

**Paul-Émile Saulnier**  
**Au travail comme à la guerre**

Carl Johnson

Numéro 48, été 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9531ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Johnson, C. (1999). Compte rendu de [Paul-Émile Saulnier : au travail comme à la guerre]. *Espace Sculpture*, (48), 44–45.

Coast cultural history. He successfully developed a comprehensive vision of tribal art that married poetic and shamanic intuition with formal logic, but his career was a "desperate quest for infinite mysteries—perhaps because they were above all an exigency of his mind," Levi-Strauss wrote in homage to his colleague.<sup>6</sup>

Briefly, Duff posited that the iconography of Pacific Northwest Coast art held analogic meaning about the conduct of entities in their spatial relationships with each other. His discussion of paradoxes is not as easily summarized. A partial insight is given in *Haida Art Was for Thinking*<sup>7</sup>: "While the iconic level speaks in open analogies (things should behave thusly), the paradox level speaks in specific metaphors (this thing is the equivalent of this other thing)... The metaphors while specific are highly esoteric, and are parables rising out of cognitive relationships in... myth and logic. At this level, the meaning is expressed by visual-cognitive statements that take the form of riddles which are at the same time logical paradoxes."

Mathieu's sculptures, I believe, fit snugly into the framework outlined by Duff's thesis. The doubled and inverted male figures in *Suite Serpentin* operate iconographically in the same way beak or fin components serve to represent Raven or Whale in Pacific Northwest Coast carvings. At this level, they visually trigger existing knowledge about the subject and its siting. Paradox is achieved in both styles of sculpture by deliberately leaving the associations open yet implying logical contradictions that stretch the permutations of wholeness and bisociation. ■

#### NOTES:

1. Wilson Duff, «Notes To My Self», *Bird of Paradox: The Unpublished Writings of Wilson Duff*, ed. by E. N. Anderson, Hancock House, 1996; p. 212.
2. Interview with author, December 18, 1998, Vancouver B.C.
3. *Ceramics: Art and Perception*, No. 22, 1995, p. 44-47.
4. Interview with author, *ibid.*
5. Bill Holm and Bill Reid, *Indian Art of the Northwest Coast: A Dialogue on Craftsmanship and Aesthetics*, Institute for the Arts, Rice University, 1975, p. 12.
6. *The World Is As Sharp As A Knife: An Anthology in Honour of Wilson Duff*, British Columbia Provincial Museum, 1981, p. 260.
7. *Bird of Paradox*, p. 189.

# Paul-Émile Saulnier AU TRAVAIL COMME À LA GUERRE

CARL JOHNSON

L'exposition des travaux récents de Paul-Émile Saulnier, présentée au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal en septembre dernier, recelait plusieurs pistes toutes enracinées dans un passé récent chargé d'une iconographie personnelle. L'artiste nous avait habitués à un travail critique sur l'absurdité de la guerre, l'incongruité de l'immense plaie traversant Berlin et sur le symbolisme de ce Mur séparant un pays en deux entités politiques diamétralement opposées et enracinées dans deux visions inconciliables.

Dans sa nouvelle production rassemblée ici, Saulnier se tourne vers lui-même, déplaçant son centre d'intérêt de la complexité des nations à une vision plus intime de son univers. Pour l'occasion, il a travaillé à une mise en jeu de préoccupations sociales associées au travail, à la production de masse et au dur labeur des travailleurs qui y perdent un peu de leur liberté. Et pour donner une identité et des racines à cette problématique, il y a introduit de sa vie, de celle de sa famille, du père emprisonné dans un moule destructeur et travaillant à sa propre perte.

Composée de plusieurs éléments

de provenance et de facture distinctes (objets trouvés ou fabriqués, dessins, formes cubiques, maisons à échelle réduite), cette installation articule un lieu aux multiples résonances et construit une sorte de théâtre de la vie ordinaire, ponctué de points d'ancrage, signes repères d'une vie en déroute, alimentée par une suite ininterrompue de gestes s'accumulant tout au long du parcours terrestre de toute personne.

Paul-Émile Saulnier occupe l'espace de la galerie avec une traînée d'objets ayant une double identité d'objet représenté et d'objet trouvé, d'éléments et de traces. La présence de l'objet trouvé est importante et apporte une nouvelle contribution dans le travail de l'artiste. Auparavant, il utilisait un moment de l'histoire comme métaphore ou image de l'objet trouvé. Maintenant qu'il s'adresse à sa propre histoire, et donc à sa mémoire, il nourrit son œuvre d'objets évocateurs de situations de vie et marqués de leur usage. Il les dispose dans l'installation de manière à ce que leur statut soit semblable à celui des objets représentés.

L'exemple de l'étagère est fort éloquent à cet égard. Elle supporte trois bidons auxquels

l'artiste a ajouté les dessins en découpe des mêmes contenants qu'il accompagne d'une théière. Ici, il joue sur l'ambiguïté de la similitude entre le bidon d'essence et la théière, deux types de contenants pour liquides qui étaient souvent au cœur de la vie ouvrière; l'essence pour la machine, le thé pour le travailleur. Dans son sens allusif, l'étagère devient un lieu métaphorique où on entrepose des réservoirs d'idées, contenant les souvenirs et les traces du passé.

Dans ce contexte à la fois historique et poétique, la boîte à lunch adopte l'aspect d'un objet fort significatif. Représentée en dessin et par l'objet trouvé, sa présence vient symboliser la pression sociale, l'obligation du travail et l'identification à l'ouvrier, travailleur situé au bas de l'échelle. Outre son usage reconnu de contenant à nourriture, elle évoque l'abri personnel, sorte de lieu intime où le travailleur puise ses victuailles et y range ses contradictions.

Le contenant occupe donc aussi une place importante dans cette installation de Saulnier. Sa fonction de contenant (bidon, cube, boîte à lunch, maison) est mise en contexte par la néces-



Paul-Émile Saulnier, *Points d'ancrage*, 1998. Métal, bois, acrylique, papier journal, papier somerset, fusain, pastel, corde. 150 x 300 x 480 cm. Photo: Lucie Côté Saulnier.

# festival international du FILM SUR L'ART 1999

LOUISE PROVENCHER

sité de préserver les choses, les moments, les situations et les souvenirs. C'est un peu le traitement qu'il fait de la galerie du Centre dans laquelle il dispose plusieurs éléments faisant référence à sa vie personnelle. La salle ne montre pas simplement un agencement de signes, elle est devenue, par l'intervention de l'artiste, un abri temporaire, le lieu d'une quête d'identité, celle du père, celle de l'enfant, des hommes, de l'humanité.

L'œuvre exposée ici exprime une dimension critique de la perte d'identité, de l'hégémonie du pouvoir financier sur la vie humaine, qui vient la façonner, la modifier et la contraindre dans un système où la production prime sur la qualité de vie. L'artiste explore bien cette piste par l'expression de l'idée du processus mise en place par la succession et le voisinage des objets. Chacun semble en relation directe avec celui qui le précède et l'autre qui le suit. Comme si le processus s'établissait par une suite d'actions, de mouvements, d'impulsions créatrices de significations chargées d'empathie. En même temps, le processus est évoqué par l'utilisation de mécanismes, qui agissent comme métaphore du travail, de la répétition inlassable de gestes qui s'accumulent afin de tisser la trame de toute vie humaine. L'artiste pointe ici l'absurdité de voir une vie se bâtir sur des gestes qui contribuent à enrichir l'autre, le fabricant, plutôt que la personne qui les exécute. Telle était la relation entre l'ouvrier et son employeur, en l'occurrence le père face à sa situation d'ouvrier.

Autre facette importante de l'exposition, l'occupation de l'espace, avec cette grande traînée d'objets et de dessins envahissant la salle d'exposition, n'est pas sans rappeler la mouvance, le déracinement du peuple acadien, de l'ouvrier qui se déplaçait au gré des emplois qu'il occupait.

L'œuvre ainsi déployée fait émerger l'histoire personnelle, domestique, tissée d'éléments du

quotidien, du travail, de la fabrication, de la transformation, de l'intervention humaine visant à modifier des produits, de la matière, des idées, de traces de moments anodins, ou d'événements marquants d'une vie débutée dans la pauvreté et l'inquiétude propre à l'enfance troublée par un ensemble d'incertitudes. Elle suscite également une évocation poétique de territoires personnels. Elle permet le passage du public au privé, d'une cause universelle à des considérations personnelles, situées en amont des grandes considérations de ce siècle et éparpillées à travers le monde. Loin d'être une question exclusivement personnelle, la question soulevée par cette œuvre de Saulnier touche à l'humanité par ses aspects généralisés qu'on retrouve sous des facettes particulières dans les histoires de vie de plusieurs personnes dans le monde.

Cette exposition élabore un commentaire sur la manière de comprendre les histoires, celles qu'on érige à la sueur de nos vies, par une suite d'événements qui s'entrecroisent et qui interpellent d'autres histoires de vies, celles de nos familles, de nos amis, de nos sociétés. Toutes ces histoires, soudées entre elles par la poussière du charbon, s'imbriquent les unes dans les autres à tel point qu'il devient difficile d'en discerner les propriétés. Seule particularité dans cet amas de noirceur, le rouge des violons tordus, difformes et des paquets de papier ficelés, découpant une ligne entachée de sang, sillonnant un espace obscur, transformant la routine journalière en drame humain.

Et dans ce monde obscur de Saulnier, le drame se vit individuellement dans des collectivités partageant les mêmes angoisses. Les histoires personnelles que l'artiste expose ici ne sont accessibles que si l'on insiste pour les saisir. Elles sont toutes enchâssées dans des volumes et des contenants, comme si chaque histoire se construisait dans des lieux clos, à l'abri des regards... ■

Est-il nécessaire de réinsister? On l'a dit, le FIFA 1999, à l'instar des éditions précédentes, propose trop de films en trop peu de temps pour qui s'intéresse à la chose. Autre remarque que nous faisons nôtre : la sélection fait trop peu de cas des films de création. On privilégie des documentaires (questionnant la notion d'art ou traitant de pratiques artistiques) souvent traditionnels quant à la forme, instaurant ainsi une solution de continuité avec le sujet traité. Enfin, l'on s'étonne de la présence de films « grand public » tels ceux sur Frank Sinatra ou Franco Zeffirelli : ne pourraient-ils être diffusés, pour le bonheur de plusieurs, hors du cadre de ce festival qui se dit « spécialisé »? Ceci étant, voici un bref aperçu de quelques films figurant dans un festival qui mérite certainement d'être poursuivi.

Rachel Whiteread, une sculptrice d'origine autrichienne qui représentait la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise en 1993, se trouve impliquée dans un projet dont on ne sait s'il pourra jamais aboutir. Le film *The Monument* de Nichola Bruce (1997) relate avec efficacité les aléas d'une expérience; les difficultés, en particulier d'ordre politique, rencontrées par l'artiste suite à l'invitation qui lui fut lancée en 1996 de concevoir et réaliser un monument en hommage aux victimes de l'Holocauste. Cette œuvre, devant être érigée sur la Juden Platz de Vienne, au-dessus du site d'excavation d'une synagogue où se sont suicidés de nombreux Juifs, suscite une polémique intense au sein des différents partis en lutte pour l'élection qui s'annonce, au moment où l'antisémitisme resurgit avec force. Le documentaire permet, simultanément, de découvrir la cohérence d'un parcours menant à la production de ce monument qui se présentera(it) tel un empilement de livres sans que ne soit possible la lecture des titres figurant sur la

tranche des bouquins, désormais disparus, qui auront servi littéralement de moule à l'œuvre. sans doute retiendrons-nous cependant, et l'on songe ici aux artistes qui ont eu maille à partir avec différents intervenants (architectes, ingénieurs, contracteurs, etc.) dans le cadre de projets d'intégration à l'architecture, les interminables palabres auxquels doit se prêter un artiste lors que pourtant il s'y entend davantage sur certaines questions d'ordre technique ou logistique que ceux-là mêmes à qui il s'adresse.

Beau contraste avec le film précédent quant à l'atmosphère sereine, communautaire dirions-nous, au sein de laquelle s'est érigée l'installation de Kawamata à la chapelle de La Salpêtrière de Paris; un artiste japonais qui fut de plusieurs événements internationaux, dont la Documenta de Kassel de 1987 et celle de 1992. Dans *Tadashi Kawamata, le passage des chaises*, de Gilles Coudert (1997), point de conflits politiques ou de luttes de pouvoir entre les intervenants. Kawamata compose à l'aide de six ou sept assistants — s'impliquant avec enthousiasme dans un projet qui les fait s'initier à la création artistique — un empilement chaotique de chaises d'église usagées s'élevant à dix mètres de hauteur, puis se poursuivant vers l'hôpital comme pour accompagner les patients. Le film retrace avec sensibilité et simplicité l'émergence de cette croix grecque issue d'un « bordel » de chaises, suivant l'expression d'un des collaborateurs de l'artiste, d'une œuvre jouant sur les thèmes de l'écoute et de l'hospitalité; ce que semblent bien entendre les passants qui s'attardent pour assister à sa construction.

Touchant et intrigant tout à la fois, le témoignage *État donné, Richard Baquière*, de Achille Chippie (1998) en regard de l'œuvre d'un ami disparu depuis peu : Richard