

## L'oeil est... processus sculptural

Richard Martel

---

Numéro 70, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46284ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Martel, R. (1998). L'oeil est... processus sculptural. *Inter*, (70), 40-41.

## L'œil est... processus sculptural

Richard MARTEL

Michel SAINT-ONGE connaît bien Le Lieu. Avec *L'Œil est...* il a agi dans le déroulement de la séquence ; Le Lieu est devenu un chantier pour une expérimentation afin que l'on sache que l'artiste a ajouté jusqu'à la fin des traces comme activités.

À l'entrée, un dispositif électronique déclenche un ventilateur, situé à l'étage inférieur, qui souffle l'air ambiant à travers une grille d'aération jusque dans la salle d'exposition. La source du bruit est disséminée dans l'installation, comme l'est aussi sa dramaturgie.

Cette soufflerie s'arrête au bout de quelques minutes et l'espace appartient aux œuvres ; il nous reste à appréhender ces systèmes langagiers qui s'installent côte à côte dans Le Lieu.

Près de l'entrée, une forme d'ange sculptée à l'aide de matériaux agglomérés, comme dans le spectaculaire perçu. Une tige de métal, du genre vis sans fin, supporte un tronc d'arbre sur lequel un assemblage de clôture métallique est inséré dans les interstices du bois. Profanation, osmose, contamination ! La clôture prend la forme d'ailes, tout comme celles d'un ange. Sollicitation vers un ailleurs redistribuant l'énergie d'agglomération dans des subjectivités, des langages diamétralement opposés à sa matérialité même... Une déformation de sa forme comme chose instituée. Cet « ange », sculpture urbaine, nature/culture, est coiffé d'une auréole, une sorte de disque laser du genre des premiers disques durs informatiques, qui s'ajuste comme pour « coiffer », c'est-à-dire « rendre un chef » — chapeauter devrait-on dire — l'amalgame. Nous sommes en présence d'unités matérielles qui correspondent à des strates de civilisation. Le bois, la clôture de métal, le disque ; l'auteur propose la mémoire comme conditionnement opérationnel discutant sa morphologie : une proposition substituant sa morphogénèse à sa finalité artistique externe. Il y a déstabilisation du système d'organisation tout en offrant la possibilité d'acquiescer un statut ultérieur. L'œuvre pose la possibilité d'obtenir une « lecture » différente de sa réalité comme matérialité. Et ça s'appelle : *Il se rappelle*, comme quoi se rappeler est en appeler à autre chose, un rappel où la mémoire constitue un enfermement clos, un rejet arbitraire et tolérable.

Au beau milieu de la pièce s'érige une colonne de verre dont la base est teintée du bleu au vert et qui est traversée par un jet de lumière projetée depuis le sous-sol vers le plafond. Ici, il y a diversion de la logique cartésienne, on assiste à une mise en situation critique de l'unité lumière comme source et matérialité. Cette colonne de verre n'est pas sans nous rappeler la sculpture sans fin de BRANCOUSI. Une affirmation de centralisme déstabilisée par les rayons lumineux sortant de sa structure. Cet élément lumineux, en série d'organisation, sollicite la séduction, au centre de l'espace disponible ; ça se nomme : *L'Axe « vers-dit »*. Encore ici, la dénomination colporte, de façon pan-sémantique, un ailleurs !

Au sol, un étalage de plus d'une cinquantaine de pierres plates sur lesquelles sont déposées des patates germées en voie de pétrification est aligné contre le mur le plus long. L'alimentaire ici a perdu sa raison d'être, il est une proposition sculpturale insistant sur sa finalité perdue, atrophiée, sérialisée mais pour une proposition tout à fait à l'inverse de ce que nous connaissons habituellement. Ces plaques de pierres sont des socles pour ces patates ayant perdu leur utilité alimentaire. Ici aussi le rapport nature — nature/culture obtient un questionnement relatif par recours à l'allusif, à l'usurpation de son principe de réalité.

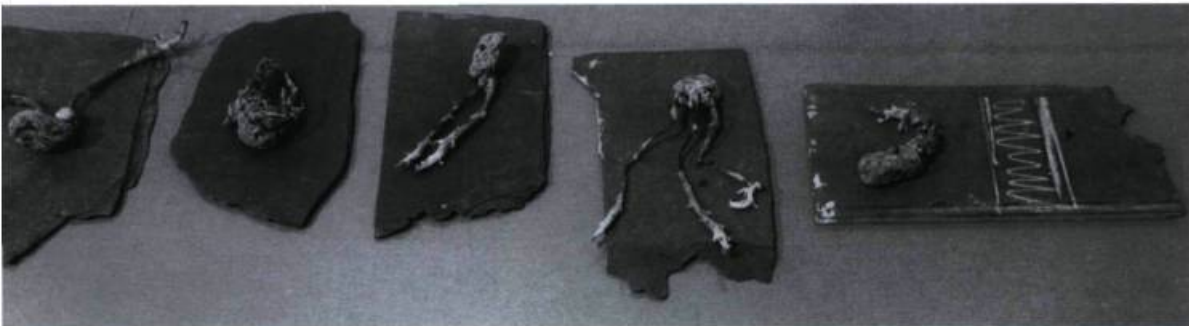
Au bout de cet agencement au sol, une sorte de ballon peint ayant l'allure de la céramique, et des grandes tiges de fer — on dirait de grands clous — forment un enclos qui dramatise. Ici, une désillusion, un propos recomposant sa destination comme conséquence a-logique de sa prestation. Les matières sont des épiphénomènes ayant troqué leur identité pour obtenir un statut allogène. Ici, avec le titre *Le plancher culturel*, on peut imaginer qu'il s'agit d'une métaphore puisque les patates en train de durcir sont sur des socles de pierres qui sont une application de sa genèse comme unité installatrice singulière.

Mais l'objet séducteur principal, c'est un cercle de caoutchouc — un gros pneu coupé en deux — avec du liquide jaune déversé dans son pourtour. Une signalétique picturale s'insémine comme pour attirer la nature — dénaturée — de cet objet. Une exaspération, un clignotement perceptif, ce jaune, couleur de l'alerte, s'insinue et « profane » en discriminant la morphologie sur laquelle il s'agrippe. Le liquide laisse des traces sur la matière, il gruge littéralement l'objet matériel sur laquelle il s'assoit.

Au mur, en relation avec ce « pneu » esthétisé, un trou témoigne d'une gestuelle de profanation. C'est la trace d'un choc assez puissant pour y avoir laissé un trou. On sent ici l'agression de l'objet, le pneu, contre le mur, ce mur de l'espace d'exposition. Les traces de caoutchouc autour du trou deviennent comme des traits de crayons — on dirait un dessin —, des écritures sans signes ne témoignant que de l'agressivité de la proposition. Le mur est un système unifié, ici dramatisé par un geste passé dont on a que le témoignage par l'accumulation des strates de frottements. Ça s'appelle *Ouvrir la roue*. Je dois ajouter que dans le dispositif qui n'est pas en soi une unité installatrice, l'artiste a utilisé directement l'espace pour investiguer de diverses manières les propositions de son axe — ou ses axes — de travail. La soufflerie sous le plancher, le mur troué, la lumière provenant d'en bas ; et surtout la mise en place d'un bac rempli d'eau, avec un miroir et un treillis de métal avec des patates en germination, cette mini-installation utilise vraiment la vitrine du Lieu pour y proposer un système langagier utilisant l'espace interne dans son questionnement externe. En effet, de l'extérieur, un trou en forme d'œil dans la vitrine permet de regarder à l'intérieur de l'espace d'exposition pour être relié au système qui le constitue. Le système de miroir, à quarante-cinq degrés, utilise l'espace directement. L'eau, le métal, le miroir, le jeu de perception est une interrogation perceptuelle sur les possibilités d'arrangement de ce qui peut constituer un assemblage sculptural. On sent ici l'apport de l'*arte povera*, d'un Joseph BEUYS ; l'intrusion de l'extérieur vers l'intérieur témoigne d'une volonté d'être dedans tout en restant dehors.

L'univers de la forme est une formation qui tient compte du contexte de son déploiement. L'arrangement en vitrine s'appelle : *la pataphysique plafonne*. Le jeu de mots, l'allusion à la patate, le physique et le plafonnement, sont des investigations pansémantiques.


Vers la fin de la période de l'exposition, l'artiste dispose un carré rouge sur le plancher, le positif du trou qu'il a fallu faire pour permettre à la lumière de se disséminer du sous-sol vers la colonne de verre. Ce carré rouge est au centre du mur ; y repose une sorte de sein, un navet pétrifié, picturalement bleu. Puis, au dos des deux panneaux cachant la fenêtre, des éléments textuels, jeux de mots, pensées diverses sont ajoutés à la main. Ils constituent des commentaires de l'artiste au sujet de sa conception de l'art et de la culture. Ici, ces énoncés n'ajoutent pas d'explication aux propositions sculpturales ou installatrices. Ce sont des slogans supplémentaires qui auraient pu ne pas exister dans cette application matériologique dans l'espace d'exposition. Ce témoignage un peu ésotérique, ou plutôt pan-sémantique, n'apporte pas nécessairement de proposition esthétique ou perceptuelle ; c'est une justification personnelle de son



Photos : François BERGERON.

1. A.R.T. : Attitude de Recherche Transmise



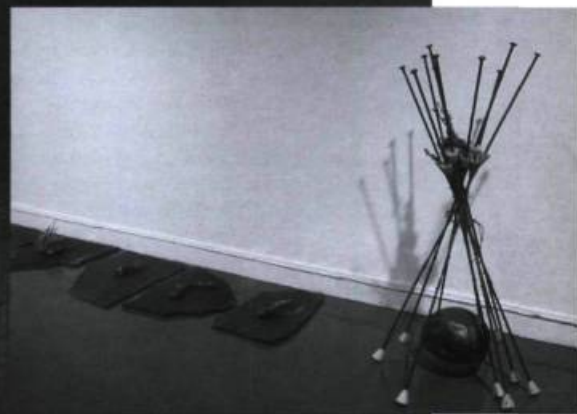


auteur, et quelques réflexions générales sur l'art et la culture. Sa vision est sa vision à lui, la nôtre est déterminée par sa lecture, un métacode se cache peut-être derrière le langage ! Il est écrit, entre autres : « L'A.R.T. vs culture. Seul l'esprit des artistes génère et renouvelle la brèche du rêve essentiel à un corps social complet. Partout où ils œuvrent, ils deviennent spontanément ces coeurs qui animent les organismes qu'ils occupent. Leurs pratiques relèvent plus d'une attitude quotidienne et authentique que de l'actualisation d'une discipline admise ».

Et toujours ce bruit de ventilateur, à chaque ouverture de la porte, comme pour nous remémorer l'incursion de la gestuelle d'art dans l'organisation relativisée du matériau culturel, dans son agencement même.

L'espace du centre de documentation du Lieu y passe aussi ; SAINT-ONGE a agit tout au cours du développement de sa boulimie créatrice, jusqu'au dernier jour de l'exposition. Il y accroche un globe terrestre la tête en bas, garni toujours de patates germées. Clin d'œil à MANZONI ! Une ligne jaune apparaît au sol, une affiche « Danger-Hard Hat Area » est collée sur le classeur (allusion à l'épaisseur formalisée de la bureaucratie) ; même le tapis est ajusté selon une organisation artistique. À la toute fin, un socle surmonté d'un petit autel-installation est mis en place à la mémoire de Gaston MIRON, poète québécois décédé.

Tout ça porte un titre — et un sous-titre : *Renverser les pôles*, « pour mieux inverser l'épaule ».



*L'Œil est...* — Michel SAINT-ONGE  
au Lieu, du 6 au 30 novembre 1997