

Janie Julien-Fort. Faire rouler la machine, Galerie d'art photo Castiglione, Montréal, du 11 octobre au 11 novembre 2017. Les paysages éphémères, Galerie d'art Outremont, Montréal, du 7 décembre 2017 au 7 janvier 2018

Christian Roy

Numéro 109, printemps 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88373ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, C. (2018). Compte rendu de [Janie Julien-Fort. Faire rouler la machine, Galerie d'art photo Castiglione, Montréal, du 11 octobre au 11 novembre 2017. Les paysages éphémères, Galerie d'art Outremont, Montréal, du 7 décembre 2017 au 7 janvier 2018]. *Ciel variable*, (109), 88–89.

hence, our own – various photographs that she had taken in the Recoleta Cemetery in Buenos Aires. She made her usual judicious choice of images, then digitized her negatives and digitally post-processed those images. In so doing, she “enhanced” the images by occulting them as she saw fit, seeking to blur and scar them lightly, presumably to suggest age, accident, attrition, and the liminal. She then installed those images in relation to a handful of enigmatic objects – an undersized hand, a sealed “reliquary” containing cemetery detritus swept from the floor of a crypt – to deepen the overall sense of mystery as we moved through her maze, one that was both actual and aura-laden.

She draws upon the uncanny as Freud developed it in his 1919 essay “Das Unheimliche.”² Freud referred specifically to a situation in which something can be both familiar and strange at the same time, inducing acute psychological discomfort, even a sense of jeopardy, and is often associated with a repressed memory that suddenly jumps into the foreground of consciousness, fraught with angst and shadowy foreboding. Inside Niederstrass’s beautifully constructed labyrinth, palpations of the uncanny can be found everywhere, from an empty child’s chair (*Chaise d’enfant*, 2017) to the open lid of a coffin (*Suaire*,

cercueil et cadavre, 2017). Is this the domain of the *mysterium tremendum*, the nameless Other, the Demon of Death (as analytical psychologist Edgar Herzog understood it)? Herzog wrote that horror derives its character and power from its very incomprehensibility.³ Niederstrass is particularly gifted at summoning up a sense of the numinous in her installations, and preserving their enigmatic flavour. Herzog argued, “The world becomes ‘uncanny,’ and man feels that his whole existence is threatened and called into question.”⁴ Such strange dimensions open up everywhere in Niederstrass’s work – as they do in the vertical niche of light in *Chapelle funéraire* (2017), which does nothing to diminish the interior darkness but only amplifies it, as though opening the parentheses on an implacable darkness, one impervious to any illumination.

The heart of Niederstrass’s art practice is this preoccupation with darkness. One of its central themes is a no-holds-barred feminist exploration of violence against women based on sources that include crime-scene photography, murder cases, horror cinema, and the literature of the spectral and unseen. Compositionally faultless in their presentation, ambiguous in their meaning, yet rapacious in their haunting overtures, these installations



Chaise d’enfant, 2017, inkjet print, 62 × 86 cm

and photographic images nestle in our minds like insistent poltergeists that refuse to be tidily solved or dumbed down. Perhaps this is because the uncanny ushers in another way of thinking about beginning – and being.⁵ The beginning is a delicate place, and one that is always already haunted. The ghosts are restless and feral. Niederstrass calls them up.

¹ Mark Nelson and Sarah Hudson Bayliss, *The Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder* (New York: Bullfinch, 2006). ² See Sigmund Freud [1919], “The Uncanny,” in *The*

Complete Psychological Works of Sigmund Freud, standard ed., Vol. 17 (London: Hogarth Press, 1964), 217–56. ³ Edgar Herzog, *Psyche and Death: Archaic Myths and Modern Dreams in Analytical Psychology*, trans. David Cox and Eugene Rolfe (London: Hodder and Stoughton, 1966), 23. ⁴ Ibid., 24. ⁵ See Nicholas Royle, *The Uncanny* (New York: Routledge, 2003), 1.

James D. Campbell is an author and curator. He writes often on photography and painting from Montreal, where he lives.



Faire rouler la machine, vue d'exposition, photo : Janie Julien-Fort

Janie Julien-Fort

Faire rouler la machine
Galerie d'art photo Castiglione, Montréal
Du 11 octobre au 11 novembre 2017

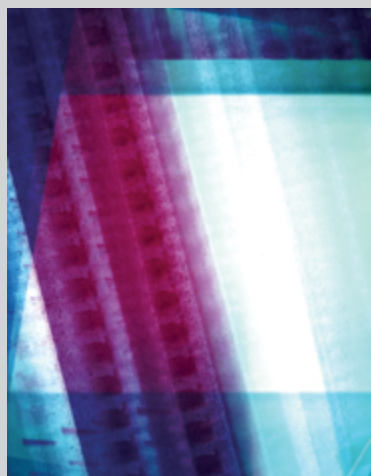
Les paysages éphémères
Galerie d'art Outremont, Montréal
Du 7 décembre 2017 au 7 janvier 2018

Diplômée de l'UQAM en 2013, Janie Julien-Fort est notamment récipiendaire pour 2017 du Prix de la Relève en photographie de Montréal, initié en 2015 par le Cabinet, centre d'artistes autogéré de production photographique au CA duquel elle a siégé, et décerné en collaboration avec Occurrence, espace où elle bénéficie cette année d'une

exposition solo : *L'Amorce*. Ses deux expositions de l'automne 2017 mettaient en lumière – littéralement – les pôles opposés d'une pratique de la photographie comme exploration des conditions matérielles et de la phénoménologie de l'émergence temporelle de l'image sur support analogique. Julien-Fort prend ainsi le contrepied tant du moment

décisif de la photographie d'art que du moment quelconque de sa pléthorique vulgarisation numérique, par son attention artisanale aux traces lumineuses de l'inscription du cours du temps et de l'ampleur de l'espace sur la tranche représentative toujours unique d'une surface photosensible. Si à Outremont celle-ci enregistrerait impersonnellement le monde extérieur d'un seul tenant, de la plus immédiate proximité aux lointains cosmiques, à la Castiglione, le regard photographique était retourné vers l'intérieur du mécanisme automatisé de son développement, avec lequel l'artiste interférait délibérément en l'ouvrant à la lumière en cours de traitement.

Il entre donc une grande part d'imprévisible dans les photogrammes du corpus de *Faire rouler la machine*, dont seuls deux ou trois évoquent encore les classiques précédents en noir et blanc de Moholy-Nagy ou de Man Ray. Il s'agit en effet de photogrammes à développement chromogène, dont les vives couleurs (tiraillées entre les extrémités du garance et de l'indigo) contribuent à l'effet immersif d'accumulations de bandes de pellicule surprises en pleine évolution dans les rouages de leur traction, grêlées de bulles en leur état fluide et parcourues de lueurs spectrales. Ces rubans colorés semblent parfois avoir été repassés au métier sous des angles perpendiculaires ou obliques, dont l'effet de tissage peut rappeler le travail de Richard Kerr sur des pellicules de cinéma mises en boîtes

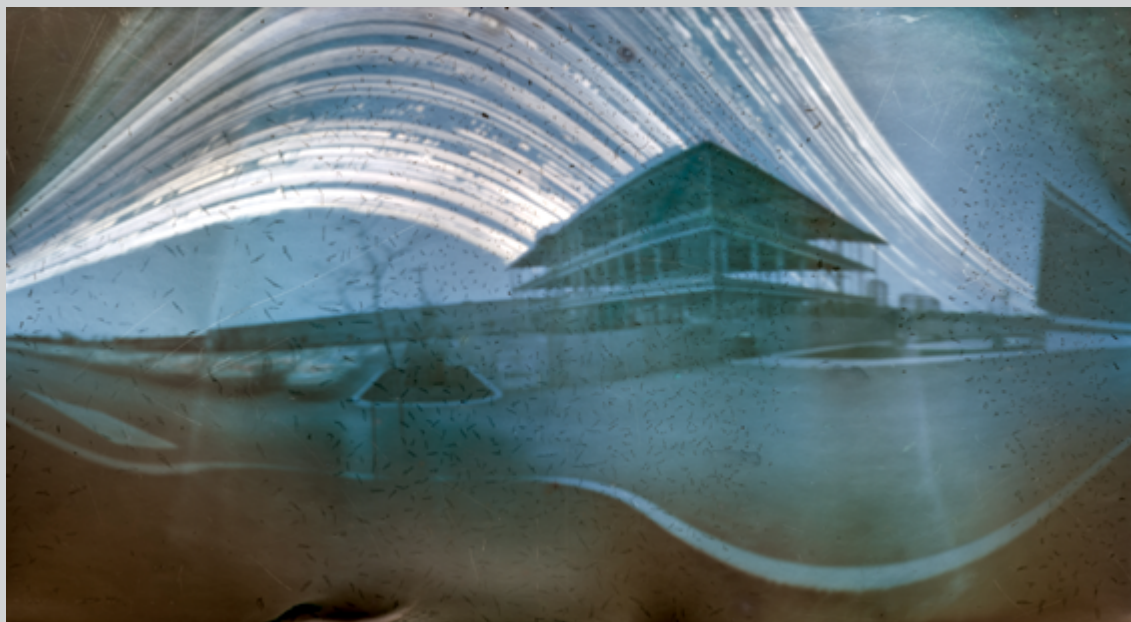


Alimenter la machine 09 et 07, 2017, impressions couleur (photogramme), 36 × 28 cm

lumineuses. Celui de Julien-Fort aussi évoque des tartans, mais surtout des ceintures fléchées, régulièrement ponctuées de perforations et de franges « laineuses » nouées en V, comme quelque tissu grossier tressé de rais de lumière cisillant leur matière.

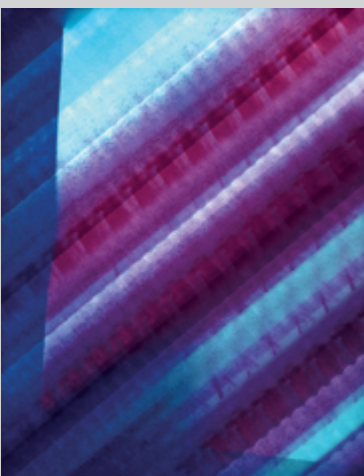
Au-delà d'effets de texture et de coloris dans le cadre pictural de chacun de ces photogrammes, leur disposition dans l'espace d'exposition met en scène les dimensions ontologiques du médium. On y est ainsi plongé comme pellicule en émulsion devant *Écrans* (1 à 9), dont

le carré suggère l'immersion dans un milieu aqueux strié d'algues bleues, en même temps que ses cadres discrets nous tirent de la fascination de l'aquarium vers la conscience du moment propre à chaque cliché. La séquence des moments discontinus qu'enchaîne



Cité urbaine, 45.567532, -73.781682, 2017, du 01\07\2015 au 29\11\2015, impression jet d'encre, 51 × 93 cm

une pellicule ressort du dispositif horizontal de *Balayage*, série de neuf cadres alignés comme en prises de vue d'un même rideau de perles ondoyant. Mais surtout, trois bandes striées comme des relevés spectroscopiques sont étirées



sur le mur du fond d'une galerie latérale, dont une se prolonge jusqu'au plafond et au rouleau dont elle est tirée alors qu'elle pend librement près du sol à son autre extrémité, reproduisant des conditions de laboratoire ou de chambre noire. Du coup, c'est le déroulement même du temps qui est évoqué par celui d'une mince bande d'impressions avec un début et une fin, comme la vie. Qui plus est, une autre de ces bandes verticales de stries spectrales horizontales, coupée au bout du rouleau, repose sur la tranche et un piédestal, couleurs vers

l'intérieur, relâchée en spirale qu'accroche sa largeur inégale, en diminuant vers l'extérieur. Ce continuum fini, arbitrairement inachevé, fait en même temps signe vers l'infini avec ses airs de tour de Babel. Le temps et l'espace y tiennent en une bobine nonchalam-

ment posée, reproduisant l'enroulement et le déroulement des pellicules, ces filets de lumière et d'existence qu'elle réfléchit aux quatre dimensions du corps mortel.

C'est en revanche aux dimensions du cosmos que s'ouvrent les petites boîtes rondes de pellicule ou de piroulines, percées pour les transformer en sténopés, que l'artiste a installées par centaines à Montréal et Laval pour capter ses *Paysages éphémères* de *Chantiers sous surveillance*. Ce projet, mené de juin 2015 à mars 2016 sous l'égide des centres d'art DARE-DARE et Verticale, suivait un protocole conceptuel élaboré de documentation de sites urbains en transformation. Suivant le calendrier officiel des travaux, il les répertoriait géographiquement en latitude et longitude à six décimales près sur Google Map et dans les titres de ces prises de vue par solargraphie étalées sur plusieurs mois, durant lesquels ces caméras de fortune étaient exposées non seulement à la lumière changeante, mais aux intempéries et autres interventions intempestives au gré des éléments et à la merci des passants.

La force viscérale du résultat exposé éclipse cependant tout commentaire social dans ces vues vides de tout sujet d'un monde rendu désert par l'usure du temps, livré à ses outrages comme un amas de bulles reflète un instant l'étendue d'un naufrage à la mesure de l'univers. Elles radicalisent les *Révélation anticipées* (Centre Elgar, Île-des-Sœurs, début 2016) de clichés décolorés, vestiges futurs de notre présent relégué

au passé par la prévisible extinction de l'humanité. C'est ici le paysage en tant que tel qui se montre éphémère à la lumière de notre étoile dont le cours se grave au ciel en mille-feuilles zigzagant, tsunami de néons en arc électrique surplombant la grisaille poudreuse

de ruines en gestation le long d'artères écartelées en boomerang, lui faisant écho dans ces panoramas à foyers multiples. À ces lumières lointaines, certaines d'origine indiscernable suggérant galaxies et nébuleuses, se superposent les éclairs de mouvantes sources terrestres lacérant la scène, ainsi qu'au premier plan grumeaux et filaments, telles les impuretés de surface d'un globe oculaire. Leurs constellations entremêlent les différentes échelles et textures du visible, du microscopique au macrocosme, passivement embrasés d'un même coup d'œil exorbité. La trouée obscène de son obscur recès révèle ainsi en un sublime raccourci le mystère dont l'image photographique a la garde : celui de l'Ouvert du monde advenant objectivement à la conscience comme trace sensible de la clairière de l'Être.

Christian Roy, historien de la culture (Ph. D. McGill, 1993), traducteur, critique d'art et de cinéma, est l'auteur de *Traditional Festivals: A Multicultural Encyclopedia* (ABC-CLIO, 2005), ainsi que de nombreux articles scientifiques. Collaborateur régulier des magazines *Vice Versa* (1983–1997, <http://viceversaonline.ca/>) et *Vie des Arts* (2010–), il a aussi publié dans *Ciel variable*, *Esse* et *ETC.* Il est membre du conseil d'administration de l'Espace Cercle Carré dans le Vieux-Montréal.