

ETC



Jeux de formes et de mots, illusions et allusions

Jérôme Fortin, *Marine n° 101*, 2001-2005 de « L'Envers des apparences », Musée d'art contemporain de Montréal. 27 mai - 11 septembre 2005

Elisabeth Recurt

Numéro 72, décembre 2005, janvier-février 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35244ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Recurt, E. (2005). Compte rendu de [Jeux de formes et de mots, illusions et allusions / Jérôme Fortin, *Marine n° 101*, 2001-2005 de « L'Envers des apparences », Musée d'art contemporain de Montréal. 27 mai - 11 septembre 2005]. *ETC*, (72), 53-55.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

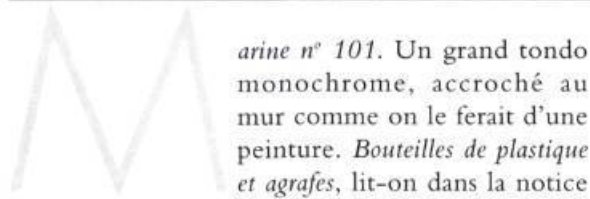
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

JEUX DE FORMES ET DE MOTS, ILLUSIONS ET ALLUSIONS

MARINE N° 101, DE JÉRÔME FORTIN

Jérôme Fortin, *Marine n° 101*, 2001-2005 de « L'Envers des apparences », Musée d'art contemporain de Montréal. 27 mai – 11 septembre 2005



arine n° 101. Un grand tondo monochrome, accroché au mur comme on le ferait d'une peinture. Bouteilles de plastique et agrafes, lit-on dans la notice

d'identification. Contenants évidés, passés par le découpage, la fragmentation, la lacération et le cisèlement jusqu'à ne plus être que rubans étirés, entortillés et distordus, lanières agrafées, fichées dans le mur.

Les contenants, tout d'abord repérés, ont été amassés et collectionnés selon leur type. Une fois leur morcellement achevé, l'artiste a joué de juxtapositions en superpositions, d'enlacements en flottements. Rangées de graphies à l'horizontale, signes nerveux, rythmés de nœuds et de boucles, ondulations et traits d'union. Couches d'horizons montagneux donnant lieu à une configuration circulaire reprise par quelques goulots persistants de-ci de-là, à une échelle infiniment plus petite. Orifices bien visibles, bulles d'indices d'un usage premier des objets. Déjà, à première lecture, l'œuvre tanguait entre abstraction, objets du réel et images symboliques.

Cette mise en tableau de résidus quotidiens oriente notre attention sur le *comment*, le *faire*, le *savoir-faire* nés de l'ingéniosité de l'artiste. En fait, si la dextérité et la patience de certaines œuvres de Fortin ne cessent de se révéler au fur et à mesure de notre observation, elles questionnent surtout nos habitudes, notre empressement à consommer, à jeter. Autour de *Marine*, notre conscience semble s'aiguiser et palper de cette lenteur, de cette durée de mise en forme de l'œuvre.

La forme ovale le contient, ce temps, elle ne le laisse pas s'échapper et fait allusion au continu recommencement cyclique : apparition, temps de vie ou d'usage, fin et recommencement. Suite de signes tous différents les uns des autres, se serrant les uns contre les autres, comme en un cocon primal. Ce qui sacralise une telle œuvre, ce n'est pas le lieu d'exposition, c'est ce temps, ce temps qui nous manque, qui nous traverse sans que nous puissions en goûter la teneur. L'artiste l'apprivoise, s'y installe et guide patiemment ses désirs, malgré le peu de docilité du matériau. Il prend le temps d'en connaître la substance, d'en repérer les caprices et les qualités; ses manipulations cousinent celles d'un horloger qui a acquis *du métier*. Bien loin du paten-teux de service, l'artiste utilise toutes ses cordes et finement. La noblesse vient de là, de ce temps consacré aux objets délaissés. D'un vocabulaire et d'une grammaire de base tout ce qu'il y a de plus simple,

passant des faits d'une abstraction pure à des mirages insolubles, Fortin réussit à nous confondre, en jetant à nos yeux des liasses de flots mouvants, eaux agitées et ressacs de matières organiques. On est bien loin de l'objet au statut « objectal » d'un Claude Tousignant, objet « vidé de tout référent à des choses qui lui sont extérieures... »¹

Si Fortin semble faire allusion à Tousignant dans la recherche d'illusions, il choisit des éléments étant déjà porteurs d'histoire, de références.

De couleur terre, monochrome, toute de sobriété, la *Marine* ne joue pas avec nos technologies de pointe, elle est artisanale malgré les quelques codes barres qui rappellent la vie antérieure des objets, plus industriel-le qu'esthétique ou poétique.

Même étirées, les lanières de plastique composant le réseau gardent certaines de leurs entournures. Si la mise en place est ordonnée et répétitive, il reste l'agitation des ébats, une multitude de battements d'ailes fonçant sur l'observateur. Jusque dans les interstices se dessinent des lignes, des ombres portées démultipliant fébrilement les lanières. Relâchement de certaines bribes d'écriture, resserrement en certains points de rencontre. Densités fluctuantes donnant à la trame de plastique sa nervosité, sa fluidité.

Le musée, la galerie se font « boîtes vertes » et magiques, réceptacles d'illusions. Avons-nous affaire à une œuvre picturale ? Sculpturale ?

Le « piège visuel » dont nous entretient Gilles Godmer, dans son texte pour le catalogue de l'exposition, *L'envers des apparences*, s'expérimente par nos déplacements autour de l'œuvre. De face, elle pourrait passer pour bidimensionnelle. En photo, comme c'est le cas ici, on pourrait penser à une impression numérique, un dessin, une estampe. Ce n'est qu'en l'observant de près que la délimitation de l'œuvre se lit moins précisément : dès que le point de vue se fait légèrement latéral, un relief apparaît. Ce que nous avons cru lignes n'est que saillies et renfoncements. Non seulement *Marine* oscille-t-elle entre abstraction et figuration, mais entre plusieurs dimensions. On se souvient de la difficulté de dénomination d'œuvres de Jean-Paul Mousseau, dans les années soixante, ou d'œuvres de Claude Tousignant : « Ses peintures ont un persona sculptural, ses sculptures ont un persona pictural. »²

L'œuvre est polysémique de sens et de forme. Suite à la révélation d'une troisième dimension commence un jeu de va et vient, qui consiste à se placer en différents angles, afin de procéder à des comparaisons tour à tour confondantes et clarifiantes. Il semble que

ce ne soit ni l'œuvre ni l'artiste qui soient ambivalents mais nous-mêmes, en tant que spectateurs. Aux aguets de notre propre perception, testant la mémoire de nos dernières visions, nous cherchons à construire une cohérence de forme.

L'œuvre tient donc autant des manières de peindre et de dessiner que de sculpter. Elle ne cherche à appartenir à aucune catégorie. Elle fuit les contraintes, n'en fait qu'à sa tête. L'artiste détourne jusqu'à la définition du genre que l'œuvre prend pour titre. Jeux de mots, jeux de genres.

L'art optique des années soixante nous donnait à voir une illusion par le travail des formes, des lignes et des couleurs travaillées sur une surface³. Fortin s'amuse à faire passer la tridimensionnalité pour un tableau. Les « cibles » de l'art optique jouaient des effets rétinien et faisaient de notre sens de la perception le sujet d'expériences (nous choisisant donc comme cibles...) Ici, nous parvenons à confondre volumétrique et planéité. On pense au paradoxe mis en scène par Georges Rousse, qui présente des photographies de structures dont la tridimensionnalité semble plus troublante que les structures réelles dans l'espace.

La mise en exposition de *Marine* reprend une pratique traditionnelle d'accrochage de peintures, l'artiste persistant à nous tromper jusque dans la présentation de l'œuvre. Nous n'en sommes plus aux tableaux posés à même le sol, exhibant les côtés épais et colorés de leur faux-cadre, cherchant à donner une stature tridimensionnelle à une œuvre picturale. Le jeu est repris à l'inverse.

L'organisation modulaire des œuvres de Fortin, l'imbrication soignée d'éléments de même famille dans le but d'obtenir un ensemble homogène rappellent, d'autre part, les préoccupations des minimalistes et des plasticiens d'ici. L'ordre pictural, la répétition d'une forme et d'un geste précis sont pourtant quelque peu bousculés par Fortin, car s'il utilise des objets de nature industrielle et préfabriquée il traite la matière manuellement et choisit des formes plus ou moins domptables. On est loin des volumes géométriques identiques et lisses. Les qualités spatiales et matérielles s'avèrent importantes pour Fortin mais il laisse planer sur ces paramètres un onirisme, une poésie issus du paradoxe de la mise en situation.

S'éloignant d'une critique formelle de la surconsommation, de la pollution, Fortin nous entretient plutôt de notre peu d'habileté à vivre le temps. La volonté de l'artiste, sa ténacité et sa patience à fabriquer l'œuvre sont plus de l'ordre de la gymnastique contemplative que du souci purement écologique. Son œuvre s'élève contre le pressé, le volatile, le vite fait, vite

oublié. La répétition ne sert pas la production d'un objet rapidement consommé mais, bien au contraire, l'appréciation d'une permanence rassurante, la délectation de la pause : « ...ces œuvres interviennent un peu comme des ruptures, des temps d'arrêt, dans le contexte de notre environnement visuel actuel. »⁴

L'appréciation du temps qui passe ou se fige est un plaisir aussi pur que les moyens de l'œuvre sont simples. Économes, dirait l'artiste. En effet, Fortin use de stratagèmes divers mais il crée à partir de peu. L'économie des moyens se révèle être un principe fondateur de son travail, tout autant qu'un défi « permanent ». Utiliser les moyens du bord, donner une





Jérôme Fortin, *Marine N° 101*, 2001-2005. Bouteilles de plastique et agrafes; 183 x 183 x 10 cm;
Collection Orthoconcept, Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

valeur à ce qui n'en a apparemment pas, collectionner ce qui a été abandonné, faire un choix parmi les « restants » constituent l'approche de l'artiste : « Par l'acte de collectionner qui sous-tend l'esthétique, elle témoigne du temps qui fuit plutôt que de la domination du progrès. »⁵

En portant son intérêt sur des rebuts de plastique anonymes, Fortin anticipe. Ces artefacts se chargeront de dire à nos successeurs : oui, ils étaient des consommateurs mais parfois, aussi, des astucieux qui savaient autant habiter le temps que l'espace.⁶

ELISABETH RECURT

NOTES

- ¹ James D. Campbell, *Claude Tousignant, Monochromes, 1978-1993*, Catalogue du Musée du Québec, 1993, p. 15.
- ² James D. Campbell, *Espaces-Tensions, Claude Tousignant, 1955-1978*, Catalogue d'exposition, Galerie de Bellefeuille, 1978.
- ³ Claude Tousignant, qui s'est rapproché de cet art, a joué sur l'interaction entre bandes concentriques de différentes largeurs et couleurs, jusqu'à obtenir des vibrations dérangeantes.
- ⁴ Gilles Godmer, *l'envers des apparences*, Catalogue d'exposition du Musée d'Art Contemporain, 2005, p. 7.
- ⁵ Rose-Marie Arbour, *Salitudes, Espace n° 62, hiver 2002-2003*, p. 45.
- ⁶ Cela nous ferait-il revenir au titre d'une série de tableaux circulaires de Jean-Paul Mousseau ?