Document généré le 24 avr. 2024 22:07

Espace Sculpture

Jean-Jules Soucy : quand l'exubérance fait sens

Pascale Beaudet

Volume 5, numéro 1, automne 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/151ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Beaudet, P. (1988). Compte rendu de [Jean-Jules Soucy : quand l'exubérance fait sens]. *Espace Sculpture*, *5*(1), 31–33.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1988

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/

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/

Jean-Pierre Morin, *Colère*, 1988. Acier patiné et bronze. 114x 133 x 80cm. Photo: R.Max Tremblay

Les sculptures-tables de Jean-Pierre Morin

Si les années 80 sont effectivement marquées par un certain regain d'intérêt pour la sculpture, il reste que très peu d'artistes québécois ont, autant que Jean-Pierre Morin, consacré leur pratique artistique à l'exclusivité de ce médium.

Les oeuvres récentes de sculpture qu'il a présentées, au printemps dernier, à la Galerie Michel Tétreault, illustrent bien cette tendance de la sculpture au 20e siècle à vouloir adopter certaines caractéristiques liées à la représentation du meuble utilitaire. En effet, certaines de ses sculptures s'apparentent spontanément à des "tables", aux formes asymétriques et triangulaires et dont la perspective ne tient aucun compte du point de fuite, ce qui a pour effet de provoquer chez le spectateur une activité perspective plus intense que celle qui accompagne la représentation des tables utilitaires.

À cet égard, trois oeuvres retiennent notre attention. Il s'agit de *Colère, Sacrifice, Célébration.* Devant *Colère* (1988), on se demande d'emblée pourquoi cette "table" triangulaire, en état de déséquilibre, ne tombe pas aussitôt à la renverse. Or, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'un élément fait de bronze, évoquant la forme symbolique d'une flamme mais disposée à l'envers, s'ajoute au-dessous de l'un des pieds de la "table", qu'il la soulève, en quelque sorte, tout en nous laissant sous l'impression qu'il pourrait simultanément la faire basculer, la renverser. De plus, cet état d'équilibre instable est encore accentué par la présence d'un autre élément "renversant", justement une coupe placée à la renverse sur la table!

Cette mise en scène confère à l'oeuvre, par l'ajout de la flamme et de la coupe, une certaine ambivalence eu égard à la représentation de la table utilitaire: à la fois dressée, déséquilibrée, la "table" semble désormais en "colère". Elle se fait menaçante, renversant nos certitudes perspectives ordinaires, quotidiennes.

Quant à *Célébration* (1988), il s'agit encore cette fois-ci d'une sorte de "table" en parfait état d'équilibre sur ses trois pattes, mais dont le centre est orné ou couronné d'un élément de dimension imposante, évoquant la forme symbolique de la flamme. Le titre de l'oeuvre suggère spontanément une interprétation à caractère religieux ou festif. La flamme n'est-elle pas l'un des emblèmes que l'on retrouve lors de la célébration de la messe traditionnelle, sur l'autel consacré? N'est-elle pas un élément lumineux nécessaire à toute cérémonie ou fêtes rituelles?

Quoiqu'il en soit, cet élément, de par sa taille imposante et sa position centrale, introduit lui aussi une rupture de l'oeuvre avec la représentation de la table utilitaire. En effet, une table sert à supporter des objets, mais on voit mal comment elle pourrait supporter une pareille flamme, sans se transformer en véritable foyer. Or, paradoxalement, la présence de la flamme, sa dimension, amène le spectateur à découvrir la fonction de support de la table, d'ordinaire inaperçue au profit des objets qu'elle supporte.

Enfin, *Sacrifice* (1988) reprend les mêmes symboles que dans les deux oeuvres précédentes. Elle aussi de forme rectangulaire, soutenue par trois pattes, dont une est plus volumineuse, cette "table" est surmontée d'une sorte de grosse flamme, mais comme couchée ou soufflée par le vent. La flamme de *Célébration* est maintenant sacrifiée, morte, éteinte. Elle semble se répandre, en débordant le regard de la "table". Encore une fois, le titre de l'oeuvre renvoie à une symbolique religieuse. Par ailleurs, en utilisant des éléments simples, "tables et flammes" et en variant leur position respective, Jean-Pierre Morin parvient à créer avec ces trois oeuvres que sont *Colère, Célébration, Sacrifice* une seule unité sculpturale dont les éléments se renvoient les uns aux autres et se soutiennent mutuellement. Par le fait même, l'artiste invite le spectateur à dépasser une vision trop simplifiante de chacune des oeuvres pour rechercher le système de leur complicité structurelle et symbolique.

Les oeuvres de sculpture exposées par Jean-Pierre Morin à la Galerie Michel Tétreault se situent dans le prolongement de sa démarche sculpturale antérieure, tout en la complexifiant et en l'affinant. Outre l'utilisation exclusive de l'acier comme matériau de base dans son oeuvre, Morin est depuis longtemps préoccupé par le travail sculptural mettant en oeuvre des formes simples, presque archétypales. Depuis le début des années 80, l'artiste utilise des formes élémentaires évoquant des silex, des pointes de flèche, des têtes de missiles.

Plus récemment, depuis 1986, Morin se tourne vers l'utilisation de formes toujours aussi dépouillées évoquant des éléments naturels et non plus technologiques. L'utilisation de la flamme, dans les oeuvres que nous avons décrites, est une bonne illustration de cette tendance. Le travail sculptural de Morin semble conduire vers la création non d'oeuvres isolées mais d'un environnement global, où les oeuvres se renvoient les unes aux autres dans l'unité d'une même symbolique.

SUZANNE TREMBLAY

Jean-Jules Soucy: quand l'exubérance fait sens

"Je suis la chèvre aux gravois, à la ferraille, au fil de fer, à la caisse d'emballage et au bord de mer. À Vallauris, en plâtre, j'ai vu le jour; un peu plus tard, j'ai bronzé. Je ne suis pas la chèvre de Monsieur Seguin, je suis la chèvre de Monsieur Pablo (...)"

Jacques Prévert (1)

Juin 1988. Un citoyen apparemment normal rend visite à son maire, à Ville de la Baie (Saguenay). Il lui demande de modifier le zonage de son quartier afin qu'il devienne secteur agricole. Étonnement du maire. C'est que le citoyen en question voudrait y faire paître son troupeau de chèvres... en papier, coton et papier gommé. Rire du maire.

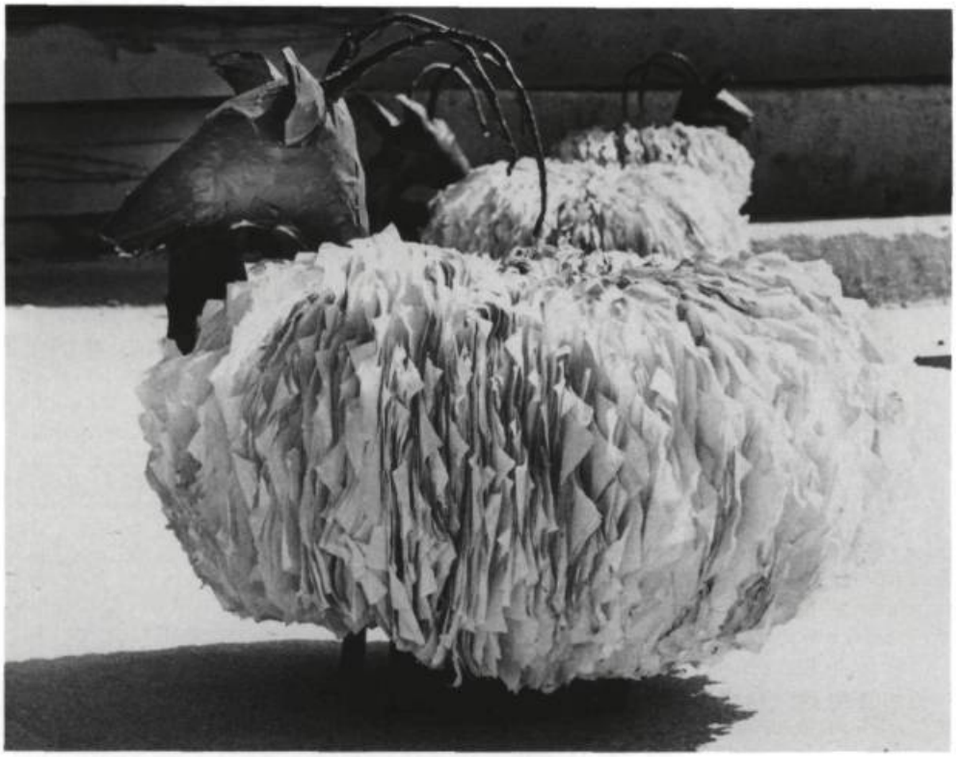
Il semble donc que l'autorité municipale n'ait pas pris au sérieux le citoyen, un certain Jean-Jules Soucy, artiste de sa profession.

Question: qu'auriez-vous fait à la place du maire?

- la même chose;
- prenant vos fonctions de magistrat très au sérieux, vous renvoyez le phénomène Soucy en lui disant qu'il gaspille les deniers publics en vous faisant perdre votre temps;
- vous acceptez de changer le zonage;
- aucune de ces réponses.

Dans l'état actuel des arts au Québec, on ne peut guère attendre d'un maire qu'il accepte les suggestions, même raisonnables, d'un artiste. Et pourtant... Malgré ses apparences boufonnes, le travail de Jean-Jules Soucy a une portée résolument politique.

Qu'on prenne par exemple l'installation conçue pour *Québec en régions*, en 1987. Ne sachant pas que le projet s'enracinait dans la fermeture d'une pâtisserie, j'ai contemplé avec amusement cette accumulation néo-démentielle de 1800 "petits gâteaux", en fait des



Jean-Jules Soucy, *Chèvres*, 1988. Papier et ruban gommé, coton, bois. Env. 12"h.

chaussettes roulées en boules et "saucées" dans la peinture, garnies des décorations d'usage pour les plus luxueux. Loin d'être accumulées en tas désordonné, les chaussettes-gâteaux s'alignaient sagement en rangées de trois sauf pour un ilôt de plateaux à gâteaux rassemblé autour de l'apothéose, le gâteau aux bleuets... Cet alignement pouvait faire penser aussi bien aux axes rigides de l'art minimal qu'à la chaîne de montage d'une usine, mais les deux allusions existent en toute indépendance l'une de l'autre. Le procédé de Soucy (l'accumulation délirante) pourrait être comparé à celui de Sol Lewitt dans *Variations of Incomplete Open Cubes* , (2), énumération visuelle de toutes les combinaisons possibles avec les côtés d'un cube. Mais il n'en a pas la froideur et l'apparence de rationalité; c'est ce qui le distingue de Lewitt. Il en a la verbosité, le systématique, le côté obsessionnel. D'autre part, Soucy montre un objet concret alors que Lewitt s'exerçait sur une figure mathématique. Le petit gâteau soucyen est donc le rejeton du pop'art et du minimalisme.

La répétition, caractéristique de cette oeuvre de Lewitt, on la retrouve aussi dans l'oeuvre de Soucy. Dans son cas, elle pourrait marquer l'ennui du travail à la chaîne et la consommation de produits presque tous identiques par des humains uniformisés. Ou peut-être Soucy veut-il comparer le travail de l'artiste à celui de l'ouvrier?

La composante quantité se manifeste toujours dans les oeuvres de Soucy (serait-ce une façon détournée de justifier la soi-disant non-productivité des artistes?): 1800 gâteaux, 2500 têtes de canards, 3000 chèvres, 30 000 sapins/F-18... Autre récurrence, la récupération d'objets courants modifiés, mais qui gardent encore la trace de leur fonction première. L'insertion d'objets dans la peinture remonte au cubisme; Duchamp ouvre la voie aux néo-dadaïstes avec ses ready-mades. En rapport avec Soucy, je retiens surtout l'esprit du ready-made "aidé" ou "rectifié": le geste de prendre un objet déjà existant, d'y ajouter quelques changements et de le baptiser "oeuvre d'art". Rauschenberg, influence avouée de Soucy, américanise le ready-made: Dans *Monogram* (1955-59), une chèvre empaillée est entourée d'un pneu, symbole aussi prégnant pour l'époque que le McDonald aujourd'hui. Ainsi, l'objet chargé d'ironie revêt une symbolique à portée sociale, et c'est dans cet "espace" que Soucy travaille. Il y ajoute une dimension linguistique, un humour basé sur le jeu de mots et d'images.

Pour réintroduire Soucy dans notre époque, je dirais que ses procédés de fabrication relèvent du bricolage, nouveau courant qui s'est répandu au début des années 80. Plusieurs sous-courants le divisent; Soucy a retenu les côtés social et ironique mais ses projets laissent percer un soupçon de poésie, né de sources différentes: la Nature et le papier gommé.

Le troupeau de chèvres dont j'ai parlé plus haut sera exposé cet automne, à défaut de paître rue Notre-Dame, à la Baie. Les chèvres, de petite taille et de poil long ou ras, sont faites de deux matériaux, dépendant du pelage: coton pour les angoras, papier pour les poils ras. Du papier gommé brun enroulé sur lui-même forme la tête et les pattes. De cette économie de moyens émanent des bêtes étonnament évocatrices. Elles ont été baptisées "chèvres de Monsieur Seguin", d'après le célèbre conte d'Alphonse Daudet, et seuls des Seguin pourraient en devenir propriétaires. Dans un contexte où le gouvernement laisse aller la loi du zonage agricole, les chèvres sont un rappel à l'ordre poétique.

Un vol de canards hors du commun aura lieu le 11 septembre au Musée de Ville de la Baie. L'automne est, chacun le sait, la saison où ces volatiles émigrent vers le sud. Des cours de pilotage seront donnés par l'artiste sur la façon de voler, ainsi que des directives pour le plan de vol de chaque... voleur. Les policiers dresseront un constat de vol. Ne manquez surtout pas le premier vol de canards de l'histoire de l'art! Il va sans dire que tous les Montréalais sont invités.

L'installation O.V.N.I. (Où vont nos impôts?), présentée à la galerie *Langage* + à Alma en 1987, est à ranger dans la catégorie de ce que j'ai nommé ailleurs l'installation-excès. Sous le thème général de l'économie régionale, statistiques à l'appui, Soucy faisait le procès d'une certaine façon de penser l'économie. Au sol, une forêt de sapins en papier qu'on pouvait aussi interpréter comme autant de F-18, ces avions de chasse dont plusieurs sont basés à l'aéroport militaire de Bagotville. Disséminées çà et là, des assiettes fiscales, plateaux sur lesquels était dessinée la répartition du budget fédéral (budget de la défense: 9 milliards, soit 8,5%). De minuscules arbres artificiels imitant les vrais avec leur motte de terre bien emballée, attendaient d'être replantés, allusion au reboisement nécessaire après le passage-saccage des compagnies forestières. Au mur, un tableau à l'apparence scientifique reproduisant l'effet "peigne" avec ses trois niveaux: l'effet personnel (un véritable peigne), l'effet régional (les dents du peigne imitant les aiguilles de sapin) et l'effet secondaire (celui des pluies acides, la branche-peigne perdant ses aiguilles). Suspendus au plafond, des vaisseaux spatiaux clignotants et dérisoires, fabriqués avec des bacs et des seaux de plastique imbriqués les uns dans les autres. Posées par terre, des "grappes de raison", imitation de structures moléculaires multicolores faites de petites boules de plastique. Et encore des objets, partout... Les sapins/F-18 essaimaient jusque dans les escaliers.

Cette pléthore, cette logorrhée matérielle n'est pas sans évoquer l'abondance visuelle du pop'art. Soucy s'en distingue par le désordre anarchique, la prolifération organique. Une certaine vulgarité (reliée aux matériaux et aux couleurs vives) situe géographiquement l'origine de l'oeuvre, comme pour le pop.

Une installation comme O.V.N.I., bien que narrative, génère un mouvement de flux et

de reflux du sens. La première vision déconcerte; puis les doubles sens s'éclairent, les allusions se font transparentes, le sens se reconstitue.

Soucy s'est donné pour rôle de commenter son époque, dans un lieu bien précis. Ce n'est pas un militant, c'est un artiste: il ne cherche pas à convaincre mais plutôt il illustre sa vision du monde, traversée par le réel et le poétique. En terminant, je le cite: "Le ridicule ne tue pas; donc l'homme n'est pas ridicule".

PASCALE BEAUDET

(1) Jacques Prévert, *Fatras*, Gallimard, 1966, p. 96
(2) Je reprends ici l'analyse de Rosalind Krauss dans "Lewitt in Progress", publiée d'abord dans *October*, no 6 (automne 1978)

De la sculpture suspendue...

Présenté ainsi dans la noirceur de la Galerie Graff*, l'univers de Réal Patry s'apparente à celui que l'on retrouve dans les salles d'amusement où foisonnent les machines électroniques. L'atmosphère y est pour le moins singulière mais amusante. Avec ces objets suspendus, institués en *oeil géant*, Patry aura stratégiquement réussi à faire du spectateur un regardant/regardé. L'espace visible, ici emblématique, s'investit autour de la *métaphore du regard*. À la fois ludiques, dramatiques et poétiques, ces yeux synesthésiques s'inter-pellent et se répondent tout en conservant leur autonomie. Chaque sculpture contient des éléments visuels variés. À l'intérieur de chaque oeil, diverses scènes reliées à l'accident de voiture se présentent comme des minithéâtres. Cette dimension plus interne de l'oeuvre et impliquant un rapport intime entre l'objet et son spectateur, n'est pas sans parodier le comportement du voyeur devant l'accident. Outre l'évidence signifiante des matériaux -l'aile de voiture accidentée transformée en oeil- ce sont les espace intérieurs qui nous rallient au message sousjacent. Véhiculé par des messages visuels déroutants, il prendra paradoxalement toute sa force dans l'aléatoire. L'échelle des éléments constituant la scène est démesurée, les "photos" sensationnalistes issues du *Journal de Montréal* sont perverties, altérées par des interventions picturales et, la vitre/iris, seule issue par laquelle il nous est permis de voir le spectacle, est obstruée et floue. Le regard interroge alors le dispositif. Celui-ci donne à voir diverses séquences possibles mais fictives d'un accident qui narre à la fois sa présence événementielle, son danger mais aussi le ridicule qui l'entoure comme fait social. Par l'intermédiaire d'une surenchère technique (lampes, trames sonores, cellules photo-électriques), l'accident se re-produit dans un nouveau contexte. Le défi du simulacre n'aura peut-être pas toute sa portée cognitive -sa configuration poétique et sa dimension incontournable d'humour s'y opposent- mais il aura accompli sa tâche au sein de la discipline qui le circonscrit; la création appréhendant toujours une certaine réalité sans quoi sa présence serait le plus souvent fortuite.

SONIA PELLETIER

**Jeux d'autos* de Réal Patry, à la Galerie Graff, du 28 avril au 17 mai 1988. L'exposition sera également présentée du 28 septembre au 23 octobre au Centre culturel Henri-Lemieux à Ville La Salle.

Réal Patry, *Le jeu*, 1988. Mixtes média. 120 x 105 x 70cm.

Art As Solidarity Work: creating a bond with a Guatemalan woman

Quick: where exactly is Guatemala?

If your answer is a vague "somewhere south of the States", you are probably one of the many people like me who long ago overdosed from too many conflicting and confused mass media reports on the "situation" in Central America. Some Canadian artists have been trying to give new meaning to this "situation" by doing work which is a personal response to injustices in Central America and recently Montreal's Galerie Powerhouse gave place to this art form by presenting two exhibitions and a series of related events dealing with the military repression in Guatemala.

Cuarto de Los Recuerdos (Recuerdo Room), by Amanda Hale and Lynn Hutchinson of Toronto, commemorates Rosario Godoy de Cuevas, who was killed in 1985, along with her young son and her brother, by the Guatemalan security forces. After her husband disappeared, Rosario had become active in the G.A.M. (Mutual Support Group), an organization formed by the families of some of the 40 000 Guatemalan people who have disappeared because the military suspected them of promoting social unrest. Rosario was killed days after she spoke out against the military at the funeral of assassinated G.A.M. leader Hector Gomez Calito.

The Recuerdo Room is an installation about 15 feet square, framed in old lumber backed by peeling tar paper and furnished with a few pieces of furniture, a letter, and 12 recuerdos for Rosario. As the artists' statement explains, recuerdos, part of the Latin American folk art tradition, are keepsakes of a special person or an important even in one's life: "People are photographed in front of brilliantly-painted backdrops with written messages on banners: the paradise of my memories, if you go away, remember me, like a happy memory".

The framed recuerdos, based on interviews with her friends and illustrating fragments of her life, hang on the walls in chronological sequence. A trunk, commemorating Hector Gomez Calito, and a dresser also contain fragments of text. The letter, framed and enshrined with small pots of dried flowers, is one that Rosario wrote to her family shortly before her own death describing her frustration over her husband's disappearance. An excerpt (in French translation): *Je suis seulement capable de penser à Carlos et à comment faire pour le sortir de là. C'est une obsession. Je crois vraiment qu'ils me le ramèneront vivant ou qu'ils viendront également me chercher. Je ne serai pas tranquille avant d'avoir trouvé mon "Gordo". Croyez que toutes les menaces que la*