

ETC



Un objet peut en cacher un autre

Pascale Beaudet

... de l'avant-garde

Numéro 8, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36428ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaudet, P. (1989). Compte rendu de [Un objet peut en cacher un autre]. *ETC*, (8), 44–45.

Un objet peut en cacher un autre

Michel Saulnier,
galerie Michel Tétréault Art contemporain,
du 29 mars au 30 avril 1989 —

Dans ses travaux récents, Michel Saulnier poursuit l'exploration de la démarche commencée avec *Marine* en 1986, à la fois sur le plan de l'espace et au niveau de l'iconographie. En même temps, il nous indique dans quelle direction il s'oriente, avec *Verger de cerises*, une sculpture imposante dont l'échelle aspire déjà au monumental.

Voici donc le groupe des *Oiseaux-fleurs*, quatre objets en bois de forme ovoïde, d'un peu plus d'un mètre de diamètre. L'*Oiseau-fleur no 1* est le plus discret sur les associations qu'il pourrait provoquer; la tête de l'oiseau repose au sommet de la fleur qui referme ses pétales sur lui. Par contre, il est le plus bavard sur sa fabrication, deux trous laissant apercevoir l'intérieur de l'objet. Saulnier en a évidé le centre et on peut voir la colle qui a suinté, indice de l'assemblage des différentes pièces. Ce dévoilement de la façon de faire est un aspect familier à l'artiste qui pourtant inaugure ici la forme ronde, autonome; celle-ci aurait pu se refermer sur son secret, mais telle n'est pas la vision requise (surtout depuis les constructivistes, qui ont laissé transparaître les ressorts internes de l'objet). Quant à la couleur, elle pourrait presque se confondre avec les teintes naturelles du bois; des oxydes de zinc et de fer ont été appliqués qui, dans ce cas, créent un effet de teinture orangée.

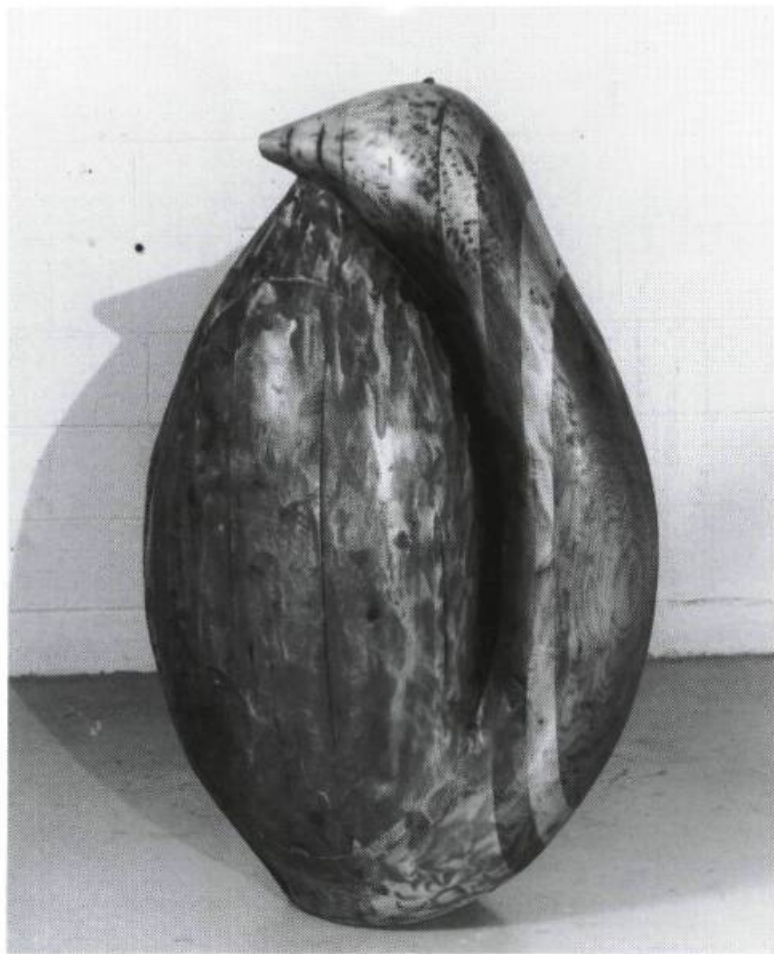
L'*Oiseau-fleur no 2* présente beaucoup de similitudes avec le précédent, mis à part sa couleur plus foncée par endroits, marquée par le feu. Ici, le feu est couleur, destructeur/créateur, il exalte son caractère contradictoire. Il est aussi le signe de la fragilité du bois, et on voit sa trace dans les craquelures qui parsèment les œuvres. Oxydes et brûlures occupent donc la place que le pigment occupait de manière triomphante dans *Torrents de printemps* (1986) et dans *Paysage* (1987), où les rouges et les bleus très vifs recouvraient plusieurs sections des œuvres. Mais avec *Mémoire* (1987), le geste de l'artiste se faisait déjà beaucoup plus présent, la brûlure mimant la fourrure des ours. Ici, le brûlé perd sa raison d'être iconographique pour devenir pur indice du travail de l'artiste, comme le sont les ouvertures dans le bois, comme le sont les traces de gouge et de couteau à la surface des pétales.

Dans l'*Oiseau-fleur no 3*, le cou de l'oiseau revêt une allure «suspecte». Il ploie et s'enroule autour du centre de la fleur, pour carrément chuter dans l'*Oiseau-fleur no 4*, où l'allusion sexuelle est plus qu'évidente. Pénis tombé du nid, il est de plus blessé : une large plaie a été comblée avec du plomb, matériau qui accentue l'impression de la chute. Les symboles se multiplient à l'intérieur d'une œuvre pas très inno-

cente : le bois, d'après Freud, étant l'emblème du maternel dans les rêves, les fruits et les fleurs y représentant le sexe féminin. Ces symboles ainsi que d'autres étaient présents dans le travail précédent de Saulnier : le paysage, le bateau, la maison sont tous des images féminines. Ce qui est caché dans les rêves est ici clairement identifié : la censure du rêve a disparu, mais pas le processus de condensation ni la transformation d'idées en images visuelles, ce qui est bien sûr l'essence même des arts visuels. Ainsi donc les symboles sexuels masculins et féminins implicites et explicites se conjuguent à l'intérieur des œuvres en un entrelacement où la fusion n'exclut pas la distinction.

Ces procédés ne sont pas sans rappeler le surréalisme et particulièrement celui de Magritte. Ma comparaison s'établira sur le fonctionnement de la représentation (des images) puisqu'évidemment les matériaux diffèrent fondamentalement. Dans la période qui commence en 1936, Magritte réunit des éléments ayant des rapports formels : une carotte avec une bouteille (*L'Explication*), une tête de poisson avec les membres inférieurs d'une femme (*L'Invention collective*), un poisson avec un cigare (*Hommage à Alphonse Allais*), ou des affinités cachées : un oiseau-feuille (*La Saveur des larmes*), un pied et des chaussures en solution de continuité (*Le Modèle rouge*). «D'ailleurs, écrit Freud, l'imagination «créatrice» est incapable d'inventer quoi que ce soit : elle se contente de réunir des éléments séparés les uns des autres.»¹ Notons que Michel Saulnier se définit comme un inventeur plutôt que comme un créateur : «La seule prétention de l'inventeur est de ne pas se laisser prendre aux pièges de l'originalité, de se savoir voué à la répétition, au ressassement et au bricolage de formes déjà digérées [...]»². Là où Magritte cherche à provoquer un effet d'étrangeté, Saulnier visel l'effet poétique que Max Ernst a privilégié; l'iconographie séduit plus qu'elle ne déstabilise. Comme dans *La Saveur des larmes*, on perçoit simultanément les objets tout en les différenciant, mais Magritte ne proposait que deux objets alors que chez Saulnier l'adhérence moins stricte au référent permet une multiplicité d'interprétations — la forme ronde comme œuf ou coquille, ce qui nous ramène encore à Magritte, à l'œuf disposé dans une cage dans *Les Affinités sélectives*; à travers une recherche iconographique parallèle à celle de Magritte, Saulnier rompt les barreaux de la cage, libère l'objet des contraintes auxquelles il a été soumis.

Chez Saulnier, plusieurs moyens sont employés pour détourner le sens de sa voie rectiligne : l'isolement du contexte, la modification des propriétés inhérentes à l'objet, l'hybridation (le croisement entre l'espèce animale et les objets), les changements



Michel Saulnier, *Oiseau-fleur no 2*, 1988.
Cèdre, pin et noyer; hauteur 117 cm, diamètre 71 cm

d'échelle, l'image double et l'interpénétration des images, ainsi que le paradoxe, tout comme chez Magritte.

La dernière pièce exposée, *Verger de cerises*, apporte une nouvelle dimension au traitement de l'espace chez Saulnier. Une énorme nageoire caudale de cétacé repose sur le sol de la galerie, comme si l'animal était immobilisé au moment de la plongée. La fabrication a laissé moins de traces; on ne saurait pas que l'intérieur est évidé comme celui des *Oiseaux-fleurs* si l'artiste n'avait pas amené le modèle réduit qui a servi à l'élaboration de l'œuvre. Toutefois, l'extrémité de la nageoire est marquée par la gouge. La couleur rappelle à la fois celle du bois (brun foncé) et le cuir de l'animal, qu'on imagine marbré d'accidents et de courants. Le sol est jonché de cerises modelées en cire d'abeille. L'allusion à l'arbre aurait été davantage utile si l'envers de la sculpture ne réservait la surprise de présenter une paire de fesses prolongées par un phallus. Je réserve à la personne lectrice le soin de faire les associations qui s'imposent pour concentrer mon attention sur la texture et l'espace.

Comme souvent dans les œuvres de Saulnier, la surface appelle le toucher : celle du cou des oiseaux, le *Bateau-Sein* de *Marine*, le corps du cétacé. Longue-ment sablée, lisse, elle fait voir le grain du bois, ses variations, elle sollicite la paume de la main; d'autres fois, la texture plus rugueuse ou brûlée repousse la tentation de palper. Faut-il y voir un interdit ou une simple variation formelle ?

Jusqu'à présent, Saulnier a occupé à peu près toutes les modalités d'espace disponible : le mur avec le *Groupe des Sept* et *Rue de banlieue*, le sol et le mur avec *Polyptyque*, le sol avec *Mémoire*. Mais *Marine* a inauguré un nouveau type d'espace : le sol et au-dessous. L'influence du minimalisme sur Saulnier s'est fait sentir par l'attachement au concept de la série, ainsi que par l'attention portée à la disposition. Si Carl Andre voulait éliminer l'épaisseur avec ses «carrelages», l'étape suivante était d'exprimer la réalité souterraine, de scier le plancher comme Matta-Clark ou encore, de manière plus subtile, de faire imaginer ce qui pourrait arriver «dessous». La structure axiomatique de l'espace chez les minimalistes, basée au fond sur une conception euclidienne, est ici questionnée. Le sol de la galerie, apparemment stable, est identifié à la surface de l'eau, illustration du mouvement. Ce mouvement caractérise la pensée agissante de Michel Saulnier.

Pascale Beaudet

NOTES

1. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 157
2. Bernard Marcadé, «Jiri-Georg Dokoupil», *Art Press*, no 110, janvier 1987, p. 23