

## Amélie Laurence Fortin : le paysage miraculeux

Cynthia Fecteau

Number 110, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77979ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Fecteau, C. (2015). Review of [Amélie Laurence Fortin : le paysage miraculeux]. *Espace*, (110), 89–90.

## Amélie Laurence Fortin : le paysage miraculeux

Cynthia Fecteau

**SPOROBOLÉ, CENTRE EN ART ACTUEL  
SHERBROOKE  
11 SEPTEMBRE -  
19 OCTOBRE 2014**

L'exposition *Le paysage miraculeux* d'Amélie Laurence Fortin clôt le troisième acte du projet *Le roc étincelant* commencé en 2011. L'exposition comprend une installation sculpturale monumentale suspendue au plafond de la galerie, un herbier de plantes toxiques et un ensemble de trois boîtes lumineuses. Comme ses expositions et performances antérieures, *Le paysage miraculeux* indique la sensibilité marquée de l'artiste pour les formes issues de l'écologie, l'histoire, les rapports de forces entre les humains et la nature ainsi que les façons dont ces éléments témoignent de nos modes d'existence dans le réel à l'égard de nos environnements naturels. Fascinée par les conquêtes des explorateurs romantiques du 18<sup>e</sup> siècle, Amélie Laurence Fortin a fait de ce processus exploratoire le fondement de sa démarche en création. Depuis 2010, elle sonde les possibles de l'expédition, se place au cœur de situations de survie extrêmes et construit sa démarche créatrice autour de ces expériences périlleuses, où elle collectionne les exploits d'endurance physique et mentale. Cette démarche téméraire l'a menée à réaliser, entre autres, une expédition en kayak de mer entre Homer, en Alaska, et Vancouver, en Colombie-Britannique. L'extraordinaire persévérance dont elle fait preuve dans ses expéditions n'est pas étrangère au *conatus*, un affect fondamental dans la pensée de Spinoza, qui signifie littéralement, en latin, « effort de persévérer dans son être<sup>1</sup> ». En se soumettant aux dangers de l'expédition, Fortin développe de nouvelles méthodologies lui servant de points de départ pour ses nombreuses propositions artistiques.

À son entrée dans Sporobole, le visiteur est d'abord saisi par la présence monumentale de l'installation sculpturale hissée au plafond de la galerie avec des cordes d'alpinisme et de voilier colorées. Construite spécifiquement pour l'espace de la galerie, la sculpture est composée de panneaux de bois taillés, assemblés et peints en blanc. Ses formes abruptes évoquent celles d'un massif montagneux défini par sept sommets pointant vers le bas tels des « épées de Damoclès<sup>2</sup> » au-dessus de la tête des spectateurs restés en dessous pour voir les volumes géométriques et les dessins au graphite réalisés sur leurs parois par l'artiste. Une percée au centre de l'ensemble permet de percevoir les cordes de couleurs tendues dans toutes les directions, un rappel en trois dimensions de la récente production en dessin de l'artiste qui combine des traits de graphite et de couleurs. Au moment où il avance sous l'installation, le visiteur a conscience de franchir un seuil physique et mental. Il pénètre dans une architecture ouverte qui l'inclut physiquement, le surplombe et le préoccupe telle une menace potentielle, en suspens, capable de se refermer sur lui à tout moment. Élever ainsi la sculpture au plafond court-circuite le rapport du corps à l'espace, rend le visiteur plus vigilant, et la force de cette expérience dépend de la durée de sa



présence sous la sculpture. Si, au cœur de l'exposition, cette expérience diffère des expéditions vécues par l'artiste, elle nous rappelle cependant combien la situation de l'explorateur est précaire. Elle réactive cette tension sublime maintes fois évoquée par Kant : un sentiment de contemplation esthétique élargi aux limites de l'incommensurable, voire de la terreur, dans le rapport de l'humain à la nature<sup>3</sup>.

Aux murs de la galerie, cette fois-ci, est accroché un herbier de sept plantes toxiques et parfois même mortelles pour l'humain. Les spécimens sont encadrés individuellement, sous verre, et fixés à des supports de papier. Chaque plante a été soigneusement pressée et séchée par l'artiste dans le plus grand respect des méthodes scientifiques des herbiers. Parmi elles se trouve la cicutaire maculée, une espèce nord-américaine de la même famille que la cigüe, connue comme le poison qui tua Socrate, condamné à mort en 399 av. J.-C. Regarder l'herbier de Fortin ne concerne donc pas seulement l'appréciation esthétique des plantes, mais aussi la prise de conscience fondamentale que l'humain ne se situe pas au sommet de la hiérarchie du vivant. En outre, ce contraste manichéen évoque le zèle de nombreux scientifiques naturalistes et explorateurs qui, au fil de l'histoire, se sont

dévoués à de nombreuses expéditions botaniques pour l'avancée des connaissances. Dans *Le paysage miraculeux*, l'herbier symbolise leurs conquêtes périlleuses d'autant plus que son contexte de diffusion en centre d'artistes nous le fait percevoir comme une forme d'objet conceptuel, ce que l'artiste nomme un *ready-made* puisé dans la nature.

Cette tentative de repousser les frontières entre les formes et leurs références se réalise également dans l'ensemble de trois boîtes lumineuses empilées à l'entrée de la galerie. Misant sur la lumière pour intensifier l'espace blanc des caissons, chaque boîte lumineuse nous donne à voir, en lettres majuscules, un mot qui compose le titre de l'exposition. Or, dans la tradition historique de la représentation du paysage, ces objets agissaient comme écran de projection fantasmagique, dispositif lumineux de détournement de la vue. Difficile donc, de leur attribuer un genre, de les définir, tant leur statut dans l'exposition est ambigu : signalétique lumineuse, dispositif sculptural, paysage imaginaire. Ainsi, *Le paysage miraculeux* révèle les strates iconographiques qui dormaient jusqu'alors dans la mémoire des expéditions de Fortin. On comprendra, en ce sens, que son processus de création s'apparente à une forme d'« écosophie<sup>4</sup> » telle qu'énoncée par Félix Guattari : une sensibilité écologique dont l'ambition ne se limite pas qu'à la sauvegarde des environnements naturels, mais aussi à la préservation d'écologies dites mentale et sociale. L'essor touristique des expéditions de masse a changé à jamais nos rapports à l'environnement. Avec le formalisme minimaliste revisité de ses objets sculpturaux, de même que les notions de collecte et d'endurance réactivées dans *Le paysage miraculeux*, Amélie Laurence Fortin dégage un fondement de nature éthique, social, idéologique et culturel de la pratique actuelle de l'expédition en nous rappelant que l'humain n'est pas toujours le centre du paysage qu'il traverse.

1. Gilles Deleuze, « Index des principaux concepts de l'Éthique, article : Puissance ». In *Spinoza : Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. Repères, 2003, p. 135-143.
2. L'expression remonte au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et évoque une situation particulièrement risquée reposant sur la tête d'une personne.
3. Emmanuel Kant, « Livre II : Analytique du Sublime, B.: Du Sublime dynamique de la nature » in *Critique de la Faculté de juger : Traduit et introduit par Alexis Philonenko*, Paris, Éditions Vrin, Coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 1993, p. 141-165.
4. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions Lignes/IMEC, Coll. Archives de la pensée critique, 2013.

Cynthia Fecteau détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Elle s'intéresse aux formes de connaissances sensibles en arts actuels, notamment l'écosophie. Outre ses textes publiés dans *Espace art actuel* et *Le Sabord*, elle finalise un essai théorique intitulé « Sur la mouvance écosophique de la pratique » initié en 2014 au cœur d'une résidence de recherches à LA CHAMBRE BLANCHE. En 2015, elle poursuivra ses recherches en écriture lors d'une résidence, en France, auprès de la communauté de Saint-Mathieu-de-Trévières.

## Rhonda Wepler and Trevor Mahovsky: Veneers

Gil McElroy

**MACLAREN ART CENTRE  
BARRIE, ONTARIO  
DECEMBER 4, 2014 –  
MARCH 8, 2015**

To say we live in a society utterly devoted to the superficial, to the surfaces of things, certainly isn't the most profound thing one might utter about us. It's pretty self-evident, all in all. But "self-evident" doesn't necessarily mean uninteresting. The superficial, the surfaces of things, is, after all, what we encounter when we set forth to explore our world, and often we simply opt not to look any further, settling for whatever meaning we might extract or conjure forth that is utterly contingent upon the immediacy of surface appeal.

In a sense that's what Rhonda Wepler and Trevor Mahovsky have done in *Veneers*. They have assembled together a number of sculptural works in an exhibition that is, in many ways, about the contingency of the world, about how our understanding of our place within it is absolutely shaped by the kinds of surfaces we encounter. And what we seem to encounter, here, is a rickety, rather dishevelled version of the world, a world but one tiny step away from entirely collapsing in upon itself – and in some instances, already has.

What hasn't quite succumbed to disintegration is *Bad Neighbour* (all works are 2014). It's a fence – sort of. Three upright posts supporting a backyard barrier made of alternating board construction. Pretty run-of-the-mill stuff, except that Wepler and Mahovsky have introduced real absences and their mending. One side of *Bad Neighbour* reveals the removal of structurally critical railings to support the vertical elements, and between two posts the entire lower half of the fence is missing, patched over on the opposing side. And on the far side of the central post, there's a large enclosed void that projects beyond the fence line into the territory of the other. Walking around the far side, that void becomes the positive shape, of all things, of an old chest of drawers that's been nailed in place. And the missing lower section of fence is, here, a patchwork of makeshift repairs, including the use of what appear to be two window shutters, and a hollow-core door, with pre-drilled hole for doorknobs, that seems to have suffered damage.

And all of it – *all of it* – is insubstantial, false, misleading. Wepler and Mahovsky have meticulously constructed this scenario, this sculptural narrative, of thin, delicate wooden veneers, painstakingly making individual boards of it.

*What Leaf? What Mushroom?* makes for a kind of sculptural diptych comprising a bird cage (in gold) and a shopping cart (in silver) resting side by side, unplinthed, on the gallery floor. The bird cage registers right away; it's a recognizable, if a bit dinged up, three-dimensional form. But the shopping cart is another matter. It's pretty much flattened, the legs and wheels collapsed onto the basket. There's