



JÉRÔME  
FORTIN



SANDRA GRANT MARCHAND

Avec la collaboration de  
JEAN-ÉRIC RIOPEL

# JÉRÔME FORTIN

Du 10 février au 22 avril 2007  
Musée d'art contemporain de Montréal

## Jérôme Fortin

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 10 février au 22 avril 2007.

Conservatrice : Sandra Grant Marchand

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'administration et des activités commerciales du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Documentation biobibliographique : Martine Perreault

Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin, Susan Le Pan

Traduction : Jill Corner, Susan Le Pan

Crédits photographiques : Patrick Altman : p. 9 ; Anne-Marie Belley : p. 4 ; André Bereteau : p. 21 ; Guy L'Heureux : p. 18-19, 55 ; Éric Parent : p. 46 ; Caroline Pierret : p. 110 ; Patrick Mailloux : p. 14-15 ; Martin Rondeau : p. 7, 17, 22-24, 26-27, 29, 31, 49, 55-56 ; R. T. Simon : p. 51 ; Richard-Max Tremblay : p. 10-13, 20, 25, 28, 30, 32, 66-88

Conception graphique : Fleury / Savard, design graphique

Impression : Acme Litho

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal 2007

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007

Bibliothèque nationale du Canada, 2007

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Grant Marchand, Sandra

Jérôme Fortin

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 10 févr. au 22 avril 2007.

Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-22980-2

1. Fortin, Jérôme, 1971- -- Expositions. I. Riopel, Jean-Éric, 1971- . II. Fortin, Jérôme, 1971- . III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

N6549.F675A4 2007 709.2 C2006-942241-9F

Couverture : *Écran n° 13*, 2006-2007

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Distribution

ABC Livres d'art Canada / Art Books Canada

372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone : 514 871-0606

Télécopieur : 514 871-2112

[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)

[info@abcartbookscanada.com](mailto:info@abcartbookscanada.com)

L'artiste souhaite remercier les personnes suivantes : Sophie et Bruno Beaulieu-Forget ; Anne-Marie et Véronique Belley ; Frédéric Bernard ; André Blain ; Claude R. Blouin ; Dominique Bourduas ; Carlos Calado ; Wayne Cullen ; Manon De Pauw ; Marie-Ange Forget ; Nicole Forget ; Roxane et Pierre-Hugues Fortin ; François Girouard ; Maggie Hallam ; Risa Hatayama ; Takeshi Ito ; Kojima Mai ; Patrick Mailloux ; Sandra Grant Marchand ; Sandra Mesa ; Atsushi Natsumeda ; Pierre-François Ouellette ; Mike Pattens ; Caroline Pierret ; Dominique Poulin ; Jean-Éric Riopel ; Martin Rondeau ; Thi Hieu Truong ; Marie-Hélène Turcotte ; Van Vinh Vu ; Thuy Vu ; Berco Wilsenach ; ainsi que le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des Arts du Canada.

Cette publication a été réalisée grâce à la Fondation du Musée d'art contemporain de Montréal et au soutien obtenu auprès de

**Culture  
et Communications**  
**Québec** 

**Le Conseil des Arts  
du Canada a 50 ans** 

<b>Avant-propos</b>	<b>5</b>
MARC MAYER	
<b>Œuvres antérieures</b>	<b>6</b>
<b>Clore l'événement du temps</b>	<b>33</b>
SANDRA GRANT MARCHAND	
<b>De la patience infinie à la destruction du temps</b>	<b>47</b>
JEAN-ÉRIC RIOPEL	
<b>Œuvres de l'exposition</b>	<b>65</b>
<b>Foreword</b>	<b>89</b>
MARC MAYER	
<b>Enclosing the Flux of Time</b>	<b>91</b>
SANDRA GRANT MARCHAND	
<b>From Infinite Patience to the Obliteration Of Time</b>	<b>103</b>
JEAN-ÉRIC RIOPEL	
<b>Biobibliographie</b>	<b>115</b>
<b>Liste des œuvres antérieures</b>	<b>124</b>
<b>Liste des œuvres de l'exposition</b>	<b>126</b>



MARC MAYER

*Jérôme Fortin se décrit comme un artiste « autodidacte », expression qui, souvent, me fait sourire. En effet, s'il veut répondre au culte voué aujourd'hui à l'originalité, tout artiste se doit de l'être dans une certaine mesure. L'école d'art n'est plus une académie où l'on acquiert des techniques en copiant les maîtres, mais un laboratoire où les étudiants doivent résoudre eux-mêmes leurs problèmes de communication visuelle, et ce, dans le contexte d'une culture qui se trouve devant un monde moderne infiniment complexe et devant des œuvres d'art contemporain peut-être tout aussi complexes. Dans le cas de Fortin, toutefois, son travail s'écarte tellement des sujets à la mode et des médias populaires que le terme d'autodidacte prend un sens plus large.*

*Néanmoins, Fortin semble avoir été à l'école des amateurs du dimanche, des récupérateurs et récupératrices dont l'art consiste à transformer les déchets et les restes de notre société de consommation en ces décorations saugrenues que l'on voit sur les pelouses à la campagne et dans les bazars paroissiaux partout en Amérique du Nord. Comme Gauguin et Picasso avant lui, qui sont allés du côté de l'art exotique et non occidental pour nourrir leur inspiration avant-gardiste, Fortin modèle sa démarche sur cet art considéré comme mineur qu'est la pratique du bricolage. Le labeur est en soi le trait principal de ce type de travail et Fortin, dont la patience et la rigueur sont prodigieuses, surpasse de loin le genre. Et il ne s'en inspire pas au delà du concept fondamental de récupération et des longues heures passées à exercer ses mains. Que ce soit à l'aide de mégots, de fils métalliques colorés, de cruches en plastique, de capsules de bouteilles, de journaux ou d'annuaires téléphoniques, Fortin a trouvé lui-même sa propre voie dans l'abstraction, un travail qui tire sa force, par le plus simple des savoir-faire, de la mutation du sens et du pouvoir de représentation des objets du quotidien.*

*Nous sommes très heureux de vous présenter Écrans, une exposition de ses plus récentes et spectaculaires œuvres murales planes, qui ont été réalisées à partir d'imprimés au pliage élaboré et qui seront détruites à la fin de l'exposition. Nous sommes redevables à la conservatrice Sandra Grant Marchand pour l'intelligence de son regard sur les œuvres de Fortin et sur l'ensemble de ses projets documentés dans le présent ouvrage. Nous remercions également le poète Jean-Éric Riopel pour sa fine perception de cet œuvre d'une beauté hors du commun. Nous sommes également reconnaissants à Pierre-François Ouellette, le galeriste de l'artiste, de sa généreuse collaboration. Finalement, nous souhaitons remercier Jérôme Fortin d'avoir créé pour les visiteurs du Musée une expérience unique qui ne durera que le temps de l'exposition.*

## **Œuvres antérieures**











Point d'orgue 1996-2001







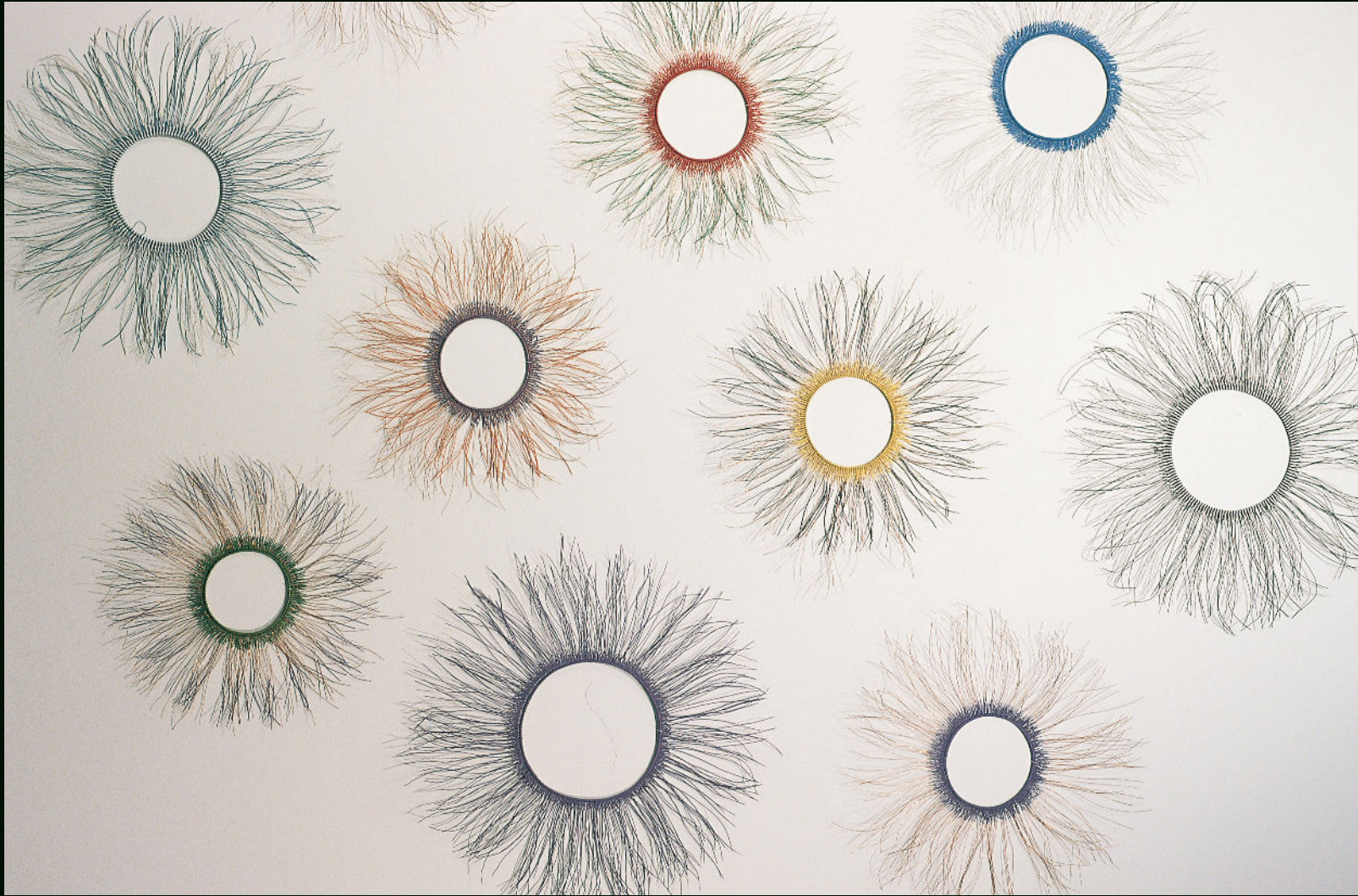
New York New York 1996-2005





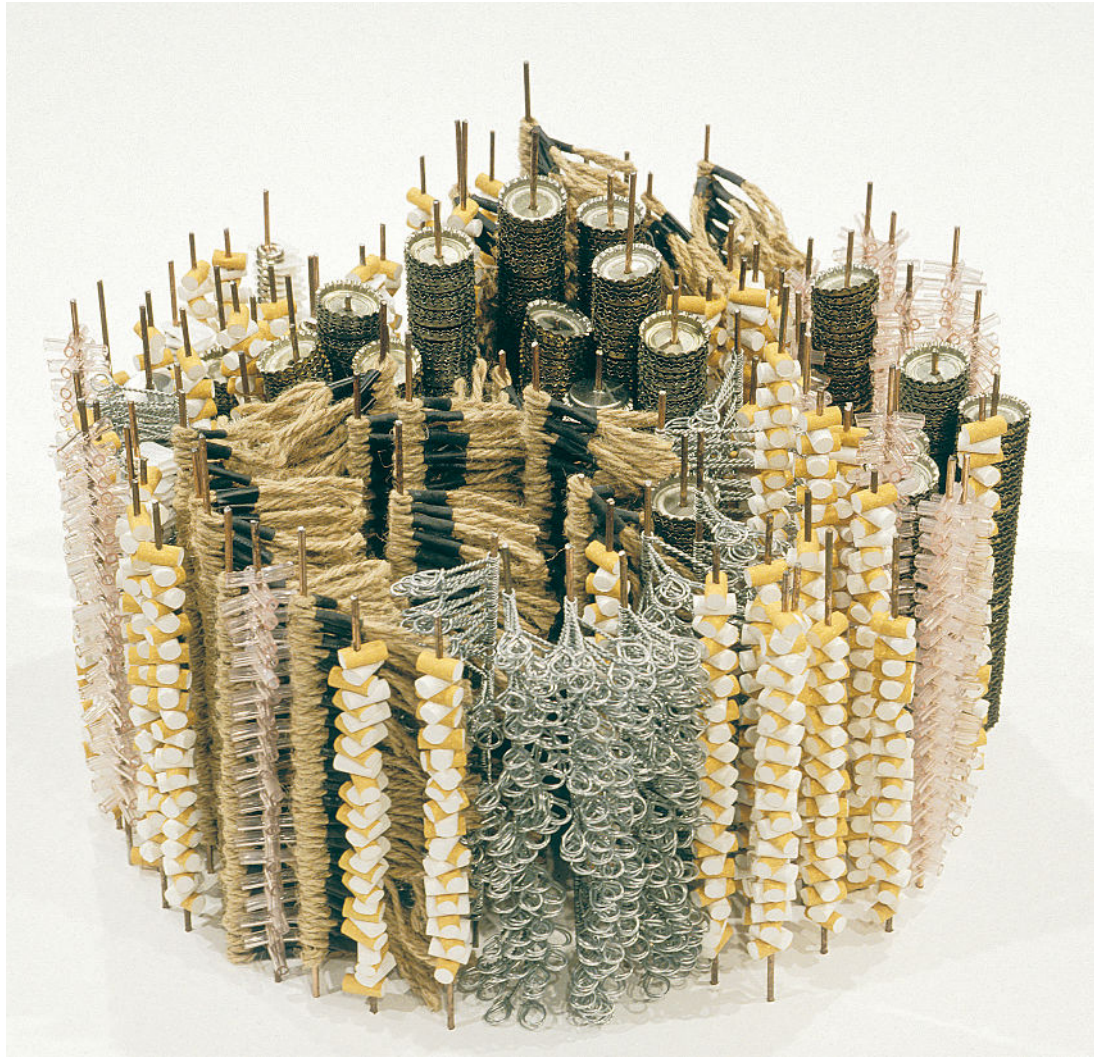


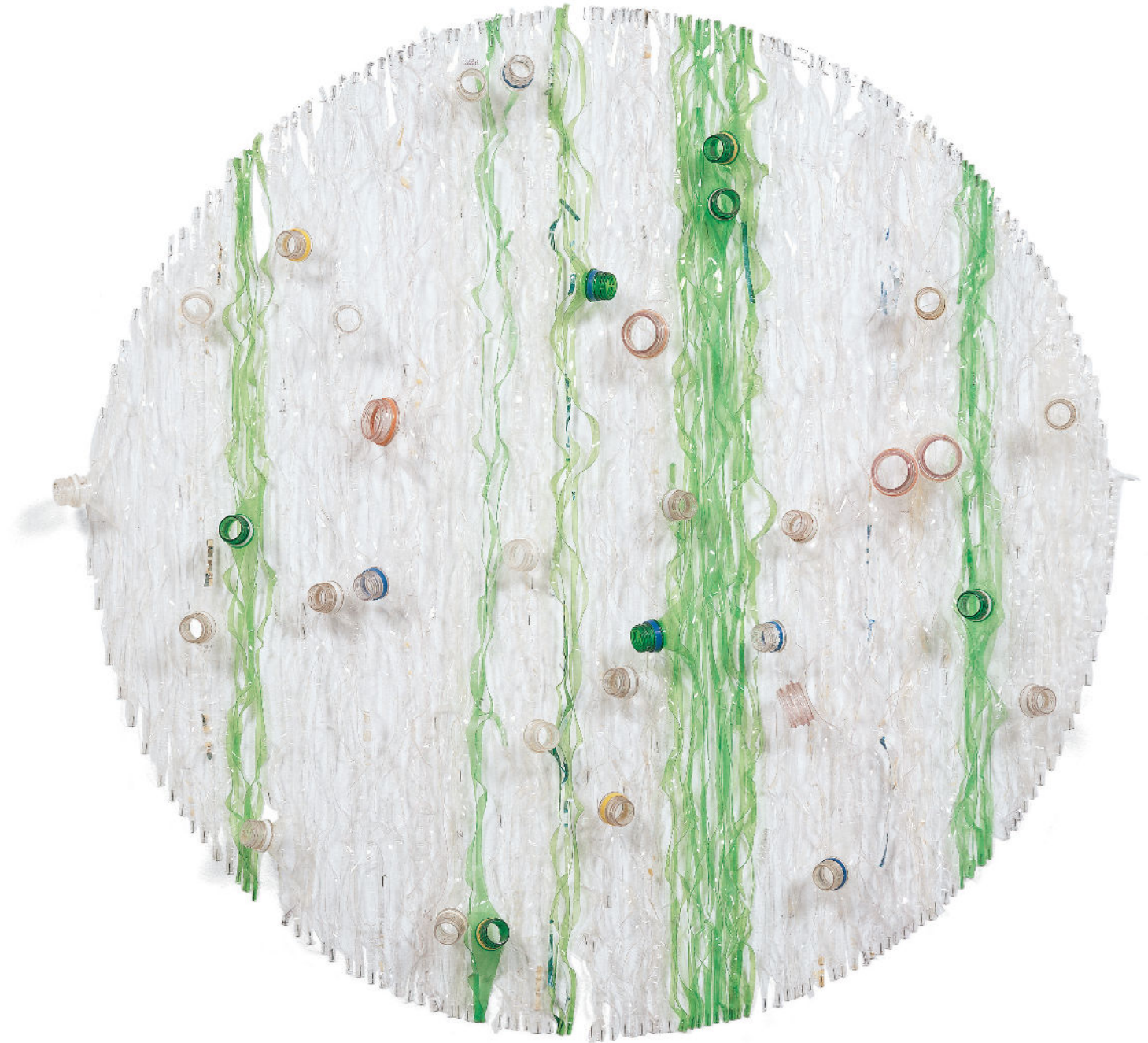






Atelier 2004



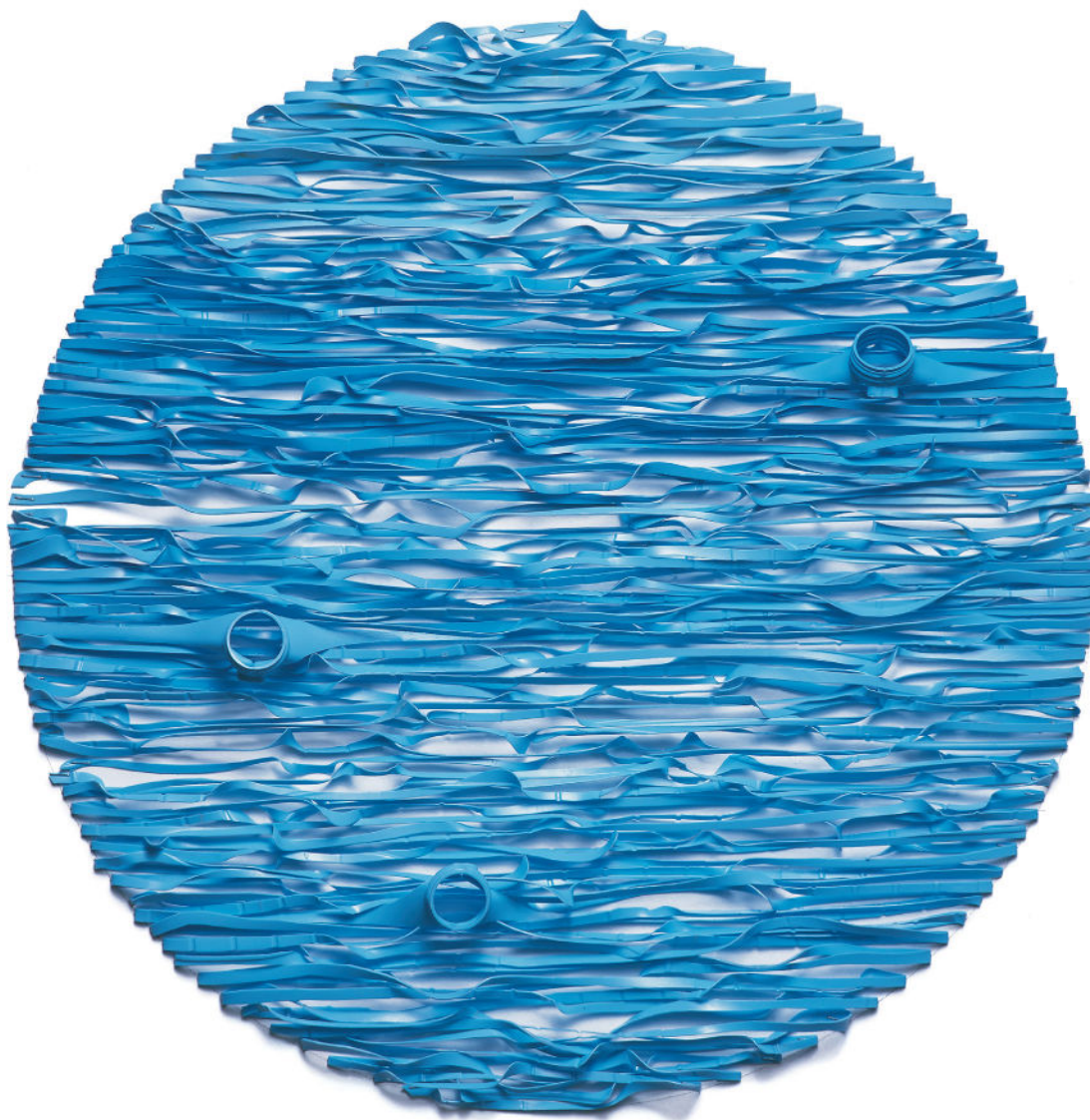


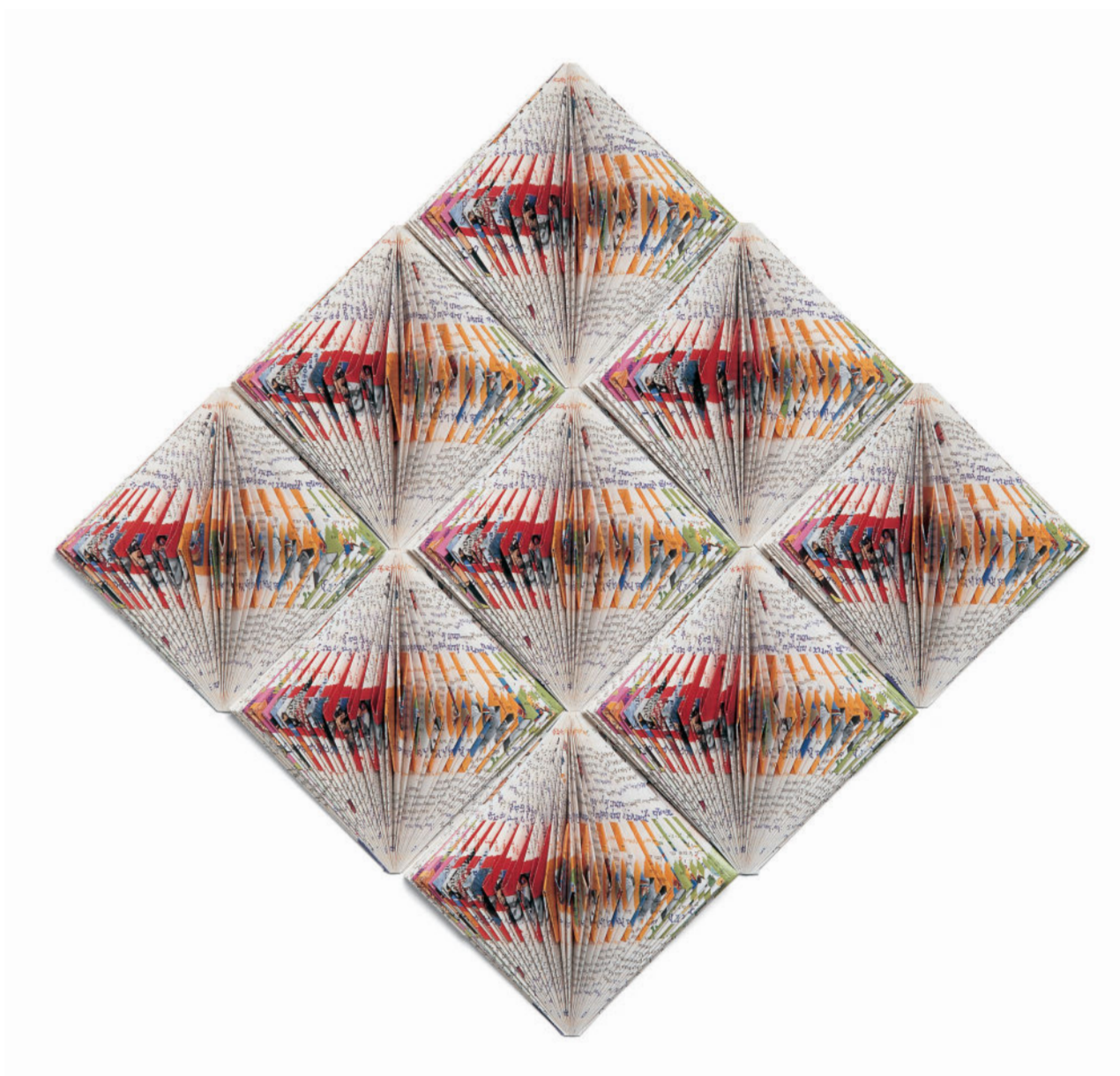
Marine, Saint-Jean-Port-Joli 2 2001

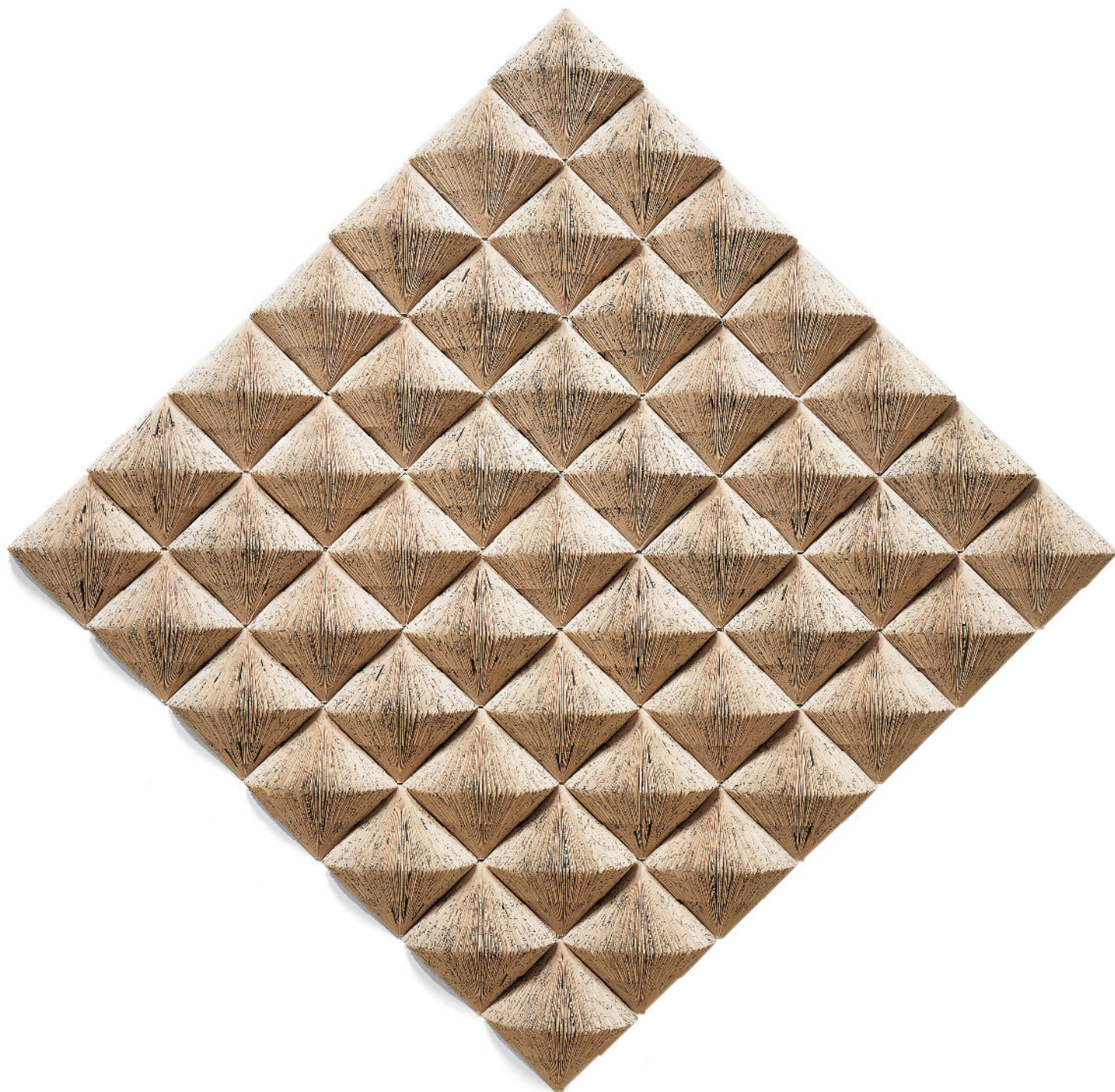


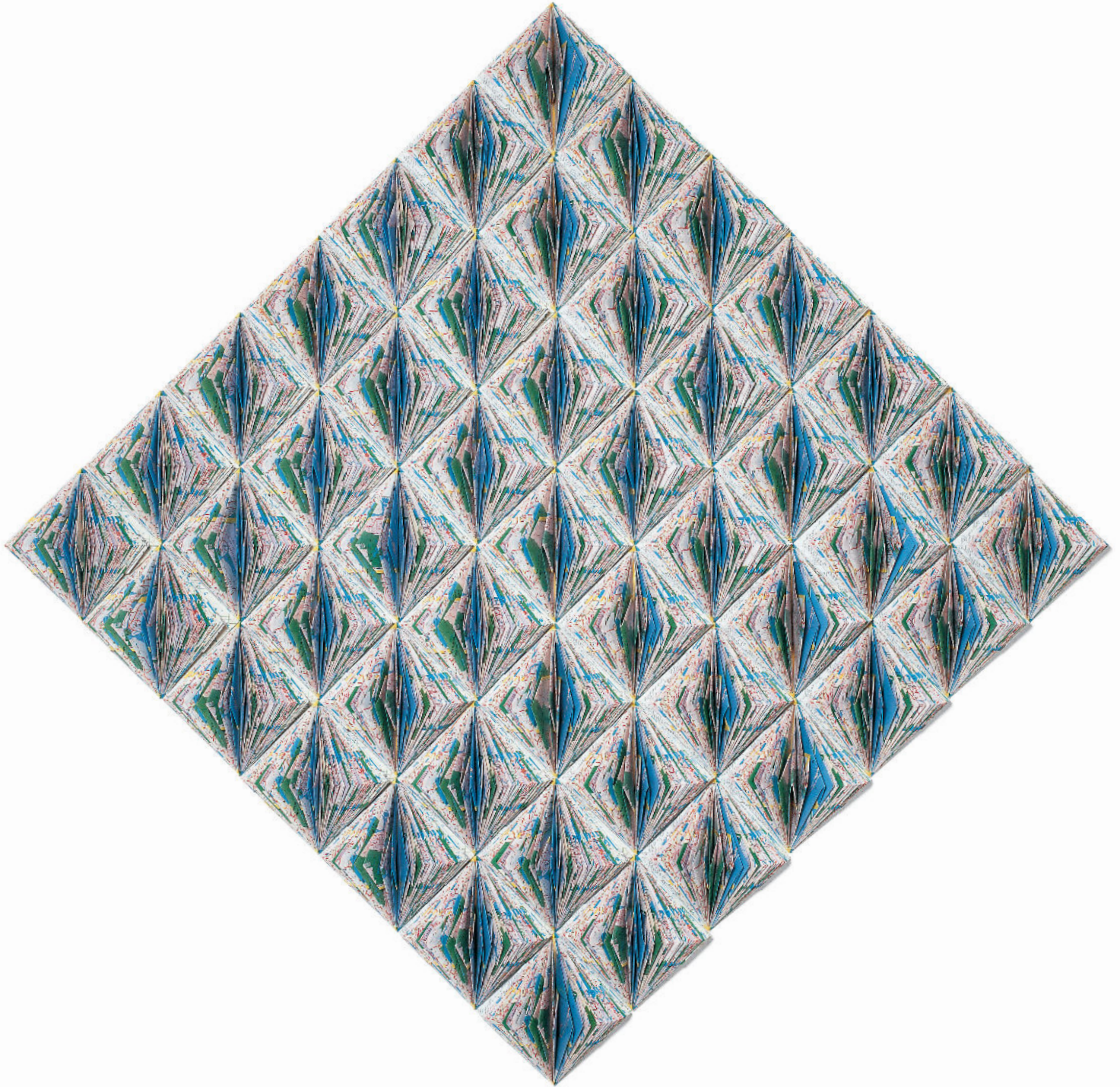








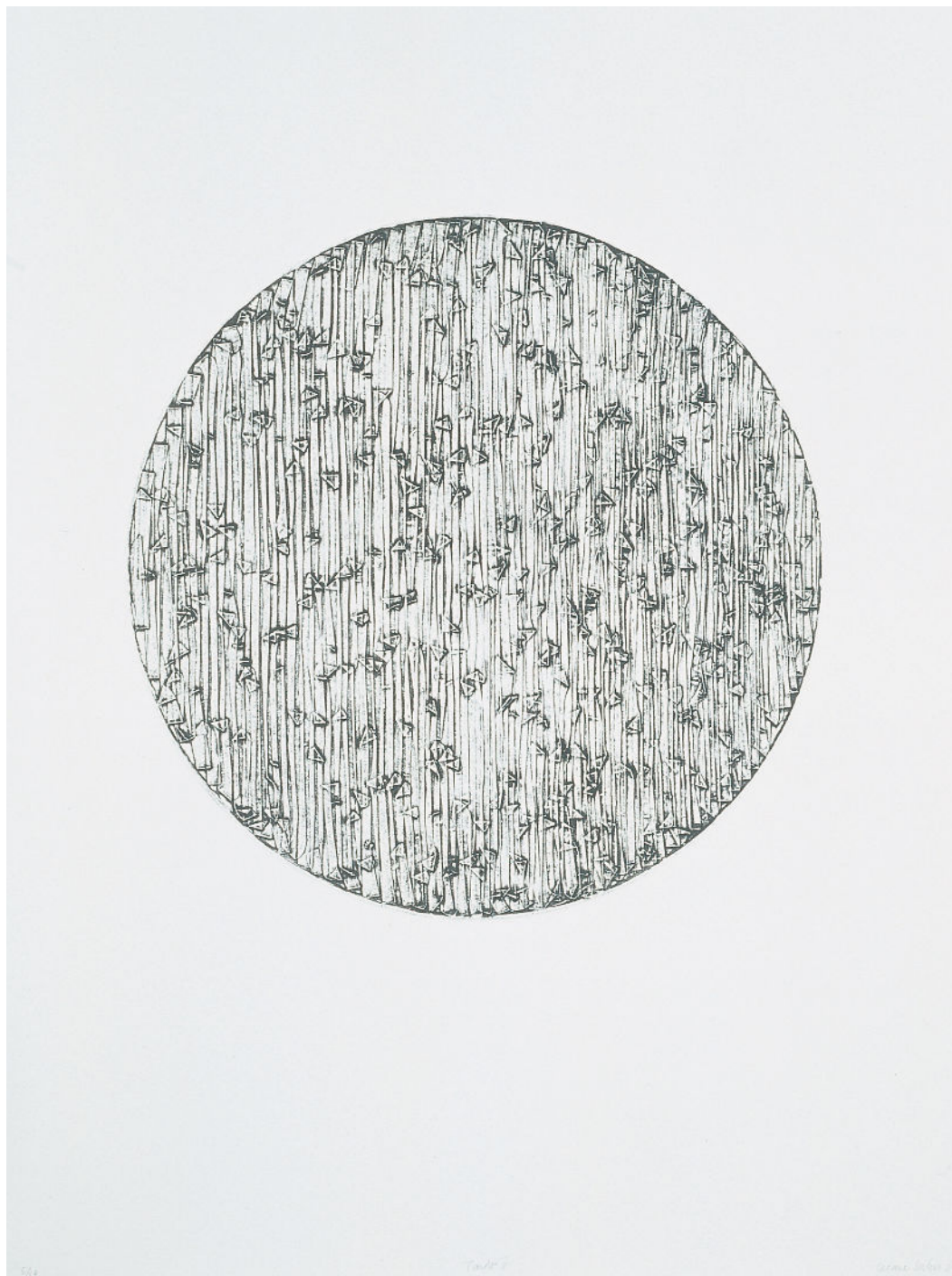




Solitude n° 10 2002





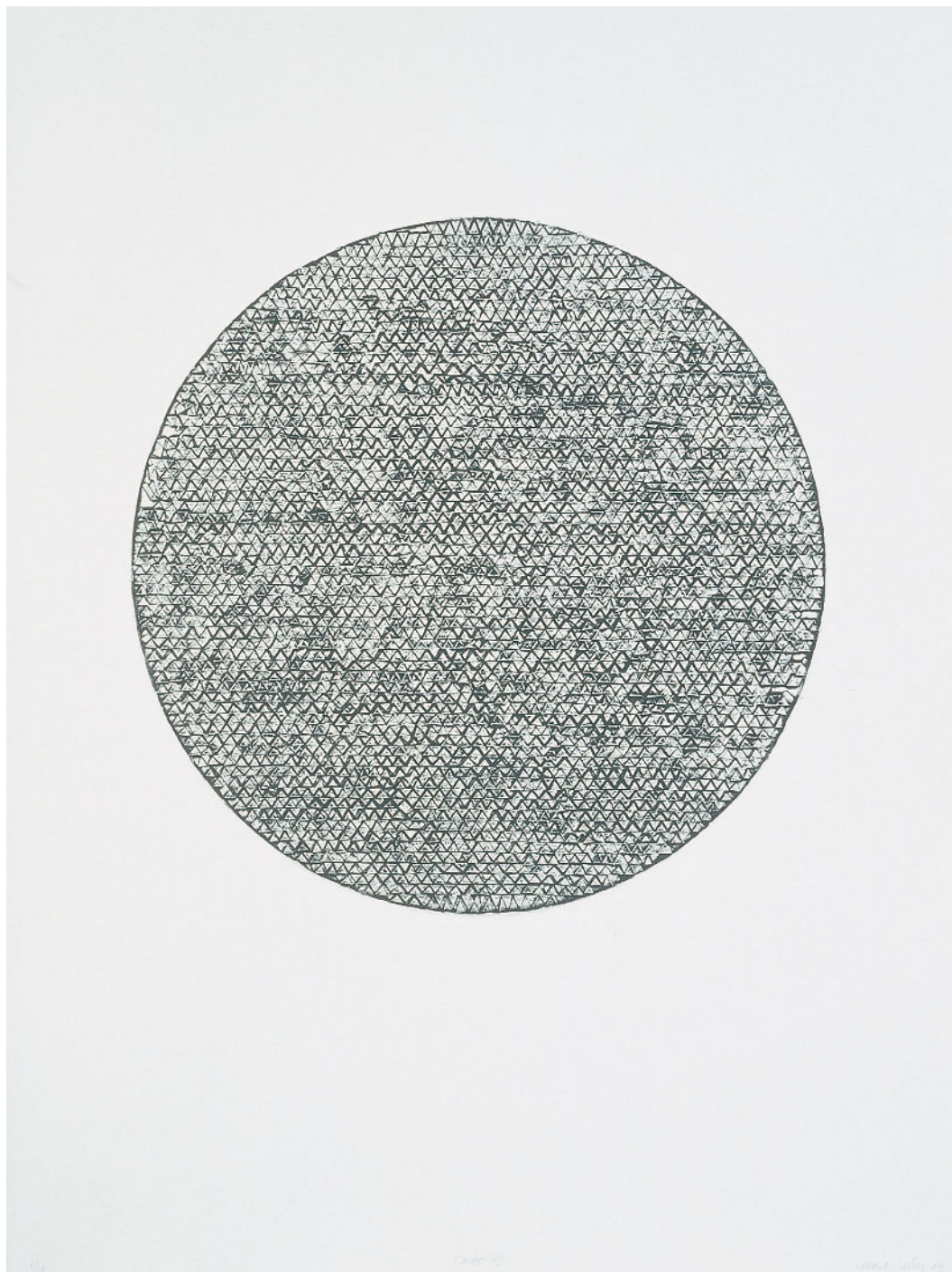


Tondo n° 5 2003

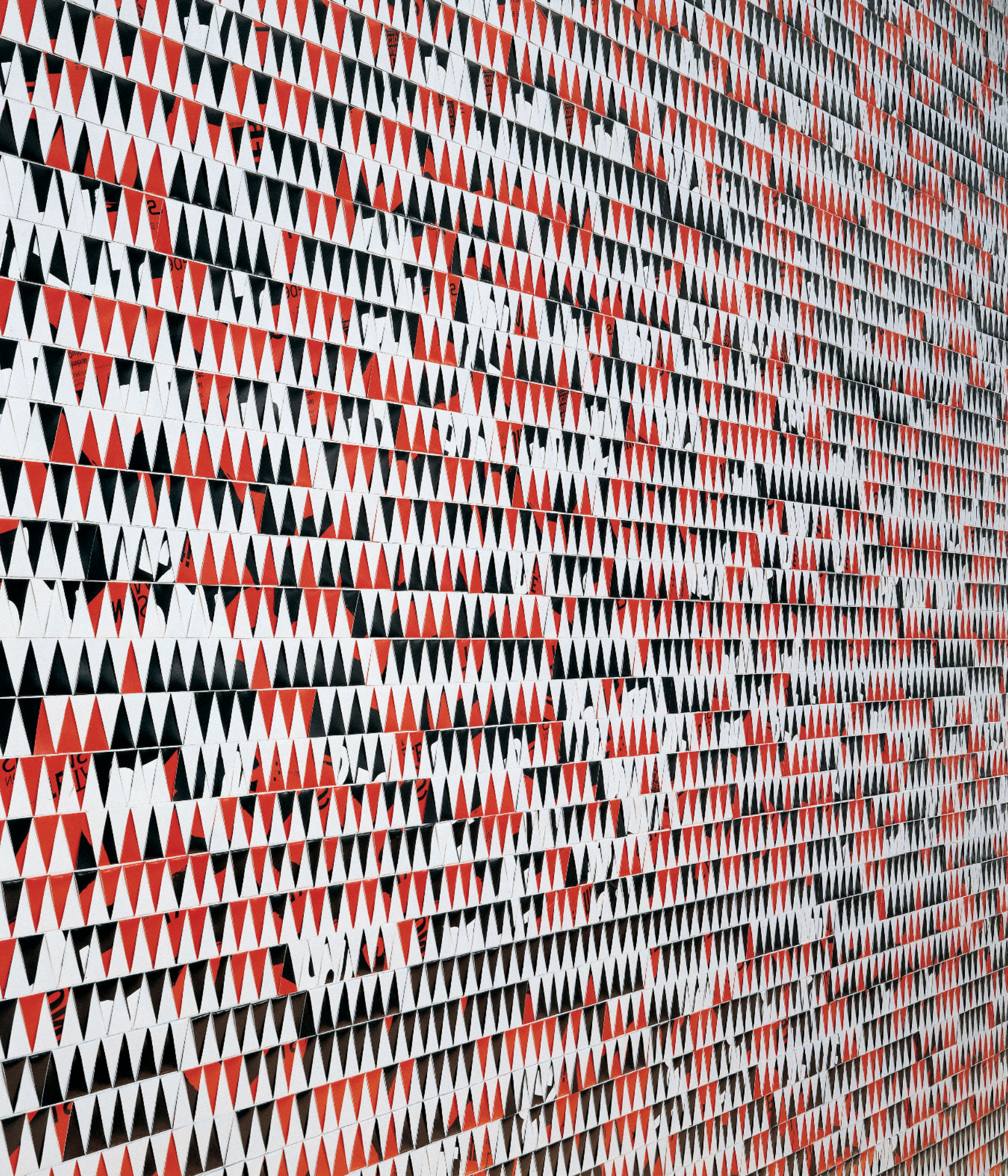


Matrice pour Tondo VIII 2003





Tondo n° 8 2003



SANDRA GRANT MARCHAND

Dans leur magnificence et leur facture exceptionnelle, les œuvres de la récente série intitulée *Écrans* de Jérôme Fortin nous laissent perplexe quant au caractère illusoire et éphémère de l'ensemble. Des assemblages monumentaux, constitués de vastes alignements de papiers pliés, ordonnés selon des trames finement ciselées, se déploient magistralement dans l'espace de l'exposition. Il est question d'installation *in situ* et, sur le plan des préoccupations de l'artiste, de parachèvement de la série, cycle de création considéré principalement sous le rapport de l'empreinte du temps. Avec les *Écrans*, le temps semble se dérouler sur un rythme qui trace et ponctue le maniement des filaments de papier, leur altération progressive, jusqu'à leur apparente dissolution dans un espace pictural, aux confins de l'abstraction. Grandioses par leur qualité « matiériste », ces plages démesurées de couleurs et de lignes jouent paradoxalement d'une picturalité qui flirte ingénieusement avec ce que Fortin nomme maintenant « l'immatériel ».

Œuvres conçues dans le contexte de leur présentation dans la salle du Musée, les neuf éléments qui composent la série *Écrans* sont tour à tour cahiers de feuilles à dessin, revues d'art *Artforum*, affiches pour un festival de courts métrages, bandes dessinées japonaises — mangas couleur ou noir et blanc<sup>2</sup> —, cahiers à colorier, annuaires *Pages jaunes*, cartes routières (Canada, États-Unis, Mexique), et enfin fiches de loterie. Ces surfaces bigarrées, aux textures variées — celles des papiers choisis —, créent pourtant une indescriptible impression de « presque rien ». Pourrions-nous nous en étonner ? Ces languettes similaires de papier, se révélant tout en nuances dans la diversité des coloris et des tracés, se parcellisent en éléments discrets d'une représentation où l'on semble perdre les références explicites au caractère d'objet qu'elles recèlent.

On le sait, les œuvres de Fortin, depuis ses premières réalisations des années 1990, se décrivent comme d'improbables mosaïques d'objets hétéroclites, des assemblages étonnants de produits de consommation qui tantôt figurent des motifs, tantôt rappellent des formes archétypes. L'idée de variations sur un thème pourrait résumer le travail accompli, tant la répétition et la persistance du processus sont ici au cœur de l'aventure créatrice. Variations sur des thèmes qui entrelacent le recours à l'objet, à sa collection, à sa manipulation, à sa juxtaposition à d'autres objets, et qui, par la justesse et la cohérence

d'élaborations minutieuses, jouissent de la perspective de propositions visuelles riches en significations. Qui ne se réfugierait pas, du moins par le regard, dans les interstices de ces choses banales, devenues presque étrangères, plurielles et précieuses, de par leur simple étalement, de par l'orchestration complexe qui les fait surgir de l'anonymat ? Qui ne serait emporté dans la profusion des détails et la précision de l'ensemble, avec l'intense sentiment que quelque chose échappe toujours à l'entendement ? C'est là l'effet des œuvres de Fortin, ces œuvres dont on reconnaît les composants familiers, mais devant lesquelles on peine à croire à leur métamorphose. Nous sommes transportés dans l'ancre de l'énigmatique, dans la fabuleuse fiction des objets transformés et des matières.

Une bouteille à la mer ! Et voilà que des contenants de plastique, découpés en lanières méthodiquement étirées, alignées et disposées en *tondi*, le plus souvent monochromes, évoquent des *Marines* (2001-2005), lumineuses et ondoyantes. Une table de facture industrielle ! Et maintenant, ce sont des canettes, des boîtes de carton, des capsules de bouteilles, des allumettes, et bien d'autres détritiques du quotidien, cette fois juxtaposés, superposés et entassés, sur et au-dessous de la table, qui se nomment *New York New York* (1996-2005), paysage urbain, multiforme et tridimensionnel, un puzzle reconstitué, compact et fragile. Et que dire de ces sortes de coquillages, étoiles de mer, bijoux ou pétales que forment bouchons de liège, filtres de cigarettes, pochettes d'allumettes et petits bouts de tout et de rien, soigneusement disposés sur le mur, et qui semblent *Des fleurs sous les étoiles* (1997), paysages nocturnes, tout en dentelle ?

Et nous pourrions poursuivre ainsi l'énumération d'autres paysages imaginaires, tout aussi exemplaires : qu'on pense aux patientes compositions des *Éphémérides* (1995), aux arrangements exquis sous vitrine — véritables cabinets de curiosités — de *Dix-neuf petits préludes* (1997), *Le Septième Jour* (1998), *En état de ciel* (1999) et *Bagatelles* (2000), à l'installation sculpturale débridée *Point d'orgue* (1996-2001), aux estampes inspirées des jardins zen japonais de la série *Tondos* (2003-2004), et enfin aux sculptures murales en origami de la série *Solitudes* (2002-2005). On le constate rétrospectivement, autant au regard des œuvres conçues comme entités autonomes qu'avec des œuvres faisant partie de séries : les réalisations de Fortin s'avèrent indissociables de la notion de

temps, inhérente au processus d'accumulation et d'organisation qu'il met en œuvre. Le temps devient pour lui « matériau », au même titre que les objets qu'il se plaît à cueillir et à transformer en des pièces d'une finesse et d'une poésie surprenantes. Chacune de ses œuvres, à sa manière, incarne en effet une pratique cyclique de la répétition, qui prend son sens dans l'espace-temps des excès d'assemblages, de collages, de pliages, de juxtapositions, de superpositions, d'ordonnements de toutes sortes. Davantage que le fait d'avoir recours à des produits communs de notre quotidien — produits usinés, parfois recyclés, parfois utilisés pour la première fois —, c'est la manière qu'a Fortin de considérer ces matériaux, la façon qu'il a de leur accorder une attention soutenue, d'articuler le temps qu'il leur consacre, qui devient le leitmotiv et sans doute la raison d'être de sa création. Tels les gestes du peintre, les gestes routiniers, posés inlassablement, façonnent ici un œuvre, et c'est au sein de ce rituel, investi du désir de Fortin de s'approprier le passage du temps, que la durée peut occuper une place privilégiée.

Dire que la durée est inscrite au creux des œuvres de Fortin suggère l'idée que l'éphémère s'imisce inéluctablement dans la trajectoire que dessine l'ensemble de ses œuvres. Comment faire pour que puisse se manifester cette insistance sur le *devenir* de l'œuvre sans prendre en compte cette « absence de durabilité<sup>3</sup> » qui distingue une grande partie de la production de Fortin et soutient aujourd'hui sa réflexion ? Pour peu que l'on s'attarde à considérer le statut précaire qu'il confère le plus souvent à ses bricolages de matériaux les plus usuels, on voit que l'éphémère a préséance en ce qui a trait à la facture des œuvres et à leur installation. Les œuvres semblent alors conçues et réalisées dans la perspective de l'interférence spatiale et temporelle qui les a fait naître : que ce soit les « cabinets de curiosités » qui ont constitué, pendant quelques années, de 1995 à 2000, des répertoires variables d'objets présentés à la manière des dispositifs de musées d'ethnographie, ou encore les installations sculpturales — réalisées et reprises de 1996 à 2001 pour *Point d'orgue*, et de 1996 à 2005 pour *New York New York* — qui ont pris forme différemment, et en des lieux différents, selon les contextes d'exposition ; enfin, à la croisée des possibilités d'interventions, les séries d'œuvres que Fortin a réalisées depuis 2000, dans lesquelles les assemblages de fragments d'objets, aux configurations

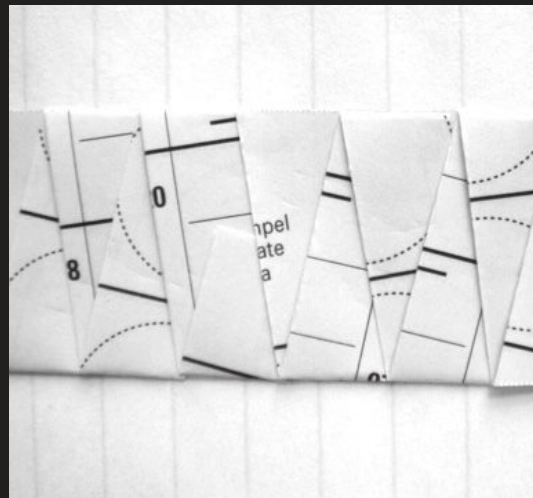
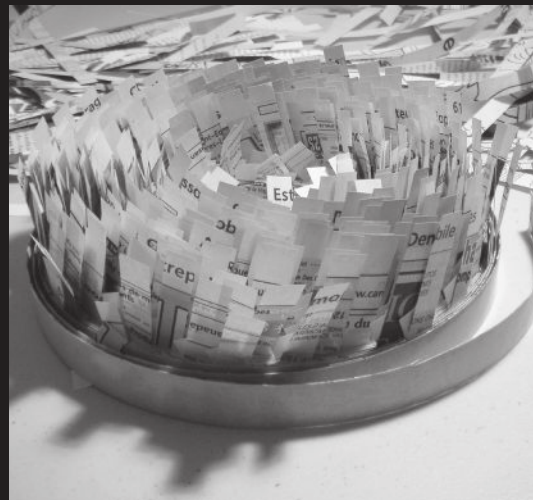
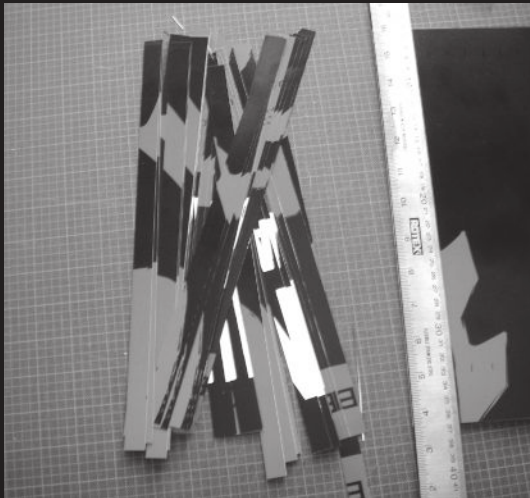
diverses, sont tour à tour défaits et refaits, ou alors conservés sur support, scellant en quelque sorte l'espace et le temps, à la manière d'une œuvre close sur son devenir. Exemplaires, les *Variables* (2000-2002) — faites à partir de fils d'appareils téléphoniques —, formes archétypes de soleils ou de miroirs aux « effets variables de couleurs », sont également « variables » du point de vue de leur arrangement spatial ; les *Marines*, languettes de bouteilles déchiquetées, sont assemblées, désassemblées et assemblées de nouveau, parfois fixées sur des supports, selon leur installation ; enfin, la série intitulée *Solitudes*, assemblages plus complexes de papiers pliés, assure la fixité de chacune de ses composantes à l'intérieur de structures qui, elles, varient d'une œuvre à l'autre.

Et c'est dans ce va-et-vient propre au processus de travail de Fortin — que d'autres ont associé justement à l'acte performatif — que l'on voit poindre l'idée de la durée comme axe de réflexion pour l'artiste. Le développement impliquant la durée, propre à chacune de ses réalisations, incite Fortin à repenser l'œuvre, non pas strictement en tant qu'objet d'art, mais aussi en tant que geste artistique. Si cette idée de réduire l'œuvre à l'acte a prévalu parmi les avant-gardes de la seconde moitié du siècle dernier — notamment avec les pratiques de l'art *in situ*, les stratégies de dématérialisation de l'œuvre d'art, et le conceptualisme —, dans le contexte de la remise en question de la rupture entre l'art et la vie, là n'est pas la source du travail de Fortin pour qui l'œuvre existe bien en tant qu'entité formelle autonome. L'auteur Luciano Vinhos nous ouvre de nouvelles perspectives sur le processus créatif en art contemporain lorsqu'il introduit la notion « d'œuvre élargie », qui nous semble davantage correspondre à l'attitude de Fortin vis-à-vis de sa pratique artistique. L'œuvre contemporaine serait conçue en tant que « champ de production hétérogène », ce qui signifie qu'elle « englobe les actions, les objets, les théories, les propositions et les attitudes quotidiennes de l'artiste. » La référence à l'*objet d'art* est ainsi reléguée au second plan, l'œuvre « élargie » devant inclure le « contexte auto-référentiel de création où le *principe d'art* s'insinue<sup>4</sup> ». Ces considérations plutôt théoriques nous ramènent, pensons-nous, à la notion d'éphémère qui marque la spécificité du projet artistique de Fortin, parce qu'elle semble justement, selon les mots empruntés à Arthur Danto, « interne à la signification de l'œuvre<sup>5</sup> ». Cette « absence de durabilité »,

intentionnellement en amont et en aval des réalisations de Fortin depuis le milieu des années 1990, permettrait de cerner le *pourquoi* de ces ensembles *variables* d'objets, objets trouvés qu'il déforme — dénature en quelque sorte —, dans sa volonté de *poursuivre* là où le carcan de l'utilitaire s'est resserré, là où les objets ont cessé de s'ouvrir au champ des possibles.

Avec les *Écrans*, Fortin continue, pour la première fois avec une telle envergure, l'exploration de la possibilité de concevoir et de réaliser des œuvres éphémères. Les neuf éléments de l'installation temporaire, de grande échelle et affichant pourtant de manière singulière cette « parenté secrète des détails<sup>6</sup> » dont parle Ernst Jünger à propos des collages, donnent lieu à des espaces picturaux fourmillant de fragments de réel, dans lesquels le spectateur plonge. S'opère ainsi un arrêt sur l'image (des objets), mais plus significativement, dirions-nous, un arrêt sur le temps. L'expérience d'une œuvre d'art produirait, selon Catherine Grout, « comme un éclat soudain, une brèche dans le continuum spatial et temporel<sup>7</sup> ». Chez Fortin, cette temporalité « propre à l'art et à son expérience » — temporalité qui ne serait « ni chronologique, ni linéaire, ni quantifiable et observable<sup>8</sup> » — se confond avec celle, d'un autre ordre, qu'il appelle « la transparence du temps investi », et qui colore, parfois à outrance, la perception de son œuvre : des œuvres marquées par la traversée du temps et qui condensent le temps passé à les fabriquer. Tels ces *Écrans* qui sont additions et accumulations de gestes, combinaisons et inventions de motifs, tressages et collages de papiers multiples, et qui deviennent images qui émergent dans la présence même du temps.

L'activité reliée aux différents corpus d'œuvres que Fortin élabore sans relâche semble non moins s'engloutir dans une sorte de dérive du temps, un temps qui échappe à la mesure et aux définitions traditionnelles de l'Occident. Du coup, et paradoxalement, un temps que nous serions tentée de qualifier de *cyclique* se conçoit dans ce contexte d'activité récurrente : « une ligne qui n'a ni début ni fin... », à l'instar d'une conception orientale du temps, à l'instar de la trajectoire de l'œuvre tout entier et de celle de chacune de ses productions. « Juxtaposition de moments "présents"<sup>9</sup> », à l'intérieur d'un mode constant d'assemblage et de déconstruction, résumerait le processus transitionnel par lequel Fortin donne corps aux objets. Ces matériaux, qui avaient été « abandonnés », sont





désormais, et pour un temps, récupérés, transformés, assemblés et installés, cristallisant des « moments », des passages répétés à travers le chaos des choses. La notion de circularité du temps se lie ici essentiellement au processus de création.

Extraits de leur contexte original, et parties prenantes de ses interventions temporelles, les éléments trouvent leur sens à travers le choix de Fortin de les restituer comme motifs structurant un vocabulaire formel. Si on finit par y reconnaître « la choséité de toutes les choses dont nous nous entourons<sup>10</sup> », ces matériaux du quotidien ne peuvent en effet s'y réduire. Car, depuis les œuvres phares du parcours artistique de Fortin jusqu'à celles présentées dans cette série nouvelle, exposée pour la première fois, et la seule fois de cette manière, les objets réunis transcendent ce qu'ils représentent avec générosité : tantôt composant une sorte de répertoire « d'artefacts naturels<sup>11</sup> », tantôt désignés comme « artefacts précieux<sup>12</sup> » ; tantôt participant d'une « fragile archéologie du quotidien », assumant une « valeur ethnographique et symbolique » et empruntant aux « codes, artistique et muséal<sup>13</sup> », tantôt interprétés dans leur « dimension critique et réflexive vis-à-vis de notre société et de ses valeurs<sup>14</sup> » ; tantôt enfin partageant la « poésie des matières et des couleurs<sup>15</sup> ».

Les volets de l'œuvre tout entier de Fortin traduisent différemment ses incursions essentielles du côté du quotidien, transposées en des installations qui transmutent la banalité. Lieu commun que de dire que les objets les plus triviaux sont source d'inspiration, que l'artiste exerce sur eux son empreinte et les façonne de sa pulsion créatrice ! Soit. En effet, depuis Picasso et Duchamp, les dadaïstes et les surréalistes, depuis aussi Robert Rauschenberg en Amérique, Dieter Roth en Allemagne et les nouveaux réalistes en France, les objets du quotidien entrent dans la sphère artistique ; et plus récemment, avec, entre autres, Bill Woodrow ou Tony Cragg, Jessica Stockholder ou Sarah Sze, et, plus près de nous, avec Kim Adams, le collectif BGL ou Michel Goulet, les vestiges du quotidien ne cessent d'inspirer les artistes. Ce que Fortin découvre, et ce qui l'inspire dans ces « objets manufacturés qui sont parfaits », c'est la possibilité de « travailler avec leur spécificité — le volume, le format, la couleur, la texture — et trouver des manières de les assembler<sup>16</sup> ». Ce qu'il apprécie dans l'espace de son ancien atelier où « se débattent en multiples » ces « petites choses sans valeur<sup>17</sup> », c'est de travailler dans la quiétude de la nuit, « perdre la

notion de temps », au son de la musique minimaliste, répétitive d'un Steve Reich<sup>18</sup>. Ce qu'il retient de ces épaves de bouteilles de plastique que le Saint-Laurent régurgite, c'est le plaisir de les « découper en bandes, les accrocher au mur, partout dans l'espace — comme s'il s'agissait d'un Jackson Pollock — [...] de les organiser en grands cercles tracés sur le mur ». Ce qu'il confie de ce côté magique inhérent à son travail, c'est la satisfaction de « faire trouver beaux des capsules de bière ou des mégots à des visiteurs [...], de faire redécouvrir aux gens des objets qu'ils manipulent tous les jours mais qu'ils jettent, sans même les regarder ». Ce qu'il recherche aussi lors de son passage à New York, à l'été 2001, ce sont les objets d'un quotidien emblématique, pour réaliser une œuvre censée symboliser la métropole<sup>19</sup>. Somme toute, ce que la reconnaissance du potentiel des objets suscite chez lui, c'est le « geste intentionnel<sup>20</sup> », ce qui fait que la manipulation, la transformation et l'assemblage de ces objets engendrent un univers plastique inattendu, qui évoque, au-delà de la matérialité des images, l'expérience esthétique des choses qui nous entourent.

Fortin relate qu'enfant, lors de longues promenades familiales, il était « toujours le dernier parce [qu'il] regardait tout<sup>21</sup> », et cueillait, en marchant, des feuilles, des fleurs, trouvées à ses pieds... Peut-être s'imaginait-il les formes, les tracés et, qui sait, les motifs qui peuplaient les dessins qu'il faisait déjà sans relâche ; peut-être était-il déjà fasciné par la plénitude de ces moments dont il se souvient aujourd'hui avec tendresse. Peut-être aussi étaient-elles déjà là, sous ses pieds ou dans sa tête, pour ressurgir quelques décennies plus tard, en 1997, ces *Fleurs sous les étoiles*, installation murale évoquant la fragilité des éléments organiques, floraux surtout. Et si cette œuvre, délicate, presque aérienne — tellement elle semble allégée du poids des choses — semble retenir, de façon particulière, encore aujourd'hui, l'intérêt de Fortin, permettons-nous de croire en cette « ligne qui n'a ni début ni fin... », qui définit, nous l'avons dit, la conception orientale du temps, et qui le guide dans la perception actuelle de son travail, passé et présent. Comme si « clore l'événement du temps » signifiait aussi pour Fortin se réapproprier ses œuvres antérieures dans l'espace de ses souvenirs transfigurés par l'expérience d'une culture nipponne, intériorisés autrement que par le simple retour nostalgique sur une œuvre achevée.

Décrivant « la brèche entre le passé et le futur », Hannah Arendt rappelle « le chemin frayé par la pensée, ce petit tracé de non-temps [...] dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du temps historique et biographique<sup>22</sup> ». Cette proposition, pour philosophique qu'elle soit, nous suggère quelque chose du processus de retour cyclique qui marque l'activité artistique de Fortin. S'il se plaît à cumuler les fragments de réel, à les organiser, à les conserver, pour ensuite en faire le matériel de son art, Fortin cède également à l'activité d'archivage des éléments hétéroclites de ses œuvres, pour ensuite les reprendre, répéter sur eux les mêmes gestes, les concevoir et les réaliser de nouveau dans l'espace. Suspendre le sens des objets et des œuvres, et les réinventer en des espaces picturaux ou sculpturaux — configurations de couleurs, de formes et de textures —, tel est le registre infini de ses interventions *éphémères*.

Comment donc cerner la particularité des neuf œuvres qui forment la série la plus récente, celles se constituant en des *écrans* qui voilent finement leur matérialité, à la limite de l'abstraction ? Pierre angulaire de sa pratique artistique actuelle, les *Écrans* signaleraient pour Fortin le « point de risque » qui fonde sa réflexion. Avec eux, il affirme en effet vouloir « clore l'événement du temps » tel qu'il s'est articulé et a pris forme jusqu'à ce jour, dans les séries, mais aussi dans les œuvres isolées. Pour comprendre cette idée qui ancre présentement sa recherche, et qui pourrait, somme toute, présager d'une possible rupture, sinon d'une voie de transition au sein de son parcours esthétique, nous esquisserons les filiations et les croisements parmi quelques-unes des œuvres repères qui semblent manifester les intentions fondatrices de l'art de Fortin. D'emblée, nous parlons d'un parcours conjuguant l'expérience visuelle de l'œuvre définie par sa matérialité avec celle, contemplative, de l'œuvre investie d'une qualité d'immatérialité. En effet, le développement des œuvres selon une trame chronologique ne rendrait compte que partiellement de la quête de Fortin d'un espace de l'objet commun qui révélerait les plis et les replis du regard posé sur lui.

Rappelons-nous donc brièvement ces œuvres phares — œuvres uniques ou séries — qui parfois préfigurent des œuvres nouvelles, parfois renouent avec des œuvres antérieures, parfois sont réintégrées dans d'autres œuvres, parfois s'inscrivent et se réinscrivent,

comme des leitmotifs, dans le parcours esthétique de Fortin. D'emblée, l'idée de série est apparue chez lui en 2000, avec les *Variables*, qui sous-tendent une césure apparente par rapport aux œuvres individuelles antérieures, mais qui, finalement, reprennent autrement la *manière* de Fortin, depuis le début, de concevoir ses ensembles. En effet, plusieurs de ses œuvres d'avant 2000 constituent des éléments d'une série virtuelle, puisqu'elles sont décomposées et recomposées, au sein de structures variables, avec toutes les nuances que cela suppose dans l'organisation formelle. Ainsi, *Point d'orgue* et *New York New York* se conjuguaient au pluriel (car en fait, plusieurs *états* successifs les caractérisent), cependant que des œuvres faisant partie de séries, telles *Marines* ou *Solitudes*, réalisées à partir de 2000, se conjuguaient au singulier (elles sont en effet autant de variations uniques sur un même thème). Les unes et les autres relèvent des mêmes notions de répétition, de transformation et de variation, dont sont empreintes les réalisations de Fortin jusqu'à ce jour. Cette prédilection de Fortin pour la série se manifeste par ailleurs très tôt, dans la suite des « cabinets de curiosités » qu'il réalise — après sa découverte de ces répertoires muséologiques « d'objets rares, exotiques, curieux » — et qui, dès lors, lui permettent d'explorer les possibilités de disposition des objets « banals, communs, du quotidien » sur une surface, somme toute, essentiellement, travail qu'il privilégie dans ces champs colorés de papiers pliés que sont les *Écrans* récents.

La série intitulée *Marines*, considérée à juste titre dans la filiation de la peinture abstraite moderniste<sup>23</sup> — bien que Fortin réfère à ces pièces en tant que « sculptures » — introduit de façon plus résolue la variation qui s'opère alors dans la structure de l'espace de ses réalisations. Les éléments des œuvres antérieures étaient multiples et, le plus souvent, variés, et leur disposition, dans l'espace du mur ou du socle (des tables sous vitrine ou le sol), pouvait être ordonnée à l'intérieur d'une structure variable, parfois même éclatée (qu'on pense ici en particulier à *Point d'orgue*). Les fragments de bouteilles récupérés de *Marines*, dont *Marine, Saint-Jean-Port-Joli 2* (2001) de la collection du Musée, sont maintenant assemblés selon le principe de la répétition d'un même élément, à l'intérieur d'une structure formelle donnée. Si ce n'était de la richesse des textures — de la « mémoire des plastiques » disait Fortin —, la référence à l'objet s'estomperait — quoiqu'elle serait

toujours présente — et les « champs colorés » occuperaient désormais le regard médusé par l'épuration de l'espace et ce qu'elle évoque.

À cet égard, la série d'estampes intitulée *Tondos* — des collagraphies réalisées à partir de pages découpées dans des livres, pliées et collées sur des plaques — est significative en ce qu'elle propose, pour chacune des quinze œuvres, une composition abstraite, conçue selon une grille géométrique. Le réseau des tracés, résultat de l'arrangement systématique des papiers sur une surface, laisse transparaître l'intérêt de plus en plus marqué de Fortin pour la construction d'espaces picturaux où il y aurait une sorte de mise en abyme des éléments matériels. Cette série, dans laquelle Fortin expérimentait une technique de la gravure, pourrait être comparée à un « dessin préparatoire », dans une gamme de noir et de blanc, qui révélerait l'affirmation d'un langage plastique en coïncidence avec le « geste intentionnel » qui fonde sa pratique.

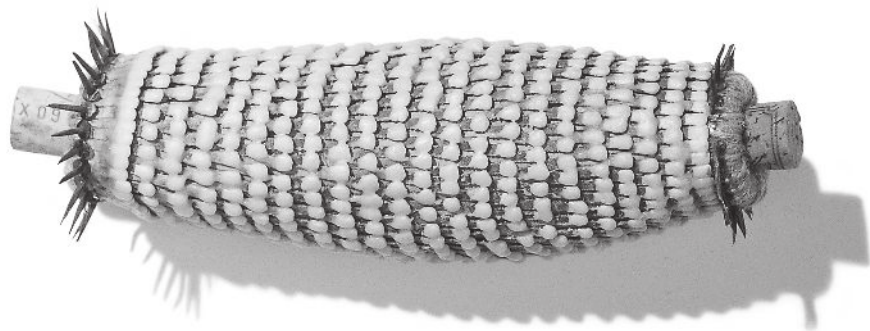
*Solitudes*, dont le titre nous rappelle éloquemment le processus de création de Fortin, et peut-être aussi le rapport au monde des apparences qu'il entretient à travers son travail inlassable, est une série d'œuvres constituées de panneaux en losanges parfois tronqués, sur lesquels des éléments multiples — pages de livres, cartes routières, magazines, catalogues et autres papiers — sont pliés, assemblés et juxtaposés selon des vecteurs horizontaux et verticaux. L'œuvre de la collection du Musée intitulée *Solitude n° 6* (2002), avec ses amples effets d'origamis, est exemplaire de la plénitude de la surface que l'on retrouvera dans les œuvres de la série *Écrans*, plénitude chromatique née du foisonnement des éléments non hiérarchisés dans l'espace sculptural et pictural.

Car il y a effectivement, avec ces deux séries construites à partir d'éléments papiers similaires, passage de l'ordre du sculptural à l'ordre du pictural. Avec les *Écrans*, nous serions tentée — sans pourtant lui associer l'œuvre de Fortin — d'y retrouver la problématique du *pattern painting*, qui a émergé aux États-Unis au milieu des années 1970, et qui érigeait en style « la répétition systématique d'un même motif ou de motifs, utilisés pour couvrir une surface uniformément<sup>24</sup> ». La question soulevée par John Perreault était celle de la filiation avec la peinture moderniste, par rapport aux références contenues dans ces *pattern painting*. Les références transculturelles constituaient en effet le prisme

à travers lequel il était possible de considérer cette peinture, figurative ou non. De même, chez Fortin, l'assimilation des aspects de la culture nipponne semble devenir déterminante pour sa pratique artistique récente. L'effet *allover* des grandes plages de couleurs et la rigueur des structures de l'espace pictural de la nouvelle série, se conçoivent désormais, pour lui, en adéquation avec l'espace de perception que définit l'installation. L'importance accordée au processus de réalisation, et la manière, fondamentale, de travailler à partir des *objets choisis*, deviennent nouvellement tributaires d'une expérience contemplative inspirée de parcours parmi les jardins zen japonais, en particulier celui de Ryoan-ji, à Kyoto.

Installation *in situ* donc, la série des neuf œuvres qui forment les *Écrans* englobe essentiellement, pour Fortin, la notion de *vide*. Désigné au Japon par un mot d'une syllabe, *ma*, le vide, chargé de « puissance expressive », peut être spatial, social ou temporel. « On parle de *ma* quand des circonstances ou des objets "encadrent" un vide et le font ainsi *exister*. » « La ponctuation du mouvement dans la danse ou le théâtre nô, les silences dans la musique, la distance maintenue entre l'hôte et les invités dans l'art du thé, ou les plages vides d'une peinture à l'encre<sup>25</sup>... » et, pour Jérôme Fortin, l'arrêt sur l'image et sur le temps dans le parcours d'une installation éphémère.

- 1 Cette expression et celles qui suivent sont tirées de conversations avec l'artiste, durant l'année 2006.
- 2 La première œuvre de la série *Écrans* a été réalisée dans le cadre de l'exposition *L'Envers des apparences* au Musée d'art contemporain de Montréal (27 mai – 11 septembre 2005). Constituée de collages de bandes dessinées japonaises (mangas noir et blanc) apposés directement au mur, l'œuvre a été détruite au démontage, selon la volonté de l'artiste.
- 3 L'expression est empruntée à Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 37.
- 4 Luciano Vinhos, « Penser l'œuvre dans son sens élargi », dans *L'esthétique aujourd'hui ? textes réunis par Bernard Lafargue*, Pau, Publications de l'Université de Pau, coll. « Figures de l'art » 10, 2006, p. 181.
- 5 Arthur Danto écrit : « Je montre ici comment n'importe quelle qualité esthétique est applicable pour peu qu'elle soit interne à la signification de l'œuvre. » « Les significations incarnées comme Idées esthétiques », *op. cit.* à la note préc., p. 19.
- 6 L'expression est empruntée à Ernst Jünger dans *Soixante-dix s'efface*, Paris, Gallimard, 1984, p. 151-152, cité par Catherine Grout, « De l'anonymat à l'invention, les ravisseurs de la beauté moderne », dans *Murmures des rues*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1994, p. 56.
- 7 Catherine Grout, *op. cit.* à la note 3, p. 9.
- 8 *Id.*, p. 40.
- 9 Shûichi Katô, dans *Télérama*, n° 2472 (28 mai 1997), p. 14, cité par Catherine Grout, *eod. op.*, p. 23.
- 10 Hannah Arendt, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, [1972] (titre original *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*), p. 269-270, cité par Catherine Grout, *op. cit.* à la note 3, p. 27.
- 11 Sara Matthews, « Poetry and the Everyday », dans *Bleu, blanc, mer*, Lennoxville, Bishop's University Art Gallery, 2002, p. 15. [Notre traduction.]
- 12 Laurier Lacroix, « En état de ciel », dans *Jérôme Fortin*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1999, p. [1].
- 13 Louise Déry, *Point de chute*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2001, p. 28-14.
- 14 Gilles Godmer, *L'Envers des apparences*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, p. 28.
- 15 Louise Déry, *op. cit.* à la note 13, p. 28-14.
- 16 Jérôme Fortin, « Jérôme Fortin sculpteur », entretien réalisé par la Société Radio-Canada. « Coup d'œil sur la relève », [http://www.radio-canada.ca/culture/releve/Fortin/01\\_hv.htm](http://www.radio-canada.ca/culture/releve/Fortin/01_hv.htm)
- 17 Anne-Marie Belley, « Vide-poches au cinquième », *Jérôme Fortin : Après l'atelier*, Longueuil, Plein sud, 2004, p. [1].
- 18 Jérôme Fortin nous informe que la première œuvre de la série *Écrans*, réalisée pour l'exposition *L'Envers des apparences*, lui a été inspirée par le dessin intitulé *Weaver's Notation* (1976) de Beryl Korot, illustrant la pochette du disque *Steve Reich Music for 18 Musicians*, ECM Records, 1978.
- 19 Jérôme Fortin, dans « Jérôme Fortin sculpteur », cf. note 16.
- 20 Les termes sont empruntés à Catherine Grout, *art. cit.* à la note 6, p. 54.
- 21 Jérôme Fortin, dans « Jérôme Fortin sculpteur », cf. note 16.
- 22 Hannah Arendt, préface à *La Crise de la culture* [...] (voir note 10), cité par Catherine Grout, *op. cit.* à la note 3, p. 40.
- 23 Voir France Gascon, « Jérôme Fortin pas à pas », *Jérôme Fortin ici et là – here and there*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 2002, p. 14-38.
- 24 John Perreault, « Issues in Pattern Painting », *Artforum*, Volume XVI, no. 3 (November 1977), p. 36. [Notre traduction.]
- 25 Marc P. Keane, *L'Art du jardin au Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier pour la traduction française, 1999, p. 132.



Petite bombe domestique 1995  
30 x 12 x 12 cm



JEAN-ÉRIC RIOPEL

Un des mérites de Jérôme Fortin est de nous proposer un regard neuf sur des objets usuels. Avec un grand respect pour leurs formes et leurs caractéristiques, il les manipule pour créer des pièces étrangement familières où de prime abord ces objets disparaissent au profit d'une nouvelle unité de sens. Pourtant, il ne tente pas de camoufler ses matériaux, bien apparents au contraire, mais leur disposition, leur mise en exposition, bref, leur mise en évidence, transforme notre perception d'objets aussi triviaux que des filtres de cigarettes, des livres ou des contenants de plastique.

« Comment c'est fait ? » « Mais c'est quoi ? » « Regarde ! Ce sont des allumettes ! » On décortique les pièces du regard ; on ouvre un oursin posé sur un verre dépoli ; on suit les courbes d'un élastique clouté disposé sur un tapis de velours. Les visages se penchent, émerveillés, parfois interrogateurs, amusés ou songeurs. Quelques années plus tard, on est saisi devant un immense tableau en blanc et gris. On s'aperçoit qu'il est fait de bandes superposées de mangas pliés et collés contre le mur. « Que ce doit être ennuyeux à faire ! » écrit l'un<sup>1</sup>. « Quelle patience ! » dit un autre, en s'approchant pour essayer de mieux déchiffrer l'expression des visages de bandes dessinées japonaises qui se débattent sous le revers des plis, en jugeant la somme exigeante de travail que cache une telle réalisation. Fort à propos, Fortin me cita un jour une chanson de Léo Ferré : « La patience, c'est notre plus grande vertu. » Voyant qu'il n'avait retenu que la première partie du vers, je répliquai : « C'est notre drame aussi<sup>2</sup>. » En y pensant aujourd'hui, je vois combien cet échange illustre superbement la force tranquille qui anime intensément Fortin dans sa poursuite de l'idée que l'on peut faire de grandes choses avec peu de matériel — et un peu de discipline ! Si certaines des pièces supposent une exécution routinière, cela ne relève pas d'un travail décontracté ou nonchalant pour autant. La tension et la minutie doivent être constantes. Les idées fusent dans les carnets de croquis, les doigts esquissent des modèles et des prototypes, mais voilà qu'il faut vivre l'expérience de leur réalisation pour voir l'objet prendre forme. Il faut se laisser prendre au jeu. Et assurément, Fortin a une vision poétique de la sculpture.

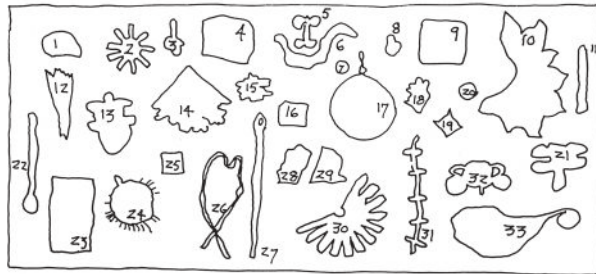
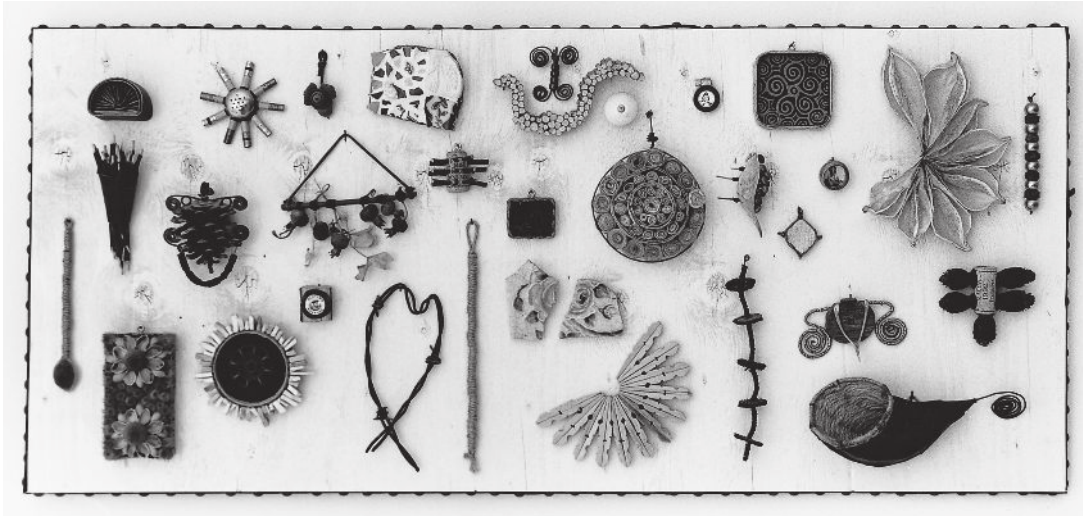
## Les matériaux

Québec, probablement au printemps 1995 : je fais une promenade avec Fortin. Nous traversons le stationnement d'un garage abandonné, près de chez lui. Soudain, il s'arrête à un endroit précis et creuse une marque du pied dans le gravier, en soulevant la poussière : c'est là qu'il a trouvé quelques boulons encore graisseux. J'ai l'impression de parler avec un chasseur revenu sur les lieux de sa dernière prise qu'il raconte avec émotion. Quelques mois plus tôt, il s'est mis à récupérer des objets au hasard lors d'un voyage en vélo sur les rives de l'estuaire du Saint-Laurent, comme s'il s'agissait de précieux souvenirs (bouts de bois, tessons de porcelaine, pommes de pin « cocottes », morceaux de tissus, etc.). Fortin s'anime, il est en train de redécouvrir le monde avec une fébrilité extrasensorielle. Il pense au riche potentiel de tous les matériaux qui s'offrent maintenant à lui ; à tout ce qu'il peut faire avec le moindre bout de papier ou d'attache de poubelle manipulé avec dextérité.

Nous rentrons. Sur un tabouret est posée une sculpture étrange, en forme de petite bête à carapace, recouverte de papier et de couches d'encaustique inlassablement caressée au papier à sabler. Des mots et des pages de livres s'enchevêtrent, se superposent et disparaissent au gré de sablages successifs, créant des taches et de légères anfractuosités patinées aux airs de vieilles cartes maritimes parcheminées. À côté, sur une petite table qui sert d'établi dans le salon, on peut voir ce que les boulons assemblés sont devenus : un petit bracelet aux allures de chenille ouvragée, qui sera bientôt affublé d'un titre évocateur : *Petites perles de garage*.

Quelques jalons du travail à venir sont posés : matériaux pauvres, usuels et familiers transformés par l'investissement du temps de l'artiste<sup>3</sup>. Quelques-uns des matériaux de prédilection des premières années ont aussi fait leur apparition : bouchons de liège, capsules de bouteilles de bière, filtres de cigarettes, allumettes ; d'autres suivront, comme les boîtes de conserve de thon ou de jus de tomate et les fils téléphoniques.

On découvre déjà les résultats de l'entreprise quelques mois plus tard au Musée d'art de Joliette, à l'été 1996, lors d'une première exposition collective : *La Jeune Relève lanauoise*. Trois pièces distinctes<sup>4</sup> sont posées sur des socles, mais celle qui retient davantage l'attention prend la forme d'un tableau<sup>5</sup>, *Éphémérides*, constitué de 33 assemblages<sup>6</sup>.

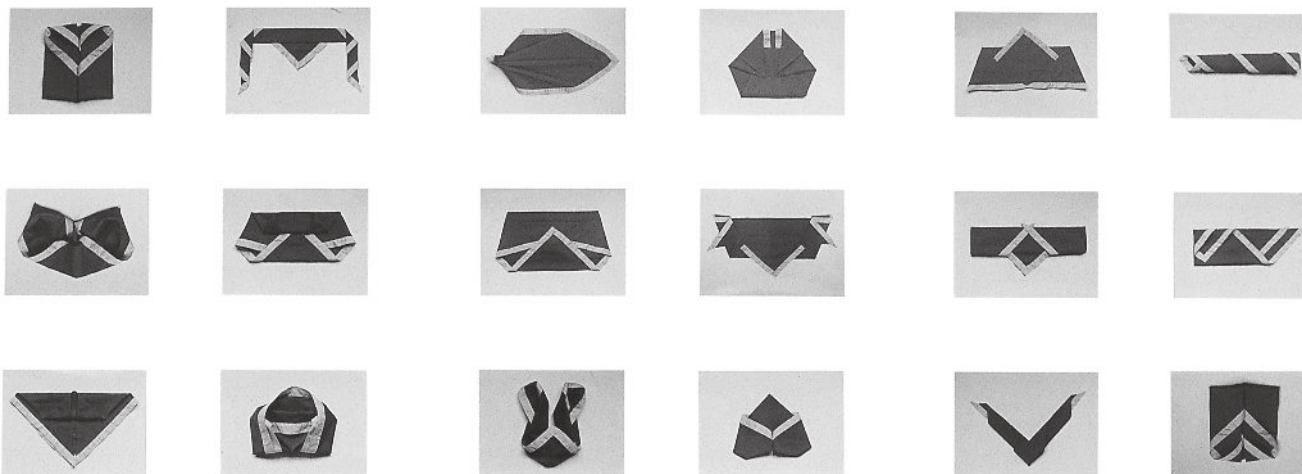


- |   |   |  |
|---|---|--|
| <p>1 <i>La douceur profonde de l'anarchie</i> – clou, cuir, bois</p> <p>2 <i>Le Soleil de Van Gogh derrière un tournesol</i> – crayon, salière, fil de coton</p> <p>3 <i>Promenade solitaire</i> – gland de chêne, cuir, broche</p> <p>4 <i>Ti-Jean vaisselle ou les rives du Saint-Laurent</i> – porcelaine, plâtre, bois</p> <p>5 <i>L'idée de la mouche; l'excuse faite aux sauterelles</i> – métal</p> <p>6 <i>Croix de bois, croix de frère</i> – bois</p> <p>7 <i>Mon père ce bureau</i> – porcelaine</p> <p>8 <i>Médaille pour un enfant sage</i> – métal, papier</p> <p>9 <i>Invite someone dangerous to tea</i> – métal, linoléum gravé et peint, jute</p> <p>10 <i>L'escapade de Québec</i> – asclépiade commune</p> <p>11 <i>Petites perles de garage</i> – métal, coton</p> | <p>12 <i>Prière amérindienne</i> – cuir, bois</p> <p>13 <i>Paris ma sœur, un collier</i> – cône de conifère, broche, perle, nylon</p> <p>14 <i>« Invitation au voyage » l'arrivée à Trois-Rivières</i> – bois, corde, rosiers sauvages</p> <p>15 <i>Crucifixion XXIII, couronne d'épines</i> – liège, bois</p> <p>16 <i>Je t'aime un peu, beaucoup, passionnément</i> – cône de conifère, cire, bracelet, boîte d'allumettes</p> <p>17 <i>Petites proses d'hiver</i> – papier, broche</p> <p>18 <i>À ma mère</i> – asclépiade commune, fleur, coton</p> <p>19 <i>Petit paquet de tristesse</i> – porcelaine, cuir, coton</p> <p>20 <i>Pique-nique sous les lilas éternels</i> – métal, papier</p> <p>21 <i>Les cocottes gainées</i> – cône de conifère, bouchon de liège, caoutchouc, coton</p> | <p>22 <i>Le fétichisme de Valérie</i> – jute, noyau</p> <p>23 <i>Les enfants terribles</i> – éléments végétaux, métal</p> <p>24 <i>Confessions gaspésiennes etc.</i> – porcelaine, métal, velours, coton</p> <p>25 <i>Petit tableau toxique</i> – bois, métal, papier</p> <p>26 <i>La passion selon Jérôme</i> – métal</p> <p>27 <i>Souvenir d'Akéla, Balou, Hati</i> – jute</p> <p>28/29 <i>Représentation d'un homme et d'une femme près d'un quai</i> – porcelaine</p> <p>30 <i>Impression vague des Belles-Sœurs</i> – bois</p> <p>31 <i>La satire des H.L.M.</i> – métal</p> <p>32 <i>Allégorie de l'ignorance</i> – bois, métal, os de poulet</p> <p>33 <i>Instrument servant à écouter la folie</i> – jute, fil de fer, papier, acrylique</p> |
|---|---|--|

Chacune des pièces arbore un titre enchanteur<sup>7</sup>, à la fois autobiographique et poétique, où l'humour côtoie la tendresse. Cependant, *Éphémérides*, qui marque le point de départ des œuvres subséquentes, sera vite rangée, sans doute d'abord en raison de la grande fragilité de certains de ses éléments composés de végétaux, mais également à cause de la facture un peu naïve que Fortin délaissera pour des présentations impeccables à la finition soignée. À l'avenir, également, des titres désigneront seulement les ensembles : le tableau pour la somme de ses parties ; le cas échéant, le nom désignant l'ensemble d'une série.

### **Ébauches et portraits**

L'année suivante, Fortin réalisera deux projets photographiques, à première vue atypiques dans sa production, mais qui laissent entrevoir ses préoccupations et le recours à la mise en œuvre des processus de travail qui prendront de l'importance avec le temps. Pour une exposition collective présentée au Centre des Arts Saidye Bronfman, *L'Entrespace 3*, Fortin propose une série d'une vingtaine de photographies encadrées montrant un foulard bleu et jaune de scout, plié chaque fois d'une manière différente. L'absence de titre et de commentaire laisse peu de prise à une lecture, mais il s'agit toutefois d'une première série de pliages et de sculptures « performées » et exposées sous forme de photographies. Peu après, pour une autre exposition, *La Mémoire des autres*, qui aura lieu à Dieppe, en France, Fortin présente une pièce éponyme, plus ambitieuse. Avec la collaboration de Martin Rondeau, photographe, il invite 49 connaissances et amis pour une session de photos (gros plans uniformes, vêtements sombres et fond gris). Tirés sur de grandes feuilles, les portraits sont ensuite coupés en 49 morceaux au format d'une carte de visite, étampés à l'endos (signature et remerciements), plastifiés et poinçonnés, afin d'être accrochés les uns derrière les autres, sur des tiges de présentoirs d'étalage. Le public est invité à prendre une carte, ce qui produit une transformation morphologique du tableau, à coups de pixels géants, serions-nous portés à dire aujourd'hui, en relevant la parenté — version « low-tech ! » — avec le vidéoclip *Cry* de Godley & Crème (1985). Mais il s'agit bel et bien d'une sculpture, et d'une œuvre relationnelle de surcroît, constituée de 2401 cartes.



Non titrée 1997

Vue de l'installation à la Galerie Liane & Danny Taran,  
Centre des Arts Saidye Bronfman



### **La chambre des matières**

C'est l'été et Jérôme vient de partir pour le premier de ses grands voyages : nous sommes les colocataires d'un appartement montréalais typique, à long corridor, et le salon double qui sert de chambre et d'atelier est vide. Un des murs nus est criblé de trous, vestiges des mises en place des sculptures appendues en constellation et des patrons épinglés pour monter les divers accrochages. La lumière entre par la haute fenêtre en avalanche de soleil vers la fin de l'avant-midi. Des épis de fils téléphoniques multicolores débordent par centaines des sacs et des boîtes. Un « exacto » au manche de plastique jaune se trouve seul sur la table recouverte d'une vitre qui sert de plan de travail ; Jérôme range ses outils un à un et les pièces terminées, en cours de production ou en développement sont triées et occupent des boîtes numérotées ou des tablettes. Le tiroir de la table est rempli de bouchons de liège conservés par des parents et des amis. Selon les projets, Jérôme trouve des collecteurs qui récupèrent certains objets plusieurs années durant. Certaines matières s'accumulent parfois en se dérochant finalement à toute tentative de manipulation. D'anciennes pièces faites de prêles, de samares ou de papier prennent la poussière. Tous les jours je viens boire un café en regardant la lumière les envelopper et je sens que ces sculptures sont bien vivantes, organiques, en paisibles communautés.

### **La mise en exposition, histoire d'un regard**

Durant de ses études en arts plastiques au cégep, Fortin se trouve finalement à passer beaucoup de temps juste en face, au Musée d'art de Joliette. On vient d'y entreprendre des travaux d'agrandissement et les tâches sont colossales. Fortin est embauché comme technicien pour la durée du chantier. Il apprend les rudiments du métier et suivra ensuite quelques cours qui lui permettront de travailler pour une quinzaine d'organismes, d'institutions et de compagnies privées dans le milieu des arts visuels et de la muséologie. Bien qu'il se considère comme un autodidacte, il poursuit de cette manière une véritable formation au sens traditionnel : contact quotidien et concret avec des œuvres et des médiums variés de toutes les époques, observation de techniques diverses et des problèmes soulevés par l'exposition des œuvres, sans oublier le travail sur le terrain

avec les artistes, les conservateurs, les commissaires, le public et les collectionneurs. Deux rencontres le marqueront particulièrement : celle du japonais Kimio Tsuchiya (né en 1955), venu au centre d'exposition Plein sud<sup>8</sup> présenter une œuvre concentrique faite de cendre ; et celle du Cubain KCHO (Alexis Leyva Machado, né en 1970), investissant le Centre international d'art contemporain<sup>9</sup> avec deux installations faites d'objets récupérés et accumulés en équilibre, *Para olvidar* (1996) et *La Columna infinita* (1996).

L'année 1998 est une année-charnière : sélectionné pour la première *Biennale d'art contemporain de Montréal*, Fortin y présente trois œuvres qui sont fort remarquées. Il n'a que 27 ans et deux années d'activité en tant qu'artiste, mais ses huit années d'expériences comme technicien ont aiguisé son regard et nourri sa pratique. Il ne laisse rien au hasard : des socles en métal sont faits sur mesure pour accueillir ses nouvelles pièces apparentées aux cabinets de curiosités et il documente photographiquement son travail avec soin, en soulignant la richesse des détails. À cette époque, il présente des collections de petites sculptures en combinant les matériaux courants mentionnés plus haut : il accentue leur pouvoir de séduction, en les offrant à la vue dans des écrins qui rehaussent leur valeur et leur confèrent un statut « d'objets de désir<sup>10</sup> », protégés d'une vitre. Ou bien il accentue leur fragilité en les fixant au mur sans protection, comme des pièces entomologiques qui pourraient s'effriter ou se briser d'une simple pression du doigt. Un équilibre harmonieux et mystérieux — un réalisme magique ! — est créé entre les sculptures constituées des divers alliages de l'animal, du végétal, du minéral et du synthétique.

L'œuvre photographique de Karl Blossfeldt (1865-1932) a probablement été, ces premières années, une des sources d'influence sur Fortin. Blossfeldt se signale par ses *Formes originelles de l'art* : des planches de végétaux dont les agrandissements et les détails révèlent l'expressivité des formes naturelles mises en relief par une prise de vue neutre et sculpturale. Même si son intention n'est pas de recréer la nature, il est facile de retrouver des formes naturelles ou leur évocation dans les pièces de Fortin — qu'on pense seulement aux fleurs ou aux étoiles, par exemple, ou à la présence récurrente de la forme sphérique qui rappelle encore une nature primitive. Les pièces de Fortin présentent un petit microcosme fabuleux, détails agrandis de la réalité sous une forme muséale, reprenant l'idée d'une collection portative, hautement singulière.





Dix-neuf petits préludes (détail) 1997

En état de ciel (détail) 1999



En 2000, Fortin présente trois nouveaux cabinets de curiosités (*Bagatelles I, II, III*) précurseurs des tendances à venir : abandon progressif des végétaux pour des matériaux homogènes, apparition des séries, des jeux de variations et des déclinaisons de pièces. Les objets se veulent plus dérisoires, et non plus uniques ou précieux, Fortin explorant davantage le potentiel des combinaisons. Son idée de bazar prend forme ; c'est peut-être une parade contre les étiquettes que l'on accole facilement, le refus d'être perçu par certains comme un bricoleur, un faiseur de bijoux ou un fabricant d'art ornemental. La tenue d'un petit solo à Québec, *Cabinet*, à la galerie L'Œil de Poisson, lui permet de présenter une installation *in situ*, avec quelques œuvres sur les murs et par terre, dont une, en équilibre dans un des coins, est composée d'une tige de métal fléchissant sous le poids de capsules de bouteilles de bière (dans la forme fétiche des oursins) qui y sont embrochées. On sent le désir de sortir du cadre, de l'appui, devenu restreint, du socle.

Ce changement d'espace continue avec *Point d'orgue* (1996-2001), où l'on passe du cabinet à la réserve (accumulation d'œuvres dans le musée, la galerie ou dans l'atelier de l'artiste), déballée sur deux grandes toiles étendues au sol. On retrouve les pièces habituelles de Fortin, mais au lieu d'être mises en valeur séparément, en relation les unes avec les autres, elles s'accumulent en groupes ou s'entassent en rangs. Des cartons de boîtes défaits, ouvertes et vides, ou refermées et empilées, occupent une grande partie de l'espace. Un panneau mural chargé de quelques pièces est posé contre les boîtes, ouvrant une dimension verticale, tout en accentuant l'horizontale du format paysage. Le spectateur peut se promener autour de l'œuvre en s'approchant des objets, ou tenter de la saisir dans son ensemble. En fait, on croirait faire irruption en plein montage de l'exposition, à moins qu'il ne s'agisse plutôt d'un kit d'exposition à assembler : il y a amplement de pièces sur la toile et dans les boîtes (réellement pleines ! mais à l'abri du regard) pour couvrir les murs et remplir les vitrines d'une galerie. La pièce *New York New York* reprendra aussi l'idée de l'accumulation et du bazar ; le socle des cabinets antérieurs a fait place à une table pliante de vendeur de rue.

On le voit, Fortin réalise incontestablement des sculptures, mais comme le dit Élisabeth Recurt à propos d'une *Marine* exposée en 2005 : « Avons-nous affaire à une œuvre picturale ? [ou] Sculpturale ?<sup>11</sup> », ajoutant : « Non seulement *Marine* oscille-t-elle

entre abstraction et figuration, mais entre plusieurs dimensions<sup>12</sup>. » Voilà qui s'applique à la majorité de la production de Fortin, autant aux œuvres murales qu'à celles présentées sur des tables ou au sol, qui ont la particularité de se lire comme des tableaux. Fortin serait-il un peintre de genre ? Assurément postmoderne ! Détournant des objets de leur fonction pour raconter une histoire de l'art fantaisiste, dans une pinacothèque où de nouveaux vestiges de l'urbanité se mélangent à des traditions pluralistes esquissées avec un zeste de poésie et de philosophie orientale, et pourquoi pas, un intérêt pour une histoire naturelle à la rencontre d'un monde manufacturé et métis. Ouf !

### **Des formes : une grammaire des gestes (les nouveaux matériaux)**

Pour composer ses *Bagatelles*, l'artiste a emmagasiné beaucoup de pièces ensuite réparties avec un jeu d'échos dans les trois ensembles. Comment faire une pièce ? Comment la répéter, en jouant avec la couleur des allumettes, des capsules de bouteilles ou des fils à broder ? Ce qui l'intéresse maintenant, c'est le développement de méthodes, la création d'un processus de travail et d'un savoir-faire. La répétition lui permet d'explorer les propriétés, les forces, les tonalités et les formes de ses matériaux qu'il fixe désormais dans un langage qui lui est propre : dans la répétition, le plaisir de maîtriser la forme, jusqu'à l'épuisement. Dorénavant, Fortin recherche surtout des matériaux neufs (non plus communs, mais semblables — une matière première) parfois achetés sans intermédiaire chez le manufacturier. Pas étonnant que les musiques de Glenn Gould, Steve Reich, John Cage, Meredith Monk ou Arvo Pärt, quand ce n'est pas Stereolab ou d'autres, l'accompagnent en boucles parfois des nuits entières, pour moduler un travail devenu sériel.

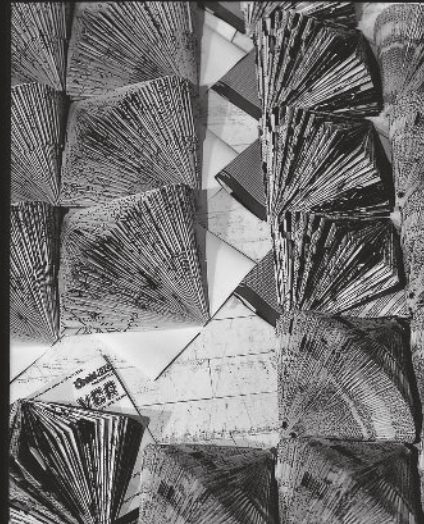
Débute alors une première véritable grande série, les *Variables*, faite à partir de fils téléphoniques que l'artiste dégage partiellement (complètement ou pas du tout) après avoir préalablement défait les épissures et séparé les couleurs pour manœuvrer une quantité phénoménale de nœuds à partir d'un anneau en forme de soleil filamenteux (ou de capteur de rêves, à l'ère de la fibre optique). Il réalise ensuite une première *Solitude*, tableau géométrique de livres pliés en losanges qui semblent façonnés comme des diamants ; puis, au printemps 2001, des expérimentations mènent à la série des *Marines*, faites de



ILFORD XP2 SUPER 3837



ILFORD XP2 SUPER 3837



ILFORD XP2 SUPER 3837



ILFORD XP2 SUPER 3837

lanières découpées et tendues en forme de disque, provenant de contenants en plastique littéralement dévidés. De retour d'un séjour de travail passablement mouvementé à New York — de juillet à la fin de l'automne 2001, riche en trouvailles avant de se transformer en expérience bouleversante sur le plan humain —, Fortin redouble d'efforts en poursuivant simultanément l'exploration de ces trois grandes séries culminant avec la présentation d'une mini-rétrospective au Musée d'art de Joliette, en 2002. La collaboration avec la galerie Pierre-François Ouellette Art Contemporain, qui vient d'ouvrir ses portes à Montréal, l'aide également à poursuivre ses recherches d'une manière plus soutenue.

À travers ces grandes séries, l'exploration des volumes, des formes, des textures, des nuances de couleurs et des motifs, prend de plus en plus d'importance. Tous les gestes sont visibles et les matériaux en gardent les empreintes ; on pourrait littéralement défaire ces œuvres en les dénouant ou en les dépliant, en reprenant à rebours les gestes un à un. L'inscription du temps devient une donnée sensible, à prendre en considération au même titre que les autres matériaux. À moins qu'elle n'agisse comme une quatrième dimension, en inscrivant la durée, non pas dans le champ du spectateur, mais dans la composition intrinsèque des pièces. Les *Solitudes* soulignent d'ailleurs éloquemment le tête-à-tête de l'artiste avec sa matière. *Solitudes* : autant de temps passé avec des livres qu'il en faudrait à les lire, en ne les lisant pas, tournant les pages en repoussant le temps à l'intérieur. Après tout, des livres, ce n'est que de l'encre et du papier, avant qu'ils ne soient traversés en profondeur par une lecture perçant leurs caractères : la quatrième dimension est bel et bien à l'intérieur.

Les *Marines*, quant à elles, illustrent davantage les prouesses de l'art de Fortin, de la coupe très physique aux ciseaux jusqu'à la longue installation des pièces au mur avec les agrafes, perceptibles, qui deviennent parties prenantes. Et malgré leur apparente simplicité, elles ne se laissent pas cerner aisément. Comme le remarque encore Recurt : « L'œuvre tient donc autant des manières de peindre et de dessiner que de sculpter<sup>13</sup>. »

Au printemps 2003, Fortin réalise une première incursion du côté de l'estampe, lors d'une résidence aux Ateliers Graff de Montréal. Initié à la technique de la collagraphie par Carlos Calado, il coupe, colle, plie et assemble des bandelettes de papier arraché à des

livres, pour créer des plaques d'impression qui s'inspirent des *Marines*. D'emblée, il se sent familier avec le nouveau médium et réalise un ensemble d'une quinzaine d'estampes qui prennent le nom de *Tondos* (encore une référence à l'histoire de l'art pictural!).

### **Quelques noms lâchés**

On mentionne parfois les noms de Claude Tousignant et de Jean-Paul Mousseau à propos du travail de Fortin. Non sans raison, mais surtout à cause de la forme ronde des *Accélérateurs chromatiques* de Tousignant et des *Espaces temps* de Mousseau, et de leur prédilection pour les cercles. Si Fortin partage la rigueur et les explorations sérielles du premier et le plaisir du second à jouer avec les lignes et les matériaux divers dans l'espace, il nous semble qu'il y aurait davantage de filiations à suivre avec le travail, du moins dans l'esprit, d'un Michel Goulet en sculpture, qui détourne souvent des objets de leur fonction première au profit de leur expressivité plastique et lyrique, avec un regard parfois critique ou ludique. On peut aussi penser à Serge Murphy pour certains assemblages oniriques faits à partir d'objets du quotidien transformés en totems ; ou bien à Rober Racine, avec ses *Pages-miroirs*, entreprise titanesque, non dépourvue de poésie, proposant une manipulation du livre et une réflexion sur le temps tenant compte de possibilités de lecture multidimensionnelles.

Parmi les artistes fondateurs qui auront eu une influence sur Fortin, on ne peut évidemment pas passer à côté de la figure emblématique de Marcel Duchamp, qui change toute la conception de la sculpture contemporaine, et forcément la manière de l'exposer, comme dans son assemblage *Roue de bicyclette* (1913), son premier *ready-made*. On serait cependant tenté d'observer plus de ressemblances, par les matériaux et leur potentiel allusif, dans des œuvres enrobées de mystères comme *A bruit secret* (1916), ou bien dans le *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim. Les cabinets de curiosités de Fortin peuvent également faire penser, avec autant de pouvoir de séduction, aux boîtes et aux collections de Joseph Cornell, mais à grande échelle et selon des dispositifs forts différents (on peut imaginer des jeux de machines à boules célestes ou aquatiques qui feraient ricocher les yeux).

Fortin s'intéressera beaucoup, un moment, au travail d'Andy Goldsworthy<sup>14</sup>. Sans nécessairement créer des œuvres *in situ*, la collecte sur le terrain et l'organisation fragile des matériaux, dans une vision harmonieuse et d'une manière performative, leur font peut-être écho. Au fil du temps, bien d'autres artistes capteront l'attention de Fortin, dont ceux qui, la plupart du temps, se servent d'objets usuels déployés dans l'espace, comme Sarah Sze (née en 1969) ou Tara Donovan (née en 1969), qui transforment l'accumulation d'objets identiques en paysages lumineux, ou encore Céleste Boursier-Mougenot (née en 1961) qui présente des constructions sonores à la fois simples et complexes qui captivent le visiteur dans un espace poétique.

### **Des écrans**

Comme c'est souvent le cas avec Fortin, la nouvelle série des *Écrans*, qui découle de la fabrication des plaques d'impression des *Tondos*, a pris forme tout doucement, par tâtonnements, avant de se développer en technique et de prendre une dimension démesurée. L'artiste pousse alors le travail méticuleux et patient de pliages des bandes de papier (ce sont souvent des pages de livres ou de matériel imprimé) jusqu'à en tirer une œuvre plastique autonome, sous la forme d'un tableau géant, de la grandeur d'un écran de cinéma. D'ailleurs, les analogies sont nombreuses et non fortuites. Avant l'accrochage, les bandes de papier, liées de ruban adhésif à double face, s'additionnent, enroulées en bobines. Les bobines se déroulent ensuite en proposant une narration hachurée d'une multitude de plans microscopiques provoquant l'abstraction. Mais il s'agit d'un cinéma bien particulier où tout un film tient en une seule image. Comme l'écrivait judicieusement Rose-Marie Arbour à propos de l'ensemble des *Solitudes* : « La mise en vue incite le spectateur à revenir sans cesse sur ce qu'il vient tout juste de voir pour comparer avec ce qui vient tout de suite après. Cet incessant déplacement permet à l'image unique de chaque tableau de se multiplier tout en en évoquant un bruissement virtuel<sup>15</sup>. » Il s'agit d'une caractéristique encore plus frappante dans le cas des *Écrans* qui proposent une certaine lisibilité des détails de près et un immense brouillage à distance, forçant l'aller-retour.

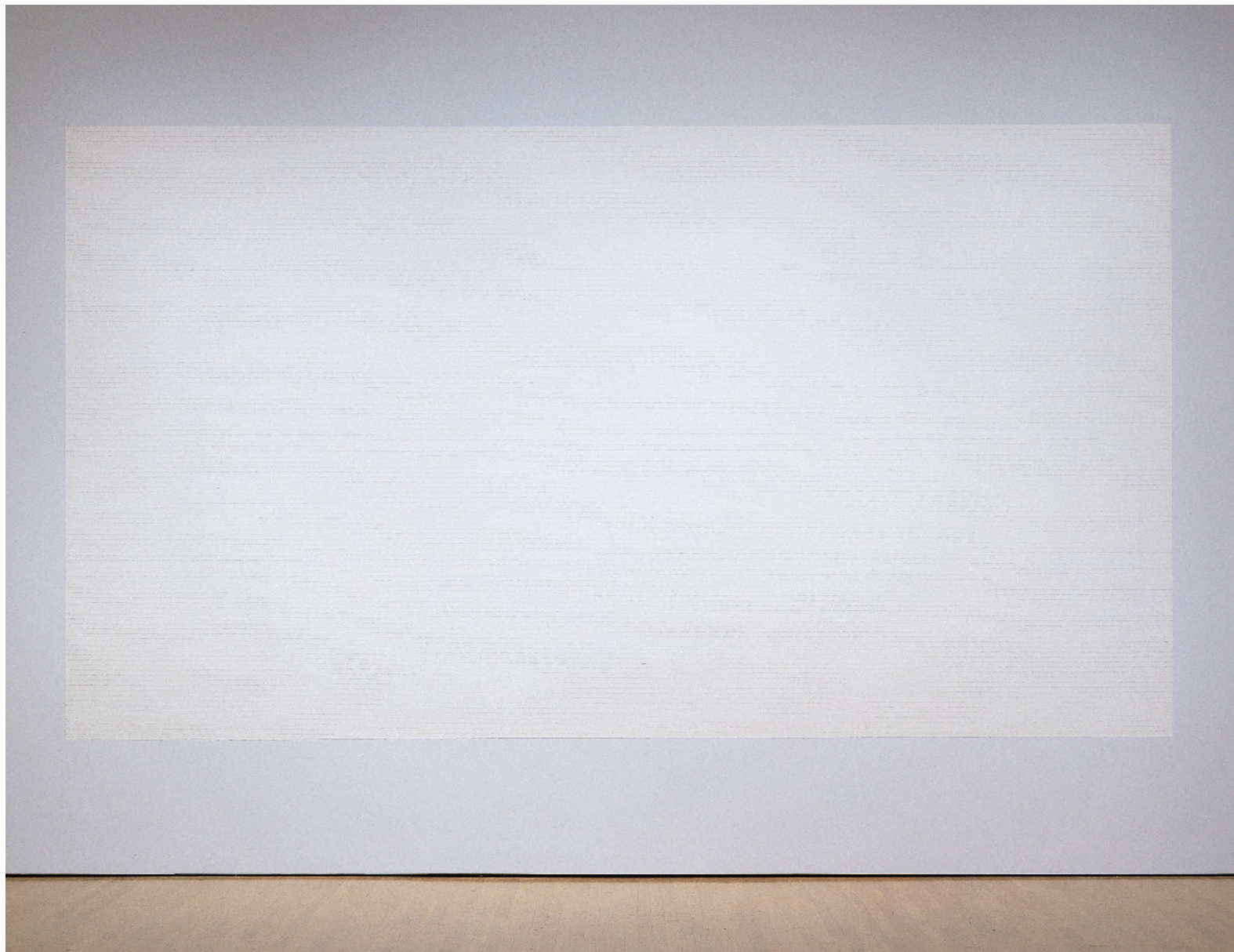


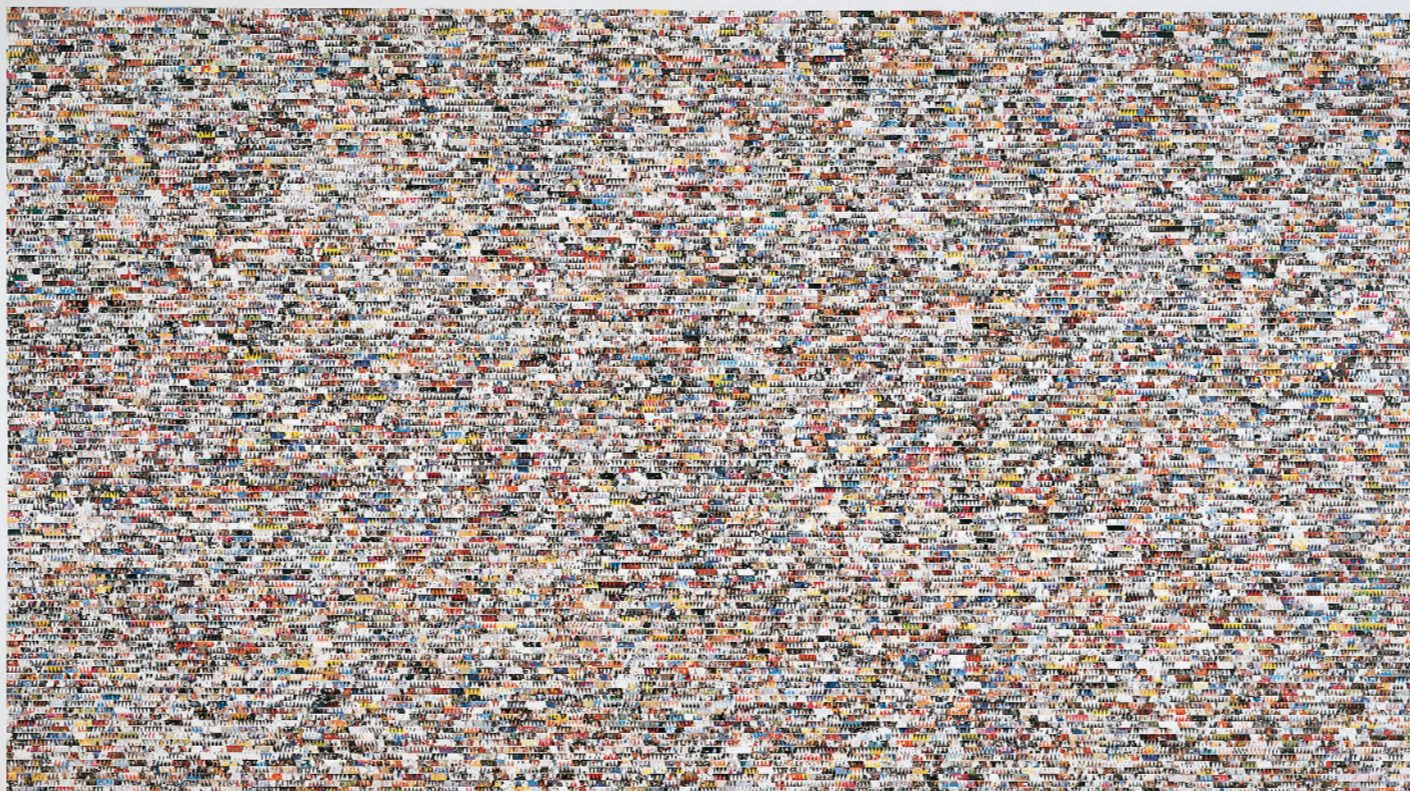
Le papier, d'une grande fragilité, est directement déposé sur le mur, avec pour tout relief le léger flottement des pliures entrelaçant avec délicatesse les motifs. Cette légèreté ne laisse rien paraître de la tension extrême des bandelettes qui ne souffriraient pas d'être réinstallées. Plus que jamais, Fortin semble s'approcher de l'immatérialité du temps — contenu dans chaque repli, aboli dans son exposition comme une pellicule tirée détruite à la lumière. L'écran capte la totalité du temps dans la durée de sa projection. L'artiste présente une étrange cinématographie vouée à disparaître avec le spectateur, le temps d'un arrêt sur image, pour un aller simple vers la mémoire. Car l'œuvre pourtant entourée de mille soins ne pourra être conservée : sans qu'il y paraisse, il s'agit d'une véritable performance du sculpteur qui se délivre de la routine au profit de l'intensité du moment présent. La vie est si fragile que Fortin se détourne de l'objet, pour nous montrer la beauté des gestes. Puisse-t-il nous surprendre encore avec les œuvres d'*impatience*, selon ses mots, qu'il rêve de réaliser depuis des années

- 1 « Surely, while cutting and pasting, the artist must have experienced some serious boredom », écrit Henry Lehmann. « Nothing is as it appears », *The Gazette*, 18 juin 2005.
- 2 « Lorsque tu me liras », Léo Ferré, *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, EPM, 1986.
- 3 Comme il le confiera à Jérôme Delgado lors d'une entrevue : « Le dénicheur de petites perfections », *La Presse*, 20 juillet 2002.
- 4 *Petite bombe domestique, Scène portuaire d'après Shiva et Microbe-cigarettes* (datant toutes de 1995).
- 5 Support de contreplaqué peint en gris, dont les arêtes sont masquées de ruban adhésif d'électricien et de punaises décoratives bosselées en guise d'encadrement.
- 6 Parfois de simples objets trouvés dont la seule manipulation consistera en l'ajout d'un titre : *Mon père ce bureau*, une poignée de porcelaine.
- 7 *Paris ma sœur, un collier* ; « *Invitation au voyage* » l'arrivée à Trois-Rivières ; *Représentation d'un homme et d'une femme près d'un quai*, etc.
- 8 Kimio Tsuchiya, *Provenance—A Fragment of Silence*, Plein sud, Longueuil, du 6 juin au 22 juillet 1994.
- 9 KCHO / Alexis Leyva Machado, *Para olvidar*, CIAC, Montréal, du 1<sup>er</sup> au 29 septembre 1996.
- 10 Conférence de Jérôme Fortin à l'Université du Québec à Montréal, organisée par Stephen Schofield, 13 février 2002.
- 11 Recurt, Élisabeth, « Jeux de formes et de mots, illusions et allusions », *Marine n° 101*, de Jérôme Fortin », *ETC*, n° 72, décembre 2005–janvier–février 2006, p. 53.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*, p. 54.
- 14 Certes, avec de nombreuses différences : échelle miniature, travail en atelier pour la salle d'exposition plutôt que *land art*, et surtout, utilisation de matériaux constitués d'éléments urbains (dont quelques végétaux...) ou manufacturés, de notre civilisation.
- 15 Arbour, Rose-Marie, « Jérôme Fortin. Éloge de la fragilité et des croisements », *Espace*, n° 62, hiver 2002/2003, p. 45-46.

## **Œuvres de l'exposition**



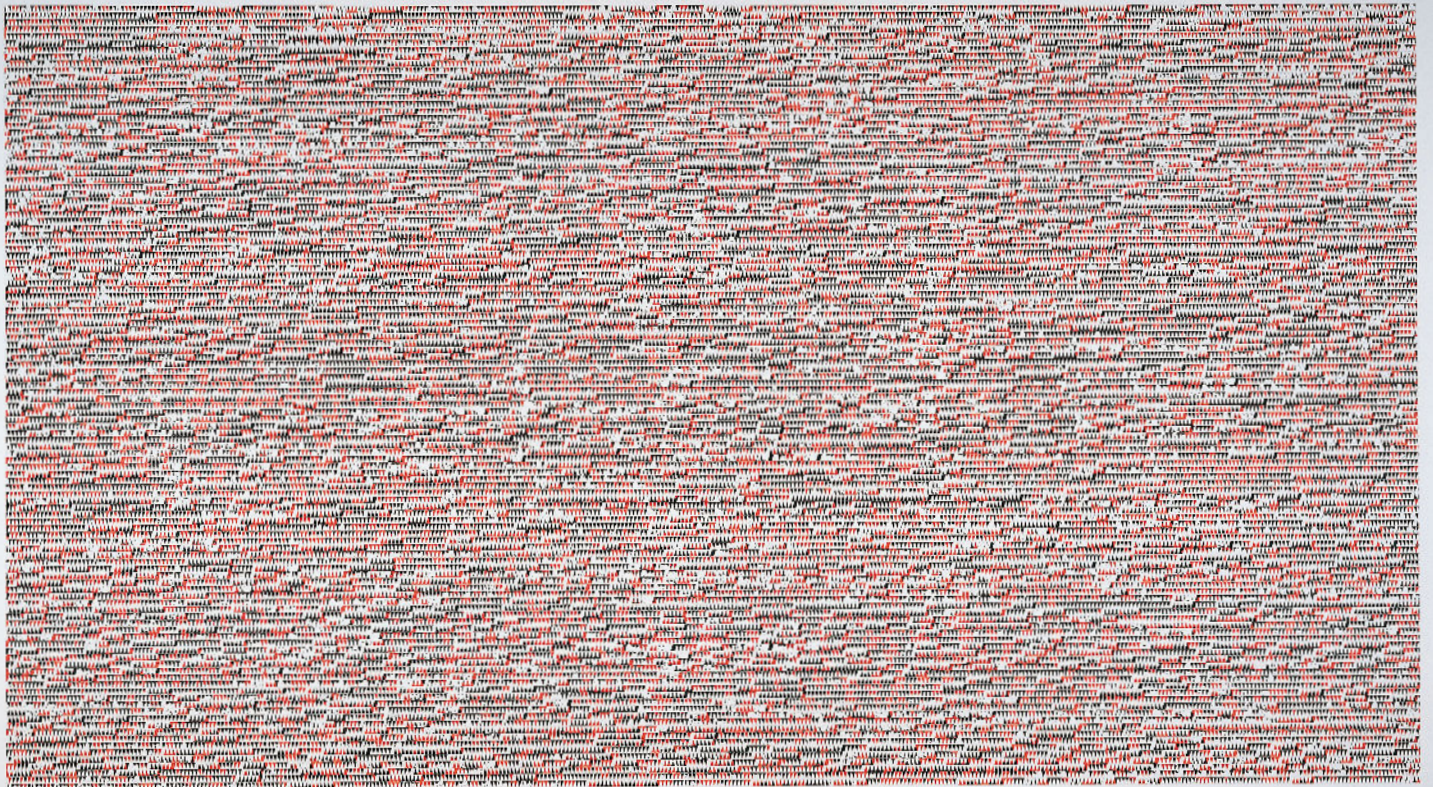


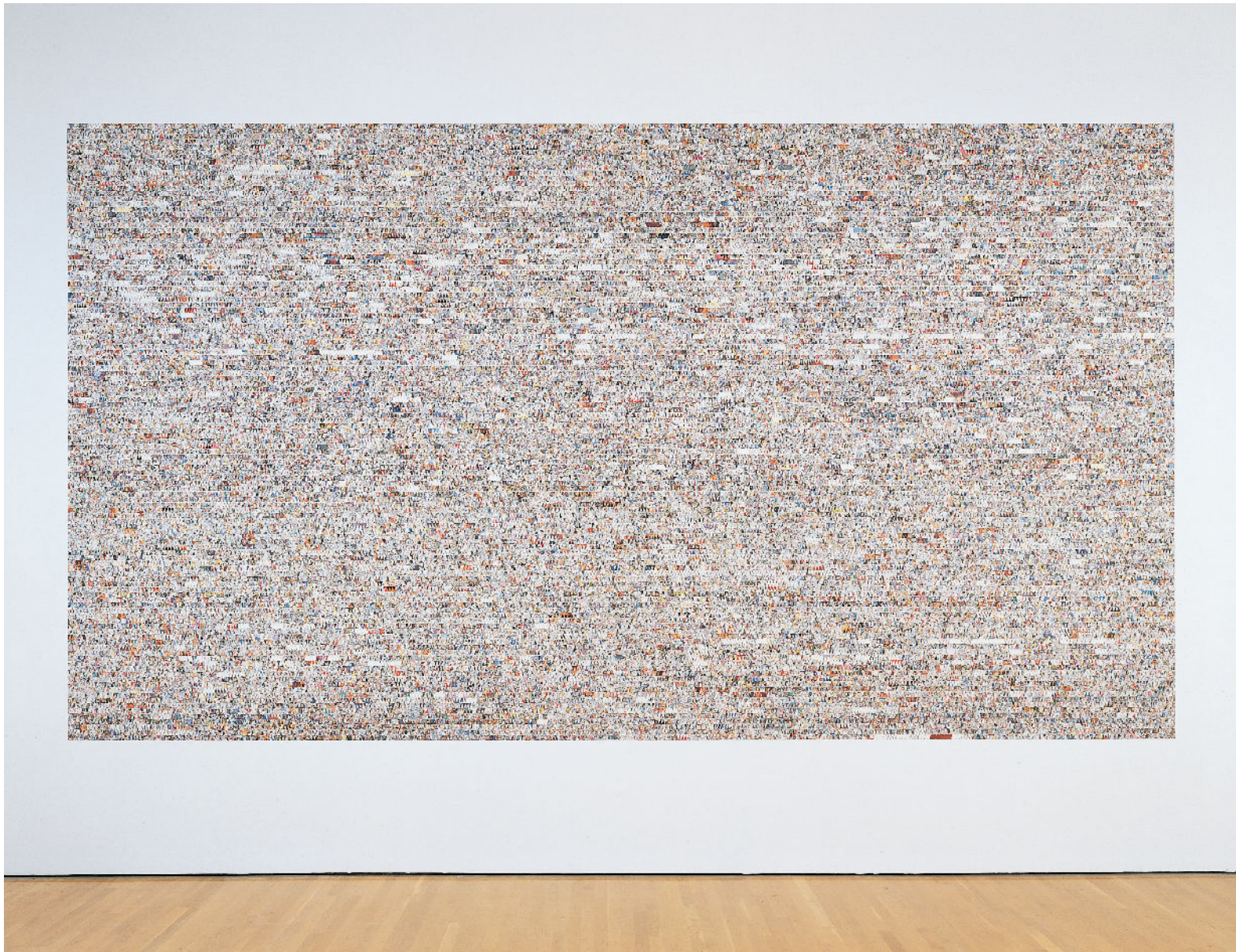


















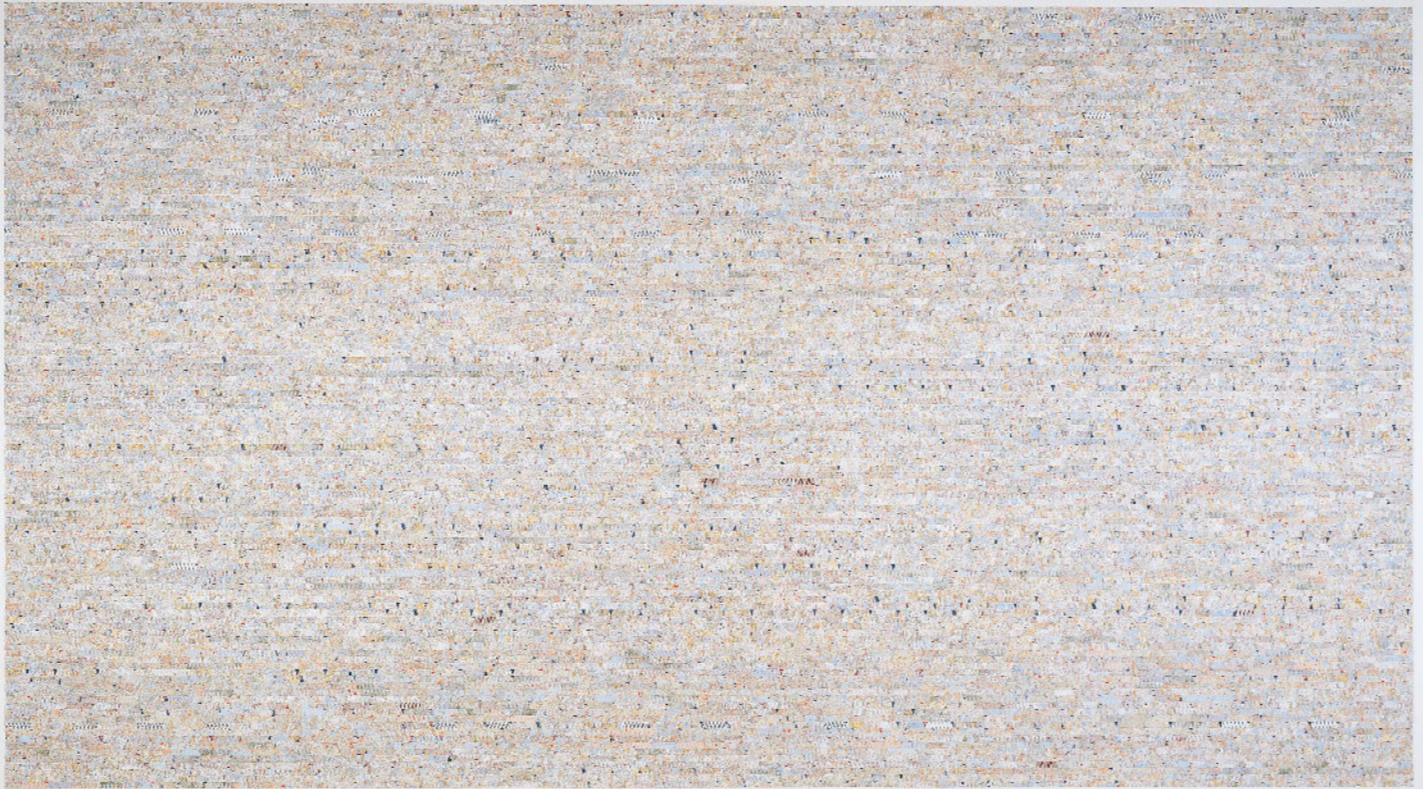








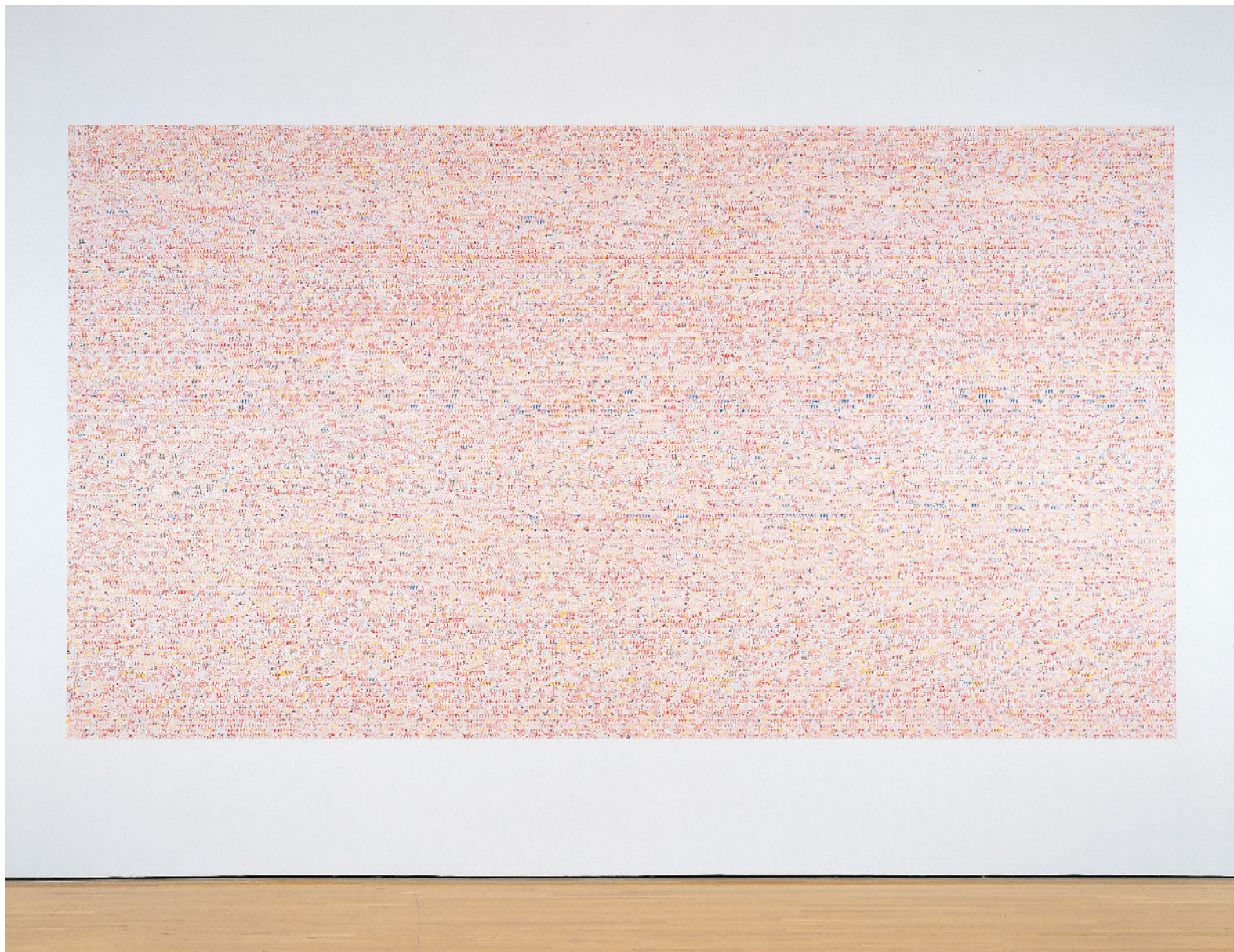




Écran n° 17 2006-2007



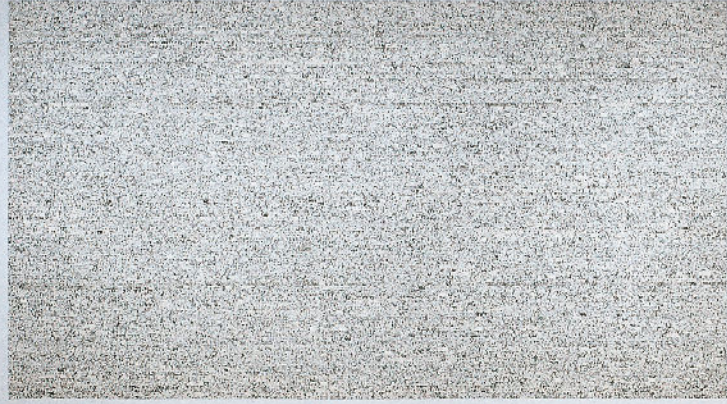




Écran n° 18 2006-2007











MARC MAYER

*Jérôme Fortin describes himself as a “self-taught” artist, an expression that often makes me smile. Today’s cult of originality would seem to mandate that every artist, to a considerable extent, be an autodidact. Art school is no longer an academy where one learns techniques through imitation of the masters, but a laboratory where students must solve their own problems of visual communication in a context of contemporary culture that looks at the infinitely complicated modern world and, perhaps, at contemporary art. But in Fortin’s case, his work seems so far removed from fashionable subjects and popular new media that the term self-taught takes on a broader significance.*

*Nevertheless, Fortin does appear to have attended the school of Sunday hobbyists, the many recyclers of both sexes whose handiwork transforms the junk and discards of mass consumerism into the whimsical decorations we see on country lawns and at church bazaars throughout North America. Not unlike Gauguin and Picasso before him, who looked to exotic, non-Western art for their avant-garde inspiration, Fortin models his approach on the kind of bricolage considered as low art. Labour itself is the main feature of such work and Fortin, whose patience and rigour are prodigious, far exceeds the paradigm. Nor does he imitate his models beyond the basic concept of recycling and long hours spent exercising his hands. Whether through cigarette butts, coloured wire, plastic jugs, bottle caps, newspapers or telephone books, Fortin has found his very own side door to abstract art, one that draws its power by cancelling out, through the simplest of crafts, the meaning and representative power of the artifacts of everyday life.*

*We are very pleased to bring you this exhibition of his latest flat-work, spectacular murals entitled Écrans, made of intricately folded printed matter that will be destroyed at the end of the show. We are indebted to curator Sandra Grant Marchand for this intelligent look at Fortin’s new work and for the reliable guide to his project that this more comprehensive book represents. Our thanks also go to the poet Jean-Éric Riopel for his unique insights into this uncommonly beautiful work. We are grateful, as well, to Pierre-François Ouellette, the artist’s gallerist, for his generous collaboration. Finally, we would like to thank Jérôme Fortin for having created a unique experience for the Musée’s visitors, one that will not survive this exhibition.*



SANDRA GRANT MARCHAND

Despite their magnificence and outstanding workmanship, the works in Jérôme Fortin's recent series *Écrans* leave the viewer perplexed by the illusory effect of ephemerality they produce as a whole. Monumental assemblages made up of huge alignments of folded paper, arranged in delicately cut screens, assert a remarkable presence in the exhibition space. This is a site-specific installation and, in terms of the artist's concerns, it is the culmination of the series, a cycle of works considered principally in terms of the imprint of time. In *Écrans*, time seems to unfold in a rhythm that follows and punctuates the arrangement of the filaments of paper and their progressive breakdown to the point where they seem to dissolve into a pictorial space at the very limit of abstraction. These outsize expanses of colour and line, so imposing in their "materiality," paradoxically demonstrate a pictoriality that subtly plays with what Fortin calls "the immaterial."

Conceived in the context of the gallery where they are displayed, the nine elements comprising the *Écrans* series consist in turn of drawing paper notebooks, issues of *Artforum*, short-film-festival posters, Japanese manga comic strips (in colour and black and white<sup>2</sup>), colouring books, *Yellow Pages* directories, road maps (Canada, the U.S., Mexico), and finally, lottery slips. These motley surfaces, together with the variegated textures of the papers chosen, nevertheless create an indefinable impression of "next to nothing." This is hardly surprising. These strips of paper, alike but subtly revealing themselves in their variety of colours and lines, break up into discrete elements of an image in which the explicit references to the content they harbour are lost.

We know that Fortin's works, ever since his earliest creations in the 1990s, can be described as improbable mosaics of incongruous objects, extraordinary assemblages of consumer products that at times form patterns and sometimes evoke archetypal shapes. His *oeuvre* so far could be summed up in the notion of variations on a theme, since the repetition and assiduity of the process are at the core of the creative venture. Variations on themes which interweave the use of objects with their collection and manipulation, their juxtaposition with other objects, and, through meticulously precise and coherent transformations, are expressed in a perspective of visual statements rich in meaning. The viewer's gaze is drawn into the interstices of these everyday objects that have become

almost alien, multifaceted and precious, as much by the way they are displayed as by the complex orchestration that lifts them out of anonymity. We are swept up in the abundance of detail and the precision of it all, yet we feel strongly that there is something we still do not grasp. This is the effect of Fortin's works: we recognize the familiar components, but can scarcely believe their metamorphosis. We are transported into the realm of the enigma, into a fictional world where things and materials are transformed.

A bottle from the sea . . . Unexpectedly, plastic containers, cut into strips and methodically stretched, lined up and arranged in usually monochrome tondi, recall luminous, wave-like *Marines* (2001-2005). A mass-produced table . . . this time tin cans, cardboard boxes, bottle caps, matches and other detritus of everyday life, here juxtaposed, layered and piled up on and under the table, become *New York New York* (1996-2005), a three-dimensional, multifaceted cityscape, a reconstructed puzzle, compact and fragile. What can one say of these seashells, starfish, jewels and petals formed of corks, cigarette butts, matchbook covers and all sorts of odds and ends, so carefully arranged on the wall, which look like *Des fleurs sous les étoiles* (1997), nocturnal landscapes wrought like lace?

One could list many more imaginary landscapes that are just as exemplary: from the patient compositions of the *Éphémérides* (1995) and the exquisite arrangements under glass—real cabinets of curiosities—of *Dix-neuf petits préludes* (1997), *Le Septième Jour* (1998), *En état de ciel* (1999) and *Bagatelles* (2000), to the unrestrained sculptural installation *Point d'orgue* (1996-2001), the prints of the series *Tondos* (2003-2004), inspired by Japanese Zen gardens, and the origami mural sculptures of the *Solitudes* series (2002-2005). It is apparent in retrospect, when we look at the works conceived as separate entities as well as those forming part of a series, that Fortin's creations are inseparably linked to the notion of time implicit in the process of accumulation and organization by which he works. For him time becomes a "material," just as much as the objects he loves to pick up and transform into astonishing elegant and poetic works of art. Each of his pieces, in its own way, is born of a cycle of repeated actions that derives its meaning from the space-time continuum of innumerable assemblages, collages, folding, juxtapositions, layering and arrangements of every description. Beyond the fact that he makes use of the banal detritus of everyday

life—factory-made products, some recycled, some used for the first time—it is his way of relating to these materials, of paying them close and prolonged attention, and articulating the time he devotes to them, that becomes the leitmotif, and perhaps the *raison d'être*, of his art. Like the gestures of a painter, Fortin's routine of tirelessly repeated gestures fashions the work of art, and it is within this ritual, infused with his desire to take possession of the passing of time, that duration can become of paramount importance.

To say that duration is at the centre of Fortin's *oeuvre* suggests that the idea of ephemerality permeates the trajectory of his output as a whole. How can this insistence on the evolution of each work be made clear, unless we take into account the “absence of durability”<sup>3</sup> that characterizes much of the artist's production and is now his main concern? Even a cursory examination of the precarious nature of most of his makeshift assemblages of commonplace materials reveals that ephemerality is of primary importance in both the workmanship and the installation of these pieces. Indeed, they seem to have been conceived and executed from the same standpoint of the vicissitudes of time and space that gave birth to them: this is true of the “cabinets of curiosities” produced in the years 1995 to 2000, which were varying collections of objects displayed like the arrangements in ethnographic museums; the sculptural installations—executed and reworked between 1996 and 2001 for *Point d'orgue* and from 1996 to 2005 for *New York New York*—which took different forms in different places according to the exhibition context; and finally, the overlapping possibilities of intervention in the series of pieces Fortin has been working on since the year 2000, in which the assemblages of fragments of objects in a variety of configurations are successively dismantled and remade, or else mounted on supports, thus sealing up space and time as an artwork complete beyond further development. For example, the *Variables* (2000-2002), archetypal shapes of suns and mirrors with “varying effects of colour” made of colour-coded telephone wires, also “vary” in terms of their spatial arrangement; the *Marines*, strips of torn-up plastic bottles, are assembled, disassembled and reassembled, sometimes fixed on supports, depending on the installation; and finally, the series entitled *Solitudes*, more complex assemblages of folded and pleated paper, in which each of the components is fixed within the structure, but the latter can vary from one work to the next.

And it is in this shifting back and forth inherent in Fortin's working method—which has rightly been compared to performance art—that we see the emergence of the idea of duration as the basis of his approach. The development implying duration that can be seen in every one of his works impels Fortin to rethink each one, not just as an art object but also as an artistic gesture. Although the idea of reducing the work to the act was dominant in avant-garde art of the second half of the twentieth century—particularly in the approaches to site-specific art, in mechanisms for dematerializing the artwork and in conceptualism—in the context of the reappraisal of the gap between art and life, this is not the wellspring of Fortin's practice: for him, the artwork does indeed exist as an autonomous formal entity. Luciano Vinhosa has provided a new slant on the creative process in contemporary art by introducing the idea of the "extended work," which seems more indicative of Fortin's attitude to his practice. The artwork of our day can be conceived of as a "heterogeneous field of production," meaning that it "encompasses the actions, objects, theories, propositions and attitudes of the artist's everyday life." The reference to the *art object* is thus relegated to second place: the "extended" work now includes the "self-referential context of creation into which the *art principle* enters."<sup>4</sup> These rather theoretical considerations bring us to the notion of ephemerality that is so specific to the concept of Fortin's art, precisely because it seems "inherent in the meaning of the work,"<sup>5</sup> in the words of Arthur Danto. This "absence of durability," intentionally incorporated into the process of his creations since the mid-1990s, is a clue to grasping the *why and wherefore* of these *variable* groups of objects, found objects that he deforms—in a way, perverts—in his determination to *go beyond* the narrow constraints of the utilitarian, where objects are trapped within a limited reality.

With *Écrans* Fortin continues, for the first time on such a scale, to explore the possibility of conceiving and executing ephemeral works of art. The nine elements of this temporary installation, built on the grand scale and yet displaying in a remarkable way that "secret affinity of details"<sup>6</sup> that Ernst Jünger sees in collages, produce pictorial spaces teeming with fragments of reality into which the viewer is plunged. There is a pause on the image (of the objects), but more significantly, it might be said, a pause in time. Experiencing an artwork,

according to Catherine Grout, produces “a kind of sudden flash, a gap in the space-time continuum.”<sup>7</sup> In Fortin’s work this temporality “peculiar to art and the experience of it”—a temporality that is not “chronological or linear or quantifiable or observable”<sup>8</sup>—is merged with another, of a different kind, one he calls “the transparency of invested time” which affects, sometimes overwhelmingly, our perception of his art: works stamped by the passage of time, which are a condensation of the time spent in making them. Works like these *Écrans*, which are additions and accumulations of gestures, combinations and inventions of patterns, braiding and folding of multiple pieces of paper, and which become images that develop in the presence of time.

Similarly, the activity associated with various groups of works that Fortin is tirelessly reworking seems to be engulfed in a sort of backwater of time, time that cannot be measured or defined in our traditional Western manner. By the same token, yet paradoxically, a kind of time we might be tempted to call *cyclical* is born of this context of recurrent activity: “a line that has no beginning and no end, . . .” like an Oriental concept of time, the trajectory of the whole work, and that of each of his pieces. “The juxtaposition of ‘present’ moments”<sup>9</sup> within a continuous practice of assemblage and deconstruction sums up the process of transition by which the artist gives substance to objects. These materials, once “abandoned,” are now, for a while, salvaged, transformed, assembled and installed, crystallizing “moments,” his repeated interventions across the chaos of things. The notion of the circularity of time is fundamentally linked here to the process of creation.

Taken out of their original context, and privy to his interventions in time, the components find their meaning through Fortin’s decision to reinstate them as motifs structuring a formal language. If we finally acknowledge “the thingness of all things by which we surround ourselves,”<sup>10</sup> these everyday materials cannot be dismissed so easily. From the landmark works of Fortin’s early career to those presented in this new series, on exhibition for the first time, the only time in this particular way, the objects assembled bountifully transcend what they represent: whether constituting a kind of collection of “natural artifacts,”<sup>11</sup> or designated “precious artifacts”;<sup>12</sup> part of a “fragile archaeology of everyday life,” taking on an “ethnographic and symbolic value” and drawing from “codes, artistic and



museographic,”<sup>13</sup> or interpreted in the context of their “critical, introspective dimension with regard to our society and its values”;<sup>14</sup> or, in the end, becoming part of the “poetry of materials and colours.”<sup>15</sup>

All the different stages of Fortin’s *oeuvre* constitute, in various ways, fundamental incursions into everyday life transposed in installations that transmute the mundane. It is generally accepted that the most banal objects can be a source of inspiration, and that artists put their own stamp on them, moulding them according to their creative impulse. Indeed, from Picasso and Duchamp, the Dadaists and the Surrealists to Robert Rauschenberg in the U.S., Dieter Roth in Germany and the New Realists in France, everyday objects have been part of the artists’ domain. More recent examples include Bill Woodrow and Tony Cragg, Jessica Stockholder and Sarah Sze, and closer to home, Kim Adams, the BGL collective and Michel Goulet, in whose work the detritus of the quotidian continues to be an inspiration. What Fortin has discovered, and what inspires him about “manufactured objects that are perfect,” is the possibility of “working with their specificity—the volume, the format, the colour, the texture—and finding ways of putting them together.”<sup>16</sup> What he likes about the space in his old studio, which is “strewn with a multitude of these worthless little objects,”<sup>17</sup> is working in the peace and quiet of the night, “losing all sense of time,” to the accompaniment of minimalist, repetitive music by people like Steve Reich.<sup>18</sup> What he recalls about the flotsam and jetsam of plastic bottles cast up by the St. Lawrence is the pleasure of “cutting them up into strips, sticking them on the wall, everywhere in the working space—like a Jackson Pollock . . . and arranging them in big circles drawn on the wall.” What he describes about this *magical* side of his work is the satisfaction of “making visible the *beauty* of these beer bottle caps and cigarette ends . . . , enabling people to look again at these things they handle every day and throw away without a second glance.” What he looked for in New York in the summer of 2001 was objects typical of daily life there, in order to create a work meant to symbolize the city.<sup>19</sup> In short, what the recognition of the potential of objects inspires in him is the “intentional gesture,”<sup>20</sup> the manipulation, transformation and assemblage of these objects which generate an unforeseen plastic world and evoke, beyond the materiality of the images, the aesthetic experience of the things that surround us.

Fortin recounts that as a child, during long family walks, he was “always lagging behind because he looked at everything,”<sup>21</sup> and that on his way he used to pick up leaves and flowers he found on the ground. Perhaps he was imagining the shapes, the lines, and even the patterns with which he would fill the pictures he was already drawing endlessly; perhaps he was even then fascinated by how fulfilling these moments were, which he still recalls with emotion. Perhaps these *Fleurs sous les étoiles*, his mural installation that recalls the fragility of organic elements, especially flowers, were also there, at his feet or in his head, ready to spring into life some decades later in 1997. And since this delicate, almost airy work, which seems to float free of the weight of things, seems still of particular interest to Fortin today, one is inclined to believe in the “line that has no beginning and no end” which, as we saw earlier, defines the Oriental concept of time, and which guides him in his approach to his work, both past and present. It is as though for this artist “enclosing the flux of time” also means reappropriating his earlier works in the space of his memories, transfigured by the experience of Japanese culture and interiorized in a manner other than by a simple, nostalgic revisiting of a completed piece.

In describing “the gap in time between past and future,” Hannah Arendt speaks of “the path paved by thinking, this small track of non-time . . . into which the trains of thought, of remembrance and anticipation save whatever they touch from the ruin of historical and biographical time.”<sup>22</sup> This statement, although it relates to philosophy, suggests something of the cyclical process of going back that characterizes Fortin’s way of working. Although he enjoys collecting fragments of reality, organizing and keeping them to make them, later on, the raw materials for his art, he also likes to file away diverse elements of his works and go back to them, to manipulate them again in the same manner, design and re-create them in space. Suspending the meaning of objects and works, and reinventing them in pictorial or sculptural spaces—configurations of colours, shapes and textures: this is the boundless scale of his *ephemeral* interventions.

How, then, are we to determine what is particular to the nine pieces comprising the most recent series, these *screens* whose materiality is exquisitely cloaked, to the edge of abstraction? As the cornerstone of his current approach, the *Écrans* represent for Fortin the

“point of risk” at the centre of his vision. Here he states his intention of “enclosing the flux of time” as it has been expressed and incarnated up to now in his series and also in separate works. In order to fully grasp the notion on which his current practice is based, which could, after all, herald a possible break, or at least a transition point, in his development as an artist, we can outline the filiations and overlapping of ideas in some of the landmark works that seem to express the fundamental intentions of Fortin’s art. To begin with, we are speaking of an *oeuvre* that brings together the visual experience of a work defined by its materiality and the contemplative experience of a work informed by a kind of immateriality. Viewing the development of his art simply in chronological terms would be to oversimplify the artist’s search for a space for mundane objects which can also reveal the repeated operations of the hand and mind that created it.

Let us briefly review Fortin’s landmark creations, both single works and series. These may foreshadow new approaches or hark back to earlier works, may be reintegrated into other pieces, or may appear or reappear like leitmotifs throughout the artist’s career. The notion of series first appears in 2000 with his *Variables*, which may seem to mark a shift from the earlier single works but which in the end can be seen as yet another manifestation of Fortin’s way of devising his groups of works from his earliest days. Indeed, many of his pieces prior to 2000 constitute elements of a virtual series, as they were dismantled and reinstalled in a variety of structures, with all the shades of difference in formal organization thereby implied. Thus, *Point d’orgue* and *New York New York* could be referred to in the plural (since they are characterized by different successive states), while works that form part of series, such as *Marines* and *Solitudes*, executed from 2000 on, can also stand on their own (they are, in fact, unique variations on a single theme). Both sets of works are informed by the same ideas of repetition, transformation and variation that have always been, and still are, the hallmark of Fortin’s art. Indeed, his penchant for series became apparent early in his career, in the sequence of “cabinets of curiosities” that he created after being inspired by old museum-like collections of “rare, curious and exotic objects”: these gave him the opportunity to explore the possibilities of arranging “mundane everyday objects” on a surface, which is to say, the process he adopts in the coloured expanses of folded paper entitled *Écrans*.

The *Marines* series, rightly considered to be in the line of modernist abstract painting<sup>23</sup>—even though Fortin refers to these pieces as “sculptures”—introduces in a more decided manner the variation that operates within the structure of the space in his creations. The components of his previous works were multiple and usually varied, and the arrangement of them, in the space on the wall or the base (showcase or floor) could be organized within a variable structure, sometimes undefined (as in *Point d’orgue* in particular). The strips of salvaged bottles of *Marines*, including *Marine, Saint-Jean-Port-Joli 2* (2001), in the museum’s collection, are now assembled on the principle of the repetition of a single element within a given formal structure. Were it not for the richness of the textures—of the “memory of the plastic [bottles]” according to Fortin—the reference to the object would be effaced—although still present—and the “fields of colour” would fill the viewer’s gaze, mesmerized by the purity of the space and what it evokes.

In this respect, the series of prints entitled *Tondos*—collographs made from pages cut out of books, folded and glued onto a printing plate—is significant because each of the fifteen pieces is an abstract composition designed in terms of a geometric grid. The lattice of lines, created by the systematic arrangement of the strips of paper on a surface, demonstrates Fortin’s growing interest in the creation of pictorial spaces in which the materials vanish into a sort of *mise en abyme*. This series, in which Fortin was experimenting with a print technique, could be compared to a “preparatory sketch” in black and white, the affirmation of a plastic language that equates to the “intentional gesture” that is the basis of his approach.

*Solitudes*, the title of which is an eloquent reminder of the artist’s creative process and perhaps also of the rapport with the world of appearances that his tireless quest involves, is a series of works made of diamond-shaped panels on which all kinds of paper materials—pages from books, road maps, magazines, catalogues and other sources—are folded, assembled and juxtaposed in horizontal or vertical patterns. *Solitude n° 6* (2002), from the museum’s collection, with its sumptuous origami-like effects, is an earlier example of the richness of surface that characterizes the *Écrans* series, a chromatic abundance produced by the profusion of non-hierarchical components in the sculptural and pictorial space.

For there is indeed a shift, in these two series made up of similar components of paper, from the realm of sculpture to that of the pictorial. Although not deriving from it, the *Écrans* recall the issues raised by the pattern painting that emerged in the U.S. in the mid-1970s, which made a style out of “the systematic repetition of a motif or motifs used to cover a surface uniformly.”<sup>24</sup> The question raised by John Perreault was that of pattern painting’s relationship to modernist painting in connection with the referents it contained. These cross-cultural referents in fact constitute the prism whereby pattern painting can be assessed, be it figurative or abstract. By the same token, in Fortin’s work the assimilation of elements of Japanese culture seems to have been a decisive factor in his most recent compositions. The all-over effect of the large expanses of colour and the coherence of the structures in the pictorial space of the new series are now conceived as answering to the perception of space defined by the installation. The implicit importance of the process of execution and the vital role played by working with *selected objects* have become the tributaries of a meditative experience inspired by the artist’s perambulations in Japanese Zen gardens, especially that of Ryoanji in Kyoto.

For Fortin, the site-specific installation of this series of nine works entitled *Écrans* primarily embodies the notion of *void*. Expressed in Japanese by a one-syllable word, *ma*, the void, full of “expressive power,” can be spatial, social or temporal. “Ma is the result of events or objects that ‘frame-out’ a void and cause it *to be*”: “the punctuation of movement in Japanese dance or Noh theatre, the moments of silence in Japanese music, the social distance held between host and guest during a tea ceremony, and the emptiness left in a ink painting . . .”<sup>25</sup> and, for Jérôme Fortin, the pause on the image and in time in the viewer’s experience of an ephemeral installation.

- 1 This expression and those that follow are translated from conversations with the artist in 2006.
- 2 The first work in the *Écrans* series was executed for the exhibition *L'Envers des apparences* at the Musée d'art contemporain de Montréal (May 27 to September 11, 2005). Made of collages of Japanese comic strips (black-and-white mangas) attached directly to the wall, this work was destroyed in the dismantling process, as the artist wished.
- 3 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art* (Paris: L'Harmattan, 2000), p. 37 (trans.).
- 4 Luciano Vinhos, "Penser l'œuvre dans son sens élargi," in *L'esthétique aujourd'hui?* ed. Bernard Lafargue (Pau: Publications de l'Université de Pau, Coll. "Figures de l'art" 10, 2006), p. 181 (trans.).
- 5 "Here I show how any aesthetic quality is applicable inasmuch as it is inherent in the meaning of the work." Arthur Danto, in "Les significations incarnées comme Idées esthétiques," *ibid.*, p. 19 (trans.).
- 6 Ernst Jünger, *Soixante-dix s'efface* (Paris: Gallimard, 1984), p. 151-152, quoted by Catherine Grout, "De l'anonymat à l'invention, les ravisseurs de la beauté moderne," in *Murmures des rues* (Rennes: Centre d'histoire de l'art contemporain, 1994), p. 56 (trans.).
- 7 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, p. 9.
- 8 *Ibid.*, p. 40.
- 9 Shūichi Katō, in *Télérama* 2472 (May 28, 1997), p. 14, quoted by Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, p. 23.
- 10 Hannah Arendt, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, (New York: Viking, 1968) p. 13, quoted by Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, p. 27.
- 11 Sara Matthews, "Poetry and the Everyday," in *Bleu, blanc, mer* (Lennoxville: Bishop's University Art Gallery, 2002), p. 15.
- 12 Laurier Lacroix, "En état de ciel," in *Jérôme Fortin* (Montréal: Centre des arts actuels SKOL, 1999), p. [1] (trans.).
- 13 Louise Déry, *Point de chute* (Montréal: Galerie de l'UQAM, 2001), p. 28-14 (trans.).
- 14 Gilles Godmer, *L'Envers des apparences*, trans. Susan Le Pan (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2005), p. 89.
- 15 Louise Déry, *Point de chute*, p. 28-14.
- 16 Jérôme Fortin, "Jérôme Fortin sculpteur," Radio-Canada interview, *Coup d'œil sur la relève*, [http://www.radio-canada.ca/culture/releve/Fortin/01\\_hv.htm](http://www.radio-canada.ca/culture/releve/Fortin/01_hv.htm) (trans.).
- 17 Anne-Marie Belley, "Vide-poches au cinquième," *Jérôme Fortin : Après l'atelier* (Longueuil: Plein sud, 2004), p. [1] (trans.).
- 18 Jérôme Fortin tells us that the first work in the *Écrans* series, executed for the exhibition *L'Envers des apparences*, was inspired by the drawing entitled *Weaver's Notation* (1976) by Beryl Korot illustrating the jacket of the album *Steve Reich Music for 18 Musicians*, ECM Records, 1978.
- 19 Jérôme Fortin, "Jérôme Fortin sculpteur."
- 20 Catherine Grout, "De l'anonymat à l'invention," p. 54.
- 21 Jérôme Fortin, "Jérôme Fortin sculpteur."
- 22 Hannah Arendt, preface to *Between Past and Future*, quoted by Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, p. 40.
- 23 See France Gascon, "Jérôme Fortin pas à pas," *Jérôme Fortin ici et là – here and there* (Joliette: Musée d'art de Joliette, 2002), p. 14-38.
- 24 John Perreault, "Issues in Pattern Painting," *Artforum* XVI:3 (November 1977), p. 36.
- 25 Marc P. Keane, *Japanese Garden Design* (Rutland, Vermont and Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle, 1999), p. 132.



JEAN-ÉRIC RIOPEL

One of Jérôme Fortin's particular strengths is the way he suggests a different view of everyday objects. While showing great respect for their forms and features, he manipulates them so as to create strangely familiar pieces where these objects initially disappear, to be replaced by a new unity of meaning. And yet he makes no attempt to conceal his materials. On the contrary, they remain fully apparent, but how they are arranged and displayed—in short, how they are revealed to us—transforms our perception of such mundane objects as cigarette butts, books and plastic bottles.

“How is it made?” “What is it?” “Look! Matches!” We dissect the pieces with our eye; we open up a sea urchin placed on a sheet of frosted glass; we follow the curves of a studded elastic laid out on a velvet rug. Faces lean over, filled with wonder, variously questioning, amused or pensive. A few years later, we are struck by an immense white and grey picture. We notice that it is made of layered strips of mangas folded and glued to the wall. “How boring it must be to do!” writes one critic.<sup>1</sup> “What patience!” comments another, moving in closer to try to make out the facial expressions in these Japanese comic strips that struggle beneath all the folds, in judging the imposing volume of work behind such a production.

Aptly, Fortin quoted a Léo Ferré song to me one day: “Patience is our greatest virtue.” Noticing that he had stopped at the first line of the verse, I replied: “And our tragedy too.”<sup>2</sup> In thinking about it now, I see how well this brief exchange illustrates the quiet strength that infuses Fortin with an intense energy in his pursuit of the idea that much can be done with very little material—and a bit of discipline! While some of his pieces presuppose a routine form of production, this does not in any way imply a relaxed or casual effort. They call for a constant tension and meticulousness. Ideas burst forth from his sketchbooks, his fingers outline models and prototypes, but he then has to go through the experience of producing them to see the object in question take shape. He has to go along with it. And Fortin most certainly has a poetic vision of sculpture.



## Materials

Québec City, probably in the spring of 1995: I am out for a walk with Fortin. We cross the parking apron of a derelict garage near his home. He suddenly stops at a particular spot and rubs a hole in the gravel with his toe, stirring up a cloud of dust: it was here that he found some bolts still covered with grease. I feel as if I am talking with a hunter who has returned to the site of his latest prize, which he is describing with emotion. A few months earlier, he had begun salvaging random objects on a bicycle trip he made along the shores of the St. Lawrence estuary, as if they were precious souvenirs (bits of wood, crockery shards, pine cones, scraps of fabric, etc.). Fortin becomes animated; he is rediscovering the world with a feverish, extrasensory excitement. He is thinking of the rich potential of all the materials now available to him, of all he can do with the smallest slip of paper or garbage bag twist tie handled with dexterity.

We go back inside. Set on a stool is a strange sculpture, in the shape of a small, carapaced creature, covered with paper and layers of encaustic tirelessly stroked with sandpaper. Words and pages from books intertwine, form layers and disappear through successive sandings, creating small, patinated cracks and spots with the look of old, parchment nautical maps. Nearby, on a small table that serves as a workbench in the living room, we can see what the assembled bolts have become: a little bracelet that resembles a finely worked caterpillar and that would soon be given the evocative title *Petites perles de garage*.

Some of the groundwork for the coming pieces has now been laid: meagre, ordinary, familiar materials transformed by the artist's investment of time.<sup>3</sup> Some of the artist's favourite materials in these early years have also begun to appear: corks, beer-bottle caps, cigarette butts, matches; others would follow, such as empty tuna or tomato-juice cans and telephone wires.

The results of this undertaking could already be observed a few months later at the Musée d'art de Joliette, in summer 1996, in the group exhibition *La Jeune Relève lanaudoise*. Three separate pieces<sup>4</sup> were set on pedestals, but the work that attracted the most attention was hung on the wall, like a painting.<sup>5</sup> This *Éphémérides* comprised

thirty-three assemblages,<sup>6</sup> each of which sported a charming title,<sup>7</sup> at once autobiographical and poetic, humorous yet tender. *Éphémérides*, which marks the starting point for the subsequent works, would be quickly put away, however, no doubt initially because of the great fragility of some of its components formed of plants, but also owing to its somewhat naïve technique, which Fortin would then abandon in favour of impeccable, carefully finished presentations. In the future, as well, a single title would be used to designate a composite work, thus representing the sum of its parts, or a name would refer to a series as a whole.

### **Sketches and Portraits**

The following year, Fortin produced two photographic projects that, at first glance, seem atypical for him but that offer a glimpse of his concerns and his use of work processes that would grow in importance over time. For a group exhibition at the Saidye Bronfman Centre for the Arts, *The Space Between 3*, Fortin presented a series of about twenty framed photographs showing a blue-and-yellow Scout's neckerchief, folded differently each time. The lack of any title or commentary provided little insight into a reading, but this was nevertheless his first series of folded works and sculptures "performed" and displayed as photographs. Shortly afterward, for another exhibition, *La Mémoire des autres*, held in Dieppe, France, Fortin produced a more ambitious, eponymous piece. Working with photographer Martin Rondeau, he invited forty-nine friends and acquaintances for a photo session (uniform close-ups, dark clothing, grey background). Printed on large sheets of paper, the portraits were next cut up into forty-nine pieces the size of a business card, stamped on the back (signature and acknowledgments), laminated and perforated, and then hung, one behind the other, on display rods. The public was invited to take a card, an action that produced a morphological transformation in the picture—by means of giant pixels, we might be inclined to say today, noting the commonality ("low-tech" version!) with the Godley & Creme video *Cry* (1985). Be that as it may, it was indeed a sculpture and, what is more, a relational work, consisting of 2401 cards.

### **Materials Room**

It's summer, and Jérôme has just set off on the first of his extended journeys. We are roommates in a typical Montréal apartment with a long hallway, and the double living room that serves as a bedroom/studio is empty. One of the bare walls is riddled with holes left over from sculptures affixed to the wall like so many constellations and patterns pinned up for the various hangings. Light streams in from the tall window in a flood of late-morning sun. Clusters of multicoloured telephone wires spill out of hundreds of bags and boxes. An Exacto knife with a yellow plastic handle lies, all alone, on the glass-topped table that acts as a work surface; Jérôme lays out his tools one by one, and the finished pieces, as well as those in production or under development, are sorted and held in numbered boxes or on shelves. The table drawer is filled with corks kept for him by family and friends. Depending on the project, Jérôme finds collectors that salvage certain objects for years at a time. Occasionally, materials are accumulated that, in the end, elude any attempt at manipulation. Old works made of horsetail plants, samaras or paper gather dust. Every day I come and sip my coffee while watching the light wrap around them, and I feel that these sculptures are indeed alive, organic, living in peaceful communities.

### **The Exhibition Process: A Matter of Gaze**

During his CEGEP studies in visual arts, Fortin ultimately found himself spending a great deal of time right across the street at the Musée d'art de Joliette. The museum had just embarked on a major expansion, and a tremendous amount of work needed doing. Fortin was hired as a technician for the duration of the construction. He learned the rudiments of the trade, and went on to take several courses that would enable him to work for over a dozen organizations, institutions and private companies in the visual arts and museology fields. Although he considers himself to be self-taught, he gained a real education in the traditional sense this way, through concrete, daily contact with a wide range of works and media from every age, observation of a variety of techniques and the problems posed by the exhibition of works, not to mention practical experience with artists, curators, the public and collectors. Two encounters would leave a particularly strong impression: that

with Japanese artist Kimio Tsuchiya (born in 1955), who came to the Plein Sud exhibition centre<sup>8</sup> to present a concentric work made from ashes; and that with the Cuban known as KCHO (Alexis Leyva Machado, born in 1970), who filled the Centre international d'art contemporain<sup>9</sup> with two installations composed of precariously balancing salvaged objects, *Para olvidar* (1996) and *La Columna infinita* (1996).

The year 1998 was pivotal: Fortin was selected for the first *Biennale d'art contemporain de Montréal*, where he showed three works that attracted considerable attention. He was only twenty-seven, and had been active as an artist for a scant two years, but his eight years' experience as a technician had given him a keen eye and nurtured his practice. He left nothing to chance: metal pedestals were made to order to hold his new pieces that resembled curiosity cabinets, and he carefully documented his work through photographs, emphasizing its richness of detail. At that time, he was presenting collections of small sculptures that combined the ordinary materials mentioned earlier. He enhanced their power of attraction by displaying them in showcases that heightened their value and endowed them with the status of "objects of desire,"<sup>10</sup> shielded by glass. Or he stressed their fragility by attaching them to the wall without any protection, like entomological specimens that could crumble or break at the slightest touch. A harmonious, mysterious balance—a magical realism!—was thus created between these sculptures formed of various blends of animal, vegetable, mineral and synthetic.

The photographic work of Karl Blossfeldt (1865-1932) was likely one of Fortin's influences in these early years. Blossfeldt's seminal work was *Art Forms in Nature*: photographs of plants that, in enlargement or in detail, reveal the expressiveness of natural forms set off by a neutral, sculptural way of shooting. Even though Fortin's intention is not to recreate nature, natural forms or suggestions of them can readily be found in his art—we need only think of his flowers or stars, for example, or the recurring presence of the spherical shape, reminiscent of primitive nature. Fortin's pieces offer a small, fantastical microcosm, enlarged details of reality in museum form, taking up the idea of a highly individual portable collection.

In 2000, Fortin presented three new curiosity cabinets (*Bagatelles I, II, III*) that heralded tendencies to come: plants were gradually abandoned for homogeneous materials, and

series, variations and pieces in multiple forms appeared. No longer unique or precious, the objects became more banal, as Fortin explored the potential of different combinations. His idea of bazaar took shape, in what may have been a rejoinder to the labels that are attached so easily, a refusal to be seen by some people as a bricoleur, a maker of jewellery or a producer of ornamental art. A small one-man show, *Cabinet*, held at L'Œil de Poisson in Québec City, gave him an opportunity to present an *in situ* installation with works on the walls and floor, one of which, balancing in a corner of the gallery, consisted of a metal rod bending beneath the weight of beer-bottle caps (in the fetish form of sea urchins) skewered on it. We feel the artist's desire to break free of the frame, the support—which has become confining—or the pedestal.

This change of space continues with *Point d'orgue* (1996-2001), which moves from the cabinet to the storeroom (accumulation of works in a museum or gallery, or at the artist's studio), displayed on two large sheets of canvas spread out on the floor. Fortin's usual elements are to be found here, but instead of being highlighted separately, in relation to one another, they are gathered in groups or heaped together in rows. Cardboard boxes taken apart, open and empty, or closed and stacked, occupy much of the space. A wall panel with a few pieces attached to it leans against the boxes, opening up a vertical dimension yet accentuating the horizontal of the landscape format. The viewer can walk around the work, taking a closer look at each of the objects, or try to gain an overall sense of it. Actually, visitors might think they had burst in on the exhibition in the midst of being installed, unless, perhaps, it is an exhibition kit that needs assembling: there are more than enough pieces on the sheets and in the boxes (packed to the top, but hidden from view) to cover the walls and fill the display cases of a gallery. The piece *New York New York* would also take up the idea of accumulation and bazaar, with the pedestal provided by the earlier cabinets giving way to a street vendor's folding table.

Undeniably, as we can see, Fortin produces sculptures, but as Élisabeth Recurt said about a *Marine* exhibited in 2005: "Are we dealing with a pictorial work? [or] a sculptural one?"<sup>11</sup> She added: "Not only does *Marine* waver between abstraction and figuration, but between different dimensions."<sup>12</sup> Indeed, this applies to most of Fortin's works, both the

wall pieces and those displayed on tables or on the floor, which are distinguished by the fact that they are read like paintings. Might Fortin be a genre painter? Certainly a post-modern one! Diverting objects from their original function in order to tell a story of whimsical art, in a museum where new vestiges of urbanity blend with pluralistic traditions sketched out with a hint of poetry and Eastern philosophy, and even an interest in a natural history that comes up against a hybrid manufactured world. Whew!

### **Forms: A Grammar of Gestures (New Materials)**

To create his *Bagatelles*, the artist amassed a great many pieces that he proceeded to distribute with an echo effect in the three groupings. The question then became: How to make a piece? How to repeat it by playing with the colour of the matches, bottle caps or embroidery thread? His interest now lay in developing methods, creating a work process and an expertise. Repetition allowed him to explore the properties, strengths, tonalities and forms of his materials, which he set down in a language all his own: in repetition, and the pleasure of mastering form to its utter limit. Henceforth, Fortin would mainly search out his raw material in brand-new objects (not only commonplace ones, but all similar as well) sometimes bought directly from the manufacturer. No surprise, then, that music by Glenn Gould, Steve Reich, John Cage, Meredith Monk or Arvo Pärt, when it wasn't Stereolab and the like, accompanied him, in loops that sometimes ran all night, modulating a work that had become serial in nature.

Thus began his first true large series, *Variables*, made using telephone wires that the artist unsheathed partially (or completely, or not at all) after first undoing the splices and separating the colours in order to devise a phenomenal number of knots from a ring in the form of a filamentous sun (or a dream catcher for the fibre optics age). He next produced an initial *Solitude*, a geometric picture made of books folded into diamond shapes. Then, in spring 2001, his experimentation led to the *Marines* series, created out of long, thin strips cut up and stretched out to form discs, which come from plastic bottles that have been literally unravelled. Back from a rather eventful working stay in New York from July to late fall 2001 – which generated a wealth of discoveries before it turned into an

overwhelming experience on a human level—Fortin redoubled his efforts by pursuing his work on these three major series at the same time. The end result was a mini-retrospective presented at the Musée d'art de Joliette in 2002. Working with Pierre-François Ouellette Art Contemporain, a gallery that had just opened its doors in Montréal, also helped him carry on his investigations in a more sustained manner.

Through these large series, Fortin's exploration of volumes, forms, textures, shades of colour, and motifs took on ever greater importance. All his gestures here are visible and leave their imprint on the materials; we could literally take these works apart by untying or unfolding them, repeating the gestures in reverse order, one by one. The inclusion of time becomes a perceptible factor to be taken into account in the same way as the other materials—or else it acts as a fourth dimension, incorporating the work's duration, not in the field occupied by the spectator but in the intrinsic composition of the pieces. The *Solitudes* also eloquently underscore the artist's private conversation with his material. *Solitudes*: as much time spent with books as it would take to read them, but not actually reading them, simply turning the pages, pushing time back inside. After all, books are only ink and paper before they are infiltrated by an in-depth reading that penetrates their characters: the fourth dimension is indeed inside.

The *Marines*, for their part, further illustrate the prowess of Fortin's art, from the highly physical scissor-cutting to the lengthy process of installing the pieces on the wall with visible staples that become integral parts of the work. And despite their apparent simplicity, they do not lend themselves to easy definition. To quote Recurt once again: "The work thus holds as many ways of painting and drawing as of sculpting."<sup>13</sup>

In spring 2003, Fortin made a first foray into printmaking while he was artist in residence at Ateliers Graff in Montréal. Having been introduced to the technique of collography by Carlos Calado, he cut, glued, folded and assembled strips of paper torn out of books in order to create printing plates inspired by the *Marines*. He immediately felt comfortable with the new medium and produced a series of fifteen prints that would be given the name of *Tondos* (yet another reference to the history of pictorial art!).

### Some Relevant Names

The names of Claude Tousignant and Jean-Paul Mousseau are sometimes mentioned in connection with Fortin's work, and not without reason. Above all, though, it is because of the round shape of Tousignant's *Accélérateurs chromatiques* and Mousseau's *Espaces temps*, and those artists' predilection for circles. While Fortin shares the former's rigour and serial explorations, and the latter's enjoyment of playing with various materials and lines in space, it seems to us that more connections could be drawn, at least in spirit, with the sculptural work of a Michel Goulet, who often diverts objects from their original function in favour of greater visual and lyrical expressivity, and with a sometimes critical or playful eye. We might also think of Serge Murphy for certain dreamlike assemblages made from everyday objects transformed into totems; or else Rober Racine, with his *Pages-miroirs*, a titanic, and somewhat poetic, undertaking that involves a manipulation of books and a consideration of time while taking multifaceted reading possibilities into account.

Among the fundamental artists that had an influence on Fortin, we clearly cannot overlook the emblematic figure of Marcel Duchamp, who changed the entire conception of contemporary sculpture and, inevitably, the way it is shown, as in his *Bicycle Wheel* assemblage (1913), his first ready-made. However, we would be tempted to observe more similarities, because of the materials and their allusive potential, in works shrouded in mystery such as his *With Hidden Noise* (1916), or in Meret Oppenheim's *Déjeuner en fourrure* (1936). Fortin's curiosity cabinets can also call to mind the equally alluring boxes and collections put together by Joseph Cornell, but on a large scale and using quite different devices (which could conjure up celestial or aquatic pinball machines bouncing our eyes around).

For a while, Fortin was very interested in the work of Andy Goldsworthy.<sup>14</sup> While not necessarily creating *in situ* pieces, his approach of collecting materials in the field and organizing them in fragile assemblages, with a harmonious vision and in a performative manner, could echo the British artist's works. Over time, Fortin has been drawn to a number of other artists, including some that mostly use everyday objects spread out in



the exhibition space, such as Sarah Sze (born in 1969) and Tara Donovan (also born in 1969), who transform the accumulation of identical objects into luminous landscapes, or else Céleste Boursier-Mougenot (born in 1961), who presents simple yet complex sound constructions that captivate visitors in a poetic space.

### Screens

As is often the case with Fortin, the new *Écrans* series, which has grown out of the production of printing plates for the *Tondos*, took form gradually, in tentative steps, before fully developing in terms of technique and assuming an outsized dimension. Here, the artist has taken the patient, meticulous effort of folding strips of paper (which are often pages from books or other printed matter) to the point of yielding an autonomous visual work in the form of a giant painting the size of a movie screen. Many, quite deliberate analogies may be suggested. Before the work is hung, the strips of paper are stuck together, one after another, with double-sided tape, and wound in spools. The spools then unwind, offering a chopped-up narration composed of a multitude of microscopic planes giving rise to an abstract effect. But this is a very particular kind of cinema, in which an entire film consists of just one image. As Rose-Marie Arbour aptly commented with respect to the *Solitudes* series: “The presentation prompts viewers to continually go back over what they have just seen to compare it with what comes next. This constant shift allows the single image in each painting to multiply at the same time as it summons up a virtual rustling.”<sup>15</sup> This is an even more striking feature in the *Écrans*, which suggest a certain readability of detail from close up and a great blurring from a distance, forcing this back-and-forth movement.

The highly fragile paper is placed right on the wall, the only relief being provided by the slight unevenness of the folds that delicately intertwine the motifs. This lightness reveals nothing of the extreme tension of the strips of paper, which could not stand being installed a second time. More than ever, Fortin seems to be coming close to the immateriality of time—contained within each fold, abolished through its exposure like film destroyed by light. The screen captures all of time within the span of the projection. The artist presents a strange cinematography doomed to disappear with the viewer, in the

space of a freeze frame, on a one-way journey into memory. For indeed, even if the work is painstakingly cared for, it cannot be preserved; without its being noticeable, the sculptor gives a true performance, escaping from routine in favour of the intensity of the present moment. Life is so fragile that Fortin turns away from the object to show us the beauty of the gesture. Let us hope he continues to surprise us with the works of *impatience*, as he describes them, that he has dreamed of making for years!

- 1 “Surely, while cutting and pasting, the artist must have experienced some serious boredom,” wrote Henry Lehmann in “Nothing is as it appears,” *The Gazette*, June 18, 2005.
- 2 *Lorsque tu me liras*, Léo Ferré, on the album *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, EPM, 1986.
- 3 As stated to Jérôme Delgado in an interview, “Le dénicheur de petites perfections,” *La Presse*, July 20, 2002.
- 4 *Petite bombe domestique*, *Scène portuaire d'après Shiva* and *Microbe-cigarettes* (all dating from 1995).
- 5 Plywood support painted grey, the edges of which were masked with electrical tape and decorative, embossed thumbtacks by way of a frame.
- 6 Sometimes simple found objects manipulated only to the extent of adding a title: *Mon père ce bureau*, a porcelain handle.
- 7 *Paris ma sœur, un collier*; “*Invitation au voyage*” *l'arrivée à Trois-Rivières*; *Représentation d'un homme et d'une femme près d'un quai*; etc.
- 8 Kimio Tsuchiya, *Provenance—A Fragment of Silence*, Plein sud, Longueuil, June 6 to July 22, 1994.
- 9 KCHO / Alexis Leyva Machado, *Para olvidar*, CIAC, Montréal, September 1 to 29, 1996.
- 10 Lecture given by Jérôme Fortin at the Université du Québec à Montréal, organized by Stephen Schofield, February 13, 2002.
- 11 Élisabeth Recurt, “Jeux de formes et de mots, illusions et allusions, *Marine n° 101*, de Jérôme Fortin,” *ETC 72* (December 2005–January–February 2006), p. 53.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*, p. 54.
- 14 With many differences, to be sure: miniature scale, studio work in preparation for the exhibition gallery rather than land art and, above all, use of materials made up of urban components (including some plants) or manufactured elements of our civilization.
- 15 Rose-Marie Arbour, “Jérôme Fortin, Éloge de la fragilité et des croisements,” *Espace 62* (Winter 2002-2003), p. 45-46.



**JÉRÔME FORTIN**

Né à Joliette, en 1971. Vit et travaille à Montréal.  
Site Web : <http://www.jeromefortin.com>

Prix Pierre-Ayot, 2004  
Mention honorable, 10<sup>th</sup> Great Canadian Printmaking Competition, 2004

L'astérisque (\*) signale une publication.

Une version plus détaillée de la biobibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

**PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES**

2007

*Jérôme Fortin*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.\*

2006

*Jérôme Fortin – Marines / Jérôme Fortin – Seascapes*, Ambassade du Canada, Washington.

*Jérôme Fortin – Roche papier ciseau*, Open Studio Gallery, Toronto.\*

2004

*Après l'atelier*, Plein sud, Collège Édouard-Montpetit, Longueuil.\*

*Jérôme Fortin – Tondos*, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal.\*

2003

*La Démesure*, Musée régional de Rimouski, Rimouski. — Avec Marc Dulude.\*

*Marines : œuvres de Jérôme Fortin*, Maison de la culture Frontenac, Montréal.

2002

*Jérôme Fortin : bleu, blanc, mer*, Galerie d'art de l'Université Bishop's, Lennoxville.\*

*Jérôme Fortin – Ici et là / Here and There*, Musée d'art de Joliette, Joliette [itinéraire (2003-2006) : MacLaren Art Centre, Barrie ; Dalhousie Art Gallery, Halifax ; Centre national d'exposition, Jonquière ; Ambassade du Canada, Tokyo].\*

*Jérôme Fortin – Marines*, Galerie Verticale, Laval.

*Jérôme Fortin – Solitudes*, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal.

2000

*Cabinet*, L'Œil de Poisson, Québec.

1999

*Jérôme Fortin – En état de ciel*, Centre des arts actuels Skol, Montréal.\*

**PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES**

2006

*Dialogues : l'art contemporain canadien en évolution*, Rideau Hall, Ottawa. — Exposition organisée en collaboration avec la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada.

*Les Amours de Montréal – Au carrefour des cultures*, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Montréal. — Exposition permanente depuis 2005.

*Les Œuvres de la collection CollectArt*, Maison de la culture Frontenac, Montréal.

*Show Off*, Espace Pierre Cardin, Paris. — Foire d'art contemporain. \*

*Summerville*, Galerie Roger Bellemare, Montréal.

2005

*ARCO '05*, Madrid. — Foire d'art contemporain.

*L'Envers des apparences*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. \*

*Portraits d'artistes*, divers lieux (arrondissement du Sud-Ouest), Montréal.

*Trashformations*, Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal.

*You're my Obsession*, Galerie Tiers Espace, Saint John.

2004

*Griff, Graff, Groff*, Maison de la culture Mont-Royal, Montréal.

*Inside Out*, IAAB Fondation Christophe-Merian, Bâle.

*Invocation*, Edward Day Gallery, Toronto. — Exposition d'œuvres primées lors de la *10<sup>th</sup> Annual Great Canadian Printmaking Competition*, un événement commandité par Ernst & Young et la Canada Art Foundation.

*Salon du printemps*, Québec. — Aussi en 2003. — Foire d'art contemporain.

*Toronto International Art Fair*, Toronto. — Aussi en 2003, 2002. — Foire d'art contemporain.

2003

*Acquisitions récentes*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

*Art Forum Berlin*, Berlin. — Foire d'art contemporain.

*Arténim*, Nîmes. — Foire d'art contemporain.

*Buy-sell: Import/Export*, Fonderie Darling, Montréal. — Exposition organisée par Quartier Éphémère, en collaboration avec le Centre Clark. \*

*Détournements* [itinéraire (2003-2005): Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal; Centre culturel de Dorval, Dorval; Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal; Galerie d'art Stewart Hall, Pointe-Claire; Centre d'exposition du Vieux-Palais / Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme]. — Exposition itinérante organisée par le Centre des arts actuels Skol et présentée par le Conseil des arts de Montréal, dans le cadre du programme *Exposer dans l'île*. \*

*Quebec Artists' Books*, York Quay Gallery, Harbourfront Centre, Toronto [itinéraire (2003-2004): Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa; Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or; Centre des Congrès de Québec, Québec (dans le cadre du *Salon du livre de Québec*)]. — Exposition organisée par la Bibliothèque nationale du Québec, en collaboration avec la Canadian Bookbinders and Book Artists Guild.

*Réhabiliter*, AxeNéo7, Hull. — Avec Christiane Lemire et Christos Pantieras.

2002

*6<sup>e</sup> Symposium international – Espace et densité*, Fondation Derouin, Val-David.

*Invitation au voyage*, Maisons de la culture Plateau-Mont-Royal, Ahuntsic / Cartierville et Frontenac, Montréal. — L'œuvre de Fortin était présentée à la Maison de la culture Plateau-Mont-Royal. \*

*Officina America*, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, Bologne; Chiostrì di San Domenico, Imola; Galleria Comunale ex Pescheria, Cesena; Palazzo dell'Arengo, Rimini. \*

2001

*Les Ateliers s'exposent*, ateliers des artistes participants et Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal.

*Growth and Risk*, World Financial Center Courtyard Gallery, New York. — Exposition organisée dans le cadre de *Québec! New York 2001*, un événement annulé avant d'être inauguré en raison des attentats du 11 septembre 2001.\*

*Point de chute*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal [itinéraire (2002) : Centre d'art contemporain de Bruxelles, Bruxelles].\*

2000

*PassArt*, Rouyn-Noranda. — Exposition organisée par le Centre d'exposition de Rouyn-Noranda.\*

*Placards*, divers lieux, Joliette. — Événement organisé par Les Ateliers convertibles.\*

*Récupérations insolites*, Maison de la culture Pointe-aux-Trembles, Montréal. — Exposition présentée dans le cadre de l'événement *D'un millénaire à l'autre*. — Avec Cécile Boucher.\*

1999

*Collection prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec. Acquisitions récentes*, Musée du Québec, Québec.

*Pièces de collection*, Galerie Christiane Chassay, Montréal.

1998

*Antidote (la légèreté à l'œuvre)*, Plein sud, Collège Édouard-Montpetit, Longueuil.\*

*La Biennale de Montréal*, CIAC/Centre international d'art contemporain, Montréal. — Jérôme Fortin participait à l'exposition thématique *Capteurs de rêves* présentée au Marché Bonsecours.\*

*Un certain regard sur les mythes asiatiques*, Centre d'exposition Lanaudière, Charlemagne.

1997

Edward Day Gallery, Toronto.

*L'Entrespace 3/The Space Between 3*, Galerie du Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal.\*

*La Mémoire des autres*, Maison de la culture de Dieppe, Dieppe.

*Les Multiples Visages d'Iberville*, Lieu historique national de Signal Hill, St. John's.

1996

*La Jeune Relève lanauoise*, Musée d'art de Joliette, Joliette.

#### COMMANDE PUBLIQUE

2001

*Les Trois Soleils*, École Les Trois Soleils, Iqaluit, Nunavut. — Murale.

#### RÉSIDENCES

2006

Cité internationale universitaire des arts, Paris.

2005

Atelier Circulaire, Montréal.

Fundación Ludwig de Cuba, La Havane.

2004

IAAB Fondation Christophe-Merian, Bâle.

2003

Atelier Graff, Montréal.

2001

Centre Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli.\*

Courtyard Gallery, New York. — Dans le cadre de *Québec! New York 2001*.

**PRINCIPAUX TEXTES DANS LIVRES ET****CATALOGUES D'EXPOSITIONS**

2007

Grant Marchand, Sandra. — « Clore l'événement du temps ». — Jérôme Fortin. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2007. — P. 33-45

Riopel, Jean-Éric. — « De la patience infinie à la destruction du temps ». — Jérôme Fortin. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2007. — P. 47-64

2006

Riopel, Jean-Éric. — « Jérôme Fortin: entering a rock garden ». — Jérôme Fortin : roche papier ciseau. — [Traduction, Xandaire L. Sélène]. — Toronto : Open Studio Gallery, c2006. — P. [2-3]

2005

« Jérôme Fortin ». — Pierre-François Ouellette art contemporain 2005. — Montréal : Pierre-François Ouellette art contemporain, 2005. — Texte en français et en anglais. — P. [10-11]

de Blois, Nathalie. — « Tenir devant l'évidence ». — L'envers des apparences. — [Montréal] : Musée d'art contemporain de Montréal, c2005. — En anglais, sous le titre « Withstanding the obvious », p. 83-87. — P. 16-20 (Fortin, p. 18)

Godmer, Gilles. — « Jérôme Fortin ». — L'envers des apparences. — [Avec la participation de Marie Gabreau et Sophie Himbaut]. — [Montréal] : Musée

d'art contemporain de Montréal, c2005. — En anglais, sous le même titre, p. 89. — P. 28

Godmer, Gilles. — « L'art qui résiste ». — L'envers des apparences. — [Montréal] : Musée d'art contemporain de Montréal, c2005. — En anglais, sous le titre « Art that resists », p. 76-82. — P. 6-15 (Fortin, p. 7-8+)

2004

« Jérôme Fortin, Le septième jour, 1998 ». — Les 20 ans du CIAC. — Montréal : Centre international d'art contemporain de Montréal, 2004. — Reproduction. — P. 63

Beudet, Pascale. — « [Sans titre] ». — Jérôme Fortin : Tondos. — Montréal : Pierre-François Ouellette art contemporain, [2004]. — Texte en français et en anglais. — Aussi en ligne [Réf. du 15 mai 2006]. — N. p.

Belley, Anne-Marie. — « Vide-poches au cinquième ». — Jérôme Fortin : Après l'atelier. — Longueuil : Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil, 2004. — Aussi en ligne [Réf. du 15 mai 2006]. — P. [1], [3]

Fortin, Jérôme. — « [Sans titre] ». — Memento 3 : résidences 2001 et 2002. — Saint-Jean-Port-Joli : Est-Nord-Est, c2004. — Texte en français et en anglais. — Sous : « Printemps 2001 ». — P. 11-[14]

2003

Beudet, Pascale. — « Jérôme Fortin ». — Détournements. — Montréal : Conseil des arts de Montréal, [2003]. — P. [5]

Bellemare Brière, Véronique. — « Glaner pour l'art ». — La démesure : glaneurs contemporains, Marc Dulude | Jérôme Fortin. — Rimouski : Musée régional de Rimouski, c2003. — P. [5]

Bellemare Brière, Véronique. — « La démesure : glaneurs contemporains ». — La démesure : glaneurs contemporains, Marc Dulude | Jérôme Fortin. — Rimouski : Musée régional de Rimouski, c2003. — P. [2]

Bellemare Brière, Véronique. — « Les Marines de Jérôme Fortin ». — La démesure : glaneurs contemporains, Marc Dulude | Jérôme Fortin. — Rimouski : Musée régional de Rimouski, c2003. — P. [6]

Matthews, Sara. — « Bleu, blanc, mer : poetry and the everyday ». — Palimpsest(e) 2002-2003. — Lennoxville : Art Gallery of Bishop's University, 2003. — Comprend un résumé en français. — P. 14-17

2002

Barilli, Renato. — « Art drifts ». — Officina America : Rete Emilia Romagna. — Milan : Mazzotta, c2002. — En italien, sous le titre « Le derive dell'arte », p. 11-25. — P. 27-41 (Fortin, p. 38-39)

Fortin, Jérôme; Audet, Martine. — « [Invitation au voyage] ». — Invitation au voyage. — Montréal : Ville de Montréal, 2002. — P. [10]-12

Gascon, France. — « Jérôme Fortin : pas à pas = along the way ». — Jérôme Fortin : ici et là = here and there. — Joliette : Musée d'art de Joliette, c2002. — P. 14-39

2001

« Un petit café ? ». — La tournée. — Joliette : Les ateliers convertibles, 2001. — Reproduction de l'œuvre de Fortin (placard du Café Le Cafouillage). — P. [6]

Déry, Louise. — « Jérôme Fortin ». — Point de chute. — Montréal : Galerie de l'UQAM, [2001]. — Aussi disponible sous forme de tiré à part du catalogue. — P. 27-28, 65-79

Gosselin, Claude. — « Jérôme Fortin ». — Growth & risk : Quebec New York 2001. — Québec : Ministère des Relations internationales du Québec, [2001]. — P. 7

2000

« Jérôme Fortin ». — Autrement dit la présence. — Joliette : Les Ateliers convertibles, 2000. — P. 5.1, [5.2-3]

Lacroix, Laurier. — « L'incessante actualité du regard ». — PassArt : un constat sociologique de la pratique artistique au seuil du troisième millénaire. — Rouyn-Noranda : Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, [2000?]. — P. 68-72 (Fortin, p. 71)

1999

Lacroix, Laurier. — « En état de ciel ». — Jérôme Fortin : en état de ciel. — Feuillet n° 13. — Montréal : Centre des arts actuels Skol, c1999. — P. [1-2]

1998

Couëlle, Jennifer. — « Jérôme Fortin ». — Antidote (la légèreté à l'œuvre). — Longueuil : Plein sud, centre d'exposition et d'animation, [1998?]. — P. 10-11

1997

Galland, Emmanuel. — « Pain and misery = De peine et de misère ». — L'entrespace = The space between. — Montréal : Centre des arts Saidye Bronfman, 1997. — P. [8-9]

#### PRINCIPAUX TEXTES DANS PÉRIODIQUES

2006

« 17<sup>e</sup> Exposition intercollégiale d'arts plastiques : une centaine d'œuvres étudiantes de toutes sortes ». — Canada NewsWire. — (21 avril 2006). — N. p.



Bouchard, Claude. — « Dialogues multiples ». — *Le Droit*. — (1<sup>er</sup> juill. 2006). — P. A-12

#### 2005

« L'envers des apparences au Musée d'art contemporain de Montréal du 27 mai au 11 septembre 2005 ». — *Canada NewsWire*. — (12 mai 2005). — Aussi disponible en anglais. — N. p.

« Musée d'art contemporain presents "Appearances" ». — *Artdaily.com* [en ligne]. — ([2005]). — [Réf. du 13 oct. 2006]

Barnard, Elissa. — « Basic necessities unbound: four artists transform pop bottles, piles of snow, paper clips into art ». — *The Chronicle-Herald*. — (Jan. 22, 2005). — P. D-4

Faucher, Christine. — « Le banal contrefait ». — *ETC Montréal*. — N° 70 (juin/juill./août 2005). — P. 10-14

Lamarche, Bernard. — « Recyclage culturel ». — *Le Devoir*. — (23 juill. 2005). — P. E-6

Paré, Yvon. — « Exposition unique au CNE : Jérôme Fortin transforme la matière ». — *Le Quotidien*. — (14 mai 2005). — P. 39

Recurt, Élisabeth. — « Jeux de formes et de mots, illusions et allusions : Marine N° 101 de Jérôme Fortin ». — *ETC Montréal*. — N° 72 (déc. 2005/janv./févr. 2006). — P. 53-55

#### 2004

« Le Salon du Printemps 2004 : l'événement incontournable en arts visuels débute demain au Marché Bonsecours ». — *Canada NewsWire*. — (27 mai 2004). — N. p.

« Stephen Schofield et Jérôme Fortin : lauréats des prix Louis-Comtois et Pierre-Ayot 2004 ». — *Vie des Arts*. — Vol. 49, n° 197 (hiver 2004/2005). — Sous : « Nouvelles brèves ». — P. 17

« Ville de Montréal / Stephen Schofield et Jérôme Fortin : récipiendaires 2004 du prix Louis-Comtois et du prix Pierre-Ayot ». — *CCNMatthews*. — (9 déc. 2004). — N. p.

Alix, Sylvie. — « Art contemporain : la BNQ expose ses livres d'artistes ». — *À rayons ouverts : bulletin de la Bibliothèque nationale du Québec*. — N° 59 (printemps 2004). — Aussi en ligne [Réf. du 22 août 2006]. — P. 26-29

Delgado, Jérôme. — « Des prix rassembleurs ». — *La Presse*. — (10 déc. 2004). — P. AS-8

Delgado, Jérôme. — « Centre international d'art contemporain de Montréal : vingt ans de malheurs et de bonnes œuvres ». — *La Presse*. — (24 sept. 2004). — P. AS-1

Delgado, Jérôme. — « Obsessions créatives ». — *La Presse*. — (22 févr. 2004). — P. AS-5

Le Grand, Jean-Pierre. — « Chemin de traverse : détournements ». — *Vie des Arts*. — Vol. 48, n° 195 (été 2004). — P. 94-96

Mavrikakis, Nicolas. — « Prix Comtois et Ayot ». — *Voir*. — Vol. 18, n° 50 (16 déc. 2004). — P. 16

Mavrikakis, Nicolas. — « Jérôme Fortin : roche, papier, ciseau ». — *Voir*. — Vol. 18, n° 8 (26 févr. 2004). — P. 21

Mavrikakis, Nicolas. — « Vernissages ». — *Voir*. — Vol. 18, n° 6 (12 févr. 2004). — Sous : « God is an American ». — P. 17

#### 2003

Delgado, Jérôme. — « Jérôme Fortin ». — *Canadian Art*. — Vol. 20, no. 1 (Spring 2003). — Sous : « Rewind ». — P. 108

Lehmann, Henry. — « World remade in their image ». — *The Gazette*. — (Aug. 24, 2003). — P. B-6

## 2002

Arbour, Rose-Marie. — « Jérôme Fortin : éloge de la fragilité et des croisements ». — Espace. — N° 62 (hiver 2002 / 2003). — P. 45-46

Bergeron, Steve. — « Entre ciel et mer avec Jérôme Fortin : des œuvres profondément esthétiques ». — La Tribune. — (4 oct. 2002). — B-6

C[revier], L[yne]. — « Curiosités de ville ». — Ici. — (18 juill. 2002). — P. 18

Charron, Marie-Ève. — « Des bijoux de petits riens ». — Le Devoir. — (17 août 2002). — P. D-5

Charron, Marie-Ève. — « Cartes postales d'ici : invitation au voyage : 35 écrivains / 35 artistes ». — Le Devoir. — (20 juill. 2002). — P. D-5

Delgado, Jérôme. — « Top 5 – arts visuels ». — La Presse. — (28 déc. 2002). — Sous : « Coup de cœur : Alain Paiement, revenu pour de bon ». — P. D-8

Delgado, Jérôme. — « Le dénicheur de petites perfections ». — La Presse. — (20 juill. 2002). — P. D-18

Delgado, Jérôme. — « Peaux neuves à Joliette ». — La Presse. — (30 mai 2002). — P. C-2

Mavrikakis, Nicolas. — « Jérôme Fortin : l'univers des formes ». — Voir. — Vol. 16, n° 30 (1<sup>er</sup> août 2002). — P. 36

Nourse, Nancy. — « Jerome Fortin exhibits at BU gallery ». — Record. — (Sept. 17, 2002). — P. 11

## 2001

Kennedy, Randy. — « Plumbing a city's curiosities in the name of art ». — New York Times. — (Sept. 11, 2001). — Extraits du texte (trad. en français) également parus dans *Le Bulletin du CIAC*, n° 16 (automne 2001), p. [2]. — P. B-3

Lehmann, Henry. — « Artists preoccupied with stuff – lots of it ». — The Gazette. — (Mar. 17, 2001). — P. J-6

Paillé, Louise. — « Placards : nouveaux détours urbains ». — ESSE. — N° 42 (printemps 2001). — P. 48-53

Pelletier, Sonia. — « Un jardin de trouvailles ». — Le Devoir. — (17 mars 2001). — P. D-9

## 2000

Gregory, Stéphane. — « Et la caravane passe ». — Inter. — N° 75 (hiver 2000). — P. [61]

Mavrikakis, Nicolas. — « À signaler ». — Voir. — Vol. 14, n° 26 (13 juill. 2000). — Sous : « La cathédrale engloutie : paysage dans le brouillard ». — P. 31

## 1999

Heartney, Eleanor. — « Quotidian in Quebec ». — Art in America. — Vol. 87, no. 2 (Feb. 1999). — Sous : « Report from Montreal ». — P. 48-49, 51

Mavrikakis, Nicolas. — « Vie et mœurs occidentales ». — Voir. — Vol. 13, n° 16 (22 avril 1999). — Sous : « Le corps de la ligne : les temps modernes ». — P. 65

Palmer, Laurie. — « Montreal Biennale ». — Frieze. — No. 44 (Jan./Feb. 1999). — P. 92-93

## 1998

Gessell, Paul. — « Chuckles and hidden messages ». — The Ottawa Citizen. — (Aug. 31, 1998). — P. E-6

Gopnik, Blake. — « The perennial power of everyday ». — The Globe and Mail. — (Aug. 29, 1998). — P. C-10

Lamarche, Bernard. — « L'éloquence faite légère : un parcours bien ficelé entre un titre et une table ronde ». — Le Devoir. — (21 févr. 1998). — P. D-8

Simon, Cheryl; McSherry, Fred. — « Destination : Montreal ». — C magazine. — No. 60 (Nov. 1998 / Jan. 1999). — P. 14-[16]

1996

Tourangeau, Sylvie. — « La jeune relève lanauoise ». — L'artefact : Conseil de la culture de Lanaudière. — Vol. 5, n° 2 (1996). — P. 26-28

#### AUTRES DOCUMENTS D'INTÉRÊT

(émissions de radio, documents sur sites Web, etc.)

2006

« Jérôme Fortin ». — Pierre-François Ouellette art contemporain, révisé en 2006 [Réf. du 13 oct. 2006]. — Sous : « Artistes de la galerie ». — Accès : <http://www.pfoac.com/artists/jf-francais.htm>

Arbour, Rose-Marie. — « Introduction ». — Jérôme Fortin, révisé en [2006?] [Réf. du 13 oct. 2006]. — Sous : « Introduction ». — Aussi disponible en anglais. — Accès : <http://www.jeromefortin.com/>

2004

Arbour, Rose-Marie. — « L'art contemporain ». — Graff, révisé en 2004 [Réf. du 13 oct. 2006]. — Sous : « Art contemporain : mode d'emploi ». — Accès : <http://www.graff.ca/autre/acme/arbour.htm>

Couillard, Claude. — « Les tondos de Jérôme ». — Société Radio-Canada, 2004 [Réf. du 13 oct. 2006]. — Sous : « Guide culturel ». — Accès : <http://www.radio-canada.ca/culture/modele-document.asp?section=expositions&idEntite=1548>

2002

The exhibition that never opened (Growth & Risk). — Producteur, Paul Larson. — PBS Mountain Lake, Plattsburgh. — Dans le cadre de l'émission *Art Express*, 9 mai 2002

Expositions de Jérôme Fortin. — Journaliste, Marie-Ève Charron. — CISM, la radio des étudiants et étudiantes de l'Université de Montréal. — Dans le cadre de l'émission *Le Bal*, 1<sup>er</sup> sept. 2002

Retour du Japon. — Entrevue avec Pierre Archambault. — Radio Centre-Ville. — Dans le cadre de l'émission *Espace visuel*, 10 janv. 2002

2001

« Une murale sur la banquise. Correspondance de l'artiste Jérôme Fortin au Nunavut ». — Entretien avec Jacques Bertrand. — Société Radio-Canada, 2001 [Réf. du 13 oct. 2006]. — Dans le cadre de l'émission *Macadam Tribus*, déc. 2001. — Voir aussi : « Mettre New York sous verre. Catherine Pépin rencontre le sculpteur québécois Jérôme Fortin », *Macadam Tribus*, 5 sept. 2001 ; « La ville de Yokohama, au Japon, vue par le sculpteur québécois Jérôme Fortin », entretien avec Catherine Pépin, *Macadam Tribus*, nov. 2001. — Accès : <http://www.radio-canada.ca/refuge/reportages.asp?id=650>

1998

Antidote (la légèreté à l'œuvre). — Journaliste, Gilles Daigneault. — Société Radio-Canada. — Dans le cadre de l'émission *Midi-culture*, 20 févr. 1998

#### NON DATÉ

« Jérôme Fortin sculpteur ». — Société Radio-Canada [Réf. du 13 oct. 2006]. — Sous : « Coup d'œil sur la relève ». — Accès : [http://radio-canada.ca/culture/releve/fortin/intro\\_hv.htm](http://radio-canada.ca/culture/releve/fortin/intro_hv.htm)



## Liste des œuvres antérieures

### Des fleurs sous les étoiles

1997

Matériaux divers

59 x 59 x 10 cm

Collection du Musée d'art de Joliette

### Le Septième Jour

1998

Objets trouvés, socle en métal et vitrine

92 x 122 x 76,5 cm

Collection du Musée national des beaux-arts  
du Québec

### Point d'orgue

1996-2001

Matériaux divers

97 x 460 x 280 cm

Vues de l'installation à la Galerie de l'UQAM

### New York New York

1996-2005

Matériaux divers

110 x 190 x 90 cm

### Variables Val-David

2002

Matériaux divers

Dimensions variables

Vues de l'installation à la Fondation Derouin,  
Val-David

### Variables (détail)

2000-2002

Fils d'appareils téléphoniques

Dimensions variables

Vue de l'installation au Musée d'art de Joliette

### Atelier

2004

Matériaux divers

Dimensions variables

Vue de l'installation à Plein sud, Centre d'exposition  
en art actuel, Longueuil

### Marine, Saint-Jean-Port-Joli 2

2001

Bouteilles de plastique

101 cm (diamètre) x 8,5 cm

Don de l'artiste

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

### Marines

2001-2005

Bouteilles de plastique

Dimensions variables

Vue de l'installation au MacLaren Art Centre, Barrie

### Marine n° 17

2002

Bouteilles de plastique

60 cm (diamètre)

### Marine n° 16

2002

Bouteilles de plastique

60 cm (diamètre)

### Solitude n° 8

2002

Livres jeunesse

55 x 55 x 12 cm

Collection particulière

### Solitude n° 6

2002

Cahiers à colorier pliés

188 x 205 x 11,5 cm

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

**Solitude n° 10**

2002

Guides routiers du Québec

155 x 165 cm

Collection de la Banque nationale du Canada

**Solitude n° 14**

2002

Bottins téléphoniques de New York, Chelsea et autres districts

150 x 150 cm

Collection de Bibliothèque et Archives nationales du Québec

**Matrice pour Tondo V**

2003

Bandes de papier collées sur carton

Technique de collagraphie

42,5 cm (diamètre)

**Tondo n° 5**

2003

Collagraphie, éd. de 10

79 x 59 cm

**Matrice pour Tondo VIII**

2003

Bandes de papiers collées sur carton

Technique de collagraphie

42,5 cm (diamètre)

**Tondo n° 8**

2003

Collagraphie, éd. de 10

79 x 59 cm

*Les œuvres reproduites au catalogue, sauf mention contraire, appartiennent à l'artiste.*

**Liste des œuvres de l'exposition****Écran n° 10**

2006-2007

Collage (cahiers de feuilles à dessin)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 11**

2006-2007

Collage (revues d'art *Artforum*)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 12**

2006-2007

Collage (affiches pour un festival de courts métrages)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 13**

2006-2007

Collage (bandes dessinées japonaises – mangas couleur)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 14**

2006-2007

Collage (bandes dessinées japonaises – mangas noir et blanc)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 15**

2006-2007

Collage (cahiers à colorier)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 16**

2006-2007

Collage (annuaires *Pages jaunes*)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 17**

2006-2007

Collage (cartes routières – Canada, États-Unis, Mexique)  
304,8 x 548,6 cm

**Écran n° 18**

2006-2007

Collage (fiches de loterie)  
304,8 x 548,6 cm











MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec

ISBN 2-551-22980-4



9 782551 229802