

Jean-Jules Soucy : quand l'exubérance fait sens

Pascale Beaudet

Volume 5, Number 1, Fall 1988

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

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

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



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 Tétrault, illustrent bien cette tendance de la sculpture au 20^e 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 complexité structurelle et symbolique.

Les oeuvres de sculpture exposées par Jean-Pierre Morin à la Galerie Michel Tétrault 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 feraille, 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 bouffonnes, 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-démantellée 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 îlot 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 étonnamment 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 raisin", imitation de structures moléculaires multicolores faites de petites boules de plastique. Et encore des objets, partout... Les sapins/F-18 essaïmaient 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 décon-
certe; puis les doubles sens s'éclairent, les allu-
sions se font transparentes, le sens se recons-
titue.

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 Ga-
lerie 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 spec-
tateur un regardant/regardé. L'espace visible,
ici emblématique, s'investit autour de la *méta-
phore du regard*. À la fois ludiques, drama-
tiques et poétiques, ces yeux synesthésiques
s'inter-pellent et se répondent tout en conser-
vant leur autonomie. Chaque sculpture contient
des éléments visuels variés. À l'intérieur de
chaque œil, diverses scènes reliées à l'accident
de voiture se présentent comme des mini-

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



théâtres. Cette dimension plus interne de
l'oeuvre et impliquant un rapport intime entre
l'objet et son spectateur, n'est pas sans pa-
radier le comportement du voyeur devant
l'accident. Outre l'évidence signifiante des
matériaux -l'aile de voiture accidentée trans-
formée en œil- ce sont les espace intérieurs qui
nous rallient au message sous-jacent. Véhiculé
par des messages visuels déroutants, il prendra
paradoxalement toute sa force dans l'aléatoire.
L'échelle des éléments constituant la scène est
dématurée, les "photos" sensationnalistes is-
sues 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 pos-
sibles 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 simu-
lacre n'aura peut-être pas toute sa portée co-
gnitive -sa configuration poétique et sa dimen-
sion incontournable d'humour s'y opposent-
mais il aura accompli sa tâche au sein de la
discipline qui le circonscrit; la création ap-
préhendant 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.



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 Ga-
lerie Powerhouse gave place to this art form by
presenting two exhibitions and a series of re-
lated events dealing with the military repres-
sion 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 promot-
ing 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 recu-
erdos for Rosario. As the artists' statement ex-
plains, 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 bril-
liantly-painted backdrops with written mes-
sages 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 frag-
ments 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*