Document generated on 07/02/2025 2:47 p.m.

Espace Sculpture

Un siècle éventré
Sur l'*itinérance* de l'oeuvre de Saulnier
Un siècle éventré (A Century Torn Open)
On the itinerancy of the work of Saulnier

Manon Regimbald and Elizabeth Wood

Volume 7, Number 4, Summer 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/179ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Regimbald, M. & Wood, E. (1991). *Un siècle éventré* : sur l'*itinérance* de l'oeuvre de Saulnier / *Un siècle éventré* (A Century Torn Open): On the itinerancy of the work of Saulnier. *Espace Sculpture*, *7*(4), 42–47.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

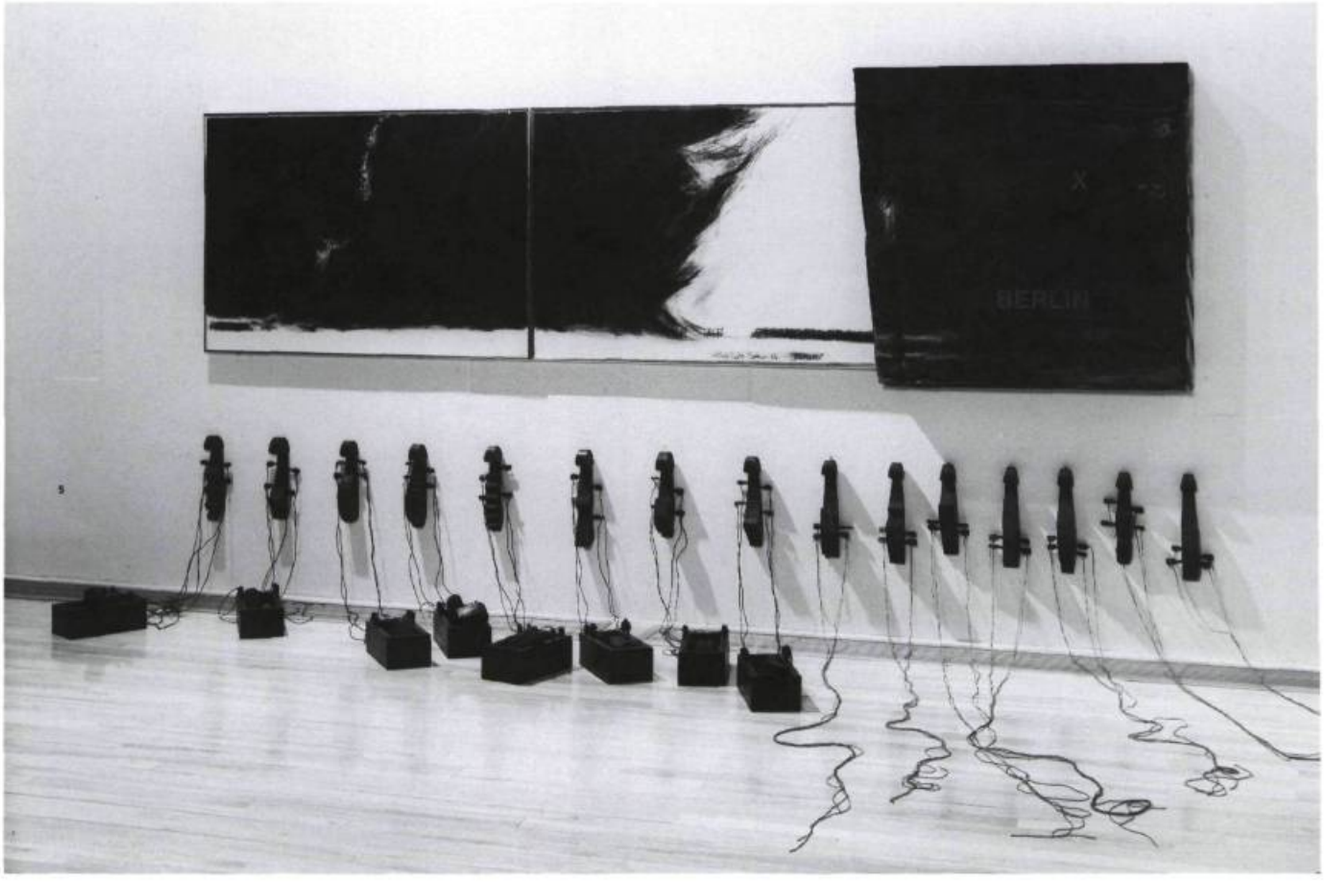
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Un siècle éventré

Sur l'*itinérance* de l'oeuvre de Saulnier

Manon Régimbald



Paul-Émile Saulnier, *Berlin*, 1986. Techniques mixtes. 150 x 240 x 40 cm. Photo : Pierre Groulx.

Un siècle éventré rôde dans l'histoire[1]. Profondément endeuillée, sa mise en scène éconduit les prétendants héroïques. La représentation guerrière ne conservera ici que le moule pour mieux en dénoncer les copies et la matrice. Mais une fois les décomptes historiques engagés, demeure la troublante itinérance de l'oeuvre de Saulnier[2]. Et parce que ce nomadisme trouble la notion d'installation, nous y déambulerons.

DÉAMBULATOIRE / SUR LA NOTION D'INSTALLATION

L'*itinérance* de l'oeuvre de Saulnier

Puisque étymologiquement, l'*itinérance* – d'*itinerarius* en latin : de voyage, action d'aller, marche, mouvement[3] – , supposerait que l'oeuvre se déplace dans l'exercice de ses fonctions sans avoir de résidence fixe, sa marche dérogerait à l'esthétique de la disparition qui, elle, règle généralement le phénomène installatif. Ainsi, à cause de son *itinérance* , l'oeuvre de Saulnier ne saurait être aussi rigoureusement éphémère que prévue.

Par le fait même de leurs voyagements et de leurs manifestations répétées, les *Nuits de vitre* , *La nuit*

des masques, comprises aujourd'hui dans *Un siècle éventré* , résistent à la destruction inclusive de l'installation. Et parce que des galeries et des musées les ont reçues, elles sont rebelles à la morale installative qui répudie le système institutionnel de l'art[4]. De là, leur dissidence *apparente*.

Et pourtant, fidèle à la logique de l'art de l'index, *Un siècle éventré* participe à cette rubrique évoquée par Rosalind Krauss[5]. Exemplifié par l'installation, l'art de l'index devient un modèle fonctionnel sur lequel se butent les mouvements et les styles. Refusant les bornes discriminatoires, l'oeuvre de Saulnier est le lieu d'un commerce disciplinaire où la sculpture, le dessin, la musique, l'architecture et le théâtre, assurent la circulation du sens. Il met en jeu et scène la théâtralité autrefois interdite par le formalisme greenbergien[6] et réintroduit la temporalité rejetée par le modernisme.

Conjurée au mode installatif, la pratique de Saulnier désamorce l'autoflexibilité exclusive de l'objet d'art. À l'emplacement, à la durée et au contenu de l'oeuvre s'associe le spectateur. D'où la possibilité pour le complexe installatif et ses participants de réfléchir, de critiquer autre chose que les limites disciplinaires. De là, la torsion des espaces idéologiques, historiques, quotidiens, privés et publics qu'exerce Saulnier dans son travail.

La perméabilité des frontières entretient l'ambiguïté de l'installation. *Un siècle éventré* se déballe : des caisses s'extirpent les nocturnes vitrés. L'artiste pratique un art de l'enrobement, emboîtant tour à tour l'art et ses histoires, reliant chacun de ses empaquetages à un réseau citationnel. D'une part les planches, violonées ou non, sont déposées au sol, rangées au mur. D'autre part clouées, elles se referment pour mieux contenir l'oeuvre. Les caisses ainsi fabriquées filent la métonymie. En cascade, les mises en boîtes l'exhibent. La démonstration installative glisse d'une caisse à l'autre jusqu'aux dessins qui se sont extirpés et réitèrent le motif de la caisse. Mises en abîme, les limites intérieures et extérieures vacillent. D'un voyage à l'autre, les caisses qui assurent le transport et la conservation de l'oeuvre emballent leur contenu dont l'accumulation variée sert d'empreinte au passage du temps et de l'espace. Les séquences somment le temps. Une fois déballées, les caisses momentanément vides, tantôt accrochées au mur (Skol à Montréal, 1987), ou encore érigées au centre de l'espace (La Chambre blanche à Québec, 1988) censurent les points de vue du spectateur, murent la représentation. L'oeuvre de Saulnier vit dans le temps de son *itinérance*. Et parce que ses nocturnes se promènent, continûment, elles font faire au promeneur d'*Un siècle éventré* l'expérience du temps. La pratique ainsi "anthropologisée" partage avec l'*autre* , cet étranger, ses pouvoirs. Elle le rend complice[7].

Au-delà de cette interaction avec le lieu, l'oeuvre de Saulnier se caractérise par certains types de rapports, reproductibles et éventuellement déclinables. Le registre sur lequel se situent par exemple *Les nuits de vitre* et *La nuit des masques* montre, par ses occurrences diverses, la potentialité qu'a la série de s'étendre et de produire d'autres occurrences, ailleurs[8]. La spécificité du lieu supporte que l'oeuvre soit déplacée, attendu que l'*itinérance* entretient les relations indicielles.

À chaque exposition, les séquences installatives se transforment. Animées par l'influence du *process art*, les nocturnes croissent incessamment. Les caisses où ils sont mis en résidence ne suffisent plus à les contenir. Leur nombre s'accroît et leur encaissement ne marque qu'un état temporaire dans la suite de leurs opérations. En 1984, une douzaine de caisses suffisaient au transport. L'exposition à Moncton en nécessite quatre-vingt. En additionnant les boîtes dans les boîtes, la collection en compte plus d'une centaine.

Le séjour à l'atelier permet aux séquences de se développer autrement. Des fusions, des croisements, des suppressions, des propensions, des expansions, mûrissent l'oeuvre en mouvance[9]. Et puis la répétition s'y consolide. La série s'épand, foisonnante. Son côté baroque la distanciera de la sobriété minimaliste. Les agglomérats de fragments se déplacent là où leur mouvance les mènera, comme autant de signes vides assujettis au contexte. Le procès lie les séquences qui s'ensuivent, les unes aux autres, de génération en génération. Ici la mise en scène, accordée au site, conditionnera l'interprétance[10] de la suite installative. Il n'y a pas vraiment de plan préalable au montage, sinon l'établissement des grandes lignes. Imprévisi-

Paul-Émile Saulnier, vue partielle de l'installation : Expression Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 1989. Photo: Pierre Groulx.

ble, le déploiement des séquences s'accorde à l'état architectural du lieu d'accueil.

Chacun des éléments compositionnels, les planches, les boîtes, les poignées, les dessins, les liasses de journaux ficelés, les cordes, les trappes à souris et à rats, les cartons d'allumettes, les fagots de branches, les pièces violonées (les crosses, les clés, les sillets, les chevilles, les volutes, les cordiers), s'inscrivent dans un vaste système de renvois autoréférentiels. Des regardeurs, familiers de l'oeuvre de Saulnier, en retraceront les repères. En fait, les séquences développent une série d'empreintes, esquissant un *continuum* . *Les nuits de vitre* et *La nuit des masques* constituent des lieux d'interprétation transportables dont les dépliements *in progress*, cumulatifs, sont réglés par leur *itinérance*. Temporairement, *Un siècle éventré* en porte la charge.

L'objet-trace

Des ready-mades appuient la démarche installative d'*Un siècle éventré*. Transposés physiquement, la presse[11], les pièges, les planches, les allumettes, les branchages, les cordes, hors de leur réalité coutumière ressortissent aux ready-mades, presque toujours aidés chez Saulnier[12]. Mais les interventions plastiques de l'artiste court-circuitent alors l'écrasante présence industrielle de l'objet. Si les ready-mades procèdent d'un intérêt pour les matériaux manufacturés faisant basculer l'oeuvre d'art, le projet installatif, lui, prend garde d'en atténuer l'*aura* . Ainsi les planches laissées à l'état brut, ni sablées, ni planées, renforcent les mécanismes de reproductibilité de l'oeuvre en même temps qu'elles voisinent d'autres planches, celles-là savamment travaillées, où sont fixées des cordes, des pentures, où sont amoureusement sculptées des clés, des volutes, des chevilles de violons. L'artiste n'abdique pas ses prérogatives. Par exemple, chaque objet est noirci, trempé dans un jus d'acrylique fonçé, hormis quelques-uns en rouge. Ainsi plus ou moins légèrement voilées, ficelées vigoureusement ou non, les choses sont déportées. Des inscriptions (géo)graphiques "étampées" sur les planches référencient momentanément l'anonymat du signe. Bousculé dans sa présentation, le ready-made «emporte l'esprit du spectateur» puisque le titre ne décrit pas l'objet[13]. Sur les planches et les caisses les inscriptions de *Berlin* , *Stalingrad* , *Dombass* , les immatriculations (*2 .5 .1945*) ainsi que les repliements journalistiques, leurs ligatures aussi bien que leur étalement, leur concentration, leur noircissement, leur rougeur soudaine, tout cela rompt l'exemplarité du ready-made. Puisqu'il soulève le *ça a été* , comme un instantané[14]. «Il n'y a rien d'unique», disait Duchamp[15]. Sauf que le ready-made porte l'inscription de «cette date, heure, minute» comme renseignement parce que c'est une sorte de rendez-vous avec un lieu commun[16]. Les noeuds, les pliures, les entassements, les amoncellements, les rapports proxémiques ou non, les voilages plus ou moins opaques renseignent le spectateur sur le signe autrement que référentiellement. La considération de l'éphémère et du quotidien renonce à la permanence du signe. Le ready-made sert d'embrayeur. «C'est un signe essentiellement vide» assujetti à cette situation-ci[17]. Saulnier fuit le réalisme étroit où la référence au réel prétendrait épuiser le sens, en dirigeant l'objet - qu'il soit sculpté comme les fragments violonés ou trouvé comme les journaux, les cordes, les planches laissées à l'état brut, les cartons d'allumettes et les pièges à souris -, vers son statut de traces. Les nocturnes se promènent, sans discontinuité emballant leurs transformations, fortes de leur développement.

Si les variations d'*Un siècle éventré* sur le thème de la boîte exposent sans conteste une filiation

Paul-Émile Saulnier, *L'Enclave Berlin* , 1988. Matériaux mixtes. 240 x 320 x 150 cm. Photo : Pierre Groulx.

explicite au minimalisme, l'introduction du spectateur dans l'oeuvre y demeure aussi fondamentale[18]. La dimension spatio-temporelle ainsi relevée entraîne nécessairement l'interprétance dans le flot de l'actualité, d'une guerre à l'autre, puisque au-delà de l'appropriation de certains embrayeurs - Berlin, Stalingrad, Dombass -, la multiplication de ces signes vides laisse place à l'interaction. Illogiquement se conjuguent l'ici et l'autrefois. *Un siècle éventré*[19] renouvelle l'espace-temps. Comme s'il développait une conscience du *ça a été* . Contractant la temporalité antérieure et l'immédiateté de l'horreur guerrière. ◆

1 Étrangement, l'exposition des *Nuits de vitre* au Musée régional de Rimouski en novembre 1989 coïncidait avec la tombée du mur de Berlin. En février 1991, à Moncton, *Un siècle éventré* coïncide avec la "fin" de la guerre du Golfe persique.

2 Sur l'exposition *Un siècle éventré* de P.-É. Saulnier, lire : M. Régimbald, *Génériques/Un siècle éventré*, Rimouski, Galerie de l'Université de Moncton, 1991, 72 pages.

3 Henri Goelzer, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier, 1966, p. 339.

4 Par son usage de l'éphémère, tant matériellement que conceptuellement, l'installation met à bas la vocation d'éternité et la valeur marchande de l'objet d'art. Elle empêche sa capitalisation et, fuyant le musée, elle s'oppose à la récupération par le système commercial et muséal. Le chantier artistique déménagé hors du musée manifeste contre les habitudes historisantes et mercantiles de l'art; du côté de la réception de l'objet d'art, cela aboutit à un apprentissage perceptuel différent. Or l'installation dépend des traces vidéographiques, photographiques, manuscrites qui elles, circulent dans et par le réseau institutionnel. Ainsi avec le temps, la notion d'éphémère s'est modifiée, tolérant ce que je nommerai l'*itinérance*. On prendra pour exemple, l'emprunt des oeuvres à certains musées pour réaliser l'exposition *Aurora Borealis* organisée par le Centre International d'Art Contemporain à Montréal, en 1985, dans le cadre des Cent jours d'art contemporain. (Claude Gosselin, "Remerciements", *Aurora Borealis*, Montréal, CIAC, 1985).

5 Rosalind Krauss, "Notes sur l'index", traduit de l'américain par Priscille Michaud, *Macula*, no. 5-6, p. 168.

6 Rappelons l'épique bataille en faveur de la théâtralité menée par les artistes du minimalisme et du post-minimalisme d'où est surgie l'installation, alors que s'y opposaient ardemment les tenants d'un "art pur" défendu par les critiques Clement Greenberg, ("Recentness of Sculpture", *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968) et Michael Fried, ("Art and Objechood", *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit.).

7 Par exemple, à Québec en 1988, les spectateurs assistaient en direct à l'assemblage. L'artiste a procédé à l'installation des *Nuits de vitre* trois semaines durant, l'oeuvre ignorant délibérément l'état d'achèvement.

8 Ainsi, parlant de l'oeuvre de Buren, Jean-Marc Poinsot propose que la notion d'*in situ* devienne «la pertinence du réglage susceptible de placer le spectateur dans un "espace mental" donné et non une quelconque fusion magique de l'oeuvre dans le réel». De fait, l'auteur cherche à montrer que «les notions associées de spécificité du lieu et de signes indiciels ont été avancées dans une idéologie d'une unicité irreproductible du vécu, alors que non seulement les sites sont interchangeables à certaines conditions, mais aussi que des rapports indiciels du même ordre peuvent être maintenus en en changeant les composantes, faute de quoi les artistes ne seraient que des individus ayant eu des activités sans aucune relation entre elles et avec d'autres qui permettent de les considérer comme autant d'oeuvres». Jean-Marc Poinsot, "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine", *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 328.

9 Par exemple, *A Stupid Game* (1988) résulte de la combinaison de *A Matter of War* (1987) et *The Order Came From Berlin* (1987).

10 À partir d'une perspective sémiotique piercienne, l'interprétance peut être comprise comme la «résultante, la portée, l'aboutissement, la retombée», du travail du signe. Jean Fisette, *La sémiotique de C.S. Pierce*, Montréal, Trois, 1990, p. 11.

11 Comme les paquets de journaux ficelés de Saulnier sont constitués à partir de différentes publications, dans ce texte, le terme "presse" fait référence à «l'ensemble des publications périodiques et des organismes qui s'y rattachent» ainsi qu'à «la presse à grand tirage (les grands quotidiens d'information)», *Le Robert*.

12 Le ready-made aidé se différencie du ready-made puisque s'y ajoute un détail graphique. Lire Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Écrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 49 et 191-192.

13 Marcel Duchamp, op. cit., p. 191.

14 Sur le photographique et ses rapports au *ça a été*, lire Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications*, no 4, 1964.

15 Ibid., p. 192.

16 Ibid., p. 49.

17 Rosalind Krauss, loc. cit.

18 Cette dimension était déjà signalée par Robert Morris, "Notes on Sculpture" (1966), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, p. 232.

19 Du 28 février au 31 mars 1991, à la galerie de l'Université de Moncton (Nouveau-Brunswick), *Un siècle éventré* était formé de séquences installatives des *Nuits de vitre* et de *La nuit des masques*. Lors du vernissage, un concert du violoncelliste Erich Kory et des lectures publiques par les auteur-e-s Marie-Andrée Massicotte, Élizabeth Haghebaert et Lucien Cimon avaient lieu. Suite à l'improvisation musicale accompagnant les trois textes, Kory (avec au piano, un enregistrement d'Éléna Belli) a interprété le 5e mouvement du *Quatuor pour la Fin du temps* d'Olivier Messian (écrit et donné en première audition dans un *stalag* près de Gorlitz, au cours de l'hiver 1940-1941). Des tranches de ces nocturnes ont déjà été présentées en 1987 à la galerie Skol de Montréal; en 1988 à La Chambre Blanche de Québec; à Langage Plus d'Alma; en 1989 au Centre d'exposition Expression de Saint-Hyacinthe; à la galerie Obscure de Québec; au Musée régional de Rimouski, et en 1990 à la galerie Skol de Montréal. En septembre 1993, à Montréal, la galerie UQAM accueillera les installations itinérantes de Saulnier.

Les nuits de vitre : *Cris I* (1984); *L'infigurable* (1984-1986); *Cris II* (1985); *Berlin* (1985); *Berlin Ouest* (1985); *L'oppression* (1985); *Berlin Est* (1986); *The Order Came From Berlin* (1986); *State of War* (1987); *Crématorium I* (1988)*Éclipse* (1988); *Opéra* (1988); *Opéra les nuits de vitre* (1988); *La nuit de cristal* (1988); *Strange writings about Berlin* (1988); *A Stupid Game* (1989); *L'automne rouge de Stalingrad* (1989); *Jardins de cendres - Les mines du Dombass* (1989).

La nuit des masques : *Enclave Berlin* (1989); *Baroque* (1989); *La nuit des masques* (1989 -); 1. *Ouverture inachevée* (1989); *Berlin Order For* (1990); *Crématorium II* (1990); *Sans titre* (1990); *Is It Over Berlin* (1991).

Un siècle éventré (A Century Torn Open)

On the itinerancy of the work of Saulnier

Un siècle éventré lingers in history[1]. Profoundly bathed in grief, its presentation, its staging, rejects all aspiration to heroism. War imagery serves here as a mould from which the original and all imitations are more effectively denounced. Yet after the historical breakdown is effected, the troubling itinerancy of Saulnier's work remains[2]. And since this nomadism seems somehow foreign to the notion of installation, we question it, explore it.

On the Notion of Installation

Despite their circulation and their repeated presentations, *Nuits de vitre* (Nights of Glass) and *La nuit des masques* (The Night of Masks), included today in *Un siècle éventré*, remain faithful to the logic of the art of the index, the system established by Rosalind Krauss[3]. In the work of Saulnier, disciplines interact: sculpture, drawing, music, architecture and theatre guarantee the direction of meaning. *Un siècle éventré* opts to put into place and onto centre stage the theatricality previously forbidden by Greenbergian formalism[4].

Constructed as installation, the work of Saulnier takes apart the exclusive self-reflection of the art object. To the integral components of site, length, and content of the work, the spectator is joined. Therein is derived the potential for the installation itself and its participants to reflect upon and to criticize something other than disciplinary borders. From this emerges the twisting of ideological, historical, daily, private and public spaces that Saulnier achieves in his work.

The permeability of borders maintains the ambiguity of the installation. *Un siècle éventré* becomes undone: from packing crates emerge the glassed "nocturnes". The artist's work involves wrapping, packaging one at a time art and its histories, linking each of these packages to a citational network. Boards, some violin-shaped some not, are laid on the floor, lined up against the wall. Elsewhere, nailed, they close in upon themselves in order to better contain the work. Packing cases built in this way parade metonymy as, cascading forward, the boxes display it. The sense of the installation flows now from one case, now another, to the drawings that have emerged from, and that reiterate, the motif of the container. From one journey to the next the cases that have provided the transport and the conservation of the work wrap their content, the variety of which testifies to the passage of time and of space. Once unwrapped, the crates, momentarily empty, are fixed on the wall (*Skol* in Montreal, 1987), or piled in the centre of the space (*La Chambre Blanche* in Québec,

1988) censoring the viewer's perspective, blocking representation. And because these works travel constantly, they provide the spectator of *Un siècle éventré* with the experience of time.

In each exhibition the installational, the order and organization, is transformed. Bearing the full influence of process art, the *nocturnes* undergo constant evolution and growth. The crates in which they reside are no longer sufficient to contain them. Their numbers multiply and their packing constitutes merely a temporary state in the overall project. In 1984, some twelve crates provided adequate transport. The Moncton exhibition required eighty. When the number of boxes within boxes is included, the collection comprises over one hundred.

Brief stopovers at the artist's studio allow sequences to be formed in new ways. Mergings, crossovers, restraints, expansions, draw the works to maturity[5]. Repetition, then, secures it. The series expands, proliferates. Its Baroque aspect distinguishes it from all Minimalist sobriety. Process links the sequences that ensue, one into the other, from one generation to the next.

Each of the compositional elements - boards, boxes, handles, drawings, tied newspapers, ropes, mice and rat traps, match boxes, bundles of sticks, pieces in the form of violins (scrolls, nuts, pegs, pins, volutes, tailpieces) is part of a vast self-referential system. Viewers familiar with the work of Saulnier will recognize landmarks. In effect, the sequences develop a series of impressions, sketching out a certain continuum. *Nuits de vitre* and *La nuit des masques* constitute transportable, cumulative performance sites whose unfoldings, constantly "in progress", are ordered by their itinerancy.

The "Objet-trace"
(The object as evidence)

The ready-made can be seen to constitute the installation approach assumed by *Un siècle éventré*. Physically transposed, the press, traps, boards, matches, branches and ropes, outside of their normal context, become ready-mades, virtually always assisted, in the work of Saulnier[6]. However, the addition of certain materials by the artist ultimately short-circuits, diminishes the overwhelming industrial presence of the object. As such, boards left in their rough original state, neither shaved nor sanded, strengthen in the work the aspect of reproducibility, situated as they are next to others that are beautifully worked, to which are attached strings, hinges into which pegs, volutes, and violin heads are lovingly sculpted. The artist does not evade responsibility. On the boards and the crates can be found inscriptions: Berlin, Stalingrad, Dombass, registration numbers (2.5.1945), as well as clumps of folded newspapers, whose bound centres, as well as their strewing, their concentration, their blackening, their abrupt traces of red, all break with the exemplarity of the ready-made. This is because they isolate the *ça a été* (the "having-been-there"), in the same manner as does a photograph[7]. Duchamp claimed: "There is nothing original"[8]. Except that the ready-made bears the inscription of "this date, hour, minute" as information because it represents a form of coming together with a common site[9]. The knots, the foldings, the piling up, the accumulation, the relationships of proximity or absence thereof, and the veilings of varying opacities, inform the spectator of the sign in other ways. Consideration of the ephemeral and the daily renounces the permanence of the sign. The ready-made serves to activate. "It is a sign that is itself essentially empty", placed in this situation[10]. Saulnier abandons narrow realism, where reference to the real claims to exhaust meaning, by directing the object - whether sculpted like the fragments in the form of violins, or found, like the newspapers, ropes, boards left in their original state, matchboxes and mouse-traps, - toward its status as a mere imprint, a trace. The nocturnes circulate continually, wrapped in the embodiment of their transformations.

If, in *Un siècle éventré* , the variations on the theme of the box illustrate, definitively, an explicit relation to Minimalism, the introduction of the spectator into the work remains fundamental[11]. The spatio-temporal dimension revealed in this way brings about, necessarily, an interpreting that is submerged in the churning swell of current realities, from one war to another, since beyond the appropriation of certain key indicators – Berlin, Stalingrad, Dom bass –, the multiplication of these empty signs leaves room for interaction. Illogically, the here and the past merge. *Un siècle éventré* reconstructs the space/time relationship. As if in the process of developing a consciousness of the *ça a été* . This is accomplished by contracting the temporality of the past and the immediacy of the horror of war.[12] ◆

Translation: Elizabeth Wood

1 Strangely, the exhibition *Nuits de vitre* at the Regional Museum of Rimouski, in November 1989 coincided with the fall of the Berlin Wall. In February 1991, in Moncton, *Un siècle éventré* coincides with the "end" of the Persian Gulf War.

2 On the exhibition *Un siècle éventré* by P. E. Saulnier, see: M. Régimbald, *Génériques/Un siècle éventré* , Rimouski, University of Moncton Gallery, 1991, 72 pages.

3 Rosalind Krauss, "Notes sur l'index", translated from the American by Priscille Michaud, *Macula* , no. 5-6, p. 168.

4 Recall the epic battle in favour of theatricality headed by the artists of minimalism and of post-minimalism, and from which the art of installation erupted.

5 For example, *A stupid Game* (1988) is a result of the combination of *A Matter of War* (1987) and *The Order Came From Berlin* (1987).

6 The assisted ready-made is differentiated from the ready-made in that a graphic detail is added to it. See Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* , Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris, Flammarion, 1975, pp. 49 and 191-192.

7 On the photographic and its relationship to the *ça a été* see Roland Barthes, "Rhétoriques de l'image", *Communications*, no 4, 1964.

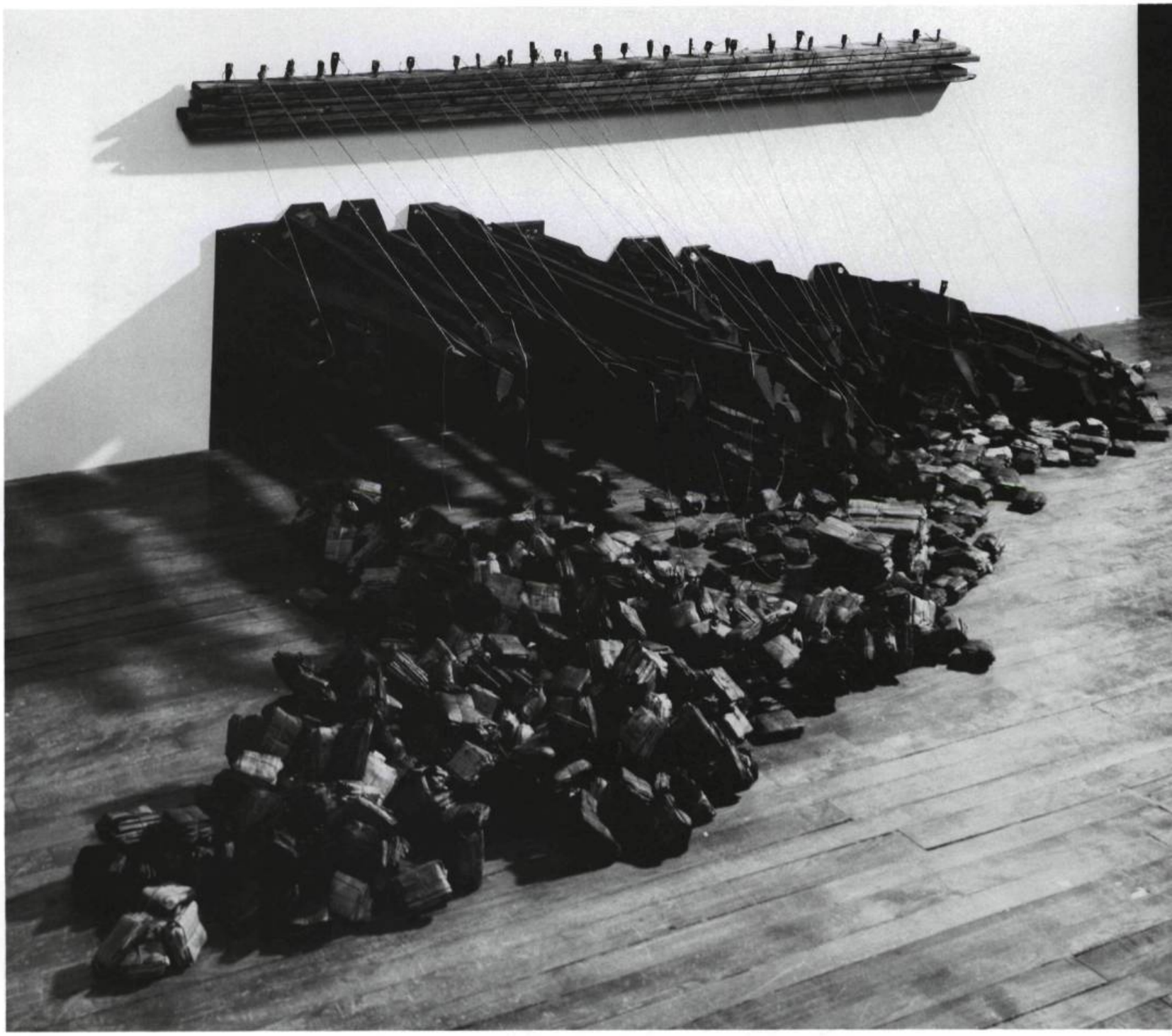
8 Ibid., p. 192.

9 Ibid., p. 49. Translation E. W.

10 Rosalind Krauss, loc. cit.

11 This aspect was pointed out by Robert Morris, "Notes on sculpture" (1966), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1968, p. 232.

12 At the gallery of the University of Moncton, (New Brunswick), *Un siècle éventré* consisted of the installation sequences *Nuits de vitre* and *La nuit des masques*. During the opening, a concert by cellist Erich Kory and readings by the authors Marie-Andrée Massicotte, Elizabeth Haghebaert and Lucien Cimon took place. Following the musical improvisation that accompanied the three texts, Kory performed the 5th movement of the "Quartet for the End of Time" by Olivier Messian (This work by Messian was written and first performed in a stalag near Gorlitz during the winter of 1940-42. At the piano: a recording by Eléna Belli).



Paul-Émile Saulnier, *L'ouverture inachevée* , 1989. Matériaux mixtes. 150 x 240 x 180 cm. Photo : Pierre Groulx. Vue partielle de l'installation à la Galerie Skol, Montréal, 1990.