

Deux jeunes sculpteurs

Luc Benoit

Volume 18, Number 72, Fall 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57803ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Benoit, L. (1973). Deux jeunes sculpteurs. *Vie des Arts*, 18(72), 66–69.

Deux jeunes sculpteurs

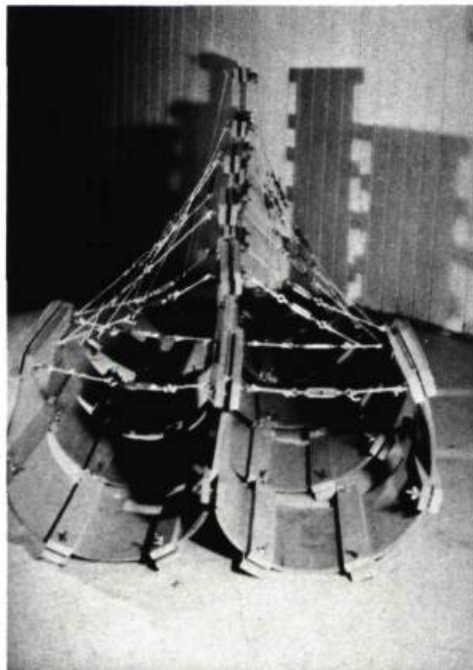
LUC BENOIT

JEAN-SERGE CHAMPAGNE: SCULPTURE EN DEUX TEMPS

Né à Montréal, Jean-Serge Champagne étudie à l'École des Beaux-Arts, en concentration sculpture, avec Ulysse Comtois et Henry Saxe, de 1966 à 1969.

On note sa participation à plusieurs expositions et travaux de groupe. En 1968-1969, il collabore à la création d'un parc pour enfants au Centre J.M.C., à Orford.

On le retrouve à l'exposition des finissants au Pavillon des Arts de l'UQAM, en 1970, et au Concours de la Province, la même année. En 1971, il participe à une exposition de la Fondation Bronfman, au Musée des Beaux-Arts de Montréal. L'année suivante, il est à Québec avec cinq autres artistes, à la Galerie Joliet. Depuis le début 1973, on a vu de ses sculptures à l'exposition des **Moins de 35**



1. *Tension I*, 1972.
4 pi. x 8.

Ans, à la Galerie Média, et à la Sauvegarde à Montréal.

Dans son atelier de la rue Rachel, il y a du bois partout : des planches de pin, du contre-plaqué, des lattes de toute dimension.

C'est peut-être parce qu'il trouvait le métal trop froid, trop rigide comme matériau que Jean-Serge Champagne a décidé de travailler le bois. Sans doute aussi, parce que ce matériau répondait mieux à ce qu'il voulait faire, et à sa façon peu académique de le faire.

Ici le matériau s'emploie brut (une planche est une planche), sans artifice ni camouflage.

Parfois, le bois est moulé, parfois il est tendu. Dans ce cas précis, le ridoir, la corde, et, parfois, l'étau, qui servent à exercer la tension ou à retenir ensemble les différentes pièces de bois, deviennent partie intégrante de l'objet fini. Cet objet, la plupart du temps, reste brut, sans laque ni peinture. « Je n'ai rien à cacher; si j'ai besoin de faire des entailles pour que courbe le bois, je le fais et elles restent apparentes. Il n'y a pas de trucs, pas de mystère dans ce que je fais. »

« J'aurais pu choisir autre chose, du plastique, par exemple. Mais à ce moment,



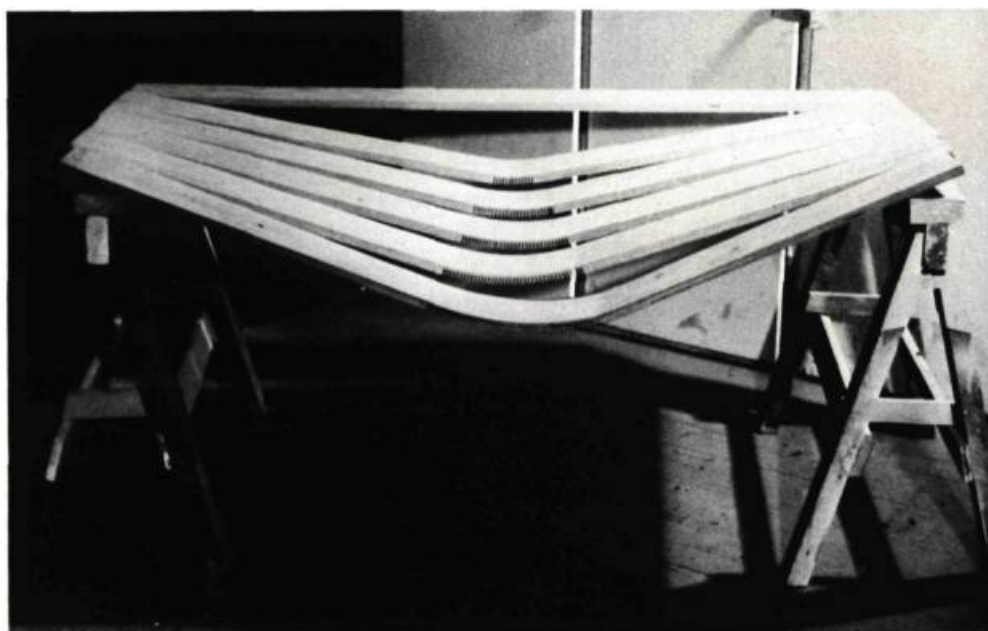
2

2. *Enchaînement*, 1972.
Cent anneaux de 15 po. de diamètre chacun.

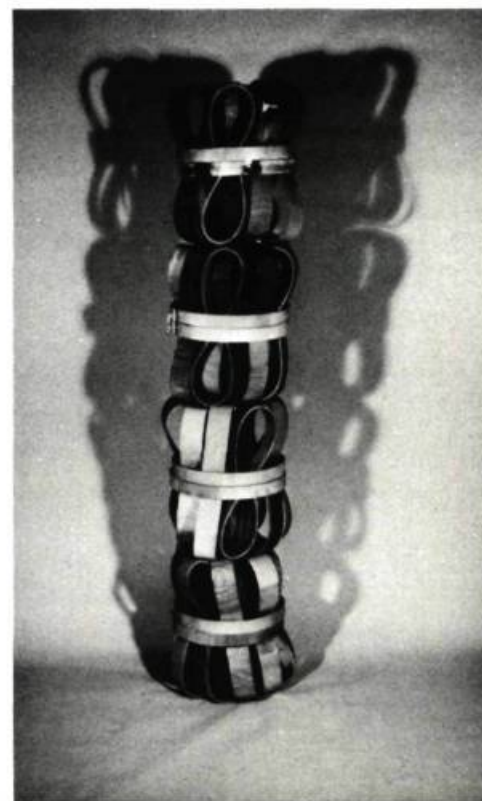
3. *Réflexion*, 1973.
Six sections de 6 pi. chacune.

4. *40 fois 8*, 1972.
Hauteur: 6 pi.

4



3



il m'aurait semblé fabriquer des objets; tandis qu'à travers le bois, la sculpture s'explique d'elle-même et la compréhension en devient facile. En laquant le bois, on peut donner l'impression que c'est autre chose. Pourquoi ne pas dire les choses comme elles sont ? »

« L'important est de faire ce qu'on a à faire. Le produit fini importe peu : ce n'est qu'un point entre ce qui est fait et ce qui reste à faire. Mais sans l'avoir exécuté, je n'aurais jamais compris tout ce qui se trouve dedans. C'est dans les moments où je fais que c'est efficace. D'où l'importance de poser des gestes, parce que c'est un pas vers la liberté. C'est éliminer les contraintes, accéder à la joie. »

« Et on n'a pas à justifier ses gestes. Il suffit d'être disponible face aux choses. »

Sur deux tréteaux, Jean-Serge Champagne avait placé côte à côte six planches de six pieds. La plus éloignée était horizontale; la suivante, un peu creusée en son centre comme sous le poids d'un fardeau et les autres, de plus en plus fléchies, comme si l'invisible poids pesait davantage.

Au premier coup d'oeil, on ne sait pas trop ce qui se passe. D'abord, on perçoit le fait, et ce n'est qu'après qu'intervient le phénomène de compréhension.

Le bois est brut et les entailles apparentes. Il n'y a pas de truc : c'est ça. Il aurait pourtant été possible de faire disparaître les entailles en les bouchant. Ensuite, tirer les joints et peindre la planche pour lui donner une apparence autre que celle qu'elle a vraiment.

On se trouve, 1° face au matériau tel quel; 2° à la façon de faire et 3° au résultat.

Le fait (absence de trucage) est encore flagrant dans ces longs morceaux de bois, **des deux sur quatre** qui, par endroits semblent écrasés, éborgnés par la corde qui a été serrée autour. Les morceaux ont simplement subi plusieurs traits de scie en leur centre, ce qui a permis, par la suite, de les resserrer et de les ficeler, produisant ainsi l'effet voulu.

Là encore on est conscient du morceau de bois dans son entier, comme si on ne lui avait rien retiré. Et ce n'est que dans un second temps qu'intervient la compréhension de l'objet.

Même chose pour ce long coffre de douze pieds, fait d'un seul morceau de **deux sur quatre**, d'une poignée et de charnières comme pour un vrai coffre. Il a été coupé en deux sur toute sa longueur pour permettre de l'ouvrir. Une fois le **coffre** ouvert, on constate que le morceau de bois a été totalement évidé (et non pas coupé et assemblé de nouveau) pour

contenir une aussi longue pièce de bois, mais d'épaisseur et de largeur plus réduites.

C'est encore en deux temps que se fait la perception, à condition d'être présent et disponible.

La sculpture de Jean-Serge Champagne prouve qu'il est encore possible de travailler un matériau (que certains auraient cru démodé, sinon dépassé) de façon nouvelle et intéressante.

Le résultat, quant à moi, est heureux. Bien plus, il témoigne d'une nouvelle sculpture au Québec.

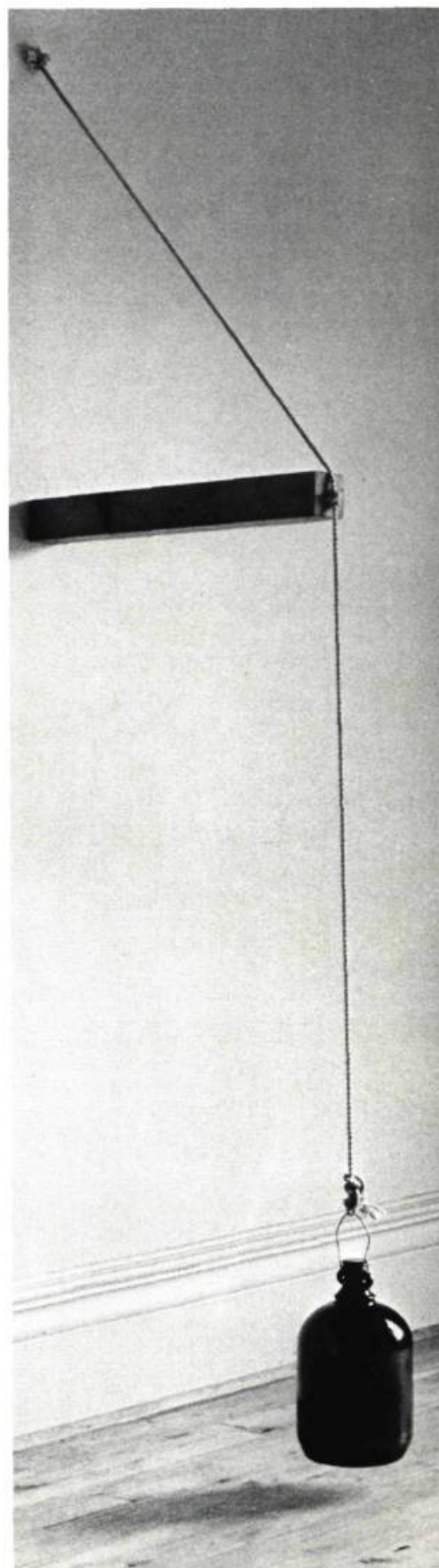
English Translation, p. 101

CLAUDE MONGRAIN: POIDS, TENSIONS, MESURES

Il est des évidences en art comme ailleurs. Et le travail de Claude Mongrain qui, avec celui de J.-S. Champagne témoigne d'une nouvelle sculpture au Québec, en est.

Je me permets ici une parenthèse pour noter le lien de parenté qui me semble évident entre ces deux sculpteurs. Par des démarches différentes, il va sans dire, leurs recherches se situent au niveau du phénomène de la perception, quitte à **négliger** l'objet fini pour ce faire. Cette **négligence** est encore plus forte, voire totale chez Claude Mongrain.

Dans la recherche de Claude Mongrain, il serait inutile d'espérer l'**objet fini**, beau et exposable, si je peux m'exprimer ainsi, simplement parce que son point de départ N'EST PAS le matériau, NI le produit fini. Le point d'arrivée non plus.



Sa démarche N'EST PAS esthétique, NI sa recherche formelle.

« Tout ce que je fais, de dire le sculpteur, c'est d'installer une situation et de la décortiquer par la suite. J'analyse systématiquement des situations matérielles simples, sans prétention scientifique. Il s'agit plutôt de réduire à leur forme la plus simple les propriétés physiques des objets en présence, sans égard pour la couleur, la texture, la forme des éléments ou de l'ensemble, mais en tenant surtout compte (essentiellement) de la disposition relative des objets et de leur interaction. »

On ne sera donc pas surpris (ou si, quand même un peu) de trouver un gallon de verre rempli d'eau suspendu à une corde, voisinant avec un long morceau de bois de six pieds qui lui fait équilibre. Entre les deux éléments, un contraste effarant.

Le produit fini n'ayant plus d'importance, la recherche s'axe strictement sur la matière, son environnement et l'action produite sur ou par une autre matière. Cela se fait par calculs de poids, d'angles, de mesures. Ainsi **Situation I**, composée de six sections de bois de deux pieds, suspendues et reliées entre elles par des anneaux; entre ces anneaux, une balance mesurant la tension d'un élément sur un autre. La tension la plus forte s'exerce en haut, produite par tous les éléments dessous. Cette tension est **lisible**, de même que l'angle de chaque morceau de bois indiqué par un trait rouge horizontal: 17 degrés pour le premier, 72 pour le dernier, etc.

Il est aussi possible de tracer la courbe mathématique de la situation en présence par des tangentes ou des indications de degrés.

Dans **Situation I**, le matériau est le bois; il aurait aussi bien pu être des sacs de sable comme dans un autre montage, ou encore des bouteilles d'eau.

Parce que manipulables et amovibles, les sculptures, que Claude Mongrain appelle plutôt des **situations**, entraînent une expérimentation du spectateur. « Tout ce que je souhaite, c'est que le spectateur soit conscient de ce qui se passe et prenne le temps de le faire. »

Il faut des gens pour **provoquer** cette prise de conscience et nous rendre présent aux éléments et au monde qui nous entoure. Il n'en sera que plus beau.

Claude Mongrain est de ces gens-là. Il sont rares.

Quand on connaît Claude Mongrain, on ne s'étonne pas de le voir revenir d'une rondonnée de quatre heures en raquettes ou de le rencontrer à bicyclette à Québec ou ailleurs. On comprend encore mieux sa recherche.

J'allais presque oublier de mentionner qu'il est né à Shawinigan mais qu'il habite Montréal. Il y étudie à l'École des Beaux-Arts, de 1966 à 1969, avec Jean-Pierre Boivin et Ulysse Comtois. L'année suivante, il continue en sculpture, à l'UQAM, avec Henry Saxe.

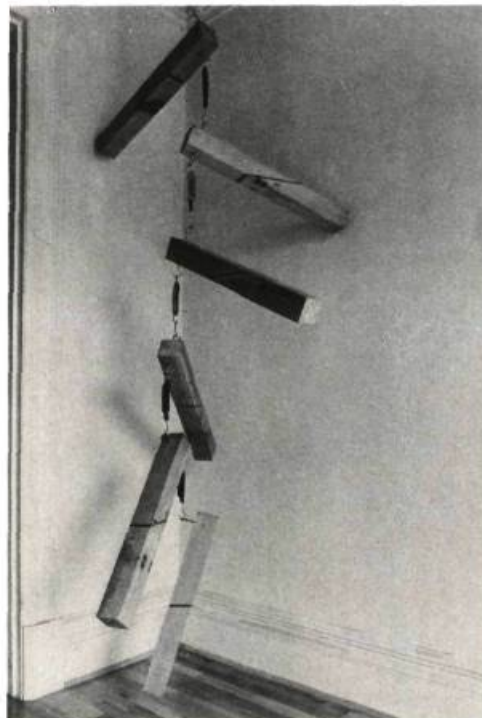
En 1968, il participe à la création d'un parc pour enfants, à Orford, au Centre J.M.C.

En 1970, il expose avec les finissants au Pavillon des Arts de l'UQAM. Une de ses sculptures (en acier) lui vaut une bourse de la E. T. Greenshield Memorial Foundation, qui lui permet un voyage

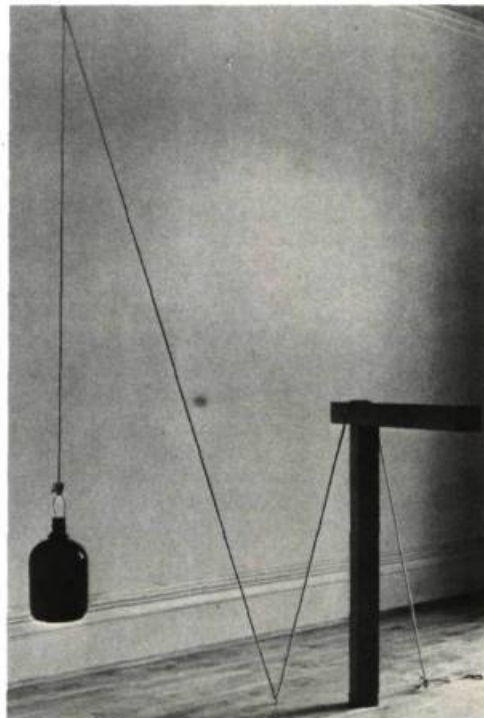
d'information à travers l'Europe. Il y retourne l'année suivante et visite à bicyclette une partie de la France et de l'Italie.

Entre autres expositions, mentionnons celle du Musée d'Art Contemporain **Jouets d'artistes** en 1970; une autre exposition de groupe à la Galerie Joliet, à Québec, en octobre 1972; l'exposition des **Moins de 35 Ans**, à Montréal, en février 1973 et, récemment, à la Galerie Média ainsi qu'à la Sauvegarde, avec un groupe d'artistes.

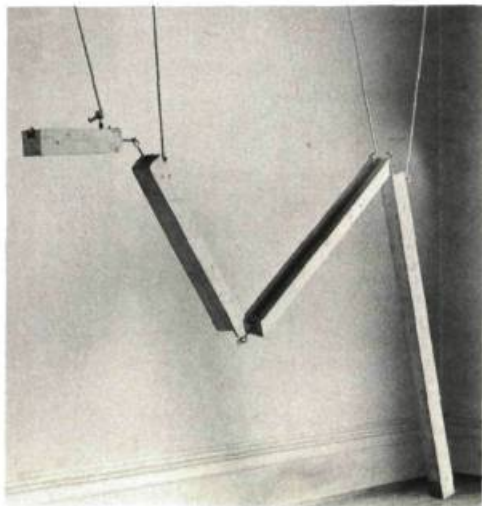
English Translation, p. 101



2



4



3

1. *Situation V*, 1973.

2. *Situation I*, 1973.
Six sections de bois de 2 pi. chacune.

3. *Situation IV*, 1973.

4. *Situation VI*, 1973.