

René Taillefer Signes, formes et effets

Nathalie Côté

Number 48, Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9528ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, N. (1999). René Taillefer : signes, formes et effets. *Espace Sculpture*, (48), 39–40.

René Taillefer SIGNES, FORMES ET EFFETS

Skin, flesh, is what spectators strongly respond to, notes philosopher Elizabeth Grosz. It is that "elementary, pre-communicative domain out of which both the subject and object in their mutual interaction develop." Allegory in its duplicity isolates the real, as in the surface details in Sarrazin's installation, evoking the loss of, or the longing for, the other's skin, while covering loss with the joyful sounds of the seashore, the ocean's voice-over. This dialectic is the strength of *Mater/Materia*, resting not on fullness of meaning, nor on an intelligible narrative even in its historical reconnection, but on the power of an absence, a blank space that is to be filled by the beholder.

Crucial to this work is the inter activity demanded from the viewer/listener who must fill that space — with its surface-traces and sound-waves (which are not fully contained; they are heard as one approaches) — so that the (a) voyage can begin. ■

Hélène Sarrazin,
Mater / Materia
Gallery Skol, Montréal
Jan. 16– Febr. 14, 1999

NOTES

1. This text is for Dr. Michael Mathioudakis.
2. This terminology is taken up by Kelly Oliver who discusses the writings of Julia Kristeva. See «The Ethics of Maternity: Save the Mother,» in *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the Feminine* (New York & London), 1995, 182. Thanks go to Andrea Fitzpatrick for editing this text.
3. Judith Butler, «Arguing with the Real,» *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex* (New York & London), 1993, 188.
4. Butler, 198.
5. I have adopted in part Hal Foster's formulation. See «Introduction,» to his *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Twentieth Century* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press), 1996.
6. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press), 1994, 102-103.



NATHALIE CÔTÉ

René Taillefer travaille la sculpture depuis une trentaine d'années. Après des études à l'École des beaux-arts de Québec, terminées en 1963, il a enseigné au Québec, puis en Afrique dans les années soixante-dix, pour revenir à l'Université Laval où, depuis, il enseigne la sculpture. Il a exploré avec un égal bonheur le métal, le béton et plus récemment le bois. Ses œuvres font partie de plusieurs collections canadiennes publiques et privées et il a réalisé six projets d'intégration des arts à l'architecture, dont le plus récent au Pavillon Alphonse-Desjardins de l'Université Laval. Le groupe de sculptures qu'il présentait l'automne dernier à Saint-Hyacinthe portait le titre *Ô saisons, ô châteaux*. Ce titre — emprunté à un poème d'Arthur Rimbaud¹ — évoque le temps cyclique propre aux saisons et l'architecture comme trace et vestige de notre passage éphémère. Si les sculptures de René Taillefer ont quelque chose à voir avec notre condition mortelle et notre volonté de pérennité, comment cela s'inscrit-il dans les œuvres? Afin d'en savoir davantage sur l'élaboration de ses dernières sculptures, nous avons rencontré le sculpteur dans son atelier de l'île d'Orléans. Les pistes proposées par l'artiste nourrissent trois registres d'interprétation que nous introduisons : un premier iconique, un second formel et un troisième concernant le dispositif.

Les sculptures et leurs référents

Les sculptures de bois de cèdre enduites d'une fine couche de pigments renvoient à des formes connues que l'on peut rapidement identifier : fragment de sphère, de cylindre, tour, pyramide. Ces formes familières réfèrent aussi à des modèles et à des archétypes : la coque d'un bateau, une tour médiévale ou une pyramide égyptienne. Chaque sculpture comporte un plan en lamellé permettant la réalisation de plans courbes. « C'est la structure de la forme qui définit le type de construction », explique René Taillefer. Certains plans donnent un autre sens aux sculptures. Par exemple, selon la position du spectateur, la pyramide devient une dune, parfois la référence figurative disparaît complètement. Les signes produits par ces formes irrégulières et tronquées, aux angles imprévisibles, participent au sens de l'œuvre. Mais, comme nous le verrons, ils ne l'épuisent pas.

La spécificité de la sculpture

Ce travail de sculpture en est aussi un de réflexion sur les propriétés propres à l'espace, par exemple sur les variations à partir de formes géométriques, sur les dualités vide/plein, stabilité/instabilité, ordre/désordre. Si la forme s'adresse à la perception et au toucher, les sculptures de René Taillefer en sont la manifestation. Certaines de ces sculptures tangent et se bercent lorsqu'on leur donne une première impulsion. Comme le sou-



René Taillefer, *Ô saisons, ô châteaux*, 1998. Vue d'ensemble. Bois de cèdre, pigments. Photo: D. Farley; infographie: Richard Ste-Marie.

René Taillefer, *Babel*, 1998. Bois de cèdre, pigments. Dimensions totales : 255 x 340 x 214 cm. Photo: D. Farley; infographie: Richard Ste-Marie.

ligne Michel Groleau : « Chaque œuvre, même si on sent une stabilité forte et bien ancrée, joue sur son contraire, c'est-à-dire l'instabilité. Comme quoi il ne faut pas se fier aux apparences, aux premières impressions² ». La conception et la réalisation sont d'ordre conflictuel pour l'artiste : « Cette tension entre des contraintes, précise-t-il, je ne souhaite pas l'éviter. J'accepte depuis longtemps cette situation. J'exprime, je crois, dans mon travail ce caractère paradoxal. Cela rend compte de la complexité de nos rapports avec le réel. » Bien que la réflexion sur la spécificité du médium participe à la réalisation de l'œuvre, pour René Taillefer ces sculptures débordent d'une stricte recherche formelle : « Il y a un côté baroque dans cet ensemble. Par exemple, l'ajout de pigments de couleur sur les surfaces de bois de cèdre accentue les différences de chaque objet dans l'ensemble. Mais effectivement, il s'agit d'un travail d'économie des matériaux. Mon intention est de ne pas limiter les possibilités d'organisation des sculptures entre elles. À l'instar du paysage, où il n'y a pas de point de vue privilégié et unique, dans cet ensemble tous les points de vue sont révélateurs. »

René Taillefer, *Ô saisons, ô châteaux*
[détail], 1998. Bois de cèdre, pigments.
Photo: D. Farley;
infographie: Richard Ste-Marie.

