

JULIE — ● — PICARD

METTRE SUR PAPIER



JULIE PICARD (1978) est une sculptrice diplômée de l'Université Laval au tournant du millénaire. Reconnue d'abord pour sa jeune pratique en performance dès 1998 et pour son implication soutenue à l'Îlot Fleurie jusqu'en 2002, elle est alors invitée au centre d'artistes Est-Nord-Est pour un projet de résidence. Elle est lauréate d'une vingtaine de prix et bourses, dont le Prix VIDERE (Québec, 2008) et la médaille d'or en sculpture aux 6^e Jeux de la Francophonie à Beyrouth. Son travail a été diffusé au Québec, au Canada, en France, en Belgique, en Suisse, en Allemagne, en Pologne, au Liban et en Australie. Ses œuvres sont le sujet d'articles dans plusieurs catalogues et dans des publications spécialisées, dont les revues *Espace Sculpture* et *Kunsth Handwerk & Design*. Elle est également une artiste reconnue pour son engagement dans sa communauté, son expertise de formatrice ainsi que de gestionnaire comptable dans le domaine culturel. Julie Picard vit et travaille à Québec.

www.juliepicard.net

ANNE-MARIE BOUCHARD (1977) est spécialiste de l'histoire de la presse illustrée et de la photographie. Après une maîtrise consacrée aux pratiques de photomontage dadaïstes, elle a terminé un doctorat en 2009 sur la culture visuelle des journaux anarchistes. De 2010 à 2014, elle a été boursière postdoctorale des gouvernements québécois et canadien pour des recherches portant sur l'illustration photographique des journaux de la première moitié du vingtième siècle. Elle enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Montréal depuis 2007 et présente actuellement une exposition sur la photojournaliste américaine Lida Moser. Elle est conservatrice de l'art moderne au Musée national des beaux-arts du Québec.

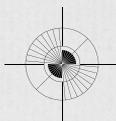
JACQUELINE BOUCHARD (1948) est auteure et artiste anthropologue. Dans sa pratique hybride, l'écriture et les arts visuels se chevauchent. Elle collabore à des revues culturelles et universitaires, en arts visuels et en théâtre. Elle explore les rapports entre l'art et la nature à travers les arts visuels, des conférences et des essais (*La forêt sculptée, Un théâtre de la nature*). Elle s'intéresse à la théâtralisation et à la construction identitaire, sujet dont elle a d'abord traité dans un essai sur l'art amérindien contemporain (*Manifestations of Ethnicity in Contemporary Amerindian Art*). Elle développe actuellement cette problématique à travers le cycle de création *TRACES & CARTES* qui traite des relations entre traces, territoire et identité.

Julie Picard (1978) is a sculptor graduated from Université Laval at the turn of the millennium. First known for her performance work in 1998 and her sustained involvement at Îlot Fleurie, Québec City, until 2002, she was then invited to the artists centre Est-Nord-Est for a residency project. Her work has been shown in Québec, in Canada and other countries such as France, Belgium, Switzerland, Germany, Poland, Lebanon and Australia. She has won the VIDERE award (Québec City, 2008) and the gold medal in sculpture at the Jeux de la Francophonie (Beirut, 2009). Her work has been the subject of articles published in various catalogues and several specialized publications such as *Espace Sculpture* and *Kunsth Handwerk & Design*. She is also well known for her involvement in her community and for her expertise in teaching as well as in arts management. Julie Picard lives and works in Québec City.

www.juliepicard.net

Anne-Marie Bouchard (1977) is a specialist in the history of the illustrated press and photography. After a Master's degree on Dadaist photomontage practices, she completed a Doctoral degree in 2009 on the visual culture of anarchist newspapers. From 2010 to 2014, she received post-doctoral grants from both the Québec and Canadian governments for a research on photographic illustration in newspapers in the first half of the twentieth century. She has been teaching history of art and art theory at Université de Montréal since 2007, and is currently curating an exhibition on the American photojournalist Lida Moser. She is the curator of modern art at the Musée national des beaux-arts du Québec.

Jacqueline Bouchard (1948) is an author and an artist anthropologist. Her hybrid practice spans writing and the visual arts. She has contributed articles to cultural and university journals on visual arts and on theatre. Exploring the relationship of art to nature in the visual arts, she gives talks and writes essays (*La forêt sculptée, Un théâtre de la nature*). She is interested in dramatization and in the construction of identity, which she has dealt with in an essay on contemporary Amerindian art (*Manifestations of Ethnicity in Contemporary Amerindian Art*). Currently, she is developing this issue in the cycle of creation *TRACES & CARTES*, examining the connections between traces, territory and identity.





JULIE PICARD
METTRE SUR PAPIER



Corpus d'œuvres de
1998 à 2014

Textes d'Anne-Marie Bouchard
et de Jacqueline Bouchard

L'ÂGE DU PAPIER

ANNE-MARIE BOUCHARD

Le papier journal est rarement apprécié pour ses qualités matérielles intrinsèques ; l'essentiel de l'intérêt qu'on lui porte est relatif à ses qualités et absences de qualité discursives, rendues encore plus percutantes par son potentiel de diffusion. Pourtant, en tant que symbole, il a été investi très largement par les artistes, moins par les historiens de l'art qui se sont souvent contentés de voir, dans sa récupération par les artistes, un acte d'intégration d'une matière relevant de la culture de masse dans le canon historique des élites.

L'historiographie des avant-gardes du début du vingtième siècle aime à présenter le premier acte d'une intégration des journaux dans l'art comme le fait des cubistes, cette pratique se généralisant et se diversifiant, acte parfois formel, parfois subversif, avec les dadaïstes et autres constructivistes. Que cette historiographie ait toujours été assoiffée de ruptures radicales et de moments inauguraux, cela est entendu, et les recherches les plus récentes sur la culture visuelle ont entamé un examen plus nuancé de la contribution du journal à l'histoire de l'art. La généralisation de l'illustration des journaux au dix-neuvième siècle donne à penser que, de la même manière que le journal a constitué un support pour le feuilleton littéraire, la presse illustrée a souvent été un support pour l'œuvre d'art. Nombreux sont, en effet, les artistes à avoir produit des œuvres strictement dédiées à une circulation médiatique. Puis, source de matière artistique propre à être détournée à travers le collage, entre autres, le journal est devenu un mode d'opération artistique des plus valorisés.

À l'envers des œuvres d'art contemporain, dont la valeur est parfois volontairement majorée par la qualité brute de leurs matériaux — sans égard à leur valeur symbolique — celles de Julie Picard minimisent cette dimension pour mieux faire ressortir la valeur du travail de l'artiste : nul *bling-bling* pour détourner l'attention du concept et du protocole de l'artiste, ni de son ancrage affirmé dans son milieu. Cette démarche sculpturale met en évidence l'agentivité de l'artiste, en particulier son implication dans les espaces de création libre, qui ont contribué à réfléchir à des formes d'intervention artistique non institutionnelle dans la cité, dont l'Îlot Fleurie¹ fut exemplaire au tournant du vingt et unième siècle. Les citoyens y jardinaient courageusement sur une dalle de béton, sous des bretelles d'autoroute abandonnées, avec l'ambition de redonner un peu de naturel à ce *no man's land* de l'urbanisme de Québec. Parsemé de multiples sculptures, ce jardin était une véritable zone de création autonome insoumise où se produisaient diverses activités culturelles fréquentées par une faune artistico-militante des plus fascinantes. J'eus un jour le plaisir d'y lire publiquement l'« Adresse au Pape »² d'Antonin Artaud dans un mégaphone résonnant crûment dans cet univers brutaliste. L'Îlot Fleurie a marqué l'imaginaire de



◀ Empreintes (2014)

Détail

Acquisition du Centre culture et environnement Frédéric-Back, Québec
Papeterie récupérée des organismes du Centre, acier brossé, aluminium, bois
490 x 70 x 10 cm
© Guillaume D. Cyr

Mon journal intime (2005)

Papier journal récupéré, carton kraft,
colle blanche, trombones, corde de coton
120 x 40 cm
© Christophe Viau

1. Hélène Matte, « L'Îlot Fleurie : l'Utopie inachevée », *Inter, art actuel*, n° 100, 2008, p. 82-85.

2. Antonin Artaud, « Adresse au Pape », *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 2000, p. 207.



ceux et celles qui y sont passés, encore davantage de ceux et celles et s'y sont investis comme Julie Picard. Les grands thèmes de sa démarche se révèlent éminemment liés à cet imaginaire; l'impermanence, le bricolage, le discours écologique lié aux notions d'embellissement et de verdissement, la valeur poétique du déchet urbain, l'appropriation de l'espace public par l'art, à l'image d'une suite d'actions artistiques qu'elle a entreprises à la même époque. *Les Interventions brèves* s'exhibent en tentant de se fondre dans le paysage: *Walk of Fame* glacial à Rimouski, néphars et feuilles en papier publicitaire dans la cour parentale à Boischatel dupont, le temps d'une prise de conscience du décalage entre ce qui est vu et ce qui est su. Une poétique du peu, véritable bricolage mettant « en valeur, d'une manière particulière, les matériaux en eux-mêmes, en rabattant la matière sur la forme et la forme sur la matière pour ne laisser que matériaux, aventures, forces³. »

S'incarnant dans des formes en apparence simple, la démarche de l'artiste est dense de sa volonté de cohérence entre ses approches des métiers d'art et de l'art contemporain, le recours à des matériaux ayant peu d'impact environnemental, une conscience historique certaine et un questionnement approfondi du discours médiatique. Tel le feuilletage du journal, les œuvres de Julie Picard recèlent un ensemble de réflexions qui s'interpènent toujours plus à mesure que l'on tente, à travers leur décryptage, de les cerner.

La production artistique de Julie Picard assume sa commodité dans la mesure où une partie de sa démarche consiste en un travail in situ avec le matériel papier disponible⁴. Ainsi, la trame de ses œuvres donne, peu importe notre localisation, un condensé rapide du contexte médiatique et de la perception que l'on se fait de l'autre à un endroit donné, véritable vitrine sur l'imaginaire de la

collectivité. L'artiste ne se contente pas d'utiliser le papier journal local pour signifier le rattachement de sa production à son lieu de production, mais elle s'attache aussi à saisir les enjeux locaux contextuels. Sa performance *Pigeons / Pigeon Park Vancouver 2010* consiste en la production d'oiseaux en papier déposés dans un parc situé dans un quartier ayant été l'objet d'un « ménage » de la ville en amont des Jeux olympiques: les autorités municipales ont procédé à l'éviction d'une portion particulièrement marginale de la population afin d'assurer la sécurité / garantir la propreté des résidences olympiques. Le fait de réinvestir le parc à l'aide de plusieurs dizaines de pigeons en papier journal implique un regard critique sur un enjeu récurrent lié aux Olympiques, celui des répercussions sociales de la gestion de l'image de la ville-hôte. Ce faisant, Julie Picard surprend notre regard habitué aux déchets urbains que sont les morceaux de journaux déchiquetés sur lesquels il est usuel de marcher sans trop d'hésitation. Soumise aux aléas des pieds des passants, autant que de la très humide météo vancouveroise, l'installation manifeste tout autant sa vulnérabilité physique que celle de son statut d'œuvre, à l'instar de son *Walk of Fame* de glace. L'artiste abandonne l'œuvre à ses qualités les plus incontrôlables et le sens dégagé par cette quête d'impermanence révèle la vulnérabilité de la posture artistique elle-même.

Dans son projet *Déconstruire Paris*, elle utilise des brochures d'agences immobilières dans lesquelles sont présentées des façades relativement semblables, emblématiques de l'architecture parisienne sérielle. En compétition pour attirer l'intérêt de l'acheteur potentiel, la présentation répétitive des façades dans les brochures a quelque chose de paradoxal que saisit Julie Picard. Découpées et extraites de leur contexte de publication, les façades gagnent une autonomie qui accentue leur

3- Patrick Poulin, « L'imperforance », *ETC*, n° 89, 2010, p. 9.

4- Jean-Louis Fabiani, « Le riche territoire de l'arte povera », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 79-93.

5- Hélène Matte, « Julie Picard: sculpter le papier de déconstruction », *Espace Sculpture*, n° 87, 2009, p. 34.



caractère interchangeable dans un puzzle libertaire qui n'est pas sans rappeler une potentielle carte de dérive situationniste, visant à mettre en échec l'expérience uniforme de Paris générée par l'œuvre urbanistique du baron Haussmann.

Julie Picard modifie son choix de papier en fonction des circonstances de l'œuvre: la matière devenant un indice de la situation initiale de l'œuvre dans l'espace et dans le temps, telles les sculptures de papier journal qui modifient la trajectoire du quotidien dans la longue durée. L'usage du journal par l'artiste constitue en quelque sorte un détournement de sa fonction initiale qui consiste à rendre compte de la dimension événementielle de l'actualité, ou de sa fonction secondaire qui pourrait consister en la diffusion d'une œuvre littéraire et visuelle. Mais encore, ce premier détournement se double d'un second, celui de la fonction finale du journal qui réalise, par l'archivage, la conservation de cette événementialité frénétique et de ces œuvres d'un autre temps. Pris dans son cycle de recyclage, le journal est susceptible de témoigner de cette actualité à de nombreuses reprises, tandis qu'il s'immobilise ici pour prendre la forme tridimensionnelle de ce qu'il contribue à diffuser visuellement et textuellement. Sculptant le « papier de déconstruction⁵ », Julie Picard pratique un archivage non orthodoxe; le journal demeure, mais il ne témoignera plus de ce pour quoi on l'a imprimé, si ce n'est symboliquement.

La teinte grise du journal ainsi que la texture des œuvres donnent aux sculptures des airs de nid de guêpes, impression accentuée par la multiplication des modes d'exposition possibles. Parfois entièrement déployées et suspendues, elles peuvent également l'être à demi, puis déposées au sol ou au mur, chaque possibilité suscitant son lot de résonances formelles, à l'image de celles produites par l'installation *À grand déploiement*⁶.

Les Interventions brèves s'exhibent en tentant de se fondre dans le paysage.

Cette question du déploiement des sculptures de Picard évoque *ipso facto* le déploiement du périodique, la lecture exigeant cette amplification tridimensionnelle d'un média qui se présente et s'archive plié.

La fragilité supposée du papier journal n'atténue en rien la densité de sens qu'il véhicule, encore moins sa portée temporelle et spatiale. Même arraché à son usage d'origine, il conserve, dans les œuvres de Julie Picard, ces caractères distinctifs, à l'image de *La coupe Stanley*. L'argent brillant glamour en moins, *La coupe* en papier est une copie plus unique que l'originale, dont il existe trois versions, et sa teinte grise rappelle à quel point il se consomme d'encre dans l'édification et la constante réactualisation de son mythe. Le rapport de l'unique au multiple, et du fait main à la fabrication industrielle, est récurrent dans la démarche de l'artiste depuis *L'ananas*, directement inspiré des populaires versions en papier coloré. *L'ananas* surdimensionné reprend le principe de l'original industriel, générant un rapport inversé entre la copie et l'original, en ce que le fait main s'inspire du fait en série. Ce bricolage singulier et complexe est aussi un clin d'œil au ready-made, compris comme l'appropriation d'une production industrielle

Ramasser les feuilles (2006)

-
Photographie de l'intervention brève
Papier publicitaire récupéré
20 cm / feuille
© Julie Picard

Walk of Fame Rimouski (2004)

-
Photographie de l'intervention brève
Projet de résidence *Les améliorations locales*,
Centre d'artistes Caravansérail, Rimouski
Glace
55 x 7 cm
© Julie Lévesque

dont la contextualisation artistique modifie la nature, à cette distinction près que Julie Picard reconforte les esprits braqués par l'exposition d'un produit industriel en y magnifiant le savoir-faire de l'artiste par le trébuchement d'un concept industriel. Il s'agit de créer une chose unique à partir d'une des incarnations les plus évidentes de la copie.

Dans *Le principe de proportionnalité*, Picard fait référence au concept de représailles légitimées ou interdites par la Convention de Genève. Au-delà de la rivalité guerrière que symbolise le canon, l'œuvre incarne matériellement la rivalité médiatique, car le journal lui-même est un vecteur de diffusion, de manipulation et de contrôle de l'information, arme dont l'efficacité est attestée par le surinvestissement dont elle est l'objet. Exposée pour la première fois en 2008, sous la forme de deux canons se toisant de part et d'autre du fleuve Saint-Laurent à Québec et à Lévis, en référence à l'histoire de la capitale, l'œuvre a aussi été présentée au Liban, dans le cadre des Jeux de la Francophonie, dans les mois suivant le conflit avec Israël. Tout aussi signifiant que le premier, ce deuxième lieu d'exposition permet de réfléchir à la construction de notre perception des belligérants, car à distance de son théâtre d'opérations, le conflit n'existe bien souvent que par la médiation. Dans le cas israélien, dont les ramifications dans tout l'Occident complexifient la médiation, cette construction de notre perception est ouvertement une politique éditoriale.

Ces sculptures convoquent immédiatement un rapport au tissage et au tricot, le plus souvent associés au savoir-faire féminin par le monde de l'art contemporain qui entretient une relation ambivalente avec les métiers d'art. À l'instar de plusieurs générations de femmes artistes ayant souhaité remettre en question cette ambivalence, Picard en élabore une conception métissée par les formes privilégiées de la culture artistique occidentale. Du collage cubiste à l'*arte povera*, jusqu'aux pratiques d'accumulation de matériaux recyclés⁶, l'histoire de l'art subit depuis un siècle l'assaut de questionnements sur sa permanence, associé à un décalage constant avec le caractère éphémère des productions culturelles populaires⁷. Mais encore, cette esthétique du fait main à base d'un matériau gratuitement accessible et de colle biodégradable, qui permet à l'œuvre d'être recyclée, n'est pas sans commenter directement une production d'art contemporain ayant une forte tendance à se complexifier remarquablement sous l'impulsion de notre fascination collective pour les dispositifs technologiques.

Vue d'atelier (2008)

Structures déployables de collages alvéolés
faits de papier journal récupéré
55 x 160 cm / collage
© Martin Côté



L'artiste abandonne l'œuvre à ses qualités les plus incontrôlables et le sens dégage par cette quête d'impermanence révèle la vulnérabilité de la posture artistique elle-même.

6. Sabine Himmelsbach, « Sustainable Change: Recycling Strategies in Contemporary Art Practice », *ETC.*, n° 88, 2009-2010, p. 18.

7. Brian Neville et Johanne Villeneuve (éds.), *Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*, Albany, State University of New York Press, 2002.

À grand déploiement (2008)

Modules déployables faits de papier journal récupéré
assemblés en alvéoles
Exposition solo, Petite galerie de l'Œil de poisson, Québec
Surface d'exposition au mur: 400 x 400 cm
© Martin Côté

The Paper Age

ANNE-MARIE BOUCHARD

The newspaper is rarely appreciated for its intrinsic material qualities, its main interest being related to its informative qualities and absence of discursiveness, made even more striking by its diffusion potential. Nevertheless, artists have widely adopted it as a symbol, though art historians have seen little more in its recuperation than artists integrating a material of mass culture into the elite's historical canon.

The historiography concerning the avant-gardes at the beginning of the twentieth century likes to consider the Cubists as the first to integrate newspapers into art. This occasionally formal and sometimes subversive practice would then become widespread and diversified by the Dadaists and Constructivists. Most would agree that this historiography has always sought radical ruptures and inaugural moments. In contrast, the most recent research into visual culture provides a more nuanced look at the newspaper's contribution to art history. The widespread use of illustration in the nineteenth century newspapers suggests that, in the same way that the newspaper was a medium for serialized novels, the illustrated press has often been a support for works of art. In fact, many artists produced works strictly to be published in these media. As a source for art material to be diverted through collage, among other things, the newspaper has become a highly valued means to artistic creation.

In contrast to certain contemporary works of art, in which the value is intentionally increased by the crude qualities of the materials used to create them, regardless of their symbolic value, Julie Picard's work minimizes this aspect in order to favour the value of the artist's work. There is no "bling-bling" that distracts from the artist's concept nor from the certain attachment to her environment. This sculptural approach puts an emphasis on the artist's agency and, more specifically, her involvement in the free art spaces that have contributed to developing non-institutional artistic interventions within the city. L'Îlot Fleurie¹ was a good example of this at the beginning of the twenty-first century. In this Québec City no man's land, the citizens "courageously" gardened on a concrete slab beneath the overpasses of an abandoned highway, hoping to restore some natural beauty to this urban site. Various sculptures were scattered throughout this

garden, which was an insubordinate zone for autonomous creation. A fascinating flock of artistic rebels and activists would participate in the diverse cultural activities that were held there. One day, I had the pleasure of publicly reciting Antonin Artaud's "Address to the Pope"² using a megaphone that resonated harshly in this brutal environment. L'Îlot Fleurie remains engraved in the imaginations of those who experienced it, and this is particularly true for those who, like Julie Picard, were deeply involved in the activities. The main themes of Julie Picard's works are closely tied to this experience: impermanence, DIY, ecological discourse in relation to notions of beautification and "greening," the poetic value of urban waste and the appropriation of public spaces through art. All of these notions reflect the artistic actions that she undertook during the L'Îlot Fleurie period. *Interventions brèves* [Brief interventions] appear just to fade away into their surroundings. The artist's icy *Walk of Fame* in Rimouski as well as the water lilies and leaves made of flyers in her parent's yard in Boischâtel deceive viewers for an instant as they become aware of the gap that separates what is seen from what is known. This is a poetry of minimal that adheres to a DIY mindset that "values, in a particular fashion, the materials themselves by enclosing forms into matter and matter into forms so that all that remains are materials, adventures and strength."³

Although the artist's approach is embodied in simple-looking forms, her work shows an deep will to create coherently within the fields of craft and contemporary art, using materials that have thin environmental impact, as well as she incorporates her historical awareness and seriously questions the media's discourse. Like a newspaper, Julie Picard's work conceals a host of reflections that further interpenetrate one another the more we try to decode and define them.

Julie Picard's artistic work appropriates the notion of convenience in that part of her approach consists of working in situ with paper that is at hand.⁴ Seizing the work as in a thread no matter our location, it thus gives us a brief summary not only of a certain media context but also of our perception of the other at a certain moment in time, offering a window through which we can peer into the collective's imagination. She uses local newspapers not only to signify her work's

attachment to the place where it was created, but also to define local contextual issues. For her performance *Pigeons / Pigeon Park Vancouver 2010*, she produced paper birds that were placed in a park located in a neighbourhood that the city had recently "cleaned up" in preparation for the Olympic Games. The municipal authorities had evicted a particularly marginalized group of people in order to ensure the security and cleanliness of the Olympic residences. Re-occupying the park with dozens of pigeons made from newspaper implied a critical stance on the recurrent issues surrounding the Olympics, regarding the social repercussions of maintaining the host city's image. In doing this, Julie Picard shakes up the way that we are used to looking at old pieces of newspaper, that is to say, as urban waste that we can walk on without too much hesitation. The installation is exposed to both the feet of passersby and the very humid Vancouver weather and it fully puts forth its physical vulnerability as well as its status as a work of art, as did the icy *Walk of Fame*. The artist abandons the work to its most uncontrollable qualities, and the meaning that emerges from this search for impermanence reveals the vulnerability of the artistic position itself.

In her project *Déconstruire Paris* [Deconstructing Paris], she uses brochures from real estate agencies that present the relatively similar façades that are emblematic of Paris' serial architecture. Seeing as these properties are all in competition to attract the attention of potential buyers, the repetitive presentation of their façades in the brochures is somewhat paradoxical and Julie Picard finds this striking. Once the façades are cut out and removed from the context of the publications, they become autonomous. Their interchangeable nature is then accentuated in a libertarian puzzle that brings to mind a potential situationist card game where the goal is to compromise the uniform experience of Paris put forth by the urban planning of Baron Haussmann.

Julie Picard's choice of paper depends on the circumstances surrounding the work, thus the material used becomes an indicator of the work's initial situation in space and in time. Her newspaper sculptures actually modify the long-term trajectory of the daily news. In a way, the artist's use of newspaper diverts it not only from its primary function, which consists in accounting for the

event-like dimension of the news, but also from its secondary function, which could consist of publishing literary or visual works. This first diversion is even accompanied by a second one: the newspaper is diverted from its final function, which is to conserve, via archiving, this frenetic stream of events and these works of art from another time. Throughout its cycle of recycling, the newspaper may bear witness to these pieces of news numerous times, whereas here, their visual and textual contributions are immobilized in three-dimensional form. Julie Picard sculpts the *deconstruction paper*⁵ and practices non-orthodox archiving. The newspaper lives on, but it no longer speaks of what it was printed for, except in a symbolic manner.

The grey colour of the newspaper, as well as the work's texture, makes the sculptures resemble wasps' nests. This impression is accentuated by their multiple modes of exhibition: sometimes they are completely unfolded and suspended, while at other times they are only half unfolded and placed on the ground or wall. Each of these possibilities gives rise to its share of formal implications, similar to those produced by the installation *À grand déploiement* [Vast expansion]. This question of expansion in Picard's sculptures *ipso facto* recalls the unfolding of a newspaper, which must be folded flat to be presented and archived, but opened up three-dimensionally to be read.

The supposed fragility of newspaper does nothing to attenuate the density of meaning it conveys, and even less its spatial and temporal reach. Even though removed from its original usage, it conserves its distinctive character in Julie Picard's works, as can be seen with *La Coupe* [The cup]. It may be less shiny and glamorous than the actual Stanley Cup, but this paper copy is nonetheless more unique than the original, as there are three versions of the real trophy. Its grey colour reminds us of how much ink is spilled over the construction and constant renewal of its myth. Themes such as the relationship between the unique and the multiple and between the handmade and the industrial have been recurrent in the artist's work since *L'ananas* [The Pineapple], which was directly inspired by the mass-produced coloured-paper versions of the fruit. The oversized pineapple is designed using the same principle as the industrial version, generating an inverted relationship

1. Hélène Matte, "L'Îlot Fleurie: L'Utopie achevée," *Inter, art actuel*, No. 100, 2008, p. 82-85.

2. Antonin Artaud, "Adresse au Pape," *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 2000, p. 207.

3. Patrick Poulin, "L'imperforance," *ETC*, No. 89, 2010, p. 9.

4. Jean-Louis Fabiani, "Le riche territoire de l'arte povera," *Sociologie et sociétés*, Vol. 34, No. 2, 2002, p. 79-93.

5. Hélène Matte, "Julie Picard: sculpter le papier de déconstruction," *Espace Sculpture*, No. 87, 2009, p. 34.

between copy and original, in that the handmade one is inspired by those made in a series. This singular and complex piece is also a nod to the ready-made, understood as the appropriation of an industrial product, its nature having been modified by its artistic context. However, Julie Picard offers comfort to those who are unsettled by the exhibition of an industrial product by magnifying the skill of the artist via an industrial design. She creates something unique based on one of the most obvious versions of the copy.

In *Le Principe de proportionnalité* [The principle of proportionality], Picard makes reference to the concepts of legitimate and prohibited retaliation as stipulated by the Geneva Conventions. The cannon symbolizes war and rivalry but beyond that, the work physically embodies the rivalry within the media, since the newspaper itself is a vehicle for spreading, manipulating and controlling information. It is the object of overinvesting, and this attests to its efficiency as a weapon. Exhibited for the first time in 2008, the work consisted of two cannons that faced one another on either side of the St. Lawrence River in Québec City and Lévis, making reference to the capital city's history. The work was also exhibited in Lebanon during the Jeux de la Francophonie in the months following the country's conflict with Israel. The location of its second exhibition was every bit as significant as the first, encouraging viewers to reflect upon the construction of our perception of the parties at war, because at a distance from where it is taking place, the conflict often exists only in terms of mediation. In Israel's case, in which the ramifications in the rest of the Western world complicate



mediation, this construction of our perception is overtly editorial politics.

These sculptures immediately recall weaving and knitting. The contemporary art milieu, which has an ambivalent relationship with the world of crafts, often considers these to be women's skills. Following in the footsteps of many generations of women artists who have questioned this ambivalence, Julie Picard has elaborated a mixed design using forms that are popular in Western artistic culture. From cubist collages and *arte povera* to the accumulation of recycled materials,⁶ the permanence of art history has been questioned for the past century, and this has been associated with the ever-widening gap that separates it from the ephemeral nature of popular cultural productions.⁷ Furthermore, this handmade aesthetic, created from readily available material and biodegradable glue that allows the work to be recycled, provides a direct commentary on contemporary art's strong tendency to become remarkably complex in light of our collective fascination with technological devices.

6. Sabine Himmelsbach, "Sustainable Change: Recycling Strategies in Contemporary Art Practice," *ETC*, No. 88, 2009-2010, p. 18.

7. Brian Neville and Johanne Villeneuve (eds.), "Waste-Site Stories. The Recycling of Memory," Albany, State University of New York Press, 2002.



Pigeons / Pigeon Park Vancouver 2010

-
Photographie de l'intervention brève
Projet de résidence de l'Organisation Internationale de la Francophonie aux Jeux Olympiques de Vancouver
Origami de papier publicitaire
© Julie Picard

Pigeons / Pigeon Park Vancouver 2010

Détail
-
Photographie de l'intervention brève
Origamis de papier publicitaire
10 x 25 cm
© Guillaume D. Cyr

Les nymphéas (2006)

-
Photographie de l'intervention brève
Papier publicitaire découpé et déposé dans un étang artificiel en banlieue de Québec
15 cm de diamètre
© Julie Picard



Le Muret (1998)

-
Projet *Les quotidiens*
Papier journal et ruban à masquer
150 x 30 x 6 cm
© Guillaume D. Cyr



La bouquetière (2009)

-
Carton kraft, papier de magazine de robes
de mariées, colle blanche liquide
10 x 10 cm
© Guillaume D. Cyr

Les flocons (2004)

-
Projet de résidence *Les améliorations locatives*
Centre d'artistes Caravansérail, Rimouski
Papiers publicitaires et colle blanche liquide
35 x 10 cm
© Guillaume D. Cyr



Le principe de proportionnalité (2008)

-
Papier journal récupéré, colle blanche liquide
biodégradable sans solvants, carton kraft, corde
de coton blanc
6^e Jeux de la Francophonie, Beyrouth
50 x 600 cm
© Guillaume D. Cyr





*Déconstruire Paris et Mettre Paris
en boîte (2006)*

-
Projet de résidence *Made in Paris*/ *Fait en papier*,
Cité Internationale Universitaire de Paris
Papier de magazine d'agences immobilières
parisiennes, boîte en carton à pizza
Plusieurs centaines de pièces. 3 à 6 cm/pièce
Boîte fermée: 13 x 13 x 1 cm





Pigeons / Pigeon Park Vancouver 2010
Vue d'atelier

Origamis de papier publicitaire
10 x 25 cm / origami
© Guillaume D. Cyr



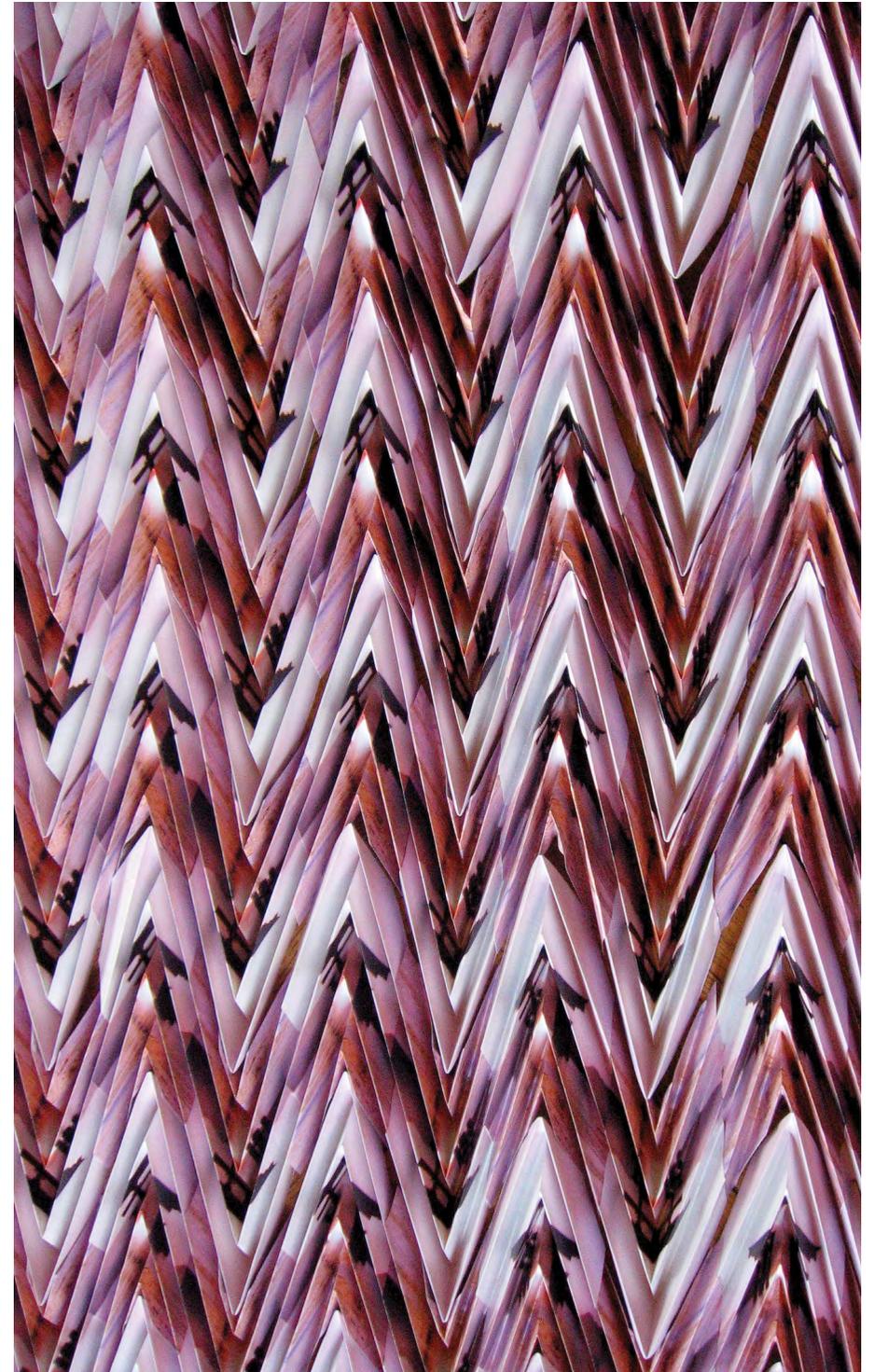
Roue de Fortune (2014)

-
Papiers publicitaires récupérés,
colle blanche sans solvant, gesso, bois
62 x 62 x 3 cm
© Guillaume D. Cyr

Financier (2014)

-
Papier journal récupéré, section financière et actualités,
colle blanche liquide, carton kraft, corde de coton
105 x 45 cm
© Guillaume D. Cyr





Projet Torii: Le tapis (2006)

-
Photographie de l'intervention brève
Projet de résidence *Made in Paris / Fait en papier*,
Cité Internationale Universitaire de Paris
Illustration pleine page du Torii Miyajima,
provenant de 150 exemplaires de magazines
récupérés, colle blanche liquide
135 x 70 x 7 cm
© Julie Picard



Projet Torii : Les collerettes (2006)

-
 Photographies de l'intervention brève
 Projet de résidence *Made in Paris/Fait en papier*,
 Cité Internationale Universitaire de Paris
 Illustrations du Torii Miyajima tirées de
 150 exemplaires de magazines récupérés,
 colle blanche liquide
 Dimensions variables
 © Julie Picard

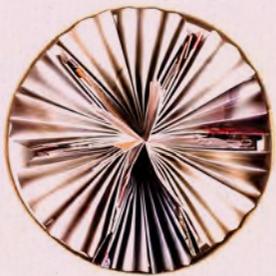


La coupe (2014)

-
 Papier journal récupéré, colle blanche liquide
 biodégradable sans solvants, carton kraft, bois peint
 120 x 305 x 135 cm
 © Guillaume D. Cyr

FIGURES ET SENS DU DÉPLOIEMENT

JACQUELINE BOUCHARD



Ce qui n'a pas été cultivé avec des instants qui se répètent ne peut pousser à travers le temps qui passe.

Désirée Aziz,
LE SILENCE DES CÈDRES



Depuis toujours, on a récupéré, par nécessité, à travers une culture de la débrouillardise ou, dans l'urgence du moment, pour survivre. De plus en plus, nous le faisons par choix, éclairés par ce que nous observons du monde, par ce que nous croyons, par ce que nous pressentons de l'avenir. Mus par un profond respect ou simplement par l'inquiétude¹.

Le tri sélectif est un mode de vie et de création que l'artiste glaneuse assume: s'investir d'une manière de faire, d'un héritage, et l'investir dans son art. Garder le fil, ne pas le perdre, ne pas le rompre. Il y a chez elle une économie à la fois *ménagère* et subversive des matériaux et des moyens, un amour du geste à perpétuer et une volonté de résistance. Ce qui certainement la distingue d'autres artistes de la récupération et du recyclage. Ce n'est pas une désigner urbaine du rebut. Sa démarche est écologique et politique. Son engagement consiste à transformer depuis l'intérieur ce qu'elle dénonce, à retourner sub-

1. Luc Ferry distingue les « écologistes profonds », qui attribuent des droits à la nature elle-même, des « environnementalistes », qui la protègent en fonction de leurs intérêts parce que leur survie dépend d'elle. Voir Luc Ferry, *Le nouvel ordre écologique; l'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, Grasset, 1992.
2. Voir à ce sujet l'article de Gentiane Bélanger « Faire avec la nature des choses », *ETC*, n° 88, 2009-2010, p. 4 à 11.
3. La technique évoque le savoir-faire de la tisserande, la patience, la précision et la dextérité de son geste. Julie Picard a pratiqué le tissage et ses mouvements répétitifs. L'application de filets de colle entre chaque couche de papier remplace ici le passage répété du fil de trame à travers les fils de chaîne.

À TRAVERS LE TEMPS QUI PASSE, L'ARBRE QUI GRANDIT GROSSIT, EN SE RÉPÉTANT, EN REPRODUISANT CONSTAMMENT SES BRANCHES, SES RAMEAUX, SES RAMILLES, SES FEUILLES. DE CES INSTANTS RÉPÉTÉS JAILLIT LA MATIÈRE LIGNEUSE DONT ON FAIT LE PAPIER.

À PARTIR DE PAPIER DÉJÀ UTILISÉ, PUIS RÉCUPÉRÉ, UNE ARTISTE CRÉE DES ŒUVRES QUI AJOUTENT UN NOUVEAU CYCLE À LA SPIRALE DU TEMPS. TOUT A COMMENCÉ AVEC LE TRI SÉLECTIF, LE PAPIER RECYCLÉ ET SON ACCUMULATION. IL Y A EU DES RONDINS DE FEUILLES, ROULÉES ET ENROULÉES SUR ELLES-MÊMES TELS DES ANNEAUX DE CROISSANCE. TRAVAIL PATIENT, ATTENTION DU REGARD, DESQUELS ÉMERGEA LA STRUCTURE MODULAIRE. ELLE ALLAIT DÉTERMINER EN GRANDE PARTIE LA DÉMARCHÉ ARTISTIQUE DE JULIE PICARD.

L'œuvre prend forme en conviant l'exponentiel, la mathématique et la répétition, avec pour visée le déploiement, principe omniprésent dans la nature.

tilement contre le coupable l'alibi qu'il se fabrique. Point de dispositifs patentés misant sur la technologie ou de greffes insolites dans le tissu urbain². Elle préfère y réinjecter, finement retravaillé, ce qu'elle en a tiré.

L'œuvre prend forme en conviant l'exponentiel, la mathématique et la répétition, avec pour visée le déploiement, principe omniprésent dans la nature. Le champ sémantique est semé d'antithèses: éphémère/durable, sacré/profane, fermeture/ouverture... Un terrain entre deux frontières, fertile pour une démarche d'appropriation du territoire, en toute cohérence avec les divers sens et figures du déploiement.



Ici, il s'agit de prendre place, de se définir de manière critique dans un espace lui aussi à définir. Ce serait un entre-deux, le lieu de représentation d'une entité parfaitement hybride. Lieu improbable de la dissolution ou de la solution des antithèses? Non-lieu? Peu importe, c'est le territoire où l'on est définitivement en train de (se) créer, où la création agit.

La bouquetière (2009)

-
Vue en plongée

-
Carton kraft, papier de magazine de robes de mariées, colle blanche liquide
10 x 10 cm
© Guillaume D. Cyr

La coupe (2011)

-
Papier journal récupéré, colle blanche liquide biodégradable sans solvants, carton kraft, bois peint
120 x 58 cm
© Fannie Giguère



Prendre place dans ce territoire médian débute en atelier, par la confection d'un feuillet de papier qui, une fois taillé selon un patron particulier, se déploiera en un objet tridimensionnel. À l'image de l'aubier de l'arbre, cette matière est un *tissu* constitué de couches successives. Ces couches sont faites de multiples cellules obtenues grâce à des lignes de colle, méthodiquement tirées entre des feuilles³. Ces alvéoles permettent une expansion en accordéon de la forme découpée à plat, puis son enroulement sur elle-même. Une prolifération systématique de vides préside ainsi à la forme pleine. Une géométrie du vide. Travaillant sur et dans l'espace, Julie Picard fabrique de petits pour en occuper de plus grands.

Le procédé est identique à celui de ces décorations commerciales bon marché et jetables, utilisées dans les fêtes. Certes, le produit fini est ici détourné de sa fonction profane: la créatrice l'ennoblit et l'élève au statut d'art. Néanmoins, un canon ou un trophée en papier caricaturent ce qu'ils représentent du fait qu'ils évoquent la camelote. Sur le fil de l'*arte povera*, Julie Picard jongle avec les antithèses. Son univers est duel. Certaines de ses créations sont à la fois des instruments de paix et de guerre évoquant la victoire ou l'échec, le gain ou la perte: ce sont des médailles, des trophées, des pigeons.

Le muret (1998)

Détail

-
Projet *Les quotidiens*
Papier journal et ruban à masquer
150 x 30 x 6 cm
© Guillaume D. Cyr

Les flocons (2004)

-
Projet de résidence *Les améliorations locales*
Centre d'artistes Caravansérail, Rimouski
Papiers publicitaires et colle blanche liquide
Au mur: 300 x 200 cm
© Guillaume D. Cyr

Le destin de ces œuvres fragiles est d'être éphémère, telle la nouvelle dans le journal. Iconoclastes et critiques, elles désacralisent les produits de consommation, les idoles, les vedettes, les gros titres de l'actualité. Elles exposent en et sur papier la vanité de nos engouements et de nos désenchantements, l'inconstance de l'information, le système médiatique calqué sur le commerce de l'éphémère. Or, l'œuvre d'art est porteuse d'un désir de pérennité. Ainsi, celles de Julie Picard contribuent paradoxalement à prolonger ce qui est dénoncé car elles récupèrent la publicité et l'information médiatique périmées pour les rendre tangibles, ostentatoires. En réalité, c'est une offensive presque militaire par laquelle l'artiste infiltre le système néolibéral pour mieux le contrôler, cela en faisant œuvre de la preuve.

Ces « pr-œuvres » irréfutables de l'artiste *ouvrent* un dossier sur notre société. Elles la confrontent comme entreprise de consommation : consommer/se consumer.

L'œuvre d'art et l'artiste parlent d'où elles viennent. Le papier journal n'est pas transformé en pâte mais des sections entières en sont assemblées, trahissant leur origine : on *voit* ce dont on parlait dans les pages. Plus encore, le papier devenu objet sculptural devient parfois cela dont il parlait. La circulaire d'épicerie engendre un fruit, la presse internationale engendre un canon.

Le quotidien fait irruption entre les pliures et les découpes de papier. Parfois, les figures sont choisies avec soin, comme dans *La bouquetière*. Parfois les coloris sont adaptés précisément à la forme, comme dans *Pigeons/Pigeon Park Vancouver 2010*. Le plus souvent, les surfaces angulaires composent un kaléidoscope de couleurs et de bribes de textes, bavards et même cacophoniques. Impossible de syntoniser parfaitement un article, une image⁴. Ce ne sont que des portions de messages, que des éclats d'encre. Le sens, pétrifié dans la forme, n'est pas évacué mais bâillonné. Il a été intercepté, sa portée a été neutralisée. Julie Picard réunit donc des fragments pour les déployer en un tout, et les relie entre eux pour les relire autrement. Avec ces « couper-coller », elle déforme littéralement les propos médiatiques. Désinformation, démantèlement, brouillage.

LA PLUPART DES ŒUVRES SONT DES VOLUMES QUI SE DÉPLOIENT POUR SE DIRE, SE REPLIENT, SE REFERMENT, SE RANGENT. COMME DES LIVRES.

Et tant la tenue de livres que l'archivage impliquent les mathématiques. Les *ouvrages* parlent puis se taisent, attendant d'être à nouveau tirés de leur silence, de déballer leur histoire.

Lorsqu'ils s'ouvrent dans un crépitement de papier, ils prennent leur place en exhalant un parfum de bibliothèque.

Julie Picard explore ces caractéristiques dans l'installation *La coupe*. Tirée d'une exposition antérieure, l'œuvre *La coupe* s'y déploie, cette fois couchée sur une table étirée presque hors d'elle-même. Comme si les phrases pour la dire avaient été disloquées, que l'on ne saisisait plus que la somme impressionnante des mots désarticulés les uns des autres. L'effet est étrange, surprenant.

Dans l'espace de la galerie, on se déplace autour d'une table, improbable, évoquant un piano à queue, comme s'il s'agissait d'une table de dissection. On observe le corps ouvert et ses multiples cellules distendues⁴. L'oeil et l'odorat, concentrés sur ce relief paysager, en explorent la fascinante structure ondulatoire. Flux tectonique des collines qui roulent et déboulent, cataclysme livresque qui provoque des éventails de pages et des plissements en accordéon. Mécanisme complexe, chaîne de montage immobilisée.

Massive, *La coupe* se livre horizontalement, en pesant de tout son poids sur la surface. On en mesure la portée, l'ampleur, alors qu'elle résonne fortement dans l'espace, comme un *cluster* exécuté du tranchant de la main sur le clavier.

Le travail de Julie Picard semble ainsi marquer une prise de position franche par laquelle l'œuvre, préalablement enroulée, se déroule pour ré-affirmer d'où elle vient et clore ainsi le cycle : rouler, dérouler, prendre place dans un territoire en s'y déployant.

4. Voir le texte d'Hélène Matte « Julie Picard sculpter le papier de déconstruction », *Espace*, n° 87, printemps 2009, p. 34.

EXPANDING FIGURES

JACQUELINE BOUCHARD

That which has not been cultivated through repetition cannot grow and resist the passing of time.

Désirée Aziz, LE SILENCE DES CÈDRES

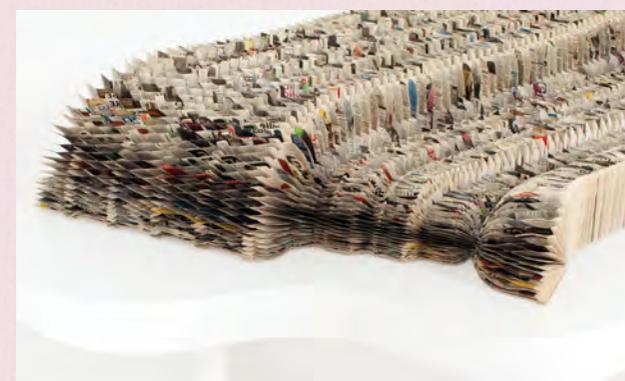
As time passes, a tree grows through repetition, by constantly repeating its branches, its twigs and its leaves. This repetition gives birth to the wood fibre from which paper is made.

Julie Picard is an artist who creates works from used and recuperated paper, and thus adds a new cycle to the spiral of time. It all started with the accumulation and selective sorting of recycled paper. Then there where the log-shaped rolls, paper that is rolled and re-rolled up, resembling growth rings. From this work, requiring great patience and attention to detail, emerged the modular structure, which would in large part determine Julie Picard's artistic approach.

Humans have always recuperated material, whether as the result of resourcefulness, or out of necessity and for survival. More and more, we are making the conscious choice to recuperate. This is motivated by our observations of the world in which we live, by our beliefs and by our foreboding for what the future has in store. We do this because we are moved by a profound respect for our planet or simply because we are worried.¹

This selective sorting of waste is a way of life and of art making the artist-gleaner takes on: she is greatly involved in this way of doing things, adopting a legacy and bringing it to life in her art. She carries the torch and keeps the tradition alive. Her sense of economy is both domestic and subversive in its materials and means. She has a love for gesture to perpetuate gesture and a will to resist. This is what distinguishes her from other artists who recuperate and recycle. She is not an urban designer who transforms waste. Her approach is different, definitely ecological and political. Her commitment is to transform from the inside that which she denounces and to subtly strike back at the perpetrators by using their own alibis against them. There are no technological devices or strange artistic interventions that are added to the urban fabric.² She prefers to delicately rework what she has derived from it, re-injecting it back into the system.

The artist's work takes shape by integrating the exponential, the mathematical, as well as repetition. The aim is for figures to *unfold*, according to a principle that is omnipresent in nature. The work's semantic field is full of contrasts: short-lived/long-



La coupe (2014)

- Papier journal récupéré, colle blanche liquide biodégradable sans solvants, carton kraft, bois peint
120 x 305 x 135 cm
© Guillaume D. Cyr

lasting, sacred/profane, open/closed, and so on. It exists between two borders on a terrain that is fertile for the artist's process of appropriation of territory, all the while remaining coherent with the various meanings and figures associated with the unfolding of the work.

The aim of this approach is to take place and define oneself in a critical fashion within a space that also remains to be defined. This would be an in-between place, a space for representing the perfect hybrid entity. Is this an improbable place of dissolution, or of the solution of antitheses? Is it a non-place? One way or another, it is the territory where one is definitively creating and creating oneself. It is where creation is in action.

The artist begins to take her place in this median territory while in her studio. It starts with a stack of paper which, once cut according to a particular pattern, will unfold into a three-dimensional object. Just like a tree's sapwood, this matter is *tissue* made up of successive layers. These layers are composed of multiple cells that are obtained when lines of glue are methodically placed between the sheets of paper.³ These alveoli allow the flat, cut-out form to expand like an accordion and then be rolled up. A systematic proliferation of empty spaces thus defines the full form. This is the geometry of the void. Julie Picard works both on and in space, and by creating small spaces she is able to occupy larger ones.

The process is identical to that used for making cheap, disposable commercial decorations that are used for celebrations. Admittedly, Julie Picard's finished product has been diverted from its profane function: the artist has ennobled it and elevated it to the status of art. Nevertheless, a paper cannon or trophy is a caricature of what it represents, because it also evokes the junk from which it was made. Julie Picard, in the line of *arte povera*, juggles with antitheses. Hers is a dual universe. Some of her works are both instruments of peace and of war that evoke victory as well as failure and gain as well as loss: they are medals, trophies and pigeons.

These fragile works are destined to be ephemeral, just like the news in the papers. They are iconoclastic and critical, debunking consumer products, idols, celebrities and newspaper headlines. Both in and on paper, they expose the vanity of our infatuations and disenchantments, as well as the shallowness of information within the media circus that is based on commerce and on the ephemeral. Meanwhile, art implies a desire for durability. In this sense, Julie Picard's art paradoxically contributes to prolonging that which she denounces, because she recuperates expired advertisements and media hype and turns them into something tangible and ostentatious. In reality, it is an almost militaristic offensive in which the artist infiltrates the neoliberal system in order to gain greater control over it, making work that acts as evidence. By offering this irrefutable proof, this *pr-œuvre*,* the artist opens a file on our society. She confronts the enterprise of consumerism, where to consume is to waste away.

Both the work of art and the artist speak of origins. The newspaper is not transformed into *papier mâché*, but rather entire sections of it are assembled, thus betraying their origin: we see what is written in their pages. What's more, the paper that is now a sculptural object is sometimes transformed into what it speaks of. The grocery store flyer becomes fruit and the international news a cannon.

The daily news erupts out of the cut and folded paper. Sometimes, figures are chosen with care, as with *La bouquetière* [The flower girl]. Other times, the colours are adapted precisely to the forms, such as for *Pigeons/Pigeon Park Vancouver 2010*. Most often, the angular surfaces create a kaleidoscope of colours that exist alongside fragments of wordy or cacophonous text. It is impossible to perfectly tune into a single article or image.⁴ These are only portions of messages, just bursts of ink. The meaning is fixed in the form; it is not disposed of, but rather silenced. It has been intercepted and its significance has been neutralized. Julie Picard brings different fragments together to make them unfold as a whole, binding them together so that we may interpret them differently. With her "cutting and pasting," she has literally deformed the media's messages. Disinformation, dismantlement, jamming.

Most of her works are *volumes* that open up to exist and then are folded back up, closed and put away like a book. And both bookkeeping and archiving imply mathematics. The works open up and speak and then are silenced into waiting for the next time when they will be able to display their story. When they are opened with the sound of crackling paper, they occupy their space and emanate the scent of a library.

Julie Picard explores these features in the installation *La Coupe* [The cup]. The work, taken from a previous exhibition, is half-unfolded, this time, and laid out on a table. It's as though its phrases were broken up and all that we are left with is an impressive sum of disarticulated words. The effect is both surprising and strange.

In the gallery space, we move around an improbable grand piano-shaped table as though it were a dissection table. We observe the unfolded body of the work and its multiple expanded cells. Both the eyes and the nose concentrate on exploring the fascinating wave structure of this landscape relief. It is a tectonic flux of steep and rolling hills, a bookish cataclysm producing fanning pages and accordion-like folds. This is a complex mechanism, an assembly system at a standstill.

La Coupe is massive, and it opens up horizontally, placing its entire weight on the surface. One can measure its reach and scale as it resonates powerfully in the space, like the edge of the hand executing a cluster on the piano.

Julie Picard's work candidly takes a standpoint in which the work, previously rolled up, is now unrolled, reaffirming where it came from and thus concluding the cycle: rolling, unrolling and taking its place by unfolding.

1. Luc Ferry distinguishes "deep ecologists," those who attribute rights to nature itself, from "environmentalists," or those who protect nature by virtue of their own interests or because their survival is dependent upon it. See Luc Ferry, *Le nouvel ordre écologique; l'arbre, l'animal et l'homme*, Paris, Grasset, 1992.

2. For more on this subject, see Gentiane Bélanger's article "Faire avec la nature des choses," *ETC*, No. 88, 2009-2010, p. 4-11.

3. This technique brings to mind the skill of the weaver, as it requires great patience, precision and dexterity. Julie Picard has practiced weaving and its repetitive movements. Here, placing lines of glue between each layer of paper replaces the repetitive passage of the weft thread between the warp thread.

4. See Héléne Matte's article "Julie Picard: sculpter le papier de déconstruction," *Espace*, No. 87, Spring 2009, p. 34.

* Editor's note: *pr-œuvre*, play on words "proof" and "work of art" (*preuve* and *oeuvre*).



Julie Picard — Mettre sur papier

Texte en français et en anglais. *Text in French and English.*

Direction de la publication François Vallée

Coordination LA CHAMBRE BLANCHE

Auteures Anne-Marie Bouchard et Jacqueline Bouchard

Révision française Geneviève Caron

Traduction Jane Ehrhardt

Révision anglaise Janet Logan

Révisions linguistiques Alexandra Liva

Crédits photographiques Martin Côté, Guillaume D. Cyr,

Fannie Giguère, Julie Lévesque, Julie Picard, Christophe Viau

Conception graphique Marie Tourigny assistée de Emmanuelle Charneau

Imprimeur Jean-Marc Côté

Dépôt légal

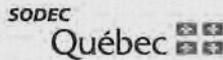
2^e trimestre 2015

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISBN 978-2-9800702-8-0

Cette publication a été rendue possible grâce à l'appui financier de la SODEC,
de Première Ovation et du Conseil beauportois de la culture.



© Jacqueline Bouchard — Anne-Marie Bouchard — Julie Picard

