

Sept dessins de Paul-Émile Saulnier dans *Le sourire des chefs*
Michel Savard, *Le sourire des chefs*, Montréal, Éditions du
Noroît, 1987, 107 p. (avec sept dessins de Paul-Émile Saulnier).

Élisabeth Haghebaert

Numéro 20, mai 1988

Appellation contrôlée

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025487ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025487ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Haghebaert, É. (1988). Compte rendu de [Sept dessins de Paul-Émile Saulnier dans *Le sourire des chefs* / Michel Savard, *Le sourire des chefs*, Montréal, Éditions du Noroît, 1987, 107 p. (avec sept dessins de Paul-Émile Saulnier).] *Urgences*, (20), 75–77. <https://doi.org/10.7202/025487ar>

Sept dessins de Paul-Emile Saulnier dans *Le sourire des chefs*.

La trame de l'ombre

Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte¹. Produit global de la connivence intellectuelle de deux imaginaires parallèles à l'oeuvre dans des codes différents, *Le sourire des chefs* constitue le lieu d'échange «intellectif» de ces deux entités autonomes et convoque la lecture du pictural autant que du littéraire. Ce que voyant: le dessin,
souvent ténébreux et parfois commenté (p. 44)
dans l'imaginaire que fomentent/les entrailles du noir il attend (p. 50).

Tempo et mise en place

Quatre suites de poèmes, une centaine de pages au total, sept dessins, c'est dire l'efficace - concision et densité - d'un langage en acte avec le noir et blanc de l'écriture. Chaque dessin de Paul-Emile Saulnier est la réponse *de facto* à la place des «images» dans le texte. Sans titre, hormis la couverture éponyme qui ouvre et enclôt le recueil, sa noirceur désigne le début de chaque séquence poétique, impose l'appréhension de sa saisie. Stratégique - incipit, punctum maximum ou coda - sa posture pointe et marque le tempo du texte qu'il embrasse (p.9, 27, 47, 55, 77, 107). Englobé et englobant, cet ensemble modulaire obéit au principe d'emboîtement qui régit le processus créatif de PES: une logique où tout s'imbrique selon une relation de contenant à contenu, comme le montrent les caisses de bois brut de certaines installations, jusqu'à la provocation, la mise en boîte grinçante, l'humour noir: *Le sourire des chefs*, un rire sarcastique et caricatural.

À la répartition harmonieuse de ces dessins dans l'espace matériel du livre, une seule réserve: sa perfection le «mur» infranchi de la page. Rire sous cape implicite, *Le sourire des chefs* aurait peut-être toléré une plus étroite collusion du texte et du dessin, quelque débordement extra-paginal corrosif et percutant, semblable par exemple à celui qui engendre sous un même manteau (couverture) la figure bifide des conspirateurs.

Plus, la sobriété lisse du livre obombre la qualité du traitement pictural. D'une part toutes traces de couleur présentes sur les originaux disparaissent à la reproduction; d'autre part, la glaçure parfaite du papier opère le gommage pur et simple du grain des «matériaux mixtes» que désigne le titre du poème «mur de briques». Diluant les contrastes de textures dans une brillance impeccable, elle oblitère la rugosité du graphite ou du fusain, la matité de l'encre, le satiné de l'acrylique, tandis que mis à plat, les effets de mise en abyme (collage de dessin ou de photo dans le dessin) ne sont plus désignés que par leur position stratégique (p. 47). Toutes questions de «contenant» mises à part, les dessins restent des récits potentiels. Au contenu donc.

d'un message...

Sept dessins, il n'en faut pas plus à PES pour exposer une réflexion critique sur les organisations sociales des années 60 aux années 80. Atmosphère, climat, plutôt qu'illustration à la lettre, ces dessins représentent la lecture engagée que PES a faite des textes de Michel Savard, son propre scénario de ce qu'il appelle le jeu des «Grands» - jeu pluriel de la crédibilité et du pouvoir, de la force et de la séduction - un jeu «théâtral» qu'il dramatise et dédramatise à son gré par des effets de décors en trompe-l'oeil. Libre au lecteur de l'interpréter sa manière.

Discours polémique donc, dans l'intertexte duquel se lisent à divers titres Callot, Daumier, Otto Dix, Georg Grosz et Savignac, cet art-manifeste s'affiche comme destiné à stigmatiser le machiavélisme des dirigeants, la puissance des institutions, l'inhumanité des systèmes idéologiques, l'oppression, la manipulation, la déshumanisation de la société, une pollution généralisée, bref, ce qui fait généralement le sujet du langage humaniste.

Il y parvient en employant le lexique figuratif des images urbaines du quotidien. Éléments architecturaux (colonnes, maisons, cheminées), objets précaires (chaises renversées, échafaudage, barrières, poteaux de foot, guidon de vélo), véhicules (autobus, avion, tanks) et signes (fumée et lettres) voilà qui sert le constat de PES: rien que de l'inanimé ou du mécanique (à commencer par le cœur (p. 9)). D'humain, pas: rien que le signe d'une présence désertée dans la multitude solitaire et récurrente d'une foule de chaises vides. C'est un monde inquiétant et obsédant que celui que voit et dépeint PES: envahi de monstres de métal hurlant, peuplé d'obstacles, de contradictions et de menaces pesantes tel cet avion (p. 55)), on ne sait ce qui l'emporte, du malaise ou de la fascination.

dans le noir

Expression d'une conviction qui tient du témoignage socio-politique, s'il n'était que cela, ce discours serait de l'ordre du message édifiant, ou de la projection de fantasme collectif. Or le discours de PES est tout autre. «A trop chercher la lumière le monde vacille» dit-il, citant Soséki. Au-delà de l'évidence des signes racleurs, son obscurantisme provocateur convoque la recherche d'un supplément de sens, une vision qui s'ancre dans la création. C'est dans l'expression de cette recherche, la tension vers ce sens toujours fuyant qui réside l'art de PES.

Pour qui veut voir, l'oeil doit apprivoiser la peinoombre, laisser surgir ce qui se trame dans la masse compacte de l'espace pictural, parmi les voix obscures du silence (les voix blanches des peurs) appréhender le «pouvoir du noir» (du train des choses de l'encre des nouvelles des journaux), tel ce cri muet jailli de cette bouche géante, béante «boîte à cri», adresse à une lettre barrée, affichée en haut d'un échafaudage (p. 107).

l'humour

Ricanement de l'esclave ou revanche des pions du jeu, le noir grinçant de l'humour permet à PES d'émphatiser l'angoisse pour la réduire à la caricature; comme dit Gilles Hénault, «dessiner c'est montrer ses monstres». Face aux machinations des chefs accusés, c'est tout un mécanisme de défense fondé sur la désorientation qui se met en place. L'incongruité, l'énormité et la métamorphose en sont les ressorts.

L'incongruité, il la provoque par tous les jeux du sens: métaphore, métonymie, polysémie. Prenant le langage au mot, il illustre au pied de la lettre la métaphore, tandis que la métonymie, économe et concise, lui permet la superposition d'objets auxquels il peut «rendre» leur dimension et place affective sans souci des proportions effectives. Ainsi de ce premier dessin (p. 9): un guidon, un coeur: le coeur se serre, à la vue d'un vélo d'enfant, c'est un coeur d'écorché, façon planche d'anatomie; les artères en forme de freins, il relègue au second plan un autobus que les clichés langagiers font voir «entier»; véhicule signifiant et signifié, celui-ci semble «déplacé», au propre et au figuré, dans le lieu idéologiquement connoté - la cathédrale par exemple, que désignent les colonnes et les chaises - où il est censé venir (dé)livrer (l'individu de) sa charge humaine.

L'énormité, c'est-à-dire la disproportion, la caricature, est partout: dans l'aspect colossal des colonnes - motif récurrent qui constitue l'armature des six dessins du recueil - renforcée par le minuscule du détail (les chaises par exemple, ou de simples signes typographiques, «x» et flèches, découpant l'espace) comme dans l'élaboration de constructions dont le jeu des ressorts et contre-poids démontre la complexité (p. 47).

Enfin, comme si le télescopage d'éléments déconcertants ne suffisait pas, les formes de base - ces colonnes encore - se transforment, se confondent les unes et les autres. Réalités plastiques protéiformes réfractaires à la définition, issues de la maîtrise d'un savoir-faire ancien et de la malléabilité austère du noir, effets d'ombres et de perspectives, elles rendent «illusoire notre conviction» (p. 39). Impossible de discerner le moment où, pilier de tous les savoirs et tous les pouvoirs, du temple ou de la monnaie, la colonne antique ou gothique devient cheminée d'usine ou de crématoire (p. 55), colonne de chars pour réduire en fumée les colonnes de mots (p. 77). Question de point de vue. Tel est à nos yeux, à travers la polyvocité des possibles, le travail créateur en action.

Entre sens et forme, seule certitude: la force de ces monstres aux identités plurielles vient de la *liberté* d'interprétation qu'ils laissent entre le ponctuel et le général: contenant pour contenu indéterminé, Histoire du Québec, ou d'ailleurs. Dans l'indécidable donc, pulsion du geste et souci méticuleux du détail, ce qu'on voit dans l'art de Paul-Emile Saulnier, plus encore que les choses qu'il représente, c'est le jeu des tensions qui l'animent, une dynamique.

1. Roland Barthes: «Théorie du texte», Paris, Ed. Encyclopaedia universalis 1973