

Dessous de sculptures

Michel Saulnier

Number 23, Spring 1993

Sculpture et érotisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10173ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Saulnier, M. (1993). Dessous de sculptures. *Espace Sculpture*, (23), 21–24.

DESSOUS DE SCULPTURES

Michel Saulnier



La déconstruction des codes du langage proposée doit être entendue comme un travail d'analyse sur ma pratique de la sculpture. Elle s'élabore en réévaluant les mouvements des avant-gardes et en considérant l'influence importante de la psychanalyse sur la pensée contemporaine en regard de la poétique.

Faire de la sculpture à la scie à chaîne ou avec tout autre outil servant à soustraire la matière implique des efforts, de la violence. L'oeuvre arrache des souffrances mais ce déplaisir se transforme en plaisir avec la naissance de l'oeuvre. Telle est, résumée sommairement, la conception freudienne de la psychanalyse de l'art : l'oeuvre d'art produit le détournement d'un but sexuel (dans sa fonction première de reproduction) en but culturel. Mais ce n'est pas tout, la violence avec laquelle j'attaque mon bloc de bois est aussi révélatrice. Le privilège que j'accorde à la sculpture comme principal moyen d'expression artistique est lié à ce que celle-ci impose au corps¹. De

plus, je l'ai bien des fois constaté, ma sculpture terminée, je (re) fais une nouvelle pièce à même cette pièce, ou encore, je continue de

sculpter d'autres motifs iconiques sans logique d'espace (échelle différente, figuration autre...). Tout se passe, au moment du faire, comme si je ne voulais pas terminer mon ouvrage. Tout se passe, autrement dit, comme si l'acte de créer, la répétition du geste (sa fonction cathartique) était plus importante ou, du moins, tout aussi satisfaisante que l'oeuvre proprement dite.

C'est dans ce double contexte de la douleur et du plaisir que naissent mes oeuvres. Quoi d'étonnant, à la lumière de ce corps à corps, qu'il se glisse une figure étrangère (témoin du désir ?) à l'objet même du travail (un pubis s'est collé à un ours dans *Mémoire*, un sein à un bateau avec *Marine*, etc.). Quelquefois, il est arrivé que cette nouvelle figure prenne toute la place, au point de faire disparaître le motif initial. Très souvent, celle-ci devient le sujet de la prochaine sculpture. Un point est essentiel pour expliquer le surgissement de ces images qui se greffent à (ou prennent la place de) l'oeuvre. Le matériau-bois n'est jamais neutre, sa surface est toujours rythmée, que ce soit par les anneaux d'âges ou simplement par les traces d'assemblage. Par exemple, j'ai un programme à suivre², mais un noeud dans le bois me fait dévier de mon idée première et m'entraîne ailleurs, loin de la raison. En atelier, je me laisse autant porter par des désirs que par des règles. Ainsi, ai-je l'impression d'intégrer, dans le corps de mon oeuvre, des aspects de mon propre appareil psychique (une nouvelle image intervient comme un lapsus dans la conversation). J'adore ces instants où je deviens, en quelque sorte, spectateur de l'oeuvre en chantier. Cet objet intime, une fois sculpté, garde à mes yeux une étrangeté surprenante...³

En fonction du thème *sculpture et érotisme*, j'analyserai la production d'une exposition sans-titre de 1989 où étaient réunies cinq sculptures : quatre *Oiseaux-fleurs* et un *Verger de cerises*, ainsi que celle d'une exposition récente intitulée *Prends-moi, la nuit*, laquelle comprenait une série de sept tableaux-objets et deux sculptures⁴.

Déjà, par le passé, un regard rétrospectif m'a fait entrevoir une continuité séquentielle au niveau de mes images⁵. Ainsi instaurée avec la logique du matériau, celle-ci a donné lieu à des maisons de banlieue, des maisons-paysages, des paysages-billots, des billots-ours... Maintenant, et principalement en ce qui a trait à la liaison entre les deux productions choisies, cette séquence s'enrichit de d'autres signes.

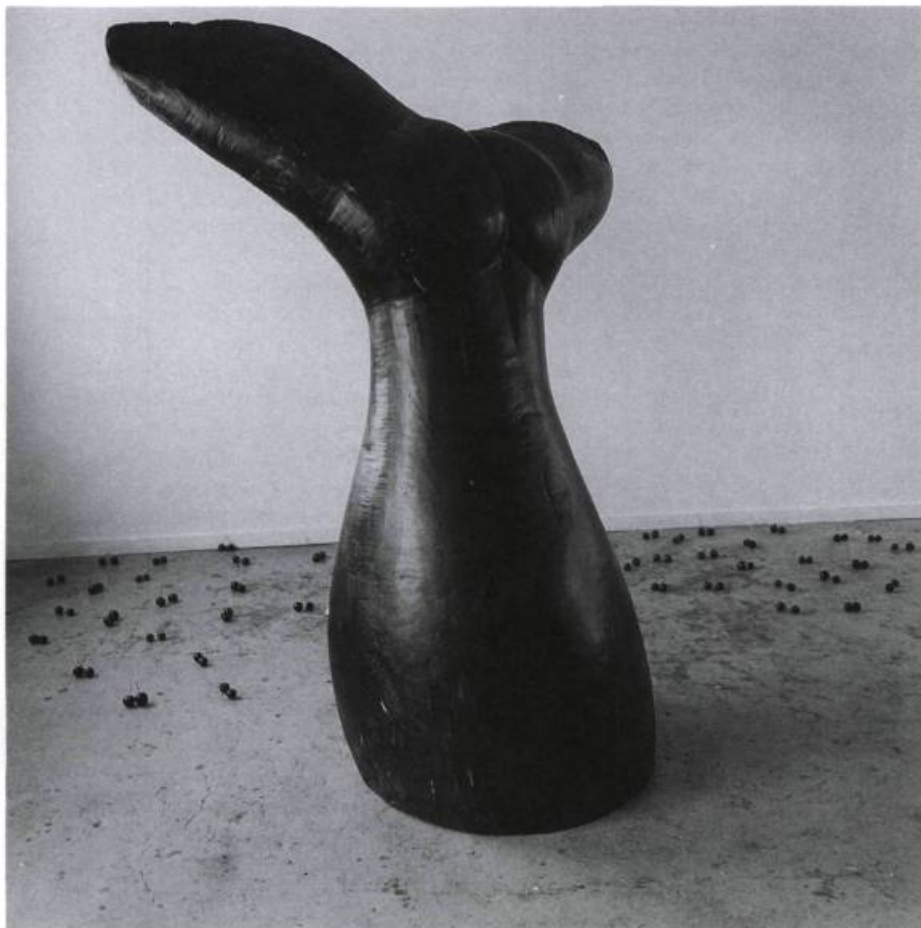
Ma chaîne de relation est intuitive et peut sembler hétéroclite. Cette classification étonnante d'éléments iconiques, qui consistent en bribes et morceaux singuliers appartenant à des "univers" différents, est à rapprocher de la pensée sauvage, cette pensée dont on a dit qu'elle "subjective" et qu'elle procède sans tenir compte de l'objectivité du monde. Or, c'est la logique de ce système qui, malgré tout, m'a permis d'inventer de nouvelles images. Ce qui rassure, dans la vie courante, c'est bien la continuité séquentielle et causale des phénomènes.

Oiseaux-fleurs et Verger de cerises

L'exposition comprenait une série de quatre *oiseaux-fleurs* et une queue de poisson titrée *Verger de cerises*. Construit de différents

Michel Saulnier, *Oiseau-fleur #1*, 1988. Cèdre laminé et brûlé. 115 x 90 x 90 cm. Collection privée, Montréal. Photo : Michel Saulnier

bois (noyer, cèdre, pin), chacun des oiseaux-fleurs exhibait sa structure d'assemblage. Les bois collés avaient été traités avec différents oxydes et brûlés afin d'obtenir une surface propre aux matériaux usés. Les corps de ces quatre figures étaient assez semblables, ovoïdes et seul le cou changeait de position. D'une certaine manière, ce projet s'inscrit dans les traces de la sculpture minimaliste: le concept de la série, l'importance de la disposition au sol alors qu'un dialogue intervient entre les pièces et fait ressortir le caractère d'installation, la volonté de garder le matériau le plus naturel possible... L'oeuvre marque également une distance face à ces problématiques: alors que l'art minimaliste se voulait neutre, dégage de références,



dénué d'expressivité et d'ambiguïté, ce travail, au contraire, explore l'instable, le désordre et l'impureté. Il propose une réflexion sur la forme et le corps en mettant en jeu des dimensions formelles, fantasmatiques et poétiques. En circulant dans ce jardin, différents points de vue permettent à plusieurs images de faire surface. Expérience proche du rêve (procédé par condensation d'images) où s'assemblent des figures incomplètes (les oiseaux), démesurément grossies (les fleurs, les oiseaux et les sexes), ou inversées (le sexe), et provoque une confrontation de plusieurs ordres de réalité.

Une sculpture plus imposante dominait les oiseaux-fleurs. *Verger de cerises* ressemble à une queue de baleine. Elle est faite de cèdre laminé et a été noircie par le feu, pour être finalement recouverte de cire d'abeille. Autour de cette figure principale s'éparpillent de nombreux petits fruits faits de la même cire. La forme principale de ce verger se montre, pareillement aux autres sculptures, en plusieurs

fragments: d'un côté il s'agit d'un animal marin à demi planté dans le sol de la galerie (selon cette lecture le plancher devient la

mer), et de l'autre on peut y voir la figure d'une sirène (à la fois mi-femme et mi-poisson). Cette lecture est la plus courante. Elle me plaisait, mais il y a un autre récit. Mon interprétation était plus complexe, ce dernier motif (que l'on prend pour des fesses s'il s'agit d'une sirène) évoque également la samare du chêne. Cette graine aux ailes membraneuses doit être considérée comme le paradigme de l'oeuvre, car, il est permis aussi d'y voir un phallus (la "graine").

Ainsi, la figuration montre une pénétration symbolique et ses conséquences: c'est-à-dire la rencontre de l'océan (mère) et de l'animal terrestre (sexe mâle) et le résultat de cette union: la semence figurée par les fruits rouges au sol. Les fruits rouges, toujours disposés

par couple et formellement analogues au gland (la figure mystérieuse du verger), sont, de façon ambiguë, des produits mâles (le sperme) et femelles (ovaires), si ce n'est les deux à la fois, et rendent ainsi possible la germination. J'interprète la germination comme une métaphore de la création, puisqu'elle est naissance dans le sillage de ce qui a existé. La création définie ici n'a pas la prétention de tirer du néant; son horizon n'est pas celui de l'origine et de la vérité. *Verger de cerises*, par une série de renvois, s'intéresse au dessous de la représentation dans une problématique postmoderne.

Ces semences ouvrent la voie à une dissémination. Trois ans plus tard, j'ai fait éclore ces nombreux petits fruits en petits ours, pour raconter, avec *Prends-moi, la nuit*, une nouvelle histoire où sculpture et érotisme sont intimement liés.

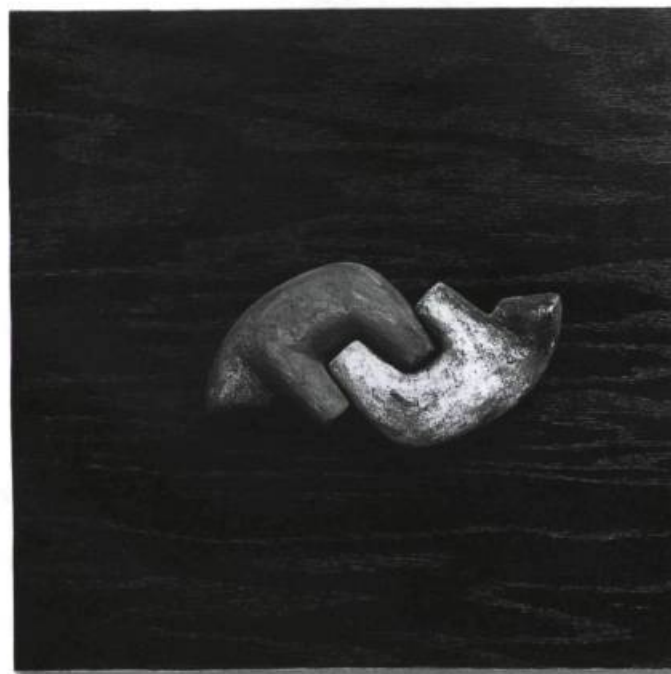
Prends-moi, la nuit

L'exposition a été réalisée pour le lieu intime d'une galerie-maison. Deux types de travaux y prenaient place: deux sculptures et une série de tableaux-objets. Cette série intitulée *Abécédaire* présente des couples d'ours disposés sur fond de contreplaqué bleu-noir. Deux modèles répétés d'ours (représentant a et b et qui sont les deux premières lettres de cet alphabet subjectif) sont disposés différemment sur des champs de couleurs foncés. L'ensemble rappelle des jeux de blocs, le format et les couleurs usées des ours amplifient cette lecture, que l'on prend plaisir à assembler et à emboîter. Quelques positions souillent toutefois la pureté de ces jeux d'enfants et l'abécédaire bascule alors dans la vision des ébats amoureux.

Modèles réduits de sculptures peintes, les "tableaux" de l'*Abécédaire* trouvaient leurs équivalents sculptés dans l'espace de la galerie. Les couples d'ours enlacés reprenaient les deux modèles des tableaux-objets plusieurs fois grossis (a était disposé avec a et b avec b). Les sculptures étaient également placées devant des murs peints en bleu. La réversibilité des signes était ainsi complète. Sommes-nous témoins d'un jeu ou de caresses amoureuses? Un couple d'ours se trouvait seul au centre d'une petite salle et rappelait, du fait de l'intimité du lieu et de la pose, une chambre privée. Une chambre privée telle qu'apparaissant dans le rêve, puisque la scène est irréaliste. On y voit des ours l'un sur l'autre et un mur peint en bleu. Avec beaucoup d'humour et un minimum de mise en scène, cette oeuvre complétait le métissage des genres en faisant intervenir le concept d'installation "in situ" dans le corpus d'oeuvres de *Prends-moi, la nuit*.

En associant mon iconographie aux jouets (l'ours, et dans ce cas-ci, la forme des jeux d'enfants dans l'assemblage), je recherche des images premières qui suscitent l'émergence des souvenirs inconscients. L'image intime du nourrisson cherche à éveiller l'univers de l'enfance présent en chacun de nous. Elle est doublée ici par la réf-

Michel Saulnier, *Verger de cerises*, 1989. Cèdre laminé, cire d'abeilles, queues de cerises. 200 x 250 x 170 cm. Photo: Claude Michaud.



rence à la scène primitive. Ma stratégie d'énonciation est plurielle et pointe également la représentation du plaisir intime du corps et des sens. Associer l'oeuvre d'art au jouet c'est, en un sens, redonner une fonction magique à l'art. Chez les enfants, le réel et l'imaginaire sont interpénétrables. S'il y avait un "message" (au sens de propagande), au strict niveau iconographique, dans ce travail, ce serait celui-ci : signifier que le rêve est toujours possible dans une société où l'on a perdu l'illusion au profit de "l'obscénité de l'évidence" (Baudrillard).

Il y a un énoncé performatif à l'oeuvre (*Quand dire c'est faire*, pour reprendre Austin). L'activité sexuelle est une métaphore de l'acte de créer et cette dernière s'énonce également par le jeu simple (témoin du plaisir de l'invention) de la répétition et de la variation des attitudes. Le mouvement suggéré par la séquence, une suite d'instant privilégiés, n'est pas sans faire sourire. La répétition appartient à l'humour et à l'ironie. Comme pour *Verger de cerises*, ce travail prend parti pour l'invention et s'oppose à une vision romantique de la création. Je ne peux me laisser prendre au piège de l'originalité car je me suis voué à la répétition et aux multiples combinaisons de formes déjà existantes. Mais je crois à l'invention, ce qui m'oblige à une méthode, à une certaine logique (si personnelles soient-elles...).

Les petits ours de l'*Abécédaire* sont faits de pâte de bois. Six gabarits de contreplaqué mince étaient découpés pour chacun d'eux, lesquels étaient ensuite collés et arrondis (modelés) avec la pâte de bois. Certains des oursons étaient peints (à l'huile), d'autres étaient laissés en pâte de bois, et à la surface de plusieurs des tableaux-objets étaient encore visibles les contreplaqués de bois qui avaient servi à la mise en forme des ours. Tous les mécanismes de fictions étaient bien apparents et se confondaient au spectacle de la scène originelle. «Son coeur transparent comme le cristal ne peut rien cacher de ce qui s'y passe.» (Diderot) Telle est la confession des temps postmodernes.

L'intime, la mise en scène du corps

La construction est toujours visible dans mes sculptures. Les blocs de bois sont assemblés autour d'un rectangle vide. Les quatre *Oiseaux-fleurs* et le *Verger de cerises* présentent plusieurs trous qui invitent le regard à l'intérieur. Ces ouvertures sont travaillées par le feu et sont discrètes ; brûlées, elles donnent à voir un intérieur sombre. Il faut du temps pour s'habituer à l'obscurité et pouvoir scruter la face cachée de l'oeuvre (le plus intime). Ce passage de l'autre côté du miroir donne à voir le réel. Dans l'acte de créer, l'intime correspond à l'irruption du corps, à sa mise en scène ultime : "le geste de l'artiste ou l'artiste comme geste", (selon la formule de Barthes).

Pareille au nounours, l'iconographie impudique des oiseaux-sexes-fleurs ne dévoile rien du sujet. Elle cherche à séduire, à faire rêver l'autre pour l'inviter à percer cet espace. Au niveau iconographique, l'intime reste hors d'atteinte, mais comme le disait Cocteau : «Au-delà des aveux, commencent les mystères.» Celui qui compose l'iconographie est un autre (je ne suis pas le premier à redire que "Je est un autre"), mais l'impudeur existe derrière le masque et présente une mise en scène de la mémoire d'un corps.

«L'art, nous dit Adorno, produit d'un travail social, est spontanément antisocial, il critique la société par sa simple existence, sa seule présence dans le monde conteste ce monde.» La singularité de l'artiste en tant que producteur de biens symboliques, est impudique. Voilà ce qui semble être dit derrière le masque de l'érotisme dans ces oeuvres et qui témoigne d'un désaveu possible envers le reste. «La réalité, c'est donc l'accès à la forme et celle-ci n'est pas regret de ce qui est anéanti par les alternances de l'histoire, mais elle transmet, dans la paix, ce qui est. Dans l'art, il ne s'agit de rien d'autre. Or cela même qui fait sentir la vie fait problème quand on veut le transmettre.» (Peter Handke)

1 Au début des années quatre-vingt, avant

Michel Saulnier, *Abécédaire*, (7 éléments), 1992. Détail # 4, 5 et 6. Contreplaqué, pâte de bois, oxydes, huile. 41 x 41 cm/ch. Collection privée, Québec. Photo : Yvan Binet.

d'entreprendre la sculpture, je faisais surtout de la "peinture". Il s'agissait d'un travail d'assemblage (collage de bois trouvé) qui débordait la spécificité du genre et qui suggérait de multiples interprétations. *Rue de banlieue*, 1982 ; *Le Groupe des Sept*, 1983 ; et *Polyptyque*, 1985 sont les séries les plus significatives de cette activité. Pour réf. voir: *La collection, tableau inaugural*; catalogue publié par le Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p.356.

Michel Saulnier. *Prends-moi, la nuit*, 1992. Cèdre laminé, pâte de bois, oxydes, mur peint. H.: 71 cm. Collection privée, Québec. Photo: Yvan Binet.

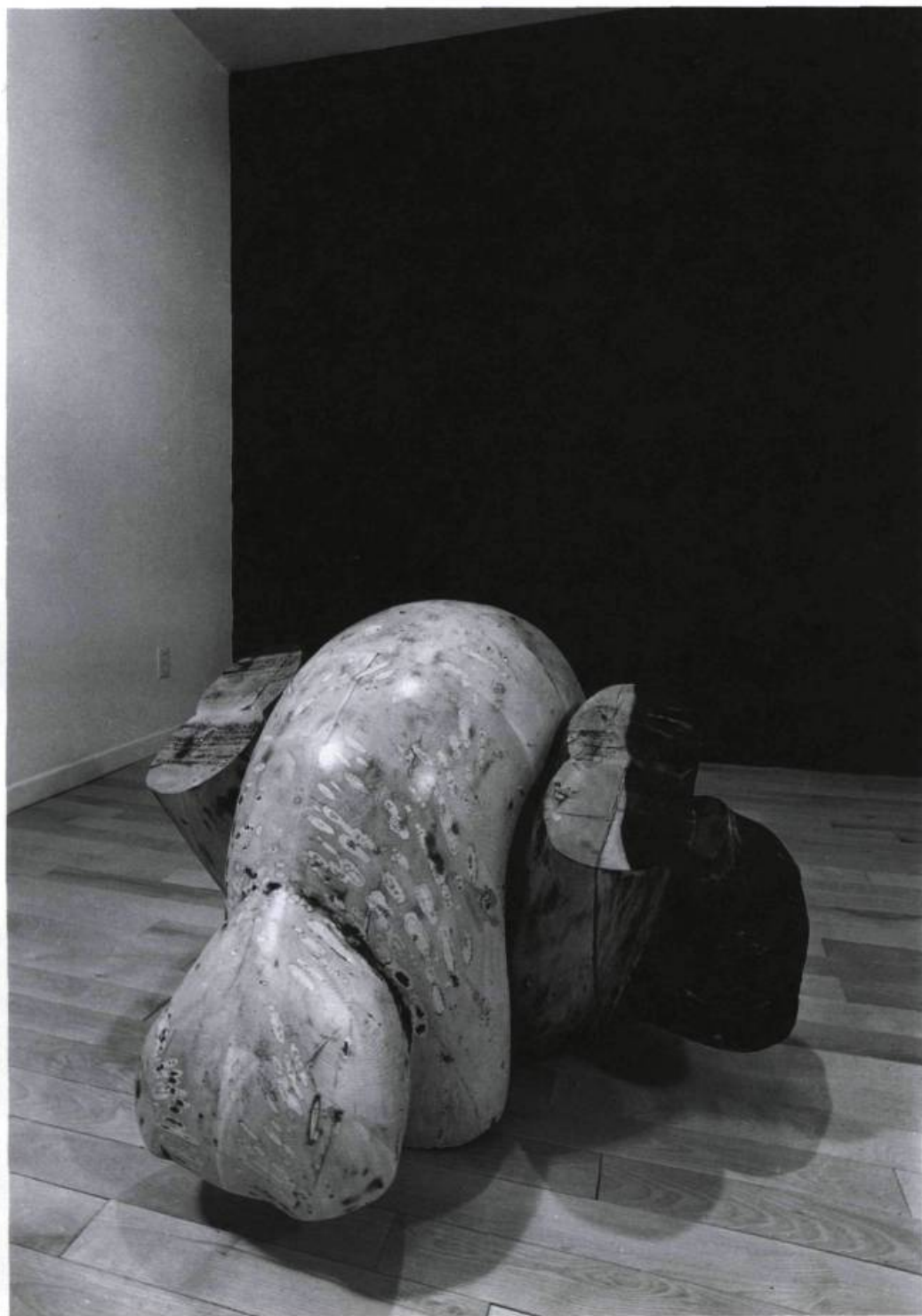
2 Pour faire mes sculptures, je colle plusieurs morceaux de bois ensemble. Avant de commencer le travail, je me

trouve donc devant un gros jeu de blocs dont il faut tenir compte. Partant de là, j'essaie de conserver les traces de chacune des étapes de la réalisation afin qu'un dialogue s'installe entre tout ce qui fait partie de l'oeuvre: soit l'iconographie, la couleur, le matériau, la texture, la fabrication et, plus tard, le lieu d'exposition.

3 J'aime raconter le contexte dans lequel est apparue ma première sculpture, parce que cette histoire illustre bien le pouvoir instaurateur des contraintes liées à l'activité artistique. Je participais en 1984 au symposium de peinture de Baie St-Paul. À l'origine, le projet soumis au jury de l'événement signalait que j'allais y réaliser un billot-paysage et quelques petites maisons sculptées dans un véritable tronc d'arbre. Ce sont les pressions du public, toujours présent au moment de la réalisation de l'oeuvre, qui m'ont fait déroger de mon plan de base. J'ai d'abord cherché à me protéger (symboliquement) de la foule en plaçant le profil d'un chien (de garde) entre le public et mon mur de travail. Un spectateur m'a ensuite dit reconnaître un ours dans ce profil de chien! Étant donné le caractère rural de Baie-Saint-Paul, cela ne m'a pas déplu; d'autant plus que figurait une montagne dans mon paysage-billot. Peu de temps après, j'apprenais que les ours vivent à l'occasion dans des arbres creux, autrement dit, dans des billots. Tout ceci a contribué à bousculer mon idée première. Mon geste fut très spontané. Et ce qui est certain, c'est que je n'aurais jamais réalisé d'ours si je n'avais pas participé au symposium de Baie-Saint-Paul.

4 L'exposition complète des sculptures-fleurs et de l'arbre-poisson a été présentée à la galerie Michel Tétrault, rue St-Denis à Montréal. Ces oeuvres ont aussi été présentées séparément lors d'expositions collectives: d'abord à New York au *49ième Parallèle* en 1989 et ensuite à la galerie de l'université de Montréal en 1990. L'exposition *Prends-moi la nuit* a été conçue pour la galerie Verticale de Québec au printemps 1992. Un essai publié à compte d'auteur accompagnait l'exposition: *Rêves éveillés* (Éd. Nathalie Caron, 1992).

5 Je fais référence à mon mémoire de maîtrise: *Poïétique de la sculpture sur bois*, déposé en 1987 au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Mon directeur de mémoire a été M. René Payant. ◆



Using two series of particularly impure works as examples, the author demonstrates that the sexual iconography of the work takes into account the body, and at the same time the body as it appears to the artist as sculpture, this becoming an ironic metaphor for the act of creation. The eroticisation of the subject is furthermore asserted to be a ruse and all of the components that make it up are revealed. This attitude shows a real faith in analysis. A plainness necessary and proper to the post-modern condition.