent de pouvoir produire une réflexion et un discours sur l'œuvre. Mieke Bal, qui a commenté à plusieurs reprises le travail d'Ann Veronica Janssens, débute d'ailleurs un de ses textes évoquant une autre œuvre en brouillard par un prometteur et sincère : « Je vais vous raconter une histoire »¹¹. Car en effet, face à de telles œuvres, difficile pour le/la commentateur(trice) de ne pas prendre la parole à la première personne et de ne pas résister à dévoiler ne serait-ce qu'un peu de son ressenti.

Les sensorialités peuvent être altérées de diverses manières : si Ann Veronica Janssens use du brouillard pour plonger le spectateur dans une perplexité corporelle, les frères Gregory et Cyril Chapuisat ont de leur côté utilisé l'obscurité. En 2012, ils présentaient au Life, à Saint-Nazaire, une gigantesque installation occupant l'entièreté de l'espace de l'ancienne alvéole de la base sous-marine de la ville. Une critique, commentant l'œuvre, explicitait bien toute la difficulté à saisir l'œuvre par les seuls yeux : « Une masse noire se profile dans le vaste espace d'exposition, mais où exactement ? De quelle taille ? À quelle distance ? Difficile à dire. Puisque nos yeux font défaut, du moins pour le moment, le corps prend alors le relais. On se déplace à pas de loup et la main fait office de pare-chocs »¹². Et en effet, quoiconque voudrait donner une description un tant soit peu objective et aisément partageable de l'œuvre serait forcé de commencer par le constat suivant : au début, on ne voit rien. Et par la suite,

10. Je reprends ces termes d'une description de l'œuvre par Elisabeth Vidéremme dans « Ann Veronica Janssens ou l'atelier nomade », in *Connaissance des arts* n°674, septembre 2009, p. 56.

11. Je renvoie notamment au catalogue *Ann Veronica Janssens 8'26"*, Paris/Marseille, ENSBA/MAC, 2004, pp. 83-93.

12. Mieke Bal, « Ann Veronica Janssens : Labo de lumière », in *Ann Veronica Janssens. Une image différente dans chaque œil*, Bruxelles/Liège, La Lettre volée/Espace 251 Nord, 1999, p. 73.

13. Alexandrine Dhainaut, « Grégory et Cyril Chapuisat, Métamorphose d'impact #2 », in *Zérodeux* n°63, automne 2012, p. 61.



ou encore à celui des frères Chapuisat, qui joue sur l'obscurité du lieu et ne peut donc être photographié de façon à rendre hommage au dispositif, l'œuvre de Schneider ne paraît nullement sur des effets visant à perturber le corps du spectateur en le diluant dans une matière. Il y avait bien une salle plongée dans un noir profond mais elle ne constituait que la toute dernière partie du parcours ; à l'inverse, la salle la plus importante était baignée d'une intense lumière électrique se reflétant sur des murs parfaitement blancs. Mais la donnée sans doute la plus perturbante de l'œuvre résidait dans le fait qu'elle se parcourait obligatoirement seul(e) et qu'il était tout bonnement impossible de croiser un autre spectateur dans l'espace. Les rares journalistes ou critiques qui rendirent compte réellement de l'œuvre, après avoir expérimenté l'attente, la signature d'une décharge dans laquelle « La maison rouge déclina[ît] toute responsabilité sur les éventuels dommages physiques ou matériels subis dans l'exposition »¹⁶ et le cheminement solitaire, s'efforcèrent de décrire au

mieux le dispositif, mais surtout n'hésitèrent pas à évoquer leur ressenti physiologique comme psychologique¹⁷. Par ailleurs, la question du dispositif à spectateur unique, distinguant radicalement l'œuvre de « l'esthétique relationnelle » selon Mark Clintberg¹⁸, empêche tout partage immédiat de l'expérience : « *Süßer Duft* avale les spectateurs les uns après les autres sans les recrachés. Aucun ne revient vers nous pour nous raconter. Pas de récit pour nous rassurer », écrit ainsi Héloïse Lauraire¹⁹. Avec *Süßer Duft*, le spectateur est donc livré à son propre ressenti, oscillant entre l'angoisse la plus profonde pour certains et l'amusement, voire la lassitude ou le désintérêt. Et c'est bien ces ressentis variés, plus que les visualisations formelles des espaces, qui construisent l'œuvre. Là encore, il s'agit d'un travail descriptible mais sans doute irréproductible : les photographies – et elles pourraient être nombreuses et variées, se faulant dans chaque recoin non plongé dans l'obscurité – n'apportent guère d'informations à ceux qui n'ont pas arpenté l'œuvre.

← Les Frères Chapuisat

Exposition *Le Buisson Maudit*, installation (bois), salle du parloir (←) et salle du Chapitre (→) 2013
Production : abbaye de Maubuisson / Conseil départemental du Val-d'Oise
Photographies : Catherine Brossais © Conseil départemental du Val-d'Oise
Courttesy Les Frères Chapuisat

Pages suivantes

Les Frères Chapuisat
Métamorphose d'Impact #2
2012, Le LIFE / Le Grand Café, Saint-Nazaire
Courttesy Les Frères Chapuisat

pas grand chose non plus. Le temps que l'œil s'habitue à l'obscurité diffère selon les personnes : de toutes celles qui m'accompagnaient, je fus une des plus lentes à percevoir autre chose qu'une densité noire. Que l'on se gausse d'être rapide à la compréhension n'y change rien, nous voilà piégés par notre propre corps et ses capacités parfois incertaines. Bien entendu, l'installation ne peut être photographiée. Ou plutôt si, elle le fut, mais sans obscurité, ce qui révélait toute la structure de la sorte de volcan inversé qui se tenait dans les lieux, mais heureusement rien de l'expérience erratique d'en chercher le cratère lumineux, situé au centre de l'espace. Une fois l'exposition démontée, rien ne restait de l'œuvre des Chapuisat, et les souvenirs émus ou blasés de leur installation *Métamorphose d'Impact #2* demeuraient les seules possibilités de se remémorer l'œuvre, sans pourtant pouvoir réellement les partager avec ceux qui n'auraient pas vu la pièce. Un an plus tard, les Chapuisat présentèrent une nouvelle œuvre à l'abbaye de Maubuisson, intitulée *Le Buisson Maudit* : ne souhaitant pas monter, y crapahuter comme la plupart des amis qui m'accompagnaient, je fus encore plus déçue en voyant les photographies qu'ils me mirent sous les yeux. De toute évidence je ne devais rien y voir : sans l'expérience réelle du cheminement dans les réseaux de bois que les deux artistes avaient conçu pour l'ancienne abbaye et en dépit des explications enthousiastes et pédagogiques de mes amis, il m'est aujourd'hui impossible de parler de

cette œuvre²⁰. Interrogés à ce sujet, les frères Chapuisat évoquent pour leur art *in situ* une inscription *hic et nunc* éphémère, incompréhensible une fois l'œuvre détruite et qui ne pourra jamais être remontée à l'identique dans un autre espace : « L'éphémère ne prend pas la poussière »²¹. Le ressenti du spectateur est primordial, et ne pourra selon eux être partagé qu'avec les autres témoins de cette expérience, tant elle fait appel à des expérimentations touchant à tous les sens. Mais, précisent-ils, dans un monde où le virtuel grignote petit à petit les conditions de lisibilité de l'œuvre d'art, il est important de rétablir ces types de réalité parfois brutales, inaccessibles à ceux qui sont claustrophobes, souffrent d'un handicap ou craignent l'obscurité. Il est alors question de ne pas faire de compromis avec ledit réel.

Pour d'autres artistes, le procédé qui doit mener à l'irréproductibilité de l'œuvre passe par un isolement encore plus fort du spectateur, rendant impossible toute verbalisation immédiate et tout partage d'expérience commun. Je pense ici aux artistes travaillant à partir de dispositifs à spectateur unique et notamment au travail de Gregor Schneider. En 2008, l'artiste allemand présenta à la maison rouge à Paris une installation intitulée *Süßer Duft* [Doux parfum], constituée d'un dédale de salles que le visiteur était invité à parcourir les unes après les autres. Des photographies de l'œuvre existent bien : elles montrent différentes vues de l'installation, couloirs, pièces blanches, obscures ou recouvertes d'une paroi métallique semblable à celle d'un container. Contrairement au travail d'Ann Veronica Janssens, qui peine réellement à être reproduit en photographie,

16. À moins que l'attente sur un banc inconfortable et les gazouilllements ravus des visiteurs encore présents dans l'installation fassent eux aussi partie de l'œuvre. Pour qui pas, après tout ?

17. Toutes les références suivantes sont issues d'un entretien mené avec Grégory Chapuisat le 12 juin 2015 par téléphone.



Toutefois, il ne faudrait pas se méprendre : l'irréproductibilité ne concerne pas uniquement des dispositifs impressionnants qui englobent le spectateur comme ceux que je viens d'évoquer. C'est aussi le cas par exemple d'œuvres de dimensions plus restreintes, tels les dessins à la mine de plomb et à l'encre sur papier de Dove Allouche : qu'il s'agisse des petits formats de la série *Melano-philie* (2003-2008) ou des grandes représentations comme *Charnier* (2011), ces œuvres se révèlent très difficilement photographiables. En effet, dessinées en noir sur noir, c'est avant tout le déplacement du spectateur dans l'espace face aux œuvres qui fait apparaître, et jamais intégralement, leur motif. Les photographies des catalogues ne peuvent montrer toute la finesse de la brillance du graphite et de sa matité, selon l'inscription du spectateur dans l'espace. L'artiste explique qu'il a dû, pour des raisons qui tiennent à la nécessaire diffusion du travail, accepter qu'existent de ses œuvres des visuels « de qualité médiocre qui ne remplacent en rien l'expérience directe du regard »²². Chez lui, une certaine

← Gregor Schneider
Süßer Duft
Vue de l'exposition du 21 février au 18 mai 2008 à la maison rouge, Paris
Photographies : Marc Domage

16. Cité dans Héloïse Lauraire, « Récit d'une disparition », in *Esse* n°66, mai 2009, p. 21.

17. Je renvoie ici à *Ibid.* et à Mark Clintberg, « Gregor Schneider », in *Border Crossings* 27.3, août 2008.

18. *Ibid.*, p. 194.

19. Héloïse Lauraire, « Récit d'une disparition », art. cité, p. 23.

20. Toutes les références proviennent d'un courriel destiné à l'auteur, le 13 juin 2015.

↔ Dove Allouche

MÉLANOPHILA II ou L'ENNEMI DÉCLARÉ
2003-2008, ensemble de cent quarante dessins, numérotés de 1 à 140, mine de plomb sur papier, 32 x 24 cm (40 x 32 cm encadré)
Courtesy Musée des Abattoirs Toulouse.



➤ Bernard Moninot

Dessin sur soie n°2
2005, ombres, graphite, acrylique et collage de fils d'argent sur soie, 140 x 210 x 3 cm
Photographie André Morin
Courtesy Galerie Jean Fournier



résistance au flux incessant des images se formule dans le rapport à ces « ersatz d'images » qui « circulent davantage que les œuvres elles-mêmes, dénaturant la matérialité du travail et faussant parfois [leur] sens ». Par ailleurs, le processus ne fait que s'amplifier au fil des années, puisque Allouche travaille désormais à la série des *Tournesols*, encore plus difficiles à reproduire et dont la propagation se ferait selon lui plutôt sur le mode de la rumeur que de l'image photographique.

La même remarque sur la présence du spectateur s'applique aux grands *Dessins sur soie* (depuis 2005) de Bernard Moninot, qui jouent sur la superposition de couches de soie sur lesquelles sont peints des motifs, leurs ombres, et qui voient apparaître à leur surface les ombres même des motifs et ombres peintes. Sur les photographies, aucune profondeur ne permet de se rendre compte de la subtilité du processus où les ombres feintes et les ombres réelles se mêlent, ou encore des « effets de moirure qui varient selon la position de l'observateur »²¹. L'artiste, qui réfute une vision purement engagée de cet usage de matières irréproductibles face à un monde qui demande toujours plus de diffusion des images, admet toutefois qu'il faut « résister à la lisibilité »²² pour pouvoir rétablir l'aura de l'œuvre d'art. Pour lui, l'irréproductibilité de ses œuvres n'est pas recherchée comme qualité intrinsèque mais est au contraire « le propre de la peinture », qui résiste à la reproduction et ne permet de s'appréhender que par le corps tout entier et pas seulement par le regard, dans un contexte bien précis qui fait que « la rencontre avec une œuvre est irréproductible ». En conclusion, « l'irréproductibilité, c'est le statut même de l'œuvre », en comparaison avec l'image, qui elle se diffuse sans rien perdre de son statut.

21. Bernard Moninot, dans Jean-Christophe Bailly, *Bernard Moninot*, Marseille, André Dimanche, 2012, p. 215

22. Toutes les références suivantes sont issues d'un entretien mené avec l'artiste le 26 mai 2015 à Paris.

œuvres – qu'il faut expérimenter dans un lieu donné pour en saisir les matérialités complexes – mais elle n'est pas une fin en soi, en cela que la photographie est selon elle « une documentation utile, mais pas essentielle », qui donne seulement un « avant-goût de l'œuvre »²³. Son travail, estime-t-elle, bien qu'il soit photographié pour être diffusé, n'a rien à voir avec ce médium : même si parfois « une magie opère » par la photographie, il s'agit toutefois d'une pratique avec laquelle elle entretient un rapport difficile et distant, puisqu'elle n'est perçue dans le cadre de son travail que sous la forme d'une documentation nécessaire qui ne restitue qu'une petite partie de l'expérience complète.

L'AUTEURE

Camille Paulhan est critique d'art, membre de l'Aica-France, docteure en histoire de l'art contemporain. Elle travaille sur la question du périssable dans l'art des années 1960-1970 et enseigne à l'École d'art de Bayonne et à l'École supérieure d'art des Rocailles à Biarritz.

➤ Anish Kapoor

Sister
2005, Fibre de verre, bois et peinture, 180,5 x 180,5 x 35,5 cm
Vue de l'exposition « Almost nothing », kamel mennour, Paris, 2011
© Anish Kapoor
Photographie Fabrice Selvas
Courtesy Anish Kapoor et kamel mennour, Paris

➔ Edith Dekyndt

Martial O
2007-2009, table cadre en acier, plateau en verre peint, moteur à pile ou secteur, poussière de métal, 90 x 200 x 90 cm
Courtesy Galerie Grete Meert, Bruxelles

Il me paraît important, pour conclure ce dossier, de souligner à quel point ces artistes renouent avec une dimension sensible de l'œuvre, mettant en péril l'idée du musée imaginaire comme celle de la faiblesse du rétinien. Ils replacent en quelque sorte leurs travaux dans un rapport réjouissant au spectateur, qui ne peut avoir réellement pris connaissance des œuvres avant de les expérimenter directement. En quelque sorte, ils s'attaquent aussi à l'idée que l'on peut tout voir, tout appréhender, même à l'autre bout du globe, pour peu que l'on ait une bonne connexion Internet et une bonne résolution sur son écran d'ordinateur ou de portable. C'est aussi accepter que certaines choses nous échappent définitivement et que le récit devienne, avec ses subjectivités nécessaires, un nouveau moyen d'approche d'œuvres pour certaines disparues : loin d'une esthétique « relationnelle », ce constat d'une connaissance des œuvres uniquement générée par le dialogue et nécessairement distordue par une mémoire toujours prompte à nous jouer quelques tours me paraît actuellement des plus enthousiasmants ■

23. Toutes les citations de l'artiste sont issues d'un entretien mené avec elle le 30 mai 2015 via Skype.





Octubre 24, 2015 Comments (0) Views: 219 Arte

Exposición de Olfato. Consideraciones sobre "La Chasse de Julie" C. Fortier

Los olores están cargados de memoria, sensaciones, ilusiones, sentimientos y percepciones... los olores son más evocativos de las huellas mnémicas, que las fotografías, involucrando y evocando recuerdos y puntos de fugas que se sustraen al pensamiento visual.

La artista Julie C. Fortier, nos presenta "La Chasse" una instalación de 500 cm x 600 cm. Esta instalación emplazada en un muro donde pequeños depósitos con perfume, se ubican a la altura de la nariz del espectador, abordándolo; pero no de la forma en que usualmente uno espera ser abordado en una galería o en un museo, es decir... desde la visualidad, sino que uno es interpelado desde la olfatividad. A poco andar, lo que hace, tal vez sin querer queriendo, es desantropologizar al ojo. La demostración de este abordaje olfativo, despoja de toda utilidad filosófica al ojo, tan apreciado históricamente como órgano en el mundo de las artes visuales, desplazando su importancia hacia la nariz y el olfato. En esta obra, la percepción olfativa y su interpretación metafórica, dejan claro y abren el camino a que no solo la visualidad constituye representación.

Para ello, el perfume que contiene cada uno de estos recipientes, en la que se combinan olores, brindan representación a tres topos diversos: el primero es el olor a pasto recién cortado, la segunda la piel de un animal y la tercera el olor a la sangre, cada uno de los olores está compuesto por moléculas diferentes, cada uno de los olores tiene un peso diferente siendo el de la sangre el más pesado.

Esta instalación, que emplaza una conexión sinestésica entre visión y olfato, entre el olfato y el arte; no busca crear una experiencia estética, ni siquiera una experiencia emotiva, frente y a partir de la obra, busca una experiencia a nivel físico: donde el olor genere otras relaciones a nivel mental, a partir de la evocación de recuerdos, sensaciones, etc. Obra que, lógicamente, remite a la abstracción, manteniendo de este modo una analogía entre la sensación producida por el aroma, por la evocación olfativa, y la visual del cuadro.

Es una obra sobre lo ficcional, lo preformativo y lo onírico, proponiendo ejercicios del imaginario. Transporta al espectador a universos espacio-temporales divergentes, en los cuales la construcción de otras relaciones con lo real sean posibles. Y lo hace mediante la sinestesia, haciéndose cargo el cuerpo de formas divergentes de relaciones con la escena de la representación

Los elementos olfativos bien utilizados pueden potenciar interpretaciones, dar importancia a determinados elementos... y así lo entiende Julie C. Fortier

Actualmente en exposición en:

Tu dois changer ta vie!

curador Fabrice Bousteau

Tripostal, Renaissance Lille 3000

26 septiembre 2015 al 17 enero 2016

ÉVÈNEMENT / LILLE / DU 26 SEPTEMBRE AU 17 JANVIER

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

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 aiguïser 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 Berdagner & Péjus, *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 enfler comme des perles.

ÉVÉNEMENT / RENAISSANCE

«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.

Événement

Lille3000, les quatre expos à ne pas louper

Sabrina Silamo Publié le 15/10/2015.



Entre dénonciation de la surconsommation au Tri Postal et confrontation joyeuse de chefs-d'œuvre au musée des Beaux-Arts, Lille3000 vous attend jusqu'au 17 janvier.

« Il faut replacer l'homme au cœur de tout et construire un nouveau modèle plus durable pour sortir profondément de cette grande crise économique. Car ce n'est pas seulement un problème de taux de croissance à court terme... », a déclaré Martine Aubry vendredi 26 septembre lors de l'inauguration de « Renaissance ». Un titre qui résume une flopée d'événements mêlant tous les arts – dont 35 expositions – dans les 77 communes de la métropole lilloise.

De la gare au Tri Postal

Qu'importe si vous avez raté la parade d'ouverture, grand projet collaboratif autour du Brésil qui a déferlé sur la ville le 26 septembre dernier, Lille vous réserve encore des surprises à tous les coins de rue. En descendant du train, n'oubliez pas de lever les yeux pour observer les nuages suspendus de Lucy + Jorge Orto (Meteoros) si vous descendez

à Lille-Flandres ou d'admirer les tulipes géantes de Yayoi Kusama qui poussent depuis quelques années près de la gare de Lille-Europe. Puis direction le Tri Postal, afin de découvrir les artistes de Séoul, une des cinq villes mises à l'honneur pour avoir su se réinventer après avoir subi de graves traumatismes. Choi Jeong Hwa, figure de proue d'un « Pop art » coréen, y a reconstitué in situ son atelier. Après avoir traversé le Cosmos, rideau en plastique composé de perles multicolores, on pénètre dans une espèce de caserne d'Ali baba où s'entassent œuvres d'art et objets chinois. A cette installation évoquant la surconsommation des habitants de ce pays devenu quinzième puissance mondiale succèdent deux installations de Choe U-Ram plongées dans une semi-obscurité : un carrousel (*Merry-Go-Round*) dont les chevaux s'emballent sous une lumière devenant éblouissante et une musique stridente — le développement affolant du pays —, ainsi qu'une sphère futuriste composée de phares de voitures s'allumant au son d'une musique de la NASA. A l'étage, le labyrinthe (*Via Negativa II*) de Lee Bull invite à se perdre entre des parois tapissées de miroirs.



Etomogrotte Stellaire 2015, par Julien Salaud, dans l'expo « Tu dois changer ta vie » au Tri Postal.

Une fois sauvé de cet enfer apocalyptique, « Tu dois changer ta vie », propose Fabrice Bousteau, directeur de la rédaction de *Beaux Arts Magazine* dans une exposition fourre-tout, habitée par des super héros fatigués (Gilles Barbier, Sacha Goldberger, Gregoire Guillemain), décorée par des culs de vache transformés en trophées (les trochés de Ghyslain Bertholon), encombrée de ballons verts (*Work n°262*, de Martin Creed) et d'arbres flottants (*Capsula Mundi*, d'Anna Citelli et Raoul Bretzel). Quelques belles

pièces ponctuent cependant ce parcours, l'*Etomogrotte stellaire* de Julien Salaud ou le tapis mural et olfactif de Julie C. Fortier (*la Chasse*). Une dernière « *expérience sensorielle* » vous attend au sous-sol avec une vidéo de JR. Plongé dans le noir, vous découvrirez Ellis Island, île où débarquaient les immigrants aux Etats-Unis entre 1982 et 1954, à travers des images d'archives et la voix de Robert de Niro.

Du musée des Beaux Arts à l'Hospice Comtesse

Pour retrouver la « Joie de vivre », direction les Beaux-Arts. En chemin, ne pas louper le collage géant de JR sur la façade du quotidien *La Voix du Nord*. Dès l'atrium du musée, une Nana de Niki de Saint Phalle procure toute la jubilation espérée. Jubilation renforcée par le disque de feu tout en néon de Mark Handforth (*Rising Sun*) qui transforme le sous-sol en solarium. Découpée en six sections identifiables à leur code couleur, l'exposition rassemble une centaine d'œuvres, du I^{er} siècle avant J.-C. à nos jours. On y fait le plein de citations (« *La modération est une chose fatale. Assez est mauvais comme un repas. Trop est bon comme un festin* », Oscar Wilde) et de chefs-d'œuvre dont la juxtaposition ne heurtera que les puristes. Ainsi, dès la première salle, intitulée *Sous le soleil*, un tableau de Munch (*Hommes se baignant*) côtoie Kupka (*L'Eau*) et Lichtenstein (*Sunrise*).

La suite du parcours témoigne de tous ses instants heureux : La Danse des Noces de Bruegel, Le Berceau de Fragonard, Le Ballon de Vallotton... Leçon philosophique ou manifeste politique, cette exposition est un belle leçon d'optimisme qui se poursuit à l'Hospice Comtesse, au cœur de la ville historique, dans un ancien hôpital du XIII^e siècle réhabilité. Accueilli par la fleur gonflable de Choi Jeon Hwa (*Breathing Flower*), vous arrivez à Phnom Penh, une autre des cinq villes ressuscitées de leur passé. Dans cette exposition, les peintres, les cinéastes, les photographes, les designers ou les sculpteurs sélectionnés par Christian Caujolle, l'un des fondateurs de l'agence Vu, témoignent des atrocités commises par les Khmers rouges. Parmi eux, Sopheah Pich présente un Bouddha. Suspendue au cœur de la chapelle, cette œuvre en rotin, inachevée (seuls le visage et le haut des épaules sont tressés), symbolise le temple de son village natal où furent assassinés nombre de ses proches. Avant de quitter le musée, arrêtez-vous à la caravane Chic Méert stationnée dans la cour pavée pour vous offrir une gaufre. Fin de la visite.

Si vous repartez en voiture, ne quittez pas le parking Peuple Belge sans chercher la voiture de Théo Mercier, un drôle de véhicule portée par 24 jambes...

A voir : « Renaissance », jusqu'au 17 janvier. www.lille3000.com

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

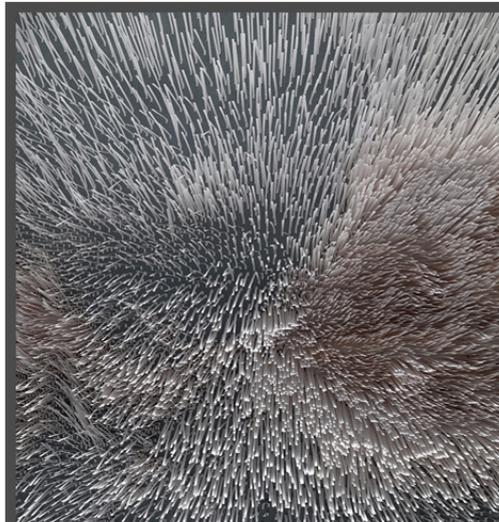
 Tweeter

J'aime

ENTRÉE(S) EN MATIÈRE

ŒUVRES COMMENTÉES

PAR ► ARMELLE BAJARD, SAMANTHA DEMAN ET MARIE-LAURE DESJARDINS

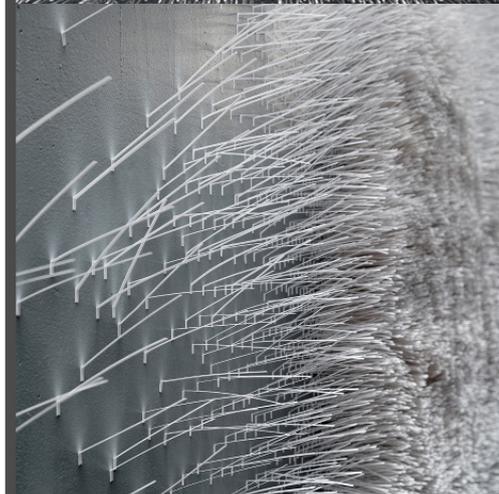


Julie C. Fortier

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 Frampier, 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

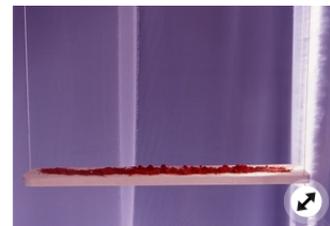
de mon envie de travailler avec les odeurs et de créer un paysage utilisant la technique, familière aux enfants, de la perspective rabattue — celle qui leur fait dessiner une table : plateau face aux spectateurs par souci d'efficacité. L'idée était donc de rabattre un paysage, mais à l'échelle du lieu. 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 vaporisons 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 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 20 ans, dit-on, pour comprendre ce qu'on fait. Je commence tout juste. »



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

Marie-Laure Desjardins,
« Art et Olfaction : l'odeur encensé »
Arts Hebdo Medias no 12,
L'olfaction dans l'art contemporain,
e-magazin, Mars 2015

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-Aél 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 anti-héros 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 risquent 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 « futa » 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.



Cotoryop, 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 récriait : "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'amenuise, 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...* »

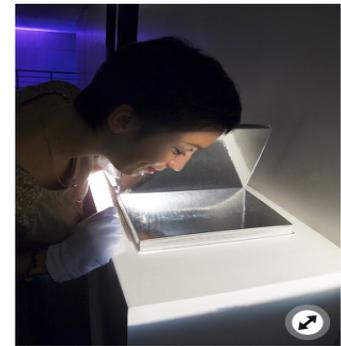
Tentons donc maintenant de cerner plus avant ces œuvres invisibles. Voyons comment elles sont appréhendées dans un monde où la matérialité est très présente. Quand il s'agit de réfléchir au statut d'une œuvre olfactive vient immédiatement à l'esprit le combat entrepris depuis des années par nombre de 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 Saless, 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 moudre 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 **Charlot**, 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 Etats-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.

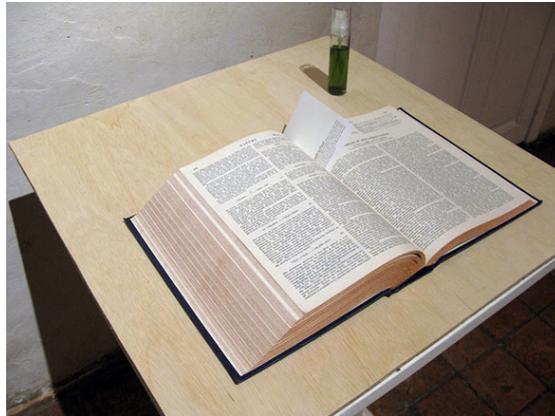
[Home](#)[Dossier](#)[Guest](#)[Interview](#)[Review](#)[Spécial Web](#)[Archives](#)

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

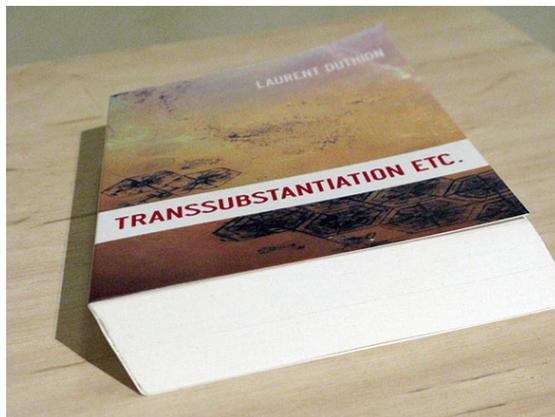
Atelier d'Estienne, Pont-Scaiff, 10 janvier – 21 février 2014

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 [\[1\]](#) (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 [\[2\]](#)), peu de collectionneurs patrons (Pinaud peut-être considéré comme un collectionneur breton ?), peu de galeries influentes (aucune ne fait la Fiac), peu de curateurs de renom, etc.

Par [Patrice Joby](#)

[Spécial web](#)

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

Du même auteur

[Hans-Ulrich Obrist conversations](#)

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

[Alice Anderson](#)

[Ali Kasma à Roubaix](#)

[Ivy Keren Detton](#)



Antoine Dorotte, Suite d'O, 2010, courtesy galerie ACDC et l'artiste Laurent Duthion, Transsubstantiation etc., 2012, courtesy de l'artiste Samir Mougas, 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 repenser 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^[42]. 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 délétère de la grande ville, même si, dans le commentaire de leur correspondance, il est dit que l'avant-garde est une affaire parisienne^[43]. 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 Litanies, 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-Péinado 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 fantôme 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 lueur 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 séjournent 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 Tréboul). 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).

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, 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 mnémotechnique 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 infléchir 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 Sisyphe* au centre d'art de La Garenne Lemot 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 Blaffer à Houston et *Trames horizontales / défilement 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 : Lætitia 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 : **PARISOIR**
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'Etat 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 une saison 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 Averyt du spectateur, hommage obligé à celui qui broyait des baigneurs à la moulINETTE, image historique en souvenir de feu la télévision de Jean-Christophe Averyt, 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 irrptions 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. *Yeeppe!!!*

"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 Gonesiens 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 manquât pas de parodier les courtoisies. *Vous avez juste pas pu profiter de l'été, quoi.* mais les amis partent 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 filibustiers. 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 Fauquet 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 atablé 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 le 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 casquette 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 photographe 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, Grangousier, Pantagruel, Jules II, Riflandouille, 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 contempons cette *Vulgarité n°2* qui ce matin avait éclosé. 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 Damerson 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 y 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
Cinèparc, 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 éclipisée, 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 interrompue, 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

ART & CULTURE

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 «décadage» 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 « décadage », 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 s'aler 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 byénoglyphes. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, cité dans *Fresh: Théorie III*, éd. Léo 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^{8,9} ou de l'image reproduite^{9,10} ; ils s'emparent de l'histoire de l'art^{11,13}, du cinéma¹⁵ et des signes les plus répandus^{11,12,16} ; du terrain vague¹⁴ 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 Baghriche

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 inévitablement, 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 factices structurent autour d'un 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 arrachée 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 discontinuée : tout corps qui sort de l'image se trouve donc inéluctablement 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'aneantissement 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 infirmes 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, étrangement, 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 relics, incomplete by nature, have the appearance of ruins but, 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



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.

[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. »

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".

CHRISTOPHE PICHON

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

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'arrive 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

8. Je fais référence au passage que la vidéo a subi, allant de la monobande à la diffusion (en diptyque, en 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), Blizard 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 monobandes, dont certaines ont fait l'objet d'une version performance, déploient un inventaire de postures de l'artiste en performance 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 remixer 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 Dorothée 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 déceptif 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 poursuivie, 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 dérouté 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'étirent, 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 pérégrinations 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 espiègle. 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 translaturée d'un univers urbain et quotidien, devient une sculpture tubulaire, excroissante et ergonomique, oubliant sa vocation première, comme si celle-ci semblait déifier. Clin d'œil à une atmosphère, les pièces de Julie C. Fortier et de Sébastien Vonier conversaient avec humeur et savaient 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 facétieux 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 rennaiss 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 mélangolique, 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. Étirées 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 vire 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 rebondissements, 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 téléféériques qu'on a construit 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.

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. Cline et Buster Keaton.

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.

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, 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 déterminez-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 trainais 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 1, le peintre de l'espace se jette dans le vide 1*, 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 cultiver la terre. Ce labour, 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 min., 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, 115 x 220 x 50 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

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

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 souvent 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

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

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

aussi comprendre que l'effectuation 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

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 manquaient 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 noircissons, 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, chaises, 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'éternement 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 une 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-décor 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 défilér 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 graffiti, cette phrase : die wahrheit steckt in meinem bett. Traduction approximative, la vérité est dans mon lit. Hâte de la trouver, cette fichue 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'appât, 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 voyeur 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 épaissés 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 tablée 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 plaît.

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 comprends. 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.

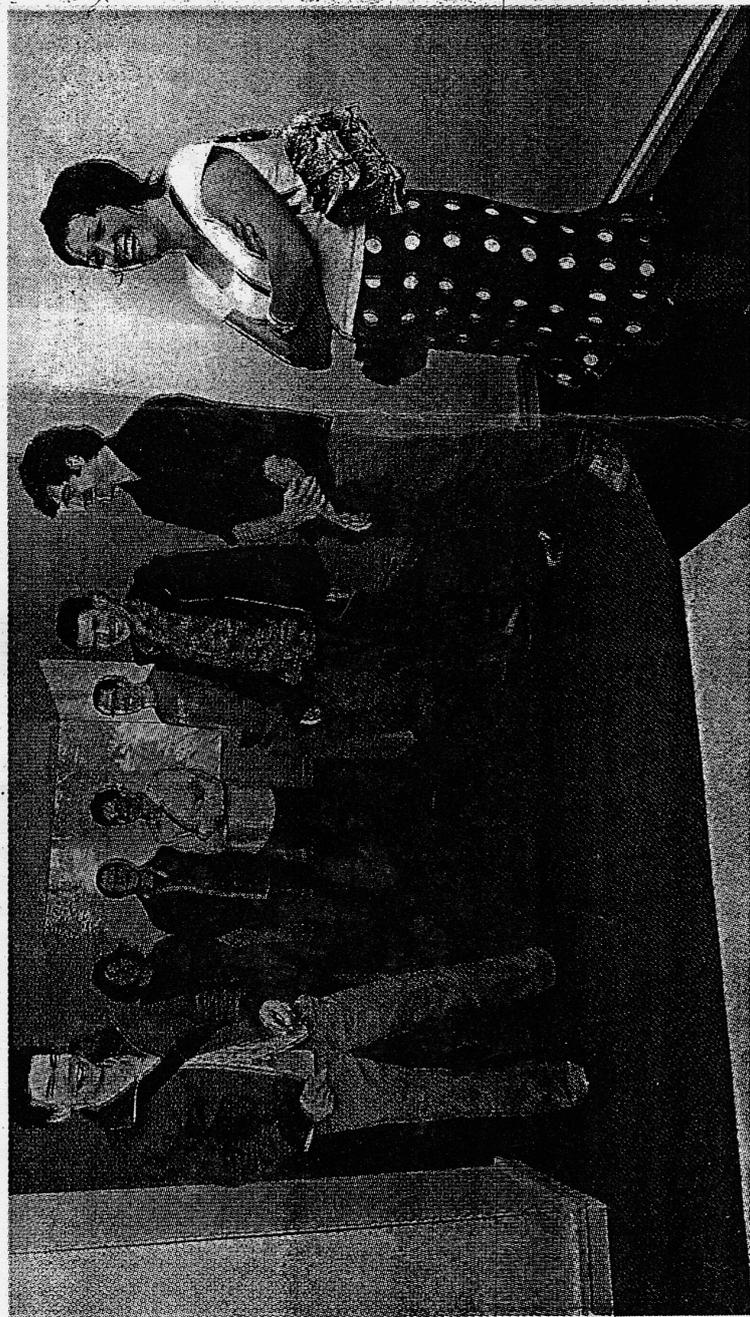
Suivre Jérôme, c'est marcher sur la tête et tourner en rond. L'espace obscur qu'il nous concède ne sert qu'à nous faire rebondir contre les parois quand le sol ne se dérobe pas sous nos pieds. Il n'y a plus de doute, le fil conducteur entre eux tous est une histoire d'équilibre et d'aplomb. Jérôme s'obstine, 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 prallen Rosenblüten von David Zérah Furcht erregende Züge an.

Gegenüber all diesen irgendwie üppigen Bildwerken nehmen sich die der Installation verwandten Arbeiten von Emanuele Zerah, 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 Emanuele Zérah und die per Schablone direkt auf Wände aufgetragenen Schattenspiele 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 vorgesehen.

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 Minitramen: Gewaltvideos im besten Sinn des Wortes, die eingefahrene Sehgewohnheiten attackieren.

Foto: Bernd Böhner

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 Automaten, 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 Bärnthaler 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

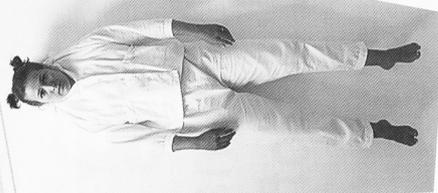
did the chemistry between you dissolve this aspect? **JF:** No, no, no, he was really nice and I liked his work, so no, no, I could not sense any problem!!! **ON PETER KOGLER – JF:** Really nice to meet him and to see his work. It was very interesting to see the evolution within his work. He chose the 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 Canadische 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 vidéo 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 ».

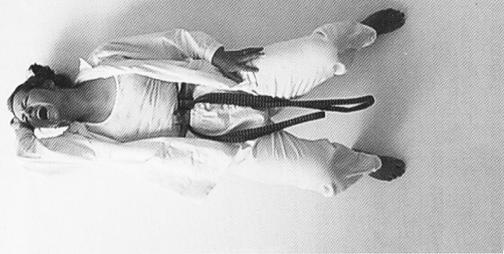
JASON ARSENAULT



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 autorenseignative centrale dans leur pratique artistique.

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

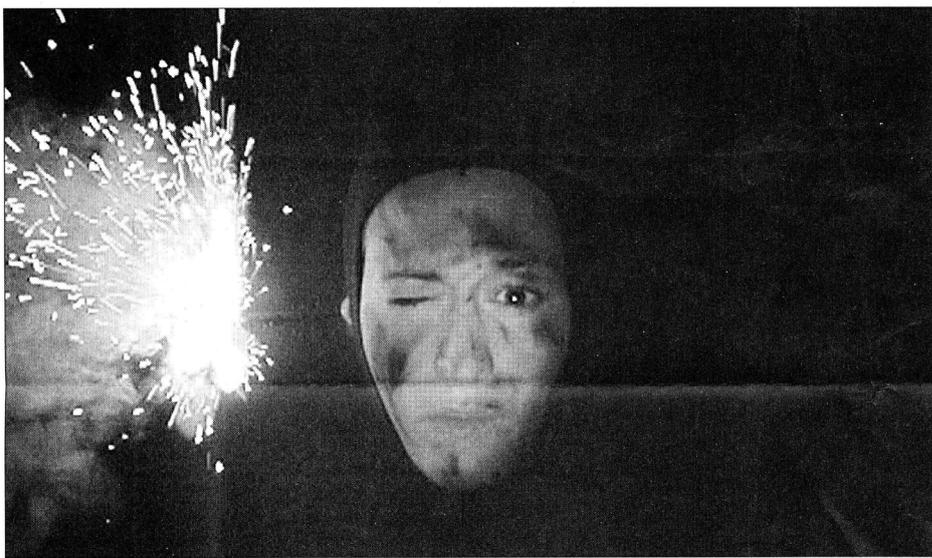
Perte de signal
Maison de la culture
Côte-des-Neiges
5290, chemin
de la Côte-des-Neiges
Jusqu'au 25 mai

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 puissent 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 escalas, 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 pourquoi 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 «*tangentes 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 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 invisible 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 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. Inégales 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
Galerie 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 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 mediated. 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 membres 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 Hayeur, Rémi Lacoste et Sébastien Pesot. Se sont ajoutés Joanna Empain et Claudette Lemay.

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 insuflées nous conduisent à réaliser comment est fabriquée une image électronique et soulignent que le propre du visible est d'avoir une doubleur 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 retirer 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 communautaires» 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'accès 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 nourri par 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 divers 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 Ganthier, 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 quelqu'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 étiez 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 Hayeur. 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'Abestos. Le regard 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 spéciaux 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 sonner aux lattes 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 Nevelson, «le velours de l'ombre», s'applique très bien aux expériences menées par la vidéaste. En un sens,

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 régnait 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 quarts 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,

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. Sur tout 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.

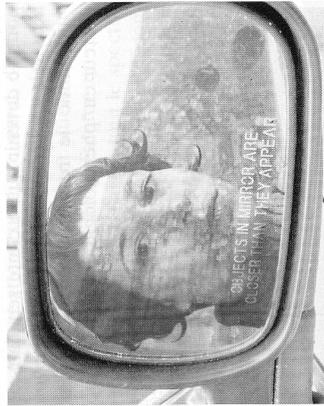
Des stations iMac pour découvrir des cd rom et surfer sur internet. Chose qui n'a pas encore sa place dans les galeries ni vraiment dans les manifestations d'art visuels. L'avenir de la MIVAE repose donc

sur le multimédia. Conscientes de l'enjeu, José Laplace et Karen Wong, les responsables des nouveaux médias, ont réuni sept cd-rom d'artistes, sélectionnés 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

perce-de-signal@altavista.net

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



Julie-Christine Fortier

Julie-Christine Fortier
Fond blanc, image surexposée, musique enlantine, 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 Fortier, 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 (Bac 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'Hérouville Saint-Clair. Aujourd'hui, de retour à Montréal, la péillante 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 entendit parler de Perte de signal, c'était lors du festival Vidéoformes 98. Leurs réalisations étant sélectionnées, Robin Minard, Rémi Lacroix et Julie-Christine Fortier 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 de 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 Lactitia Bourget, deux jeunes artistes français, ont répondu aux attentes d'un public en recherche d'affinités outre-atlantique.



Perte de Signal

Nelson Henricks

"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 Henricks 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 camera obscura, fantasme 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 Henricks quitte parfois son flot paradisiaque : depuis 94, il donne des cours d'histoire des médias et de théorie à l'Université Concordia.