

**Paul-Émile Saulnier**  
Des installations et l'histoire

Pascale Beaudet

Volume 5, Number 4, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9511ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beaudet, P. (1989). Paul-Émile Saulnier : des installations et l'histoire. *Espace Sculpture*, 5(4), 36–37.

# Paul-Émile Saulnier

## Des installations et l'histoire

Au premier abord, les œuvres de Paul-Émile Saulnier peuvent rebuter : il est quelquefois difficile d'affronter la douleur et le drame, d'autant plus s'il s'agit d'événements qui se sont déroulés ailleurs; on ne se sent pas concerné. Ainsi, *Opéra - Les Nuits de vitre*, réactualise l'enfer de la Deuxième Guerre mondiale. Au fond, n'importe quelle guerre aurait pu convenir pour cette évocation; elle est toutefois celle qui est la plus proche de nous, historiquement et géographiquement. De plus, elle s'est imposée à Saulnier lors d'un voyage d'études en Allemagne de l'Ouest et à Berlin. Les allusions à la guerre se manifestent dans les titres (*Stalingrad*, défaite des Allemands qui marque la contre-offensive victorieuse de l'armée soviétique, *Crématorium*, *Berlin*, *A Matter of War*) mais aussi, dans les inscriptions sur les œuvres, numéros de matricule ou expressions comme *Jardins de cendre* ou *Le temps des purges*. Ce sont les seuls indices qui font référence à cette guerre; les œuvres elles-mêmes atteignent un niveau d'abstraction supérieur.

Saulnier conjugue deux catégories des beaux-arts qu'on a l'habitude de dissocier : le dessin et la sculpture. Au dessin est réservée la tâche d'exprimer la souffrance : corps torturés dont le visage se résume à une bouche ouverte dans un cri, confinés dans un espace restreint, celui de la feuille, dont la limite physique correspond à l'espace du personnage. La sculpture entoure, encadre les dessins, elle les met en boîte, littéralement, puisque le bois est employé systématiquement pour créer l'idée de caisse, de tombe. Sculpture est un terme particulièrement

malvenu ici, mais il n'existe pas d'autre alternative que l'expression « installation », qui désigne, elle, l'ensemble des deux procédés. On ne peut pas non plus qualifier ces œuvres d'« assemblage », mais plutôt de « sculpture construite »; Saulnier travaille par addition, accumulation d'objets, ce qui pour Michel-Ange, en faisait un procédé semblable à la peinture. Le lien secret entre les deux méthodes se retrouve peut-être là. Les couleurs se résument surtout au noir (beaucoup de noir, partout) et au rouge (quelques touches, dans les dessins et pour les numéros de matricule).

L'exposition comporte dix-sept œuvres produites depuis 1984. De cette petite rétrospective, je retiendrai quatre œuvres dont la plus ancienne, *A Stupid Game*, remonte à 1986; *Les Nuits de vitre* date de 1988, *Crématorium* et *L'automne rouge de Stalingrad* ont été réalisées cette année.

*A Stupid Game* est sans contredit la pièce la plus importante de toutes. Au mur, deux dessins de têtes hurlantes sont encadrés par ce qu'on pourrait définir comme les montants d'une caisse. Au sol, une série de onze petites boîtes se succèdent, comportant des dessins à l'intérieur de plusieurs d'entre elles. Devant elles, trois longues et étroites pièces de bois dont une extrémité se termine en crosse de violon. De chaque côté du chemin que forment les boîtes et les pièces de bois sont parsemés de petits paquets de journaux ficelés, teints en rouge et noir. Enfin, deux imitations de fers à repasser (en bois) munies de rames précèdent le tout. Chaque nouvel objet est évidemment une métaphore de l'oppression, ainsi que l'atmosphère étouffante qui se dégage de l'ensemble. En plus de leur surabondance, les objets présentent souvent un aspect menaçant; des cordes tendues enserrant les boîtes, ce qui évoque à la fois un instrument de musique et un quelconque instrument de torture.

La particularité formelle de ce travail tient essentiellement à l'utilisation de l'espace, ainsi qu'à une dualité persistante. Le mur détermine la signification émotive de l'œuvre (avec le dessin); le sol accentue ce sens et ajoute un propos formel de répétition et d'accumulation. La netteté des objets, l'uniformisation qui résulte du recouvrement de couleur noire font que malgré leurs différences, nous percevons l'ensemble comme unité; pourtant, l'installation n'est pas réductible à l'une de ses parties. Cette dualité, qui n'est qu'un autre avatar des binaires bien/mal, vrai/faux ou beau/laid, ne se résout pas, elle oscille entre ses virtualités.

*Les Nuits de vitre* rapproche l'exposition de la première partie de son titre. Au mur, une série de volutes de violon sans chevilles, placées à intervalles de plus en plus rapprochés, sont munies de cordes tendues en oblique qui vont rejoindre par terre des planches empilées les unes sur les autres. Sous les volutes, trois dessins : au centre, des personnages masqués sur un balcon (comme à l'opéra), des colonnes immenses; à gauche, le titre est inscrit au pochoir; à droite, sous des gargouilles cornues qui vomissent du sang, un troupeau de bêtes cornues aussi galope vers une échappée hors du dessin; au bas des trois dessins, en une sorte de frise, de minuscules chaises font office de foule. Les ruptures d'échelle sont multiples, les associations incongrues et dramatiques. Sous les dessins, une caisse fendue à sa droite laisse apercevoir des morceaux de bois à l'intérieur. Au sol, entre les deux piles de planches, des petits paquets de journaux ficelés sont répandus. Dans l'utilisation

du bois, on retrouve presque un inventaire des possibilités du matériau de construction; au contraire des sculptures sur bois traditionnelles qui procèdent par soustraction et où on reconnaît la trace du geste de l'artiste (par exemple, les sculptures de Baselitz), les objets de Saulnier présentent un relief neutre, dénué d'expression, pour mieux signifier l'insensibilité du système oppressif. La référence à l'opéra, où les sentiments et les situations sont paroxystiques, et qui plus est à l'intérieur du dessin, confirme que l'émotion doit passer par le graphique.

Le titre de *Crématorium* exprime littéralement ce qui est représenté; de l'exposition, c'est l'installation la moins distancée d'avec son sujet et celle qui offre le plus de rapports avec l'architecture. La partie supérieure ressemble à une façade de maison en bois très fruste, avec une cheminée centrale; la partie inférieure est constituée de deux dessins figurant les portes rougeoyantes des fours crématoires en pleine activité. Le sol est jonché de lanières de papier qui rappellent une œuvre de Serra, *Scatter Piece*, à partir de laquelle les artistes ont sans doute commencé à jeter aléatoirement des objets sur le sol. Ici, le geste originel est récupéré au profit de la signification, le tragique du génocide juif, mais cela n'empêche pas que plusieurs éléments du vocabulaire formel de Saulnier remontent à l'époque du minimalisme. Ainsi l'ordonnance systématique des crosses de violon, la symétrie de la disposition des panneaux dessinés, la répétition obsédée de certains éléments constitutifs des œuvres (planches, paquets de journaux, crosses de violon, cordes tendues); la cohésion interne des installations en est renforcée.

En plus de la musique, *L'automne rouge de Stalingrad* fait allusion à la marine. Au sol, des morceaux de bois très noirs, semblables à du bois calciné; au mur, des



planches numérotées teintes en un camaïeu de verts, posées verticalement et penchées vers nous, retenues par des cordes fixées au mur, sous elles, deux dessins sombres évoquant des nuages de fumée, et le mot « Stalingrad » écrit deux fois, à la main et au pochoir. Sur une partie des planches laissée brute on peut lire « East Front » écrit au pochoir. L'inclinaison donnée aux planches ainsi que les cordes tendues peuvent aussi rappeler le gréement d'un navire ancien prêt à prendre la mer. C'est ainsi que j'interprète le *souffle* qui se dégage de cette œuvre, son élan vertical. L'intention de l'artiste allait sûrement

davantage vers l'évocation du très long siège de la ville de Stalingrad mais d'autres visions prouvent la vitalité de l'œuvre.

La lourdeur des œuvres (ce qualificatif étant pris au sens physique) détermine leur configuration; cette qualité est associée au dispositif de présentation. L'importance accordée au mur reflète celle qui est accordée au dessin; en conséquence, la frontalité domine dans presque toutes les œuvres.

Avec de telles œuvres, Saulnier nous invite à pénétrer dans son espace mental; dans ses installations, il construit un espace absolu où à la mise en ordre des objets correspond la mise en ordre du monde par la dictature; c'est pourquoi le désordre règne dans plusieurs œuvres (désordre que la description rend difficilement puisqu'elle est elle-même une façon d'ordonner le monde), désordre qui recouvre et dissimule la structure. L'écriture apporte une dimension supplémentaire, un discours parallèle à l'œuvre qui crée un lien avec le/la spectateur/trice.

D'autres artistes québécois questionnent le politique : Dominique Blain par exemple, mais l'œuvre de Saulnier serait peut-être plus proche de celle de Serge Bruneau. Néanmoins, l'attitude de Saulnier demeure profondément romantique, par le pathos que ses œuvres dégagent et par son parti pris délibérément tragique. C'est une position courageuse que l'esprit du temps n'encourage pas. On souhaiterait tout de même un brin d'espoir dans toute cette obscurité...

Paul-Émile Saulnier, *Nuits de vitre*, 1988. Fusain, pastel, acrylique, bois, corde et papier. 120" x 72" x 60". Centre Expression de St-Hyacinthe. 5 mars – 16 avril 1989. Photo : Pierre Groulx

