

De la sculpture comme brèche

Paul-Émile Saulnier, Yves Louis-Seize, Robert Saucier

Serge Fisette

Number 63, Spring 2003

Art & publicité
Art & Publicity

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9201ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fisette, S. (2003). Review of [De la sculpture comme brèche : Paul-Émile Saulnier, Yves Louis-Seize, Robert Saucier]. *Espace Sculpture*, (63), 37–39.



DE LA SCULPTURE comme brèche



PAUL-ÉMILE SAULNIER, *Morceaux de mémoire – Repli des choses*, 2002. Vues partielles de l'exposition. Centre des arts contemporains de Québec à Montréal. Photo : Michel Dubreuil.

Commençons d'entrée de jeu en abordant la question du métier, du savoir-faire. La chose n'est pas coutumière de nos jours, mais elle sied bien à Paul-Émile Saulnier, Yves Louis-Seize et Robert Saucier, qui ont exposé leur travail récent, l'automne dernier. Un travail où le « construit », le « fabriqué », et l'intervention sur la matière tiennent une place importante dans l'élaboration de l'œuvre — et en constituent des traits marquants. Forts d'une expérience et d'une pratique étalées sur plusieurs décennies, ces artistes ont développé une maîtrise de leur art de sorte que l'on fera intervenir aisément les notions de richesse et de justesse du langage, d'accomplissement des propositions plastiques.

Cette présence accordée au « manuel » fait surgir une autre question, celle de l'objet. La chose, encore là, n'est plus coutumière de nos jours, mais elle s'avère prééminente dans l'œuvre de ces sculpteurs, l'objet y signifiant sa présence de manière soutenue — que ce soit, chez l'un, par l'accumulation compulsive des éléments, chez les autres, par le traitement élaboré des plans et des surfaces, ou par le bricolage minutieux et savant des composantes. On parlera d'une... matérialité exacerbée de l'œuvre dont l'une des conséquences est d'interpeller directement le corps : ici, une multitude de territoires contigus à appréhender, là des structures sur lesquelles marcher ou s'asseoir, là encore des mécaniques mobiles à écouter ou à contourner habilement. Le corps sans cesse sollicité — captif/captivé —, qui tantôt se penche, se redresse, déambule, tantôt s'immobilise, regarde, contemple, ailleurs se met à l'écoute ou tente d'esquiver le choc d'une collision. Le corps convoqué dans l'espace. Dans l'espace sculpté. Celui de trois artistes aguerris, issus d'une même génération, ayant en

commun ce goût de l'ouvré et du travail bien fait. Trois artistes par ailleurs qui, par-delà ces quelques dénominateurs, poursuivent une trajectoire unique. Dans la constance, dira-t-on, et la fidélité.

PAUL-ÉMILE SAULNIER
Cette fidélité est particulièrement manifeste chez Paul-Émile Saulnier qui reprend les mêmes éléments d'une installation à l'autre, notamment de minuscules paquets de journaux ficelés et noircis : « Porteurs de significations diverses, explique l'artiste, ils renvoient à la censure, à l'accumulation, à la production industrielle, au quotidien, à la répétition, à la stratification de la petite et de la grande histoire, à la classification de l'information, à la mémoire, au témoignage, à la communication. Ce sont des petits paquets de temps et ils jouent un rôle de dénominateur commun entre les diverses séquences installatives¹. »

Saulnier, d'une exposition à l'autre, semble poursuivre un « grand œuvre » — un... œuvre au noir, dira-t-on — en perpétuelle mouvance, toujours inachevé, auquel viennent se greffer des élé-

ments supplémentaires lors de chaque présentation. On imagine des superpositions infinies de strates. On imagine un archéologue qui fouillerait un site et mettrait continuellement à jour de nouveaux artefacts, chacun d'eux ne constituant qu'un fragment d'un corpus plus vaste qu'il s'évertue à reconstituer, d'une signification qui sans cesse se dérobe. Saulnier semble poursuivre avec acharnement une tâche qui le dépasse. Une quête inlassable, démesurée sur le sens de la détresse humaine, peut-être, chaque élément de ses installations représentant une part de cette détresse infinie qu'il faut exorciser, une part du mystère opaque de cette détresse qu'il tente de percer. Il y a là des lambeaux qu'il n'en finit pas d'exhumer, d'où surgirait un jour une brèche possible, une lueur, une lumière. Caisses de bois, frontons de baraquements concentrationnaires, bidons d'essence, scies à ruban, manivelles, volutes de violon, micros, machines à écrire, lavabos, autant d'objets et de lieux mémoriels — et mémoriaux — rappelant la guerre meurtrière, l'exploitation humaine, l'oppression, l'exil, la persécution ou la facticité de la consommation outrancière : « Ces objets, précise Saulnier, se retrouvent dans un réseau de signes. Inventoriés, métamorphosés, ils sont des objets témoins, des fragments de mémoire, des points d'ancrages et de repères, des traces, des prélèvements arrachés tantôt à mon histoire personnelle, tantôt à l'histoire collective, tantôt à la Grande Histoire². »

Ces objets extirpés s'accumulent, s'entassent, s'empilent, se chevauchent, comme si l'artiste élevait des autels, des monuments de tourments, envahis de silences et de cris — de ce silence par-delà le cri, dès lors qu'il n'y a plus de mots, de voix pour hurler l'indicible. Le spectateur évolue au cœur de ces méandres, dans ce théâtre du tragique : « Mes installations obligent le spectateur à adopter des points de vue divers, note Saulnier, à se déplacer, à s'attarder, à revenir sur ses pas, à emprunter des parcours différents afin de

découvrir des points de repères qui guideront sa lecture. Ce dernier n'est plus devant une mise en scène comme au théâtre, mais se voit plutôt impliqué directement dans l'œuvre³. »

Pour la présentation au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, il a repris, au rez-de-chaussée, une version abrégée de l'exposition *Ponctuation des choses* présentée au Musée régional de Rimouski, et conçue une installation *in situ* en exploitant les caractéristiques particulières du sous-sol : plafond bas, absence de fenêtres, plancher de béton, tuyauterie rouillée apparente, taux élevé d'humidité, etc. Dans ce lieu étrange à l'aspect plutôt sordide, il a aligné au mur une série de lavabos aseptisés munis, chacun, d'un essuie-mains immaculé. L'artiste signale une référence à un camp d'exécution nazi lors de la dernière Guerre mondiale, et il y avait là, en effet, quelque chose de pénitentiaire, de carcéral, de chirurgical d'où se dégageait un réel sentiment d'étouffement et d'oppression (une œuvre particulièrement forte qui, à mon sens, se suffisait à elle-même et n'avait nullement besoin des machines à écrire posées à proximité, lesquelles, en diversifiant les lectures possibles, amoindrissaient et diluaient l'impact de l'installation).

Il y a chez Saulnier une profusion d'objets et de territoires juxtaposés. Puis, il y a ce noir partout, qui recouvre tout, qui uniformise : les objets et les territoires endeuillés. On pense à un après-cataclysme survenu, terrifiant, horrible, menaçant. On imagine une catastrophe, son ampleur, et la totale désolation. Et Saulnier qui inventorie cela, le dénonce.

YVES LOUIS-SEIZE

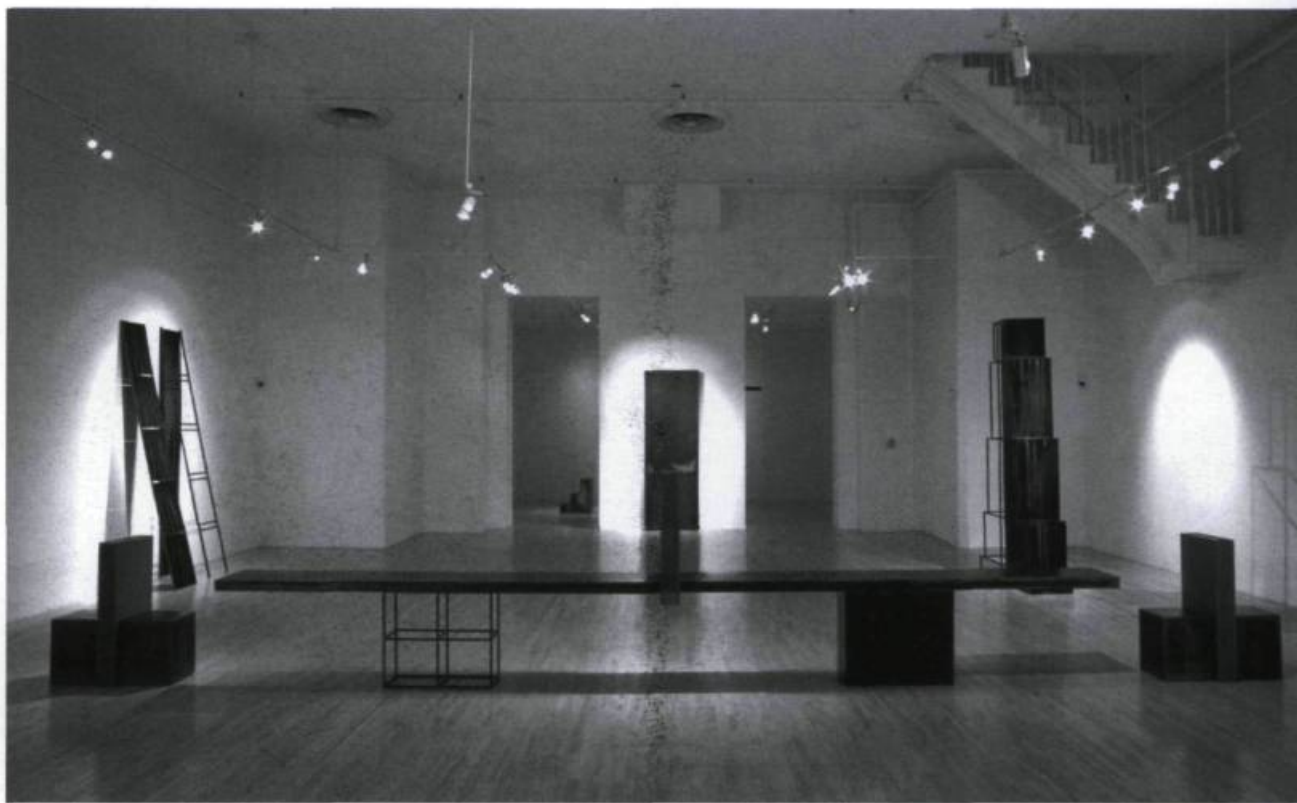
Dans un registre plus léger, Yves Louis-Seize a proposé deux expositions simultanées de ses œuvres, réalisées en fonction du lieu d'accueil : des œuvres bidimensionnelles à Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil, et des sculptures à Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.

Parlant de son approche, l'artiste écrivait en 1989 :

« Décrire, non
Dire

La présence chargée de
La mort...

Ici et là
Je m'étourdis
Dans des gestes



Où j'exprime le temps
Le silence
Le grand passage à l'Autre
rive. »

Près de quinze ans plus tard, qu'en est-il de ces préoccupations qui ont sous-tendu le travail d'Yves Louis-Seize durant toutes ces années : la dérive et le nomadisme, le corps vieillissant, la difficulté de communiquer, l'obscurité, la mémoire, le passage du temps ? Des thèmes qui, à l'époque, s'exprimaient dans des titres comme *L'homme inquiet par le temps*, *Le surgissement de l'indifférence*, *Le temps m'absorbe lentement*, *Suspendre ses désirs*, *l'instant des cicatrices exposées*, *Noir vs Black*. Aujourd'hui, il est question de *Planéité fluide*. Sans doute y décèlera-t-on un allègement, une... légèreté désormais survenus. En effet, c'est une sorte de légèreté qui émane au départ de ces murales et sculptures récentes, comme si l'artiste était finalement parvenu à se libérer d'un poids oppressant. Certes, l'acier froid et sombre est toujours présent, mais il est dorénavant envahi de couleurs alors que les masses opaques et lourdes de naguère ont fait place à des structures plus ouvertes. Des structures qui, en composant avec le lieu, offrent un ancrage plus prégnant dans le réel, se délestant ainsi des références mythologiques, des symboles et

archétypes primordiaux de jadis. L'artiste, ce faisant, semble avoir ramené son questionnement à un autre niveau, modifié son angle d'approche, conférant une présence accrue à certains éléments récurrents dans son œuvre — la coloration des surfaces, les ouvertures pratiquées dans la masse, etc. —, leur donnant cette fois la primauté : le clair sur le sombre, le dynamique sur le statique, le léger sur le lourd. Ainsi, les immenses panneaux et plaques d'acier sont devenus des tableaux intimistes où le traitement à l'acide révèle des effets d'écoulement et des motifs colorés et fluides. « Si le travail est formel au départ, précise Louis-Seize, il existe des pistes de lecture pouvant être figuratives ou référentielles. Les analogies avec le réel sont presque incontournables : des lignes de séparation de plans deviennent des lignes d'horizon ; des plans d'acier pur des ciels dégagés. Mes tableaux sont des regards distancés de la réalité bien qu'ils entretiennent avec elle des relations souhaitées⁴. » Ces tableaux, souvent présentés en diptyque, dévoilent une sorte d'au-delà du matériau. L'acier est poussé à ses limites, l'artiste grugeant la matière pour y faire surgir des zones de couleurs évoquant tantôt des paysages, tantôt des chutes et des constellations. Une tension surgit entre la planéité

et la froideur de l'acier et la fluidité et la chaleur du motif ; de même, il semble y avoir contradiction apparente puisque ce matériau habituellement réservé à la sculpture est ici transformé en « support » pictural. Ce débordement du matériau se retrouve également dans l'exposition du centre Expression, la sculpture s'ouvrant cette fois sur l'espace architectural, établissant des liens étroits avec le bâti, tout en questionnant les relations aux objets inanimés : échelle, seuil, balcon, colonne, escalier, mobilier, fenêtre. Ces divers éléments — que l'artiste perçoit dans le lieu d'exposition mais aussi, quotidiennement, dans son espace de vie — deviennent dès lors des prétextes pour élaborer des œuvres lesquelles, à leur tour, interrogeront le rapport au corps, l'euphorie ou l'angoisse du vide, ou encore l'incommunicabilité des rapports humains.

Planéité fluide constitue peut-être un jalon marquant dans le parcours d'Yves Louis-Seize, d'une part par l'exploration plus poussée de l'artiste sur la matière — jusqu'à en révéler des dimensions inattendues, voire extrêmes — ; d'autre part, par la proximité nouvelle qu'il établit dorénavant avec son « sujet » d'étude, ancré davantage dans le quotidien et la... trame des jours. On avancera ici l'idée d'harmonie, de réconciliation.

YVES LOUIS-SEIZE,
Planéité fluide, 2002.
Acier. Vue partielle.
Expression, centre
d'exposition de Saint-
Hyacinthe. Photo :
Guy L'Heureux.

ROBERT SAUCIER

On terminera sur le mode ludique avec la récente installation de Robert Saucier. Dans le dépliant accompagnant l'exposition, le critique d'art Jean-Pierre Latour fait intervenir la notion d'automates en parlant de ces *Autosmart*. « Les automates, écrit-il, représentent une forme de trompe-l'œil et de trompe l'esprit quand une simple mécanique, "sans cœur et sans âme", parvient à mimer de façon convenable, les gestes et les acti-

propos de Gérard Durozoi qui, commentant un certain art cinétique, affirme que « l'appréciation des œuvres doit alors s'effectuer en termes d'ingéniosité plutôt que de réussite artistique⁵ » ? Débat sans fin que celui-là, qui oppose art et technique ; débat stérile dans les circonstances puisqu'il nous mènerait à boudier notre plaisir devant ces « drôles » d'engins animant l'espace de la galerie et émettant des sons plus ou moins audibles. Hautement sophistiqués, les

s'arrêter à quelques pieds de la personne, puis commence à réciter en accéléré un texte, à la limite du compréhensible. La "machine aveugle", elle, se promène sans porter attention au spectateur et récite un texte technique décrivant une liste de diapositives de mes œuvres antérieures. La "machine à moteurs" possède des détecteurs qui lui permettent de se guider efficacement vers les gens. Elle n'a pas de capteur pour l'empêcher de foncer vers eux de sorte qu'elle les

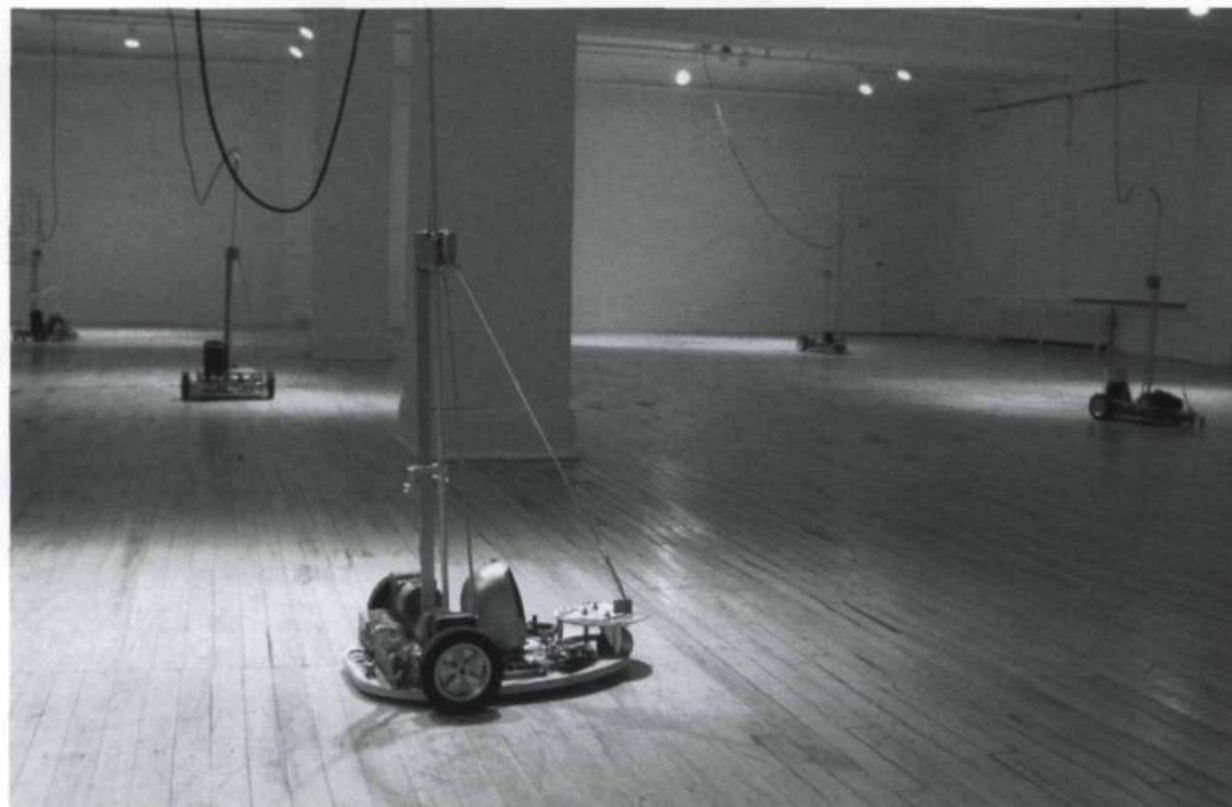
mêmes, tourneraient à vide de manière aléatoire et incohérente. En s'approchant peu à peu, on constate qu'il ne s'agit pas de tondeuses et que chaque engin a été minutieusement programmé, investi, dirait-on, d'une forme primaire d'intelligence artificielle, mais axée sur le dérisoire, l'inutile. C'est ce mélange de complexité et de futilité qui, au bout du compte, fait sourire (et comme l'on sait pertinemment que le sourire n'est pas une attitude fréquente lorsqu'on visite des galeries d'art, on conclura que ces machines remplissent leur rôle à merveille et qu'elles s'avèrent en cela des plus efficaces).

On parlera, chez Paul-Émile Saulnier, Yves Louis-Seize et Robert Saucier, d'une sculpture qui s'est... bonifiée avec le temps, au fil des années d'apprentissages et d'expérimentations. On y perçoit tout cet... « ouvrage, remis cent fois sur le métier », cet acquis issu de la maturité. Curieusement, cette longue évolution, cette inscription dans la durée semblent avoir entrouvert des brèches dans le corpus de chacun des artistes. Chez le premier, une trouée vers la lumière, vers une lueur qui paraît émerger du noir ; chez le second, une sensibilité nouvelle à la couleur et une légèreté ; chez le troisième, enfin, une brèche vers l'humour. Comme si, d'une pratique assidue de la sculpture, pouvait émerger un autre possible, un ailleurs réconcilié, dira-t-on. ←

Paul-Émile Saulnier, *Morceaux de mémoire-Repli des choses*
Centre des arts contemporains
du Québec à Montréal
7 septembre-18 octobre, 2002

Yves Louis-Seize, *Planéité fluide*
7 septembre - 6 octobre 2002
Plein sud, centre d'exposition
en art actuel à Longueuil
7 septembre-20 octobre 2002
Expression, centre d'exposition
de Saint-Hyacinthe

Robert Saucier, *Autosmart*
Centre d'exposition Circa, Montréal
14 septembre - 12 octobre 2002



ROBERT SAUCIER, *Autosmart*, 2002. Vue partielle de l'exposition. Robots avec microcontrôleurs, modules sonores, moteurs et mécanismes, aluminium et contreplaqué. Photo : R. Saucier.

vités humaines ou à simuler certaines propriétés du vivant⁵. » Les six machines de Saucier, en effet, semblent imiter des comportements humains du fait que chacune d'elles est investie d'une personnalité propre se révélant dans sa manière de bouger et d'occuper l'espace qui lui est assigné.

Outre ce rapprochement avec les automates, on pourrait instaurer d'autres filiations, directement liées à l'histoire de la sculpture. On se souviendra de certaines machines de Tinguely, ces « chars » et « bascules » des années soixante-dix qui se déplaçaient sur des plateaux et ne produisaient que du bruit et des mouvements sans fonction. On se souviendra aussi des divers types d'installations et d'environnements reliés au cinématisme. À cet égard, faut-il reprendre ici le

dispositifs de Saucier semblent lorgner vers la robotique et s'en moquer avec humour et ironie. Qu'on pense à cette « machine loupoyant » près de l'entrée qui, munie d'un capteur PIR, fonctionne en permanence, mais reste silencieuse. « Quand elle aperçoit quelqu'un, explique l'artiste, elle doit lui faire face, s'arrête de bouger et commence à réciter un texte traitant de la convivialité de mes œuvres. Une fois qu'elle a fini son texte (1 minute), elle recommence à se promener. Pendant la première minute, elle s'arrêtera si quelqu'un est placé devant mais ne récitera pas le texte. Ensuite retour au fonctionnement normal. » Quant à « machine bruyante », poursuit-il, « elle fonctionne en permanence et dès que quelqu'un est repéré, elle foncé dans sa direction mais pour

poussera hors de son territoire. Le texte entendu en permanence est de Jocelyne Connolly, sauf lorsqu'elle est en chasse — elle devient alors silencieuse. Enfin, la "machine avec moteur pas à pas" tourne en rond continuellement en balayant son territoire. Dès que quelqu'un est perçu par son détecteur, elle foncé directement dans cette direction⁷. »

Ces mécaniques, qu'on pourrait qualifier de narcissiques — elles ne parlent que d'elles-mêmes ou de leur créateur —, évoluent chacune dans une aire restreinte d'un peu plus de 600 cm de diamètre et sont rattachées à un fil électrique sortant du plafond. À première vue, on dirait des... tondeuses à gazon dont on aurait laissé la carcasse à découvert. Elles s'activent dans la galerie comme des appareils qui, privés de leur conducteur et laissés à eux-

NOTES

1. Courriel de l'artiste, novembre 2002.
2. Lettre de l'artiste, 6 novembre 2002.
3. *Ibid.*
4. Document de l'artiste, juillet 2002.
5. Dépliant, Centre d'exposition Circa.
6. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Éditions Hazan, Paris, 1992, p. 29.
7. Texte de Robert Saucier, décembre 2002.