

Hétérogénéité et simulacre de paysages

Claude-Maurice Gagnon

Volume 7, numéro 3, printemps 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1177ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

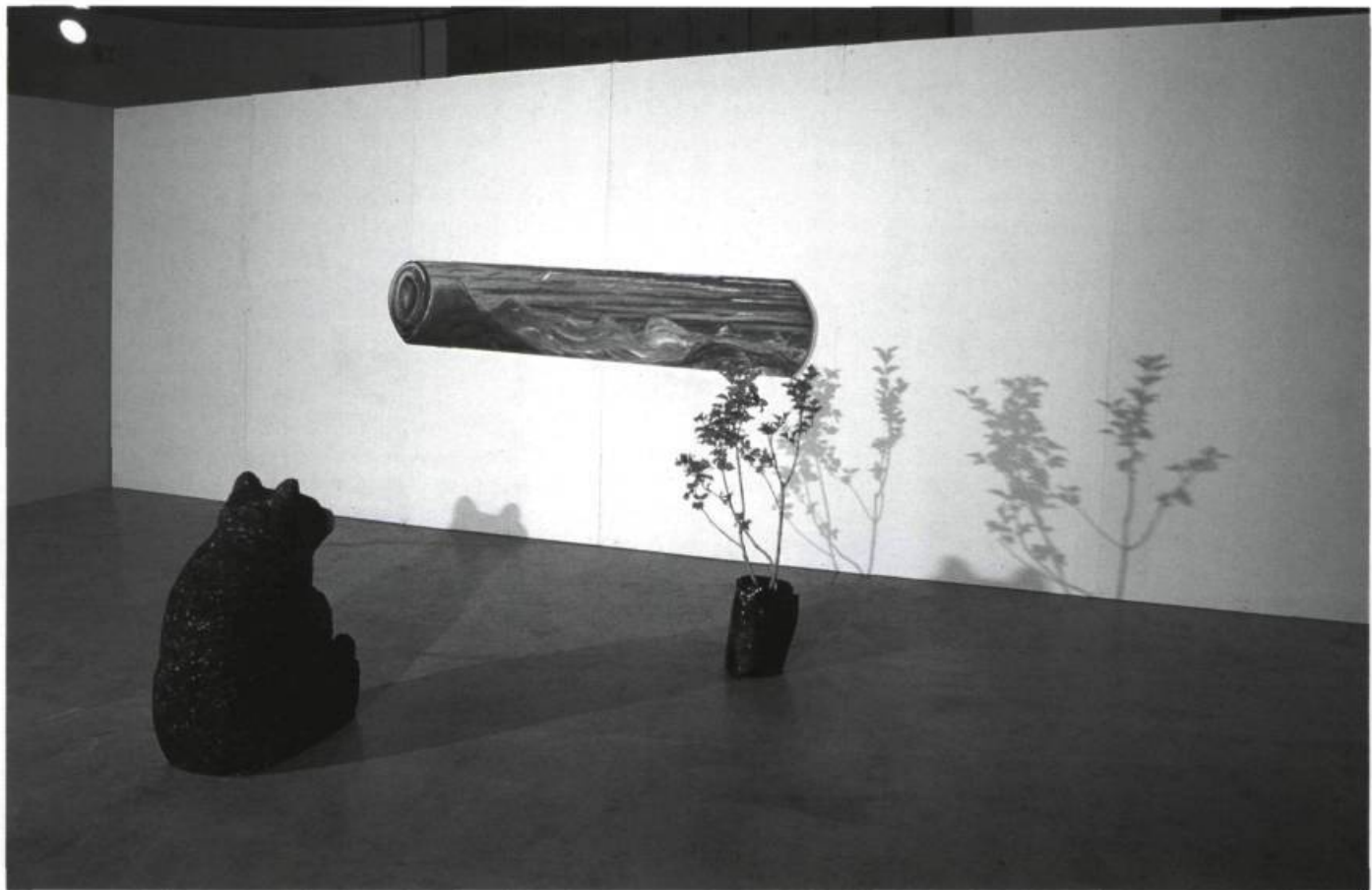
0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gagnon, C.-M. (1991). Hétérogénéité et simulacre de paysages. *Espace Sculpture*, 7(3), 28–33.



Hétérogénéité *et* *simulacre de paysages*

Claude-Maurice Gagnon

«[...] le problème n'est plus de la tradition et de la trace, mais de la découpe et de la limite; ce n'est plus celui du fondement qui se perpétue, c'est celui des transformations qui valent comme fondation et renouvellement des fondations.»

Michel Foucault¹

«Post-modernisme au sens où il ne s'agit plus de créer un nouveau style mais d'intégrer tous les styles y compris les plus modernes : [...] deviennent prééminents l'éclectisme, l'hétérogénéité des styles au sein d'une même oeuvre, le décoratif, le métaphorique, le ludique, le vernaculaire, la mémoire historique. Le post-modernisme s'insurge contre l'unidimensionnalité de l'art moderne et appelle de ses voeux des oeuvres fantaisistes, insouciantes, hybrides.»

Gilles Lipovetsky²

Michel Saulnier, *Polyptique no 2* (billot et ours), 1984. Techniques mixtes. Coll. : Centre d'art de Baie St-Paul.

Situer les pratiques artistiques de Jean-Marie Martin, Michel Saulnier et Alex Magrini dans l'axe postmoderne, c'est reconnaître que ces pratiques ne peuvent être définies dans les termes d'une relation exclusive à un champ spécifique, soit celui de la peinture ou de la sculpture et que les productions auxquelles ces pratiques donnent lieu peuvent s'affirmer comme des objets artistiques s'assimilant les caractéristiques de la bi et de la tridimensionnalité par le biais des correspondances qu'elles entretiennent avec les codes du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'assemblage et de l'architecture.

C'est également admettre que ces productions peuvent, comme c'est le cas dans les œuvres de Martin et dans certaines de Saulnier, s'adjoindre des matériaux ne relevant ni de la peinture ni de la sculpture, c'est-à-dire des objets puisés dans la réalité transculturelle du quotidien, où l'hétérogénéité du *majeur* et du *mineur* guide nos perceptions de l'univers³; ou encore, qu'elles peuvent se réapproprier, par l'usage de la citation, des procédés stylistiques codifiés et reconnaissables relevant tant de l'art savant, de l'art populaire (Martin, Saulnier), de l'architecture vernaculaire (Saulnier) ou industrielle (Magrini).

Conséquemment, c'est convenir qu'au lieu de privilégier l'ancrage à une discipline unique de la culture des Beaux-Arts, la spécificité des objets

caractéristiques de la création postmoderne qui engendre des œuvres hybrides renouant avec la représentation, dont celle du paysage. Or, ces préoccupations pour l'hétérogénéité et la représentation du paysage orientent les pratiques de ces trois artistes, lesquels, en jouxtant les codes opérationnels de la bi et de la tridimensionnalité, opèrent une critique de la spécificité greenbergienne régissant la peinture et la sculpture sous le modernisme tardif, tandis qu'ils proposent, chacun à leur façon, un simulacre de paysage(s) qui se manifeste comme une réflexion critique sur notre rapport perceptuel et/ou conceptuel à l'environnement.

Partant de leur critique commune de la spécificité greenbergienne - critique qui n'est pas forcément négative, mais qui s'impose comme stimulus pour aller vers autre chose, l'exploration d'autres types d'espaces - et considérant que la représentation du paysage est toujours *discours sur*, métalangage et/ou mise en forme symbolique d'une perception culturelle de la nature, conduisant à la réinvention d'un fragment de l'espace naturaliste, ma réflexion sera axée tant sur les dimensions syntaxiques et sémantiques qui participent de l'hétérogénéité des constructions plastiques de Martin, Saulnier et Magrini, tout en réactualisant le genre du paysage sous l'égide de l'artifice et de l'ironie.

Jean-Marie Martin

Depuis ses débuts, Jean-Marie Martin construit des séries de *tableaux-objets*, si je puis dire (?). À la série minimaliste des *Black Painting* (1979-1980), très marquée par les recherches de Frank Stella sur l'accentuation de la volumétrie du cadre en rapport avec la bidimensionnalité de la surface du tableau, succède celle des *Paysages Collage/Montage* (1983-1987) où, délaissant l'abstraction, il intègre la représentation néofigurative du paysage, laquelle se trouve exacerbée par le traitement de la couleur, la reprise de la touche expressionniste et le retour de la forme iconique, l'inclusion d'objets arbitraires issus de la culture de masse et fabriqués industriellement, des ready-made connotant un lien symbolique avec l'espace de la nature ou l'espace domestique (fleurs, oiseaux, poissons de plastique, pelouse artificielle, barreaux de lits et de chaises, etc.), de même que des objets artisanaux provenant de l'art populaire, soit des *chromos* représentant des paysages marins. De plus, comme dans la série des *Black Painting*, Martin utilise le velours comme support, tandis qu'il perpétue sa réflexion sur l'aspect volumétrique du cadre en intégrant, dans la surface de la représentation, de vieux cadres qu'il picturalise, ou en construisant des hypercadres qui viennent envelopper l'œuvre et sur lesquels il greffe, aux extrémités, des formes de bois découpées ou des objets ready-made.

Dans sa série *Simulacre de paysages* (1988-1989), Martin poursuit son questionnement sur le ready-made en introduisant, à l'intérieur de surfaces minimalistes et monochromes, des objets utilitaires et/ou décoratifs (bac à cactus, bocal à poisson rouge, néon, robinet, siège de W.C., chauffeuse, ventilateur, réveil-matin, etc.) et des objets de la culture technologique (écran cathodique, radio, vidéo, etc.) qui fonctionnent, lançant des messages de nature linguistique (influence de l'art conceptuel),

ou transmettant des images animées du paysage. En faisant cohabiter la bi et la tridimensionnalité et en jouant sur les registres du *majeur* et du *mineur*, par la présence de tels objets qui agissent comme autant de traces du réel sociologique dans l'espace éclaté de ses œuvres hybrides, Martin expose une conception ouverte de l'art ponctuée par le pluralisme des références non hiérarchisées. Une œuvre de la série *Simulacre de paysages*, intitulée *Banff* (1988), retient ici mon attention en raison de sa construction bigarrée, sa remise en question de la spécificité de la peinture, son rapport à la citation et sa représentation simulacre du paysage, par l'éloge du faux, du faux-semblant, la fascination pour l'illusion et l'artifice.

Des carrés de marbre, ce matériau noble historiquement lié à l'art tridimensionnel de la sculpture, sont déposés régulièrement et ironiquement autour de la structure rectangulaire de bois servant de cadre. Ils contournent ainsi l'axe horizontal supérieur du cadre et ses deux axes verticaux, tout en laissant voir le support/bois sur lequel ils sont apposés. À son tour, une bordure de bois picturalisée de violet enveloppe deux panneaux horizontaux texturés différemment. Celui apparaissant dans l'espace supérieur est composé par la superposition de six bandes horizontales de bois (contreplaqué), tandis qu'au centre de cette surface s'inscrit un hypercadre, recyclé par l'application de la couleur doré. Cet hypercadre contient un *chromo* illustrant un paysage de montagnes sur lequel Martin est intervenu par le biais d'une touche expressionniste rappelant, dans le haut de la représentation, les effets vaporeux du firmament et dans le bas, les textures de l'herbe. Si l'intervention picturale de Martin cache les parties supérieures et inférieures du *chromo*, elle laisse pointer la cime des montagnes. Le deuxième panneau enveloppé par la bordure de bois violet montre une surface monochrome bleue, dépourvue de jeux de textures, sur laquelle est placé, en plein centre, un robinet.

Cette description sommaire de *Banff* témoigne de l'hypermatérialité de l'œuvre et de l'impureté des procédés syntaxiques employés dans la réalisation et la mise en image du paysage, tant et si bien

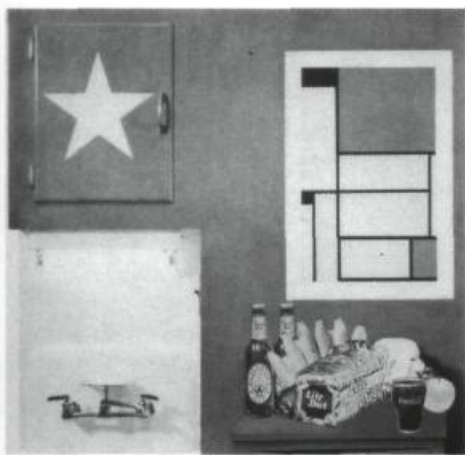


Jean-Marie Martin, *Banff*, 1988.
Techniques mixtes. 105 x 155 cm.

artistiques de Martin, Saulnier et Magrini réside dans l'affirmation de leur caractère transdisciplinaire, transhistorique et transculturel, affirmation impliquant, outre une procédure combinatoire de construction, une reformulation du traitement de l'organisation spatiale, ainsi qu'une ouverture face à la relation hiérarchique prévalant traditionnellement entre la culture du *majeur* et du *mineur*.

Ceci dit, la question qui m'intéresse face à ces productions d'art actuel est celle de l'hétérogénéité, laquelle favorise les manifestations d'éclectisme et de syncrétisme. De fait, il s'agit même d'une des

qu'il devient difficile de rattacher cette oeuvre à la catégorie nommée *peinture*. Dans ce sens, les mélanges des codes de la bi et de la tridimensionnalité provoque une interrogation sur la méthodologie de mise en espace de l'oeuvre, laquelle, accrochée au mur, projette dans l'espace du spectateur des éléments volumétriques, soit l'épaisseur tridimensionnelle des cadres et du robinet, de même que la présence des autres éléments, dont le marbre, le contreplaqué et le *chromo*, vient pervertir la conception convenue de ce qu'est une peinture. L'affirmation de l'hybridité pose



Tom Wesselmann, *Still Life, no 20*, 1962. Matériaux divers. 104,14 x 121,92 x 13,97 cm.

donc un problème d'ordre taxinomique et instaure une ambiguïté quant à la classification de l'oeuvre, car, s'agit-il de peinture, d'assemblage, de peinture-assemblage, de tableau-objet ou d'objet-tableau?

D'autre part, si la référence au ready-made duchampien est rendue évidente par l'inclusion du robinet, rappelant tant le *Porte-bouteilles* (1914), la pelle à neige (*In Advance of the Broken Arm*, 1915) et l'urinoir (*Fountain*, 1917) de l'artiste français, elle est également marquée par l'intégration d'un *chromo* sur lequel Martin intervient picturalement. Or, ce procédé d'appropriation d'images kitsch renvoie au ready-made rectifié ou aidé de Duchamp, intitulé *Pharmacie* (1914), où ce dernier ajoute à l'arrière-plan d'une chromolithographie représentant un paysage d'hiver, une tache bleue et une autre rouge, de la même

façon qu'il transforme, en 1917, le slogan inscrit sur la pancarte métallique d'une réclame publicitaire de peinture-émail en l'honneur de son ami le poète Apollinaire, falsifiant le message original *Sapolin Enamel* par *Apolinere Enameled*. Par cette stratégie de décontextualisation et de transcodage d'objets et/ou d'images préfabriqués, Duchamp visait, dans la logique de l'avant-garde, à rompre avec la notion *destyle* qui piégeait la tradition de l'art rétinien en donnant lieu, le plus souvent, à une imitation naturaliste du réel, de même qu'il croyait que l'activité artistique devait tendre vers une recherche conceptuelle. Ainsi, l'idée conduisant l'opération artistique du choix d'un objet et/ou d'une image ready-made venait évincer l'hégémonie de la fabrication manuelle. Cette leçon du ready-made devait avoir des répercussions importantes sur l'art contemporain. Notamment, elle fut reprise par les surréalistes qui l'ont adaptée à la notion d'*objet trouvé*, tandis que les artistes proto-pop, pop, néo-réalistes, minimalistes et conceptualistes s'y sont référés, autant que ceux associés à l'art plus récent des quinze dernières années, tel Jean-Marie Martin.

Toutefois, cette citation du ready-made duchampien connotée, dans *Banff*, par l'adjonction du robinet et du *chromo*, avait déjà été réalisée par Tom Wesselmann dans son assemblage pop *Still Life, no 20* (1962), dans lequel figurent un évier et son robinet, éclairés par un néon, tandis qu'au-dessus de cet ensemble apparaît une armoire décorée par le signe emblématique du paysage américain, l'étoile, correspondant au signe emblématique du paysage canadien, montagne, dans le *chromo* corrigé par Martin et posé au-dessus du robinet. Le rapport au *chromo*, dans l'assemblage de Wesselmann, serait signifié par la présence d'une reproduction d'une oeuvre de Mondrian. De plus, comme le mélangement des codes de la bi et de la tridimensionnalité s'affirme également dans *Still Life, no 20* et dans *Banff* et que je repère dans la construction de la représentation de ces deux oeuvres des éléments tridimensionnels semblables (les robinets) ou se rapprochant (le *chromo* dans celle de Martin et la reproduction d'une oeuvre de Mondrian dans celle de Wesselmann), je suis tenté de poser ici l'hypothèse d'une autre manifestation d'emprunt syntaxique effectuée par Martin à l'endroit, cette fois, de la spécificité du langage du pop art. Le dévoilement de ces rapports d'intertextualité, opérés par l'usage de la citation, témoigne de la dimension transhistorique et transculturelle de la démarche artistique de Jean-Marie Martin.

Par l'actualisation d'un métalangage qui valorise l'hétérogénéité en théâtralisant la représentation par un empilement de signes des plus diversifiés, tel le mixage des matériaux, l'inclusion d'objets arbitraires, la combinaison de surfaces et de volumes, la pratique systématique de l'intertextualité par la citation, les excès de textures cohabitent avec l'application uniformisée d'une peinture monochrome et le collage d'un *chromo* par un procédé de détournement, le système syntaxique, mis en oeuvre dans *Banff*, perturbe le décodage sémantique tout en critiquant et en déstabilisant le principe de *réalité* que sous-tend la perception culturelle de l'espace naturaliste. Ainsi, ce métalangage dénaturalise et

déréalise le paysage, dans ce sens où il ne cherche pas tant à le représenter qu'à le simuler. Autrement dit, parce que «l'art n'est pas autre chose que la tentative de construire, par la représentation, un monde artificiel»⁴ et parce que «le paysage n'est pas la nature mais sa "fabrique", et en tant que telle obéit aux lois d'une production d'inspiration langagière»⁵, les images de paysage, chez Martin, participent d'un mouvement rhétorique de transformation, de translation, de transcodage, de ce présumé *réel* en fiction, à partir d'opérations syntaxiques qui donnent lieu à l'élaboration d'une construction du paysage comme forme symbolique, c'est-à-dire comme image, artifice et simulacre de la nature.

Michel Saulnier

Également préoccupé par le mixage de la bi et de la tridimensionnalité, ainsi que par la dialectique du *majeur* et du *mineur*, Saulnier met en scène, dans ses assemblages postmodernes de la série *Rue de banlieue* (1982), cinq reliefs aplatis, disposés à l'horizontale contre le mur, parodiant la monotonie et la similitude stylistique des architectures vernaculaires des banlieues nord-américaines. Le jeu du simulacre ou l'ironie de la simulation est accentuée par l'appropriation et le détournement de matériaux trouvés, recyclés et relevant de l'architecture (contreplaqué, clous, charnières, papier goudronné, etc.), auxquels s'ajoutent des pièces de jeux de blocs pour enfants représentant des motifs architecturaux (portes, fenêtres, colonnes). Ici, le rapport symbolique au paysage périphérique des villes-dortoirs est suggéré par l'alignement des constructions, leur espacement régulier et la répétition du modèle architectural stéréotypé. Le conformisme inhérent à la réalité représentée est toutefois déjoué par l'aplatissement de la tridimensionnalité qui cède à l'affirmation de la frontalité, de même que par l'anarchie des perspectives fausses qui annule les hiérarchies de plans entre le toit, les côtés et la façade et contribue à la déformation de l'ensemble de chacune des figures architectoniques. De plus, la construction miniaturisée de ces bungalow est marquée par l'addition de fragments, processus qui renvoie aux notions lévi-straussiennes de *bricolage* et de *modèle réduit*⁶, ainsi qu'aux innovations hétérogènes du constructivisme. En effet, les cinq reliefs découpés de *Rue de banlieue*, réalisés à partir des matériaux de l'architecture et peints comme des tableaux, mais n'adoptant pas le format rectangulaire de la peinture ni sa totale planéité, pourraient être formellement rapprochés des reliefs en béton de Láslo Péri (*Construction spatiale en trois éléments*, 1924), lesquels sont également découpés, colorés, structurés par la combinaison de fragments et ressemblent plutôt à des peintures qu'à des sculptures, malgré leur faible densité. D'autre part, la découpe des objets aplatis de Saulnier, qui transcende l'espace normatif du tableau, réfère inévitablement au *shaped canvas* de Frank Stella. Enfin, il me semble pertinent de mentionner que la préoccupation pour les architectures d'habitations de la classe moyenne n'est pas sans parenté idéologique avec la fascination des artistes pop pour la représentation des objets du

quotidien, lesquels ne sont ni plus ni moins que des artefacts, des agents révélateurs d'une culture qui nous traverse, nous dirige, nous dépasse... Or, qu'il s'agisse des boîtes *Brillo* d'Andy, des meubles et accessoires de *La Chambre à coucher* d'Oldenburg des maisonnettes de Saulnier, la récupération artistique de ces signes de consommation, qui sont des plus banals dans le quotidien, les métamorphose en



Michel Saulnier, *Polyptique no 2* (détail : billot).

hypersignes, c'est-à-dire en images paroxystiques de notre paysage culturel.

Si dans la série *Le Groupe des Sept* (1983) Saulnier reprend le motif de l'habitation *middle class*, il le combine, cette fois, avec des représentations de la nature. Le procédé de construction reste sensiblement le même que celui des bungalow de *Rue de banlieue*; cependant, la dimension picturale y est plus importante, celle-ci référant, par allusions, aux productions d'un moment particulier de l'histoire de l'art canadien, comme l'indique le titre de la série. De la structure construite et/ou architecturale des sept maisons, jaillissent des paysages qui reprennent l'iconographie des glaciers, des montagnes, des arbres, de la voûte du ciel, de la mer, en privilégiant une figuration schématique qui met l'accent sur l'expression du signe, son aspect symbolique, plutôt que sur le rendu impeccablement réaliste de la forme. La légère épaisseur des textures expressionnistes du paysage s'allie à celle des fragments iconiques en relief et découpés dans le contreplaqué comme les murs, tandis que l'explosion du paysage, hors de ses toits, participe de la déformation perspectiviste de l'ensemble hybride, tout en donnant l'impression que la structure construite de la maison pourrait servir de cadre à la représentation du paysage. Par le bricolage des motifs, puisés aussi bien dans l'art savant que dans la réalité du quotidien, et celui des procédés syntaxiques empruntés tant à l'art savant que populaire, s'affirme un phénomène de syncrétisme culturel indissociable d'une quête d'identité : dans ce sens, la résurgence du motif paysage associé à la maison indique un retour à l'espace mnémonique de l'enfance de l'artiste⁷, de la même manière que la présence des pièces de jeux de blocs dans la composition des bungalow de la série précédente. De plus, le fait de se retourner vers la peinture moderniste et paysagiste des membres du *Groupe des Sept* - de même que vers l'art populaire canadien -, témoigne d'une attitude postmoderniste face à la réactualisation des langages artistiques associés aux traditions nationales et/ou locales⁸, traditions qui avaient été quelque peu méprisées au profit d'un préjugé d'internationalisme qui favorisait exclusivement les artistes reconnus des mouvements ma-

jeurs de l'art contemporain, autrement dit, ceux faisant partie du *Top 50* du *style international*, soit «la cinquantaine de noms propres, toujours les mêmes, que l'on retrouve partout», pour reprendre les mots de Scarpetta.

En 1984, faisant suite aux explorations hétérogènes des séries *Rue de banlieue* et *Le Groupe des Sept*, Saulnier aborde l'installation, discipline hybride par définition, qui correspond le plus à la spécificité de l'axe postmoderne, s'il en est une... Dans l'oeuvre qui m'intéresse, *Polyptique, no 2*, il réunit une surface peinte, fixée au mur, laquelle est constituée par l'assemblage de formes de bois aplaties et illustre, de façon ambiguë, un billot/paysage; une sculpture de bois peint représentant un ours; de même que deux objets tirés directement de l'environnement, soit une bûche de bois noircie, d'où surgit le feuillage de

Comme dans le cas de *Banff* de Martin, cette installation de Saulnier reprend la représentation critique du paysage, laquelle fonctionne au second degré par la réunion de signes iconiques aux formes simples, billot et ours. Ces formes aplaties ou volumétriques interviennent dans l'espace du sol ou du mur comme des *modèles réduits*, exposent leur hypermatérialité accentuée par l'impact du traitement pictural, tandis que leur mise en scène hétérogène suggère de multiples récits à (s')inventer. Un ours contemple un paysage qui lui renvoie, tel un miroir, le reflet de sa



branches d'arbres, lesquels deviennent des objets artistiques par l'opération de transfert topologique que Saulnier leur fait subir, tout en renforçant l'opposition nature/culture qui dirige la dimension sémantique de l'installation.

Michel Saulnier, *Polyptique* (billot et torse), 1985. Détail.

condition sauvage, naturelle, animale...

Un ours mime ironiquement la passivité du regardeur devant un tableau qui mime symboliquement la nature et un objet hybride qui mime métaphoriquement l'apparence d'un arbre.

Le billot/paysage. Placée à l'horizontale et exhibant une légère obliquité, la forme du support est construite par l'assemblage de lanières de bois aplaties rappelant la matérialité, la texture, les nervures, les interstices et la forme phallique du billot. Dans ce sens, c'est à partir de la recombinaison d'un fragment de la nature que s'organise la représentation picturale d'une portion de celle-ci. Illustrées schématiquement, par le biais du rêve et de l'imagination plutôt que par l'exercice d'une imitation réaliste, les formes naturalistes mises en image sur le billot sont polysémiques. Elles instaurent un doute sur la nature de la réalité qu'elles cherchent à exprimer. S'agit-il de vagues ou de montagnes? Ici, la représentation met tout en oeuvre pour piéger les évidences, détourner le premier degré, par une intention hyper-subjective, de la part de l'artiste, de faire basculer les codes figés d'une fiction culturelle nommée *paysage*.

Dans une seconde version de *Polyptique* (1985), quatre billots phalliques contenant d'autres fragments de paysages, dansent sur les murs, tandis qu'au sol le buste d'un corps de femme, à demi picturalisé et taillé dans un billot comme l'ours, marque un mouvement de torsion et que des vagues/montagnes, découpées également dans le bois, sont appuyées contre le mur. Voilà que le paysage évoque un lieu fantasmatique où se joue la rencontre rituelle et sexuelle du féminin et du masculin. Re-création de la scène primitive.

L'ours. Contrairement à l'hyperdcoration des billots phalliques, le traitement de l'ours est plus épuré. Saulnier le présente comme un élément figuratif dont la simplicité de la structure serait inspirée des objets tridimensionnels et géométriques de l'art minimal. Il est taillé directement du billot et picturalisé de noir pour connoter le pelage de l'animal sauvage ou la douceur de la peluche du *nounours* (jouet) de l'enfance. Re-création d'une sensation tactile liée à la remontée du refoulé. Passage métaphorique,

comme dans *Rue de banlieue* où les maisonnettes intègrent des fragments de jeux de blocs, de l'objet anartistique du jouet à l'objet artistique. Désacralisation, banalisation et chosification de l'objet d'art dans son rapport à l'objet arbitraire. Déhiérarchisation du *majeur* et du *mineur* par l'établissement d'une synthèse qui conduit la construction d'un simulacre de paysage(s). Dans ce sens, Saulnier explique que «la distance entre le majeur (l'installation) et le mineur (l'art populaire) n'est pas très importante» et affirme voir dans leur liaison «une façon de ne pas instaurer de séparation entre la "culture" et notre quotidien»¹⁰.

Alex Magrini

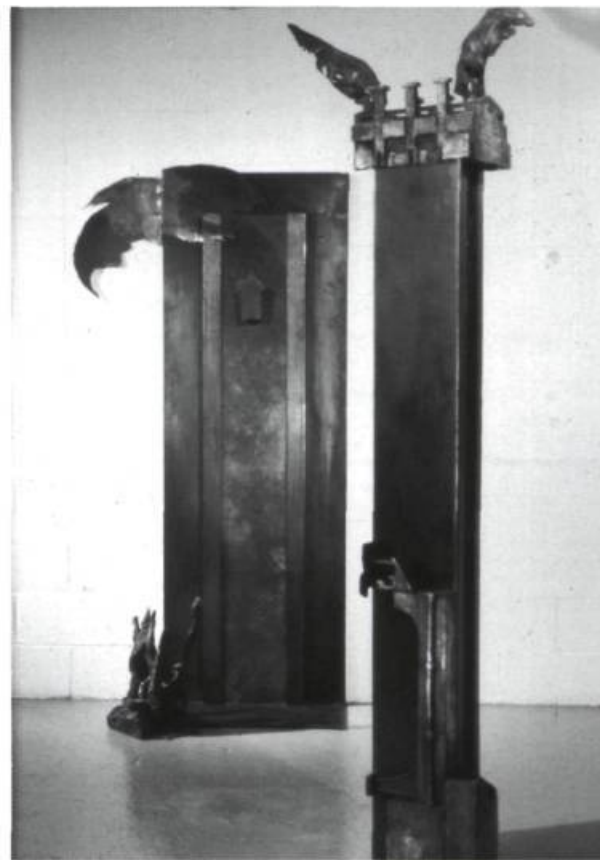
Face à l'hétérogénéité, la démarche artistique et l'oeuvre d'Alex Magrini sont aussi exemplaires que celles de Martin et de Saulnier et comme chez ce dernier, ce sont d'abord des préoccupations de peintre qui ont conduit les investigations de Magrini vers la tridimensionnalité. Pendant un séjour en Europe, dans les années soixante-dix, il côtoie les membres de *Support-Surface* et s'adonne à la peinture sur toiles tendues, puis sur bâches non tendues, lesquelles sont fixées au mur et interviennent sur le plancher. Comme l'épaisseur des bâches et leur interaction avec l'espace du sol en font plutôt des objets que des peintures, Magrini entreprend, dans les années quatre-vingt, une recherche transdisciplinaire qui le pousse à expérimenter simultanément les codes de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, recherche qui n'est pas sans rappeler l'influence des propositions postmodernes d'Anne et Patrick Poirier, comme en témoignent les installations *Traces architecturales* (1984) et *Hommage à Camille Claudel ou Ne tuez pas Rodin* (1987). Ainsi, dans la première, il reconstitue un simulacre de l'espace théâtral de l'arène antique, met en scène des ruines archéologiques et célèbre la solennité des colonnes dont use l'architecture et le monument classique, tandis qu'il reprend, dans la seconde, les composantes du style architectural néoclassique en les liant, ironiquement, à la représentation sculpturale du *Penseur* de Rodin et celle du personnage mythique de Camille Claudel, dans une organisation spatiale où les effets de théâtralité sont encore au rendez-vous. Pourtant, dans ces deux installations, ce n'est pas seulement la résurgence de périodes, de styles, de personnages et d'oeuvres qui ont marqué l'histoire de l'architecture et de la sculpture européennes qui est dramatisée, par la citation, mais également, les souches de l'identité culturelle de l'artiste, souches avec lesquelles il renoue... à distance.

Avec la série *Sombre regard* (1989), Magrini met de côté la référence aux architectures classiques et néoclassiques et s'intéresse principalement aux architectures industrielles conçues par des ingénieurs : passage du *majeur* au *mineur*. Partant de là, il procède à la construction d'architectures inhabitables et non fonctionnelles, en utilisant des matériaux lourds (fonte, acier, aggloméré de granite, ciment fondu, etc.) et en mettant l'accent sur la verticalité et la rigueur formelle des structures géométriques. D'autre part, son propos narratif est axé sur des préoccupations écologiques ou environnementales,

puisqu'il joute à ces monuments architecturaux très épurés, des motifs organiques (vagues et/ou montagnes?) et zoomorphiques (plumes d'oiseaux et chien), pointant ainsi la problématique du rapport nature/culture, c'est-à-dire la mainmise de l'homme sur la transformation de ce qu'il lui reste de nature : les architectures industrielles n'étaient-elles pas justement édifiées pour participer de l'exploitation des matières premières (animales, végétales ou minérales) en produits fabriqués régissant nos activités économiques de consommation?

Dans cette série, *Vue sur la mer* (1989) retient particulièrement mon attention pour sa composition critique à l'endroit de la spécificité des disciplines qu'elle met en abîme par le jeu de l'hétérogénéité. Cette oeuvre comporte deux principales séquences qui s'inscrivent dans un rapport extensif à l'espace : elles occupent l'espace du mur et du sol et ne sont pas détachables puisqu'elles forment un tout. L'une plus picturale, malgré sa légère épaisseur, déploie, contre le mur, sa structure peinte, découpée et combinatoire, composée de trois surfaces trapézoïdales et se termine, en son sommet, par la superposition et la répétition d'éléments idéographiques suggérant, de manière polysémique, le rapport à la vague et/ou à la montagne. Cette séquence construite par le métissage de l'acier, de l'aluminium et de la peinture à l'huile, renvoie au *shaped canvas* de Stella par la découpe et la réunion

Alex Magrini, *Vol de nid*, 1989. Acier, fonte. 198 x 175 x 152 cm. Photo : A. Magrini.



de ses trois surfaces géométriques et par l'ajout des éléments décoratifs positionnés sur l'axe horizontal supérieur. Du point de vue de la représentation, Magrini reprend la touche picturale de l'expressionnisme abstrait par le traitement des textures organiques suggérant l'espace marin, laquelle facture expressionniste cohabite avec une forme iconique néofigurative illustrant le plumage d'un oiseau qui vole au-dessus de cette étendue aquatique. Je rappelle que Stella, dans ses constructions baroques des séries *Exotic Birds* et *Indian Birds*, en extension dans l'espace, avait récupéré le motif de l'oiseau, lequel était découpé dans l'aluminium et peint avec une peinture commerciale. En soulignant ce rapprochement iconographique avec l'oiseau, dont le traitement formel est fort différent chez Magrini et Stella (celui de Magrini est peint dans l'espace d'un *shaped canvas*, tandis que ceux de Stella sont construits selon le mode du *shaped canvas*), je veux simplement montrer qu'il existe un rapport d'influence entre l'oeuvre baroque de Stella et l'exploitation simultanée de la bi et de la tridimensionnalité chez les artistes des années quatre-vingt, influence qui aurait également quelque chose à voir avec le retour du baroque dans les productions actuelles, lequel est présent dans l'oeuvre de Magrini, par la mise en scène des surfaces et des volumes, des rapports d'échelle insolites, l'hyperpicturalisation, bref par la

transdisciplinarité qui guide l'hybridité du simulateur édifié.¹¹

L'autre séquence contraste avec l'aplatissement et la projection horizontale de la représentation murale. Elle s'affirme par la tridimensionnalité et la verticalité des masses rectangulaires, lesquelles supportent, sur leur cime, des maisonnettes connotant une certaine parenté formelle avec celle en bronze que Joel Shapiro montre dans *Untitled* (1974) et imposent leur domination sur les architectures miniatures, posées comme elles, sur un socle dont l'élévation est ironiquement réduite et dont l'efficacité symbolique réside dans l'effet de distanciation qu'il établit avec l'espace du sol du lieu d'exposition. Le spectateur pourrait voir dans la hauteur exagérée des masses rectangulaires une des caractéristiques des hangars industriels, mais aussi la manifestation d'une autre réflexion critique adressée, une fois de plus, à l'endroit de la *fétichisation du socle*¹², dans la sculpture classique et moderniste. Les matériaux utilisés pour la construction des éléments de cette séquence sont la fonte, pour les attributs architecturaux (ceux-ci sont coulés en industrie : rapport à l'art minimal) et l'aluminium, pour le socle, les formes géométriques verticales, ainsi que pour le petit aileron apparaissant sur le socle (ceux-ci sont soudés : rapport à la sculpture moderniste). De plus, on repère sur la majorité de ces éléments des traces de picturalisation (peinture à l'huile : rapport à la spécificité de la peinture moderniste).

L'hétérogénéité de *Vue sur la mer* est articulée par l'exploitation d'une multiplicité des codes artistiques : peinture, sculpture, architecture. Or, si l'assemblage mural parle de la peinture, il n'en constitue pas une en soi. On n'y retrouve plus le canevas, la forme rectangulaire est faussée par l'irrégularité du trapèze et celle des formes arrondies des vagues/montagnes qui se poursuivent au-delà des limites définies par la réunion des trapèzes. De fait, il s'agit d'un espace composite dont la frontalité est accentuée par l'épaisseur non traditionnelle du support, ce qui en fait un objet sans spécificité, ou mieux, un objet dont la spécificité serait sa non spécificité, c'est-à-dire son hybridité. D'autre part, si l'assemblage tridimensionnel parle, à la fois de la sculpture et de l'architecture, il ne pourrait être défini comme étant une sculpture (cet assemblage est peint comme un tableau et il tend à se rapprocher de l'objet architectural), ou une architecture (on ne peut pénétrer son espace qui n'est pas fonctionnel, mais plutôt fictionnel), ce qui me porte à croire que l'ère des *objets spécifiques* annoncée par la crise théorique de Donald Judd se perpétue toujours, donnant sens à l'hétérogénéité postmoderniste.¹³

Ce qui est présenté par l'ensemble de ce texte visuel et foncièrement hybride, (comme le sont les productions de Martin et de Saulnier), c'est une réflexion épistémologique sur l'histoire des traditions et sur la frontière des disciplines qu'avait instituée l'esthétique moderniste. Conséquemment, si pour ces artistes, le paysage constitue le sujet de la représentation, son objet serait la référence aux divers champs artistiques par lesquels ils la trafiquent. ♦

Alex Magrini, *Hommage à Camille Claudel ou Ne tuez pas Rodin*, 1987. Détail de l'installation.



- 1 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 12.
- 2 Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1981, p. 136.
- 3 Les propos développés par Guy Scarpetta, dans *L'Impureté*, sur les rapports "majeur/mineur", orientent ma position. J'en cite un extrait pertinent : « Notre culture quotidienne est fondamentalement hétérogène : le majeur et le mineur s'y mêlent, s'y court-circuitent, s'y enchevêtrent, s'y confrontent, quasi inextricablement. Ou, si l'on veut, le majeur et le mineur ne sont pas deux cultures sociologiquement distinctes, séparées par une ligne de démarcation infranchissable, mais, dans notre vie culturelle de chaque instant, deux registres, sans cesse coprésents, avec toutes les modalités possibles de cette coprésence, de l'antagonisme à la continuité ». Guy Scarpetta, *L'Impureté*, B. Grasset, Paris, 1985, p. 76.
- 4 Paul Caro, *Les Immatériaux*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p. 179.
- 5 Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Plon, Paris, 1989, p. 105.
- 6 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962. Voir le chapitre premier, p. 3 à 47.
- 7 « En intégrant dans nos maisons du Groupe des Sept le motif de paysage, nous nous sommes plus spécifiquement retournés vers notre lieu d'origine. La banlieue était un lieu délocalisé (ici, référence à l'espace urbain suggéré dans *Rue de banlieue*), anonyme, tout à fait à l'opposé de ces paysages qui nous avaient vu grandir : Rimouski et Sainte-Luce-sur-Mer, avec comme dénominateur commun le fleuve Saint-Laurent. » Michel Saulnier, *Poétique de la sculpture sur bois*, thèse de maîtrise, histoire de l'art, Université de Montréal, 1987, p. 35.
- 8 L'exposition *Les Magiciens de la terre*, organisée par le commissaire Jean-Hubert Martin, au Centre Georges Pompidou (1989), abordait précisément cette problématique de l'affirmation des traditions artistiques nationales et ce, au niveau mondial.
- 9 Guy Scarpetta, *Le 22 à Asnières*, in *Art Press*, no 136, mai 1989, p. 43.
- 10 Michel Saulnier, op. cit., p. 25.
- 11 Concernant la production artistique de Michel Saulnier, Marie Carani a pointé ce rapport au baroque et cette influence de Stella. Voir, Marie Carani, « Le Baroque aujourd'hui », *Trois*, vol. 5, no 3, printemps/été 1990, p. 33-44.
- 12 Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 498.
- 13 Je renvoie au texte de Donald Judd « Specific Objects », paru dans *Arts Yearbook*, 8, 1965 et traduit dans l'ouvrage de Claude Gintz *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éd. Territoires, Paris, 1979, p. 65-72; de plus, je retourne le lecteur à mon article « La pertinence postmoderne des objets spécifiques de Donald Judd et de Claes Oldenburg », *Espace*, vol. 7, no 2, hiver 1991, p. 10-13.