

## Sortie d'usine. Visite de l'atelier de Paul-Émile Saulnier Sortie d'usine. Studio visit: Paul-Émile Saulnier

Robert Dion

Numéro 38, hiver 1996–1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9802ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

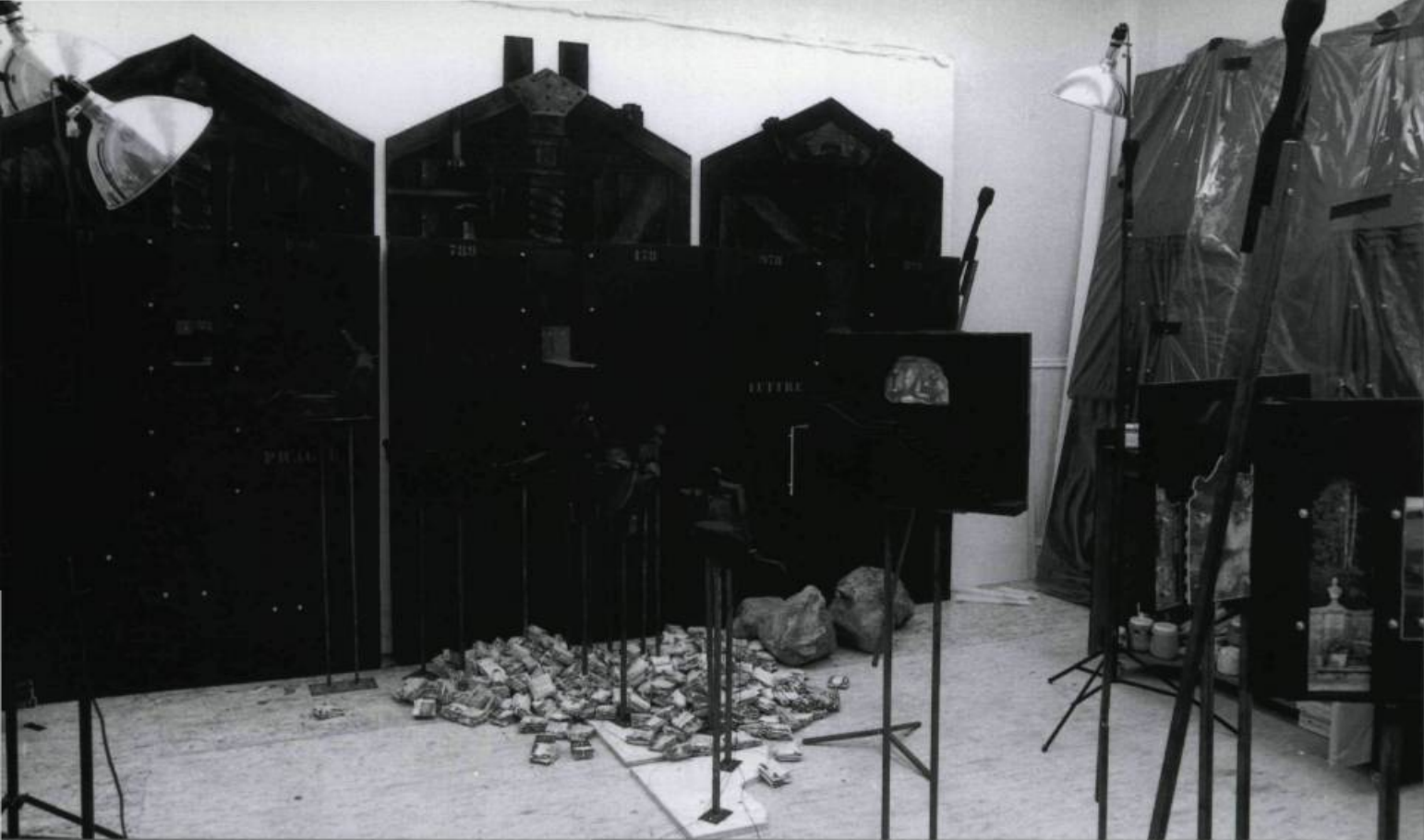
0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Dion, R. (1996). Sortie d'usine. Visite de l'atelier de Paul-Émile Saulnier / Sortie d'usine. Studio visit: Paul-Émile Saulnier. *Espace Sculpture*, (38), 26–31.



Paul-Émile Saulnier, *Sortie d'Usine*, 1995-1996. Acier, bois, plexiglas, papier Somerset, acrylique, corde/Steel, wood, plexiglass, Somerset paper, acrylic, rope. Photo : Michel Laverdière.

# Sortie d'usine

visite de l'atelier  
de paul-émile saulnier

studio visit:  
paul-émile saulnier

*Rimouski, le lundi 2 septembre 1996.* Paul-Émile Saulnier

Robert Dion

me reçoit aujourd'hui dans son studio des Ateliers Saint-

Louis de Rimouski, ancienne école située au cœur de la ville, près du Séminaire devenu le cégep où il enseigne, à un jet de pierre des cafés et des bistros du centre. Occupé par divers organismes culturels de la ville, le bâtiment a le charme désuet des vénérables institutions : murs lambrissés de planchettes peintes, hauts plafonds, portes avec fenêtres à carreaux, escaliers polis par les ans. Au dernier étage de l'édifice, surplombant le vieux Rimouski, l'atelier est un vaste espace dont le fenêtrage occupe tout un côté, si bien qu'en entrant, la lumière est la première chose qui frappe le visiteur, avant même la masse des caisses, des paquets et des fragments d'œuvres. Ça et

*Rimouski, September 2, 1996.* Today, I am the guest of

Paul-Émile Saulnier in his studio in *Les ateliers Saint-Louis*

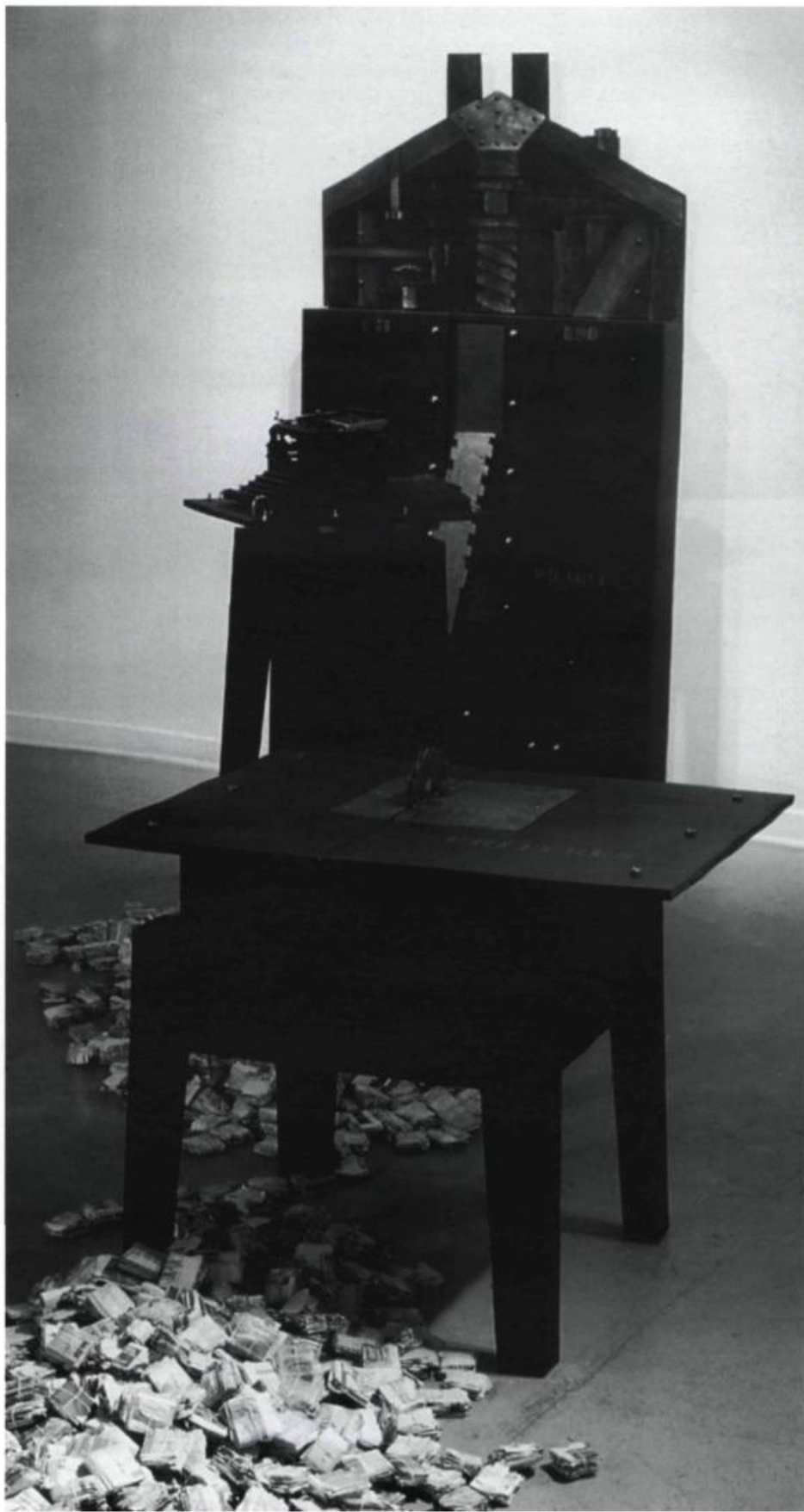
in Rimouski, originally a school located at the centre of the city. The building is situated near the seminary, now the Cégep where he teaches, a stone's throw from the cafés and bistros of the core. Housing a multitude of the city's cultural organizations, the building possesses the outdated charm of the venerable institutions: walls wainscotted with painted boards, high ceilings, square-windowed doors, stairs polished with time. On the top floor of the building, overlooking the old section of Rimouski, the studio consists of a huge space, one side entirely windows. When one enters, the light is the most striking aspect of the studio, even before one per-

là, des toiles de grand format, très colorées, rappellent que Saulnier partage ce lieu avec une peintre dont l'univers paraît aux antipodes du sien. Au fond de la salle, au delà des empilements de caisses et de toiles, on aperçoit l'oeuvre à laquelle Paul-Émile Saulnier travaille en ce moment : un projet qu'il réalise depuis un an déjà, une installation monumentale dont une partie seulement a fait l'objet d'une exposition au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal en 1995.

Anamnèse en acte, cette nouvelle installation, qui a pour titre provisoire *Sortie d'usine*, est guidée par un dessein très souple, évolutif, de telle sorte que l'exécution se pense en s'accomplissant. Comme souvent chez Saulnier, l'oeuvre prolifère en quelque sorte de l'intérieur, un élément particulier pouvant s'en adjoindre d'autres et se complexifier jusqu'à former une cellule indépendante, c'est-à-dire une autre installation de format plus réduit. C'est ce qui est arrivé récemment avec *Chute lente d'instruments. Musique-fleuve. Livres-temple* (1996), sculpture "dérivée" qui a donné lieu à une "Politique du 1%" pour l'École de musique du Bas-Saint-Laurent, à Rimouski. Par sa façon de se construire, l'oeuvre de Saulnier rappelle à sa manière celle de Proust, dont on sait qu'elle ne devait compter à l'origine qu'un seul livre et qu'elle s'est développée par expansion de certains épisodes prévus dans la structure initiale. Dans les deux cas, il s'agit d'un travail de la mémoire qui ne saurait, par définition, être totalement planifié, balisé, mais qui n'est pas non plus aléatoire, comme on l'a parfois cru à propos de l'auteur de *la Recherche*. De fait, entre les deux écueils que représentent la découverte pré-programmée du déjà connu, de l'immémorialement su, et l'errement stérile dans la forêt dense des souvenirs, l'artiste qui s'adonne à l'investigation du passé doit savoir manoeuvrer avec sûreté et adresse.

De quelle quête mémorielle est-il question au juste dans l'installation en cours de Saulnier ? Une conversation avec l'artiste est instructive à cet égard. Son travail actuel lui apparaît comme une tentative d'envisager son univers personnel, tel qu'il s'incarne dans sa pratique artistique — dans ses *archives*<sup>1</sup> —, à l'aune de la grande Histoire, elle aussi prise en écharpe par sa production<sup>2</sup>. Saulnier cherche à comprendre la raison pour laquelle lui, un artiste né en 1948 à Tracadie (Nouveau-Brunswick) d'un père ayant échappé à la mobilisation et à la Deuxième Guerre mondiale, en est arrivé à faire de cette gigantesque boucherie son principal propos depuis au moins 1984-1985, c'est-à-dire depuis que sa pratique a véritablement pris son essor, depuis que le dessinateur est devenu sculpteur et que les deux dimensions de la feuille de papier ont pour ainsi dire "débordé" sur le troisième plan de l'instal-

ceives the huge cases, small packages, and fragments of works. Here and there, brightly coloured large-scale canvases recall the fact that Saulnier shares this studio with a painter, one whose universe appears to be diametrically opposed to that of Saulnier. At the far end of the room, beyond the piles of cases and canvases, can be seen the objects on which Paul-Émile Saulnier is currently working: a project that has occupied him for already a year. This is a large-scale work of which only part was the object of an exhibition at the Cen-



Paul-Émile Saulnier.  
*Sortie d'Usine*, vue partielle de l'exposition / Partial view of the exhibition "Classification", automne / Fall 1995. Centre des arts contemporains du Québec à Montréal. Photo : Michel Dubreuil.

lation. Comment donc un *baby-boomer* né au Canada, c'est-à-dire un citoyen forcément en marge des spasmes de l'Histoire contemporaine sinon de l'Histoire tout court, peut-il être happé par la tragédie du nazisme, de l'Holocauste et de la guerre sans se battre les flancs pour se sentir (faussement) juif, sans tomber dans la pose indécente<sup>3</sup>? Comment en définitive relier sa petite histoire à la grande Histoire, quand celles-ci ne se sont jamais rencontrées et que pourtant on sait, on sent que cette dernière a contribué à nous faire? Voilà de quoi Paul-Émile Saulnier m'a entretenu en ce lundi, évoquant l'angoisse, la peur et le sentiment d'irréalité qui s'emparaient de lui, enfant, à l'évocation des années de guerre, signalant l'étrange silence des parents lorsque les documentaires télévisés sur le nazisme ont répandu dans les foyers les images mêmes de l'horreur, se remémorant un voisin ancien combattant qui avait eu le ventre scié par les balles, avait dû marcher cinq kilomètres en retenant ses tripes et en avait gardé une cicatrice qu'il montrait à qui le désirait. Il m'a aussi dépeint les cérémonies du jour du souvenir de son enfance: scènes de notables assis à la table d'honneur, faisant de beaux discours et accaparant les premières places — au mépris des vétérans sans prestige social et privés de parole.

De la maison natale, vite abandonnée par les parents qui en avaient construit une autre, l'artiste a retenu le gris du bois sans apprêt ni revêtement, patiné par le sel de la mer: baraquement, déjà. Du père mécano, qui rentrait du travail à pied dans son costume de grisaille — on était pauvre, à cette époque, en Acadie —, il garde le souvenir de la suie, du cambouis, de l'homme-machine rendu anonyme par la crasse: de l'homme en série, cassé, survivant des cortèges ouvriers de *Metropolis* — dont on ignore s'ils ont inspiré les mises en scènes nazies ou s'ils en témoignent seulement. Ces deux éléments vont se retrouver plus tard dans le travail de Paul-Émile Saulnier, contribution de son histoire personnelle à la mise en oeuvre de la grande Histoire. Dans toute la production de l'artiste, la préoccupation sociale va ainsi s'anastomoser au discours plus proprement historique, comme une inflexion sourde faisant pencher le propos vers une douleur lointaine, reculée, issue de la petite enfance et rappelant que le fils a perçu l'humiliation du père, qu'il l'a vue et vécue reproduite à sa propre échelle, et qu'il est devenu artiste précisément pour s'en défaire. Jamais il ne perdra de vue la dimension sociale et critique de l'art, pas même quand, au cours des années de formation, la mode sera aux effets purement cinématiques à la Vasarely.

La nouvelle manière de Paul-Émile Saulnier s'affirme à partir de 1985, à l'occasion d'une exposition au Musée du Bas-Saint-Laurent, à Rivière-du-Loup. Le dessin, jusque-là très précis et d'inspiration surréaliste, devient moins photographique et plus expressionniste. Des personnages sont représentés, enfermés dans des caisses, le visage réduit au seul cri. Les effets de charbon, obtenus grâce au fusain et aux crayons Conté à Paris, dramatisent la représentation et renvoient déjà au souvenir du père. Les caisses d'emballage de l'exposition, disséminées dans la salle au moment du montage, sont finalement intégrées aux oeuvres, du reste presque par hasard: renvoyant à celles qui sont représentées dans les dessins, elles constituent les premiers germes d'installations. Les visiteurs parlent alors d'images de torture, de répression, de censure, de documentaires tels *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais ou des films de Fritz Lang. Saulnier décide de creuser l'analogie.

L'occasion lui en est donnée l'année suivante, lors d'un stage "Éducation-Culture" de trois semaines en Allemagne. À Berlin, c'est le déclic: les cathédrales et leurs colonnes dominant les petites chaises massées à leur base, les traces des balles sur les monuments, les ruines, les voies ferrées se perdant dans les hautes herbes du Nie-

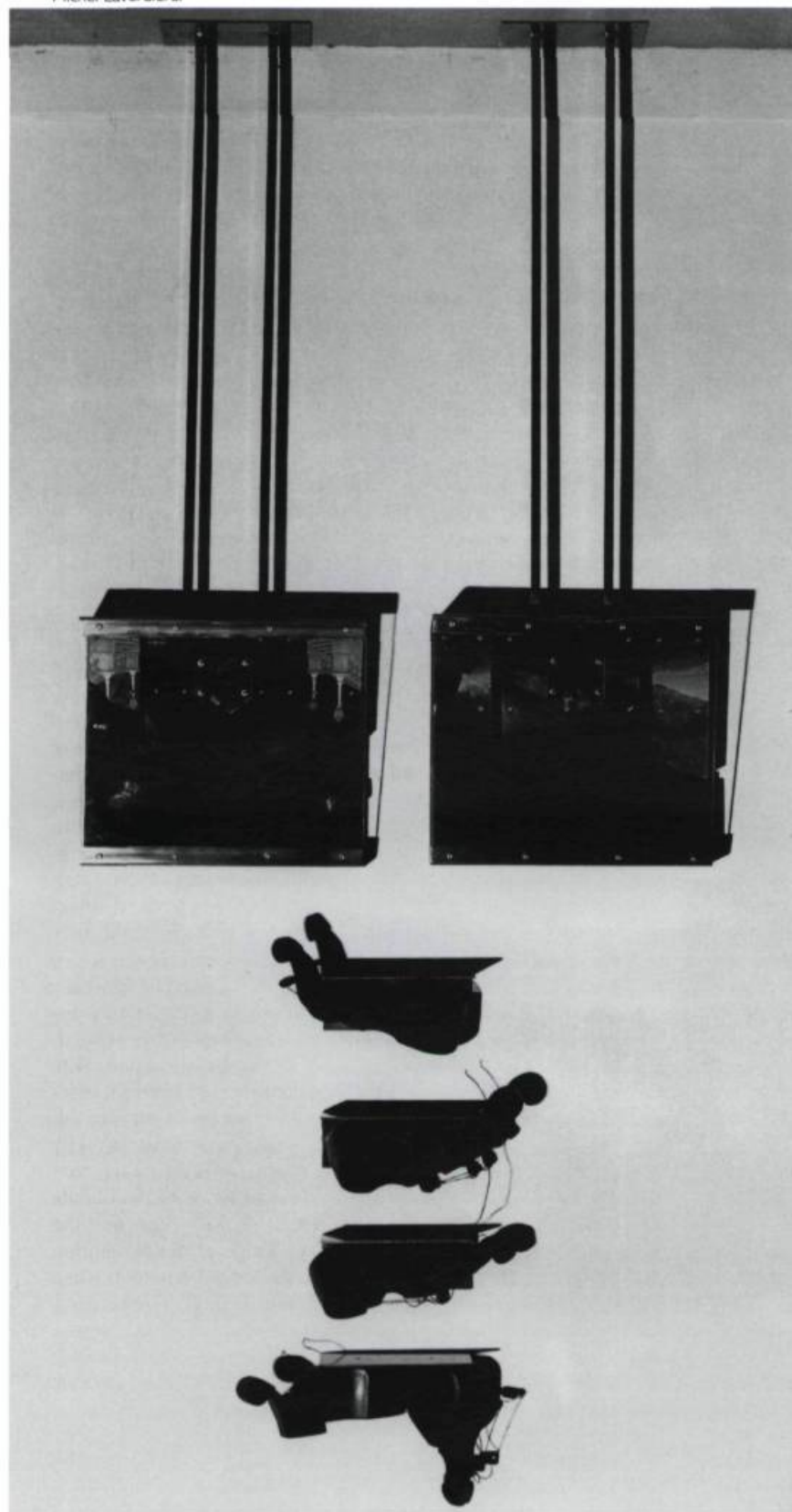
tre des arts contemporains du Québec à Montréal in 1995.

The memory process embodied, this new installation, provisionally titled *Sortie d'usine* (Factory Exit), bears the momentum of a design that is pliable, unfolding, such that it seems to think itself through as the work comes to be. As is often the case with Saulnier, the work somehow proliferates from within, one element seemingly joining with others, increasing in complexity, to the point of forming an autonomous unit, another installation of a smaller scale. This is the process that engendered *Chute lente d'instruments. Musique-fleuve. Livres-temples* (1996) (Slow fall of instruments. Music-river. Books-temples), a derivative work that led to a "1%" commission piece for l'École de musique du Bas-Saint-Laurent in Rimouski. In the way in which it evolves from itself, the work of Saulnier recalls that of Proust; his entire output began with one single book at the beginning, and developed through the expansion of certain germinal elements already evident in the original structure. Both have to do with works of memory which cannot, by definition, be completely planned or mapped out. Nor is such work entirely random, as it would often appear for the author of *La recherche*. In effect, the artist concerned with investigating the past must know how to navigate with confidence and skill between the pitfalls of a senseless roaming through the dense forest of memories and the pre-programmed discovery of that which has been known since the dawn of time.

In the installation by Saulnier currently in progress, the search for *what* memory, precisely, is at issue? A conversation with the artist provides some insight. He views his current work as an attempt to consider, to map out his private world, as that world is embodied in his artistic practice — in his *Archives*<sup>1</sup> — from the perspective of a History, also caught off guard by his work<sup>2</sup>. Saulnier seeks to understand the reason why he, an artist born in 1948 in Tracadie (New Brunswick), to a father who managed to avoid being called up for the Second World War, has found himself making of that immense slaughter the central theme of his work since at least 1984-1985, since the literal expansion of his work that ensued as draftsman became sculptor and the two dimensionality of the page virtually spilled over into the third dimension of installation. How is it that a baby-boomer born in Canada and, as such, a citizen peripherally positioned between the spasms of contemporary history (if not History in the broadest sense) has stumbled upon the tragedy of Nazism, the Holocaust, and the war yet able to avoid a false affinity with the Jewish experience one which could otherwise border on indecency<sup>3</sup>. How does one, ultimately, link one's personal history to this broader History, knowing that these events have never directly intersected our lives, yet all the while sensing that they have contributed. This was the subject of my conversation with Paul-Émile Saulnier that Monday, as he evoked the anguish, fear, and the sense of unreality that took hold of him, as a child, at the mention of the war. He spoke to me of the strange silence of his parents when television documentaries on Nazism swept through living rooms, dispersing images of horror itself, recalling an old neighbour who had fought in the war, who had his stomach seared open with bullets, who had had to walk five kilometers holding onto his insides, and who was left with a scar that he showed to whomever wanted to see it. He also described for me the Remembrance Day ceremonies of his childhood: scenes of dignitaries seated at the head table, making beautiful speeches, and occupying the best seats — unjustly excluding the veterans who had no social status and were, as such, deprived of a voice.

From his childhood home, soon abandoned by his parents who had built another, the artist remembers the grey of the wood, unvarnished and uncovered, finished with the patina of the salty sea

Paul-Émile Saulnier, *Chute lente d'instruments*, *Musique-Fleuve, Livres-temple*, 1996. Acier, photographies, papier Somerset, bois, acrylique, corde / Steel, photos, Somerset paper, wood, acrylic, rope. Photo : Michel Laverdière.



*mandsland*, toutes ces images viennent étoffer le répertoire de Saulnier. Au retour, les caisses éclatent, se recomposent autrement, deviennent architecture : cathédrales, gueules de fours crématoires, palais nazis, miradors. Par ailleurs, les citations d'instruments

air: camps, already. From a mechanic father, who returned home from work on foot in his grey uniform, — they were poor, at that time, in Acadia — he holds onto the memory of sweat, grease, of the machine-man rendered anonymous by grime. This evokes the assembly-line man, broken, survivor of the workers' procession in *Metropolis* — we still do not know whether those images inspired the Nazis, or whether they only documented them. These two elements appear later in the work of Paul-Émile Saulnier, the contribution of his personal background in the rendering through art of a broader History. Across the artist's work, social concerns graft themselves to a more historical discourse, like a mute modulation that conducts the content's message toward a distant pain, far off, one originating in childhood and recalling that the son perceived the humiliation of the father, that he saw and lived it in terms of his own life, and that he became an artist precisely in order to undo it. He has never lost sight of the social and critical dimension of art, even during the years of his training, when what would be in fashion would be works in movement reminiscent of Vasarely.

The new approach of Paul-Émile Saulnier was visible as of 1985, during an exhibition at the *Musée du Bas-Saint-Laurent*, in Rivière-du-Loup. His drawings, until that point very detailed and inspired by the surrealists, became less photographic in nature, and more expressionistic. Figures began to appear, enclosed in huge cases, the face reduced to a single cry. The effect of coal, obtained through charcoal and *Conté à Paris* pencils dramatized the work, and began already to evoke the memory of the father. The packing cases of the exhibition, spread throughout the space during the mounting of the show, were ultimately integrated into the works, almost by chance: recalling those that were depicted in the drawings themselves, they comprised the first kernels of installations. As such, viewers faced images of torture, of repression, of censorship, of documentaries such as *Nuit et Brouillard* by Alain Renais and the films of Fritz Lang. Saulnier decided to push the analogy.

The opportunity arose for him the following year, during a three-week "Education-Culture" stay in Germany. In Berlin everything came together — the cathedrals and their columns towering over the tiny seats assembled at their base, remnants of gunfire on the monuments, the ruins, railway lines losing themselves in the tail grasses of *Niemandsländ* — all these images nourished Saulnier's work. Back home, the packing cases exploded, were arranged differently, become architecture: cathedrals, gaping crematorium ovens, nazi palaces, watchtowers. The integration of stringed instruments — heads of violin and cello, pieces of harps and piano keyboards which, due to an ongoing fascination by the artist with music, were already part of his world — became more frequent and took on a darker tone, "exhuming" the memory of groups of Jewish musicians who played for their torturers<sup>4</sup>. In Nice, in 1987, in the context of an art event where Saulnier was to have created a work *in situ*, small packets of newspaper began to appear, miniature blocks of folded writings, tied, and as such censored, suffocated. These bundles, one of the recurring ele-

à cordes — croses de violon et de violoncelle, morceaux de harpe et claviers de piano, qui, en vertu d'une vieille fascination pour la musique, appartenaient depuis toujours à l'univers de l'artiste — se multiplient et prennent une teinte plus sombre, exhument le souvenir des ensembles de musiciens juifs qui jouaient pour leurs tortionnaires<sup>4</sup>. À Nice, en 1987, dans le cadre d'un événement où Saulnier devait créer une oeuvre *in situ*, les petits paquets de journaux font leur apparition, blocs minuscules d'écrits pliés, ficelés, et donc censurés, bâillonnés. Ces paquets de journaux, qui deviennent l'un des éléments récurrents du vocabulaire de l'artiste, traduisent une autre ancienne fascination, celle pour l'écrit et pour l'écriture, fascination qui l'amènera à travailler à plusieurs reprises avec des écrivains (notamment Michel Savard, Paul Chanel Malenfant et moi-même<sup>5</sup>) et à intégrer des scories de textes à ses oeuvres. Plus récemment enfin, le sculpteur fait appel à des *ready-made* tels que des machines à écrire, des scies rondes et même un avion grandeur nature — objets qui enrichissent son musée imaginaire d'images sciement et malicieusement détournées.

Mais je reviens au projet actuel de Paul-Émile Saulnier, à l'installation "in progress" dont j'aperçois quelques fragments dans l'atelier. J'ai dit qu'il s'agissait d'un questionnement sur l'origine d'une pratique artistique, d'un retour sur la production antérieure pour tenter de la (re)fonder dans une histoire personnelle auparavant peut-être légèrement mise à distance au profit des tribulations du siècle. En cela, l'oeuvre en cours se situe bien dans le prolongement d'*Archives*, exposition tenue à l'Université du Québec à Rimouski en 1994 et qui révélait une «sorte de "mise en boîte" ou d'"incarcération" autoreprésentative et citationnelle constituée de fragments de tout ce qui témoigne de l'oeuvre»<sup>6</sup>. Détour inattendu par le petit format, cet événement consacrait aussi la tendance, accentuée depuis, à la récupération parfois irrévérencieuse de l'histoire de l'art; comme l'indique Élisabeth Haghebaert, «habiller de puritanisme fin de siècle quelques Grâces de Rubens, frapper d'un matricule une scène d'exode biblique et assigner au *Massacre de Scio* ou aux *Désastres de la guerre* une fonction décorative ou anecdotique pour finalement les insérer dans sa propre production instaure une pratique transgressive»<sup>7</sup>. Dans les oeuvres récentes, les citations de Rembrandt, de Goya, de Delacroix continuent de pululer — images boulonnées, reprises en transparence ou gravées sur du plexiglas, semblant peu à peu remplacer les dessins de Saulnier lui-même qui se font plus discrets, se mêlent à d'autres types d'artefacts, se sculptent dans les multiples épaisseurs du contreplaqué. Les parties terminées de l'installation en cours montrent bien que ce ne sont plus aujourd'hui les dessins de l'artiste qui génèrent l'oeuvre sculpturale (comme c'était le cas à l'origine), mais que ce sont au contraire les sculptures qui intègrent les premiers et leur donnent forme.

L'oeuvre actuelle comporte pour le moment trois frontons qui évoquent à la fois l'usine, le temple, le bâtiment officiel, le hangar, le baraquement. Des dessins d'engrenages, de vérins, de machines, occupent le haut de la structure; des plaques lisses et des cartes géographiques de pays d'Europe centrale et orientale sont boulonnées à la partie du bas; des tablettes de métal supportent des violons, noirs et tordus, fabriqués par l'artiste. Devant, un fourmillement de violons montés sur des tiges convoque l'idée inquiétante de la série; un certain nombre d'exemplaires de couleur rouge souligne cependant l'importance de la variation, jouant sur le contraste avec le noir et rappelant de ce fait les couleurs nazies. Il y aura aussi de grands bacs contenant une multitude de petits paquets de journaux noircis: tas de charbon destinés à l'alimentation des fours? On ne sait. L'installation comprendra encore quatre maquettes, réparties dans la salle selon une dynamique imposée par le lieu: une première de

ments in the artist's visual vocabulary, embody another past fascination: an interest in writing and in that which is written led him to work, on several occasions, with writers (namely Michel Savard, Paul Chanel Malenfant, and myself<sup>5</sup>) and to incorporate texts into his works. Even more recently, the sculptor integrates *readymades* such as typewriters, round saws, and even a life-sized plane — objects that enrich his imagination with images that are poignantly and disturbingly rerouted.

Consider again the current work of Paul-Émile Saulnier, the installation "in progress" of which I see several fragments in the studio. I suggested that it has to do with a consideration of the origins of an artistic practice, a return to earlier work, in order to (re)ground it in a personal history which, in the past, may have been lightly pushed aside in favour of the problems of the century. In this, the work in progress can be seen as an extension of *Archives*, the exhibition held at *l'Université du Québec à Rimouski* in 1994 and which revealed a kind of self-representational and citational "containment" or "incarceration" comprised of fragments of that to which the work bears witness<sup>6</sup>. An unexpected shift toward smaller works, this work highlighted as well the tendency, since then even more marked, toward a sometimes irreverent appropriation of certain elements from art history. Elizabeth Haghebaert speaks of it as "to enclose with turn of the century puritanism the likes of Rubens's *Graces*, to slap a registration number onto a biblical image of the exodus, and to attribute to *Massacre de scio* or to *Désastres de la guerre* a decorative or anecdotal role as a means of integrating them into his own work, constituting a transgressive act"<sup>7</sup>. In his recent works, citations of Rembrandt, of Goya, of Delacroix continue to abound. Bolted images, recaptured in transparency or engraved on plexiglass, seem little by little to replace the drawings of Saulnier himself which take on less importance, blending with other kinds of artifacts, sculpted into the many thicknesses of plywood. The completed pieces of the installation in progress reveal that it is no longer the artist's drawings which generate his sculptural work (as was originally the case), but rather it is the sculptures which integrate the drawings and give them form.

The current work comprises, for the time being, three walls that evoke at once factory, temple, official building, hangar, barracks. Drawings of gears, of hydraulic jacks, of machines, cover the top of the structure; smooth sheets and maps of Central and Eastern European countries are bolted to the lower section. Metal shelves hold violins, black and twisted, constructed by the artist. In front of this, a mass of violins on stems evokes the unsettling notion of a series; nonetheless, certain red ones underline the importance of variation, as they play on the contrast with black, recalling as such the official Nazi colours. There will also be large containers filled with tiny bundles of blackened newspaper; piles of coal destined to fuel the ovens? Who knows. The installation will integrate another four maquettes, disbursed through the exhibition space in accordance with its own logic: the first is of Saulnier's original home, another of the house later built by his parents, a third his current residence, and the last a concentration camp barracks. There will also be lecterns on which the "book-temples" will sit — reliquaries of armoured images — similar to those in his *Chute lente d'instruments*.

We see here that there is no *hypotaxic* syntax in this installation, but rather an emphasis on *parataxic* syntax of elements emanating from personal history (that which is most fundamentally *domestic*) and of History frozen in its worst convulsion. Thus, it comprises on the one hand, spaces that are inhabited and reassuring (despite the artist's experience of uprooting, in the move from Acadia to Québec). On the other, it is a transitory space, one which consists in the

la maison natale de Saulnier, une autre de la maison construite par ses parents, une troisième de la demeure de l'artiste, une dernière enfin d'un baraquement des camps de concentration. On trouvera également des lutrins sur lesquels reposeront des "livres-temples" — reliquaires d'images blindées — du type de ceux de la *Chute lente d'instruments*.

On le voit, il n'y a pas de syntaxe hypotaxique dans cette installation, mais une mise en présence parataxique d'éléments issus de l'histoire personnelle (dans ce qu'elle a de plus fondamentalement *domestique*) et de l'Histoire figée dans sa pire convulsion. D'une part, donc, des espaces habités, rassurants (malgré l'expérience du déracinement, du passage de l'Acadie au Québec); de l'autre, un espace transitoire, qui constitue la négation de tout espace puisque qu'il accueille des déportés, êtres littéralement "hors lieu". Je ne crois pas me tromper en avançant que l'oeuvre de Saulnier parle très précisément du territoire: de celui qu'on ne peut occuper, qui se situe au delà de toute frontière franchissable, ou encore qui est confiné — bref, du lieu inaccessible, du lieu de l'enfermement, du lieu du crime.

Il est difficile à ce moment-ci de se figurer tout ce que l'installation mettra en relation, Saulnier se trouvant dans une phase de réalisation d'objets — violons, "livres-temples", lutrins, etc. —, qui ne se retrouveront pas nécessairement tous dans l'oeuvre définitive. Il s'agit pour l'heure de multiplier les éléments, de les mettre en présence pour qu'ils s'entrechoquent et signifient, de les conjindre en monstres hybrides pour qu'ils entrent en dialogue avec les souvenirs personnels ou collectifs — ou plutôt personnels et collectifs, tant le partage entre les deux est devenu aléatoire dans la société de l'information. Manifestement, l'artiste apprécie le travail de fabrication de l'oeuvre, même si l'exécution le ramène sans cesse aux conditions difficiles de l'exercice de l'art: contraintes temporelles, évidemment, puisque le sculpteur partage son temps entre sa pratique et l'enseignement; contraintes monétaires, bien sûr, les matériaux devenant toujours plus chers et l'entreposage plus problématique; contraintes d'espace enfin, les artistes pratiquant l'art monumental devant assumer des frais exorbitants d'entreposage et de transport. À voir son atelier si encombré, on constate que Saulnier n'exagère certes pas. Il conclut d'ailleurs notre rencontre en soulignant que ses pièces antérieures "l'écrasent" au propre et au figuré, et qu'elles mobilisent des ressources financières qui ne peuvent être réinvesties dans de nouveaux projets. Il déplore en outre que la plupart des sculpteurs québécois actuels, faute d'un intérêt soutenu de la part des institutions du monde de l'art et des affaires, soient réduits à détruire leurs oeuvres pour parvenir à financer leur production. L'installation paraît ainsi condamnée à ne plus laisser que des traces écrites ou photographiques, retrouvant son éphémérité première. On peut se demander si c'est une bonne chose, un retour à l'esprit puriste et radical des années 1960 et 1970, ou si l'on ne perd pas là une part importante de notre patrimoine artistique, de nos "archives du futur". La question est posée: nul doute qu'il y a là un débat à soulever au Québec, qui a été esquivé jusqu'à présent<sup>8</sup>. ■

negation of space itself because it houses the deported, beings which are literally "nowhere". I do not think that I am misled in believing that the work of Saulnier speaks most specifically of territory: of that space which we cannot inhabit, which is situated beyond any transgressable border, or even which is confined. In short, that space which is inaccessible, that which is confinement, the site of the crime.

It is difficult at this point to imagine all that the installation will bring into play, since Saulnier is in the process of creating objects — violins, "book-temples", lecterns, etc., — which will not all necessarily be integrated into the final work. For the time being, the task is to multiply the elements, to juxtapose them in such that they jar each other and signify, to link them to form horrific hybrids in order that they enter into dialogue with personal or collective memory, or rather personal and collective memory, given the extent to which the cohabitation of these has become precarious in our world of communications. It is clear that the artist enjoys the creating of the work, even if carrying it out draws him repeatedly back to the difficulties of art making: time constraints, obviously, since the sculptor divides his time between his practice and teaching; financial constraints, of course, given the ever-growing cost of materials and their storage; and finally space constraints, since artists involved with large-scale sculpture must incur exorbitant storage and transport costs. Seeing his studio so overrun, we realize that Saulnier is certainly not exaggerating. He ends the interview by noting that his earlier works "crush" him in the literal and figurative sense of the term, and that they tie up financial resources that can then not be reinvested in new projects. Moreover, he bemoans the fact that the majority of current Quebec sculptors, due to a marked lack of interest on the part of the art and corporate worlds, are left with no choice but to destroy their works in order to finance their ongoing projects. As such, installation would appear to be destined to leave nothing behind but documentary words or images, recapturing as such its initial ephemerality. We might wonder whether this is a good thing, a return to the purist and radical spirit of the 1960's and 1970's, or whether we are not losing an important part of our artistic heritage, of the "archives of the future". The question has been raised: without a doubt this marks an issue to be addressed in Quebec, one which has thus far, been avoided<sup>8</sup>. ■

Translation: Elizabeth Wood

NOTES :

1. Du titre d'une exposition tenue à la Galerie de l'Université du Québec à Rimouski au printemps 1994. Voir à ce propos le compte rendu d'Elizabeth Haghebaert dans *Tangence*, n° 44 (juin 1994), p. 129-133/From the title of an exhibition held at the *Galene de l'Université du Québec à Rimouski* in the spring of 1994. See the article by Elizabeth Haghebaert in *Tangence*, n° 44 (June 1994), p. 129-133.
2. Pour un commentaire de cet aspect de l'oeuvre, voir notamment Joan Rzakiewicz, "Paul-Émile Saulnier. Un siècle de cendres", *Espace*, n° 29 (automne 1994), p. 32-33/For commentary on this aspect of his work, see Joan Rzakiewicz, "Paul-Émile Saulnier. Un siècle de cendres", *Espace*, n° 29 (Fall 1994), p. 32-33.
3. Comme par exemple Yolande Villemare dans *La Constellation du Cygne*, roman qui prenait prétexte des prétendus "dons" médiumniques de l'auteure pour s'annexer sans vergogne le drame du génocide juif/As in, for example, Yolande Villemare in *La Constellation du Cygne*, a novel that took advantage of the author's supposed "gifts" of clairvoyance in order to shamelessly align herself with the tragedy of the Jewish genocide.
4. De tels ensembles, le film *Playing for Time* a donné une image saisissante. Paul Celan y a aussi fait allusion dans son célèbre *Todesfuge* ("Fugue de mort")/The film *Playing for*

*Time* provided a powerful image of these groups. Paul Celan also alludes to this in his well-know *Todesfuge* (Fugue of Death).

5. Michel Savard, *le Souvenir des chefs*, Saint-Lambert, le Noroît, 1987; Paul Chanel Malenfant, *le Siècle inachevé*, Rimouski, Éditeq, 1989; Robert Dion, *le Droit du sol. Carnet de Berlin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993.
6. Haghebaert, *op. cit.*, p. 129.
7. *Ibid.*, p. 132.
8. Robert Dion est professeur de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Rimouski. Il a publié dans de nombreuses revues québécoises et étrangères. À ce jour, il a fait paraître les ouvrages suivants: *le Structuralisme littéraire en France* (Montréal, Balzac, 1993) et *le Droit du sol. Carnet de Berlin* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1993). Il publiera bientôt un livre intitulé *le Moment critique de la fiction*/Robert Dion is a professor of French and Quebecois Literature at the Université du Québec à Rimouski. He has contributed to a number of journals, both in Quebec and abroad. His most recent publications include *le Structuralisme littéraire en France* (Montréal, Balzac, 1993) and *le Droit du sol. Carnet de Berlin* (Québec, Nuit blanche éditeur, 1993). Soon to be published is a book entitled *le Moment critique de la fiction*.