

Julien Discrit : *Territoire Hopi*

Anne-Lou Vicente

Numéro 113, printemps–été 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81862ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vicente, A.-L. (2016). Compte rendu de [Julien Discrit : *Territoire Hopi*]. *Espace*, (113), 101–102.

Julien Discrit : *Territoire Hopi*

Anne-Lou Vicente

**GALERIE YGREC
PARIS**

**4 DÉCEMBRE 2015 –
23 JANVIER 2016**

À partir des années 1910, les étrangers se sont vus progressivement interdire toute forme d'enregistrement¹ sur le territoire hopi, en Arizona. Ayant préalablement fait l'objet d'un vif intérêt – voire d'un certain voyeurisme – de la part d'un large panel d'explorateurs ainsi que d'une diffusion massive d'informations allant à l'encontre de leur culture du secret et du sacré, les Indiens hopis ont alors pris le contrôle de leur image.

Comment rendre compte d'un lieu sans le montrer, en particulier via la photographie qui apparaît, sinon comme le moyen le plus fidèle, du moins comme le plus « direct » ? Telle est la question au cœur de l'exposition « Territoire Hopi » de Julien Discrit, dont le travail consiste, depuis une dizaine d'années, en une quête des territoires et de leurs modes de représentation comme autant de surfaces sensibles d'impressions et de projections. L'artiste français, né en 1978, s'est toujours intéressé aux (grands) espaces et, après plusieurs voyages aux États-Unis et au Canada, c'est en toute logique qu'il s'est installé à Montréal pendant deux années, dont une en tant que résident à la Fonderie Darling. Annonçant son retour en territoire parisien, l'exposition à la galerie Ygrec présente un ensemble d'œuvres récentes, et pour la plupart inédites, qui dépayseraient en même temps qu'elles révèlent une certaine mémoire des lieux.

Première réalisation d'une série intitulée « Décalques », *Ciel voilé et soleil couchant d'un après-midi d'été, sur les bords du fleuve Saint-Laurent, près d'une pile du pont Jacques Cartier, le 27 juillet 2015 à 19 h 58* est une installation lumineuse composée d'un projecteur à découpe et, suspendue au centre de l'espace principal de la galerie, d'une surface rectangulaire en verre acrylique recouverte d'un filtre coloré tentant



de reproduire la lumière ambiante enregistrée au lieu et heure indiqués dans le titre. À l'issue d'une séquence de vingt minutes, les néons qui éclairent usuellement l'espace d'exposition s'éteignent et le projecteur s'allume pendant quelques minutes : l'artifice, emprunté aux techniques du cinéma et du spectacle, fait alors temporairement flotter dans l'air le parfum d'un temps suspendu qui, comme dans toute photographie, a été à l'image du « 27.11.15 », date de confection de la dalle de ragréage en mortier coulée quelques jours avant le vernissage sur le sol de l'espace inférieur de la galerie, dans laquelle son empreinte se trouve durablement prise, comme immortalisée (*Quoiqu'il survienne demain, ça s'est produit hier*).

Ainsi, *Décalques* confère à la visite un rythme binaire calqué sur les modes alternativement *on* et *off* de l'installation. Celle-ci apparaît comme le pivot de l'exposition dont on perçoit clairement l'aura photographique et dans le premier espace de laquelle semble se dessiner, de part et d'autre de ce qui fait ici « écran », un double jeu de regards croisés et autres vis-à-vis. Obtenu par l'exposition prolongée d'un papier journal à la lumière du soleil, le portrait fantomatique de « Justin » (*Impressions*, 2015)² dialogue avec *Ce qui nous regarde* (2015), un bloc de verre acrylique transparent qui, à y regarder de plus près, recèle en même temps qu'il le fait apparaître, selon un certain angle, le regard aveugle et troublant d'une statue gréco-romaine qui nous observe, venant ainsi contrebalancer, en un geste minimaliste, la célèbre formule de Frank Stella « What you see is what you see ». Reste ce que nous voulons ou croyons voir, du fait de postulats esthétiques ou d'effets d'optique, à l'instar de ces corps flottants qui évoluent manifestement dans l'antre même de notre œil et auxquels on pourrait métaphoriquement associer ici les « nuages ». Figurant sur une série de trois cartes IGN de Guyane française (*Terrae Incognitae*, 2014), ces taches blanches correspondent aux zones occultées par des cumulus présents lors des prises de vue aériennes. L'artiste a choisi de les évider comme pour mieux donner à voir, en creux, les parts manquantes de ces outils de représentation normés. Dans leur ligne de mire, le livre en deux tomes *États inversés* (2015) compile une série d'images monochromes obtenues à partir de fichiers numériques de relevés topographiques balayant tout le territoire des États-Unis (sauf l'Alaska). En modifiant l'orientation de la source lumineuse fictive qui permet, selon la technique de l'estompage, de donner une impression tridimensionnelle d'une image en 2D en

Julien Discrit, *Territoire Hopi*, 2015. Silicone, contreplaqué, châssis de table en acier, 104 x 250 x 108 cm.
Photo : Marina Gadonneix. Avec l'aimable permission de l'artiste/Galerie Thomas Henry Ross.

Julien Discrit, *Ciel voilé et soleil couchant d'un après-midi d'été, sur les bords du fleuve Saint-Laurent, près d'une pile du pont Jacques Cartier, le 27 juillet 2015 à 19h58*, 2015.
de la série *Décalques*. Photo : Marina Gadonneix. Avec l'aimable permission de l'artiste et de la Galerie Thomas Henry Ross.



grisant les zones d'ombre ainsi créées, l'artiste renverse ainsi la lecture du relief de ces zones géographiques et en transforme le paysage, comme vu du dessous.

Filant la dialectique entre forme et contreforme, la pièce *Territoire Hopi* constitue l'empreinte en silicone de la façade d'un bâtiment patrimonial situé dans le Vieux-Montréal. Basculée sur un plan horizontal et délimitée par un encadrement, elle en révèle les zones érodées et autres marques du temps ainsi devenues des reliefs par ce retournement de situation qui en modifie du même coup la perception : telle une photographie en trois dimensions, elle apparaît alors comme une représentation imaginaire possible, à échelle réduite, du territoire auquel nous renvoie son titre.

Mixant les outils, méthodes et registres topographique et photographique, Julien Discrit procède à une mise en relief de l'existant — en négatif ou en positif — tout en proposant une lecture subliminale du monde à travers le filtre de la mémoire et de ses traces comme autant de « certificats de présence »³, un espace-temps donné. Il rappelle ainsi le peintre ou le sculpteur hopi qui, « à la différence du photographe, construit sa représentation "de mémoire" hors la présence du sujet, et sans le désigner directement. [...] Aussi ne capture-t-il pas l'image ou la forme, il la crée⁴ ».

1. L'interdiction concerne aussi bien la photographie que le dessin ou la prise de notes.
2. La dimension quasi imperceptible et la disparition programmée de cette pièce font par ailleurs écho à celle du souvenir d'un rêve dont l'artiste fait le récit inframince, tapé à la machine à écrire dépourvue de son ruban encreur sur une page de carnet discrètement épinglée sur un pan de mur de la galerie (*Diagramme N° 070412-080412, 2015*).
3. C'est ainsi que Roland Barthes qualifie la photographie dans son essai *La chambre claire. Note sur la photographie chez Gallimard*, Coll. Cahiers du cinéma/Gallimard, Paris, 1980, 192 p.
4. Patrick Perez, « No picture! no picture! Les conflits autour de la photographie chez les Hopi (Arizona, États-Unis) », dans *Journal des anthropologues*, n° 80-81, 2000. En ligne. <http://jda.revues.org/3247>.

Anne-Lou Vicente est critique d'art, éditrice et commissaire d'exposition indépendante. Elle a cofondé, en 2010, la revue d'art contemporain sur le son *VOLUME* dont elle a codirigé la publication des sept numéros. En 2014, dans la lignée des problématiques et enjeux critiques véhiculés à travers *VOLUME* et ses extensions (programmation de performances, séances d'écoute, expositions, conférences, workshops etc.), elle a cofondé la plateforme éditoriale et curatoriale *What You See Is What You Hear*. Elle a récemment obtenu une bourse de recherche curatoriale du Centre national des arts plastiques pour développer un projet à partir des collections contemporaines du Fonds national d'art contemporain.

Julien Prévieux : Des corps schématiques

Ariane Lemieux

CENTRE POMPIDOU

PARIS

10 OCTOBRE 2015 –

1^{ER} FÉVRIER 2016

Julien Prévieux a d'abord attiré l'attention, en 1998, avec une vidéo dans laquelle on le voyait traverser une ville en faisant des roulades en continu, causant la stupeur chez ceux qui le croisaient. Sa réputation s'élargit ensuite avec la publication, en 2007, de ses lettres de « non-motivation » envoyées à des entreprises en réponse aux offres d'emploi publiées dans la presse. Après Thomas Hirschhorn, Tatiana Trouvé ou Cyprien Gaillard, il devient le quatorzième lauréat du Prix Marcel Duchamp. *Des corps schématiques*, une exposition mêlant dessins, sculptures abstraites et un film autour des thèmes de l'enregistrement du mouvement et de la schématisation des corps, présentée à l'Espace 315 du Centre Pompidou, en est la consécration.

L'exposition proposait une série d'œuvres pour la plupart inédites et réalisées à partir des systèmes de mesure des déplacements. À la suite du projet des lettres de non-motivation, Julien Prévieux s'est engagé dans une réflexion sur les techniques d'optimisation et de mise en chiffres et sur les effets pervers ou absurdes de l'approche statistique dans une perspective de management. Il en est résulté un travail de détournement critique et ludique des modes d'enregistrement des mouvements physiques dans des contextes publics.

Dès l'entrée de l'exposition, qui s'organisait de manière à offrir une vision d'ensemble des sept œuvres proposées, la mise à disposition d'exemplaires de *Statactivisme : Comment lutter avec des nombres*, un ouvrage collectif dirigé par Prévieux en collaboration avec Isabelle Bruno, maître de conférences à l'université Lille-II, et Emmanuel Didier, chargé de recherche au CNRS, constituait une bonne introduction aux problématiques mises en évidence. Le *Statactivisme* s'y présente à la fois comme un slogan à brandir et un concept descriptif utilisé pour qualifier les expériences visant à se réapproprier le pouvoir émancipateur des statistiques. Sa pratique doit permettre de critiquer et de s'émanciper d'une autorité qui use de la statistique pour des motifs de contrôle des déplacements physiques.

Les premières œuvres de l'exposition sont un reflet sans fard du *statactivisme de Prévieux*. Si elles évoquent des toiles d'araignées complexifiées, elles sont le fruit d'une transcription manuelle de diagrammes de Voronoi à partir desquels travaillent les agents de la Brigade anticriminelle (B.A.C.) du quatorzième arrondissement de Paris afin d'identifier les zones de crimes et de délits et ainsi d'optimiser le déploiement des patrouilles. En demandant à quatre policiers de retranscrire manuellement les diagrammes faits d'un jeu complexe de points, de triangles et de lignes médiatrices, l'objectif de Prévieux était de les déposséder de leur fonction d'optimisation et de contrôle.