

Roland Poulin La sculpture et la transgression

Serge Fisette

Numéro 30, hiver 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9915ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Fisette, S. (1995). Roland Poulin : la sculpture et la transgression. *Espace Sculpture*, (30), 17–21.

Roland Poulin *La sculpture et la transgression*

Serge Fiset

[Cette entrevue a été réalisée en août dernier.]

ROLAND POULIN : Le Musée des beaux-arts du Canada, avec lequel je travaille beaucoup ces temps-ci pour préparer la rétrospective, privilégie beaucoup le point de vue de l'artiste, met l'accent sur ce qu'il a à dire sur son oeuvre : que ce soit le vidéo qui a été réalisé ou les longues entrevues que j'ai eues avec Diana Nemiroff, la conservatrice de l'exposition. Personnellement, je crois qu'il est essentiel que l'artiste parle de son travail, sans quoi on donne entièrement la place aux autres, aux gens du milieu universitaire par exemple, qui ne voient pas nécessairement la pratique de l'intérieur. Leur discours est souvent plaqué, issu de théories de l'art ou de divers systèmes de pensée qui reflètent plus ou moins adéquatement ce que fait l'artiste. Je ne suis pas contre les autres points de vue car ils me permettent souvent d'avancer, d'aller plus loin, mais il importe également de laisser un espace à l'artiste pour expliquer le pourquoi de son travail, le pourquoi de ses choix.

L'art, à vrai dire, est une activité très particulière : il implique une décision qui n'est pas banale, ni évidente à prime abord, où quelqu'un accepte de consacrer une partie de son temps à créer des objets, à manipuler et à transformer la matière en une forme poétique. Si l'on considérait uniquement le côté pratique, comme de gagner sa vie, il est certain que l'on choisirait une autre voie. Surtout pour la sculpture qui nécessite beaucoup de moyens, de l'espace, des matériaux et des outils.

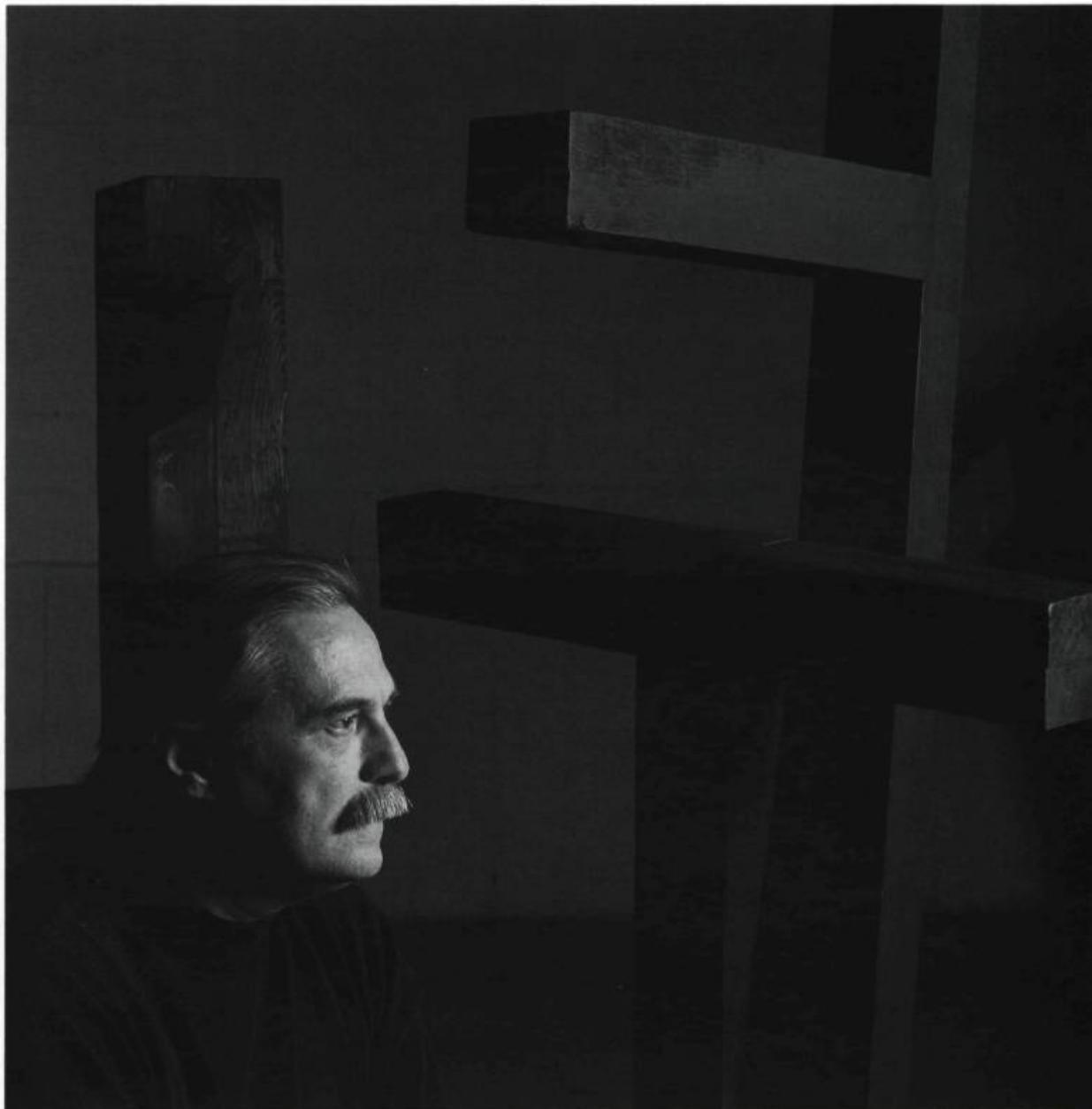
Pour ma part, je ne viens pas d'un milieu sensible aux arts et ce n'est pas une orientation que j'ai choisie au départ. C'est arrivé par hasard, par accident. Après avoir quitté l'école à dix-huit ans, j'ai pratiqué toutes sortes de métiers. Puis, un jour, j'ai

accompagné un ami au musée. L'expérience s'est avérée si prenante qu'en sortant j'ai décidé de devenir artiste. Ce que j'ai vu c'est un tableau de Borduas. Ce tableau m'a frappé, j'ai compris quelque chose. Non pas le tableau lui-même, (à cause du titre, j'ai cru qu'il s'agissait d'une représentation cosmique), mais de sentir qu'une interrogation, qu'une inquiétude pouvait prendre la forme d'un objet, ce que je croyais alors être le propre de la littérature. J'ai découvert

l'objet. Je me suis rendu compte que la peinture, (plus tard la sculpture), pouvait correspondre à une interrogation métaphysique. Il s'agissait de *L'Étoile noire*, un tableau très "matérialiste", noir et blanc, tout en contrastes.

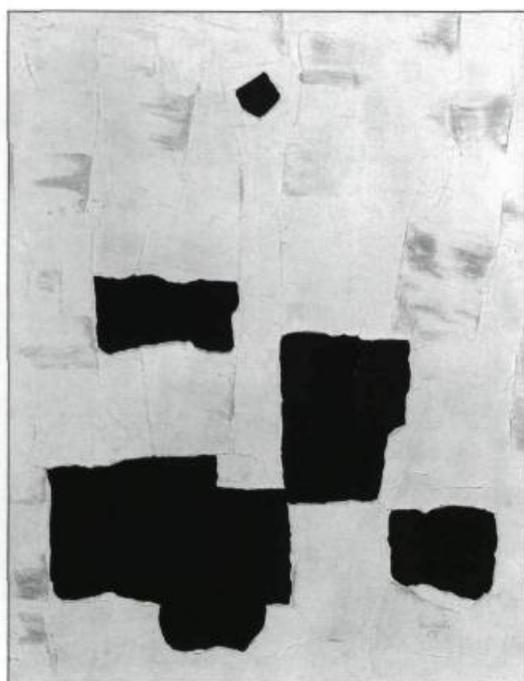
J'ai voulu en savoir plus, d'abord sur Borduas puis sur la peinture abstraite qui me fascinait. Je sentais qu'il y avait là une place pour l'imagination et un sens de la liberté où

Roland Poulin.
Photo: Richard-
Max Tremblay



l'on n'a pas à reproduire les choses de façon réaliste. Tout à l'inverse de ce que j'avais appris à la petite école avec le dessin et la peinture : une ouverture fabuleuse et, en même temps, un mystère à découvrir, une aventure.

Au Musée des beaux-arts du Canada, cet hiver, il s'agit de la première rétrospective de mes oeuvres, une rétrospective partielle, à vrai dire. Au départ, j'ai pensé mettre en parallèle les oeuvres en ciment des années quatre-vingt et celles en bois qui ont été exécutées après. Il y a là un changement d'échelle, de matériau et cette période a constitué pour moi un passage majeur,



Paul-Émile Borduas, *L'Étoile noire*, 1957. Huile sur toile. 162,5 x 129,5 cm.
Photo: Christine Guest. Musée des beaux-arts de Montréal.

cathartique. Il faut préciser que les pièces en ciment ont été conçues avec leur propre éclairage, avec la lumière du jour. Elles sont très basses au niveau du sol, tandis que les sculptures en bois sont à l'échelle du corps : elles interpellent le spectateur autrement et ne composent pas nécessairement avec la lumière naturelle. Cette mise en parallèle m'apparaissait donc significative. Mais à mesure que j'ai travaillé sur les dernières oeuvres de l'exposition (on avait plus ou moins identifié les années 1980 à 1993), je me suis rendu compte qu'il y avait un autre aspect important, celui de l'élévation. J'ai mis un certain temps à le comprendre. Lorsque je l'ai vu, il m'est apparu plus pertinent de présenter cela que de mettre simplement les oeuvres en parallèle. En choisissant certaines pièces précises, ce parcours devient parfaitement clair, évident.

La rétrospective commence donc un peu plus tôt, soit en 1978, avec une pièce très basse au ras du sol. Elle s'étend

jusqu'aux oeuvres récentes qui, elles, sont plus verticales : un cheminement du plus bas vers une certaine élévation. En fait, j'ai réalisé au fil des ans que mes pièces s'élevaient de plus en plus du sol. J'ai cru un moment que ce n'était que physique, mais c'est aussi symbolique. Même si la gravité s'avère toujours importante, que les sculptures verticales récentes travaillent encore avec cette notion, qu'elles affirment l'horizontalité, le plan du sol lui-même comme faisant partie de l'oeuvre, il y a élévation, il y a un désir d'élévation. Une élévation qui, en outre, fait appel au corps du spectateur. La sculpture l'attire de plus en plus pour qu'il franchisse ou non l'espace qu'occupe la sculpture : un dialogue, un rapport avec le corps qui augmente, s'intensifie, jusqu'à la dernière oeuvre de l'exposition qui est une... crucifixion.

Cet élément est nouveau dans mon travail, il n'était pas là auparavant. Cela se rattache aussi à une histoire de la sculpture, puisque qu'une grande partie de cette histoire a été préoccupée par la représentation du corps du Christ. (On n'a qu'à penser à l'art québécois, avec les croix de chemin qui se dressent encore un peu partout en province). Tout cet aspect m'intéresse vivement : cet aspect d'une longue pratique, d'une pratique qui date, qui possède une histoire. Cet aspect de la mémoire.

La sculpture est le seul médium qui soit allé aussi loin par rapport au corps, notamment en prenant l'empreinte du corps mort. Ou bien les sculpteurs ont représenté le corps, ou bien ils se sont intéressés aux objets entourant le corps. C'est là que se situe la coupure avec l'art moderne : la sculpture moderne a rompu avec son histoire. Cette décision, à mon sens, est une erreur. Je veux que ma pratique soit contemporaine, actuelle, mais aussi qu'elle se rattache à son histoire, à cette relation avec le corps. Et cette relation, quelle est-elle aujourd'hui ? Est-il possible de renouveler le monument ? Le monument a été aboli mais on l'a remplacé par quelque chose qui n'est pas adéquat. La sculpture contemporaine qui se donne à voir sur la place publique a, selon moi, très peu de valeur. Il faut plutôt tenter de renouer cette relation avec le monument, qui est la mémoire collective. C'est cela qu'on a perdu, ce sens d'une mémoire collective, d'un signe qui est public et qui a une signification pour tous. Voilà ce que je cherche à réaliser : retrouver ce qui a été perdu quelque part et qui était important.

Nos sociétés contemporaines sont mal à l'aise face à la mort, elles la refusent. Le modernisme, en plus, a cru à l'idée de progrès. Ces choses sont à l'opposé du monument, de la mémoire. La mort nous a échappé, on nous a volé notre mort, elle est passée dans les mains des spécialistes. Pour-

tant, elle est omniprésente autour de nous : Hiroshima, les guerres, les génocides, le sida. Malgré cela, notre siècle est celui qui a le plus occulté la mort. Il y a certainement un parallèle à établir entre l'évolution des sociétés modernes et l'occultation de la mort, la croyance dans le progrès, le matérialisme, l'accumulation et la consommation d'objets... tout cela pour échapper à une peur, la peur de la mort. J'aborde cela dans mon oeuvre, non pas en expert mais comme sculpteur. Lorsque j'ai commencé à travailler sur ce thème dans les années quatre-vingt, le milieu de l'art m'a signifié son désaccord. Je transgressais quelque chose. Il ne fallait pas parler de la mort, de la spiritualité ; il n'y avait pas de place pour cela dans le discours contemporain. Une attitude qui me prouvait que j'avais raison, que je devais continuer...

Vous parliez tantôt de passage... On peut penser qu'il y en a eu d'autres puisqu'en 1971, par exemple, vous exposiez des oeuvres qui composaient avec le laser. C'est un énorme changement par rapport à ce que vous faites aujourd'hui.

Certes... comment dire, les choses sont si complexes. Parfois, on s'éloigne de soi, sans vraiment s'en rendre compte. C'est pour cette raison que j'ai parlé de ma première rencontre avec l'art, grâce au tableau de Borduas. L'art correspondait à une certaine interrogation métaphysique. Le *qui sommes-nous, où allons-nous, d'où venons-nous ?* de Gauguin est encore actuel. Et c'est ce que j'avais vu dans le tableau de Borduas. On n'a pas de réponse mais on pose toujours la question. On s'interroge sur sa présence sur terre, sur l'univers autour de soi.

Je suppose qu'à travers l'enseignement reçu et la fréquentation des autres étudiants, j'ai adopté les opinions de l'époque, celles qui étaient les plus progressives à ce moment-là. L'une d'elle concernait l'engagement politique et le rôle social de l'artiste. J'ai adhéré à cette croyance, emprunté une voie qui se traçait et semblait prometteuse. J'ai collaboré avec Mario Mérola, un de mes professeurs. Il a été pour moi d'une grande influence car il était très impliqué, surtout avec des oeuvres intégrées à l'architecture.

En 1972, j'ai vécu une remise en question, une crise importante : j'ai quitté le Québec et voyagé en Europe durant plusieurs mois. J'ai visité notamment une très grande exposition, la Documenta. Cela a été déterminant, ce contact avec des oeuvres qui provenaient de partout et qui constituaient ce qu'il y avait de plus avancé en art. Il y avait la présence considérable des Américains : toute cette question de la perception, le minimalisme, l'échelle des objets, le travail sur la matière, l'utilisation des matériaux. J'ai ainsi constaté que ce que j'avais appris à l'École des beaux-arts était bien partiel, des approches qui relevaient beaucoup de



Roland Poulin, *Seuils*, 1993. Bois polychromé. 242,3 x 344 x 550 cm. Collection Musée des beaux-arts du Canada. Photo : Musée des beaux-arts du Canada.

l'École de Paris et très peu de l'École de New York, et rien en regard des Allemands, des Britanniques. C'est là que j'ai su que mon travail était mal engagé, que le problème était mal posé. Je voyais qu'il y avait des pratiques fort intéressantes qui remettaient complètement en question l'École

des beaux-arts et les idées que j'y avais reçues. Cette découverte m'a replacé devant ma toute première expérience, cette interrogation métaphysique. En fait, je me suis rendu compte, et c'est normal quand on fréquente une école, — je le sais puisque j'enseigne moi-même — : on suit des idées que d'autres nous amènent, certaines sont bonnes, d'autres moins. Et ces idées peuvent parfois nous éloigner de notre point de départ. En sortant d'une école, chacun doit faire un examen de conscience : qu'est-ce qui m'intéresse vraiment, pourquoi suis-je venu à l'art ?

C'est ce qui s'est passé à mon retour. J'ai tout remis en question et décidé de tout

repandre à zéro. J'ai posé un élément simple sur le plancher, l'ai regardé et me suis demandé : qu'est-ce que je vois ? qu'est-ce que cela est ? J'ai commencé à construire mon langage de ce plus simple vers le plus complexe, à construire mon langage de telle sorte que je puisse comprendre pourquoi je posais tel geste et ce, sans m'éloigner de moi-même, de ce qui m'avait amené à l'art. Il s'agit là d'un trajet solitaire : la relation d'un sculpteur avec la matière, et cela se passe dans un atelier.

J'ai abandonné mes premiers engagements qui semblaient vouloir s'orienter vers la place publique (j'ai réalisé deux œuvres extérieures mais elles n'existent plus, elles ont été démontées). J'y reviendrai sans doute mais avec un conscience différente de ce que l'art public devrait être, de ce que cela représente que de placer un objet sur la place publique. Peu d'artistes le savent vraiment, de sorte que ce que l'on voit reste assez décevant.

En 1972 donc, il y a une rupture d'où mon œuvre actuelle est issue. Un nouveau

langage commence à s'articuler de là : le rapport avec la matière, l'abandon de la logique et du rationnel. Mon travail cherche moins à être conceptualisé mais plutôt à utiliser l'intuition comme centre. Une démarche que je découvrirai peu à peu, au fil des années. L'intuition, c'est faire l'expérience du monde par l'intérieur, alors que la conceptualisation procède de l'extérieur. De cette époque jusqu'au début des années quatre-vingt, mon travail sera le lieu de rencontre de l'intuition et du rationnel, le lieu de rencontre de ces oppositions. J'utiliserai plusieurs systèmes mais l'intuition restera au centre de cela.

Chaque œuvre se construit par la manipulation de matériaux dans l'atelier. À travers cette manipulation, surgissent des images, des formes que l'on peut décider d'accepter ou de rejeter, qui peuvent se transformer. C'est un processus plus empirique, moins conceptuel. Les œuvres d'alors, composées de bois, de verre, d'argile appliquée sur des treillis, sont abstraites, géométriques. Elles comportent des divisions, plusieurs sections coupées à différentes longueurs. Mais surtout, il y avait des déplacements d'éléments, des changements d'orientation et de position. Ensuite, j'en suis venu à pratiquer des coupes sur des poutres en bois. Des poutres, c'est-à-dire des objets trouvés, qui étaient divisées en un certain nombre de parties, lesquelles étaient déplacées ou orientées différemment. Au-delà des systèmes utilisés, ce qui m'intéresse c'est le moment où ceux-ci s'affaissent, les brisures, là où ces systèmes sont confrontés avec ce que j'appelle l'intuition, où ça commence à faire problème, où surgit un noeud qu'on ne sait par quel bout prendre. Je ne vise pas à réaliser quelque chose de clair, non plus qu'à expliquer ce qui est autour de moi. (Je ne peux l'expliquer puisque je ne le comprends pas). Mon travail cherche à participer au mystère du monde, avec sa part d'inconnu.

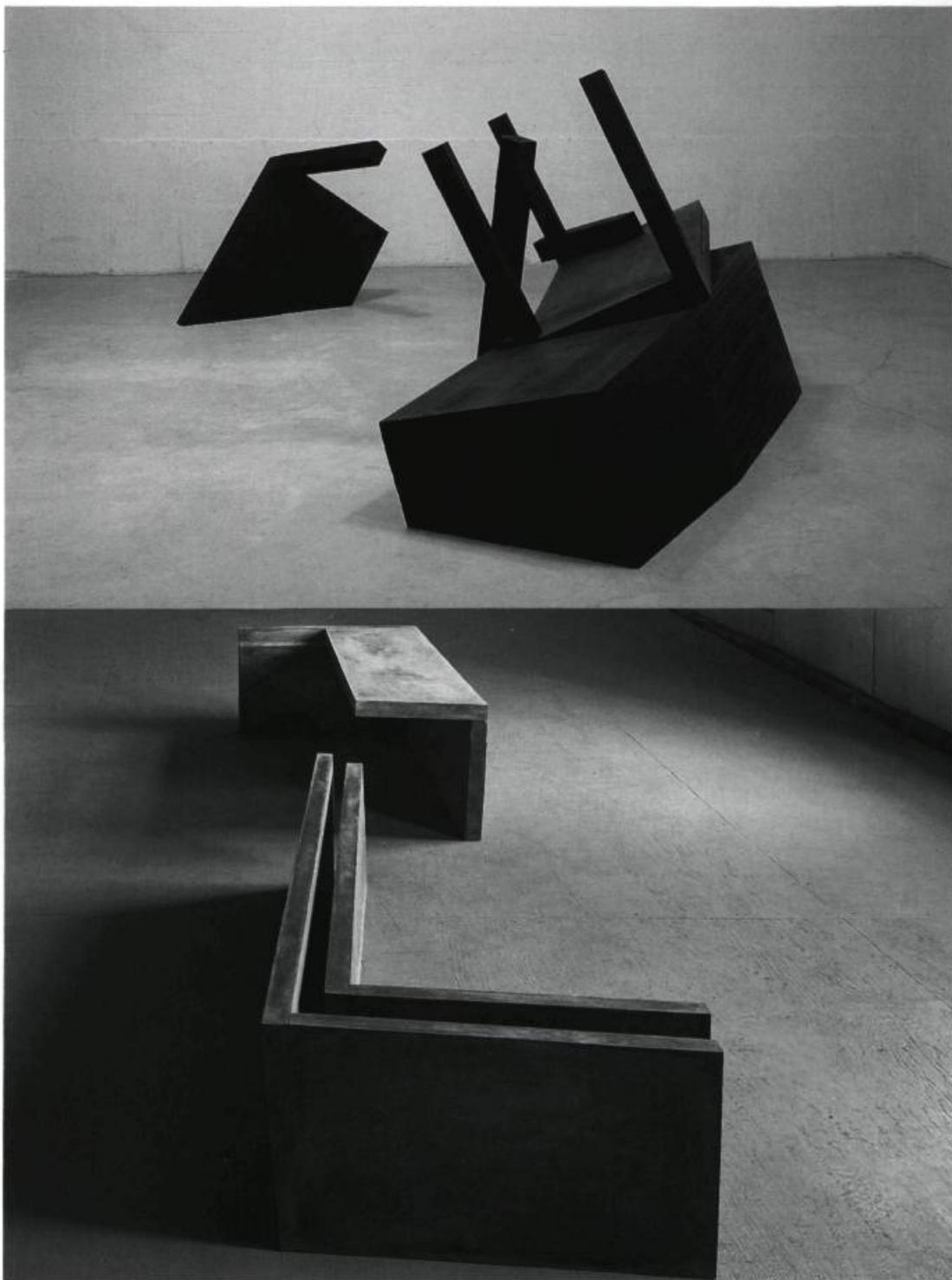
Mon passage, plus tard, des pièces en ciment aux pièces en bois, se situe là : dans cette perte de contrôle. J'ai mis du temps à y parvenir, à lâcher du lest : accepter qu'on ne comprend pas grand-chose et qu'on n'a pas à essayer de trouver des explications brillantes pour le seul plaisir d'arriver avec des réponses. Pour moi, la question importe toujours plus que la réponse. Toutes ces prises de conscience sont apparues petit à petit, en m'interrogeant sur ce que la sculpture devait être pour moi, sur l'attitude à adopter. Ayant débuté comme peintre et non comme sculpteur, la sculpture je l'ai apprise par moi-même, presque en autodidacte. Mon outillage est simple, pas du tout sophistiqué et mon approche reste relativement traditionnelle avec ses principes d'addition et de soustraction, ce qui est vieux comme la sculpture. Mais j'ai recours à une tech-

nique que j'ai plus ou moins inventée.

J'ai délaissé la peinture mais le dessin, lui, est resté présent. Je l'ai longtemps maltraité en le présentant souvent avec des sculptures, ce qui le situait comme un travail préparatoire ou parallèle, de moindre importance. Ces dernières années, j'ai commencé à montrer des dessins comme des oeuvres qui doivent se défendre par elles-mêmes. Quand je dessine je suis incapable de faire de la sculpture, chacun a son propre espace. Il s'agit du même genre de préoccupations, mais les moyens diffèrent. D'ailleurs, nombre de sculpteurs étaient de grands dessinateurs, qu'on pense à David Smith, à Rodin dont l'influence a été considérable sur les peintres du début du siècle, sur Matisse par exemple.

La rétrospective au musée comprend seize sculptures et vingt-trois dessins. L'exposition est présentée de façon chronologique et s'ouvre avec *Quadrature*, une pièce importante pour moi. Le parcours s'amorce ainsi avec une oeuvre très basse, puis viennent sept sculptures en ciment, suivies de neuf en bois réalisées entre 1985 et 1993. Entre le moment où l'on m'a proposé de monter l'exposition et le moment où elle a lieu, il s'est écoulé presque trois ans, ce qui m'a donné le temps de travailler sur des pièces nouvelles, inédites, conçues spécialement pour l'événement. D'autres n'ont jamais été vues ici puisqu'elles n'ont été présentées qu'en Europe. C'est là une occasion unique de découvrir beaucoup de pièces regroupées ensemble; moi-même, je n'ai jamais vu autant de mes oeuvres rassemblées ainsi dans un même lieu. Je m'attends donc à quelque chose, à une certaine réaction... positive j'espère (rires)! Pour moi, assurément, c'est un moment de vérité.

Le parcours permet de retracer l'importance grandissante qu'acquiert la matière, l'importance d'une sculpture qui est issue de la manipulation et de la transformation de la matière : une dimension très "process", où l'on peut réellement percevoir les étapes. Cette notion, par ailleurs, s'estompe peu à peu pour être remplacée par celle de la mémoire. Une sculpture qui amène le corps à se déplacer autour de l'objet, qui se présente de façon contradictoire, paradoxale. Bien qu'il s'agisse toujours du même objet, à mesure qu'on en fait l'expérience, qu'on en fait le tour, on constate des ambiguïtés, on s'aperçoit que des choses sont conflictuelles, on n'arrive pas à les intégrer dans un système unique. C'est une sculpture qui repose sur la notion de dualité : les éléments sont souvent des fragments placés dans l'espace les uns en face des autres, sans se toucher physiquement. Dès lors, ils nous apparaissent différemment, selon qu'on aborde la pièce d'un côté ou d'un autre. Certaines oeuvres réfèrent à



la sculpture ancienne, égyptienne par exemple; tandis que d'autres sont issues de mes voyages, en Europe notamment, où j'ai accumulé une abondante documentation photographique sur les cimetières, où j'ai passé beaucoup d'heures à dessiner. Ainsi, le travail récent ramène un certain nombre d'images qui remontent très loin. Il y a un intérêt chez moi pour ce qui est archétypal, premier, originel.

Vos oeuvres sont plutôt sombres, noires...

Au contraire, il y a beaucoup de couleurs dans mes pièces! Dans les oeuvres en ciment, il s'agissait de taches issues du processus de fabrication (moulage et

coulée du ciment dans des moules), alors que dans les pièces récentes, le bois est teint : c'est une couleur appliquée en couches successives qui est absorbée par le bois. Il n'y a donc aucune sculpture noire (rires)! De loin, elles paraissent ainsi mais en s'approchant on découvre le vert et le rouge, le bleuté. La couleur est très dense : n'oublions pas que l'oeuvre exprime un sentiment tragique de l'existence. Le regard qui est porté est pessimiste mais, de près, on voit qu'il y a beaucoup de couleurs : un vert appliqué sur un

Roland Poulin, *Déjà la nuit j'avance #1*, 1991. Bois polychromé. 146,4 x 429 x 349 cm. Collection de l'artiste. Photo : Richard-Max Tremblay.

Roland Poulin, *Hommage à Hung-Jen*, 1983. Béton armé. 51 x 81,5 x 397 cm. Photo : Brian Merret.

rouge, ce qui donne un vert sombre où perce le rouge. Il y a là quelque chose de très chaleureux, malgré les images de mort, malgré que les choses semblent s'enfoncer dans le sol, être attirées par la gravité.

La couleur, de plus, revêt un aspect symbolique : elle contribue à la lecture de l'oeuvre, permet de renforcer certaines images ou de les annuler. En même temps qu'on avance quelque chose sur le plan de la forme, qu'on suggère certaines images avec la couleur, on peut aussi venir les contredire. Avec ce qui est une image de mort, de tombeau, on peut, par l'utilisation de la matière, des textures du bois, du grain et des différentes couleurs, impliquer quelque chose de très sensuel, voire de charnel. Un paradoxe donc entre l'absence de vie d'un côté et le très vivant de l'autre.

Il y a également toute cette dynamique des formes : leur situation dans l'espace, leur position les unes par rapport aux autres, les emboîtements qui sont suggérés chez certaines d'entre elles. Des rapprochements inhabituels : par exemple, la forme du tombeau fusionnée avec celle du lit. C'est là pourtant une image très ancienne qu'on retrouve fréquemment dans les cimetières : l'idée du sommeil et de la mort, celle de l'amour et de la mort. Ou encore, la fusion d'une table avec le tombeau. La table occupe une place centrale dans mon travail, elle revient de façon récurrente. C'est un élément primordial dans nos vies, comme le lit. En fait, je m'intéresse aux objets du mobilier qui sont les plus simples, les plus banals, mais les plus fondamentaux. Le lit où l'on dort, où l'on naît et meurt, où l'on fait l'amour ; la table, qui est le lieu du repas mais aussi du rituel, comme à la dernière Cène. (C'est là toute mon enfance catholique où la table est centrale, comme est central l'autel).

La table est un objet intéressant à cause de ses pattes. Malgré qu'elle puisse paraître géométrique, elle a, à cause de ses pattes, un aspect anthropomorphe, un aspect un peu animal. Ainsi, à partir d'un élément fort simple, on peut parvenir à quelque chose de très complexe. On peut dire beaucoup de choses avec ça, de manière oblique sans doute, mais ces choses seraient impossibles, voire banales, si on les disait avec les formes mêmes. Sans faire référence au corps ni représenter un corps dans l'espace, il est possible, par le mobilier, de suggérer des comportements. Une transposition s'opère : le mobilier devient animé, comme si on lui prêtait des intentions. On peut s'identifier avec certaines parties du mobilier car il semble référer à des activités où le corps est impliqué. Il y a là toute une part d'inconscient, de transgression aussi : j'aborde les thèmes de l'amour ou la mort, mais en transgressant certaines choses.

Ainsi, j'irais jusqu'à affirmer qu'on peut voir mes sculptures récentes, celles des dernières années, comme des... danses macabres !

Vision tragique de l'existence et danse macabre ! Il y a de l'humour dans mon travail. C'est un travail qui rit, en rapport avec un sujet grave. La transgression m'apparaît comme quelque chose d'important. C'est là que l'art devient fort, qu'il touche le spectateur : dans sa capacité de transgresser. Mais aussi du fait qu'il concerne une dimension qui nous touche tous, notre propre finalité. C'est là que la sculpture ancienne était très forte : son discours était collectif. Le monument indiquait un événement important dans notre passé ou une figure majeure. Il est difficile aujourd'hui de prêter foi à ces généraux sur des chevaux... mais on oublie qu'il y avait une force dans cette idée d'une mémoire collective. En passant devant un monument, l'homme de la rue sentait qu'il faisait partie d'un lieu, d'une société, d'une collectivité ; il était concerné par ce qui était représenté. Comment retrouver cette idée-là en sculpture, voilà ce que je cherche, ce lien puissant, simple, mais où le spectateur est concerné. Et c'est certainement l'une des préoccupations des artistes contemporains : on place l'art sur la place publique et le public ne comprend pas, il ne se sent pas impliqué, dirait-on. S'il existe un problème de communication, cela ne signifie pas que les artistes aient raison ou que le public ait tort. Il y a un chemin à parcourir, encore faut-il identifier les bons éléments sur la façon de procéder pour rejoindre le public. Il y a peut-être des choses dont les gens ne veulent pas entendre parler, mais il importe que les artistes les disent quand même. C'est un peu tout cela qui est véhiculé dans mon travail (ceci dit avec beaucoup de modestie, car je suis moi-même dans l'obscurité—rires...).

Croyez-vous que l'on verra bientôt de vos oeuvres sur la place publique ?...

Je l'ignore. Je ne sais pas si c'est possible. Du moins, me suis-je inscrit au 1 % (rires...). On verra. Mais si on me demande de créer une oeuvre pour un gymnase et que ma sculpture doive être une illustration de la fonction de l'édifice, ce sera désastreux. On n'y arrivera pas, je ne pourrai pas. J'aimerais assurément apporter une contribution publique, travailler à cette échelle. Toute ma réflexion sur le monument, sur ce que doit être la sculpture, son histoire, tout cela mène également vers la place publique. Mais acceptera-t-on que j'y érige une image de mort ? Continuer d'envisager l'art comme l'illustration d'un lieu, c'est sans intérêt, on ne fait qu'accumuler des sculptures publiques qui, dans le temps, ne se révéleront pas un héritage important.

Anticipez-vous un autre "passage" après l'exposition au Musée des beaux-arts du Canada ?

Ce qui sûr, c'est qu'en ce moment je suis à nouveau dans une période d'interrogation. La dernière oeuvre de la rétrospective ne ferme pas l'exposition, elle ne vient pas mettre un point final. Il semble, comme je l'ai signalé plus haut, que ce soit une crucifixion. Une crucifixion particulière car elle est assez géométrique et qu'aucun corps n'est représenté. Mais la croix est là. C'est un signe nouveau qui me trouble un peu car, issu d'un milieu catholique, j'ai rompu avec la catholicisme et ne suis pas croyant. Par contre, les pièces qui s'annoncent semblent s'orienter dans cette direction : retravailler ce signe-là. Est-ce que je peux le renouveler, dans le sens de le sortir du christianisme, puisqu'il est antérieur au christianisme ?

La croix, pour moi, c'est le signe de l'humanité souffrante. Non pas l'image du Christ lui-même mais celle d'un homme debout. C'est un des signes les plus forts. C'est pour cette raison qu'il a été récupéré par la chrétienté. Il y a la rencontre de l'horizontalité et de la verticalité. Est-ce que je pourrai travailler avec cela sans tomber dans les clichés ? J'ai l'impression de toucher à quelque chose de fondamental, car cela traite de la souffrance. Et la souffrance est essentielle dans nos vies, sur le plan spirituel. On apprend beaucoup par la souffrance. C'est une école dure, mais on y progresse. Comment vais-je m'en tirer, c'est une zone risquée. Je suis inquiet mais à la fois très excité. ■

Roland Poulin Sculpture
Musée des beaux-arts du Canada
4 novembre 1994 - 12 février 1995

His on-going exhibition at the National Gallery of Canada is an important landmark in Roland Poulin's career. He calls it a "moment of truth" for him since it is the first time that such a large number of his works have been assembled in one place. By virtue of their chronological disposition, it is easy to observe that these works display a tendency towards increasing height. Notes Poulin: "Despite their increasing desire for elevation and their consequent vertical projection, these works continue to display a strong element of gravity, a strong horizontal pull. It is as if the ground plan itself were an integral element of these sculptures."

Recalling his early years, Poulin recounts the seminal moment when he first encountered Borduas's *L'étoile noire* and his subsequent decision to devote his life to art. Evoking certain technical aspects of drawing and sculpture, Poulin has continually sought his inspiration in the history of sculpture, particularly in that period which preceded the demise of modernism. Poulin still years for the collective discourse that held sway during that period, when "sculpture still held a strong element of transgression. It is absolutely vital to conserve the element of transgression if we want to draw the public's interest."