

Pour une théorie des halos (d'une lecture de l'œuvre de Julie C. Fortier)

Chez les Latins le terme *halitus* dit le souffle, l'émanation d'une odeur ou encore la chaleur du soleil. Il semblerait que le terme français « halo » ait la même source. Il désigne lui aussi quelque chose du souffle et de l'émanation. Ce qui est certain, c'est que le substantif *halitus* désigne à la fois l'émanation de la chaleur, de la lumière, de la fumée et des odeurs : « *nectar halare* » écrit Lucrète pour dire exhale un parfum. Cependant il y a un autre terme dans la langue latine (et grecque) pour dire le souffle. Et ce terme a connu une plus grande notoriété : il s'agit de l'*aura*. Mais alors quelle différence entre *aura* et *halo* ? Nous voudrions à partir des régimes de l'œuvre et particulièrement à partir du travail de Julie C. Fortier, montrer qu'il y a une différence et qu'elle tient en fait au mouvement. Si l'*aura* désigne à la fois l'atmosphère et la valeur qui entourent et désignent un objet, il semblerait que le terme *halitus* indique quelque chose du mouvement qui se produit et qui se conduit d'un objet à un autre, d'un être à un autre. Si la pensée de l'*aura* a été clairement désignée et clairement déconstruite (notamment par Walter Benjamin) il nous intéresse de penser une théorie du halo et de prendre pour paradigme l'œuvre essentiellement olfactive de Julie C. Fortier. Désigner alors quelque chose comme une théorie *halistique* de l'art face à une théorie dite *auratique* de l'œuvre.

Si l'on suit la tradition de la lecture benjaminienne (dans le texte *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*) il s'avère que la modernité a mis en doute la notion d'*aura* comme valeur et comme puissance d'une œuvre destinée à son principe d'unicité et d'authenticité : Walter Benjamin écrit « l'*aura* est l'unique apparition d'un lointain aussi proche soit-il ». Ce qui nous intéresse c'est tenter de penser cette rupture qui consiste à faire que le proche demeure systématiquement lointain et inappropriable (pas en terme de bien ni de propriété, mais en terme d'expérience). Nous posons l'hypothèse que, depuis la critique de cette « inapproachable », nous pourrions à partir d'une théorie d'un « halo » penser une manière autre de s'approcher et de s'approprier l'œuvre.

Si *halitus* dit l'émanation d'une odeur ou d'une chaleur, cela réclame et appelle à une forme d'approche, à un mouvement comme approche pour absorber le souffle, sentir l'odeur, se tenir au chaud, saisir l'humeur. Le halo serait alors une sorte de fulgurance, immédiate, physique, saisissante mais d'abord inintelligible. Une théorie halistique défendrait alors la possibilité qu'un mouvement nous saisisse afin que nous avancions devant et jusque dedans l'œuvre pour la sentir et pour nous y sentir. Une théorie générale de l'art (ancienne puisqu'elle remonte à Aristote) suppose que notre rapport à l'œuvre

est lié à une forme particulière de plaisir qui est un plaisir non consommant et non pénétrant (Aristote, *Poétique*, 1448b). Il ne s'agit pas d'être pénétré par la lumière, par un objet ou un membre, par un aliment ou un liquide (ce qui serait nommé plaisir *hédonique*) mais que le corps comme surface serve de réceptacle à une sorte de réverbération, à une sorte de réflexion (au sens matériel du terme), à une sorte de résonance. Dans ce cas l'objet n'est pas consommé, il n'y a pas pénétration, mais le corps s'augmente d'une intensité que sera nommée auratique. On nommera ce plaisir *charismatique* dans un premier temps, puis on le nommera ensuite, pour plus de précision, *eucharistique*. Cela signifie que nous inventons un rapport à l'œuvre qui est un rapport métaphysique à une consommation qui n'en est pas mais qui en est quand même, pour partie : c'est ce qu'on nomme une *eu-kharis*, c'est une juste-consommation de ce qui ne s'absorbe pas, de ce qui ne touche pas, de ce qui ne s'approprie pas, de ce qui est sans contact, de ce qui est inapprochable. En somme l'histoire occidentale de l'œuvre ou de l'opérativité préconise qu'il y ait soit une expérience consommante et pénétrante (qui ne serait pas la plus juste), soit une expérience non-consommante et non-pénétrante (considérée comme la plus juste et fondatrice de l'histoire de l'art comme objet unique et authentique). La conséquence de ce processus est d'avoir estimé que notre relation à l'art ne pouvait être que non pénétrante et non consommante, laissant à l'œuvre dite d'art la puissance de l'unicité et de l'authenticité et refusant la possibilité d'être une œuvre à tout ce qui pourrait alors être pénétrant ou consommant, ouvrant ainsi à l'idée de sa reproductibilité et de son inauthenticité : comme par exemple l'alimentation, la gastronomie, l'olfaction et le parfum. C'est précisément pour cette raison que la tradition philosophique et la tradition artistique ne se sont jamais occupés ni de l'aliment ni de l'odeur, considérant qu'ils appartiennent au mieux aux sphères de la morale, de l'économie ou des rituels.

Nous avons, durant des années, discuté avec Julie de la question de l'odeur et du parfum et de leur réception. Il est alors sans doute possible de relever deux grands ensembles de modélisations, plastique et critique, de son œuvre. La première, la modélisation plastique, suppose en permanence dans son travail la nécessité d'une approche : venir au plus près des murs et des objets, respirer, absorber, aspirer à plein poumons dans l'effort physique d'une ouverture maximale du corps pour que tout pénètre au mieux et au plus fort... revenir au plus près de ces surfaces jusqu'à devenir soi-même surface et porter l'odeur, devenir le support, devenir l'odeur, devenir objet jusqu'à vouloir soi-même s'absorber ou se laisser absorber, là encore dans un effort physique intense d'une pénétration halitique comme on se laisse être au soleil, comme on吸orbe l'odeur de celui ou celle que l'on aime, comme on aspire une haleine dans un baiser, comme on se laisse pénétrer du halo du corps de l'autre. Il y a un devenir objet et œuvre dans le travail de Julie C. Fortier de

sorte que nous devenions des formes à absorber. Son œuvre prend toujours une forme à partir de l'épreuve du souffle et de l'émanation. Venir et advenir donc à des formes d'absorption comme la fumée, l'odeur, le goût de ce qui se touche et s'absorbe. Venir et advenir au corps par des crèmes parfumées appliquées comme un soin et une caresse : venir et advenir à un contact, à un début de corps à corps alors que l'histoire de l'art nous avait soigneusement indiqué que cela n'était pas possible. Venir encore au plus prêt de l'artiste ou de l'interprète qui nous fait porter le parfum. Venir au plus près du corps et de la dissipation volontaire de ce qui fait œuvre : diffuseurs, petites touches fragiles de papier pour tester les parfums, céramiques fragiles, ampoules de verre, plumes, papiers blancs, soies, mais rien de bien tangible ni de bien solide. Ce qui est important n'est pas ici dans le stable, mais dans ce qui démesurément prend du temps à combiner et à agencer pour ne tenir à presque rien mais faire venir celle ou celui qu'on nomme spectateur. Mais ici nous ne sommes spectateurs de pas grand chose si ce n'est de nous-mêmes les poumons remplis de parfum, la peau ointe d'odeur et la pensée hallucinée que quelque chose soit advenu « sans rien ». Soit dit en passant le verbe *halluciner* n'entretient aucun lien avec le terme halo : on pourrait le regretter. Mais l'esprit demeure au sens propre halluciné, c'est-à-dire errant entre ce qui existe et ce qui n'existe pas, entre ce qui n'est pas et ce qui est pourtant advenu. Soit dit en passant il faut comprendre le « sans rien » comme signifiant un « sans la chose mais pourtant en présence ». C'est là aussi le lieu de l'œuvre de Julie C. Fortier. Il n'y a au sens propre *rien*, parce que ce qui doit se saisir n'est pas pas encore exactement en présence.

Nous avons dit deux grands ensembles de modélisations, d'abord plastique, comme épreuve d'un mouvement qui ne cesse de faire venir vers et de nous toucher, puis critique. Nous avons eu de longues conversations sur le rapport antique et métaphysique au parfum qui avait alors donné lieu à différents projets. Nous avions abordé l'idée que les Antiques utilisaient aussi le parfum, le *halitus*, comme une possible connexion avec l'espace métaphysique. Mais avant cela il convient de comprendre la manière avec laquelle le monde antique pense l'olfactif : les Grecs opposent ainsi *odôdè* l'odeur naturelle des choses et des êtres, qui peut être mauvaise comme bonne (*euôdia*) à *osmè*, l'odeur fabriquée qui peut être aussi mauvais ou bonne (*euosmia*). Ils opposent encore *aroma* l'odeur (l'arôme) des éléments du monde et des aliments à *muron* le parfum liquide lui aussi fabriqué. L'opposition pensée par les grecs est celle d'une différence entre ce qui provient du monde et ce qui provient de la fabrication. Là encore le travail de Julie C. Fortier ne cesse de jeter un trouble infini entre ces odeurs qui semblent être immédiatement celles du monde (la terre, le pétrichor, les mousses, les écorces, le tilleul, les sapins, la fermentation, les pommes, les fleurs, le corps, les peaux, etc.) mais qui relèvent en fait d'une très complexe élaboration et d'une longue construction. Il semble

qu'une partie très importante du travail repose sur ce grand paradoxe : l'idée ne tient pas seulement à la « reproduction » de ce qui pourrait exister, mais plus à une sorte d'intensification de ce qui existe et qui vient surgir pour soit dans l'espace de la monstration ou dans celui de la performance ou encore dans celui de l'espace sensible, à la fois comme une réminiscence possible de ce que nous avons en mémoire mais aussi comme l'impossibilité matérielle de l'avoir jamais vécu. C'est *cette* espace de l'écart entre une sensation immédiate de « déjà vécu » et son impossibilité qui nous plonge dans une épreuve émue et intenable de notre rapport au vivant et au monde. Je parle d'une « réminiscence possible », parce que nous savons que la mémoire olfactive est la plus puissante et la plus profonde. Mais il faut pour cela être en mesure de faire comme le pensait Platon, une *anamnèse*, c'est-à-dire un retour vers ce qui a été ou ce qui nous a semblé avoir été : toute la nuance est ici. C'est là mais pourtant presque sans contact et sans présence. Mais c'est pourtant là et cela surgit. Je parle d'*une espace* et non pas d'un espace, parce qu'il ne s'agit pas de lieu, mais de ce qui, laissé libre, se trouve rempli de ce qui nous semble connu sans pour autant ni le savoir ni le tenir. Il faut être alors en mesure de faire comme le préconise Proust, saisir une autre anamnèse cette fois-ci, plus surgissante et moins prévisible. C'est donc d'abord un problème d'espace comme aître, c'est-à-dire qu'il nous faut saisir ce qui est laissé libre pour sentir ce qui ne cesse de nous accompagner sans pour autant que nous le saisissons : c'est alors chez Julie l'odeur de la maladie (*Male habitus*, 2015), celle d'une région (*Orée du jour*, 2017), celles de récits de vie et de mort (*Oracle*, 2017), celle d'une collection (*La Collection*, 2016).

Nous avions alors évoqué à plusieurs reprises la question des rituels et le rapport très archaïque que nous entretenions à la fumée et aux odeurs comme lien privilégié entre les espaces physiques et métaphysiques : c'est les fumets des sacrifices autant que la fumée et l'odeur de l'encens dans certains cultes. Nous avions encore évoqué la pièce comique d'Aristophane, *Les Oiseaux* où deux athéniens fondent avec les oiseaux une ville dans les nuages pour capter et filtrer les fumets des sacrifices et affamer les dieux. C'est devenu chez Julie C. Fortier l'œuvre protéiforme *La revanche des oiseaux* (2016-2019) où des plumes ou des touches portent les odeurs, ou *La Chasse* (2016) et l'odeur du sang chaud de l'animal sacrifié ou encore *L'ascension* (2017). Il s'agit ici d'une distance complexe entre ce qui devrait nous être si proche et ce qui ne le peut jamais : l'espace métaphysique, l'espace de la mémoire, l'espace du désir, d'espace d'une conscience à peine partagée de modes d'être et d'agir : ceux du vivant, de la mort, de la capture, de l'aliment, du sacrifice, du désir, de l'obsession, de la consommation, du deuil, de la douleur et de l'extase. En somme tout ce qui ne cesse de vivre en nous sans que nous puissions y advenir ni même le partager. Tout se trouve ici dans ces dizaines de milliers de touches qui forment des nuées, qui forment des halos profondément troublants parce qu'ils sont

immenses et nous absorbent sans nous saisir en nous laissant advenir aux espaces immémoriaux de nos usages du monde et du vivant.

L'œuvre de Julie C. Fortier est un double travail plastique et conceptuel sur la mémoire et sur la manière avec laquelle nous vivons de manière immémoriale : l'œuvre fait appel à ce qui est stocké en chacun de nous depuis l'enfance, souvenirs et mémoires graduelles et intensives de ce qui nous compose mais sans que nous ne soyons en mesure d'en faire des images et des formes. Mais l'œuvre fait encore appel, plus profondément dans la densité de notre immémorialité, à ce qui appartient à une mémoire plus collective, plus commune de notre rapport au vivant et à sa destruction, de notre rapport au désir infini et insondable de contact avec la puissance matérielle du vivant et d'en être profondément remplis. C'est alors en cela que nous soutenons qu'il est besoin de penser une théorique halitique de l'œuvre plutôt qu'une théorie auratique. Ce que nous cherchons ce n'est l'aura ni de l'œuvre ni de soi dans un « se plaître à soi-même » pour paraphraser Derrida, mais plus étrangement la forme d'un plaisir autrement intéressé par la teneur immémoriale de notre relation au vivant. Or le travail de Fortier présente pour le récepteur une épreuve halitique à la fois parce qu'il s'agit depuis la sphère plastique de l'œuvre, d'un mouvement comme conduite, comme aspiration et comme absorption mais aussi une sorte de puissant retour vers ce stock immémorial que l'odeur et le parfum seraient en mesure de nous faire surgir. Que signifie ce stock ? Il est ce qui serait encore disponible pour nous sans que nous soyons en mesure nous-mêmes de nous y rendre disponible. Cela signifie que nous conservons un *fonds* indéterminé et encore indisponible de notre rapport au vivant, au physique, au désir, à la mort, à ce qui advient et à ce qui n'advient plus, à ce qui s'approche et ce qui ne s'approche plus, à ce qui s'approprie et ce qui se refuse : nous le tenons en nous tandis que des odeurs et des parfums viennent profondément nous y rendre disponibles. L'épreuve halitique de l'œuvre est cette manière de faire advenir pour nous, comme adresse, à notre disponibilité à ce fonds : notre disponibilité à des univers infinis et incontrôlables, les nôtres, si proches, tenus sur les bords minuscules de petites touches de papier.

Fabien Vallos, mars, 2020