

Propos recueillis par Franck Michel

Franck Michel: Lors de tes études, tu semblais plutôt t'orienter vers l'histoire de l'art. Qu'est-ce qui t'a amené à bifurquer vers la production ? Comment ce passage s'est-il effectué ?

Michel Saulnier: Pendant mes études en histoire de l'art à Québec à la fin des années soixante-dix, j'étudiais principalement les œuvres anciennes et modernes. Je fréquentais la Chambre blanche qui venait de naître. J'y voyais des performances et des productions multidisciplinaires, j'assistais à des débats. L'art contemporain m'intéressait de plus en plus et c'est pourquoi je suis allé terminer mon baccalauréat à l'Université de Montréal. J'ai découvert alors un milieu intellectuel nouveau, les cours de René Payant et de Lise Lamarche par exemple, m'ont permis d'entrevoir l'art autrement... C'est également à ce moment que j'ai suivi quelques cours d'art en atelier. Des professeurs comme Yvon Cozic, Pierre Granche et Serge Tousignant m'ont beaucoup encouragé, j'avais un espace de travail au Pavillon Mont-Royal et j'y travaillais sept jours sur sept. Pour pouvoir rester dans ce cadre stimulant, c'est tout naturellement que j'ai poursuivi au second cycle en histoire de l'art. Mais j'avais déjà fait le choix de la pratique pour le futur. C'est dans ce contexte, au début des années 1980, que j'ai fait mes premiers tableaux d'assemblage (*Maisons et Rue de banlieue*). J'étais toujours étudiant et j'ai rapidement accédé au statut professionnel : prise en charge par une galerie privée, ventes d'œuvres dans les collections publiques des musées québécois, bourses de création du ministère des Affaires culturelles et du Conseil des arts du Canada, exposition individuelle à New York... Les choses ont d'abord été faciles pour moi. Je me plaisais à dire alors que les études en histoire de l'art étaient utiles à un

artiste, qu'il doit travailler avec des matériaux historiques et c'est ce que je montrais dans mon travail d'alors en construisant des maisons qui combinaient matériaux trouvés, références à l'histoire de l'art et récits intimes.

F.M. La série *Rue de banlieue* que tu réalisas à cette époque donnera le ton à l'hommage au *Groupe des Sept* qui suivit. Pourquoi cet intérêt pour l'histoire de la peinture de paysage canadienne après avoir traité d'un sujet très urbain ?

M.S. Dans le contexte du début des années 80, la peinture présentée dans les musées et les galeries était essentiellement celle des post-automatistes, des plasticiens tardifs et des minimalistes. Ces pratiques, dont le contenu était surtout épistémologique, me lançaient le défi de trouver un prétexte pour réintroduire la figuration. J'ai opté pour ce que j'appelais alors la logique du matériau : avec du contreplaqué trouvé, j'ai fait des maisons, puis j'ai introduit le paysage dans ces maisons, parce que c'est le lieu d'origine du bois... Par la suite, je ferai un animal puisqu'il habite dans ces paysages ! Cette logique me rassurait et me permettait d'aller de l'avant, de prendre de la distance par rapport au consensus artistique. Et je me suis aperçu que ces images étaient aussi liées à des souvenirs personnels. Par exemple, quand j'étais enfant, mes parents déménageaient souvent et ces maisons de banlieue appartenaient à mon histoire. Je me suis souvenu qu'à l'époque, la peinture que j'aimais était celle de Van Gogh ou du Groupe des Sept. Il y avait aussi une forme d'arrogance à affirmer aimer ceux qui, du côté du Canada anglais, étaient les rivaux de Pellan ou des automatistes.

F.M. Dans les séries *Rue de banlieue* et *Le Groupe des Sept*, tu jouais avec des effets de plans en perspective et tu incorporais à la peinture des matériaux trouvés. Quand on regarde ces œuvres de jeunesse, on a l'impression que la peinture ne te suffisait pas. Tu semblais déjà vouloir la dépasser ! C'est d'ailleurs ce qui se passe dès la série suivante, *Polyptyque*, où une peinture cohabite avec la sculpture d'un ours en bois. Qu'est-ce qui a motivé la transition entre ta pratique de peintre et celle de sculpteur et comment cela s'est-il passé ?

M.S. J'ai jumelé le pictural et le sculptural dans mes toutes premières séries. La construction m'intéressait et cela se manifestait par l'assemblage et des combinaisons de toutes sortes. Je n'avais pas encore pratiqué la taille directe avant cet ours. Le contexte dans lequel il est né est important : c'était pendant le Symposium de peinture de Baie-Saint-Paul en 1984, et c'était la première fois que l'événement s'ouvrait à l'art contemporain. Trouvant que le public et certains de mes collègues acceptaient assez mal le billot-paysage sur lequel je travaillais, j'ai décidé de me protéger physiquement et symboliquement en sculptant un chien de garde que je placerais derrière moi. Au contact du public, cet animal est devenu un ours sympathique (puisqu'il y en a dans les montagnes à Baie-Saint-Paul vivant dans les arbres creux...) et il a rendu la suite de mon séjour très agréable. Cet ours apparu le plus spontanément du monde a par la suite considérablement changé ma pratique.

Enfin, je dirais que je trouvais le métier de peintre difficile. Il y a plusieurs couches de peinture sur mes maisons du *Groupe des Sept* et sur les billots-paysages. Je revenais toujours sur le travail précédent, ajoutant, lorsque ce n'était plus possible,

une couche de contreplaqué et je recommençais à peindre à la recherche d'une fin. J'ai passé des semaines sur certains tableaux-objets, à toujours reprendre. La taille directe m'imposait une nouvelle façon de travailler : je devais soustraire de la matière plutôt que d'en ajouter. Malgré l'effort physique que la sculpture demande, c'était toujours plus reposant que peindre.

F.M. Par cette première présence à Baie-Saint-Paul, l'ours semble bel et bien à l'origine de ton travail de sculpteur. Solitaire, en couple ou en meute, corps ou tête, miniature ou imposant, assis ou debout, il devient une véritable figure fétiche et traverse ton œuvre avec seulement quelques moments d'absence. Au fil des années, tu as su faire évoluer cette figure sans jamais tomber dans la redondance, variant la forme, l'échelle, et les matériaux. L'ours semble toujours faire l'objet de nouvelles expérimentations. Dans ton travail récent cependant, il semble moins présent, laissant place à un bestiaire où se côtoient chiens, lapins, renards, oiseaux... Nous en arrivons donc à l'inévitable question : que représente la figure de l'ours pour toi ?

M.S. J'ai réalisé mon premier ours à Baie-Saint-Paul en 1984 et c'est seulement trois ans plus tard que j'y ai pensé de nouveau. Mon directeur de mémoire, René Payant, m'avait convaincu en 1986 de terminer ma maîtrise. J'ai décidé de m'y mettre et ce ne fut pas facile. Je m'intéressais à la sculpture sur bois en art contemporain et à la poïétique, c'est-à-dire aux éléments constitutifs d'une œuvre. J'ai découvert que dans tout ce que j'avais réalisé jusque-là, on retrouvait la répétition de thèmes propres à l'enfance. J'ai voulu plonger encore plus loin dans cette quête et c'est là que mon ours conçu candidement à Baie-Saint-Paul m'est apparu fondamental. Pour conclure mon

travail théorique, j'ai ensuite esquissé un projet de sculpture mettant en scène trois ours noirs qui cabriolent dans l'espace (*Mémoire*).

L'ours était donc une figure de l'enfance, comme ces jeux de blocs insérés dans mes constructions, mais avec une différence fondamentale : l'ours (ou le nounours !) touchait directement l'affectivité des gens. De là ma rencontre avec le public de Baie-Saint-Paul ! Et j'arrivais en plus à m'inscrire simultanément dans un corpus d'art contemporain. Je disais alors que je faisais de l'art minimaliste pour bébé ! Claude-Maurice Gagnon a monté une rétrospective des œuvres avec ours en 1998 et j'ai été surpris de voir la quantité de travail que j'avais réalisé sur ce thème. Serge Fiset avait participé à une table ronde pour l'occasion qu'il avait intitulée assez joliment : « Ceci n'est pas un ours ».

F.M. Saint-Jean-Port-Joli évoque une longue tradition de sculpture sur bois. Les séjours que tu y as effectués avant de t'y établir semblent avoir été déterminants dans le développement de ta démarche artistique. Est-ce ton intérêt soudain pour la taille directe qui t'a amené à y séjourner ou un simple hasard ?

M.S. Après mon séjour à Baie-Saint-Paul, je désirais passer l'été à la campagne. Un jour à Montréal, le sculpteur Jean-Pierre Morin m'a dit que je trouverais un lieu de travail formidable à Saint-Jean-Port-Joli. Il m'a fait connaître Jean-Pierre Bourgault qui m'a généreusement accueilli dans son école de sculpture, lieu mythique d'une certaine contre-culture au Québec et qui fermait justement ses portes, faute de relève. Pour l'accueil et l'atelier, un artiste ne pouvait rêver mieux. Je découvrais des machines et des techniques nouvelles et Jean-Pierre Bourgault

m'offrit plusieurs matériaux. Il tenait à ce que mon séjour soit des plus réussis. Le premier été, j'ai réalisé *Marine*. J'y suis retourné l'année d'après et j'ai sculpté *Mémoire*. Après mon troisième été et le projet *Histoires de bois* en 1987, j'ai oublié de rentrer à Montréal. J'ai passé l'automne, puis l'hiver et finalement le printemps. J'avais sculpté la série des *Oiseaux-fleurs* et *Verger de cerises*. Saint-Jean-Port-Joli est aussi un lieu magnifique, avec devant nous le Saint-Laurent et en prime, 300 kilomètres de la côte de Charlevoix. Pour le reste, le volume de mes sculptures augmentait toujours et il m'aurait été difficile de faire ce travail en ville.

Le fait que Saint-Jean-Port-Joli soit reconnu pour la sculpture traditionnelle sur bois m'intéressait. À mon arrivée, il y avait encore des témoignages vivants de la grande époque, tels que Jean-Julien Bourgault dont j'ai fréquenté l'atelier. Je respecte aussi beaucoup les fils de Médard Bourgault qui faisaient de la sculpture religieuse. J'étais à l'affût de tous ceux qui pratiquaient l'art populaire. L'amour du bois et la curiosité de ce que l'autre réalise unissent artisans et artistes.

F.M. Les œuvres que tu réalises à cette époque et la plupart de celles qui suivront jusqu'à aujourd'hui sont toujours empreintes d'une certaine figuration même si, comme l'écrivait René Payant à ton sujet en 1985, « [...] la représentation reste schématique : la figuration est plus imaginée qu'imitative [...] ». Est-ce que cette « fidélité » à la figuration proviendrait de ton intérêt pour l'art populaire ?

M.S. Lorsque René Payant écrivait cela, il faisait référence au fait que je travaillais à des représentations très schématisées et que je ne cherchais pas, par exemple, à représenter une maison existante ou réaliste. Je cherchais l'essence plutôt

que la représentation du singulier. Avant de faire un ours, je fouillais d'abord en moi pour trouver le modèle, de là le côté enfantin de tout ce que je fais. À partir de 1995, j'ai schématisé à un point tel que je n'ai gardé et répété qu'une seule et même tête d'ours (les sculptures de la série *Compositions*, celle de *Vitæ sexualis*, les sculptures publiques *Écho* et *La famille*). Par ailleurs, certaines de mes représentations ont été « imaginées » au point de devenir surréalistes. Je pense à toutes ces pièces qui changent d'identité : le bateau-sein et le personnage-maison de *Marine*, l'arbre-queue-de-poisson-corps-de-femme de *Torrents de printemps*, les *Oiseaux-fleurs*, le *Cœur-feuille*... Ce que j'ai gardé de l'art populaire, c'est également cela : cette capacité d'imaginer, dans un bout de bois trouvé, un animal fantastique ou la tête d'un oiseau. Les chalets de mon enfance étaient peuplés de ces objets qui me fascinaient.

F.M. Très sensible à ton environnement immédiat, tu te laisses imprégner par les événements, les gens, les paysages et la culture qui t'entourent. L'influence de Saint-Jean-Port-Joli et de son environnement sur ton œuvre en est une démonstration évidente. Certaines de tes sculptures deviennent des récits intimes, on pourrait presque parler d'une « sculpture autobiographique ». Cette sensibilité est assez singulière chez un sculpteur.

M.S. J'ai cherché à évacuer très tôt le rapport autobiographique de certaines de mes œuvres et cela correspond peut-être à mon passage à la sculpture. Je préférais alors dire que le bois étant un matériau chaud, sensuel, il est facile en le travaillant de dévier de son objectif premier et de se laisser porter vers l'inconnu. Je ne suis certainement pas le premier à avoir vu un mamelon dans le nœud d'un morceau de bois ! Mon mérite est de ne pas avoir censuré ce désir (au risque de me faire

écorcher par la critique) et d'avoir été un peu plus loin dans l'association. Par exemple, ce bout de bois est devenu un bateau-sein. Cette association mère/mer toute simple devient poétique et rejoint la phénoménologie de Bachelard. Mais je dois dire, et cela vaut pour tout mon travail, que cette association est née d'une série de manipulations de la matière. Et c'était exactement cela que je recherchais alors : la rencontre qui allait faire basculer l'image première. Faire une chose et avoir l'impression qu'elle naît d'ailleurs, voilà qui donne le vertige et le goût de recommencer. Le bois a cet avantage de proposer toujours quelque chose. Il se crée une véritable relation d'échange entre le sculpteur et le matériau.

F.M. En 1993, tu effectues une résidence de six mois au Japon. Ce séjour est marquant dans l'évolution de ton travail et, ici encore, on retrouve les traces de tes nouvelles expériences. Il t'amène entre autres à introduire de nouvelles figures animales comme le lapin, animal symbolique de l'imaginaire nippon.

M.S. Lors de ma résidence au Japon, c'est encore une fois le contexte qui m'a fait dévier de mon plan premier. J'arrivais avec l'idée de sculpter un ours-partie-de-corps. Je venais de terminer les petites figures de cire d'*Anatomia ursus* et je voulais faire une sculpture plus grosse du même acabit. L'ours représente chez nous l'animalité et une figure de l'enfance, ce qui était important pour ce travail. Mais au Japon, ça ne fonctionnait pas : l'ours symbolise l'animal sauvage qui a presque totalement disparu du territoire nippon. Par ailleurs, en discutant avec des artistes, j'ai appris que les enfants japonais voient dans la lune deux lapins qui tapent avec des maillets de bois dans un grand bol pour faire du riz collant. Les oreilles de lapin se prêtaient également à toutes sortes d'arabesques

sculptées que j'ai associées à la calligraphie des caractères *kanji*. J'ai aussi sculpté des lapins-nez car je travaillais dans du bois de camphre et que j'étais fasciné par cette odeur. Elle me rappelait celle des pommades camphrées que ma mère utilisait pour me dorloter lorsque j'étais malade. Les Japonais travaillent le bois depuis 3000 ans et leur approche est bien différente de la nôtre. Je me suis servi de l'*urushi* (laque japonaise) pour peindre la sculpture *Mangetsu monogatari* (*Contes de la pleine lune*). J'ai par la suite utilisé cette même résine d'arbre comme pigment sur le papier (*Chromosomes*).

J'étais tout à fait à mon aise dans cette culture et je suis retourné deux fois là-bas pour exposer mes œuvres. Une nouvelle contrainte m'est alors apparue dans les coûts élevés du transport: les œuvres qui devaient entrer dans mes bagages devaient aussi avoir assez de présence pour justifier une exposition dans une galerie du quartier de Ginza à Tokyo. C'est ainsi qu'est née l'utilisation du verre miroir (*Vitæ sexualis*). La réflexion de la partie de corps dans la tête de l'ours projetait l'observateur vers un ailleurs, de l'autre côté du réel.

F.M. En 2002, tu pars pour une résidence d'un an à la Villa Concordia dans la ville de Bamberg en Allemagne. Ce séjour semble également avoir eu une incidence considérable sur ta démarche. L'absence d'outils adéquats pour le travail de la matière ainsi que de soutien technique t'incite à réaliser des œuvres à l'aide d'accumulations d'éléments recyclés. Cinq ans après, lors d'une seconde participation en 2007 au Symposium de Baie-Saint-Paul, tu reprends la même technique. Ce n'était donc pas qu'un écart de parcours circonstanciel ! Tu as véritablement intégré l'expérience allemande dans ta pratique.

M.S. En Allemagne, plutôt que d'essayer de recréer un atelier familial avec toutes mes machines et mes outils, j'ai entrevu la possibilité de faire des sculptures avec un matériau accessible et simple à travailler. Les Bavarois sont très systématiques lorsqu'ils déposent dans la rue les boîtes de carton pour le recyclage. Mon atelier est vite devenu un laboratoire de recyclage et d'expérimentation sur le motif architectural et animalier. Je laminais ces boîtes comme s'il s'agissait de morceaux de bois et je les sculptais avec un Exacto. Des éléments de modèle réduit sont apparus afin d'habiter ces constructions animales d'un réel en miniature. J'avais une exposition prévue à mon retour à Montréal et pour faciliter le transport transcontinental, ces sculptures légères s'imbriquaient les unes dans les autres. J'avais accompli un travail considérable pendant cette résidence en Allemagne et à mon retour, certains ont dit que j'avais changé ma pratique ! J'ai pour ma part l'impression d'être revenu, avec la cueillette de matériaux de la ville, à une attitude postmoderne qui m'est propre. En définitive, j'ai effectué un peu plus qu'un simple retour en arrière en réalisant des collages véritablement tridimensionnels. Ces sculptures d'assemblage n'auraient pu se faire sans mon expérience de la taille directe acquise à Saint-Jean-Port-Joli.

F.M. Les œuvres conçues en Allemagne au moyen de boîtes d'emballage récupérées entraînent nécessairement un commentaire sur la société de consommation. Ce type de propos est nouveau dans ton œuvre et apparaît encore plus lisiblement dans l'ours réalisé à Baie-Saint-Paul lors du Symposium de 2007. L'ours « gardien » du Symposium de Baie-Saint-Paul de 1984, sculpté dans du bois massif, laisse place à l'ours « marketing », assemblage fragile d'éléments hétéroclites. Les deux parlent cependant de la mémoire, mémoire de la tradition de la sculpture sur bois pour le

premier et mémoire collective et personnelle — des cartes, photographies et dessins offerts par les autres artistes du symposium viennent se juxtaposer aux collages d’emballages — pour le deuxième.

M.S. On m’a dit pendant le Symposium de 2007 que mon ours et mon billot effectués à l’été 1984 constituaient une réflexion sur les torts causés à la planète ! Il est vrai que le diptyque peut être interprété comme l’ours qui regarde son habitat se réduire. J’avoue que mes préoccupations en sculptant ce premier ours allaient plutôt dans le sens de l’appropriation d’un art mineur (la sculpture populaire et les références aux sœurs Bolduc par le traitement en relief polychrome du billot). Le commentaire sur la société de consommation est plus juste pour l’ours de 2007. À un thème comme celui de l’*engagement* (thématique du Symposium de 2007), il était tentant d’associer à nos pratiques de surconsommation l’idée de réchauffement de la planète et de sa conséquence directe qui est la disparition de l’habitat de l’animal. Ce qui est nouveau également dans ce travail, c’est l’aspect relationnel ; j’ai demandé aux résidents de Charlevoix de conserver leurs boîtes d’emballage et la cueillette a formidablement fonctionné.

F.M. Toujours lors de ta résidence en Allemagne, tu as commencé à utiliser la photographie. Certaines de ces images de lieux et de rencontres prises sur le vif sont incorporées directement aux sculptures, d’autres sont agrandies et présentées au mur. Depuis, tu t’es intéressé à la «vision photographique» dans une série d’œuvres en bas-relief sur le paysage. Que représente ce médium dans ta pratique ?

M.S. Mes sculptures d’animaux conçues en Allemagne correspondaient à des villes (Nuremberg, Berlin, Cologne, Bamberg...) et j’ai eu l’idée d’ajouter parfois des *vedute* sur ces assemblages de boîtes. J’ai réalisé aussi des photos des gens que je rencontrais, ce qui m’a permis d’humaniser en quelque sorte ce travail. J’ai pris beaucoup de photos, j’en trouvais certaines intéressantes, mais malheureusement elles étaient petites et cachées dans l’œuvre ! Lors d’une parenthèse au Québec pendant mon séjour en Allemagne, j’ai effectué une courte résidence au Centre Sagamie à Alma. L’équipement du centre m’a permis d’agrandir certaines images. Pour l’exposition qui a suivi, mon intention en plaçant sur les murs ces très grandes images était de transformer la galerie en une immense boîte. Mais la mise en abîme n’a pas fonctionné et plusieurs m’ont dit qu’ils aimaient les sculptures, mais qu’ils ne comprenaient pas les images au mur. J’ai fait l’erreur de laisser croire que je me prenais tout à coup pour un photographe !

J’ai amorcé en 2005 un travail où je sculpte des petits oculus représentant des *vedute* de ma région. Je photographie le fleuve et la Côte-Nord à partir de Saint-Jean-Port-Joli. C’est une réflexion à la fois sur la ligne d’horizon et le point de fuite vu à travers la lentille. Ce travail présente en même temps beaucoup de similitudes avec la sculpture sur bois traditionnelle (les bas-reliefs qui narraient surtout des scènes de genre), sauf que mes oculus sont polychromes et sculptés en creux. C’est un travail encore là circonstanciel puisqu’il correspond à un congé parental. Je faisais quotidiennement des promenades avec mon fils Léandre, attaché à moi dans un sac ventral, ce qui me laissait le temps de réfléchir et les mains libres pour prendre quelques clichés. La sculpture s’effectuait ensuite dans mon atelier, dans les moments de profond sommeil du bébé.

F.M. Pour conclure, qu'est-ce que représente la sculpture, ou si tu préfères, l'acte de sculpter, pour toi aujourd'hui ?

M.S. La sculpture est soumise plus que jamais à l'épreuve de l'espace. Michel-Ange disait qu'elle est plus satisfaisante que la peinture parce qu'elle est plus près des signes du réel. Et c'est ce qui cloche maintenant, le réel est saturé d'objets de toutes sortes et l'espace de la sculpture se transforme. Si on examine les propositions des jeunes artistes participant aux résidences du centre d'artistes Est-Nord-Est (Saint-Jean-Port-Joli) depuis quelques années, on remarque que la sculpture a changé. Il y a moins d'ateliers, qui s'avèrent trop coûteux, et l'artiste a troqué l'espace de travail pour le portable et les résidences ici ou à l'étranger. Les projets en trois dimensions sont éphémères ou transférés sur des supports numériques (installation/performance filmée / site Internet) et l'on résout ainsi les problèmes d'entreposage, de transport d'œuvres, etc. C'est au tour des jeunes artistes de ce nouveau millénaire à être malins. Il y a aussi la sculpture publique. Cette catégorie représente depuis presque 20 ans maintenant une grande part de mon travail d'atelier. Mais nous avons choisi, faute d'espace, de ne pas approfondir le sujet ni dans cet entretien, ni dans l'exposition.

Saint-Jean-Port-Joli,
Novembre-décembre 2007



L'atelier jouet, 2001 (événement *Artefact* 2001)

Aluminium et bois

205 X 175 X 153 cm (atelier), (dimensions et nombre d'animaux variables)

Photo : Michel Saulnier

INTERVIEW WITH MICHEL SAULNIER

Franck Michel

F.M.: While you were in school, you seemed to be more heading for art history. What led you to change direction toward production? How did this transition occur?

M.S.: When I was studying art history in Quebec City in the late 1970s, I was looking mainly at ancient and modern works. I visited the newly formed *Chambre blanche*, where I saw multidisciplinary performances and productions and attended debates. Contemporary art began to interest me more and more, and so I went to finish my bachelor's degree at the Université de Montréal. There, I discovered a new intellectual circle; the courses given by René Payant and Lise Lamarche, for example, gave me a different view of art. I also took some studio art courses at the time. Professors such as Yvon Cozic, Pierre Granche, and Serge Tousignant were very encouraging. I had a workspace at the Pavillon Mont-Royal, and I worked there seven days a week. I wanted to stay in this stimulating environment, and so it was natural for me to pursue a master's degree in art history. But I had already decided what my practice would be. This was when, in the early 1980s, I made my first assemblage paintings (*Maisons* and *Rue de banlieue*). Although I was still a student, I rapidly rose to professional status: I was represented by a private gallery, works were sold to Quebec museums for their public collections, I received creation grants from the Ministère des affaires culturelles

and the Canada Council for the Arts, I had a solo exhibition in New York . . . Things were easy for me at first. I liked to say that studying art history was useful to artists, that they must work with historical materials, and this is what I was showing in my work at the time by building houses that combined found materials, references to art history, and personal stories.

F.M.: The *Rue de banlieue* series that you produced at the time set the tone for the tribute to *Le Groupe des Sept* series that followed. Why did you become interested in the history of Canadian landscape painting after having dealt with a very urban subject?

M.S.: In the context of the early 1980s, the paintings being shown in museums and galleries were mostly post-autonomist, late plastician, and minimalist. These practices, the content of which was mainly epistemological, gave me the challenge of finding a pretext for reintroducing figurative imagery. I opted for what I called the logic of the material: with found plywood, I made houses, then I introduced the landscape into these houses, because this was where the wood came from. . . . Later, I made an animal, because it lives in these landscapes! I found this logic reassuring and it allowed me to move ahead, to distance myself from the artistic consensus. And, I realized that these images were also linked to personal memories. For example, when I was a child, my parents moved frequently,

and those suburban houses belonged to my history. I remembered that the paintings I liked then were by Van Gogh and the Group of Seven. It was also a form of arrogance to state that I liked these English-Canadian painters who were the rivals of Pellan and the automatists.

F.M.: In the *Rue de banlieue* and *Le Groupe des Sept* series, you played with perspective planes and incorporated found materials into the paintings. When one looks at these works of your youth, one gets the feeling that painting was not enough for you. It seemed like you already wanted to take the next step! In fact, that is what happened in the following series, *Polyptyque*, in which a painting cohabits with a wood sculpture of a bear. What motivated you to make the transition from painting to sculpture, and how did it happen?

M.S.: I was combining the pictorial and the sculptural in my very first series. Construction interested me, and this was manifested in my work by assemblages and combinations of all sorts. I had never done direct carving before this bear. The context in which it was created is important: it was during the Symposium de peinture de Baie-Saint-Paul in 1984, and it was the first time that the event was open to contemporary art. Finding that the public and some of my colleagues had trouble accepting the log painting that I was working on, I decided to protect myself physically and symbolically by sculpting a guard dog that I would place

behind me. In contact with the public, this animal became a friendly bear (since there were some in the mountains at Baie-Saint-Paul, living in hollowed-out trees!) and it made the rest of my stay very pleasant. This bear, which appeared in the world very spontaneously, later changed my practice considerably.

Finally, I would say that I found the trade of painter difficult. There are a number of paint layers on my houses in *Le Groupe des Sept* and on the log-landscapes. I was always painting over the previous work, and when this was no longer possible, I added a layer of plywood and started to paint again, looking for an end. I spent weeks on some painting-objects, constantly going over them. The direct carving imposed a new way of working: I had to subtract material rather than adding it. In spite of the physical effort that sculpture requires, it's always more restful than painting.

F.M.: The bear that made its first appearance at Baie-Saint-Paul actually seems to have been responsible for you becoming a sculptor. Alone, in couples or in packs, body or head, tiny or towering, sitting or standing, it has become a true fetish figure woven through your work with only the occasional absence. Over the years, you have developed this figure without ever being repetitive, varying the form, the scale, and the materials. The bear always seems to be the subject of new experiments. In your recent work,

however, it seems to be less prominent and is giving way to a bestiary, joined by dogs, rabbits, foxes, birds . . . So here's the inevitable question: What does the figure of the bear mean to you?

M.S.: I made my first bear in Baie-Saint-Paul in 1984, and it was only three years later that I thought about it again. In 1986, my thesis director, René Payant, had convinced me to finish my master's degree. I decided to apply myself to it, and it wasn't easy. I was interested in wood sculpture in contemporary art and in poetics – that is, the elements that make up a work. I realized that everything I had made up to then involved a repetition of childhood themes. I wanted to dig deeper into this research, and this is where my bear, conceived innocently in Baie-Saint-Paul, appeared fundamental to me. To conclude my theoretic work, I sketched out a sculpture project featuring three black bears capering in the space (*Mémoire*).

So, the bear was a figure of childhood, like the building blocks inserted into my structures, but with a fundamental difference: the bear (or teddy bear!) directly touched people's emotions. This came from my encounter with the public in Baie-Saint-Paul! And simultaneously, I managed to inscribe myself within a corpus of contemporary art. At the time, I said that I was doing minimalist art for babies! Claude-Maurice Gagnon mounted a retrospective of works with bears in 1998, and I was surprised to see how

much work I had done on this theme. Serge Fiset participated in a roundtable for the occasion, which he titled, quite nicely, "Ceci n'est pas un ours."

F.M.: Saint-Jean-Port-Joli has a long tradition of sculpting in wood. The time you spent there before moving there seem to have been decisive in the development of your artistic approach. Did your sudden interest in direct carving lead you to stay there, or was it pure chance?

M.S.: After my stay in Baie-Saint-Paul, I wanted to spend the summer in the country. One day in Montreal, the sculptor Jean-Pierre Morin told me that I would find a wonderful workspace in Saint-Jean-Port-Joli. He introduced me to Jean-Pierre Bourgault, who generously hosted me in his sculpture school, a mythic site in a certain Quebec counterculture, which had just closed for lack of a new generation. For the warm welcome and for the studio, an artist couldn't dream of more. I discovered new equipment and techniques, and Bourgault gave me materials. He wanted my stay to be very successful. The first summer, I made *Marine*. I returned there the next year, and I sculpted *Mémoire*. After my third summer and the *Histoires de bois* project in 1987, I forgot to go back to Montreal. I spent the fall, the winter, and then the spring there. I had sculpted the *Oiseaux-fleurs* and *Verger de cerises* series. Saint-Jean-Port-Joli is also a magnificent landscape, with the St. Lawrence in

front of us and as a bonus three hundred kilometres of the Charlevoix coast. And in fact, my sculptures were getting bigger and bigger, and it would have been difficult for me to do this work in the city.

The fact that Saint-Jean-Port-Joli is recognized for traditional wood sculpture interested me. When I arrived, there were still living testimonies to the great era, such as Jean-Julien Bourgault, whose studio I visited. I also greatly respect the sons of Médard Bourgault, who made religious sculptures. I was looking for people who made folk art. A love of wood and a curiosity about what others were doing brought artisans and artists together.

F.M.: The works that you made at that time and most of those that he followed are imbued with a certain figuration, even though René Payant wrote about you in 1985, ". . . the portrayal is schematic: the figuration is more imagined than imitative." Does this "loyalty" to figuration come from your interest in folk art?

M.S.: When René Payant wrote that, he was referring to the fact that I was making very schematic representations and not trying, for example, to portray an existing or realistic house. I was looking for the essence rather than a portrayal of the specific. Before making a bear, I looked within myself to find the model, the childlike side of everything I do. Starting in 1995, I schematized to a point that I

kept and repeated only one bear head (the sculptures in the *Composition* series, in *Vitae-sexualis*, in the *Écho* and *La famille* public sculptures). And some of my representations were “imagined” to the point of becoming surrealist. I think of all the pieces that changed identity: the boat-breast and the person-house in *Marine*, the tree-fishtail-woman’s body of *Torrents de printemps*, *Oiseaux-fleurs*, *Cœur-feuille* . . . I got this as well from folk art: the capacity to imagine a fantastic animal or a bird’s head in a bit of found wood. The cottages of my childhood were populated with these objects, which fascinated me.

F.M.: You are very sensitive to your immediate environment and you steep yourself in the events, people, landscapes, and culture around you. The influence of Saint-Jean-Port-Joli and its environment on your work is an obvious demonstration of this. Some of your sculptures become personal stories – one might even say “autobiographical sculpture.” This sensitivity is quite unusual in a sculptor.

M.S.: I tried, very early, to expunge the autobiographical relationship from some of my works, and this corresponded perhaps to my moving to sculpture. At the time, I liked to say that because wood is a warm, sensual material, it is easy while working with it to be deflected from your primary goal and let yourself be swept toward the unknown. I am certainly not the first to have seen a nipple in

a knot in a piece of wood! To my credit, I didn’t censor this desire (putting myself at risk of being roasted by the critics) and went a bit further in the association. For example, this piece of wood became a boat-breast. This very simple *mère/mer* (mother/sea) association became poetic and approached Bachelard’s phenomenology. But I must say, and this is true for all my work, that this association was born of a series of manipulations of the material. And that was exactly what I was looking for at the time: the encounter that would push aside the first image. To do one thing and have the feeling that it was born elsewhere – that’s what causes vertigo and the desire to start over. Wood has the advantage of always proposing something. It creates a real relationship of exchange between the sculptor and the material.

F.M.: In 1993, you did a six-month residency in Japan. This stay was very influential on the evolution of your work, and here again we find traces of your new experiences. Among other things, you introduced new animal figures, such as the rabbit, a symbolic animal in the Japanese imagination.

M.S.: During my residency in Japan, it was once again the context that caused me to deviate from my original plan. I arrived with the idea of sculpting a bear-body part. I had just finished the small wax figures for *Anatomia ursus* and I wanted to make a larger sculpture of the

same sort. At home, the bear represents animality and a figure of childhood, which was important for this work. But in Japan, it didn’t work: the bear symbolizes a wild animal that has almost completely disappeared from the country. On the other hand, when I talked with artists, I found out that Japanese children see two rabbits on the moon that tap with wooden mallets on a large bowl to make sticky rice. The rabbit’s ears also lent themselves to all sorts of sculpted arabesques, which I associated with calligraphy of Kanji characters. I also sculpted rabbit-noses, since I work in camphor wood and I was fascinated by the smell. It reminded me of the camphor rubs that my mother used to pamper me with when I was sick. The Japanese have been working with wood for three thousand years, and their approach is very different from ours. I used *urushi* (Japanese lacquer) to paint the sculpture *Mangetsu monogatari* (*Tales of the Full Moon*). I then used this same resin as pigment on paper (*Chromosomes*).

I was completely at ease in this culture, and I returned there twice to show my works. A new constraint was created for me by the high cost of transport: the works, which had to fit into my luggage, also had to have enough presence to justify an exhibition in a gallery in the Ginza quarter of Tokyo. This is how I came up with the use of a mirror (*Vitae-sexualis*). The reflection of the body part in the head of the bear projected the viewer to a different place, another side of reality.

F.M.: In 2002, you left for a one-year residency at Villa Concordia in Bamberg, Germany. This stay also seems to have had a considerable effect on your approach. The absence of adequate tools for working with the material and the lack of technical support caused you to make works using accumulations of recycled objects. Five years later, in 2007, when you participated in the Symposium Baie-Saint-Paul, you used the same technique. So this wasn’t simply a circumstantial detour! You truly integrated the German experience into your practice.

M.S.: In Germany, rather than trying to re-create a familiar studio with all my equipment and tools, I glimpsed the possibility of making sculptures with a material that was accessible and simple to work. The Bavarians are very systematic about putting cardboard boxes in the street for recycling. My studio quickly became a laboratory for recycling and experimenting on the architectural and animal motif. I laminated the boxes as if they were pieces of wood, and I sculpted them with an Exacto knife. Elements of a small model appeared to inhabit these animal structures with a reality in miniature. I had an exhibition planned for my return to Montreal, and these lightweight sculptures could be nested into each other to facilitate intercontinental transport. I had accomplished a considerable amount of work during my residency in Germany, and when I came

back, some people said that my practice had changed! For my part, I had the feeling of having returned, having gathered materials from the city, with a postmodern attitude of my own. I definitely did a bit more than simply going backward by making truly three-dimensional collages. These assemblage sculptures could not have been made without my experience with direct carving acquired in Saint-Jean-Port-Joli.

F.M.: The works you made in Germany with recycled packaging boxes inevitably lead to a commentary on consumer society. This type of intention was new in your work, and it was even more obvious in the bear made at Baie-Saint-Paul during the 2007 symposium. The “guardian” bear from the Symposium de Baie-Saint-Paul in 1984, the first one, sculpted out of solid wood, and the second one made of collective and personal memories of maps, photographs, and drawings donated by other artists at the symposium, were juxtaposed against the collages of packaging.

M.S.: They told me during the 2007 Symposium that my bear and my log made in the summer of 1984 formed a reflection on the wrongs done to the planet! It is true that the diptych could be interpreted as a bear looking at its shrinking habitat. I admit that my concerns in sculpting this first bear went more toward the appropriation of a minor art (folk sculpture and the references to the Bolduc sisters for the

polychrome relief treatment of the log). The commentary on consumer society is truer for the 2007 bear. For a theme such as “engagement” (the theme of the 2007 Symposium), I was trying to associate the idea of global warming with our over-consumption and the direct consequence, which is the disappearance of animals’ habitat. What is also new in this work is the relational aspect: I asked residents of Charlevoix to keep their packaging boxes, and the collecting went wonderfully.

F.M.: Also during your residency in Germany, you began to use photography. Some of these images of places and encounters taken from life were incorporated directly into the sculptures; others were enlarged and presented on the wall. Since then, you have shown your interest in the “photographic vision” in a series of bas-relief works on the landscape. What does this medium represent in your practice?

M.S.: My sculptures of animals made in Germany corresponded to cities (Nuremberg, Berlin, Cologne, Bamberg, etc.), and I had the idea of sometimes adding *veduti* to the assemblages of boxes. I also took photographs of people I met, which enabled me to somewhat humanize the work. I took lots of photographs, I found some interesting, but unfortunately they were small and hidden in the work! During a brief visit to Quebec while I was living in Germany, I did a short residency at the Sagamie

Centre in Alma, using the centre’s equipment to enlarge some images. For the exhibition that followed, my intention in placing the very large images on the wall was to transform the gallery into an immense box. But the attempt to create this gulf didn’t work, and people told me they liked the sculptures, but they didn’t understand the images on the wall. I made the error of letting people believe that I was suddenly thinking of myself as a photographer!

In 2005, I began a work in which I sculpted small *oculi* representing *veduti* of my region. I photographed the river and the North Shore starting from Saint-Jean-Port-Joli. It was a reflection on the horizon line and the vanishing point seen through the lens. At the same time, this work had much in common with traditional wood sculpture (bas-reliefs that narrate mainly genre scenes), except that my *oculi* were polychrome and engraved. This was again a circumstantial work because it corresponded to a paternity leave. Every day I walked with my son, Léandre, attached to my chest in a baby carrier, which left me time to reflect and my hands free to take a few snapshots. The sculpture then came together in my studio, during moments when the baby was fast asleep.

F.M.: To finish, what does sculpture – or, if you prefer, the act of sculpting – mean to you today?

M.S.: Sculpture is being subjected, more than ever, to the test of

space. Michelangelo said that sculpting is more satisfying than painting because it is closer to signs of reality. And that’s the problem now, reality is saturated with objects of all sorts and the space of sculpture is being transformed. If you look at the proposals of young artists taking part in residencies at the Est-Nord-Est artist-run centre (Saint-Jean-Port-Joli) over the last few years, you note that sculpture has changed. There are fewer studios, which are too costly, and artists have traded the workspace for portability and residencies, here or abroad. Three-dimensional projects are ephemeral or transferred onto digital media (filmed installation/performance/Web site) and you thus resolve problems related to storage, transportation of works, and so on. It’s the turn of young artists of the new millennium to be clever.

There is also public sculpture. For almost twenty years now, this category has represented a large part of my studio work. But we have chosen, for lack of space, not to delve further into this subject in this interview or in the exhibition.

**Saint-Jean-Port-Joli,
November–December 2007**