

La sculpture : itération et foisonnement Sculpture: Repetition and Proliferation

Serge Fisette

Number 80, Summer 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9380ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (2007). La sculpture : itération et foisonnement / Sculpture: Repetition and Proliferation. *Espace Sculpture*, (80), 6–12.



La sculpture: **ITÉRATION** et **FOISONNEMENT**

Sculpture: **REPETITION** and **PROLIFERATION**

Serge FISETTE

N'est-ce pas dans la multiplication, la prolifération, la reprise que désormais nous sommes condamnés à penser le singulier...¹

Si l'on a dit de l'art et de la sculpture qu'ils « pensent », on dira également de cette dernière qu'elle est souvent un geste de « fabriquer » lequel, pour nombre de créateurs, s'avère déterminant dans l'élaboration de l'œuvre. Nous retiendrons cet aspect ici, plus particulièrement lorsque la procédure implique répétition, récurrence et recommencement.

Sur le plan historique, on songe spontanément aux partisans du *Nouveau Réalisme* qui, à l'instar de ceux du Nouveau Roman ou de la Nouvelle Vague au cinéma dans les années 1960, entendent rapprocher l'art et la vie en privilégiant une ré-appropriation du réel, en favorisant d'autres modes de présentation de l'objet choisi par l'artiste. Ainsi, au lieu de « représenter » la réalité, on choisit de l'utiliser telle qu'elle, plusieurs sculpteurs délaissant les matériaux dits nobles, comme le bronze ou le marbre, au profit de matières ordinaires et usuelles, ce que Pierre Restany qualifiait de « recyclage poétique du réel urbain, industriel et publicitaire² ». Les Nouveaux Réalistes, précise-t-il, « nous donnent à voir le réel dans des aspects de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est [sic] assigné à comparaître³ ».

On se souvient des séries des « poubelles » et des célèbres « accumulations » d'Arman, l'un des fondateurs du collectif et signataire du manifeste. Tantôt regroupés dans des boîtiers en verre, plexiglas, métal ou bois, tantôt soudés ensemble, tantôt coulés dans du polyester ou du béton, ces « artefacts » vont de cafetières émaillées, tubes de peinture et timbres postes à des canons, machines à écrire, billets de banque, trophées et bibles. Importés dans le domaine de l'art et élevés au rang d'œuvres (tableaux, sculptures, décors, compositions esthétiques), ils cherchent à instaurer des façons inédites de percevoir la réalité qui n'ont plus rien à voir avec les abstractions des années cinquante, à l'heure où la civilisation est désormais passée « des objets de culte au culte des objets⁴ ».

C'est une même approche qu'adopte déjà Kurt Schwitters dans ses collages du début des années vingt ou Dubuffet avec ses *Petites Statues de la vie précaire* (1954) faites de papier mâché et de divers débris; une même approche également qu'on retrouve dans certaines œuvres de Marcel Broodthaers, dans les « compressions » de César, la série des *Baluba* de Jean Tinguely qui se voulait une parodie de la sculpture

Is it not because of the multiplication, proliferation and repetition that we now are condemned to think in the singular...¹

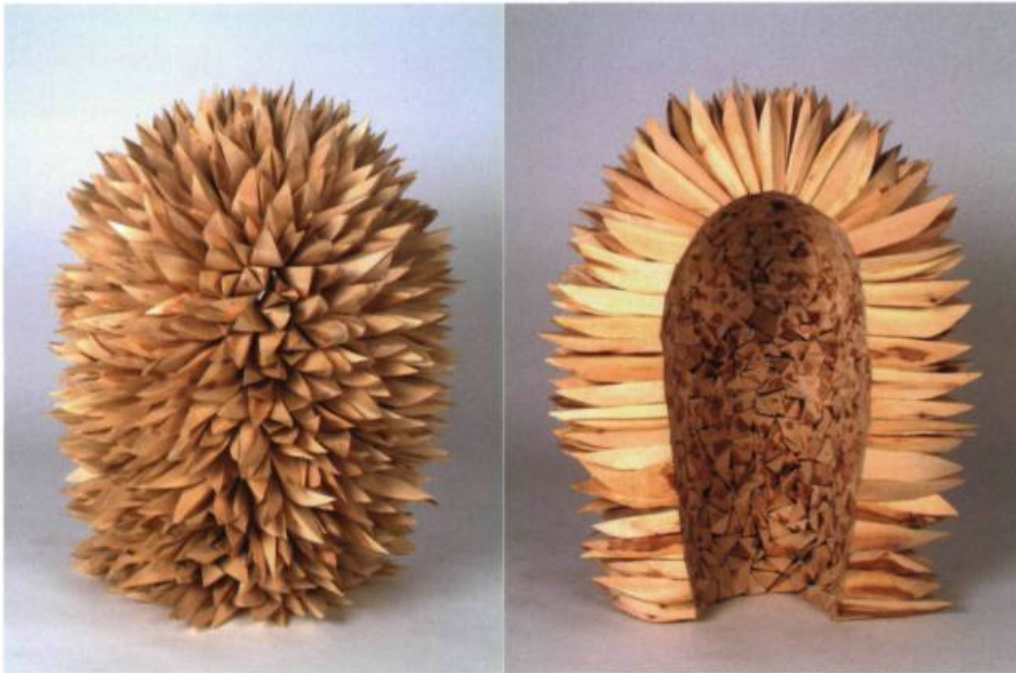
If one were to say that art and sculpture “think,” one could also say that sculpture is often a gesture of “making” that becomes a determining factor for a number of artists when creating artwork. This aspect will be considered here, particularly when the procedure implies repetition, recurrence and beginning again.

Historically, one thinks right away of the artists of *Nouveau Réalisme* who, like those of the *nouveau roman* or the *nouvelle vague* in film during the 1960s, endeavoured to bring art and life closer together by appropriating from reality, by favouring different ways of presenting their chosen subject. Thus, instead of “representing” reality, they used it: many sculptors gave up what are called “noble” materials such as marble and bronze in exchange for the ordinary and the everyday, what Pierre Restany describes as “poetic recycling of urban, industrial and advertising reality.”² The *Nouveaux Réalistes*, he explains, “show us reality in its expressive entirety. And through the agency of these specific images, it is complete sociological reality, the common good of mankind, the great republic of our social exchanges, of our dealings in society that is summoned.”³

One remembers Arman's series of “Poubelles” and famous “Accumulations” he was one of the collective's founders and a signatory of the manifesto. Assembled in glass, Plexiglas, metal or wooden boxes, welded together and even embedded in polyester or cement, these “artefacts” range from enamel coffee pots, paint tubes and postage stamps to cannons, typewriters, bank notes, trophies and bibles. Introduced into the domain of art and elevated to the level of artworks as

Gérard FOURNIER,
Série *Cactus* : « *Pseudocactus* », 2006.
Bois/Wood. 40 x 56 x
90 cm. Photo : Michel
Rondot.





Gérard FOURNIER,
Série Cactus: «Agave»,
2005. Bois/Wood.
85 x 54 x 46 cm.
Photo: Michel Rondot.

classique⁵, et dans les pièces de Daniel Spoerri confectionnées à partir de reliefs de repas: « Ne prenez pas mes *tableaux-pièges* pour des œuvres d'art, affirme-t-il. C'est une information, une provocation, une indication pour l'œil de regarder des choses qu'il n'a pas l'habitude de regarder. Rien d'autre... Et d'ailleurs l'art, qu'est-ce que c'est? C'est peut-être une manière et une possibilité de vivre⁶. »

Cette *manière de vivre*, elle envahira peu à peu d'autres pratiques artistiques, celles axées sur la nature, entre autres. Délaissant la machinerie lourde et les ouvrages titanesques chers aux premiers *land-artistes*, une nouvelle génération de créateurs abordera dorénavant le paysage avec beaucoup de délicatesse, notamment au moyen de cueillettes minutieuses de végétaux servant par la suite à élaborer des œuvres. Francine Larivée sera l'une des pionnières ici à ouvrir cette voie que des plus jeunes continueront, comme Gérard Fournier dont la *Suite sphérique* sera présentée au Centre d'exposition d'Amos en août prochain. Se remémorant les promenades en forêt de son enfance qui l'amenaient à découvrir des « formes infinies », il propose des œuvres qui

Gérard FOURNIER,
Trois formes poids plumes,
2006. Bois/Wood.
120 x 120 cm.
Photo: Michel Rondot.



paintings, sculpture, decorations or aesthetic compositions, they are an attempt to establish new ways of perceiving reality that have nothing to do with the abstractions of the 1950s, a time when civilisation had gone from "objects of worship to the worship of objects."⁴

This is the same approach that Kurt Schwitters adopted with his collage in the early 1920s and Dubuffet with his *Petites Statues de la vie Précaire* made of papier maché and various debris in 1954; a similar approach is also found in some of Marcel Boodthaers' works, in César's "compressions," in Jean Tinguely's *Baluba*, a parody of traditional sculpture⁵ and in Daniel Spoerri's work created with the remains of meals: "Do not take my *tableaux-pièges* as works of art, he said. It is information, a provocation and an indication for the eye to look at things that it does not usually see. Nothing more... and anyway, what is art? Perhaps it is a way of living."⁶

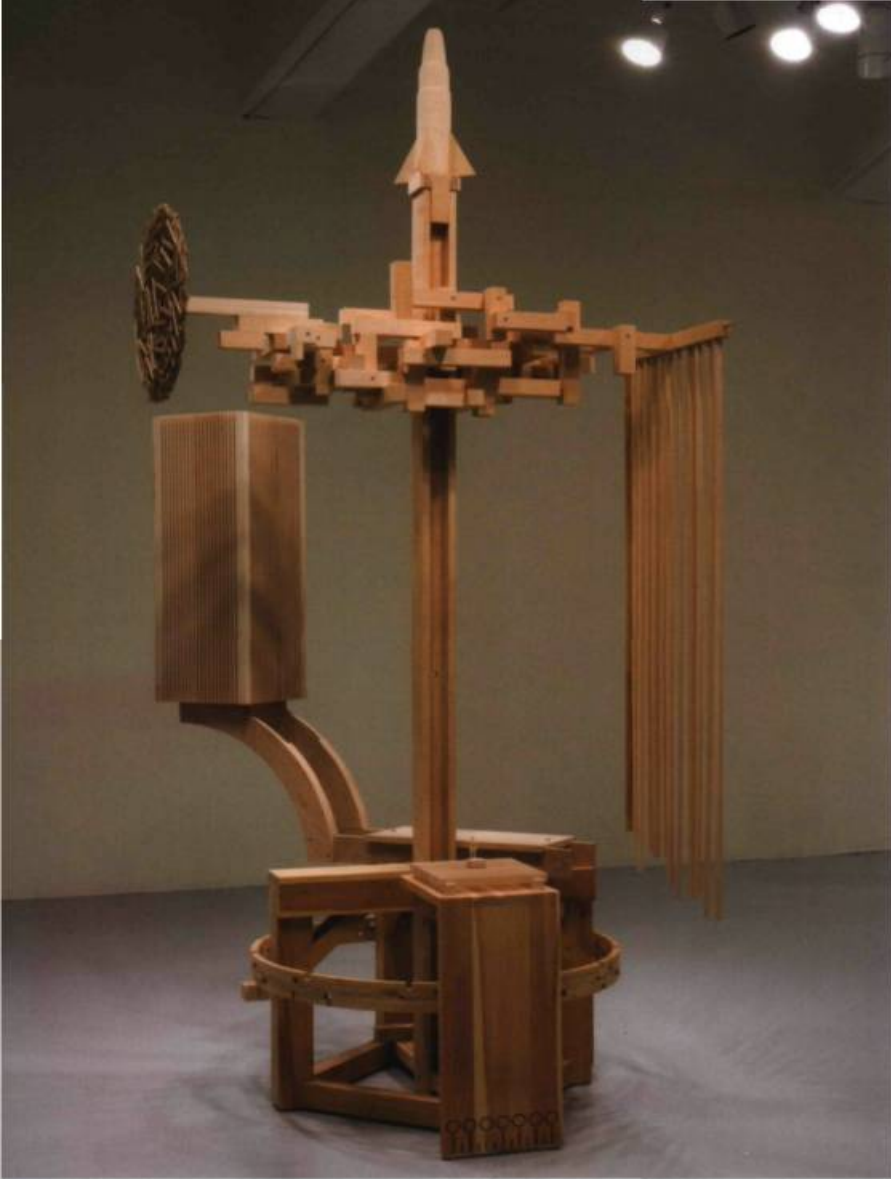
This *way of life* will slowly become part of other art practices, those focusing on nature for one. Giving up heavy machinery and huge works dear to the first land artists, a new generation now broaches the landscape very delicately, particularly in their meticulous

way of collecting plants for use in works. Francine Larivée is one of the pioneers here in this area who has inspired younger artists like Gérard Fournier whose *Suite sphérique* will be shown at the Centre d'exposition d'Amos in August. Remembering walks in the woods as a child has led him to discover the "infiniteness of forms" he presents works that "proceed from this marvel in which small spherical elements, found in various places, alternate and make way for more forms of the same, all set out in a progressive play of dimensions, theoretically without end."⁷ The artist states: "A form is produced from irregular elements, moving from apparent disorder to a more regular assemblage until the geometric nature of the forms dominates—but without perfect regularity; accumulating and assembling to see what will happen, or even repeating an intervention to transform the form: these are my concerns when conceiving the sculpture."⁸

TWO APPROACHES, TWO GENERATIONS

There are many examples of artists who, each in their way, give a particular scope to the "making" of the object, introducing a significant temporal dimension to the process that at times is almost ceremonial. We see this in the work of Gilles Mihalcean and Jérôme Fortin who, although of different generations, both give this same precedence to the incessant repetition of gesture, as shown in their recent exhibitions at the Musée d'art de Joliette and at the Musée d'art contemporain de Montréal.

Gilles Mihalcean's exhibition is rightly and aptly called *Transgression d'un genre*. Marie-France Beaudoin, the curator, explains: "*Transgression* in the sense of disobeying because there is disobedience in Gilles' poetic, playful work: the *genre* here is categorized as statuary or religious statuary. In this exhibition, there is a defiance of the statuary because the works are not strictly speaking representations of human form or of religious statuary because they do not have a sacred vocation.



Even though one broaches the subject, the intention here is not to create religious objects. The works are secular.”⁹

The grouping of the artist’s recent and earlier sculpture and their “juxtaposition” with religious statues from the museum’s collection seems obvious when one considers the titles that Mihalcean has given to the works: *Autoportrait de Dieu (pour mon père)*, *Écorché d’un saint*, *La Nativité*, *La Pietà*, *Saint Joseph* and *Vierge à l’Enfant*. This is a fortunate and fruitful link because as well as updating a body of work that has been almost forgotten today but is still significant to “true” sculptors, it adds “another” lively and enriching reading to Mihalcean’s work. By accepting... to play the game, he shows his interest in this older art, indeed establishes a filiation that he right away acknowledges.¹⁰

And the terms “grouping” and “juxtaposition” are to be seen here from the perspective of the various materials, motifs, textures and temporalities that the artist uses. Often coexisting within the same work and presented paradoxically to destabilize visitors, these obvious incongruities confront and arouse curiosity and attention. Monolithic or spread out in fragments to create a narrative, Mihalcean’s works suggest stories, “visual fiction.” Viewers are given riddles to decipher and are encouraged to “look” very closely and carefully. The work is open to multiple interpretations, the important aspect being the association—associations—that are made from the sculptural elements. By assembling sculpted material and found objects—manufactured or modified, a deceptively random accumulation of elements results and poetic connotations suddenly appear from the links uniting them, the “poetics of daily life,” to quote Restany. However, to “solve the mystery,” the artist supplies us with

a few clues, such as the work’s title, repeated forms and colours in the same work and so on, which gradually give us hints and let us “enter” the work—considering that this access is always subjective, and that there are several possible interpretations, not just one.

« procèdent de cet émerveillement où de petits éléments sphériques, trouvés dans divers lieux, alternent et font place à des éléments fabriqués de même forme, le tout s’articulant sur un jeu de dimensions progressives et, théoriquement sans fin⁷ ». L’artiste précise : « Produire la forme à partir d’éléments irréguliers allant de l’apparent désordre en passant par un assemblage plus régulier jusqu’à des formes dont la nature géométrique est dominante (mais sans régularité parfaite) ; faire une forme dont les composantes gardent trace de leurs origines et spécificités ; accumuler et assembler pour voir ce que l’on va obtenir ou, encore , répéter un intervention pour “transfigurer” la forme : voilà des préoccupations présentes dans la conception de mes sculptures⁸. »

← Gilles MIHALCEAN, *Paysage nucléaire*, 2005. Bois et métal/Wood, steel. 289 x 135 x 162 cm. Collection de l’artiste/Collection of the artist. Photo: Richard-Max Tremblay.

→ Gilles MIHALCEAN, *L’homme branché*, 2006. Bois et peinture/Wood, paint. 290 x 116 (diam.) cm. Collection de l’artiste/Collection of the artist. Photo: Richard-Max Tremblay.

→ Gilles MIHALCEAN, *Autoportrait de Dieu (pour mon père)*, 1998. Bois et granite/Wood, granite. 205 x 91,5 x 9,5 cm. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal (2003.225.1-2)/Collection of the Montreal Museum of Fine Arts (2003.225.1-2). Photo: Richard-Max Tremblay.

→→ Gilles MIHALCEAN, *Saint Joseph*, 2004. Bois, aluminium et nylon/Wood, aluminium, nylon. 207 x 126 (diam.) cm. Collection Patrice & Andrée Drouin. Photo: Richard-Max Tremblay.





DEUX APPROCHES, DEUX GÉNÉRATIONS

Les exemples pourraient se multiplier de ces artistes qui, chacun à leur manière, confèrent une ampleur particulière à la « fabrication » de l'objet, faisant intervenir dans le processus une dimension temporelle importante—pouvant aller parfois jusqu'au cérémonial, dira-t-on. Nous le verrons dans le travail de Gilles Mihalcean et de Jérôme Fortin qui, bien qu'issus de générations différentes, partagent cette même préséance accordée à la répétition incessante du geste, comme en témoignent leurs récentes expositions au Musée d'art de Joliette et au Musée d'art contemporain de Montréal.

L'exposition de Gilles Mihalcean est intitulée—fort justement et avec à-propos—*Transgression d'un genre*. La commissaire Marie-France Beaudoin explique : « *Transgression* dans le sens de désobéissance car il y a de la désobéissance dans l'œuvre ludique et poétique de Gilles ; tandis que *genre* ici est la catégorie d'œuvres que sont la statuaire et la statuaire religieuse. Dans cette exposition, il y a transgression de la statuaire car elle n'est pas à proprement parler représentation de la forme humaine ni de la statuaire religieuse parce qu'il ne s'agit pas d'œuvres à vocation sacrée. Même si l'on y aborde le thème, la fin n'est pas dirigée vers l'objet de culte. Les œuvres sont profanes⁹. »

Le regroupement de sculptures anciennes et récentes de l'artiste et leur « juxtaposition » à des statues religieuses issues de la collection du musée semblent aller de soi lorsqu'on considère les titres que Mihalcean a donnés à ses pièces : *Autoportrait de Dieu (pour mon père)*, *Écorché d'un saint*, *La Nativité*, *La Pietà*, *Saint Joseph* ou *Vierge à l'Enfant*. Heureuse et fructueuse accointance donc que celle-là car, en plus de réactualiser un corpus d'œuvres aujourd'hui relégué aux oubliettes, mais qui s'avère important pour tout « véritable » sculpteur, elle favorise une « autre » lecture—dynamique et enrichissante—de la démarche de Mihalcean. En outre, en acceptant de... jouer le jeu, ce dernier témoigne de son intérêt pour cet art ancien, voire de la filiation que lui-même établit et reconnaît d'emblée¹⁰.

Mais les termes « regroupement » et « juxtaposition », c'est dans une autre optique qu'on entend les faire ressortir ici, soit celle des différents matériaux, motifs, textures et temporalités utilisés par l'artiste. Ceux-ci cohabitent souvent au sein d'une même œuvre ou sont présentés d'une manière paradoxale qui déstabilise le visiteur, lequel est confronté à d'apparentes incongruités qui éveillent sa curiosité et son attention. Monolithiques ou réparties en fragments amorçant un parcours, les œuvres de Mihalcean proposent des récits, des « fictions visuelles ». Le spectateur est placé devant des énigmes à décoder l'incitant à « voir », à chercher. L'œuvre reste ouverte à de multiples préhensions, l'important étant l'association—les associations—que l'on fait entre les composantes de la sculpture. En assemblant des pièces sculptées en taille directe et des objets trouvés (usinés ou remaniés), il en résulte une accumulation trompeusement aléatoire d'éléments d'où finissent par surgir des liens les unissant—souvent à connotation poétique, une « poésie du quotidien », pour reprendre le mot de Restany. Afin de... « résoudre le mystère », on s'aidera alors des quelques pistes fournies par l'artiste, tels le titre de l'œuvre, les rappels d'une forme ou d'une couleur dans une même pièce, etc., qui permettront peu à peu de lever le voile et « d'entrer » dans l'œuvre—attendu que ces accès restent toujours subjectifs, qu'il n'y a pas une mais plusieurs interprétations possibles.

Dans *Autoportrait de Dieu (pour mon père)*—quel titre!—et

In *Autoportrait de Dieu (pour mon père)*—what a title—and in *L'Homme branché*, for example, what we perceive at first glance is a complex disorderly pile of wood pieces. But this jumble soon appears “balanced” by the treatment of the exterior surface of the “columns,” their perimeter having been smoothed out and made uniform with a machine. The approach is similar in *Saint Joseph*, except that vertically hanging nylon threads, forming a curtain around the work, can be moved aside if one wishes to discover the structure inside made up of a collection of wood pieces. And for the magnificent and surprising *Vierge à l'Enfant*, a recent work from 2006, the unity/multiplicity relationship is shown on one hand, by the turquoise-coloured components that stand out against the black ground and on the other, by the multitude of objects the Virgin is decked out in. In fact, as well as holding what—after careful examination—we finally recognize as the Child in her arms, she is “adorned” with various sculpted elements such as a watering can, toaster, bird house, guitar, lamp, golf ball, globe of the world and a baby's bottle that make it very difficult—and certainly perilous—to try and find a common denominator.

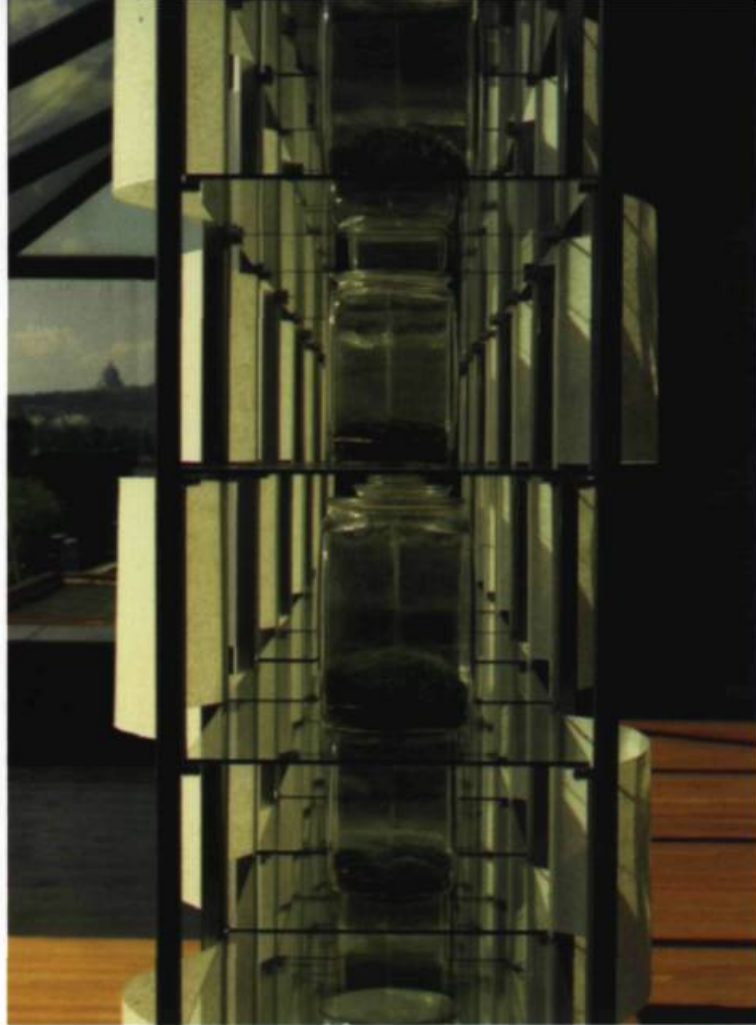
One can easily imagine that this addition of material, its execution in the studio, and also its pairing and placement side by side, corresponds to an endless accumulation of hours for Mihalcean—who says that a piece requires at least a year of work! A time of toiling and making, perceptible right away in the installations, incites viewers to take their time while looking, which most certainly is beneficial to us, living in our hectic, turbulent world.

JÉRÔME FORTIN

Jérôme Fortin's works, already defined as “visual poems,” are similar to Mihalcean's “visual narratives.” Here again the work is painstaking—not to say obsessive, collecting and arranging everyday objects such as cigarette butts, bottle tops, bits of string, electric wire, corks, matches, garbage ties and plastic bottles to make artworks.



Jérôme FORTIN, *Réservée*, 2000. Extrait de/Excerpt from *Cabinets de curiosité*. Matériaux mixtes/Mixed media. Dimensions variables/Variable dimensions. Photo: Martin Rondeau.



Francine LARIVÉE, *Les camouflages du neuf*, 2002. Détail. Acier, verre, mousses, papier parchemin / Steel, glass, moss, parchment paper. 2,15 x 3,24 m x 36 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

L'Homme branché, par exemple, ce qu'on perçoit au premier regard est un empilage complexe et désordonné de morceaux de bois. Mais ce pêle-mêle apparaît bientôt « équilibré » par le traitement qui a été donné à la surface extérieure des « colonnes », leur pourtour ayant été aplani et uniformisé à l'aide d'une machine. Approche similaire dans *Saint Joseph*, à la différence que ce sont des fils de nylon tendus à la verticale et formant rideau qui encerclent l'œuvre – des fils que l'on peut écarter à loisir pour découvrir, cachée à l'intérieur, une structure constituée d'un amoncellement de pièces de bois. Quant à la magnifique et surprenante *Vierge à l'Enfant*, une œuvre récente de 2006, le rapport unité/multiplicité se manifeste de l'un par la couleur turquoise des composants se détachant sur fond noir, de l'autre par la multitude d'objets dont est affublée la Vierge. En effet, en plus de tenir dans ses bras ce qu'après un examen attentif on finit par reconnaître comme l'Enfant, celle-ci est « parée » de divers éléments sculptés dont il est fort difficile – et périlleux sans doute ! – de tenter de trouver un possible commun dénominateur : arrosoir, grille-pain, cabane d'oiseau, guitare, lampe, balle de golf, globe terrestre et biberon !

On imagine aisément qu'à cette addition des matières, leur exécution en atelier, mais aussi leurs accollements et jumelages, correspond chez Mihalcean une accumulation d'heures infinies – il confie lui-même qu'une œuvre requiert au moins une année de travail ! Un temps du labeur et du faire qui, d'emblée perceptible dans les installations, incite le spectateur à aussi investir de la durée dans sa perception, ce qui est assurément bénéfique dans le monde agité et turbulent où nous sommes.

JÉRÔME FORTIN

Aux « narrations visuelles » de Mihalcean pourrait correspondre, chez Jérôme Fortin, ce qu'on a déjà défini comme des « poèmes visuels ». Encore là, un travail minutieux – pour ne

Jérôme FORTIN, *Le septième jour – détail 5*, 1998. Extrait de / Excerpt from *Cabinets de curiosité*. Matériaux divers / Mixed media. Photo : Martin Rondeau.

The artist injects new life into a plethora of cast-offs, but above all he gives them a “form” that may be a star or a necklace, a shell-like spiral or an ancient artefact, all presented under glass or in museum-like displays, while others clearly make reference to artists' traditional supports. They become sculpture, high or low relief, installations or pictures like the series of *Marines* where salvaged plastic containers are cut in strips, stapled and fixed to a tondo. And the series of *Écrans*, made up of folded printed matter—art magazines, comic books, road maps, colouring books, telephone books, lottery tickets and so on, applied directly to the walls of the Musée d'art contemporain de Montréal. The artist pushes excess to the extreme—indeed to the absurd—because the huge murals require so much work but are ephemeral and will be destroyed at the end of the exhibition!¹¹

Going beyond an obvious reflection on excessive consumption and ecology, aware that we now have a healthier planet the result among other things of a more rational management of what we throw away—Fortin's work is about the passage of time. Time is inordinately “stretched out,” we could say, and this is revealed once again when in front of the works and as Sandra Grant Marchand emphasizes: “for him time becomes a ‘material,’ just as much as the objects he loves to pick up and transform into astonishingly elegant and poetic works of art.”¹² And this time—hours and weeks—spent creating a work is found condensed in the space of a physical entity, just like the scattering that is brought together here as well, concentrated to create the work as a “whole.”

With both his pictorial and sculptural constructions, developed in a serial mode, Fortin builds-up the material, repeating a gesture many times. One thinks of a ritual or a Buddhist mantra, an “instrument of thought”—the original meaning of the word—that followers tirelessly take up as a way to free the mind and attain a higher level of consciousness or illumination. Thus combining manual work with the intellect, Fortin “reconciles” what are often seen as opposites. He is described



pas dire obsessionnel – de collecte et de ré-aménagement d'objets courants où sont métamorphosés en œuvres d'art mégots de cigarettes, capsules de métal, bouts de ficelles, fils électriques, bouchons de liège, allumettes, attaches-poubelle et bouteilles de plastique. L'artiste ressuscite une pléthore de rebuts, mais surtout il leur donne une « forme » – qui va de l'étoile au collier, du coquillage à l'artefact ancien – et les présente sous verre ou dans des étagères de type muséologique, tandis que d'autres font carrément référence aux supports classiques utilisés par les artistes, qu'il s'agisse de la sculpture, du bas et du haut-relief, de l'installation ou du tableau, comme la série des *Marines* où des contenants de plastique récupérés ont été découpés en rubans, agrafés et fixés en tondos ; comme encore la série des *Écrans* constitués de plisages d'imprimés – revues d'art, bandes dessinées, cartes routières, cahiers à colorier, annuaires téléphoniques, fiches de loterie, etc. – posés directement sur les murs du Musée d'art contemporain de Montréal, l'artiste poussant la démesure jusqu'à l'extrême – voire l'absurde ? – puisque les murales gigantesques nécessitant une telle somme de travail sont éphémères et détruites à la fin de l'exposition¹¹ !

Par-delà une réflexion évidente sur la consommation à outrance et l'écologie, sensibles que nous sommes désormais à une meilleure santé de la planète – qui passe entre autres par une gestion plus rationnelle de tout ce que l'on jette –, il y a chez Fortin un travail sur le passage du temps : un temps « étiré » démesurément, dira-t-on, que l'on dénote derechef lorsqu'on est devant les œuvres et qui « devient pour lui "matériau", souligne Sandra Grant Marchand, 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 surprenantes¹² ». Et ce temps dispersé – ces heures, ces semaines – à élaborer les œuvres, il se retrouve condensé dans l'espace d'une proposition plastique à l'exemple même de l'éparpillé qui s'y voit également ramené, concentré pour reconstituer un « tout » dans le lieu même de l'œuvre.

Avec ses constructions à la fois picturales et sculpturales, élaborées sur le mode sériel, Fortin travaille dans la surenchère du matériau et dans celle du geste maintes fois répété. On pense à la notion de rituel ou au mantra bouddhiste que les adeptes reprennent inlassablement comme un moyen – un « instrument de pensée », pour revenir à la signification première du mot – visant à libérer l'esprit en vue d'atteindre un stade plus élevé de conscience ou d'illumination. En alliant ainsi le métier manuel et celui intellectuel, Fortin les « réconcilie », eux qui, généralement, sont souvent mis en opposition. Celui qu'on a qualifié de « chiffonnier de la vie quotidienne » – une formulation qui aurait pu se retrouver sous la plume Pierre Restany – esthétise le commun, l'ordinaire, métamorphose l'anodin en quelque chose de précieux. Dès lors, l'aspect dérisoire des objets initiaux est contredit par le côté coloré et luxuriant de leur deuxième vie. En déviant le sens commun de tous ces objets de pacotille destinés à remplir à plus ou moins brève échéance les décharges municipales, Fortin en gomme le passé et la fonction d'origine, les « momifie », dira-t-on, les « éternise », et leur attribue une valeur inédite, à la fois esthétique et marchande. Mais, surtout, il leur confère une... pensée. ←

Gérard Fournier, *Suite sphérique*
Centre d'exposition d'Amos
17 août–23 septembre 2007

Gilles Mihalcean, *Transgression d'un genre*
Musée d'art de Joliette
21 janvier–29 avril 2007

Jérôme Fortin
Musée d'art contemporain de Montréal
10 février–22 avril 2007

as “a ragman of daily life” – an expression that could come from Pierre Restany's pen – who gives aesthetic value to ordinary everyday things, transforming the trivial into something precious. The colourful, luxuriant aspect of their second life now contradicts the pathetic state of the initial objects. By altering the commonly held meaning of all this junk, destined sooner or later for the municipal garbage dump, Fortin erases their past, their former function and “mummifies” them, we could say, “immortalizes” them, granting them a new aesthetic and marketable value. But above all, he gives them... thought. ←

Translated by Janet Logan

Gérard Fournier, *Suite sphérique*
Centre d'exposition d'Amos
August 21–September 23, 2007

Gilles Mihalcean, *Transgression d'un genre*
Musée d'art de Joliette
January 21–April 29, 2007

Jérôme Fortin
Musée d'art contemporain de Montréal
February 10–April 22, 2007

NOTES

1. Catherine Mavrikakis et Catherine Morency, « Échos et résonances », in *Protée, revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, volume 35, n° 1, printemps/Spring 2007, p. 5.
2. Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Édition La Différence, 1990, p. 76.
3. Pierre Restany, *À 40° au-dessus de DADA*, préface au catalogue de l'exposition/Preface in the exhibition catalogue, Galerie J, Paris, 1961.
4. Henri Jobbe Duval, commissaire de l'exposition/Curator of the exhibition *Vingt stations de l'Objet* (2000). www.arman-studio.com
5. Rappelons que le MOMA a tenu, en 1961, l'exposition *The Art of Assemblage* qui rassemblait, entre autres, des objets trouvés surréalistes, des boîtes de Cornell et des *Combine-Paintings* de Rauschenberg. Rappelons également les assemblages de Louise Nevelson et les accrochages cumulatifs d'Annette Messager/Think of *The Art of Assemblage* at MOMA in 1961 that included Surrealists' found objects, Cornell's boxes and Rauschenberg's *Combine-Paintings* among others. Then there are also Louise Nevelson's assemblages and Annette Messager's hanging accumulations.
6. Jean-Luc Daval, « L'espace de la représentation », in *La sculpture. De l'Antiquité au XX^e siècle*, Cologne Taschen 2002, p. 1073.
7. Brochure Centre d'exposition d'Amos.
8. *Ibid.*
9. Courriel, février 2007/E-mail, February 2007.
10. « L'exposition, conçue en trois volets, présente trois manières d'engager le dialogue entre les statues de la collection du Musée et les sculptures de l'artiste. Le premier volet comprend deux œuvres de Gilles Mihalcean intégrées aux œuvres de la collection du Musée qui sont présentées en permanence dans l'exposition *Art sacré du Moyen Âge européen et du Québec*. Sans incarner le sacré, ces œuvres s'inscrivent dans la continuité de l'art religieux. Dans le deuxième volet de l'exposition, le rapport entre les sculptures de l'artiste et celles de la collection du Musée fait œuvre en créant une multiplicité de relations et de liens dynamiques soit par la forme, soit par le sens. Pour l'artiste, il s'agit de questionner le rôle de la statuaire religieuse dans la culture actuelle. Les œuvres du troisième volet se côtoient sans prétendre être en rapport entre elles. Dans ce volet, l'installation des statues religieuses de la collection du Musée évoque leur réalité actuelle, en retrait de leur fonction religieuse, alors que les œuvres de l'artiste conduisent aux confins du genre de la statuaire religieuse. » http://musee.joliette.org/expo_temporaire/gill
“The exhibition, conceived in three parts, presents three ways of creating dialogue between the artist's sculptures and the statues in the museum's collection. In the first, two works by Gilles Mihalcean are integrated into the permanent display of the museum's collection of *Art sacré du Moyen Âge européen et du Québec*. Without personifying the sacred, these works lie within the continuity of religious art. In the second part of the exhibition, the relationship of the artist's works to those of the museum's collection creates a multiplicity of lively relationships and connections through their forms and meanings. For the artist, it is a matter of questioning the role of religious statuary in our culture today. The works in the third part are placed next to each other without necessarily being related to each other. Here the installation of the museum's collection of religious statues evokes their present reality of no longer having a religious function, while the artist's work almost becomes part of the genre of religious statuary.” (My translation)
http://musee.joliette.org/expo_temporaire/gill
11. Compte tenu de la démarche de l'artiste, on pourrait se demander ce qu'il adviendra des murales : seront-elles « récupérées » pour d'autres œuvres éventuellement ? / Considering the artist's work practice, we wonder what will happen to the murals: will they perhaps be “recycled” into other works?
12. Sandra Grant Marchand, « Clore l'événement du temps », catalogue de l'exposition *Jérôme Fortin*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 2007, p. 35/Sandra Grant Marchand, “Clore l'événement du temps,” exhibition catalogue, *Jérôme Fortin*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, 2007, p. 92.