

À nos attitudes
Notes sur une exposition de Michel Saint-Onge

Patrice Loubier

Number 28, Summer 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9960ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (1994). *À nos attitudes : notes sur une exposition de Michel Saint-Onge*. *Espace Sculpture*, (28), 34–36.

À nos

Notes sur une exposition de Michel Saint-Onge

attitudes

Patrice Loubier



Michel Saint-Onge, *Nid'Icare*,
Tomb-eau d'un système, 1993.
Photo : Jean-Jacques Huot.

Quelques traits frappent d'emblée le spectateur confronté aux sculptures de Michel Saint-Onge : leur massivité, l'immédiateté de leur affirmation dans l'espace, leur «concrétude» (pour reprendre un mot qu'affectionne l'artiste). Concrétude qui tient à leur présence très forte, à l'aspect parfois fruste des matériaux, et à l'énergie nécessitée par leur réalisation et dont on pressent la trace dans l'oeuvre achevée.

On retrouvait tous ces traits dans l'exposition *À nos attitudes*, que Saint-Onge présentait au Haut 3^e Impérial de Granby. L'exposition apparaît comme l'une des prestations les plus achevées et les plus représentatives de son travail de sculpteur, caractérisé par un assemblage ludique, l'emploi d'objets trouvés et récupérés, et surtout une alliance étroite entre entité naturelle et artefact.

D'entrée de jeu, la sculpture de Saint-Onge se présente comme un art d'assemblage (et fréquemment de «conciliation des contraires»). Les matériaux avec lesquels il travaille le plus souvent sont des objets trouvés ou découverts dans la nature : pneus, pièces mécaniques, souches, branchages, pierres. Ces objets ont donc tous partie liée avec la terre : soit qu'ils proviennent du sol — comme l'arbre ou le minéral, soit que, en tant qu'éléments de rebut, ils y échouent au terme de leur destin d'outils.

Issus de la nature ou de l'univers technique, tous ces éléments placent le travail de Saint-Onge sur fond de décor urbain et de paysage naturel. L'un de ses talents est sans doute de parvenir à associer aussi étroitement l'artefact et le spécimen organique et par là d'en dévoiler la parenté surprenante. Car au-delà de la dualité que ces éléments semblent marquer, ceux-ci ont en commun de porter les traces d'un certain vieillissement, de témoigner par leur usure ou l'altération de leur forme du passage du temps. C'est fréquemment leur qualité de vestige qui intéressera Saint-Onge, et une pièce comme *Nid'Icare*, *Tomb-eau d'un système* tablera sur une telle esthétique de la ruine. Mais cette ruine, loin d'évoquer ici quelque passé lointain ou mythique, dévoile plutôt l'immédiateté du devenir et des forces naturelles auxquelles ces éléments sont soumis.

À côté du ton élégiaque qui se dégage fréquemment des pièces de Saint-Onge, on trouve aussi un humour, une fantaisie, un ludisme qui l'apparentent au bricoleur dada et au patenteux vernaculaire. Ainsi, la tendance à révéler l'objet, à mettre par exemple en valeur la souche ou la pierre dans leur singularité lumineuse de vestige, coexiste donc avec une exploitation plus rhétorique dans des assemblages mettant en jeu ses propriétés formelles. Saint-Onge table ainsi tout autant sur les associations d'idées que peut faire naître la combinaison des objets que sur le potentiel expressif de leur forme ou de leur texture.

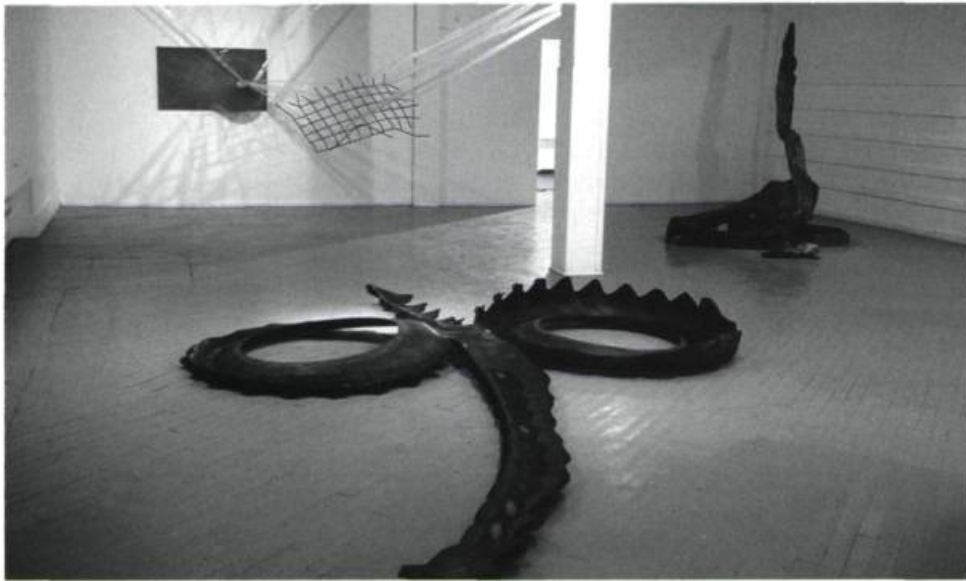
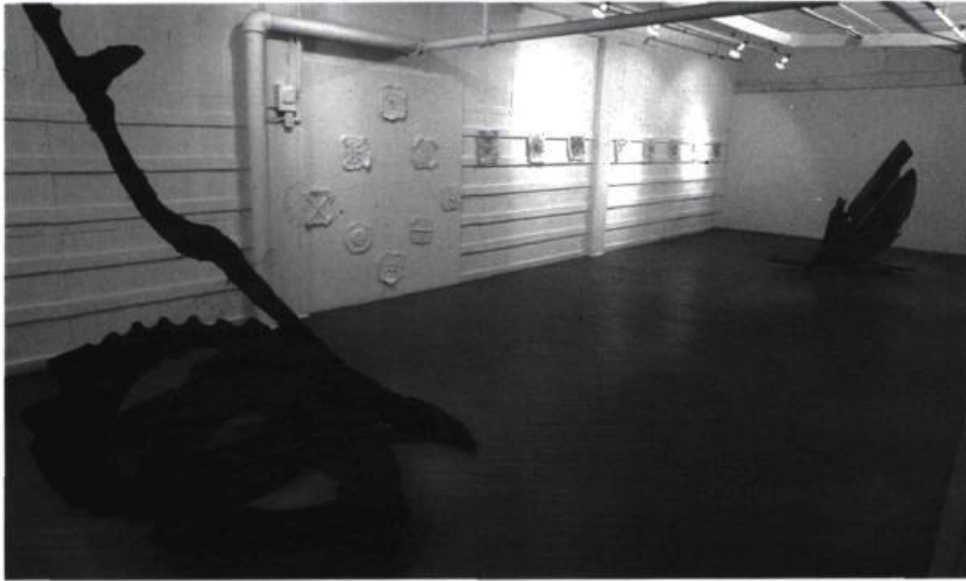
Exemplaire à cet égard est la pièce éponyme de l'exposition, *À nos attitudes* (*matrice*), qui est ainsi sous-titrée parce qu'elle fut la première pièce réalisée durant la résidence, et qu'elle a généré deux autres

travaux : *Décanner la lune* et *La Fleur nominale*. L'oeuvre consiste en deux cols de bouche d'égoût superposés (deux anneaux) — apparemment un ready-made jusqu'à ce que l'on s'avise que le rebord supérieur a été poli de façon à ce que la fonte rendue brillante inscrive dans le cercle un étroit croissant de lune.

Le travail est typique par le contraste qu'il établit entre l'extrême économie de moyens et la diversité des connotations symboliques auxquelles il se prête. La bouche d'égoût dont *À nos attitudes* est la citation littérale suggère ainsi toute une symbolique de l'espace souterrain et du seuil entre monde de surface et sous-sol, jour et nuit, veille et sommeil. L'anneau formé par la superposition des deux cols évoque par ailleurs la figure du cercle, forme élémentaire récurrente dans la production de l'artiste et dans l'esprit même de sa démarche (le caractère "cyclique" de la récupération et la "révolution" qu'y décrivent les choses, détritiques ou vestiges élevés à la dignité de signes artistiques).

La pièce est aussi typique pour l'importance du titre. Ici, le pronom possessif (*À nos attitudes*) semble faire appel à un "nous" regroupant les spectateurs et l'artiste. Ce nous et le "À nos..." qui y fait allusion, renvoient aux deux sens du mot "alliance" (l'anneau, et le lien, l'union qu'il symbolise). Par son titre, l'oeuvre relie donc *À nos attitudes* à une précédente exposition solo de l'artiste : *L'alliance point*, présentée à Lévis, en 1991.

Décanner la lune et *La fleur nominale* sont, quant à elles, des incursions du sculpteur, rares, dans un travail bidimensionnel. Les deux oeuvres sont apparues un peu comme des empreintes du polissage de *À nos attitudes* et en représentent un prolongement littéral. En un sens, Saint-Onge les a découvertes au moins autant qu'il les a créées. Ainsi, le halo de *Décanner*, c'est la forme qu'a prise la poussière de métal en se déposant dans l'anneau de fonte, tandis que la *Fleur* représente celle qui s'est accumulée à l'extérieur, parmi la poussière et les menus débris qui parsemaient le sol de l'atelier ce jour-là. Dans les deux cas, le sculpteur a eu recours à des bandes de ruban gommé pour prélever un véritable paysage minéral microcosmique. Au moyen d'un transfert sur support et d'un



Michel Saint-Onge, *Fragments (Pairs)*, 1993. Au mur : huit pièces monotypes en coton d'une série de neuf; huit pièces monotypes en plâtre d'une série de neuf; en arrière-plan : *Choobe Mon Arc*, 1993; en avant-plan : *Nid'Icare*, *Tomb-eau d'un système*, 1993. Photo : Jean-Jacques Huot.

Michel Saint-Onge, *Phénix*, 1993. Photo : Jean-Jacques Huot.

accrochage vertical—opérations constitutives de l'objet muséal—Saint-Onge a métamorphosé en "oeuvres" ce qui n'apparaît généralement que pour gêner l'oeil et être balayé.

L'économie de moyens de ces deux pièces est exemplaire de la démarche de l'artiste : ne rien rejeter *a priori*, demeurer attentif à tout ce qui survient au cours du travail, faire feu de tout bois. Elles conjuguent aussi deux aspects complémentaires omniprésents dans son travail : le recours à des structures et des matériaux préexistants (dans la logique du ready-made), et l'inté-

gration de ces fragments de réalité dans un univers symbolique et imaginaire volubile. Les titres, par le réseau d'indices et de références multiples qu'ils établissent, ont justement pour fonction d'ancrer les images et les constructions de Saint-Onge dans un tel univers. Ainsi par exemple de *Nid'Icare*, *Tomb-eau d'un système*, dont le titre en fait une véritable allégorie chiffrée.

La tête d'oiseau qu'on peut reconnaître à la base de la souche (forme naturelle comme celle que l'on peut voir dans les bois de dérive), posée contre le sol, suggère précisément cette chute à laquelle le titre fait allusion. Contrairement à ce qu'une observation rapide pourrait laisser croire, la verticalité de la souche ne correspond donc pas à une orientation ascendante, mais à un mouvement de chute : la souche semble littéralement tomber tête première et l'oiseau s'écraser au sol. Contre-pied, donc, de l'assimilation traditionnelle de la sculpture avec un corps humain debout.

La référence à Icare, et son identifica-

tion dans le titre avec le "système" (lequel ? celui qu'on appelle "le" système—l'ordre social ?), n'est pas innocente, lorsqu'on sait qu'en plus d'avoir péri pour s'être approché trop près du soleil, Icare était le fils de Dédale, constructeur du Labyrinthe dans lequel tous deux étaient enfermés et qu'ils avaient voulu fuir.

Mais la mélancolie très particulière qui émane de cette sculpture provient aussi de la façon dont Saint-Onge a exploité la souplesse organique du pneu, contre lequel la souche est appuyée et qui l'immobilise dans sa chute. Découpé sur sa tranche, le pneu est fixé à la souche et ses deux flancs retombent de chaque côté, redoublant l'idée de chute.

Un procédé similaire de découpe a été utilisé pour *Phénix*, un large pneu dont les deux flancs découpés et la longue bande sont étalés au sol. L'objet est soumis à une véritable déstructuration géométrique : le pneu découpé, défait, pourtant entier et encore d'un seul tenant, prend la forme d'une silhouette évoquant quelque créature onirique. Le titre, autre référence à la mythologie, est une métaphore du procès de recyclage et de "renaissance" des objets qui anime la sculpture de Saint-Onge. Si ce "dessin" de caoutchouc affalé et gisant au sol peut connoter la "dépouille" du pneu qu'il fut, ses courbes, ses creux et ses saillies, l'espèce d'épine dorsale qu'est devenue sa tranche, suggèrent une entité singulièrement animée. La grâce, la subtilité, le pouvoir évocateur de la silhouette obtenue au terme de la découpe présentent un contraste étonnant avec la simplicité de l'objet initial. Le spectateur, pour peu qu'il observe la pièce, est entraîné à retracer mentalement les étapes de ce découpage pour remonter jusqu'à ce pneu présent/absent dans l'oeuvre.

Phénix révèle aussi le caractère processuel du travail de Saint-Onge. De l'eau colorée a été déposée dans les creux de la sculpture (dans les courbures internes du pneu), de façon à teinter le caoutchouc pour y faire apparaître des formes variant selon le degré d'absorption du caoutchouc et la quantité de médium dissous dans l'eau. L'intervention, sorte de peinture par trempage, multiplie les détails et attire l'attention sur la surface, l'*épiderme* du matériau.

Le pneu se révèle omniprésent dans la sculpture de Saint-Onge, au même titre que la souche ou la pierre, qu'on trouve dans des travaux antérieurs. La juxtaposition et l'hybridation de tels éléments hétérogènes montrent que Saint-Onge table sur des oppositions dynamiques (artefact/entité naturelle, technique/organique, ville/paysage, etc.) dont il tente en même temps de transcender la dualité.

Et comme nous le soulignons plus haut, le dénominateur commun de ces éléments, ce pourrait être leur caractère d'objets passés (qu'il s'agisse de détritiques ou de vestige naturel), et les virtualités plastiques que cette condition offre au sculpteur.

Le choix du pneu, par exemple, ne répond pas à une simple exigence formelle—impossible de le confondre chez Saint-Onge avec un ready-made pur (de toute façon, l'artiste le travaille toujours), et moins encore avec le produit d'usine "flambant neuf" dont un hypothétique artiste pop ou minimaliste des années soixante aurait pu se servir. Ce qui distingue le pneu de Saint-Onge—et ce qui apparaît de manière exemplaire dans l'objet de rebut ou les racines d'une souche—c'est précisément qu'il est usé, que son "vécu" d'existant singulier l'a doté d'un "mana" artistique inusité. À travers l'obsolescence rapide du pneu (qui pointe vers l'obsolescence généralisée des produits techniques contemporains), les ramifications du branchage ou les courbes données à la pierre par l'érosion séculaire, les objets de Saint-Onge connotent donc tous le processus du devenir.

Et dans ce contexte, le pneu est une figure chargée d'une signification toute particulière.

La pierre renvoie à la très longue durée des ères géologiques, elle est un vestige d'un âge proprement immémorial pour l'homme. Les racines d'une souche, le dessin suggestif d'un réseau de branches, le diamètre imposant de l'arbre lui-même, sont les résultats et l'indice d'une croissance organique, cristallisation visible et tangible du destin singulier d'un vivant. Le pneu, lui, est notre contemporain, produit technologique de la civilisation industrielle où nous vivons. Pas de pneu sans caoutchouc, c'est-à-dire sans l'exploitation de l'hévéa depuis l'époque des empires coloniaux du XIX^e siècle; pas de pneu non plus sans automobile, sans chaîne de montage, sans réseau routier. Par rapport à la quasi-éternité de la pierre et à la présence ancestrale de l'arbre, le pneu signale l'appartenance de la sculpture de Saint-Onge à une époque, à une situation culturelle singulière, l'Occident de la fin du XX^e siècle. Sa présence interpelle le spectateur, et ancre l'oeuvre dans une actualité qui peut surprendre si on a d'abord été sensible au charme et à l'innocence "primitiviste" de ses oeuvres.

En effet, si la pierre est un représentant inerte de la terre modelée par les forces aveugles des éléments, si l'arbre témoigne du peuplement et de la transformation du sol par la biosphère, le pneu illustre en revanche son occupation par l'humanité. Il est une métonymie évidente des voies de communication qui ceignent la planète et domestiquent l'espace. Que dans la sculpture de Saint-Onge le pneu entoure souvent l'arbre comme

un socle ambigu, que l'artiste joue aussi de la parenté de leur matière, ce ne sont pas là décisions innocentes à un moment de l'histoire qui a vu se produire une déforestation massive et la création de "réserves naturelles". À prolonger le rôle de symboles de l'arbre et du pneu, on peut lire dans leur association étroite chez Saint-Onge un constat du renversement qui s'est opéré tout récemment en faveur de l'homme dans sa longue lutte pour établir son habitat sur la planète. De tout temps, en effet, les progrès de la civilisation sont apparus comme autant de réponses et d'adaptations de l'humanité aux dangers et aux obstacles que présentait pour elle la nature : rigueurs du climat, famines, épidémies, cataclysmes. La civilisation se développait, culturellement et géographiquement, par rapport à une nature "sauvage" préalable qui l'entourait, la cernait, en ralentissait le progrès. Cette relation s'est aujourd'hui inversée : on a le sentiment que c'est la nature qui est encerclée, affaiblie, menacée par l'homme, au point où elle doit être protégée et mise en "réserve". Non que, bien sûr, le territoire naturel soit réduit en dimension (quoique l'expansion des villes et des zones cultivées y aboutisse dans le long terme); c'est plutôt dans son importance qualitative qu'il est diminué. Il s'avère en effet que l'étendue elle-même (dans ce sens fort où Descartes l'opposait, en tant qu'attribut propre de la matière, à la nature idéale de la vie mentale, de l'"âme"), cette étendue dont la nature est faite et qui constitue l'obstacle par excellence au déplacement et au mouvement, perd graduellement son importance à mesure que la technologie des transports et des moyens de communication en amoindrit la résistance.

Mis à plat, sectionné, déployé lui-même comme une route en circuit fermé pour l'eau colorée que Saint-Onge y dépose, le pneu, symbole de cette étendue à parcourir et maîtriser, s'est enfin immobilisé—il a cessé de rouler. Son inertie, son caractère de ruine suggère justement cette abolition de l'espace, cette "conquête de l'ubiquité" (dixit Paul Valéry) qui a été l'un des fantasmes du XX^e siècle et que l'on poursuit encore avec l'avènement de ces technologies de la réalité virtuelle.

Il n'est pas exagéré de dire que c'est dans l'objet réel (issu du paysage ou trouvé dans la ville) que Saint-Onge "invente"—ou projette—les signes de son vocabulaire plastique. La place qu'il accorde aux choses et à leur expressivité latente témoigne de sa croyance à un monde "plein" et prismatique, animé d'une circulation incessante de signes et de reflets. Et c'est à faire écho à ce monde, à le prolonger dans l'esprit et la sensibilité du spectateur, que s'emploient dans sa sculpture les procédés de métamorphose, les références multiples et le délire verbal de ses titres.

L'art n'est donc pas une activité séparée de la vie, il s'y enracine, alimenté

par le jeu du hasard, de la trouvaille et de cette recherche active de spécimens évocateurs que Saint-Onge appelle la "cueillette". Celle-ci vise à l'accumulation d'"ingrédients" pour l'inspiration et de fragments pour les oeuvres à venir, provenant aussi bien de la nature que de l'univers technique : pièces métalliques, pierres ou parties d'arbres, objets mis au rebut, etc. À ce niveau d'ailleurs, ces éléments pourront mener aussi bien à une expérimentation sonore ou à une performance qu'à de la sculpture, toutes pratiques dans lesquelles se cristallise la créativité de Saint-Onge.

En tant que mode d'approvisionnement, la cueillette apparente l'artiste à la fois au flâneur surréaliste et au naturaliste en quête de curiosités. D'autres aspects de sa démarche indiquent une prise de conscience des enjeux écologiques : intérêt pour la nature, grande économie de moyens dans la réalisation des oeuvres, recyclage symbolique dont il fait bénéficier les objets qu'il transmute en éléments artistiques. Tentant de mettre en lumière les nombreuses contradictions qui affectent le rapport de l'homme à son habitat (tant naturel qu'urbain), et de permettre un recul critique vis-à-vis de l'évolution technoscientifique de l'humanité, son travail révèle aussi une véritable position éthique. Cet "esprit du temps" qu'est l'écologie (dans le sens le plus englobant, le plus philosophiquement engageant du mot), Saint-Onge tente donc de traduire la conscience qu'il en a dans une attitude cohérente. Et c'est peut-être à la conscience (dans le double sens d'instance morale et de siège de la cognition), celle que nous avons mais aussi peut-être celle à laquelle toujours il nous revient de parvenir, qu'appelle finalement l'exposition *À nos attitudes*. ■

The elements which comprise *À nos attitudes* (To our Attitudes) which Michel Saint-Onge exhibited at the Haut 3e Imperial gallery draw their appeal from their massiveness, their sheer weight of presence, by that narrow alliance between natural entity and artefact. Saint-Onge's art is one of assemblage and he often works with found objects: tires, mechanical components, tree stumps, branches and stones. These objects are often closely linked to nature, either through their provenance or their eventual destination. Beyond their apparent duality, these objects bear the common traces of aging. Saint-Onge gathers them together in the manner of a dadaist tinkler or a clever putterer, always with an extreme economy of means. It is in the 'real' object that the artist invents the signs of his plastic idiom. The important place he gives to his objects and their latent expressivity is the proof of his belief in a world 'full' and prismatic, animated by an incessant traffic of signs and reflections. Inspired by the spirit of ecology that is a sign of the times, Saint-Onge essays a new, vibrant interpretation that is informed by a strong and coherent attitude.