

Christiane Patenaude
Chair morphique

Sylvain Campeau

Number 51, Spring 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9610ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

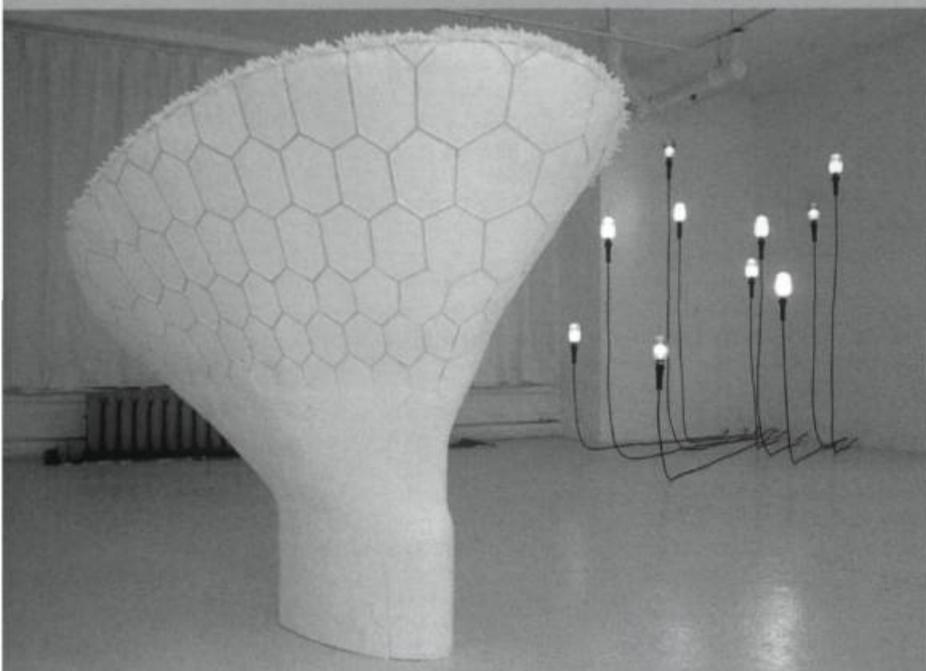
[Explore this journal](#)

Cite this document

Campeau, S. (2000). Christiane Patenaude : chair morphique. *Espace Sculpture*, (51), 43–43.

Christiane Patenaude *Chair morphique*

SYLVAIN CAMPEAU



Christiane Patenaude, *Les sondes*, 1998.
Photo: Paul Litherland.

Bruits de fond, *Bruissements* et *Les sondes*, la panoplie des objets de Christiane Patenaude donne déjà, par ces titres, dans la synesthésie, dans la référence sibylline à une perception sensible qui relève de l'audible. Ils jouent ainsi sur toute la palette de la perception sensible et arrivent à un effet de séduction par le jeu d'un leurre énigmatique.

Que sont-ils ? À quoi réfèrent-ils ? Fétiches ou gris-gris, amulettes ou formes vaguement — on ne sait par quels devers — sexuées, ils jouent d'un cumul de sens suspendus, flottants, créent cet émoi subtil. Grappes pendantes, corne d'abondance, gaine qui a tout du soulier, hampe en ballant, saillies comme lèvres, monts de Vénus : monde de rébus. Ces objets sont autant de matières mates et lisses, autant d'appendices aux composantes confondantes.

Les surréalistes, avec leurs objets à fonctionnement symbolique, ne faisaient pas autrement. L'*Objet : le déjeuner sur l'herbe* de Meret Oppenheim ne se présentait-il pas comme

un ensemble tasse, soucoupe et cuiller entièrement fait en fourrure ? Cette dernière œuvre, dans la nomenclature qu'élaborait le texte *Objets surréalistes*¹, se classait sans aucun doute dans la catégorie des objets « trans-substanciés ». Basée sur le fantasme et la réalisation d'actes inconscients, leur réalisation symbolique constitue, selon les surréalistes, le processus type de la perversion sexuelle. En eux, par leur dessin et leur motricité, par leur sollicitation de formes vaguement sexuées, se concentrent l'investissement du désir, une sensualité suintante, l'un comme l'autre *déplacés*.

Les objets transitoires de Christiane Patenaude, tout en excroissances et en cavités enveloppantes, pourraient certes s'inscrire dans cette nomenclature. Perlant eux-mêmes de murs dont ils semblent sortir, en arrière desquels une matière incontrôlable et visqueuse semble s'être accumulée jusqu'à déborder, ils offrent, entre leurs formes épurées et leur matière brute, une sorte de contraste troublant. Formes, compositions et assemblages sont ramenés à une configuration et un volume suggérant une certaine matière dont il s'avère finalement que cet objet n'est pas constitué, une matière dont on

ne saurait dire en quoi elle est inopinée. Il faut alors consentir à la possibilité qu'il y ait, entre la matière et la forme/volume, une sorte de liaison de cause à effet, une sorte de métonymie forcée, fondation implicite et culturelle de liaison morphique.

On aurait donc tort de ramener cette production uniquement aux objets surréalistes. Par la répartition des objets dans l'espace, on retourne aussi bien au *Minimal Art*, à la réduction des sculptures à des formes essentielles, savamment distribuées en une présentation spatiale qui force l'attention du spectateur sur sa propre mise en rapport avec l'objet. Ainsi, ces excroissances issues des murs, ces suspensions et ces appliques sont-elles autant d'installations significatives, sorte d'accrochages singuliers du disparate.

Il en va aussi de cette double référence possible comme d'un cumul davantage que d'une exclusion réciproque. D'une part, leur verticalité les présente comme appendices. D'autre part, l'effet conjoint de ces références amène à penser la sculpture de Christiane Patenaude comme une sorte de manifestation d'objets aux formes, configurations et matières non seulement diversement connues mais dont les connotations se contredisent entre elles. Notre réception de ces œuvres révèle cette connotation inconsciente des liaisons entre matières et formes. Elle nous conduit à reconnaître l'existence d'une symbolique généralement acquise, une sorte d'architecture de ces couplages attendus. D'où il retourne qu'une certaine forme de perversion se manifeste ; perversion *des matières* par ce déplacement qu'elles subissent des formes qu'elles devraient *nécessairement* prendre. Il en va du processus qui gouverne le tout comme d'un investissement haptique², où nos attentes et nos désirs obnubilés par la forme et ce à quoi sa matière devrait normalement convenir (ou vice versa) s'excitent à toucher de l'œil, sinon du doigt, une substance autre que celle

espérée. Piégé dans son expectative, forcé de retourner à son seul investissement libidinal, le désir devient pure prégnance inassouvie. Comme, en plus, leur dessin est épuré et ne donne que de loin une impression sexuée, les objets nous semblent bien plus révéler la réserve imaginaire de configurations sensuelles que référer à l'une des représentations attendues dont cette réserve serait composée. Si bien que nous assistons à l'éclosion d'une sorte de désir ouvert, qui ne se serait encore fixé sur aucune forme en particulier mais agirait dans l'épaisseur signifiante où cette forme se donne comme manifestation sensuelle. Se manifeste une libido qui, dépassant le seul investissement sexuel, en serait à une phase préliminaire au moment où elle se fixe sur un objet et s'y limite. Une libido d'avant le temps de l'accumulation d'un désir buté sur cet objet, à le rendre méconnaissable dans cette *clinquance* de cupidité.

Bruissements des matières, bruit de fond de la substance ; anamorphoses du désir. ■

NOTES :

- 1 Salvador Dali, « Objets surréalistes », p. 16-17 dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, no 3, décembre 1931, Librairie José Corti. Reproduit dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (collection complète), no 1 à 6, juillet 1930 à mai 1933, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1976.
- 2 Pour Jennifer Fisher, (« Relational Sense. Towards a Haptic Aesthetic », p. 4-11, in *Parachute*, n° 87, juillet-août-septembre 1997), le *haptic sense* comprend « the tactile, kinæsthetic and proprioceptive sense » ; il fonctionne par « continuity, contact and resonance ». La production de Christiane Patenaude sollicite ce sens. Deleuze et Guattari utilisent aussi l'adjectif pour qualifier une catégorie de la perception (*Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1980, p. 598. Merci à Anne Bérubé pour avoir attiré mon attention sur cette référence).