Document generated on 04/23/2024 11:29 p.m.

Espace Sculpture

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES espace

La sculpture de Marcel Jean : l'être au milieu de l'étant
Enigma, Spirit, Objecthood, Dwelling : The Sculpture of Marcel Jean

James D. Campbell and Daniel Carrière

Number 24, Summer 1993

URI: https://id.erudit.org/iderudit/10135ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Campbell, J. D. & Carrière, D. (1993). La sculpture de Marcel Jean : l'être au milieu de l'étant / Enigma, Spirit, Objecthood, Dwelling : The Sculpture of Marcel Jean. *Espace Sculpture*, (24), 23–29.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

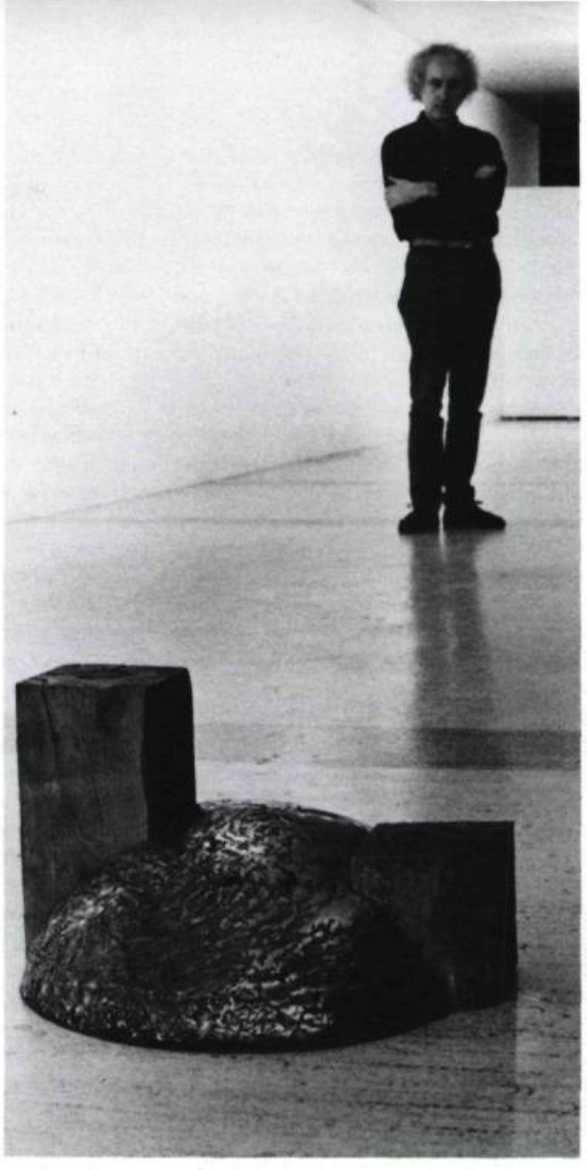
https://www.erudit.org/en/

LA SCULPTURE de MARCEL JEAN

L'être au milieu de l'étant

James D. Campbell

[Translation : Daniel Carrière. Original English text p.26.]



Marcel Jean, lors de l'exposition / during the exhibition *Le souci*, Université Laval, février / February 1991. Photo : Gordon Shehyn.

La carrière du sculpteur québécois Marcel Jean a débuté il y a plus de trente ans. Il a réalisé ses premières oeuvres à partir de la deuxième moitié des années cinquante et il continue encore aujourd'hui. Sans doute mieux connu pour ses tableaux abstraits, ses pièces résultent d'une expérience approfondie de la sculpture et ont donné naissance à un questionnement qu'il a su soutenir avec assiduité.

Sa sculpture a suscité moins de commentaires qu'elle ne le mérite, par ses prises de positions radicales et plus ou moins hermétiques. C'est dommage, d'autant plus que Marcel Jean a influencé et donné sens à la sculpture et à l'installation québécoise. On l'a rarement reconnu. Dans cet article, nous allons nous arrêter sur ses plus récentes oeuvres, et jeter un regard sur son travail antérieur. Nous tenterons d'énoncer certaines de leurs caractéristiques fondamentales de même que certains principes théoriques qui les modèlent.

À prime abord, en observant l'ensemble de sa production, nous sommes surpris par l'aspect novateur de son travail. Les oeuvres ne sont à la remorque d'aucune école et elles ont toujours un caractère singulier et mystérieux qui perdure. Cette dimension interroge explicitement les questions ontologiques soulevées par le processus créateur de l'artiste. Elles peuvent sembler passées de mode, présentement, mais il est toujours aussi urgent de les aborder.

En ayant recours à des matériaux souvent énigmatiques et inhabituels, Marcel Jean nous démontre la pertinence du propos de Theodor Adorno qui écrit que les mécanismes de l'« esprit » sont déclenchés par l'énigme proposée par l'oeuvre, plutôt que par les matériaux utilisés.[1]

Les plus récentes sculptures de Marcel Jean sont remarquables par les énigmes qu'elles représentent. Plutôt que de nous jeter dans la plus grande consternation, le mystère qu'elles revêtent nous invite à rentrer dans les oeuvres. Ces sculptures révèlent une méditation exceptionnelle et une attitude provocante qui s'étend de leur méthodologie à leur contenu.

Les oeuvres semblent régies par la loi de l'indétermination, elles proposent une iconographie qui résiste à toute classification et impose une perception inorthodoxe de l'étrangeté perpétuelle qui nous préoccupe chez elles. Toutes nos tentatives d'ordre taxinomique n'arrivent pas à décoder ou à nommer convenablement cette étrangeté. Mais ce n'est pas parce que les oeuvres incarnent le paradoxe qu'il faut en déduire que la vie et l'intelligence leur font défaut. Le contraire est vrai. Nous sommes mis au défi de découvrir notre être à travers les objets et aussi des promesses d'une signification qui soit aussi intelligible — selon nos propres conditions, à titre d'observateurs habilités à découvrir les possibilités de l'être à l'intérieur de l'objet -, ces promesses nous amènent à devenir des décodeurs potentiels. Nous avons tout à apprendre des sculptures de Marcel Jean, et nous ne perdons rien à réfléchir sur ce que nous avons vu.

Un petit buste en plâtre peint, datant de 1960, sans titre — et sans âge — ou une sculpture en bois réalisée à la fin de 1992, elle aussi sans titre, nous frappent par la distance qui les sépare du monde déterminé, par leur étrangeté.

Les significations précises, en dehors du réel, sont difficiles à appréhender. Les sculptures sont érigées comme des casse-tête à compléter, mais les pièces s'envolent aussitôt placées ; et cependant, nous sommes amenés à assumer l'énigme qu'elles désignent, sans difficulté. Elles deviennent irrésistibles grâce à l'identité qui se profile derrière la sur-détermination de leur caractère énigmatique.

Il me semble évident que les oeuvres les plus troublantes sont celles qui dépensent le plus d'énergie à intervenir sur notre perception, quelle que soit l'ampleur de la frustration qui en résulte. Celles qui réussissent à mettre nos doutes à l'écart, à nous faire embrasser le côté mystérieux de la vie, ont le pouvoir de nous faire chanceler, de nous hanter et, plus spécialement, de nous enrichir.

Prenons comme exemples *Torse de femme* (1960), une pièce en bois d'ébène poli, dont certaines parties sont peintes en bleu cobalt et en rouge, appartenant à la collection personnelle de l'artiste de Québec Paul Lacroix, et *#673* (1991), une petite sculpture fixée au mur, en bois peint. Ces deux oeuvres dévoilent une sensibilité unique : la marque d'une esthétique de l'exploration à la fois séduisante et nouvelle. En effet, il convient de souligner ici les grandes qualités de l'expérimentation dans ce travail qui prouve la cohérence des thèmes que l'artiste élabore au fil des ans, et la ténacité sans faille qu'il a déployée pour en assurer la continuité. Les deux sculptures sont insufflées du même mystère, façonnées par la même nature indéfinissable et imprégnées du même discours autarcique.

Nous proposons qu'une « téléologie » du faire remplace le « style » dans le travail de Marcel Jean et le protège des nombreux maniérismes de la modernité. J'entends par «téléologie» l'étude de la finalité d'une évolution historique qui vise et continue d'atteindre la clarté, l'autonomie et la vérité. Elle explique les changements constants d'orientation dans son oeuvre qui tend vers une solution ininterrompue aux problèmes, là où l'intelligence et l'être sont mis en présence. Cette téléologie peut appuyer le caractère énigmatique de l'oeuvre, comme elle peut s'appuyer sur elle. Dans les deux cas, elle est un antidote efficace contre la stase stylistique. En d'autres mots : contre la mise à mort du processus créateur. Cette téléologie, forte, constamment remise en question et, sans doute, n'admettant aucun compromis, précise l'éthique immanente au travail de Marcel Jean et nous convainc de la force naturelle de sa capacité de découvrir, et de son importance pour l'Histoire.

L'exposition *En effet*, présentée à la galerie Obscure, de Québec, en 1990, était explicite à cet égard. Elle regroupait des sculptures réalisées l'année précédente. Ces sculptures à la fois économes et éloquentes, au sol ou fixées au mur, démontraient le côté contre-stylistique de son travail et l'esprit qui l'anime. Au fil des fragments d'une architecture sans nom, d'où émanait une imprécision palpable, le parcours des sculptures emprisonnait l'observateur à un réseau de références tranquilles à l'être et aux lieux où la pensée habite. Observées de près, les oeuvres ne sacrifiaient rien de leur généreux idéal ; au contraire, elles nous poussaient à y adhérer, à y croire. C'était le cas de *#613*, faite de bois, de ciment et de bronze, placée le long du mur. Une structure de bois reposait précairement à l'une de ses extrémités, sur un monticule de ciment, et à l'autre, sur une forme tout aussi problématique, en bronze peint. La structure s'élevait à plusieurs pieds du sol. Le dynamisme de la tache rouge nous rappelait, à notre corps défendant sans doute, le sang répandu là où la forme heurte la matière, pour marquer le choc des masses et la fusion des matériaux.

De toute évidence, le sculpteur cherche à rendre les références inutiles, et de là toutes les hypothèses possibles. Pour que son travail ne soit d'aucune façon tenu en otage par ses préjugés, Marcel Jean les annule au départ, au profit d'un scepticisme positif qu'il entretient avec soin, d'oeuvre en oeuvre, en caméléon rusé qui ne s'embarasse pas de métamorphoses inutiles.

Il n'est pas vain de remarquer que, dans toute son oeuvre, Marcel Jean n'a jamais rien admis sans scepticisme, capable de le recevoir, avec le même radicalisme. Conséquemment, le doute systématique et la rigueur qui en résultent épurent le travail du sculpteur de ses tares originelles, avant que l'idée ne parvienne au matériau, avant que le moule ne soit plein, avant que le bois ne soit sculpté.

Pour éviter les lamentables caricatures de l'autopastiche, Marcel Jean recourt à son sens du doute, méthodique et imprégné, pour aborder les questions qui surgissent de sa pratique de la sculpture. Une série d'oeuvres peut partager les mêmes traits, et la suivante prendre des positions complètement différentes. Certaines d'entre elles auront été retenues, d'autres pas. À partir du moment où Marcel Jean sait qu'il a exploré l'épistémologie d'un thème jusqu'à ce lieu où il ne suscite plus d'intérêt pour lui, ou encore ne lui procure plus de défi en tant que créateur, il n'hésite pas à l'abandonner et à poursuivre ailleurs son travail.

Nous percevons ses sculptures comme des problèmes qui exigent d'être résolus, bien que rien ne semble le permettre, parce que nous avons l'impression de perdre pied en tentant de les solutionner. Le seul fait d'interpréter notre propre perception semble entraîner toutes sortes de risques. On découvre un territoire où les écriteaux auxquels nous nous sommes accoutumés, placés sur la route de notre expérience quotidienne de l'esthétique, ont été remplacés par ce qu'il convient de nommer les bornes de l'indécision : l'énigme, le mystère, une transcendance éclatée, notamment. Bien sûr, on se rend éventuellement compte que nous ne transgressons pas une frontière interdite. En fait, nous accédons à une vérité de la sculpture qui est aussi celle de notre expérience de l'art : au moment où nous croyons éprouver la certitude, fut-elle minime, le doute intervient. L'énigme prévaut. Dans l'énigme, l'âme grandit.

Theodor Adorno, dans *Théorie esthétique*, soutient que chaque oeuvre exprime différemment la qualité énigmatique de l'art, mais que toutes donnent des réponses qui, prises séparément, n'en constituent qu'une seule et unique, comme celles du Sphinx. L'énigme est une promesse de ce type de réponse, une promesse qui est aussi déception. Plus précisément, l'énigme en art révèle l'ambiguïté d'une promesse qui peut être réelle ou faussée.[2] Malgré l'énigme omniprésente dans l'oeuvre de Marcel Jean, son ambiguïté a moins à voir avec les solutions qu'elle propose, plus ou moins identiques à celles d'autres formes d'art, qu'avec le paradoxe perpétuel qu'elle nous impose directement, à nous ses observateurs, conviés dans ce lieu où nous évoluons en êtres "pensant". Si nous sommes toujours capables d'émerveillement, si nous avons toujours cette chance — voire si nous sommes toujours convaincus qu'évaluer notre perception est la seule façon de se reconnaître dans son environnement — les pièces de Marcel Jean abondent en possibilités pour l'être et, certainement, pour l'âme.

Hormis tous ces propos sur l'énigme dans les oeuvres de Marcel Jean, l'intimité qu'il réussit à établir avec ses matériaux, retenus pour leur altérité, est indéniable. Il adopte le point de vue de celui qui jouit totalement de l'habileté des médiums à transmettre son message. Sa quête qui vise à faire de l'être le sujet immanent de son oeuvre aurait sûrement été vaine si elle n'avait pas été soutenue par une connaissance extraordinaire des matériaux qu'il utilise.

Il s'est toujours soucié de leur efficacité. Il a expérimenté une panoplie de médiums, au cours des ans, n'en privilégiant aucun plus qu'un autre. La mutation évolutive des formes qu'il préconise lui a permis d'éviter de se cantonner dans un seul type de sculpture et a rendu toutes nos tentatives de classification inutiles. Son répertoire s'est avéré très varié au fil des ans, mais il a toujours été caractérisé par un seul souffle, qui agite l'âme et la matière. Il n'est pas inutile de souligner les difficultés qu'un tel parti pris peut représenter. On peut entrer aisément dans la voie du style, verser dans la caricature et se laisser blaser par ses références. On n'a qu'à regarder autour de soi. Marcel Jean, quant à lui, a dû recourir à une force vitale énorme pour s'assumer en tant que créateur, et toujours se redéfinir à ce titre.

Pour exemple, prenons la sculpture intitulée *L'Entre* (bois, verre, acier, plâtre et acrylique; 1982). D'une grande qualité architecturale, elle annexe la surface du plancher à celle du mur, et intègre les principes de la peinture à ceux de la sculpture. Accroché au mur, un immense carré de couleur, où l'on sent le geste de l'artiste, offre à la sculpture un profil immatériel (sans oublier qu'il s'agit d'une matière, d'un pigment). La structure constituée de rectangles en bois se reflète au sol. L'effet miroir réunit les éléments disparates dans un objet unique qui, à son tour, vibrant, intègre l'environnement à la sculpture. La notion de plancher

en tant que borne frontière prend ici une signification importante. Marcel Jean nous rappelle que frontière n'est pas synonyme de fermeture, au contraire.

Les frontières ne désignent pas l'endroit où la réalité s'arrête. Tout comme le croyait Heidegger et les Grecs avant lui, elles indiquent plutôt où commence la réalité, et de la sorte où la réalité des sculptures intervient, fussent-elles discrètes ou monumentales.

La sculpture de Marcel Jean jouit d'une étonnante richesse de points de vue qui permettent une multitude de perceptions. Tandis que nous tentons de la rendre "recevable" pour notre corps et notre esprit, nous découvrons des manières de voir et des situations qu'il nous était impossible d'imaginer. Nous percevons des variations dans la structure, dans son état d'âme, en nous déplaçant dans l'espace. De plus, nous sommes poussés à interpréter librement l'objet, à le soumettre à nos fantasmes comme à notre regard.

L'être de la sculpture, sa nature et son «syntagme» — son verbe — semblent alors inépuisables. Avec le recul, toutes les pièces de Marcel Jean s'ajustent difficilement aux idées reçues sur la sculpture. Il importe de composer avec cette incongruité, d'explorer l'objet dans sa profondeur ontologique, voire de reconnaître la ligne médiane où se rencontrent notre conscience d'être et l'esthétique qui lui est innée.

Par exemple, *#667* (sans titre, 1991), une sculpture au mur, en bois peint, propose l'énigme parfaite, surgit difficilement de la surface horizontale. Le support étant invisible, l'objet s'intègre avec beaucoup d'effet à la surface plane. La clarté des couleurs et la démarcation problématique de ces couleurs sont des informations qui s'imposent au premier degré. Nous sommes attirés par cette région où le sang est évoqué. Notre curiosité est aussitôt piquée. La pièce semble avoir été vandalisée, au-dessus des rectangles noirs et blancs, comme si l'on avait perforé le bois avec un poinçon en laissant des sillons mal équarris qui se succèdent les uns aux autres en s'annulant. Ces soustractions, ces calculs d'absence, tangibles, établissent paradoxalement la présence de la sculpture. Nous constatons que ce qui est précisément absent constitue une quatrième dimension de l'oeuvre, laquelle vient la compléter.

Une matérialité impénétrable devient tout à coup poreuse, translucide devant l'éveil de l'imagination, pour nous rappeler que les dimensions de l'objet et son opacité existent en fait à l'intérieur de nous-mêmes. Dès que nous décidons de dialoguer avec la sculpture, à savoir d'assumer notre rôle d'interprète, elle perd de sa rigidité et se prête à un éventail de réflexions différentes, toutes aussi valables les unes que les autres.

Il y a de la profondeur dans cette observation qui requiert une action perceptive et réflexive à la fois : les modes passifs et actifs sont sollicités pour apprécier les pièces en deux ou trois dimensions. Dans le cas de *#642* (sans titre ; 1990), une sculpture en bois et en bronze, nous devons constamment faire le tour de cette construction exagérée, en forme de champignon, qui pourrait bien être la maquette d'une architecture organique. Non seulement pour embrasser la positivité et la totalité de sa nature immanente mais aussi pour apprécier sa relation avec l'espace et sa relation avec le corps tandis que nous l'explorons, tandis que nous explorons les ombres qui lui donnent une vie et une présence, tout en essayant de comprendre sa métaphore.

J'ai mentionné plus haut que la notion d'être est inhérente à celle de la sculpture de Marcel Jean. Dans ce sens, c'est le point de vue de l'être qu'il fait intervenir pour solu-

Marcel Jean, une oeuvre de l'exposition *Figures d'Éros*, 1992. Bois, acrylique / Wood, acrylic. 14 x 22 cm. Au mur à 160 cm du sol / On the wall at 160 cm from the floor. Photo : Gordon Shehyn.

tionner les problèmes découlant de sa pratique. Un simple point de vue importe : celui du sculpteur capable de transparence dans sa façon d'être un sculpteur.

À titre d'exemple, *# 595* (sans titre) : de louables efforts sont déployés, ici, pour créer une architecture parfaitement humaine et pour en faire une métalecture. Marcel Jean tient compte de la notion d'être dans le sens strictement heideggerien. Une sculpture évoquera une petite hutte, une demeure, une habitation, un fragment d'une plus grande construction humaine, mais par-dessus tout devra suggérer un lieu où les êtres peuvent s'investir, un lieu que leur esprit peut posséder. En y regardant de plus près, on se rend compte des diverses conditions de l'être qui sont latentes dans la phénoménologie de ces sculptures, imprégnées de matériaux qui seraient muets, normalement. Nous nous y abandonnons, sans doute parce que nous y sommes projetés d'entrée de jeu. Dès que nous reconnaissons cet abandon dans la représentation, nous sommes plus près de l'être caché aux confins de la sculpture, plus aptes à décoder les hiéroglyphes éphémères de la conscience d'être et à les transcrire dans un langage vivant.

Au départ, l'intégrité du faire et du processus créateur s'est imposée à Marcel Jean comme un acte essentiel. Les matériaux juxtaposés ont dès lors revêtu l'aura de leur matérialité. La somme de leurs parties aujourd'hui, d'une manière ou d'une autre, n'équivaut pas à leur addition, et même la dépasse. Le langage que Marcel Jean a créé livre des fragments épars, approximatifs de la signification de l'oeuvre en utilisant des formules, jamais surfaites, qui décrivent les valeurs spirituelles qu'elles évoquent inévitablement. Les matériaux eux-mêmes affichent leurs caractéristiques les plus irréductibles, et conservent des attributs uniques qui récompensent notre effort et finissent par répondre à nos attentes.

La question d'être est de toute manière imbriquée aux matériaux qu'utilise Marcel Jean, voire liée à leur phénoménologie. Elle trouve ici sa réponse en agissant à l'intérieur de la nature d'objet des sculptures et de leurs qualités de métaphores qui s'approprient la pensée, l'imagination et la mémoire. On peut aussi dire que ces sculptures réunissent au-delà de leur totalité et de leur intégrité la noblesse de leurs matériaux, lesquels objectivent leur conscience d'être. Je parle, évidemment, de la présence chèrement acquise des sculptures qui serait déficiente s'il n'était pas établi au départ que les leçons des choses et de la matière sont primordiales. La nature énigmatique de ces sculptures est d'une façon ou d'une autre conforme à notre conception de l'être.

C'est l'importante présence du «moi» dans l'oeuvre de Marcel Jean, sa volonté ne reculant pas devant des énigmes que d'autres évitent d'emblée, qui situe la notion de l'être au centre de ses préoccupations. De plus près, les sculptures étonnent par l'esprit particulier qui en émane pour se fixer sur des formes qui implorent et explorent notre relation à l'environnement. Heidegger croyait que la relation de l'homme aux lieux, et à l'espace à travers les lieux, ne pouvait s'établir que par la pensée et la parole.[3]

Marcel Jean croit à cette relation qui existe entre l'être et le lieu où la pensée existe. Cette relation au lieu est inhérente à sa sculpture dans la mesure où elle dicte des principes à la fois méthodologiques et topographiques. Il convient alors d'ajouter que cette notion de lieu accorde une importance historique au travail de Marcel Jean.

Prenons les oeuvres plus récentes, parmi lesquelles on retrouve une métaphore très efficace de la terre, sous la forme d'un dolmen d'argile, ramassé sur lui-même. Ou ces autres, du sommet desquelles surgissent quelques superbes blocs en bois couverts d'une patine, splendide évocation de ce que Heidegger appelait « les choses sans vie de la nature », amas de terre, monceaux de bois, etc. Elles sont transformées en matière tenace, en un témoignage ultime de l'énigme qui persiste dans l'art du sculpteur. Ces objets sans définition abondent de vifs et d'enrichissants retours sur soi du Moi.

Marcel Jean est un sculpteur qui cherche à résoudre des équations qui inspirent le mépris chez ses contemporains, que ces derniers dénigrent souvent ou ignorent carrément. La continuité dans laquelle s'est inscrite son interrogation sur les questions d'être, pendant trois décennies de travail acharné, parle éloquemment de son engagement et de la passion qu'elle commande.

Cependant, il faut noter que si ces sculptures transigent efficacement avec les questions d'être, elles bénéficient d'une transcendance fragmentée qui ancre ces questions dans notre réalité, voire dans l'indétermination, l'arbitraire, la contrariété, l'incertitude, de notre propre perception du monde et de notre être-dans-le-monde.

J'ai souligné dans cet article l'aspect énigmatique de la sculpture de Marcel Jean. Il convient de conclure en affirmant que ce mystère parfait qui réunit si bien la matérialité de ses sculptures et notre expérience du monde, ponctuée de fragments nombreux et mouvants, est fertile en énigmes qui résistent avec entêtement à la taxinomie. ◆

Cet essai sur l'oeuvre de Marcel Jean sera publié bientôt aux Presses de l'Université Laval.

NOTES

1. Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory (London: Routledge & Kegan Paul, 1986), pp. 184-85.
2. Adorno, ibid., pp. 185-86.
3. Martin Heidegger, "Building Dwelling Thinking" in Poetry, Language, Thought (New York: Harper Colophon Books, 1975), p. 157.

Enigma, Spirit, Objecthood, Dwelling : *The Sculpture of Marcel Jean*

Quebecois sculptor Marcel Jean has been working for over three decades. While he is perhaps better known as an abstract painter, his sculptural praxis has been extensive and his preoccupation with sculptural issues unremitting. He executed his first sculptures in the mid-to-late 1950s and he is still actively sculpting in the 1990s.

The radicality of this work, and the sculptor's somewhat hermetic posture, has meant that it has received rather less attention than it deserves. This is unfortunate, particularly as its significance and influence in the context of Quebec sculpture and installation has been quite considerable, if seldom acknowledged as such. In this essay we will look closely at his most recent sculptural work, while at the same time glancing backwards at what he has done, and will attempt to shed a little welcome light on some of the central features and tenets of his theory and practice.

What immediately strikes us when confronted with examples of both his earliest and most recent sculpture is the fact of how entirely new it all is to us. We cannot readily cite echoes of or precedents in other art. The work has its own decidedly enigmatic quality and it is one that endures. This is a quality that speaks eloquently of the ontological questions that Jean chooses to ask in all his creative work. Such questions may be somewhat unfashionable at the present time but they are pressing.

While Jean uses unorthodox and often enigmatic materials in the facture of his work, he convinces us of the truth of Theodor Adorno's remarks to the effect that the workings of the 'spirit' are active in the enigma the artwork represents rather than in the materials used to make it.[1]

As we observe his recent sculptures, what strikes us is the fact that each piece

seems to represent a very palpable riddle. But rather than leave us scratching our heads in dismay, the aura of enigma there is one that invariably lures us into the work. Why? Because the work betrays an unusual thoughtfulness, a provocative posture, which extends from its methodology to its thematic content.

The work seems possessed of a radical indeterminacy, an unclassifiable iconography, an unorthodox understanding of form and a continuing strangeness we care for. Our several attempts at taxonomy always fall far short of deciphering, naming, conveniently codifying this strangeness. But if this work seems to embody a paradoxical spirit, this does not by inference mean that it lacks an intelligible life. Exactly the opposite is true, for we are challenged to discover our own being within the object and, as such, the promise of intelligible meaning there — on our own terms, that is, as observers who might discover the possibilities of our own being within the object — always welcomes us back as potential decipherers. In the case of Marcel Jean's sculpture, we are never short-changed in either the seeing or in reflecting upon what we have seen.

Whether it be a small bust in painted plaster dating from 1960 called *Untitled* — looking very undated, incidentally — or a free-standing wood sculpture from late 1992 also called *Untitled*, we are struck by the widespread aura of indeterminacy and strangeness.

Determinate meanings, outside the materiality, are difficult to seize upon. Yet, if the sculptures advertise themselves as puzzles that ask to be solved while frustrating pat solutions, we still readily absorb them. If they are possessed of the very considerable self-presence that stems from the overdetermination of their enigmatic life, this makes them all the more alluring. It seems to me to be something of a truism that the most enigmatic works are those we devote the most energy to penetrating, whatever the extent of our subsequent frustration. The works that convince us to suspend our disbelief, and embrace the enigmatic side of life, are those that have the power to sway us, haunt us, and, most importantly, the capacity to enrich us.

Consider *Woman's Torso* (1960), in the collection of Québec City artist Paul Lacroix, a sculpture in ebony, with some parts polished, others painted in cobalt blue and red, and *#673* (1991) a small wall sculpture in wood, also with applied paint. These works betray an unusual sensibility; the imprint of an experimental esthetics that is at once beguiling and new. Indeed, the strongly experimental qualities of both works bears remarking upon here, and reveals the thematic continuity and sheer tenacity of the sculptor's work over the course of many years. And both works are characterized by the same enigmatic aura, unnameable nature, hermetic logos.

Arguably, in Jean's work, a 'teleology' of making replaces 'style' and insulates it against the many mannerisms of Modernism. By 'teleology' I mean the inhering horizon of an historial development working towards progressively refined clarification, autonomy, and truth. Thus the continual change of orientation within Jean's oeuvre, which aims towards an ever higher state of resolution where understanding and Being are concerned. This teleology may underwrite the enigmatic character of this work or be itself underwritten by it, but in any case it is an effective anodyne against stasis and stylistic calcification. In other words, against creative death. And this teleology, strong, evolutive and uncompromising as it no doubt is, points to the ethical meanings immanent to Jean's work and convinces us above all of the inherent strengths and historic importance of his experimental esthetics.

This was brought home to his audience decisively by the sculptor in a number of works he exhibited at Galerie Obscure in Quebec City in 1990. The exhibition was titled "In effect" and included several sculptures executed during 1989. These spare and eloquent sculptures, whether sitting on the floor or mounted on the wall, epitomized the sculptor's antistylistic stance and the enigmatic spirit his work is endowed with. Fragments of some unnameable architecture, the sculptures emanated a palpable indeterminacy that caught up the observer in a web of quiet referencing to both Being and dwelling. As we examined the works at ever close quarters, they lost nothing of their quixotic aura, but urged us to inspect them at closer quarters still. This was the case with *#613*, for example, executed in wood, cement and bronze; installed parallel with the wall plane. The wooden form rested precariously at one end on a squat mound of cement, bridging empty space several feet from the floor and moored in an equally problematic shape with bronze and paint. The red gestural mass reminded us, perhaps inadmissably, of spilled blood where the form met up with the bronze, as if at once signalling the collision of the masses, and signalling the dynamism and cementing the juxtaposition of these materials.

The sculptor's ideal of 'presupposition-lessness' is evident in his sculpture. Jean always begins with his own prejudices, and then methodically cancels them out in the face of a positive skepticism he deliberately cultivates so that the work he executes is in no way held hostage by them. This allows him to move like a wily chameleon from work to work without any unwanted baggage in tow.

878-ARTS 55 PRINCE
Michel Tétreault Art International

We can say without exaggeration that, in the entire genealogy of his sculpture up to the present, Jean has never accepted anything as certain that is at all open to this uncompromising skepticism. As a necessary consequence of the exacting rigor and methodic doubt of his practice, inbred biases must at all costs be expunged by the sculptor before the idea meets the materials: before the bronze is cast, the wood is carved.

Marcel Jean is always enacting his methodological, deeply ingrained doubt on the various problems that crop up in his sculptural practice, thereby ensuring that his work eludes the wretched prospect of self-parody. A limited series of works may share common traits; the next may have altogether different traits; some traits will be held over, others fall away. The point is that once Jean feels he has explored the epistemological terrain of a given series of work to the extent where he is no longer interested or challenged as a creative being, he feels free to move on.

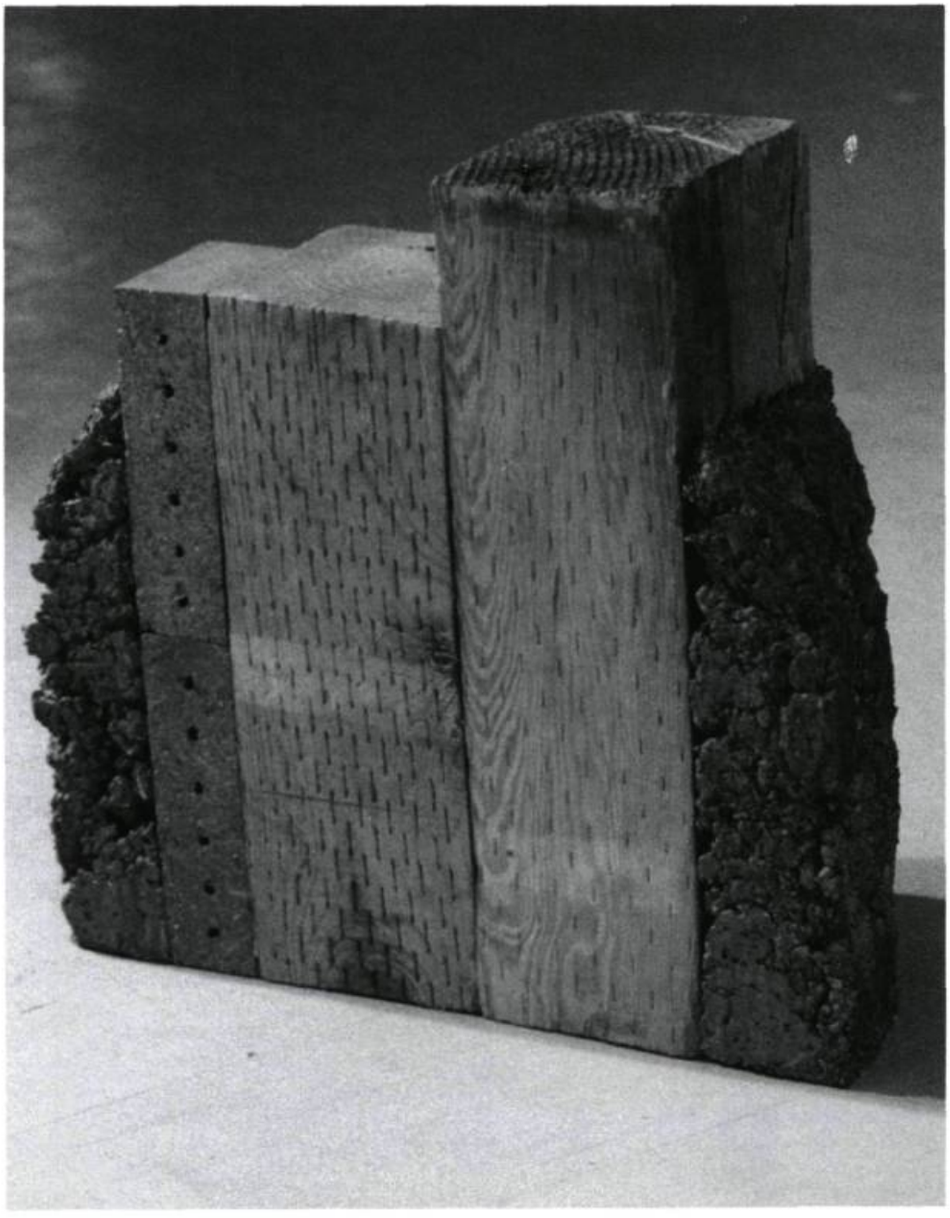
Perhaps Jean's sculptures strike us so often as perceptual enigmas that beg to be solved, even when easy solutions are nowhere in plain sight, because we feel that we are on shifting ground as we attempt to decipher them. The act of interpreting itself seems fraught with risk. There is an initial sense of entering unknown territory here; of trespassing on the terrain of otherness in which many of the familiar sign-posts of our ordinary esthetic experience have fallen by the wayside and been replaced by what can only be called voracious changelings: enigma, indeterminacy, fragmented transcendence, to name but a few. Of course, we eventually discover we are not trespassing at all. On the contrary, we are coming home to a truth about the sculpture that is also a truth of our ordinary experience: just when we think we have grasped some small measure of certitude, doubt intervenes. The enigmatic always prevails. And within the enigma, the spirit thrives.Theodor Adorno, in his esthetics of negativity, held: Every work gives a different expression to the enigmatic quality of

art, but all art works seem to suggest that the answers they give severally are, like those of the Sphinx, somehow one and the same answer. The enigma appears to promise this kind of identical answer, a promise which may be deceptive. More precisely, the enigma in art is the ambiguity as to whether that promise is real or deceptive.[2]

Jean's art is enigmatic, yet its ambiguity has less to do with whether or not it promises an answer identical to what all other art might, than with the enduring paradox it poses for us, his observers, in terms of our very embodiment and dwelling in the life-world. But if we should be lucky enough to be still open to some semblance of wonder — still infatuated, that is, with interpretation as the only means of knowing our reality and ourselves better — this work is rich in ontological and, yes, spiritual possibilities indeed.

And yet, despite all this talk of the enigmatic in Jean's art, what is not at all enigmatic or open to question is the artist's supreme familiarity and intimacy with his materials; his treatment of matter qua otherness from the perspective of one who enjoys an inordinate understanding of their inherent properties and their potential as the best articulating medium for the messages he wishes to convey. Surely, his pursuit of Being as an immanent subject matter of art-making would have faltered had his intimacy with the materials of his making been less than phenomenally close.

He has always been concerned with locating the most effective materials for his art, and has experimented with concrete, plaster and a host of other materials over the years. We cannot say he is associated exclusively with any one material or medium. His positive shape-shifting has allowed him to sculpt himself out of every conceivable corner and he thus evades our taxonomy successfully at every turn. His sculptural repertoire has changed continually over the years. But what has not changed is the phenomenal restlessness of the sculptures themselves. I would like to take a moment and stress how difficult this is. It is so easy to fall by the wayside of style, and engage in self-parody; to become jaded and overly self-referencing. We see this all the time, today, in all kinds of art. But the continual re-invention of Marcel Jean himself as a creative being must have required inordinate stamina.



Marcel Jean, une oeuvre de l'exposition / a work from the exhibition *Le souci*, 1990. Bois, ciment, brique/Wood, cement, brick. H. : 47 cm. Photo : M. Jean.

In this regard, consider a sculpture entitled "l'Entre" (1982), executed in wood, glass, steel, plaster and acrylic. The work has a decidedly architectural feeling, annexing, as it does, both the floor and wall-plane. It integrates painting with the sculpture. The wall has a large square of colour, gesturally applied, that interrelates with the sculpture by offering it a non-material profile (of course, we must remember that it is material : i.e. pigment) affixed to the wall. The standing configuration of wooden rectangles is mirrored on the floor, and this mirroring effect binds the sculpture's disparate elements into a unified object that dynamically annexes surrounding space. The significance of the floor element as boundary marker here should be stressed. Jean reminds us that a boundary is not synonymous with closure, but rather with openness. It does not demarcate where something stops but, as Heidegger and the Greeks before him were aware, indicates where the dynamic of 'presencing' begins. Hence, the self-presence of his sculpture, whether discrete object or environmental artefact.

The sculpture is characterized by a remarkable wealth of views which effectively defeat closure. As we regard a given sculpture, and "l'Entre" is a fine example, as we circumambulate it, as we attempt to digest it within our own body-schema and consciousness, we discover views and situations we could not have foreseen. We perceive diverse variations in structure and even in mood as we assume different station-points in space. Moreover, we are drawn to engage freely in sundry imaginative variations upon the object, which radically opens it up to our phantasy as well as our sight.

The being or artefactualness or 'isness' of the sculpture — its self-presence — seems, then, simply inexhaustible. Perspectivally, any one of Jean's sculptural objects is wholly incongruous with our preconceptions about sculpture and it is in

coming to terms with this incongruity — which really means experiencing the object in its own implicit ontological depth, that is, recognizing the median line where our sense of being and its innate esthetic beingness meet — that is important here.

In this respect, consider, for example, *Untitled #667* (1991), a wall sculpture executed in wood and paint that seems like a consummately mysterious and incongruous extrusion from the wall-plane. The support is invisible; the object thus effectively annexes the wall around it within its own auratic horizon. The clarity of the colour-terms and the problematic demarcation of those terms strikes us as first-level perceptual information. We are drawn to the area where the red bleeds off in a suggestion of faltering gesturality. Our curiousity is readily provoked. We note a pair of deliberate intrusions into the wood along the top of the linear mass in the black and white areas, as though an awl had hacked away portions of the wood, leaving raw white furrows which succeed each other like negative gestures. These subtractions, these palpable absences, paradoxically establish the sculpture's presence. Because precisely what is absent constitutes a fourth dimension of the work that effectively completes it, and is read by us as being such.

This is the case with the sculpture: an adamant materiality suddenly becomes porous, translucent in the wake of the imagination. This reminds us that the opacity of the object lies nowhere else than within ourselves. Once we decide to participate in the dialogue of the sculpture, that is, once we dare to assume the role of its interpreter, the sculpture loses its opacity and becomes open to a wide range of different, but equally valid, interpretations.

Whether in this wall-bound work, which is observable principally in two dimensions, or a truly three-dimensional work like *Untitled #642* (1990), a sculpture for the floor in wood and bronze, there is a depth that requires intertwined perceptual and reflective acts: passive and active modes of observation are both called upon here. In *Untitled #642*, this exaggerated toadstool formation that might be a maquette for an organic architectural edifice, we must circle it constantly, not only to fathom its factuality and fulsome, immanent being but in order to appreciate its relation to place, its relationship to the body as we explore it, the shadows that enliven its presence and so forth. All this as we try and ascertain its metaphoric life.

I mentioned earlier that the issue of being was immanent to the sculpture. I wish to pursue this further. The problems that crop up in his sculptural praxis are invariably mediated from the perspective of Being. I mean simply his perspective: as a sculptor who has shown himself as being capable of making himself transparent in his own mode of being as a sculptor.

Take, for example, Untitled *#595*. There is a worthy concern here with creating a wholly human architecture; and, by extension, offering a meta-commentary upon it. Jean is preoccupied with the concept of dwelling in a specifically Heideggerian sense. A sculpture may suggest a Lilliputian hut, an abode, a dwelling, a fragment of some larger but wholly human architecture, but above all else it must suggest something in which Being or beings may meaningfully inhere or inhabit. To elaborate further: there is a sense here of sundry meanings of Being itself latent in the phenomenality of a sculpture, somehow imbued in materials which might ordinarily remain mute. Perhaps it is because we project ourselves there so readily and well; we feel into the work with abandon once we abandon ourselves to it. Once we celebrate that abandonment in the embodied imagination, we are one step closer to the Being the sculpture encapsulates, one step closer to deciphering the fugitive heiroglyphs of presence and transliterating them into the spirit and letter of our own lives.

From the very first, we have a sense of the integrity of the process of making as a primordial act. The juxtaposed materials take on an aura of their materiality and its accretions that somehow far exceeds the sum of the sculpture's discrete parts, generating a logos that approximates a voice expressing the thinglike significations of the work as a formula that is never formulaic, and toward which spiritual meanings are drawn inexorably. The materials themselves have all their inherent irreducible attributes on display; these attributes announce themselves as singular profiles in and of themselves which reward our continuing attention and reflection.

The problematic of Being is somehow imbricated with Jean's materials, or rather bound up in the phenomenality. For the question of Being has its answer here as immanence in the objecthood of his sculptures themselves and in their status as metaphors for dwelling, imagining, remembering. It is not somehow transposed outside the plenum of meanings that the sculpture embodies but integral to the unspoken dignity of the materials themselves that constitute the sculpture as an object. In the end, I am speaking, of course, of the sculpture's hard-won objectival presence, which it would certainly lack if its materiality was less clearly established in the first place as primary. The enigmatic objecthood of the sculptures is somehow congruent with our own sense of selfhood.

And it is the considerable self-presence of this work, and its taut willingness to explore enigmas where others might fear to tread, that fully implicates the issue of Being as the central-most concern of the sculptor. When we regard a given sculpture, we are struck by a characterizing spirit that seems to seep from and is fixed in things sensed as extensions of or intrusions into our own lived-spaces. As Heidegger once stated: «Man's relation to locations, and through locations to spaces, inheres in his dwelling. The relationship between man and space is none other than dwelling, strictly thought and spoken.»[3]

It is apparent that Jean, too, believes that the relation between persons and the spaces they inhabit is interpretable as dwelling. Certainly, this relation to locations is inherent in his sculpture as both a methodological and topographic principle. It should further be stressed, then, that this concept of 'dwelling' is of historical importance for Marcel Jean. In more recent work, we can cite, for instance, those sculptures in which we are granted an effective metaphor for the earth in the rendering of a squat dolmen of clay. Protruding from the apex of one sculpture are several blocks of wonderfully patinated old wood. Here we have a brilliant evocation of Heidegger's "lifeless things of nature": clods of earth, pieces of wood etc. But they are transformed into adamantly formed matter. This is the ultimate testimony to the enduring enigma of the sculptor's art. And these enigmatic objects are always rife with potent and rewarding inflections of Being.

Jean is a sculptor who has sought to come to terms with certain issues that most sculpture today seems to disdain, abase or be blithlely ignorant of. His pursuit of the problem of Being through three decades of unrelenting work demonstrates the great strength of his own committment and passion.

However, it should be stressed that, if the sculptures successfully grapple with the issue of Being, they still have a quality of fragmented transcendence that grounds that issue in our own experience, that is, in the indeterminacy and arbitrariness and contrariety and uncertainty of our own perception in the life-world. I have stressed in this article the enigmatic quality of the sculpture. Well, it is worth pointing out by way of closing that it this very auratic mysteriousness which weds them so well to the world of our own experience in the world, rife as it is with fragmentariness and flux, and fraught with enigmas that stubbornly resist our taxonomy. ◆

The author's study of the work of Marcel Jean will soon to be published by Laval University Press.