

## Roger Paquin

Normand Thériault

Numéro 55, été 1969

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58163ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

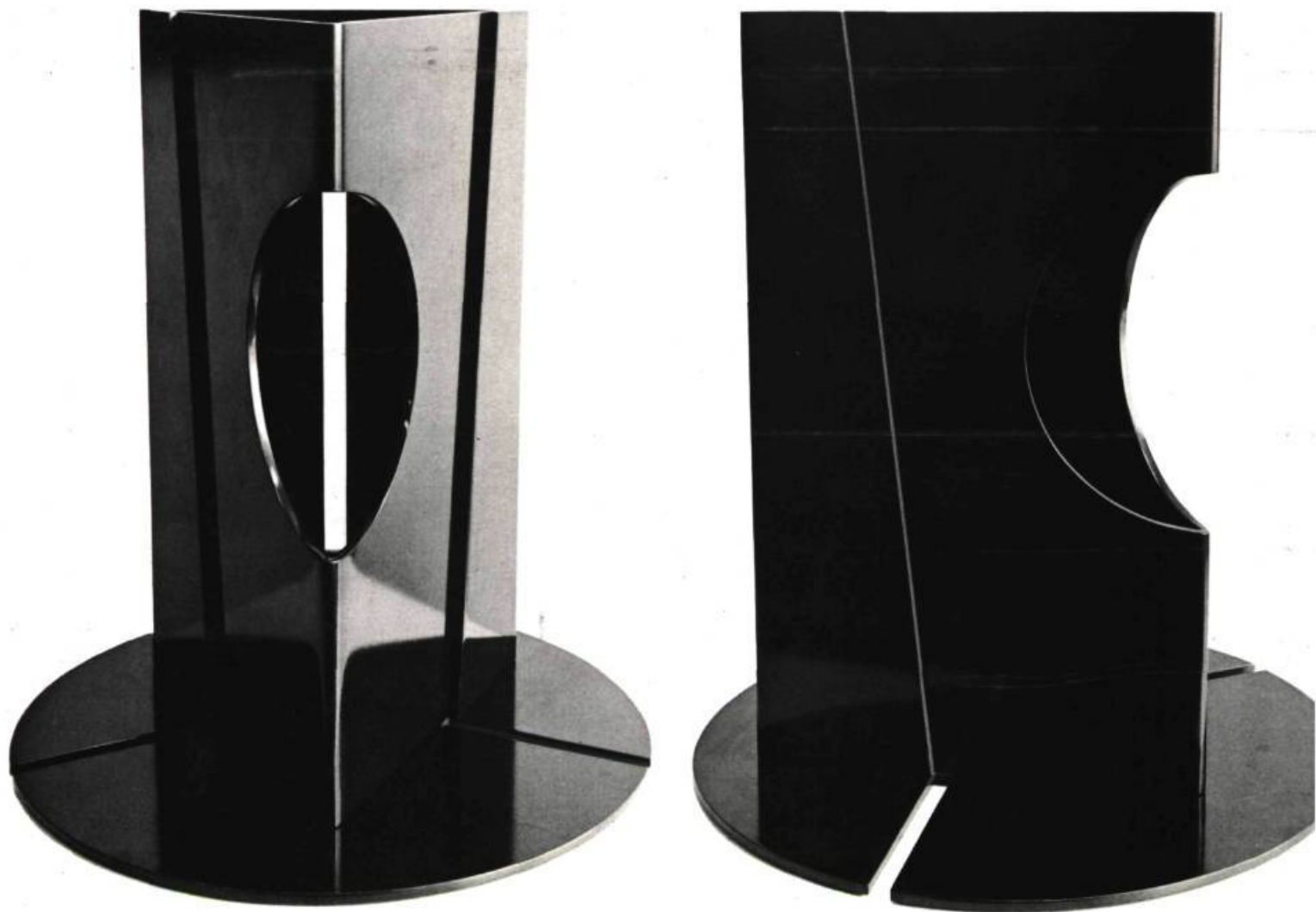
[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Thériault, N. (1969). Roger Paquin. *Vie des arts*, (55), 44–47.

# ROGER PAQUIN

PAR NORMAND THÉRIAULT



VULCANIA (face et profil), 1967. Acier peint. 18'' x 16'' x 16'' (45,75 x 40,65 x 40,65cm). Collection Aubert Brillant.

Se retrouver devant les pièces de Roger Paquin, c'est vraiment se retrouver devant des *sculptures*, car l'œuvre est présente de sa seule présence et n'est d'aucune façon appuyée par des écrits ou des affirmations verbales. Roger Paquin se refuse au *statement* et veut laisser à ces jeux de formes et de couleurs que sont ses pièces une complète indépendance et, par le fait même, totale affirmation.

Son œuvre s'y prête bien car, en optant parmi toutes les tendances de l'art actuel, pour un art qui soit avant tout *plastique*, il produit des pièces dont la signification est totalement le fait d'une perception et celle-ci est relative au regard que laisse tomber sur elles le spectateur. Autrement dit, avec Paquin, la relation œuvre-auteur-spectateur n'est jamais personnalisée, le premier terme (l'œuvre) étant le seul élément qui soit réel et présent, les deux autres en dépendant à des niveaux différents et, demeurant l'un pour l'autre inconnus. Cette recherche d'un *anonymat* permet ainsi de ne pas fausser le sens de chacune des sculptures.

Toujours l'intérêt premier de Paquin a été de suggérer par la sculpture un espace que crée un jeu de volumes aux arêtes vives, et ce indépendamment d'une expérience individuelle qui conférerait à l'œuvre une notation chronologique. Et ses premières pièces créaient presque une architecture, voire un monument architectural.

Cette étape est caractéristique de sa formation et de l'apprentissage du métier et, finalement, à l'occasion de ses cours qu'il suivit à l'École des Beaux-Arts, en option *Arts intégrés*, il trouva sa voie. Il exécuta alors des blocs pleins en ciment, qui pouvaient peser jusqu'à 500 livres, et dont les formes étaient réduites à la plus simple expression

pendant, s'ils étaient avant tout volume, ils laissent place à la matière, les surfaces variant par divers traitements, selon que leur auteur y conserve les traces des divers moments du coulage ou leur enlève leur aspect rugueux.

Avec ses pièces, il déterminait l'univers formel qui serait maintenant le sien et donnait sa propre définition du métier de sculpteur. Il n'était plus question, pour lui, de voir dans ce dernier un exécutant dont la principale qualité soit l'affinement de formes par une présence directe avec le matériau qui lui permet de s'exprimer. Car lorsque la forme est décidée, sa réalisation devient anonyme et ne résulte pas en une subtilité de traitement. Il s'agit seulement de mettre en forme une sculpture qui, idéalement, existe déjà.

On a pu le voir avec la pièce qu'il exécuta au Pavillon de la Jeunesse. *Rochers-causerie* fut d'abord mis sur papier et sa structure fut réalisée par un traitement *anonyme*. A ce niveau, l'artiste devient un technicien et son travail consiste à affirmer nettement une intention nécessaire. Mais celle-ci oblige à plus d'une expérimentation, pour compenser un manque de connaissances.

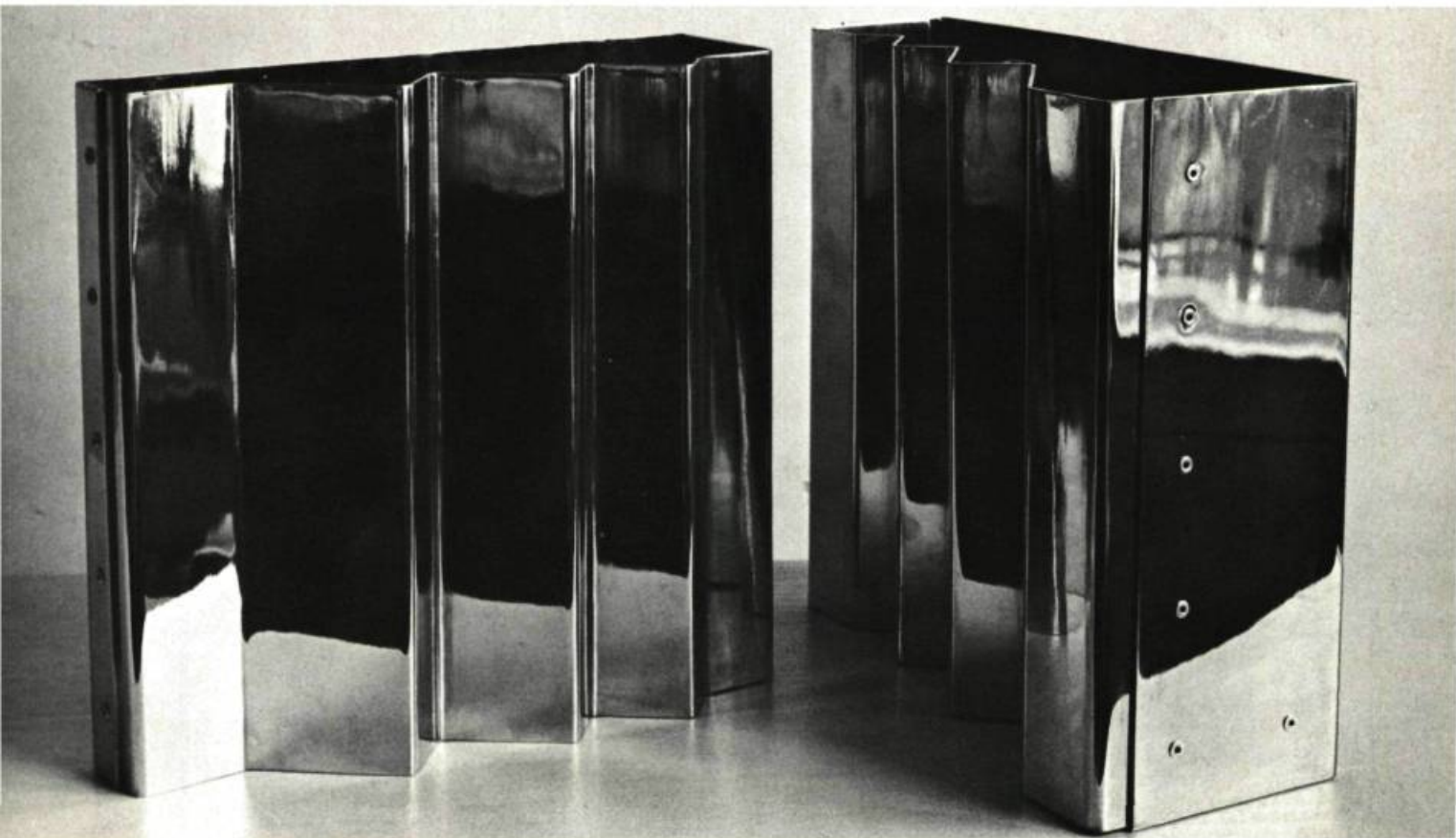
Aussi, fut-il possible de voir Paquin appliquer diverses couleurs pour trouver celle qui se marierait le mieux avec le bleu des surfaces internes et externes, de façon à ce que les arêtes des côtés précisent le mieux possible la forme générale. Car la couleur ne *décore* pas un volume, mais aide à préciser les formes et à accélérer la perception qu'a le spectateur de la pièce pour que celui-ci se retrouve finalement devant un *message* global.

Avec cette pièce, Paquin opte aussi pour un art du métal, car celui-ci permet une affirmation plus précise et plus nette des formes. Il crée un jeu d'espace qui, par les ouvertures des volumes, s'inscrit dans celui, plus général, du milieu ambiant pour rendre dynamiques les relations entre l'œuvre et l'environnement.

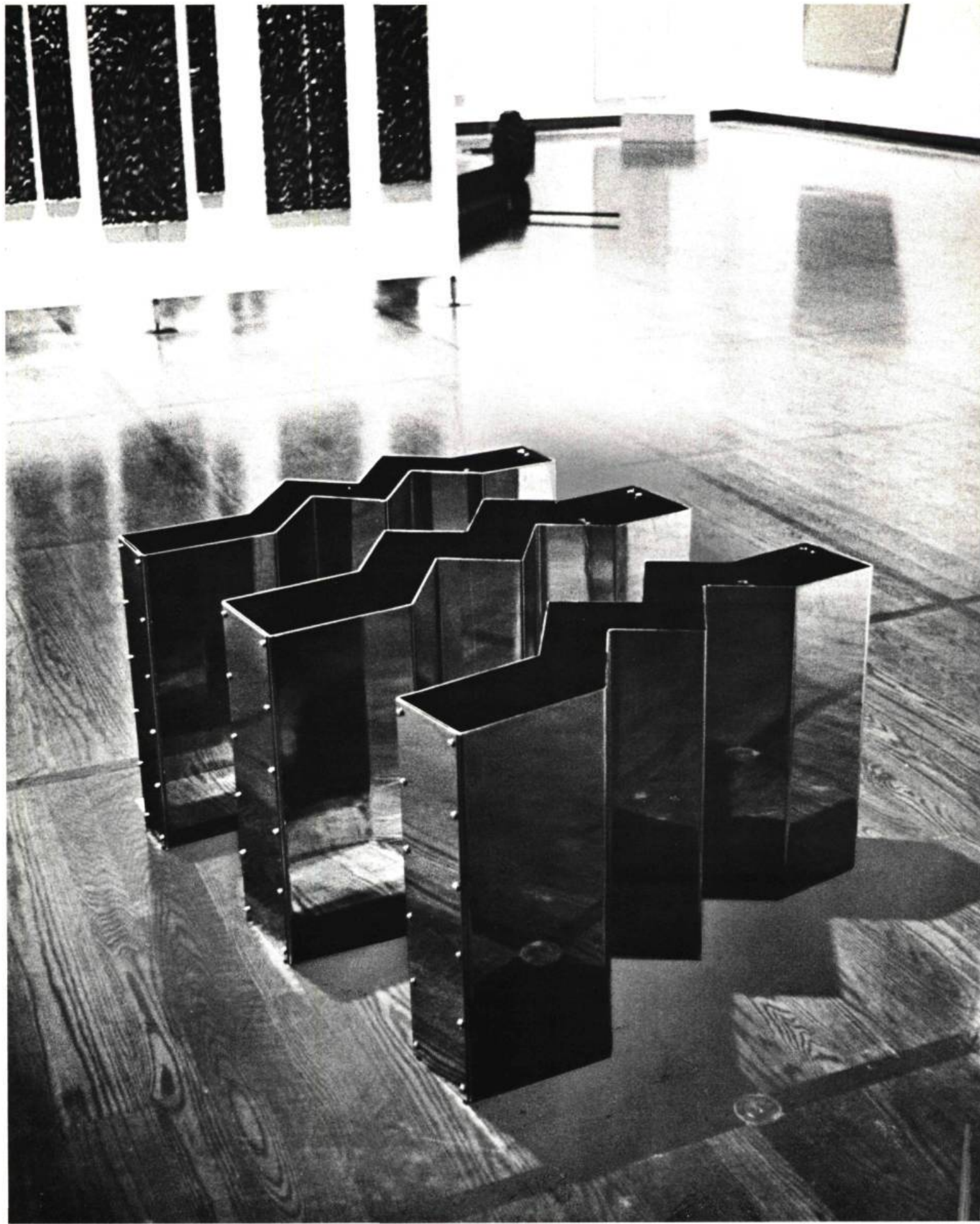
Mais *Rochers-causerie* et les deux pièces qui la suivront conservent la notion d'œuvre. *Staccato* et *Vulcania* sont des œuvres, étant en effet conçues comme un ensemble physiquement unifié qui participe sans aucun doute avec l'environnement, mais en s'ouvrant sur celui-ci plutôt qu'en l'intégrant.

Cette limitation des pièces (où elle suggérerait obligatoirement un jeu d'espace) allait cependant être abandonnée. Et comme dans *Rochers-causerie*, où deux éléments indépendants composaient une pièce *unique*, toute la série des *Canyon* allait jouer sur une structure modulaire qui allait vraiment permettre au spectateur de *dialoguer* avec les sculptures.

Car si la pièce du Pavillon de la Jeunesse laissait encore persister un attrait pour la forme elle-même, en mettant l'accent sur la courbe qui offrait un intérêt par sa seule beauté, les *Canyon* ne jouent vraiment que sur



CANYON no 2, 1967. Acier, chrome, émail. 10'' x 10'' x 8'' (25,4 x 25,4 x 20,35cm). Collection Aubert Brillant.



*CANYON BLEU Cr 24-Ni 28, 1969. Acier, chrome, nickel, émail. 24" (5½" x 6½" x 7½"), 38" (61, (14 x 16,55 x 19,1cm), 96,55cm). Collection du Musée d'Art Contemporain, Montréal.*

es valeurs d'espace. Il ne s'agit pas de dire que la matière s'est désintégrée mais elle n'est plus maintenant qu'un support à un rythme que créent les formes. Celui-ci, non pas comme dans *Staccato* où il naissait par une association intellectuelle avec un *morceau choisi*, remet en question tout l'environnement et a le même rôle qu'une architecture. Sa finalité est de créer chez le spectateur (ou plutôt chez celui qui participe à l'environnement) une interrogation.

Car, en choisissant une forme structurellement simple, une ligne brisée, il permet un jeu de plans et de volumes qui conditionne tout l'espace ambiant en le coupant et en lui imposant une autre échelle de valeurs. Et les divers plans, loin d'être statiques, communiquent entre eux par les surfaces colorées qui, de dimensions identiques, varient de densité selon les diverses relations que le spectateur établit entre elles.

Même, il n'y a pas un assemblage qui leur soit nécessaire: il est possible dans la présentation de jouer avec les divers éléments qui les composent. Il est possible d'en douter dans le cas des deux premières pièces de la série, car, de formats réduits, elles peuvent difficilement résister à un écartèlement dans l'espace. Mais avec la pièce qui fut montrée à Stratford, aucune interrogation n'est permise: le jeu des dispositions est infiniment varié et les diverses façons de les présenter en font autant de sculptures. Ce qui compte alors, ce n'est plus le hasard d'une forme mais la participation d'un ensemble avec un autre beaucoup plus vaste qui englobe et les pièces et les gens et l'espace physique qui n'est pas normalement *sculpture*.

L'on sent aussi la nécessité du grand format et l'intention chez l'artiste de créer une *architecture*. Aussi, dans cet ordre d'idées, on comprend que Paquin affirme de *Canyon no 4*, la pièce des derniers Concours de la Province, qu'il "découvre de plus en plus que celle-ci avait été conçue pour un musée". Car elle joue vraiment sur un jeu de surfaces et se veut d'abord une *belle* pièce, indépendamment de l'idée qui la sous-tend. Et on s'attache alors à contempler chacune des surfaces, celles-ci nous détachant nettement du décor environnant pour *jouer* le jeu de la *belle chose*.

C'est cette position qui a longtemps fait travailler Paquin sur des formes curvilignes où l'aspect *plaisir*, au moment de la perception, serait la grande qualité. Ces recherches, il les a momentanément abandonnées, car elles cadraient mal avec ses préoccupations actuelles. De plus en plus, Paquin vise à la création de pièces de fortes dimensions qui permettront une utilisation variée. Et pour ce faire, il se tourne vers une sculpture de conception modulaire.

Cet intérêt n'est pas nouveau, mais il se sent maintenant en possession d'un langage qui lui permettra des réalisations de valeur. En 1967, il y avait eu *Les paravents* et *Goduram*: les premières étant des unités qui avaient la forme du lambda grec, les secondes, des formes en L qui marquaient des divisions et dans l'espace et sur le sol. Depuis ce temps, il a pu approfondir sa connaissance et des matériaux et de la métallurgie, pour pouvoir arriver à la conception d'une unité modulaire de base à laquelle d'autres sections, de formes diverses, pourront être rattachées. Et son utilisation pourra avoir une présentation tant horizontale que verticale. Aussi, dans l'exécution, il suffira de fabriquer en usine plusieurs de ces modules et de les employer sous des présentations qui, par l'adjonction d'autres pièces constituantes, assureront une variété. Le résultat est donc plus économique et la notion d'œuvre est ainsi abandonnée, car une même pièce pourra, même après sa *mise en utilisation*, être transformée.

Les sculptures de Paquin ne cherchent donc plus à *signifier* le monde de leur auteur, mais à rendre *signifiant* l'environnement qui les contient. Nous ne sommes plus en présence d'un art-spectacle, où le spectateur contemple à un moment une pièce qu'il voit depuis plusieurs mois, mais face à un art qui se veut continuellement présent au milieu et donc où l'action est constante sur ceux qui y vivent, ceux-ci ne s'en rendant pas toujours compte.

Par de telles pièces, Paquin s'inscrit dans une tendance de la sculpture qu'a surtout fait connaître ici l'exposition Guggenheim, au Musée des Beaux-Arts, l'été dernier. C'est un art qui, à l'image de celui de Morris, Judd, Caro, Murray et plusieurs autres, est nettement dépendant du regard que jettent sur lui les habitants du lieu, et qui finalement lui donne sa signification. Il s'agit ici de faire *un univers des formes* et non pas de fabriquer des objets *illégaux* dans un milieu physique qui ne les a pas prévus.

C'est un art intellectuel mais qui ne peut être perçu que par les sens qui en donnent une image totale. Chez Paquin, on le voit par l'importance qu'il accorde aux surfaces colorées.

Quant à l'importance que prendra chez nous cette forme d'expression, cela dépend de l'intérêt que nous saurons lui accorder. Paquin, entre autres, travaille au niveau de formes qui ont physiquement beaucoup d'ambition et nous n'en comprendrons la beauté que dans la mesure où elles pourront être perçues comme telles. Et, sur les places publiques, comme à l'intérieur des grands édifices, ces sculptures auraient sans doute plus d'intérêt et de sens que de rachitiques *arbustes* mis en boîte.