



ROLAND POULIN







sculptures et dessins 1982-1983

# ROLAND POULIN

Musée d'art contemporain, Montréal, 15. 9. - 30. 10. 1983





Les diverses tendances de l'art actuel amènent le Musée d'art contemporain à une réflexion constante sur ces dernières qui se traduit par une diversification de ses activités afin de jouer pleinement son rôle de confrontation et de diffusion.

La présente exposition des oeuvres de Roland Poulin marque une volonté de connaissance du travail d'artistes qui ont su, malgré leur «jeunesse», insuffler un dynamisme et démontrer une maturité parfois trop rare dans un monde en proie à de profonds bouleversements.

De par sa fonction sociale, le musée actuel doit prendre part aux discussions entourant tous les aspects de notre quotidien; le Musée d'art contemporain se veut le lieu où puissent s'exprimer librement toutes les formes de l'art. Roland Poulin nous donne l'occasion d'un dialogue et nous lui exprimons ici toute notre amicale reconnaissance. Nos sincères remerciements vont aussi à tous ceux qui ont collaboré de près ou de loin à la réalisation de cette exposition et plus particulièrement à madame Fernande Saint-Martin et à madame Arlette Blanchet, conservatrice de l'exposition.

**André Ménard**

Conservateur en chef et Directeur par intérim



Le foisonnement actuel des discours sur l'art trahit à la fois la force et la faiblesse du message artistique. Depuis la mise en échec des savoirs absolus et la parcellisation continue du savoir scientifique, la pratique artistique est devenue le carrefour privilégié où sont mises à l'épreuve les nouvelles connaissances sur l'homme, qui ont émergé au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

La théorie de l'art devient l'arène où s'affrontent anciennes et nouvelles épistémologies, plutôt que l'écoute véritable de l'oeuvre d'art et de son message. C'est-à-dire que le discours sur l'art rend moins compte de ce que dit la peinture, la sculpture ou l'architecture, qu'il ne met en question les diverses croyances ancestrales sur la façon dont se déroule ou devrait se dérouler l'expérience humaine. Cette lutte dialectique sur le terrain épistémologique, lourde de conséquences, est par ailleurs singulièrement exacerbée par la déconstruction accélérée des concepts traditionnels sur l'art, opérée par la pratique artistique elle-même.

C'est à l'acquis d'une réflexion profonde et d'une pratique toujours sensible à la pertinence syntaxique et sémantique des éléments mis en jeu qu'un jeune sculpteur comme Roland Poulin doit la maîtrise et la complexité de l'ensemble d'oeuvres qu'il présente aujourd'hui. Elles répondent aux exigences que l'artiste définissait, en 1974: «Ce que je propose, c'est un objet sans référence extérieure à lui-même; j'entends par là sans connotations d'ordre symbolique, autobiographique, littéraire, métaphysique, etc. Il ne s'agit certes pas d'une image, ou d'une imitation de la réalité...»<sup>1</sup>

Nous allons tenter d'aborder cette oeuvre par des zones préliminaires de réflexion, qui ne relèvent pas uniquement de la sculpture, mais qui établissent aux yeux de l'artiste, les présupposés qui en fondent l'existence.

### *Préliminaire I: Mémoire et perception*

Le discours théorique de Roland Poulin s'est particulièrement axé sur le fait que la sculpture est essentiellement un art du temps, puisque sa perception exige un déplacement autour de l'objet et une intégration des images successives ainsi enregistrées.<sup>2</sup>

Ce point de départ rejette la malheureuse distinction, reprise par Lessing et par plusieurs de nos contemporains, entre les arts de l'espace (la peinture, la sculpture, l'architecture, etc.) dont les objets seraient donnés dans une simultanéité immédiate et globale et les arts du temps

(la musique, la poésie, la danse, etc.) dont les éléments seraient présentés dans l'irréversibilité du temps. Cette conception tient compte, certes, de certaines caractéristiques dans les modes de manifestation des matériaux sémiotiques constituant les oeuvres elles-mêmes, mais en faisant abstraction d'un sujet qui constitue ces objets dans une visée perceptive, qui se déroule toujours dans le temps. Non seulement depuis Einstein, l'on reconnaît à tout existant une structure liée à l'espace-temps, mais l'objet artistique se constitue en outre de niveaux de temps différents de ceux de la perception: les temps de la mémoire. Comme l'écrivait René Thom: «Or toute activité symbolique se déploie nécessairement dans le temps... On localisera donc temporellement le signifiant (Sa) au moment où l'interprétant le perçoit et l'interprète; par contre, il y a souvent ambiguïté quant à la localisation temporelle du signifié»<sup>3</sup> La perception d'une peinture, d'une sculpture ou d'une architecture peut se dérouler dans un temps beaucoup plus long que l'audition d'une oeuvre musicale ou théâtrale.

La temporalisation nécessaire à la perception d'une sculpture a certes été reconnue et commentée, depuis les huit points d'observation minimaux posés par Cellini, correspondant à ses axes verticaux, horizontaux et diagonaux principaux. Ce schéma arbitraire doit idéalement s'étendre aux 360 degrés de la rotation et de la translation possibles de l'objet, particulièrement dans le cas de la «petite sculpture», tenue dans la main, dont la complétude perceptive a semblé faire pendant longtemps le paradigme même de l'art sculptural. Roland Poulin aime parler de l'attrait de la sculpture esquimaude «faite uniquement pour les mains, qu'on tourne et retourne sans fin, en racontant des histoires anciennes...»<sup>4</sup>.

Les anciens soulignaient la nécessité pour le sculpteur d'harmoniser entre eux quelques-uns des points d'arrivée du trajet mobile de la perception autour de l'objet. La réflexion contemporaine a surtout remis en question le caractère statique et absolu prêté à ces visées perceptives. Les mécanismes de la perception se sont révélés, en effet, différents chez les divers individus et acquis graduellement au cours de leur formation génétique, émotive, intellectuelle et culturelle.<sup>5</sup>

Plus important encore, tout objet perçu s'est révélé comme construit par diverses sources sensorielles hétérogènes et structurées par des processus intellectuels de types différents. Le conflit séculaire entre les sources sen-

sorielles, visuelles ou tactiles, comme prédominantes respectivement dans le pictural et le sculptural s'est dissout dans la découverte que les perceptions attribuées à ces deux organes sensoriels sont constituées d'informations reçues de maintes autres sources sensorielles, soit le kinesthésique, le postural, le thermique, l'auditif, etc. Aucune hégémonie ou même de hiérarchie ne peut à priori être établie des univers sensoriels qui font l'objet d'une représentation dans l'un ou l'autre des arts visuels.

Par ailleurs, la diversité et l'accumulation des informations, prélevées dans le temps de la perception, soulèvent le problème de la constitution et de la manipulation de «l'image mnésique», c'est-à-dire de l'image visuelle mentale, devant retenir et regrouper dans le cortex, les signifiants/signifiés des ensembles perceptifs élaborés dans les temps successifs de l'expérience de l'objet: «Il s'agit d'évaluer, expliquait Roland Poulin, ce qui se passe sur un côté de l'objet par rapport à l'autre côté de l'objet. La relation qui est développée... doit utiliser la mémoire, se souvenir, et toujours être en train, quand on voit la sculpture, de comparer ce que l'on voit dans l'instant par rapport à ce qu'on a perçu avant, c'est-à-dire se servir de la mémoire»<sup>6</sup>.

Finalement, la révolution picturale de ce siècle, en accord avec le développement des sciences humaines, devait disséminer des notions qui ruinaient les assises imperturbables d'une certaine tradition sculpturale, notamment que l'espace, le volume et la profondeur ne sont pas des produits d'une perception externe, mais des constructions élaborées sur des images mnésiques issues de divers niveaux.

Dans *The Art of Sculpture*, Herbert Read soulignait ces nouvelles données épistémologiques et leurs conséquences en sculpture: «Le volume, la notion de masse tridimensionnelle, n'est pas donnée dans une perception visuelle directe. Nous voyons les objets depuis plusieurs points de vue et nous retenons un aspect particulier et significatif comme image mnésique... Ainsi il faut un effort imaginatif ou au moins un effort mental pour passer outre à l'image mnésique et construire une image tridimensionnelle.»<sup>7</sup> Roland Poulin est très conscient de la difficulté que pose et qu'a toujours posé la perception d'une sculpture: «Il est certain que je veux engager le spectateur dans quelque chose de très intense au niveau de la perception; par le fait de tourner autour de l'objet, d'en regarder les différents côtés, il est obligé d'évaluer ce qu'il regarde. Il y a là pour moi un degré d'activité mentale qui est assez élevé... Et les sculptures sont faites pour que le spectateur soit totalement engagé dans ce processus. Ça demande autant d'effort que d'écouter une pièce musicale.»<sup>8</sup>

Le processus de perception est d'autant plus complexe que des «signifiants visuels» renvoient le plus souvent à des expériences sensorielles non visuelles, mais appartenant aux divers espaces organiques où sont interreliées les images mnésiques emmagasinées à travers nos différents sens.

Cette «mémoire de la perception», d'abord mémoire courte retenant quelques instants les expériences perceptives actuelles, puis mémoire longue, qui les relie aux «souvenirs de percepts» accumulés depuis les débuts de notre vie, constitue non seulement le mécanisme essentiel de la relation avec l'oeuvre d'art, mais elle en recèle en même temps le contenu ou le sens, si celui-ci doit être interprété comme gratification de la pulsion. Freud a fermement établi, en effet, que l'accomplissement du désir ne peut se réaliser qu'à travers l'évocation d'une «image mnésique d'une perception antérieure»<sup>9</sup>.

### *Preliminaire II: Les différentes perspectives*

La complexité de la perception est multipliée par la problématique des perspectives qui veut que le perceuteur soit toujours situé dans une certaine position vis-à-vis de l'objet qui ne lui ouvre qu'un point de vue sur un ensemble de données. D'où la nécessité de multiplier les points de vue, dans une succession temporelle, pour avoir accès à des ensembles d'informations plus nombreux et plus adéquats.

Le caractère inéluctable de ce «perspectivisme», que Nietzsche dévoilait comme conséquence de la disparition d'un point de vue divin et absolu, implique en même temps que l'éclairage fourni par tel ou tel point de vue, regroupe de façon particulière et constante certaines données du réel. À partir de points de vue ou perspectives différentes, d'autres aspects sont regroupés de façon différente.

La multiplicité des perspectives élaborées par le perceuteur l'oblige à procéder à des accommodations avec un champ visuel qui se transforme et à tenter de concevoir l'unité possible, dans une «même oeuvre», de ces ensembles hétérogènes. Selon Jean Piaget, la coordination des perspectives «soulève trois sortes de conflits, ne pouvant être surmontés que par des synthèses dialectiques»<sup>10</sup>. Le premier conflit résulte de la dualité entre l'identité de l'objet, présumée existante et permanente, et «la multiplicité de ses formes observables en fonction des changements de points de vue». Le second conflit tient «au passage nécessaire de l'absolu au relatif, aucune perspective ne pouvant être privilégiée et chacune demeurant relative à la position de l'observateur. D'où la troisième difficulté, qui est de relier les perceptions actuelles à des anticipations, ou plus généralement, de réaliser une synthèse entre les différenciations et l'intégration en un groupement assurant l'existence à un nouveau tout invariant, mais de nature transformationnelle, et non plus statique comme l'était l'identité initiale de l'objet conçu comme devant conserver une forme apparente constante»<sup>11</sup>.

Cette synthèse ou intégration de points de vue sensoriels distincts dans un «nouveau tout invariant, mais transformationnel» se réalise dans l'élaboration d'espaces plus complexes, permettant d'unifier les divers espaces organiques construits par la perception. C'est-à-dire que toute oeuvre artistique instaure une simultanéité de perspectives

sensorielles, plus ou moins bien intégrées dans un continu et que le spectateur doit «reconstruire» comme simultanée, même si sa propre perception se déroule dans une succession temporelle de points de vue pris sur l'oeuvre, liés à des images mnésiques souvent partielles et hétérogènes.

Roland Poulin a relié à son expérience de l'oeuvre picturale de Cézanne, la révélation de ce phénomène: «Si on prend les natures mortes de Cézanne, on sait que le tableau est peint avec plusieurs points d'observation à l'intérieur même du tableau, d'où le fait qu'il y a des dissociations dans l'espace cézannien. Pour mes objets aussi, il y a plusieurs points d'observation et peut-être que des fois, ça ne se recolle pas». Ce que Poulin appellera son désir de produire des «objets difficiles» désigne justement des objets de représentation conjuguant les résultats perceptifs de points d'observation différents sur le réel, qui sont donc impossibles à «percevoir» dans le même moment, mais qui produisent des images mnésiques qui exigent d'être interreliées dans la construction d'un système de représentation.

L'ensemble des perspectives qui ont été utilisées dans la représentation visuelle et qui constituent chacune des formes symboliques spécifiques, comme l'a rappelé Panofsky, commandent aussi un agencement spécifique des variables plastiques. On en compte plus de deux douzaines, réparties en deux groupes principaux: les perspectives prises à une distance proche de l'objet (ou proxémiques) et les perspectives prises à une plus grande distance, jusqu'au point de vue à partir de l'infini de la géométrie projective.

Mais alors que la peinture, au sein d'une perspective frontale de perception, construit elle-même à travers les éléments qu'elle met en jeu, les suggestions de perspectives dans lesquelles l'expérience de la réalité se manifeste, la sculpture surgit dans un double réseau de perspectives: celles dans lesquelles se range pour un percepteur tout objet de la réalité externe et celles qui sont incorporées dans les matériaux sémiotiques par le producteur lui-même, comme éléments constitutifs de la représentation souhaitée.

La découverte de cette contrainte éclaire sans doute le curieux passage effectué par Poulin de la peinture à la sculpture. Ayant réalisé qu'il travaillait dans des tableaux en relief «avec la troisième dimension sur la surface du mur», il décide d'aborder carrément, dit-il, une problématique des trois dimensions<sup>12</sup>. Mais ses premières oeuvres sculpturales, niant justement tout fond dans un environnement très sombre, se constituaient de trajets de jets lumineux réfléchis ou révélés par diverses surfaces ou encore de rayons laser colorés. La perspective instauratrice d'un jet de lumière orienté, affirmant des priorités cinétiques et luministes, s'affirmait comme seul point de vue et réduisait considérablement les ambiguïtés inhérentes à la représentation visuelle, baignant dans un environnement modulé par la lumière ambiante.

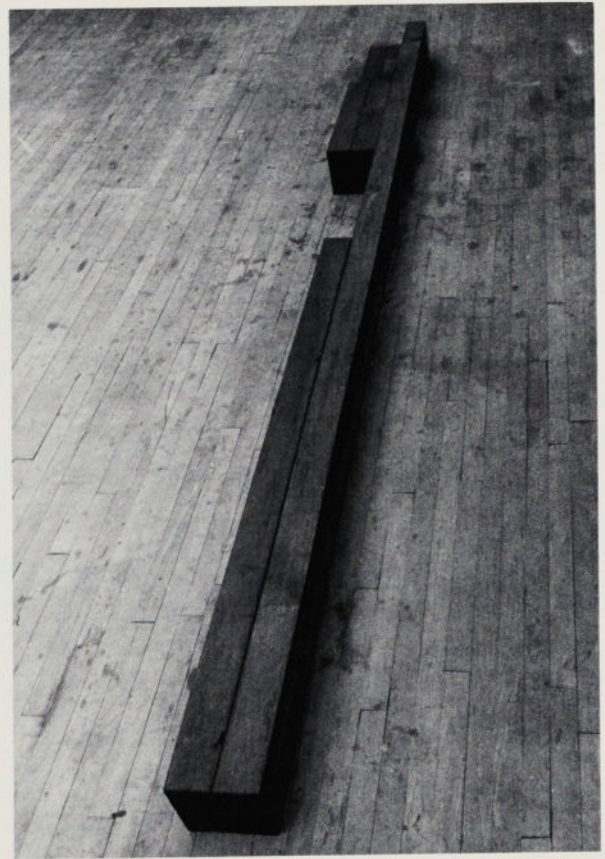
Dans une réaction à l'extrême, c'est par l'oeuvre-pivot d'un «anti-relief», la STRUCTURE TRANSPARENTE ET LUMINEUSE POUR L'EXTÉRIEUR de l'exposition *Plein Air* du Musée d'art contemporain, en 1974, que Poulin reprend son interrogation sur le statut de l'objet tridimensionnel. Encastrant une forme angulaire dans un monticule de terre et la coupant d'une vitre oblique, l'oeuvre pose à la fois la question du volume virtuel du cube rectangulaire semi-emboîté, celle du fond vertical et horizontal comme niche de l'objet, l'emploi d'une perspective frontale, d'une perspective plongeante et d'une perspective de «nuages» dans le reflet spéculaire du ciel, d'une distance proche et d'une distance lointaine, de même que le rôle cinétique des éléments de nuages et des ombres portées envahissant le volume fugace de l'arrière-fond, à mesure que se poursuit la course du soleil.

La perspective plongeante/oblique et celle à vol d'oiseau devient structurellement prépondérante dans le bas-reliefs que Poulin recommence imperceptiblement à construire, la même année, éliminant la verticalité d'un fond frontal au profit de l'horizontalité de l'arrière-plan du sol. D'abord une série de plaques de verre transparentes, recouvertes ou non de treillis à modules variables (voir Fig. 1), de treillis tachetés posés à même le sol, puis des contre-plaques recouvertes à leur tour de plaques de verre ou de treillis qui les débordent en surface. Vus d'une extrémité, ces ensembles convergent de l'autre dans la perspective linéaire inhérente à la distance impliquée, alors que leurs éléments sont ponctués par les ombres portées issues des éclairages en hauteur qui les autonomisent par ailleurs dans leurs hauteurs et densités variées. C'est-à-dire que le trajet perceptif du spectateur doit concilier des perspectives qui rassemblent des éléments dans des totalités hétérogènes et qui en dévoilent des particularités différentes. Positionné au point de départ de la série, il regroupe les éléments, à distance, dans la matrice d'un trapèze tronqué; cette orientation est renforcée par les lignes de fuite de l'environnement global, plus vaste, où sont disposés les éléments. Mais, si le spectateur adopte une perspective plongeante, oblique ou frontale, il peut disposer une oeuvre plus rapprochée dans les latéralités de gauche et de droite et multiplier quasi infiniment les informations sensorielles sur l'oeuvre: textures, transparences, tachismes et arabesques, opacités et superpositions, etc. constituant des microcosmes inépuisables en eux-mêmes. (Fig. 11)

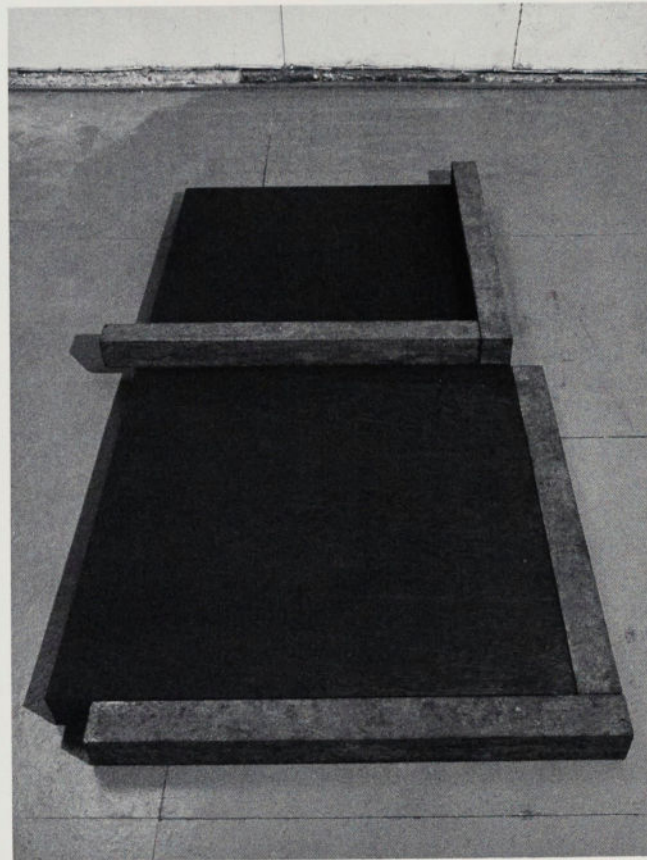
L'oeuvre en contre-plaqué, intitulée QUATRE MASSES ÉQUIVALENTES, (voir Fig. 5) qui introduit des plans-surfaces opaques, fait la synthèse de ces problématiques. Juxtaposant des hauteurs d'empilement différentes dans deux éléments de grande dimension accolés l'un à l'autre, elle les interrelie par des effets de convergence linéaire, à inclinaisons différentes, pénétrant l'une dans l'autre. Par l'effet de découpe effectuée sur la latéralité droite, cependant, une entrée proxémique est aménagée dans la région centrale, par où s'élabore une visée frontale, ou plongeante/



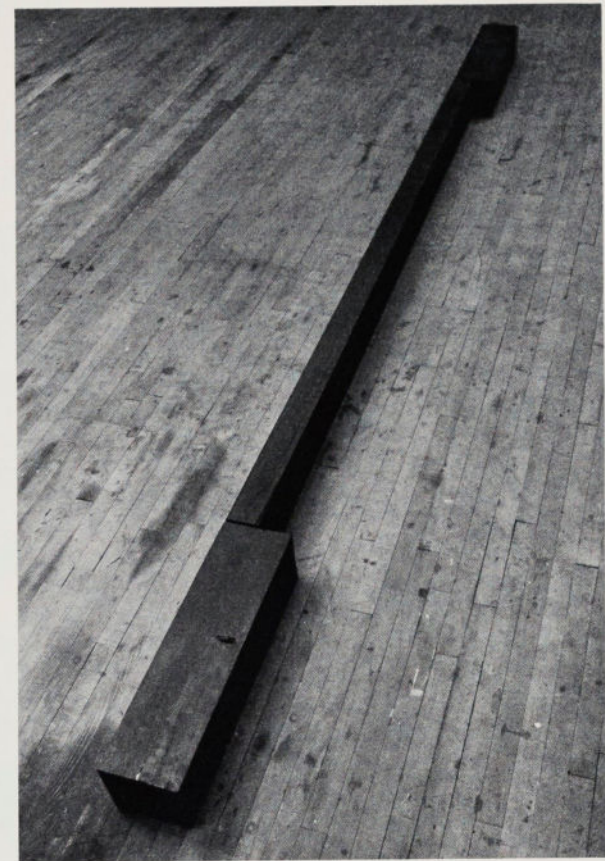
1



3



2



4

oblique, qui distribue différemment les tensions internes des masses, lignes et dénivellations, rappelant le révolutionnaire *Circuit* de Giacometti.

Les reliefs plus élevés de la série des poutres de bois créosoté verront leur effet perspectiviste accentué ou ralenti par la linéarité des divers planchers d'exposition. Ces oeuvres sont essentiellement structurées le long d'une axialité, autour de laquelle se déploient divers rabattements, redoublements et écartements. Le long d'une poutre maîtresse, une parallèle s'amincit, s'élargit par quart de rotation, se scinde ou s'évide, questionnant le rectangle virtuel que forment les deux éléments. La perspective en escalier qui se retrouve dans la plupart de ces oeuvres de 1976, montante ou descendante, explicite la relation de la perspective plongeante vers le fond qu'est le plancher. Dans *SANS TITRE NO 5* ou *SANS TITRE NO 6* (voir Fig. 3 et 4) l'effet perspectiviste linéaire, introduit par la longueur de la poutre, est contredit par l'élévation ou l'élargissement de l'une des extrémités. Par là, ces dernières oeuvres ramassent ou resserrent les éléments dans une compacité de l'objet qui le situe à une distance plus proche que celle que produisent les autres perspectives. Ce souci d'une limite, en dépit d'un effet de longueur, est sans doute fondamental chez Poulin qui déclarait, face à l'allongement sur un kilomètre d'une oeuvre de Walter de Maria: «J'ai trouvé l'objet extrêmement problématique.»<sup>13</sup>.

Les juxtapositions perspectivistes du linéaire et de la masse, du proche et du lointain, de l'ouvert et du fermé, sont aussi aigües dans l'oeuvre de 1977, appartenant à la collection de la Banque d'art (voir Fig. 2). Deux poutres angulaires, couchées ou relevées, plus courtes ou plus longues que les plaques qu'elles enchâssent à moitié, les relie par des convergences linéaires imbriquées, aussi bien que par la direction contraire des effets d'escalier des dénivellations, ou l'attraction du grand par le petit. De même dans *TROIS ÉLÉMENTS ÉGAUX* (voir Fig. 6), la disjonction perceptive est maximale, dans l'écart des latéralités, soit cette dénivellation proxémique et frontale entre le plan/masse de gauche, formé de deux triangles juxtaposés à une diagonale, par rapport à la région virtuelle ouverte par un angle droit à même le sol. La vectorialité de ce volume ouvert, qui appelle et repousse l'entrée dans l'oeuvre, transmue les tensions de la masse adjacente, à la fois en suspension sur cet angle, en mouvement le long de son côté, attirant ou repoussant le plan formé par l'angle ouvert par une agglutination plus ou moins forte sur la diagonale centrale. Ces mouvements dans le proxémique relèvent déjà d'une perspective topologique.

Ces duplications d'un plan/masse sur le plancher soulignent le choix définitif du sol comme arrière-plan, polarisant la dialectique de la sculpture. Comme l'a exprimé l'artiste: «La première relation s'établit entre celui qui regarde et l'objet... Et tout ça se passe sur un autre élément, qui est l'élément méridien, le plancher. La sculpture, c'est le plancher, celui qui regarde la sculpture et en fait le tour; ce sont là mes coordonnées.»<sup>14</sup>. Mais ce choix se réalisera

à partir d'une sorte de détour.

La sculpture d'Artpark (voir Fig. 7) inaugure, en effet, l'étape importante des sculptures qui invoquent l'assertivité volumétrique de «bonnes formes», dont l'expansion est retenue par les vecteurs spiralés qui les referment sur leur centre évidé, peuplé d'ombres. Par leur familiarité, leur aspect synthétique aisément perceptible, les gestalts de carrés, triangles ou rectangles instaurent des globalités proxémiques, plus ou moins «miniaturisées». Mais ce proche est ici nié dans la figure du trapèze où s'inscrit la convergence linéaire propre au déploiement dans le lointain. Dans la structure en plongée, ce trapèze soulevé sur deux côtés par empilement, réserve aux ombres portées sous les deux autres côtés, le passage dialectique au sol.

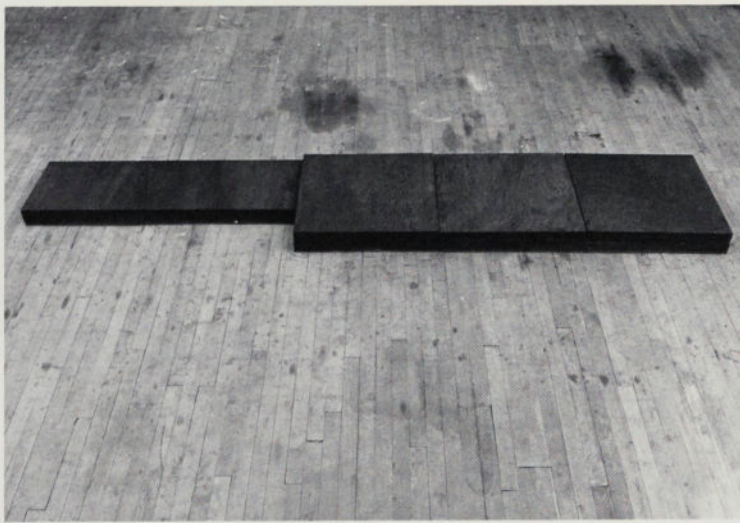
Reposés sur le sol, mais maintenus en hauteur, les triangles ou pseudo-carrés de 1978-79-80 (voir Fig. 8, 9 et 10) sollicitent du spectateur des perspectives frontales, fuyantes, plongeantes, encerclantes ou en escalier, à partir des subtiles dénivellations entre le haut et la base. Par leur hauteur, ces sculptures amplifient les volumes d'ombres dans l'espace interne, lequel exige une position proxémique et une visée plongeante pour être perçue. Cette perception proxémique est aussi sollicitée par la subtilité des variations de niveaux et de biseautages, qui exige l'ajustement fovéal surtout efficace dans le proche, ainsi que la perception maculaire incorporant des mouvements d'ombre, mais exclut, à proprement parler, une large vision périphérique. Les forces de disruption dans le proxémique qui travaillent les «bonnes formes» des poutres comme des autres formes primaires, créant des obliquités, de fausses parallèles, des sauts de niveau et toutes sortes d'intermittences et de vectorialités, semblent avoir permis à Roland Poulin d'expérimenter et de maîtriser un réseau de possibilités, de discontinuités, qui ont été davantage assumées dans le passé par la peinture que par la sculpture. Poulin lui-même fait parfois allusion à l'influence du pictural dans sa sculpture.

Qu'en est-il exactement de la nature de l'objet que l'on dénomme pictural, sculptural, architectural ou naturel?

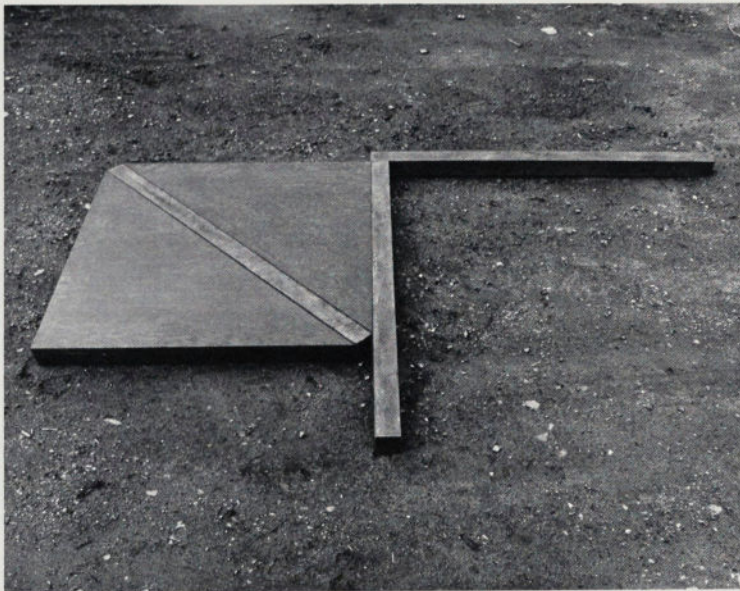
### *Préliminaire III: L'objet naturel et l'objet sculptural*

La problématique des perspectives, pour essentielle qu'elle soit, se rattache à la perception de tout objet naturel et ne peut suffire à constituer un objet comme «sculpture», c'est-à-dire comme «objet de représentation», distingué par ses fonctions linguistiques de tout autre objet de notre environnement. À la conscience de son émergence comme sujet percepteur, le spectateur doit joindre une connaissance du code qui permet à un objet matériel d'offrir un type de message d'ordre symbolique, élaboré par un sujet autre que lui-même.

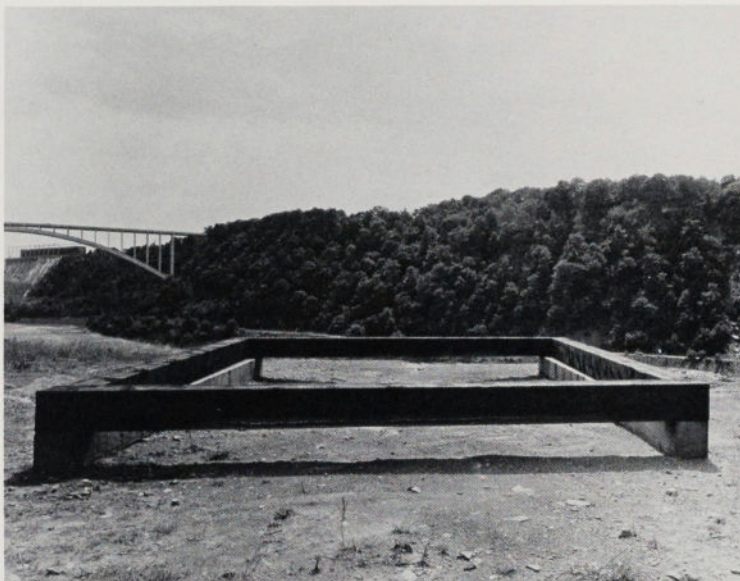
Qu'est-ce donc que le sculptural? Près d'un demi-siècle après que l'avant-garde russe eut posé que l'art pictural n'existait pas avant le XXe siècle, l'historien d'art, Herbert Read, écrivait à son tour que la sculpture n'existait pas



5



6



7

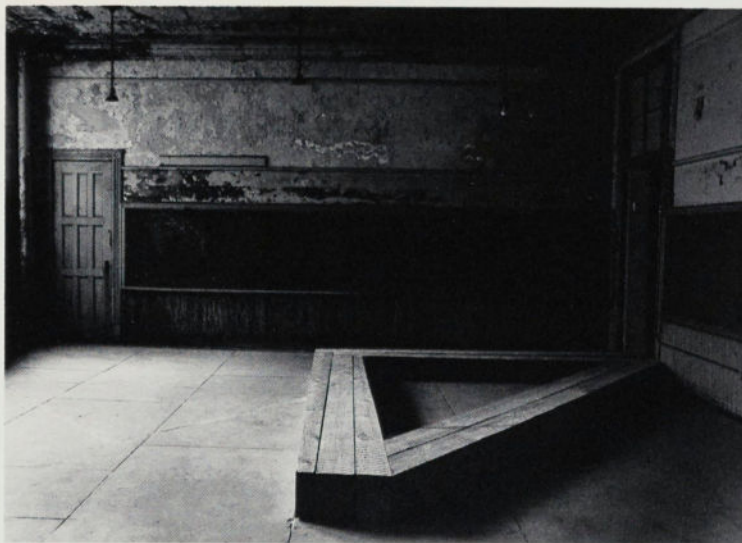
avant 1900, car c'est seulement en notre siècle qu'elle est devenue consciente de ses «lois autonomes fondamentales.»<sup>15</sup> Pourtant, dix ans plus tard, le sculpteur Robert Morris déclarait: «Il n'y a guère eu d'articles concluants sur la sculpture actuelle.»<sup>16</sup> Et encore une décennie plus tard, Rosalind Krauss présente ses réflexions sur quelques oeuvres contemporaines, en écrivant: «La question de ce qui peut véritablement être considéré comme une sculpture est devenue de plus en plus problématique.»<sup>17</sup>

Cet échec épistémologique fut particulièrement ressenti par Kandinsky, qui contribua si puissamment à l'élaboration de la sémiologie picturale, mais qui ne put fonder l'autonomie de la proposition sculpturale, au moment de l'offensive architecturale du Bauhaus: «L'identité des éléments de base de la sculpture et de l'architecture explique en partie que la sculpture soit éliminée par l'architecture.»<sup>18</sup>

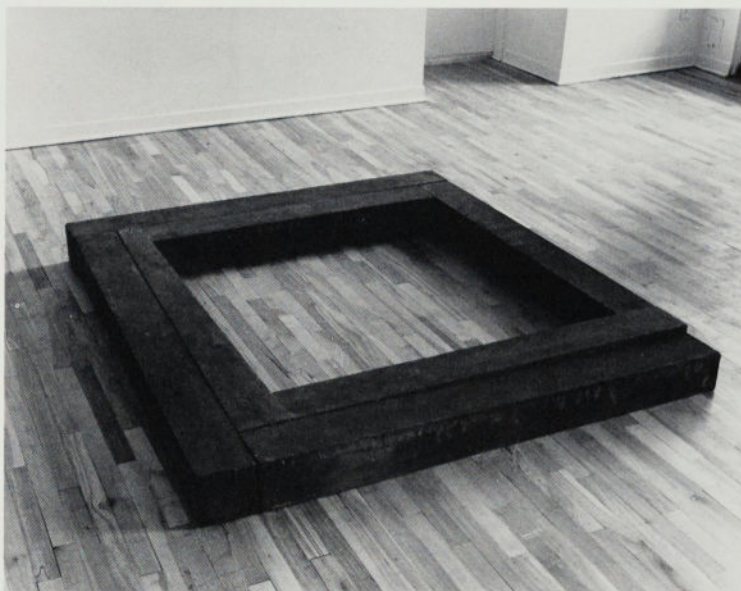
Il faut rappeler que la peinture elle-même n'a pu se constituer comme système autonome et conscient de représentation, et non comme un reflet affaibli d'une référence mimétique, qu'à partir d'une prise de conscience du rôle que joue le «plan originel». Inaugurée par Kandinsky, la sémiologie du plan originel permet de définir le système d'engendrement de l'espace fictionnel de la représentation picturale, ainsi que les structures syntaxiques qui régularisent l'énergétique des variables plastiques dans la profondeur spatiale.<sup>19</sup>

C'est moins une «identité des éléments de base» qui unit sculpture et architecture, car elles disposent, comme la peinture, des mêmes variables plastiques, que la difficulté de dialectiser, de transformer en fonctions linguistiques deux de ses éléments constitutifs: la volumétrie et son support physique. Sauf pour le présumé sine qua non de l'architecture, qui est de constituer un enveloppement d'un espace pénétrable, à hauteur humaine minimale, sculpture et architecture offriraient une similarité dans les modes syntaxiques de regroupement de leurs éléments tridimensionnels qui seraient: l'addition, l'élimination, la dérivation, l'annexion et la superposition.<sup>20</sup>

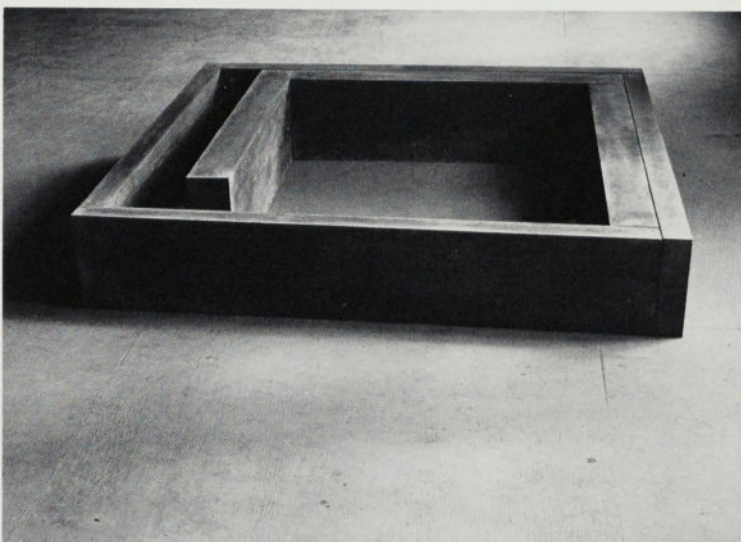
Ces deux formes artistiques sont, en outre, analogues dans l'indétermination théorique où elles sont des frontières de leur support physique et de leur volume global. «La sculpture n'a pas de bornes naturelles», écrivaient K. Kobro et Strzeminski.<sup>21</sup> Ils poursuivaient: «L'architecture et la sculpture n'ont pas de cadres. Imposer des limites à une oeuvre d'art spatiale est incompatible avec sa définition. Ce qui devient l'art plastique spatial, c'est l'espace sans frontières naturelles, non limité par quoi que ce soit». Il est manifeste cependant que l'un et l'autre art n'existent que lorsque des limites ont été assignées, de quelque façon, à une région du cosmos, la faisant passer de l'état de nature à l'état de culture, et qu'une liaison particulière doit être élaborée entre l'espace représentatif et l'espace naturel. Les Constructivistes polonais la concevaient ainsi: «Une oeuvre d'art sculpturale ou architecturale, placée dans un espace illimité, devrait lui être



8



9



10

unie comme une partie inséparable.»<sup>22</sup> Cette «inséparabilité» exigera une fragmentation de l'objet sculptural et l'élaboration de mêmes proportions arithmétiques pour les éléments matériels et les fragments d'espace qui leur sont «intégrés». Elle constitue donc un rejet de la sculpture monolithique en ronde bosse, autonome et isolable, qui fut si longtemps identifiée à la notion même de sculpture.

Historiquement, la sculpture a jailli, en effet, de deux sources syntaxiques totalement différentes: le «kleinplastik», le petit objet rond et détaché que l'on tient dans la main et le bas-relief, obtenu en creusant dans une plaque de fond pour obtenir un jeu de concavités et convexités relié à l'arrière-plan.

La petite sculpture qui se déploie dans la main, comme la sculpture monolithique plus grande au pourtour fermé, s'autonomisent par rapport à un «vide» ambiant. Elles ne se définissent que par le système de leur volume externe, fermé et constant, même si l'inclinaison de leurs plans externes suggère des poussées internes ou que des jeux de texture en surface multiplient leurs rapports accidentels avec l'éclairage ambiant. Le système du «volume externe» a été défini par Jean Piaget, comme faisant de l'objet qu'il enveloppe: «un solide indéformable au sens d'incompressible et non dilatable», en opposition avec les propriétés du «volume interne»<sup>23</sup>. Cette sculpture fermée exclut, par ailleurs, de son «signifiant» sémiotique, la perception sensorielle de ses axes constitutifs, ainsi que des parties internes, en tant qu'organisation de régions et de tensions énergétiques spécifiques. Elle tend donc à s'immobiliser comme «chose» et non plus comme synthèse linguistique dont les fonctions syntaxiques résultent de la mobilité des positions et des interrelations entre les éléments constituants. (Fig. 12.)

La sculpture en bas-relief, par contre, avouait de façon plus franche ses liens avec l'arrière-plan qui lui servait de support physique. À l'instar du plan originel pictural, cet arrière-plan s'offrait comme une donnée gestaltienne délimitée et déjà structurée comme champ fictionnel dont les volumes et les masses internes s'interreliaient aux semi-rotundités ou plans surélevés produits par l'artiste. Cette approche, qui semblait se désintéresser du caractère rond et volumétrique de l'objet naturel et privilégiait une position frontale du perceuteur, rendait possible l'incorporation dans la volumétrie de toutes les organisations perspectivistes de la perception. Ces intégrations et conjonctions perspectivistes ne sont, en effet, possibles qu'à partir de la structuration du volume interne, qui engendre à son tour des volumes virtuels.

Lorsque par l'accentuation des protubérances, les bas-reliefs deviennent des hauts-reliefs, la relation de cet objet semi-volumétrique fut longtemps maintenue avec les parois d'un mur ou dans les niches semi-enveloppantes. Lorsque la Renaissance reprendra de l'antiquité hellénique, à la fois la sculpture en ronde-bosse et le haut-relief, l'un et l'autre conserveront leurs relations à la sculpture architecturale pendant longtemps, comme à un para-

mètre indispensable à la réalisation de leur énergétique propre. Une fois transportée au cœur des places publiques, dans un environnement multi-dimensionnel, à la fois vaste et changeant, la sculpture subit une transformation majeure. Elle perdait, en effet, le système syntaxique et sémantique préalable, permettant de donner une structure opérationnelle aux potentialisations des énergies et des tensions, permettant d'intégrer spatialement une diversité d'expériences sensori-motrices, émotives et intellectuelles. Elle semblait retrouver la qualité de la sculpture en ronde-bosse, libre et monolithique, substituant à des structures internes et virtuelles la simple extension volumétrique externe.

De fait, cependant, cette structure «libre» substituait à la fonction syntaxique du mur disparu, celle du sol, à travers le paramètre de la base/socle, lui permettant de s'isoler dans un espace qui lui soit propre. À partir de cette base, une limite structurelle pouvait être établie pour la sculpture, soit ce «cube virtuel» au sein de l'espace ambiant, comme l'a formulé la théorisation du sculpteur Adolf von Hildebrand, à la fin du siècle dernier.<sup>24</sup>

À partir du sol, la base/socle définit un «cube virtuel» qui englobe et par rapport auquel s'affermissent les qualités du pourtour ou du volume externe de l'objet qu'il soutient. Par rapport à ce volume virtuel global, la partie supérieure de la sculpture pouvait faire sentir ses dynamismes vectoriels, ses expansions et contractions, ses énergies tangentielles, ses surfaces texturées, etc. Une syntaxe lumineuse spécifique s'élabore aux frontières des couches périphériques qui deviennent le carrefour de deux types d'énergies différentes. Dans la zone externe au volume est concentré le rayonnement de la lumière ambiante elle-même, alors que la couche périphérique du volume externe relâche partiellement ces rayons, dans un ensemble de mouvements visuels particulièrement fugaces, selon les variations de courbures, de textures, de tonalités, d'axialités, etc. C'est donc par l'action des ombres et lumières, comme l'avait posé Hildebrand, et non à partir de la notion de formes plastiques, que seront constituées les valeurs d'unité recherchées dans la sculpture. Cette exigence que la sculpture impressionniste, chez un Rodin et même un Matisse, interprétera souvent en termes de traitement spécifique de la surface pour y multiplier les dynamismes, sera reprise, mais dans une autre syntaxe, dans les œuvres actuelles de Roland Poulin.

Il faut pour en rendre compte évoquer la transformation radicale de la sculpture en ronde bosse effectuée par le Cubisme et le Constructivisme. Le passage s'est produit en deux étapes: d'abord l'intégration, par le Cubisme, de volumes «virtuels» ombrés au sein même d'un volume globalement unifié, créant cet effet d'espace positif et négatif, selon la terminologie reprise par Hans Hofmann.<sup>25</sup> Cette alternance dialectisait dans le volume interne des zones de lumière rayonnante et réfléchie et des zones d'ombre, accessibles à la perception, au centre du «cube virtuel».

Une deuxième étape produisit l'éclatement du volume

monolithique par son redoublement dans une sculpture à éléments multiples et discrets. Défini par *Les Bourgeois de Calais* de Rodin, qui affirme les dynamismes de ses axes verticaux et les tensions de l'arrière-plan de la base, développé dans *La Clairière* ou *Le Square* de Giacometti, ce système sculptural qui multiplie les ombres portées réimpose à la fois un plan «originel» sculptural, comme dans le haut-relief et par sa base, une «borne» perceptible au cube virtuel de la sculpture.

Plus récemment, l'élimination totale du socle dans une structure ouverte à éléments multiples, dans certaines œuvres de Kobro, Toni Smith, Noguchi ou Andre, et au Québec, dans certaines des œuvres de Comtois, Saxe, Molinari, et aujourd'hui Roland Poulin, repose la question de l'autonomie de l'objet sculptural dans un contexte absolument différent.

### *Le champ du continu*

Les préoccupations de Roland Poulin se sont toujours démarquées de celles de l'art minimal et de la fiction d'un art «non-relationnel», perceptible dans l'immédiateté d'un acte «conceptuel» et qui dialectisera le «bloc» gestaltien, en l'insérant dans une structure de permutation indéfinie. Au volume fermé et focalisé, il substituera, au début des années 80, des sculptures ouvertes à éléments multiples, qui répondent à une transformation radicale des notions d'objet et d'espace.

Par son lien essentiel avec le sujet qui le constitue, l'objet est lui-même situé dans l'espace-temps, c'est-à-dire qu'il est conçu, non comme une identité substantielle, mais comme quantité d'énergie insérée dans un environnement formé de multiples quanta énergétiques en perpétuelles interrelations. À partir de perspectives proxémiques axées sur des interactions continues entre des éléments dont les frontières se dissolvent, un continuum de la représentation pourra s'élaborer, exigeant cependant la syntaxique d'un «champ énergétique».

Il faut voir, en effet, la décision actuelle de Poulin d'éliminer l'effet aléatoire antérieur des accidents de plancher et d'instaurer comme plan «originel» de ses œuvres, la masse potentielle d'un gris, comme la prise de conscience d'une transformation syntaxique commencée il y a plusieurs années. L'artiste rappelle volontiers qu'il devait à la «rencontre» avec *L'Étoile noire* de Borduas, la révélation même de la fonction représentative de l'art.<sup>26</sup> Mais il voulut conjuguer pendant quelque temps le Borduas automatiste des années 40 avec le Borduas de l'époque parisienne, accueillant une manière tachiste fondée sur l'imprévisible. Cependant, comme les Plasticiens québécois l'avaient fait avant lui, il en éprouva rapidement, dit-il, «les effets stéréotypants»<sup>27</sup>. C'est davantage la démarche rigoureuse de la période des «blancs et noirs» qui l'avaient retenu, avec cette nécessité de disposer les plans dans des «positions très précises», c'est-à-dire la problématique reprise de Mondrian d'une nouvelle syntaxe plastique, utilisant la perspective de l'infra-grille dans un champ



complètement énergétisé.<sup>27</sup>

Dans sa rupture avec le Cubisme, en effet, Mondrian a postulé comme fondement du néo-plasticisme, un rejet total de la volumétrie externe, fermée, et de l'équilibre par symétrie, c'est-à-dire de la focalisation. Dans une nouvelle syntaxe qui apparut comme «illogique» parce qu'elle ne se référait plus à l'axialité, les masses de couleur et de non-couleur sont interreliées dans une configuration asymétrique par les attractions engendrées par un champ énergétique. L'énergie périphérique virtualisée est condensée et redistribuée dans les couches centrales par un système de grilles, actualisant les tensions obliques des masses, dans une mouvance de contiguïté topologique qui les gonfle, les étire, les «déforme» sans fin. La segmentation chromatique des réseaux de grilles dans les *Boogie-Woogie* produit une intensification des noeuds d'énergie et de la vibration des intervalles, dans une même configuration asymétrique.

Si des effets expressifs, voire intimistes, sont réalisés dans les dernières oeuvres de Poulin par l'utilisation de plans obliques et inclinés, à la van Doesburg, elles renvoient malgré tout à l'énergétique spécifique générée par des plans ouverts sur la périphérie, par des branches angulaires d'inégales longueurs et épaisseurs, parfois redoublées ponctuellement en parallèles, soit à cette syntaxe inaugurée par Mondrian, entraînant l'engendrement de séries de volumes virtuels polymorphes, interpénétrables et interreliés dans une dynamique d'action continue.

En dépit des fortes tensions orientées des éléments angulaires qui évoquent des perspectives projectives, dans des oeuvres comme *INSU* et *DES OMBRES DANS LES ANGLES* de 1981, l'expérience des éléments s'articule davantage sur une perception de voisinages qui s'attirent et se bousculent, de vides qui se creusent et se combent, de parois qui se scindent et se recollent, de hauteurs qui s'inclinent, c'est-à-dire dans un ensemble de relations propres aux espaces topologiques. C'est-à-dire que la relation de voisinage instaurée par la monochromie des éléments, leur juste proximité, l'analogie des formes, le souple passage des réfractions lumineuses, permet à leur masse interne de se gonfler, de s'étendre, de s'incurver et de se creuser, sous l'effet d'attractions instables, mais ininterrompues.

La condensation maximale des énergies dans ces hauts-reliefs résulte des variations d'intensité entre les axialités engendrées par les tensions/torsions des éléments et celles des volumes virtuels, à partir de la matrice périphérique d'enveloppement. Ces poussées discontinues permettent l'énergétisation continue d'un champ interne qui serait désagrégé par toute émergence opaque de volumes immuables.

En ouvrant davantage les discontinuités latérales, une oeuvre comme *OMBRES PORTÉES*, présentée lors de l'exposition *Repères*, révèle encore davantage à quel point les volumes internes dépendent de l'éclairage ambiant, celui que reçoivent le plancher et les murs environnants

comme celui qui est spécifique à l'oeuvre. Ce dernier multiplie les ombres portées en gradation au sol, les intensités dans les couloirs de rabattement, les oscillations des axes transversaux et longitudinaux, créant un type d'unification souple et vibratoire des divers reflets lumineux, des ombres réfléchies et des ombres portées.

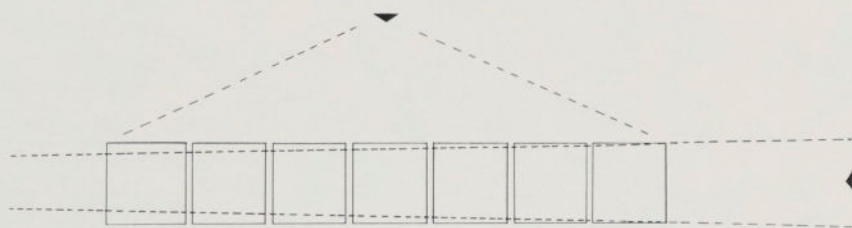
La production la plus récente de Roland Poulin regroupe deux types d'oeuvres. D'une part, nous observons la persistance d'une disjonction dans le contigu dans une oeuvre comme *DISCONTINU*, qui actualise la fonction de rabattement d'une masse horizontale dans l'équilibre d'un plan-matière et d'un plan de non-matière. Mais ce rabattement perceptuel, autour d'un muret vide/plein et dans une angularité ouverte, est un exemple exceptionnel de cette contamination des intervalles entre eux, échangeant leurs énergies et leurs densités, leurs qualités texturales et tonales, qui n'est réalisable que dans un espace topologique. Une même oscillation perceptuelle joue dans l'oeuvre intitulée *HOMMAGE À HENG-JEN*, entre un plan virtuel au sol et une masse horizontale surélevée. Cette problématique se retrouve dans l'oeuvre intitulée *EN APPARENCE* où de nouvelles surfaces émergent à l'intérieur déplacent un enroulement spiralé plus directionnel qui cerne l'énergie centrifuge. Ces oeuvres effectuent une «matérialisation du vide» en contractant les énergies axiales dans la réversibilité du proche et du lointain et dans des équivalences/rapprochements des lumières réfléchies plus ou moins sombres et des ombres portées. Une même dialectique anime certains dessins récents où les angularités cubiques aux vectorialisations les plus variées intègrent à des perspectives ou des volumes contradictoires la poussée gravitationnelle du haut vers le bas.

Un autre groupe d'oeuvres s'articule davantage sur une dynamique des attractions entre l'énergie d'un champ ouvert et la réflexivité des surfaces, en continuité avec les admirables dessins que l'artiste exposait à la Galerie France Morin, l'an dernier. Dans une latéralisation qui explicitait peu à peu ses structures d'attraction, des perspectives contraires, des ouvertures et des axialités «impossibles», des opacités à la solidité mouvante, des transparences et des superpositions, construisaient des espaces extrêmement complexes où pouvaient se lier et se délier sans fin les errances de la pulsion.

Dans une même latéralisation, ouverte cette fois sur des zones de lumière et d'ombre, ces nouvelles sculptures, intitulées *GRAVITATION*, *DES OMBRES DANS LES ANGLES* et *POINT DE FUITE*, entrelacent des pinces et vecteurs obliques à des couches variables d'épaisseurs d'ombres, établissant un continuum entre la «profondeur» du plancher comme arrière-plan, ses volumes quasi organiques, et les intermittences des lignes de base et d'arête de parallélépipèdes individuels. Les réverbérations de la lumière créent plusieurs sous-systèmes d'ombres et de lumières qui s'interpénètrent entre des surfaces «solides», elles-même dématérialisées par les réverbérations multiples. Le traitement extrêmement délié de ces éléments-embrayeurs,

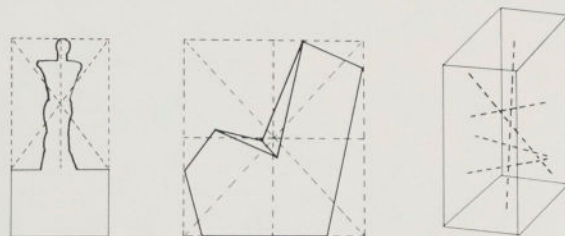
rongés de torsions internes, oscillant dans leur dédoublement ou leurs variations d'échelle, les rapproche et les disjoint encore davantage, selon la distance prise par la perception envers eux. Mais, même une perception à plus grande distance ne peut figer en gestalt purement logique l'aura globale construite par leur cascade d'ombres portées.

La plénitude exceptionnelle de ces oeuvres révèle à quel point l'enrichissement structural d'un système linguistique peut véhiculer des informations nouvelles et construire des espaces plus aptes à représenter le royaume le plus secret et le plus tragique de la sensibilité humaine, celui dans lequel réside l'expérience de la temporalité.



11

12



## NOTES

1. Roland Poulin, «Notes 1974-1975», *Parachute*, oct. nov. déc. 1975, p. 25
2. Robert Mélançon, «Entrevue avec Roland Poulin», Maison de Radio-Canada, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Coll. L'Atelier no 20, 13 janvier 1981, pp. 6-7
3. René Thom, «L'espace et les signes», *Semiotica*, 29 - 3/4 1980, p. 195
4. Conversations de l'artiste avec l'auteure, Montréal, avril 1983
5. Cf. F. Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH Hurtubise, 1968
6. Robert Mélançon, «Entrevue avec Roland Poulin», Op. cit. p. 7
7. Herbert Read, *The Art of Sculpture* (1956) Pantheon Books, Bolliger Series XXXV — 3, 3e ed. 1964, p. 27
8. Robert Mélançon, «Entrevue avec Roland Poulin», Op. cit. p. 12
9. Sigmund Freud, *La Science des Rêves*, Paris, PUF, p. 481
10. Jean Piaget, *Les Formes élémentaires de la dialectique*, Paris, Gallimard. NRF, 1980, p. 189
11. Jean Piaget, *Ibid.* p. 10
12. Robert Mélançon, «Entrevue avec Roland Poulin», Op. cit. p. 6
13. Conversations de l'artiste avec l'auteure, Montréal, mai 1983
14. Robert Mélançon, «Entrevue avec Roland Poulin», Op. cit. p. 6
15. Herbert Read, Op. cit. p. 28
16. Robert Morris, «Notes on Sculpture», *Artforum*, février 1966
17. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, p. 2
18. W. Kandinsky, «Point, Ligne et Plan» (1926), *Écrits complets*, t. 2, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 120, note 1.
19. Cf. F. Saint-Martin, «Kandinsky et la sémiologie du plan originel», *Art International*, Vol. XXV, 3-4, mars-avril 1982, pp. 89-94
20. Groupe Syntaxe, Jean Castex, Philippe Poveral, «Structures de l'espace architectural», *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël/Gonthier, Coll. Médiations, 1979, pp. 61 à 93
21. W. Strzeminski, S. Syrkus, «The Present in Architecture and Painting», *Constructivism in Poland 1923-1936*, Lodz, 1973, p. 106
22. W. Strzeminski, D. Kobro, «Composition of Space», *Ibid.* pp. 107-108
23. Jean Piaget, *La géométrie spontanée de l'enfant*, Paris, P.U.F. 1948, p. 449
24. A. von Hildebrand, *Problems of Form in Painting and Sculpture*, New York, Stechert, 1932
25. Hans Hosmann, «Sculpture», *Search for the Real and Other Essays*, Andover, Mass, 1948, pp. 55-59
26. Robert Mélançon, «Entrevue avec Roland Poulin», Op. cit. p. 2
27. Conversations de l'artiste avec l'auteure, Montréal, mai 1983
28. Cf. F. Saint-Martin, «Approche sémiologique d'une oeuvre de Borduas: 3+3+4», *Annales d'histoires de l'art canadien*, vol. 6, no 1, 1982, pp. 66-82

The increasingly fervent discussion on art today is a betrayal of both the strength and the weakness of the artistic message. Our failure to find the absolute knowledge we sought and continuous fragmentation of scientific knowledge have resulted in greater appreciation of the world of art, where our new understanding of man, which began to emerge during the first half of the 20th century, is being put to the test.

The theory of art is becoming an arena where, we find instead of a true search for understanding of the work of art and its message, a conflict between old and new epistemologies. In discussions about art less account is being taken of what the painting, the sculpture, the architecture has to say than about our varied traditional beliefs as to the way in which human experience unfolds or should unfold. This dialectical battle on epistemological terrain, fraught with consequences as it is, is moreover singularly intensified by increasing deconstruction of traditional concepts of art brought about by artistic practices themselves.

Roland Poulin, the young sculptor whose works are being exhibited today, owes the mastery and the complexity revealed in his work to the habit of profound reflection and a technique that is always sensible of the semantic and syntactical relevance of the elements used. These works meet the requirements that the artist himself defined in 1974: "What I propose is an object with no reference exterior to itself; by that I mean it is without connotations of a symbolic, autobiographical, literary or metaphysical nature. There is certainly no question of an image, or of an imitation of reality..."<sup>1</sup>

We shall attempt to approach this work via preliminary zones of reflection, which reveal not only the sculpture but also establish, in the eyes of the artist, the presuppositions of its existence.

### *Preliminary I: Memory and Perception*

The theoretical approach of Roland Poulin is centred in particular on the fact that sculpture is essentially a temporal art, since to perceive it requires that one move around the object and integrate the successive images as they are assimilated.<sup>2</sup>

This point of view rejects the unfortunate distinction made by Lessing and many contemporary artists between the spatial arts (painting, sculpture, architecture, etc.), whose components are said to be presented in immediate and total simultaneity, and the temporal arts (music, poetry, dance, etc.), which are said to be presented in the

irreversibility of time. It is true that this conception takes account of certain characteristics in the way the semiotic materials constituting the works are manifested, but only by disregarding a subject which integrates these objects into a perceptual whole, whose progress always occurs in time. Einstein taught us to recognize in all things a structure linked in space-time, but the artistic object comprises in addition a level of time that differs from those of perception: the time of memory. René Thom wrote: "All symbolic activity is necessarily extended in time... One therefore localizes temporally that which is signifier at the moment when the viewer perceives it and interprets it; however, there is often ambiguity as to the temporal location of the signified."<sup>3</sup> Perception of a painting, a sculpture, architecture may occur over a much longer period of time than listening to a piece of music or to a play.

The necessity of defining the perception of a sculpture in terms of time relations has certainly been recognized and discussed since Cellini postulated his minimum eight points of observation, corresponding to the main vertical, horizontal and diagonal axes. This arbitrary pattern should ideally be extended through the 360 degrees of the possible rotation and translation of the object, particularly in the case of the small piece that can be held in the hand, whose perceptual completeness has long seemed to be the very paradigm of the art of sculpture. Roland Poulin likes to talk about the attractions of Eskimo sculpture that is "made only for the hands, to be turned over an over, endlessly, while old tales are told..."<sup>4</sup>

The ancients stressed the importance for the sculptor, of establishing harmony among some of the strategic perception points reached in moving around the object. Contemporary thought has questioned in particular the static, absolute character given these perceptual views. In effect, the mechanisms of perception differ from one person to the next and are gradually acquired in the course of their genetic, emotional, intellectual and cultural development.<sup>5</sup>

More important still, every perceived object is shown to be constructed by diverse heterogeneous and structured sensory sources through different intellectual processes. The secular conflict between sensory sources, whether visual or tactile, as they predominate in the pictorial and the sculptural respectively, is resolved with the discovery that the perceptions attributed to these two sensory organs are made up of information received from many other sensory sources — kinesthetic, postural, thermal, auditory, and so on. No hegemony, or hierarchy even, may be

established a priori from the sensory universes constituting a representation in one of the visual arts.

Moreover, the diversity of the accumulated information which is garnered during time perception raises the problem of the constitution and manipulation of the "mnemonic image", that is to say, the mental visual image, which must organize and retain in the cortex the signifiers and the signified of the perceptive sets elaborated successively from the experience of the object: "It is a question of evaluating what is happening on one side of the object in relation to the other side. The relationship which is developed... must use memory, must remember, and when one sees the sculpture, one must always be in the process of comparing what one is seeing at the moment with what one saw before; in other words, memory must be used."<sup>6</sup>

Finally, the pictorial revolution of this century, like developments in the human sciences, spread concepts which spelt ruin for the imperturbable foundations of certain sculptural traditions, in particular those governing space, volume and depth, which are not products of external perception but constructions built on the mnemonic images arising from various sensorial levels.

In *The Art of Sculpture*, Herbert Read stressed this new epistemological information and its consequences for sculpture: "Volume, the notion of three-dimensional mass, is not given in direct visual perception. We see objects from several points of view and we retain a particular, significant aspect as a mnemonic image... Therefore an imaginative effort or at least a mental effort is required to go beyond the mnemonic image and construct a three-dimensional image."<sup>7</sup> Roland Poulin is well aware of the difficulty that perception of a sculpture has always presented: "Certainly I wish to engage the viewer in something very intense at the perception level; by going around the object, looking at it from various angles, he is obliged to evaluate what he sees. For me this is a fairly high level of mental activity... And sculptures are created to totally involve the viewer in this process. It requires just as much effort as to listen to a piece of music."<sup>8</sup>

The perceptual process is particularly complex because "visual signifiers" usually refer to sensory experiences that are not visual but belong to various organic spaces constructed by the accumulated mnemonic images gathered through our different senses.

This "perceptual memory" — first short memory which retains immediate perceptual experiences for a few moments, then long memory, which connects them with the "memory percepts" accumulated from the beginning of our lives — constitutes not only the essential mechanism of the relation with the work of art but conceals, at the same time, the content or the meaning, if the latter is to be interpreted as gratification of the impulse. Freud firmly established that repressed impulses can only be fulfilled through the evocation of a "mnemonic image of a prior perception".<sup>9</sup>

### *Preliminary II: Different Perspectives*

The complexity of perception is multiplied by the problem of perspective, which demands that the viewer always be situated in a certain position in relation to the object, giving him only one view of the whole. Hence the necessity of multiplying the points of view in temporal succession, providing more extensive and more adequate information.

The ineluctable nature of this "perspectivism", that Nietzsche revealed as a consequence of the disappearance of a divine and absolute viewpoint, implies at the same time that the illumination furnished by this or that point of view brings together in a particular and consistent fashion certain information about reality. From various angles or perspectives other aspects are linked together in a different way.

The many perspectives elaborated by the perceiver obliges him to accommodate himself to a changing visual field and to try to conceive of a possible unity of these heterogeneous groupings in a single work. According to Jean Piaget, the coordination of perspectives "raises three types of conflict which can only be overcome by dialectical syntheses".<sup>10</sup> The first conflict arises from the duality between the identity of the object, presumed to exist and to be permanent, and "the multiplicity of its observable forms in accordance with a change of angle." The second conflict has to do with the "necessary passage from the absolute to the relative, since no perspective can be favoured over any other and each remains relative to the position of the observer. This gives rise to the third conflict, which consists in relating present perceptions to those anticipated or, more generally, in achieving a synthesis between differentiation and integration, ensuring a new constant whole, but of a transformative, no longer static nature unlike the initial identity of the object conceived as having to preserve a constant visible form".<sup>11</sup>

This synthesis or integration of distinctive sensory viewpoints into a "new, constant, but transformative whole" is realized in the elaboration of more complex spaces, making it possible to unify the various organic spaces constructed by perception. In other words, any work of art establishes a simultaneousness of sensory perspectives, more or less integrated into a continuum, that the spectator must "reconstruct" as being simultaneous, even though his own perception occurs in a temporal succession of points of view of the work, linked to mnemonic images that are often partial and heterogeneous.

Roland Poulin has linked to his own experience of the pictorial work of Cézanne the revelation of this phenomenon: "If we consider Cézanne's still lifes, we know that the picture is painted with several points of observation within the picture itself, and there are therefore dissociations in space as conceived by Cézanne. There are several observation points for my objects also and perhaps at times they remain dissociated". What Poulin calls his wish to produce "difficult objects" refers to those objects

of representation uniting the perceptual results on reality of different observation points, which are therefore impossible to “perceive” at the same time, but which produce mnemonic images that must be interrelated in the construction of a system of representation.

All the perspectives which have been used in the visual representation and which constitute each specific symbolic form, as Panofsky reminds us, also demand a specific ordering of the plastic variables. More than two dozen can be counted, divided into two main groups: views close to the object and views at a greater distance, up to the angle based on the infinity of projective geometry.

But while a painting, within a frontal view of perception, constructs itself through the elements that it sets in motion — suggestions of perspectives in which experience of reality is made manifest — sculpture appears in a double system of perspectives: those in which each component of external reality is ordered for the viewer and those which are incorporated into the semiotic materials by the creator himself as components of the desired representation.

The discovery of this constraint doubtless sheds light on Poulin’s curious switch from painting to sculpture. Realizing that he was working with pictures in relief “with the third dimension on the surface of the wall”, he decided to use an unequivocal approach in handling the third dimension.<sup>12</sup> But his first sculptural works, denying any background in a highly sombre atmosphere, consisted of streams of light reflected and revealed in various surfaces or of coloured laser beams. The basic view of a directed stream of light, affirming kinetic and luminist priorities, was established as the only point of view and considerably reduced the ambiguities inherent in the visual representation, in an atmosphere modulated by ambient light.

In reaction to the extreme, Poulin, through his key, “anti-relief” work, *STRUCTURE TRANSPARENTE ET LUMINEUSE POUR L’EXTÉRIEUR*, shown in the *Plein Air* exhibition of the Musée d’art contemporain in 1974, returned to his questioning of the status of the three-dimensional object. Embedding an angular form in a mound of earth and sectioning it with a slanting pane of glass, he constructed a work which posed the question of the virtual volume of a partially encased rectangular cube, that of the vertical and horizontal ground as a recess for the object, the use of a frontal perspective, a view from above and a cloud perspective in the spectacular reflection of the sky, the near distance and the far distance, and the kinetic role of the cloud elements and the shadows they cast enveloping the evanescent volume of the background as the sun pursues its course.

The oblique view from above and the bird’s-eye view became structurally preponderant in the bas-reliefs that Poulin once again imperceptibly began to construct, the same year, eliminating the vertical background in favor of the ground as horizontal background. First a series of transparent glass plates, which may be covered by mesh of variable modules (See fig. 1) or spotted mesh placed on the ground, then plywood covered with glass plates or

mesh overlapping on the surface. Seen from one end, these units converge on each other in the linear perspective inherent in the distance involved, while their components are punctuated by the shadows cast by vertical lighting, which makes them autonomous in their varied heights and densities. This means that the perceptual path of the viewer must reconcile perspectives which bring together elements in different heterogeneous combinations and reveal their various facets. From the point of departure of the series, these elements are grouped, at a distance, in the matrix of a truncated trapezium; this orientation is strengthened by the vanishing lines of the wider global environment, where the components are arranged. But if the viewer takes a view from above, an oblique view or a frontal view, he can so arrange a work that the left and right lateralities are closer and multiply virtually ad infinitum the sensory information about the work: texture, transparency, tachisms and arabesques, opacity and superpositions, and so on, forming inexhaustible microcosms in themselves (Fig. 11).

The work in plywood, entitled *QUATRE MASSES ÉQUIVALENTES*, which introduces opaque plane-surfaces, synthesizes these approaches. Juxtaposing stacks of different heights in two large components which abut each other, the work links them together by linear convergence effects that penetrate one another at various angles. However, by the effect of the section cut on the right side, a proximate entrance appears in the central zone, through which a frontal or oblique view from above is formed; this distributes the internal tension of the masses, lines and gradients in different ways, recalling the revolutionary *Circuit* by Giacometti.

The perspectivist effect of the higher reliefs in the series of creosoted wooden beams is accentuated or lessened by the linearity of the various exhibition floors. These works are essentially organized along an axis, around which various projections, overlappings and intervals are arranged. Along the master beam a parallel becomes thinner and then wider with each quarter rotation, splits, or forms a cavity, questioning the virtual rectangle formed by the two components. The stepped perspective, mounting and descending, found in most of these 1976 works, clarifies the relation between the view from above and the floor which acts as background. In *SANS TITRE NO 5* or *SANS TITRE NO 6* the linear perspectivist effect, introduced by the length of the beam, is offset by the elevation or widening of one of the ends. In this way these works gather up and contain their components in a compactness of the object, bringing it closer than that produced by the other perspectives. This preoccupation with a limit, despite an effect of length, is without a doubt basic for Poulin, who stated, that faced with a work by Walter de Maria which extended over a kilometre, he “found the object extremely problematic”.<sup>13</sup>

The perspectivist juxtapositions of linear elements and mass, proximity and distance, openings and closings are also characteristic of the 1977 work, which belongs to the

collection of the Art Bank (See Fig. 2). Two angular beams, prone or raised, shorter or longer than the plates that they partially frame, connect them by means of overlapping linear convergences as well as by the contrary direction of the stepped effects of the gradients, or the attraction of the large by the small. The same is true of *TROIS ÉLÉMENTS ÉGAUX* (See Fig. 6); the perceptive severance is maximal in the deviation of the lateralities, that is, the proximate frontal gradient between the mass-plane on the left formed by two triangles diagonally juxtaposed, and the virtually open area formed by a right angle on the floor. The vector function of this open volume, which demands and rejects entry to the work, transmutes the tensions of the adjacent mass, at the same time suspended over this angle, into movement along its side, attracting and repelling the plane formed by the open angle by an agglutination varying in strength on the central diagonal. These movements in a restricted field already reveal a topological perspective.

These duplications of a mass-plane on the floor stress the definitive choice of the ground as background, polarizing the dialectics of the sculpture. As the artist expresses it: "The first relationship is established between the object and the person looking at it... And all this happens on another element, which is the meridian element, the floor. The sculpture is the floor, the person looking at the sculpture and walking around it; these are my coordinates".<sup>14</sup> But this choice is achieved by means of a sort of detour.

The Artpark sculpture (See Fig. 7) inaugurates, in fact, the important phase of the sculptures which invoke the volumetric assertion of "good forms", whose expansion is contained by the spiral vectors enclosing them around their emptied centre, peopled with shadows. By their familiarity, their readily perceptible synthesizing aspect, the square, triangular or rectangular shapes establish proximate, more or less "miniaturized" wholes. But this proximity is here denied in the figure of the trapezium where the linear convergence proper to deployment in the distance emerges. In the downward angled perspective this trapezium, raised on two sides by stacking, reserves for the shadows cast under the two other sides the dialectical passage to the ground.

Resting on the ground but held upright, the 1978-79-80 triangles or pseudo-squares solicit from the viewer frontal, receding, falling, encircling and stepped perspectives, depending on the subtle range of gradients between the top and the base. By their height, these sculptures magnify shadow volumes in the internal space, which requires a proximate position and a falling perspective to be perceived. Such proximate perception is also solicited by the subtle variations of level and bevelling, which require foveal adjustment that is particularly effective close up, as well as macular perception incorporating shadow movements, but which exclude wide peripheral vision. The disruptive forces in the proximate zone, which question the "good forms" of the beams as well as other primary forms, creating obliqueness, false parallels, switches of level and all

sorts of gaps and vector formations, seem to have enabled Roland Poulin to try out and master a whole range of possibilities of discontinuities, in the past more typical of painting than of sculpture. Poulin himself sometimes refers to the influence of the pictorial in his sculpture.

What exactly is the nature of the object designated as pictorial, sculptural, architectural or natural?

### *Preliminary III: Natural Object and Sculptural Object*

The basic problem of perspective is involved in the perception of any natural object and may not suffice to qualify an object as "sculpture", or "figurative object", distinguished by its linguistic functions from every other object in our environment. In addition to his role as subject perceiver, the viewer must master the code which imbues a material object with the capacity to offer a symbolic message, elaborated by a subject other than itself.

What then is the sculptural object? Close to half a century after the Russian avant-garde had stated that pictorial art did not exist before the 20th century, the art historian, Herbert Read, wrote in turn that sculpture did not exist before 1900, for it is only in the present century that it has become aware of its "fundamental autonomous laws".<sup>15</sup> And 10 years later, sculptor Robert Morris declared: "There have been scarcely any conclusive articles on sculpture today".<sup>16</sup> A decade later, Rosalind Krauss presented her ideas about certain contemporary works: "The question of what may be truly considered sculpture has become more and more problematic."<sup>17</sup>

This epistemological failure was particularly stressed by Kandinsky, who made such a powerful contribution to elaborating pictorial semiotics but who was unable to successfully defend the autonomy of the sculptural proposition against the architectural offensive of the Bauhaus: "The identical nature of the basic elements of sculpture and of architecture explains in part why sculpture is eliminated by architecture".<sup>18</sup>

We must remember that painting has been able to establish itself as an autonomous, self-conscious system of representation, rather than a weak reflection of a mimetic reference, only through an awareness of the role played by the "Basic Plane". Inaugurated by Kandinsky, the semiotics of the Basic Plane make it possible to define the system of production of the fictional space of pictorial representation, as well as of the syntactical structures ordering the energetics of the plastic variables in spatial depth.<sup>19</sup>

It is not the "identical basic elements" which unite sculpture and architecture — for like painting they have the same plastic variables — so much as the difficulty of transforming into linguistic functions two of their components: volume and physical support. If it were not for the sine qua non presupposition of architecture — to envelop a penetrable space at a minimum human height — sculpture and architecture would present similarities in their syntactical modes of combining three-dimensional elements: addition, elision, derivation, annexation and superposi-

tion.<sup>20</sup>

These two art forms are, in addition, similar in the theoretical indetermination of the limits of their physical support and their global volume. "Sculpture has no natural boundaries. Architecture and sculpture have no frames. To impose limits on a work of spatial art is incompatible with its definition. What becomes spatial plastic art is space without natural boundaries, unlimited by anything whatsoever," wrote K. Kobro and Strzeminsky.<sup>21</sup> Nevertheless it is clear that both arts exist only by reason of the limits assigned, in some way, to an area of the cosmos, causing it to pass from its natural state to a cultural state, as well as of a particular liaison created between the representational space and the natural space. The Polish Constructivists conceived of the problem in this way: "A sculptural or architectural work of art, placed in limitless space, should become an inseparable part of it".<sup>22</sup> This inseparability will require fragmentation of the sculptural object and elaboration of the same arithmetic proportions for the material elements and the fragments of space with which they are "integrated." It is therefore a rejection of monolithic sculpture in full, autonomous, isolable round which was for so long synonymous with the very concept of sculpture.

Historically, sculpture has grown from two totally different syntactical sources: the "kleinplastik", a small, round detached object that was held in the hand, and the bas-relief, created by cutting into a ground to obtain a play of concavities and convexities linked to the background.

Both the small sculpture which fits into the hand and the larger monolithic piece with a closed periphery become autonomous in relation to the ambient "void". They are defined only by their system of external, closed and constant volume, even if the slope of their external planes suggests internal pressures or the play of the surface texture multiplies their accidental relations with the ambient light. The system of "external volume" was defined by Jean Piaget as transforming the object it envelops into: "a solid that will not lose its shape, for it is incompressible and non-dilatable", in contrast with the properties of "internal volume".<sup>23</sup> This closed type of sculpture also excludes, from its semiotic "signifier", the sensory perception of its constituent axes and of its internal parts, insofar as the organization of areas and of specific energy tensions is concerned. It therefore tends to become immobilized as a "thing" and no longer as a linguistic synthesis whose syntactical functions result from the mobility of positions and interrelations between the components (see Fig. 12).

The bas-relief acknowledges in franker fashion its ties with the background that serves as physical support. Like the original pictorial plane, this background is presented as a specific delimited shape defined and organized as a fictional field whose internal volumes and masses are interconnected with the partial rotundities or raised planes produced by the artist. This approach, which holds itself aloof from the round, volumetric nature of the natural ob-

ject, preferring a frontal position for the perceiver, renders possible the volumetric incorporation of all the perspectivist organizations of perception. Such perspectivist integration and conjunction are possible only on the basis of the organization of the internal volume, which in turn engenders virtual volumes.

When, through the accentuation of the projections, the bas-relief becomes a high relief, the relation of this semi-volumetric object to the plane is maintained through the wall surfaces or partially enveloping recesses. When the detached statuary and high relief of Hellenic antiquity were rediscovered during the Renaissance, their relationship with the architectural structure was maintained, for this was considered an indispensable parameter for the achievement of the energetics proper to these two genres. But once placed in the vast and constantly changing multidimensional environment of the public square, sculpture underwent a major transformation. In effect, it lost its syntactical and semantic system, providing an operational structure for the realization of energies and tensions and enabling it to integrate spatially a vast range of sensory-motor, emotional and intellectual experiences. It seemed to rediscover the quality of detached statuary, free and monolithic, substituting simple external volumetric extension for internal virtual structures.

In fact however, this "free" structure substituted for the syntactical function of the wall that had disappeared that of the ground, through the base-plinth, which allowed it to isolate itself in the space proper to it. From this base a structural limit could be established for the sculpture, this "virtual cube" within the encompassing space, as the sculptor Adolf von Hildebrand formulated it at the end of the last century.<sup>24</sup>

From the ground, the base-plinth defines a "virtual cube" which envelops and strengthens the qualities of the periphery or external volume of the object it supports. In relation to this global virtual volume, the upper part of the sculpture can express its vectorial dynamisms, its expansions and contractions, its tangential energies, its textured surfaces, and so on. A specific luminous syntax emerges at the edges of the peripheral surfaces, which become the meeting point of two types of energy. The radiating light is concentrated in the area external to the volume, while the peripheral surface of the external volume partially reflects these rays in a combination of visual movements that are particularly fleeting, depending on the variations in curvature, texture, tonality, axiality, etc. It is thus by the action of light and shade, as Hildebrand had maintained, and not from the concept of plastic forms, that the unity values sought in sculpture will be realized. This requirement, which impressionist sculptors, Rodin, for example, even Matisse, often interpret in terms of specific treatment of the surface in order to multiply its dynamisms, is to be found, in another syntax, in these works of Roland Poulin.

It is important to understand the radical transformation of sculpture in the round effected by the Cubists and Con-

structivism. The change came about in two stages: first integration, by the Cubists, of "virtual" shaded volumes into the unified global volume, creating the effect of positive and negative space, according to the terms used by Hans Hofmann.<sup>25</sup> This created an alternance in the internal volume of zones of radiating and reflected light and zones of shadow, accessible to perception, in the centre of the "virtual cube".

The second stage produced the fragmentation of monolithic volume, by means of a duplication in the sculpture of multiple and discreet elements. Defined by Rodin's *Les Bourgeois de Calais*, which affirms the dynamisms of its vertical axes and the tensions of the background of the base, developed in *La Clairière* or *Le Square* by Giacometti, this sculptural system which multiplies the shadows reimposes at the same time a "basic" sculptural plane, as in the high relief and by its base, a perceptible limit in the virtual cube of the sculpture.

More recently, the total elimination of the plinth in a multiple-element open structure, in certain works of Kobro, Toni Smith, Noguchi and Andre, and in Québec, in certain works of Comtois, Saxe, Molinari, and today Roland Poulin once again takes up the question of the autonomy of the sculptural object in a quite different context.

#### *The Field of the Continuum*

The preoccupations of Roland Poulin have always been removed from those of minimal art and the fiction of a "non-relational" art, perceptible in the immediacy of a "conceptual" act and which "dialecticizes" the gestaltist bloc by fitting it into a structure of endless permutations. At the beginning of the 1980s, he replaced the closed, focalized volume by multiple-element open sculptures, which responded to a radical transformation of the concepts of object and space.

Through its essential link with the subject that constitutes it, the object is itself located in space-time, that is to say it is conceived, not as a substantial identity but as a quantity of energy forming part of an environment made up of multiple quantum energetics in perpetual interrelation. On the basis of proximate perspectives, centred on continuous interaction among the elements, as their boundaries dissolve, a continuum of representation is built, requiring however the syntax of an "energy field".

It is necessary to see, in effect, the present decision of Poulin to eliminate the former random effect of the irregularities of the floor and to establish as the "basic" plane for his work, the potential mass of a grey, like the awareness of a syntactical transformation begun several years before. The artist readily recalls his "meeting" with *L'Étoile noire* by Borduas, which was a revelation of the representative function of art.<sup>26</sup> But for some time he tried to reconcile the automatist Borduas of the 1940s with the Borduas of the Paris period, adopting a tachist manner founded on the unforeseeable. However, like the Québec Plasticiens (hard edge painters) before him, he quickly

experienced its "stereotyped effects".<sup>27</sup> It was more the rigorous process of the "black and white" period that had held him, with the need to arrange the planes in "very precise positions", that is to say a return to Mondrian's approach to a new plastic syntax, using the perspective of the infragrid in a completely energized field.<sup>27</sup>

In his break with Cubism, Mondrian postulated as fundamental to neo-plasticism a total rejection of the external, closed volume and of balance by symmetry, that is to say of focalization. In a new syntax which appeared "illogical" because it no longer made reference to axiality, masses of colour and non-colour were interconnected in an asymmetrical configuration by the attraction engendered by an energy field. The virtualized peripheral energy was condensed and redistributed in the central layers by a system of grids, activating the oblique tensions of the masses in a mobility of topological contiguity which caused them to inflate, stretch, and "deform" endlessly. The chromatic segmentation of the grid systems in the *Boogie-Woogie* series produces an intensification of the energy centres and of the vibration of the intervals, in a single asymmetrical configuration.

Although Poulin achieves expressive, even intimist, effects in his latest works by using oblique and inclined planes in the style of Van Doesburg, despite everything, they refer back to the specific energetics generated by the open planes on the periphery, by angular branches of uneven lengths and thicknesses, sometimes duplicated punctually in parallels, according to the syntax elaborated by Mondrian, which engenders series of virtual polymorphic volumes, interpenetrable and interconnected in continuous dynamic action.

Despite the strong directed tensions of the angular components which evoke projective perspectives, in works like *INSU* and *DES OMBRES DANS LES ANGLES* of 1981, experience of the components depends more on perception of proximities which attract and jostle one another, of voids which open up and are then filled, of walls that slip and reform, of heights that bend over, in short a whole range of relations peculiar to topological space. This means that the proximity relationship established by the monochromy of the elements, their close proximity, the analogy of forms, the supple passage of refracted light, allow their internal mass to swell, extend, bend and hollow out under the effects of unstable but unbroken attractions.

The maximum concentration of energy in these high reliefs results in variations in intensity between the axial functions engendered by the tensions-torsions of the components and those of the virtual volumes, based on the enveloping peripheral matrix. These discontinuous thrusts make possible the continuous energizing of an internal field which would break down under any opaque emergence of immutable volumes.

If lateral discontinuities are opened up more, a work like *OMBRES PORTÉES*, presented in the exhibition entitled *Repères*, reveals even more the extent to which internal vol-



umes depend on the ambient light, that received by the surrounding floor and walls and that which is specific to the work. The latter multiplies the shadows cast by degrees on the ground, the intensities in the reduction corridors, the oscillations of the transversal and longitudinal axes, creating a type of flexible, vibrating unification of the various light reflections, reflected shadows and cast shadows.

Roland Poulin's most recent work is of two kinds. First we observe the persistence of a disjunction in contiguous elements, in a work such as DISCONTINU, for example, which actualizes the folding-up function of a horizontal mass in the equilibrium of a material plane and a non-material plane. This perceptual movement, around an empty/full low wall and in open angularity, is an exceptional example of this mutual contamination of intervals, which exchange energies and densities, textural and tonal qualities, only possible in a topological space. A similar perceptual oscillation is at work in HOMMAGE À HENG-JEN, between a virtual plane at ground level and a raised horizontal mass. This approach is found in the work entitled EN APPARENCE, where new surfaces emerge from the interior, displacing a more directional spiral coil, which surrounds the centrifugal energy. These works effect the "materialisation of the void" by contracting the axial energies in the reversibility of near and far and in the equivalences-comparisons of the fairly sombre reflected light and cast shadows. A similar dialectic animates certain recent drawings where the most varied cubic angularities arising from the vector function integrate into contradictory perspectives or volumes the gravitational pull from high to low.

Another group of works is more centred around the dynamism of the attractions between the energy of an open field and the reflective capacity of the surfaces, in continuity with the admirable drawings shown by the artist at the Galerie France Morin last year. In a lateralization which progressively clarified the structures of attraction, contrary perspectives, openings and "impossible" axialities, opacities of mobile solids, transparencies and superpositions construct extremely complex spaces where the deviations of impulse can come together and separate at will.

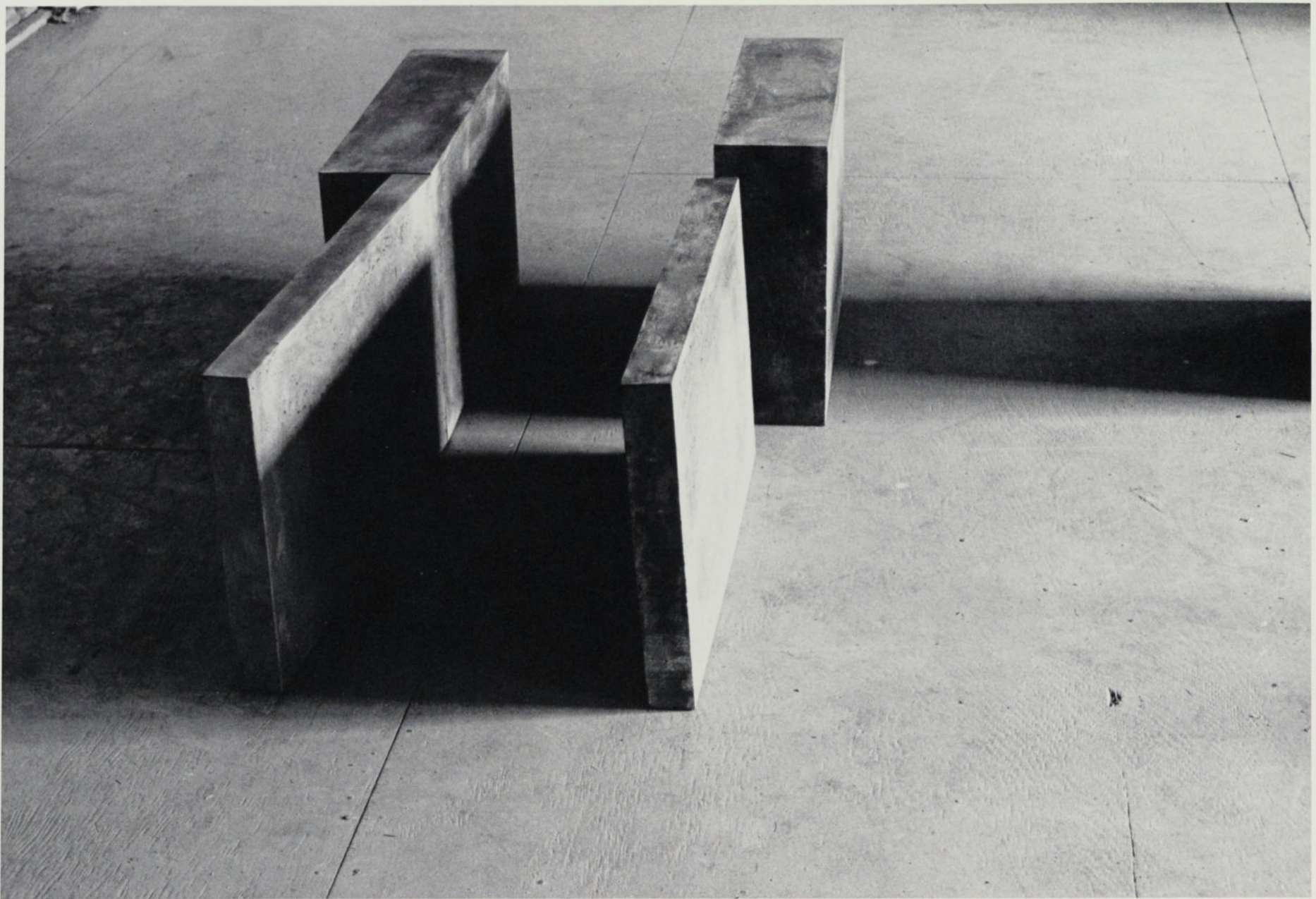
In a similar lateralization, this time opening on to zones of light and shadow, these new sculptures GRAVITATION, DES OMBRES DANS LES ANGLES, POINT DE FUITE — intermesh clamps and oblique vectors in shadow layers of varying thicknesses, establishing a continuum between the "depth" of the floor as background, its quasi-organic volumes and gaps in the base and ridge lines of individual parallelepipeds. The reverberations of the light create several subsystems of light and shadow, which mingle between the "solid" surfaces, themselves dematerialized by multiple reverberations. The extremely loose treatment of these energizing elements, corroded by internal torsions, oscillating in their overlappings or their variations of scale, brings them together and separates them still more, de-

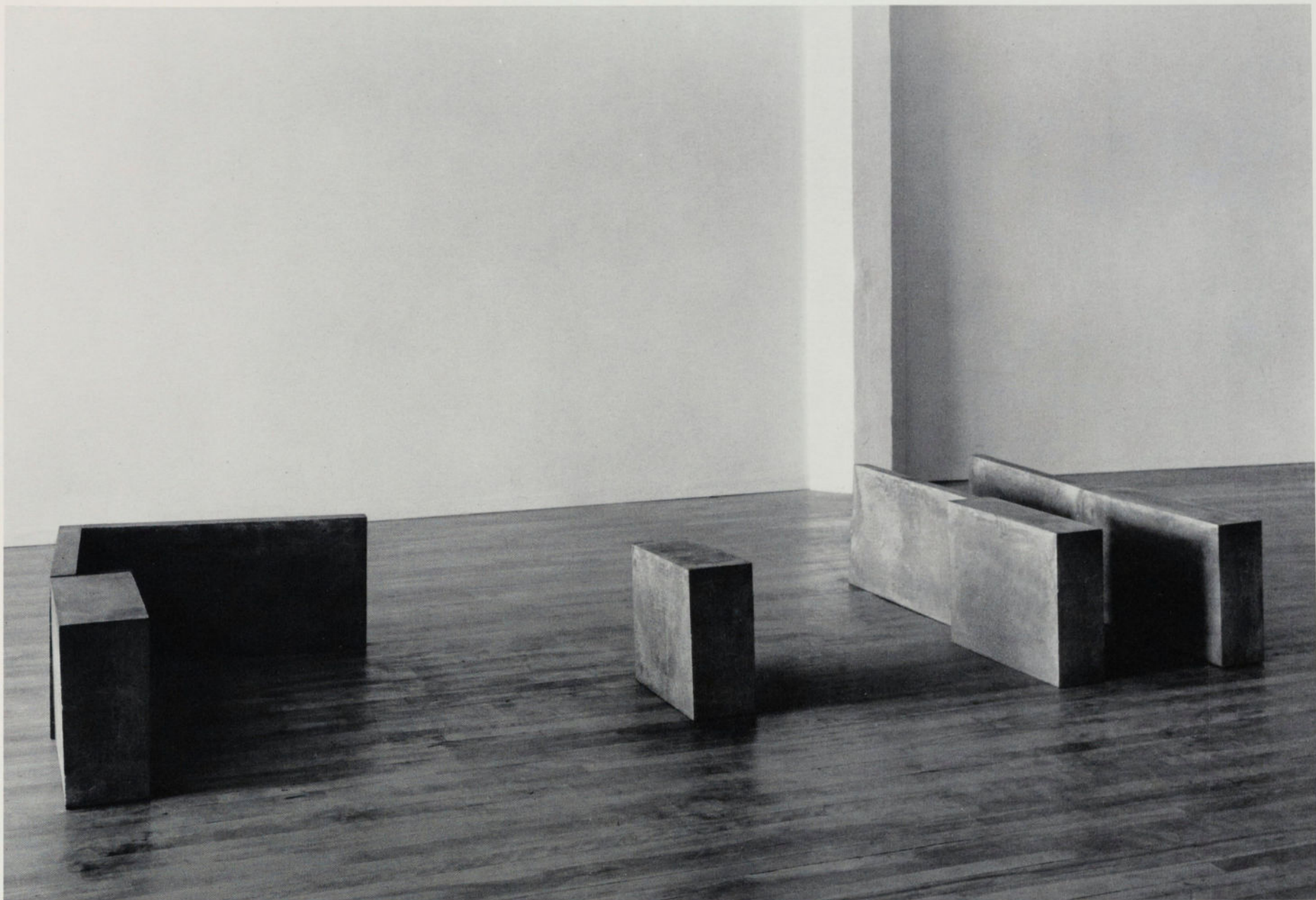
pending on the distance of perception. But even perception at a greater distance cannot solidify into purely logical form the global aura created by the cascade of cast shadows.

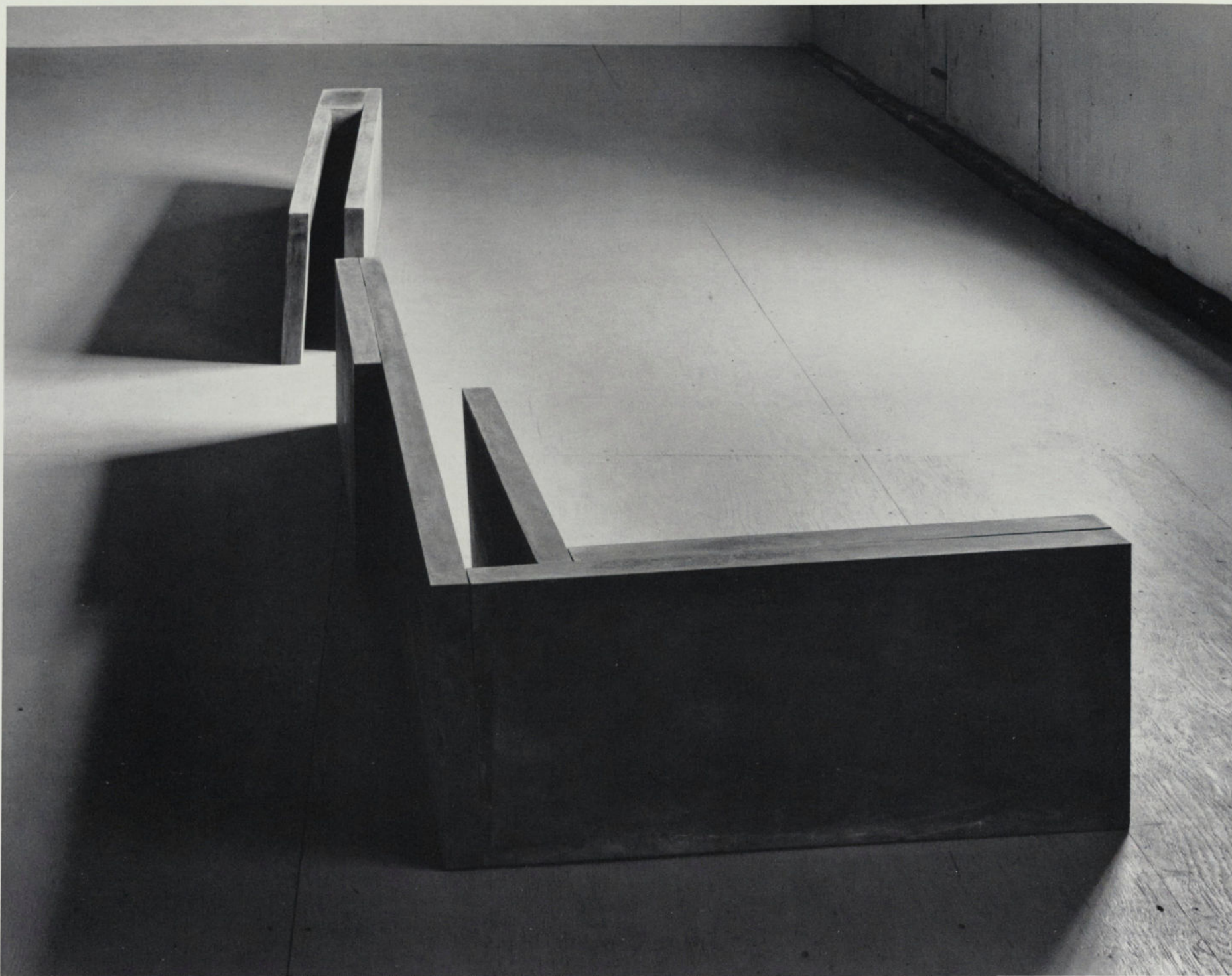
The exceptional fulsomeness of these works reveals the extent to which the structural enrichment of a linguistic system can convey new information and construct spaces representing the most secret and the most tragic realm of human sensibility, that in which the experience of temporality resides.

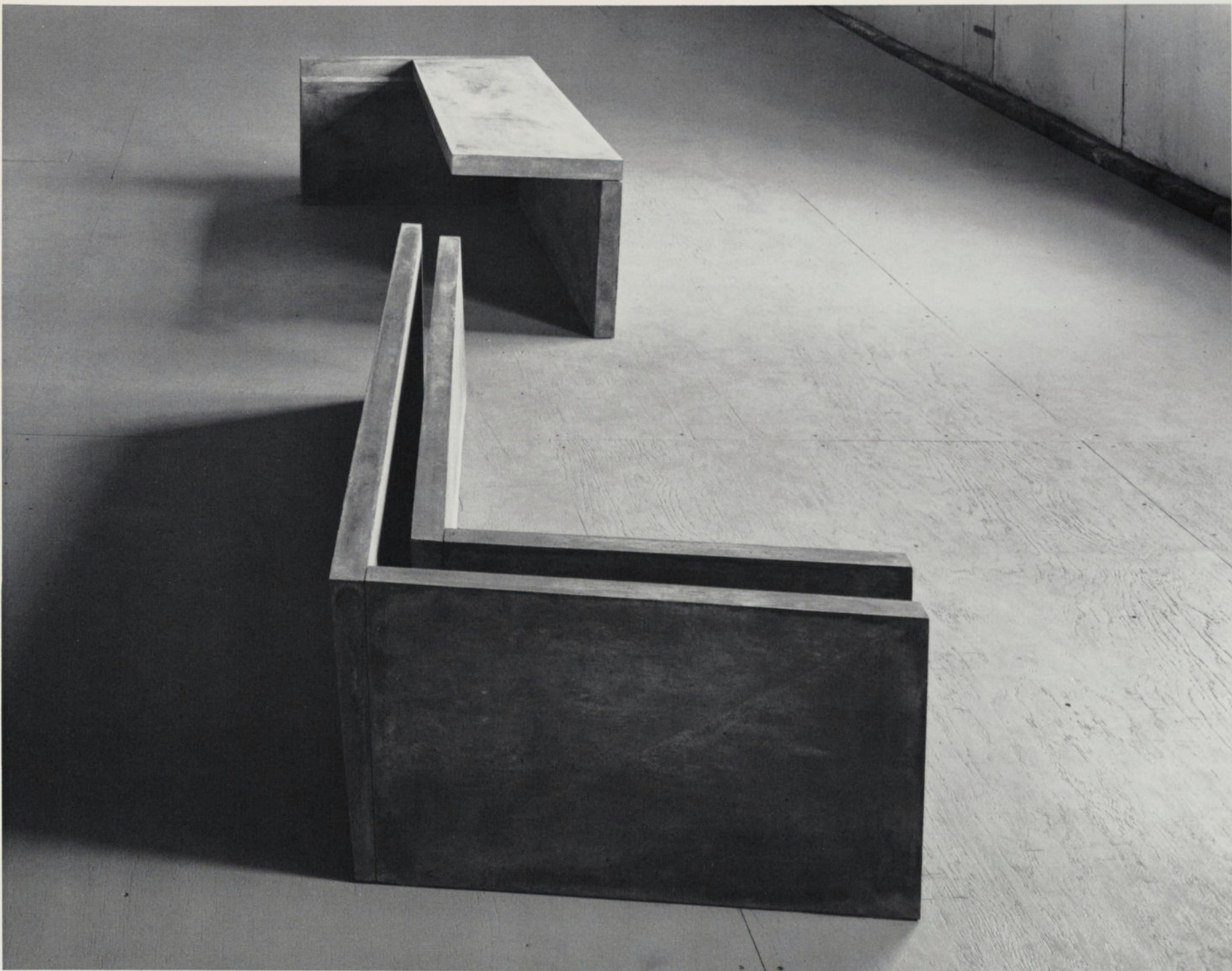
#### NOTES

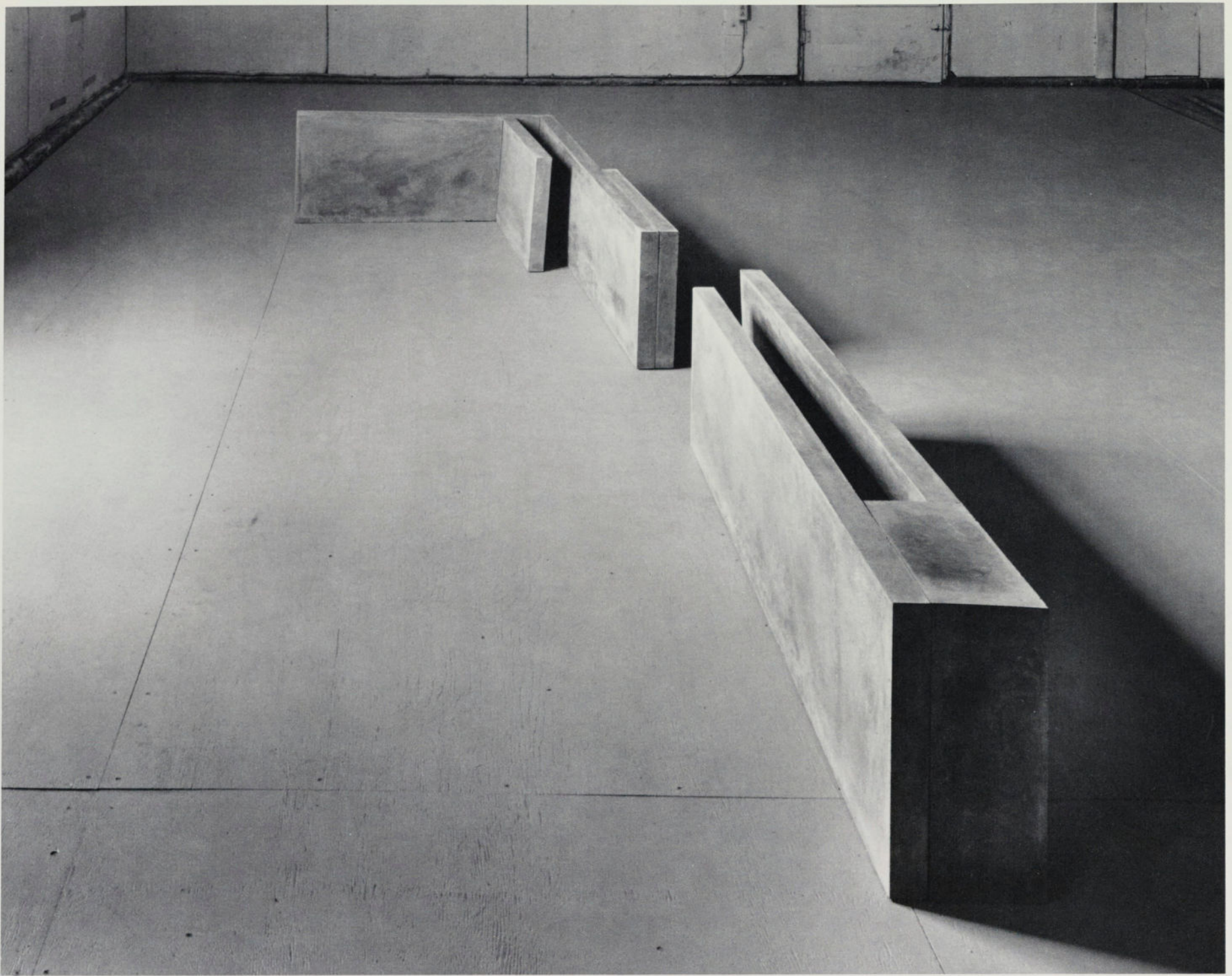
1. Roland Poulin, "Notes 1974-1975", *Parachute*, Oct., Nov., Dec., 1975, p. 25
2. Robert Mélançon, «Interview with Roland Poulin», CBC, Radio Transcription and Ancillary Rights Service, Coll. L'Atelier, No. 20, January 13, 1981, pp. 6-7
3. René Thom, "L'espace et les signes", *Semiotica*, 29-3-1980, p. 195
4. Conversations between the artist and the author, Montréal, April 1983
5. F. Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH Hurtubise, 1968
6. Robert Mélançon, «Interview with Roland Poulin», *op. cit.*, p. 7
7. Herbert Read, *The Art of Sculpture* (1956), Pantheon Books, Bolinger Series XXXV — 3, 3rd Ed, 1964, p. 27
8. Robert Mélançon, «Interview with Roland Poulin», *op. cit.*, p. 12
9. Sigmund Freud, *La Science des Rêves*, Paris PUF, p. 481
10. Jean Piaget, *Les Formes élémentaires de la dialectique*, Paris, Gallimard, NRF, 1980, p. 189
11. Jean Piaget, *Ibid*, p. 10
12. Robert Mélançon, Interview with Roland Poulin, *op. cit.*, p. 6
13. Conversations between the artist and the author, Montréal, May 1983
14. Robert Mélançon, «Interview with Roland Poulin», *op. cit.*, p. 6
15. Herbert Read, *op. cit.*, p. 28
16. Robert Morris, "Notes on Sculpture", *Artforum*, February 1966
17. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977, p. 2
18. W. Kandinsky, "Point, Ligne et Plan" (1926), *Écrits complets*, Vol. 2, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 120, note 1
19. F. Saint-Martin, "Kandinsky et la sémiologie du plan originel", *Art International*, Vol. XXV, 3-4, March-April 1982, pp. 89-94
20. Groupe Syntaxe, Jean Castex, Philippe Poveral, "Structure de l'espace architectural", *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël/Gonthier, Coll. Médiations, 1979, pp. 61-93
21. W. Strzemiński, S. Syrkus, "The Present in Architecture and Painting", *Constructivism in Poland 1923-1936*, Lodz, 1973, p. 106
22. W. Strzemiński, K. Kobro, "Composition of Space", *Ibid.*, pp. 107-108
23. Jean Piaget, *La géométrie spontanée de l'enfant*, Paris, PUF, 1948, p. 449
24. A. von Hildebrand, *Problems of Form in Painting and Sculpture*, New York, Stechert, 1932
25. Hans Hofmann, "Sculpture", *Search for the Real and Other Essays*, Andover, Mass., 1948, pp. 55-59
26. Robert Mélançon, «Interview with Roland Poulin», *op. cit.*, p. 2
27. Conversations between the artist and the author, Montreal, May 1983
28. F. Saint-Martin, "Approche sémiologique d'une oeuvre de Borduas: 3 + 3 + 4", *Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. 6, No. 1, 1982, pp. 66-82

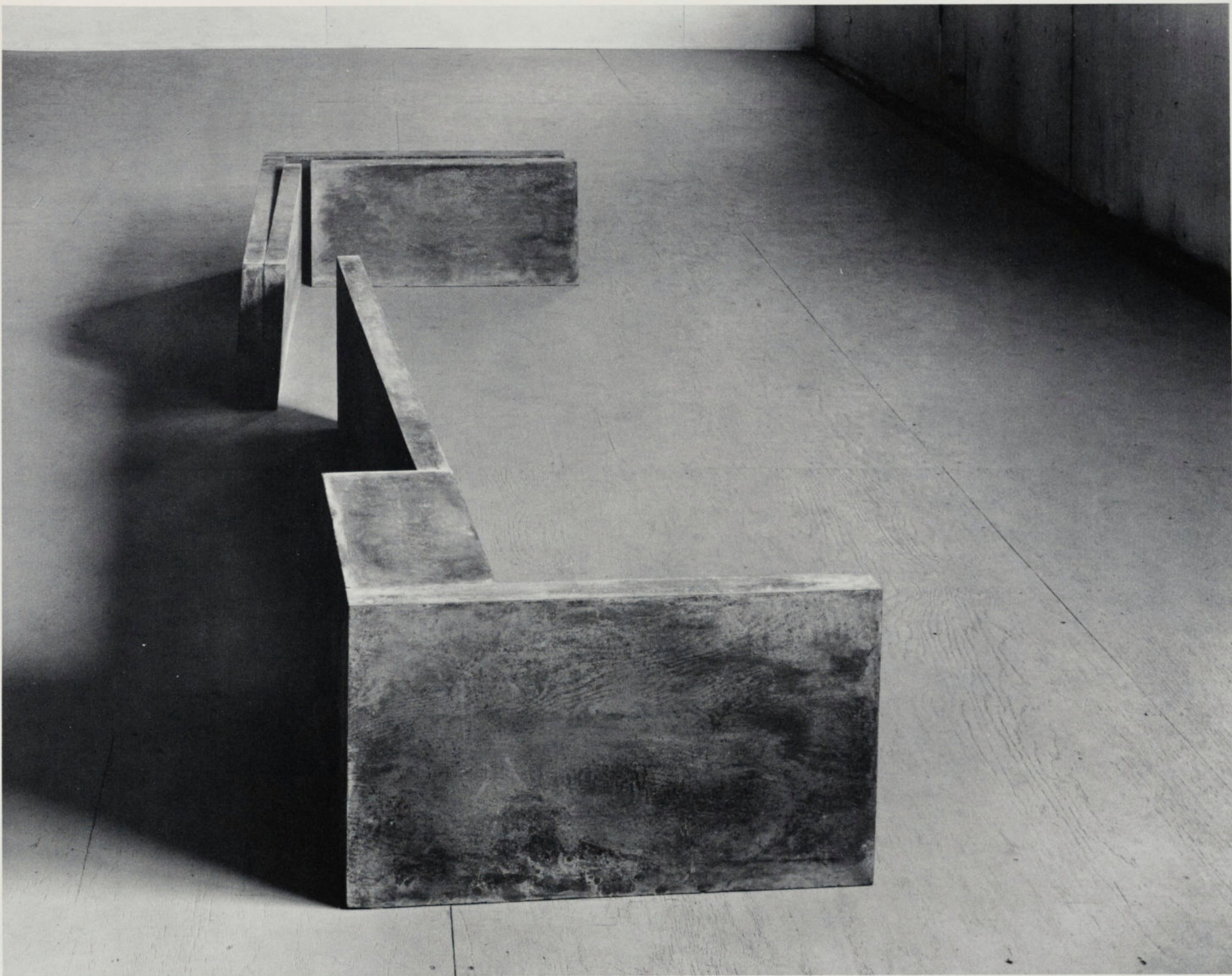


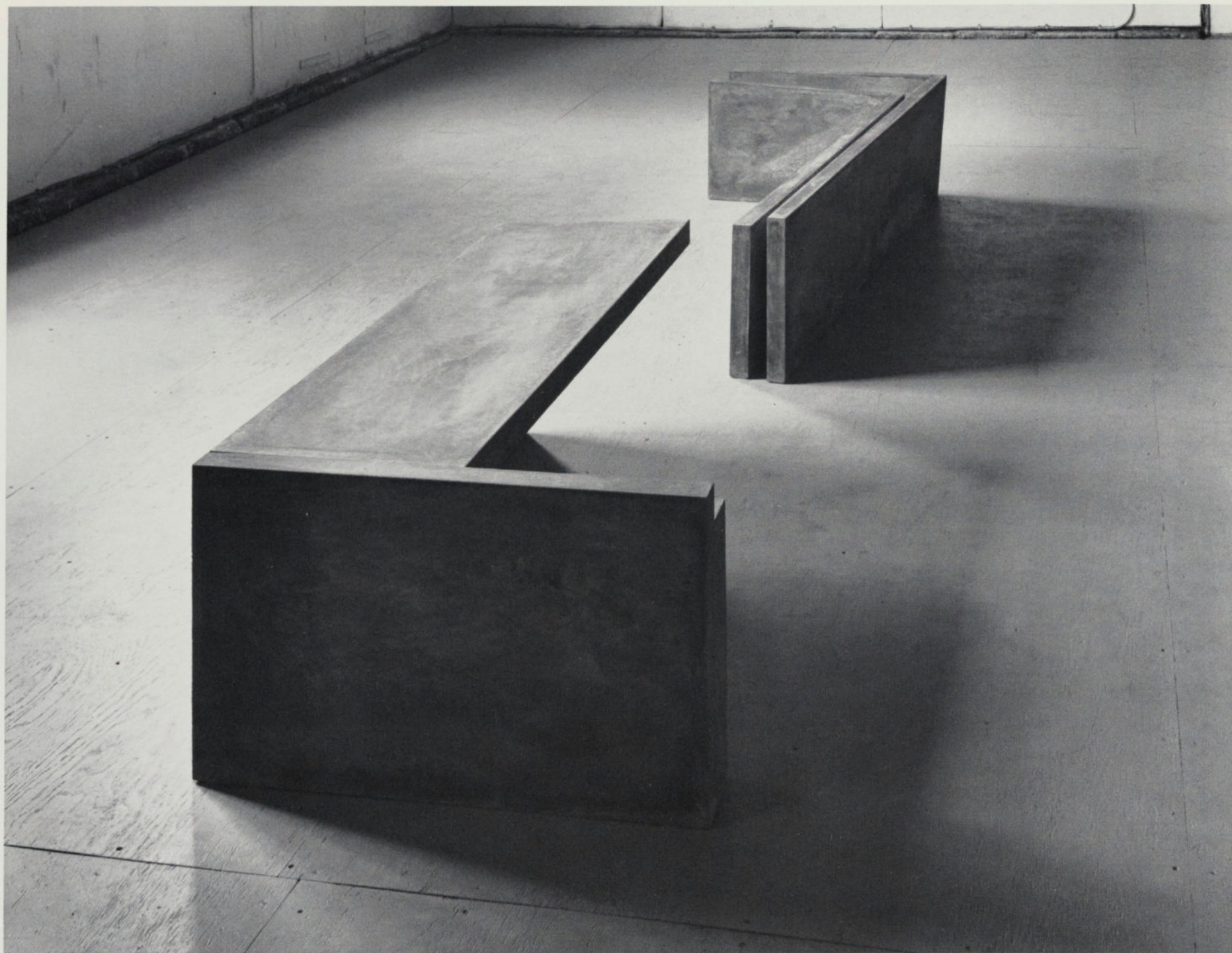




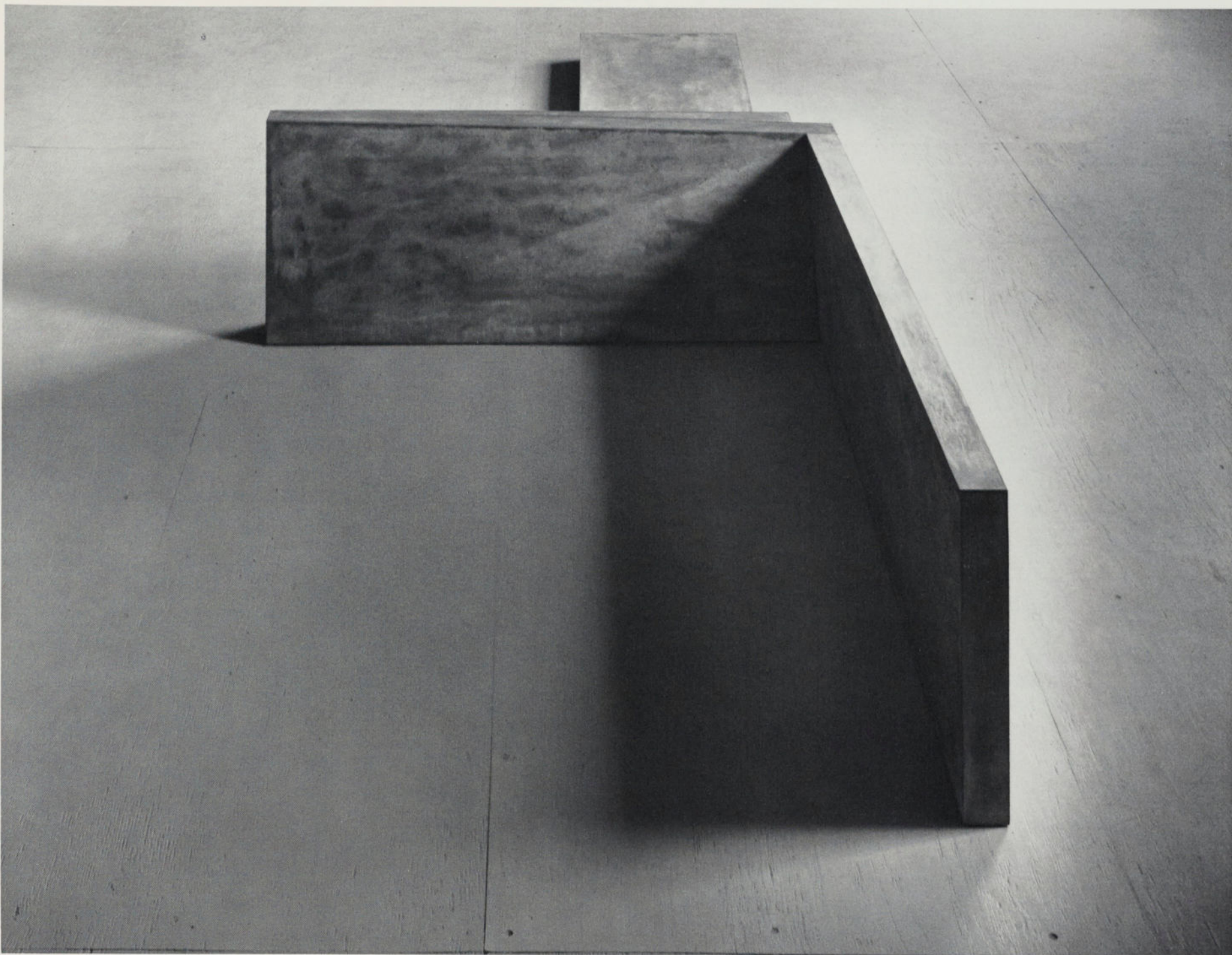




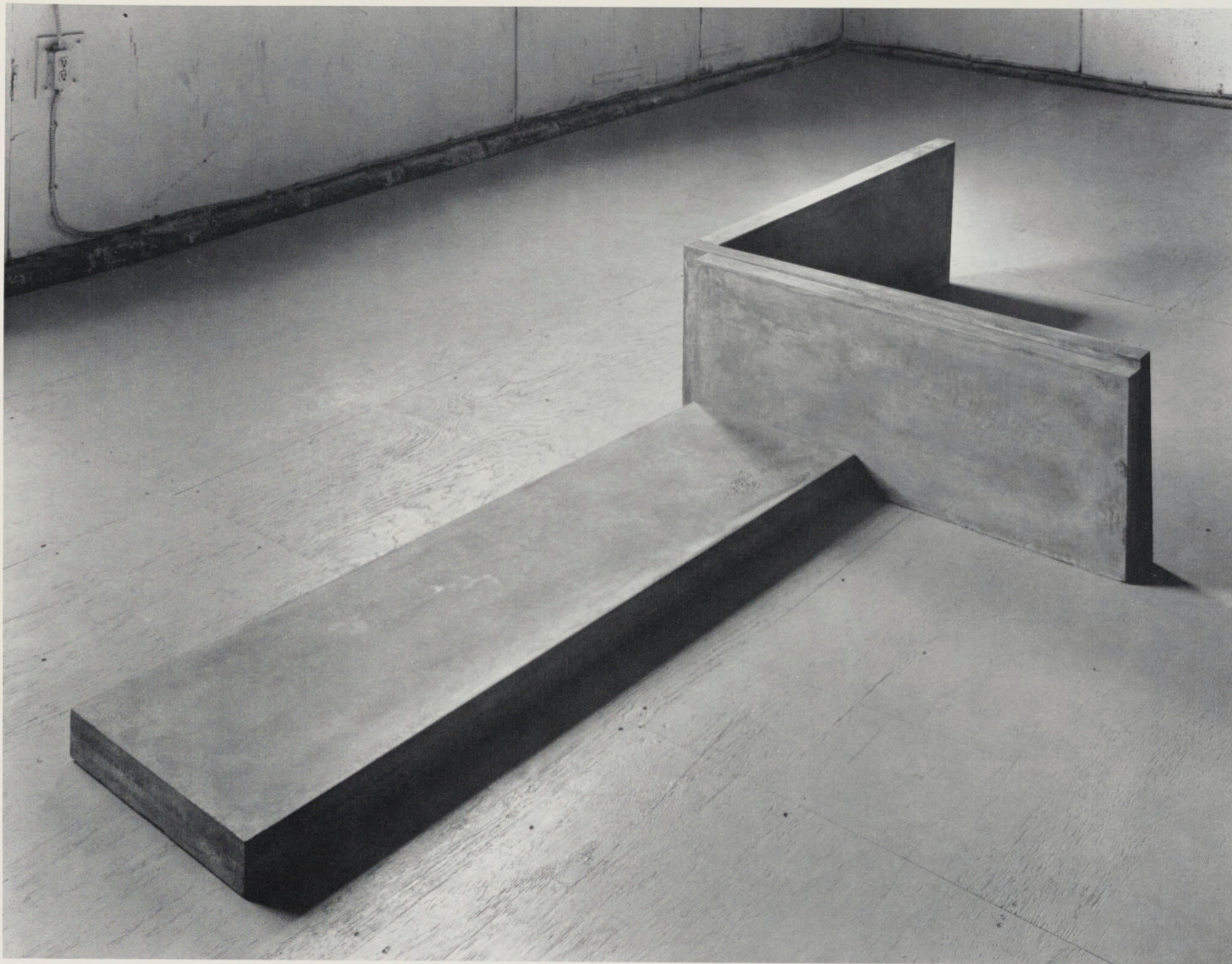


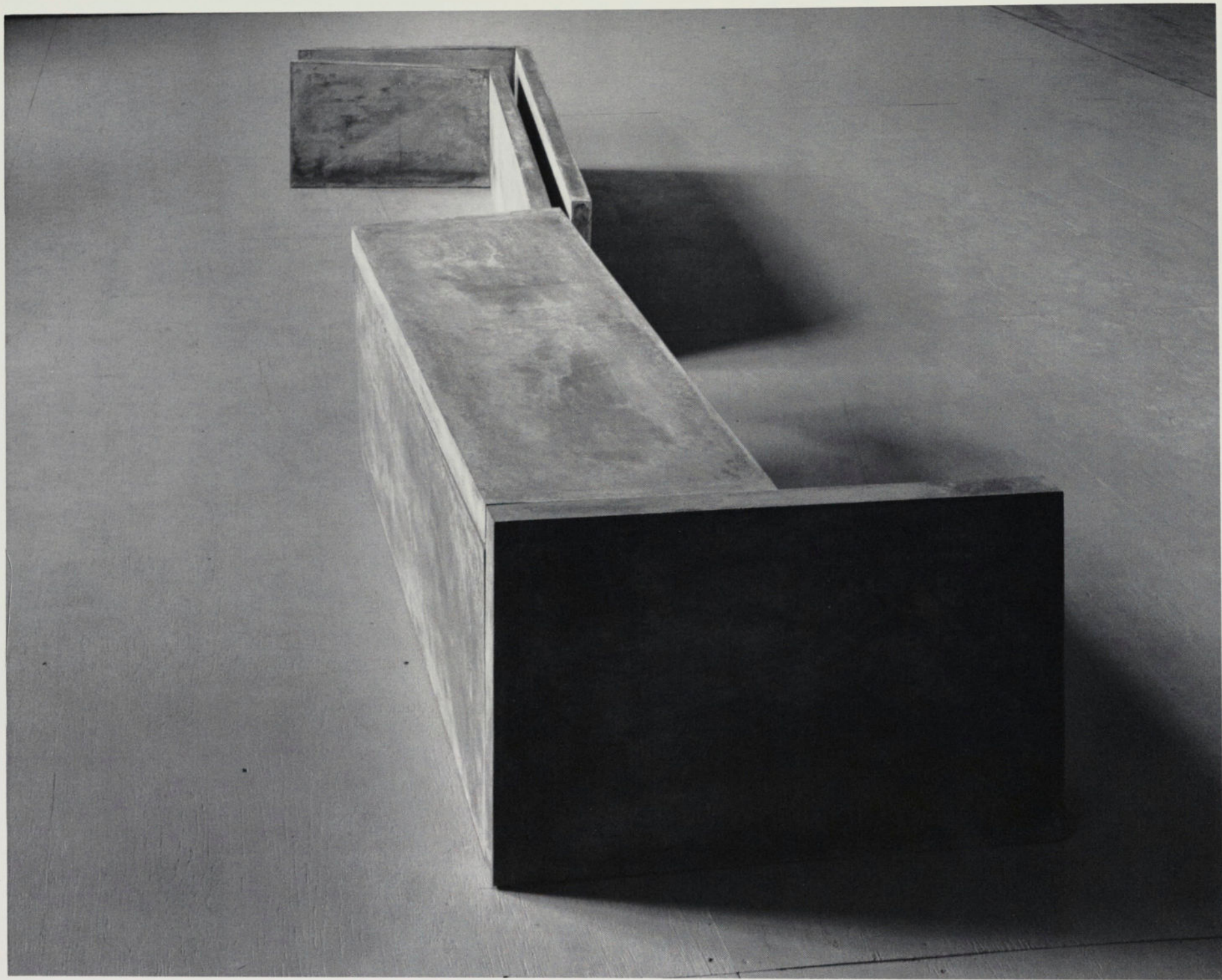


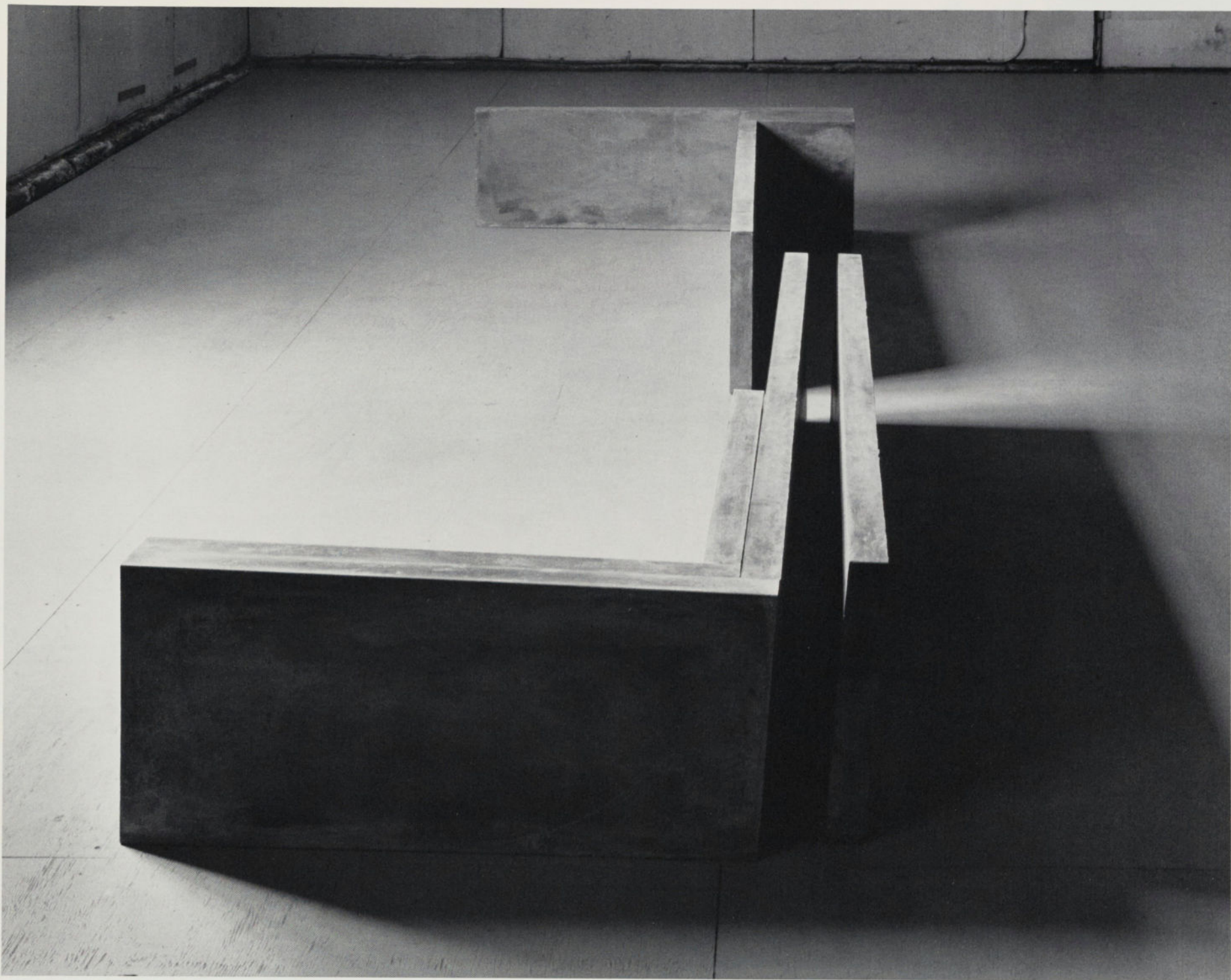




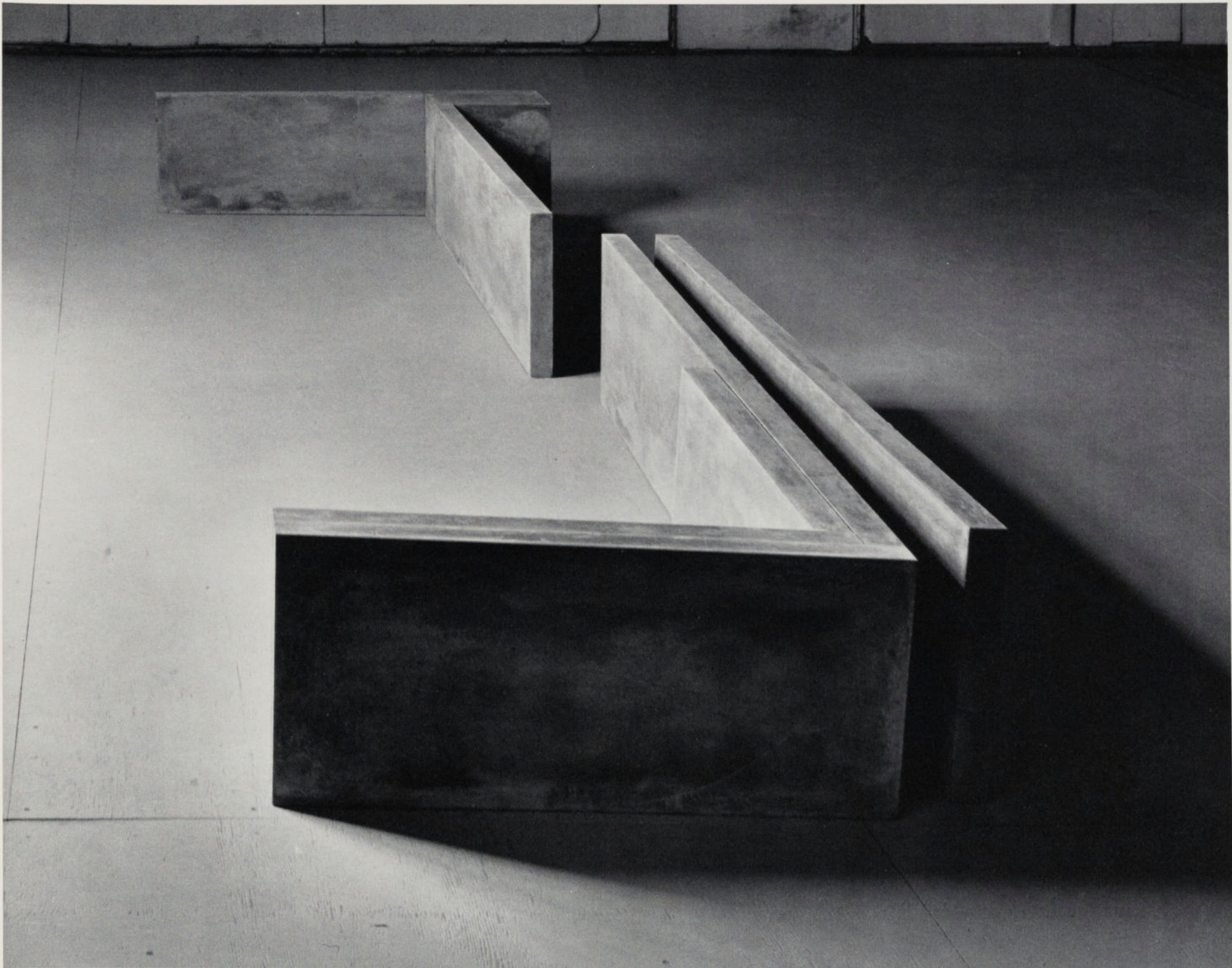






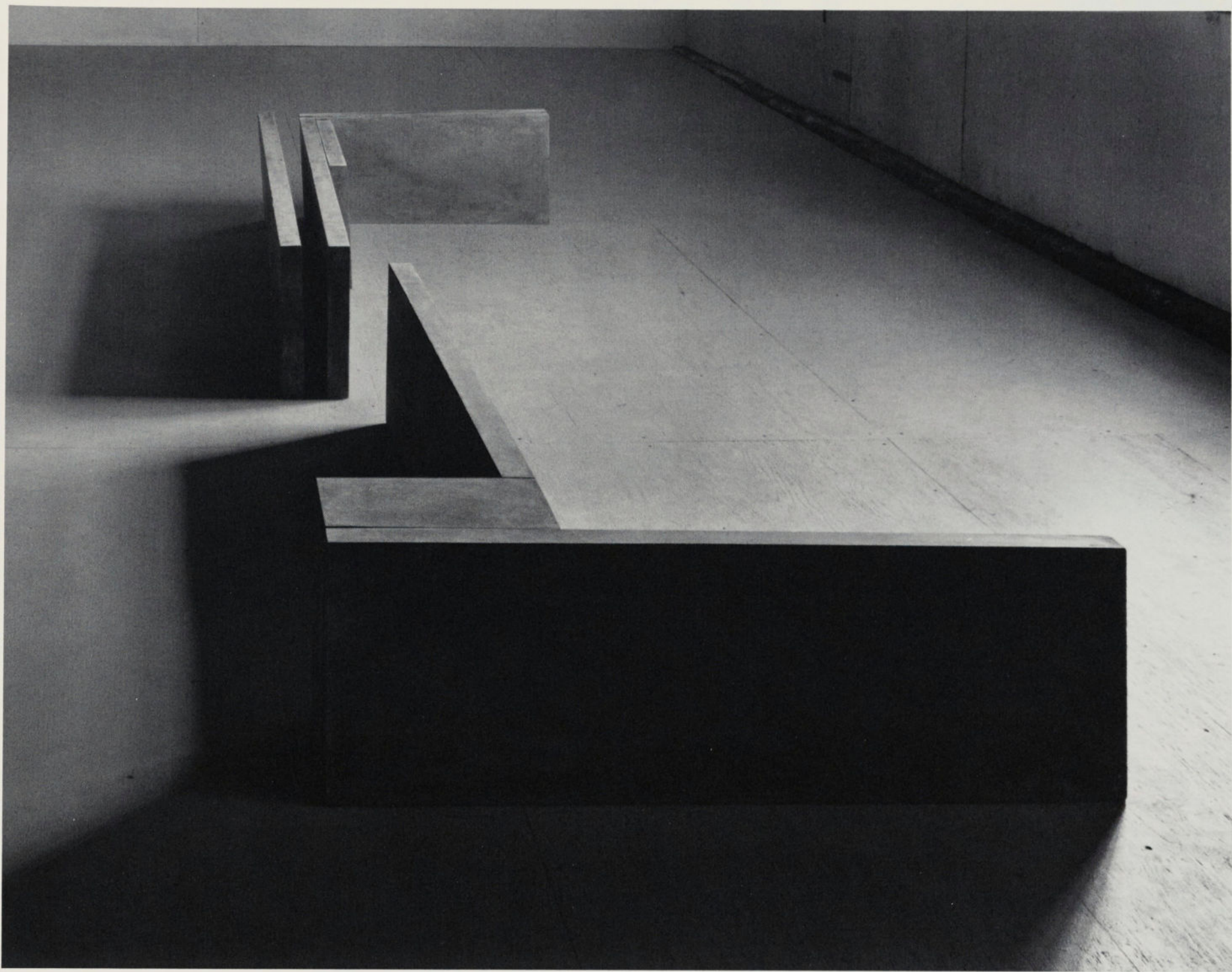






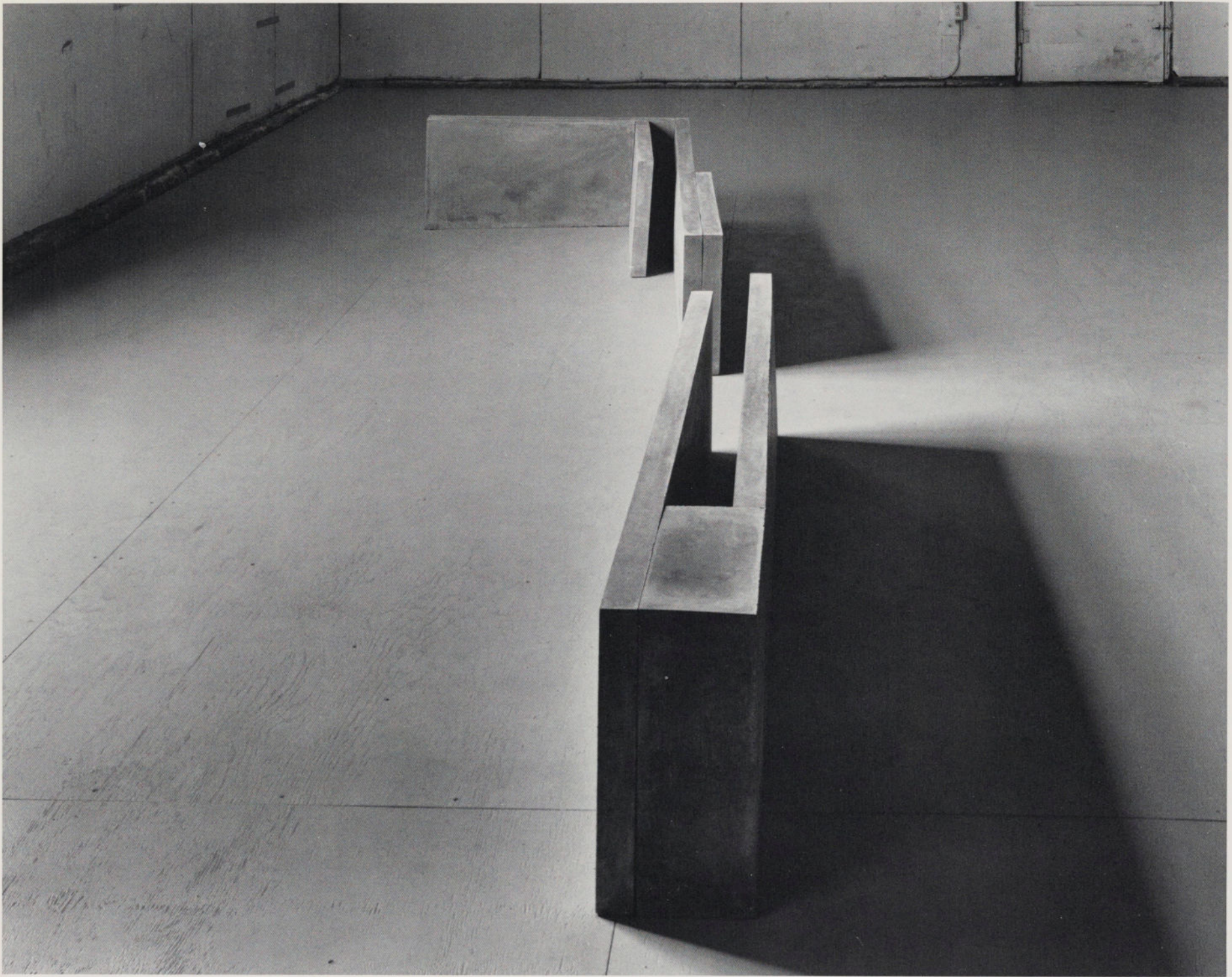


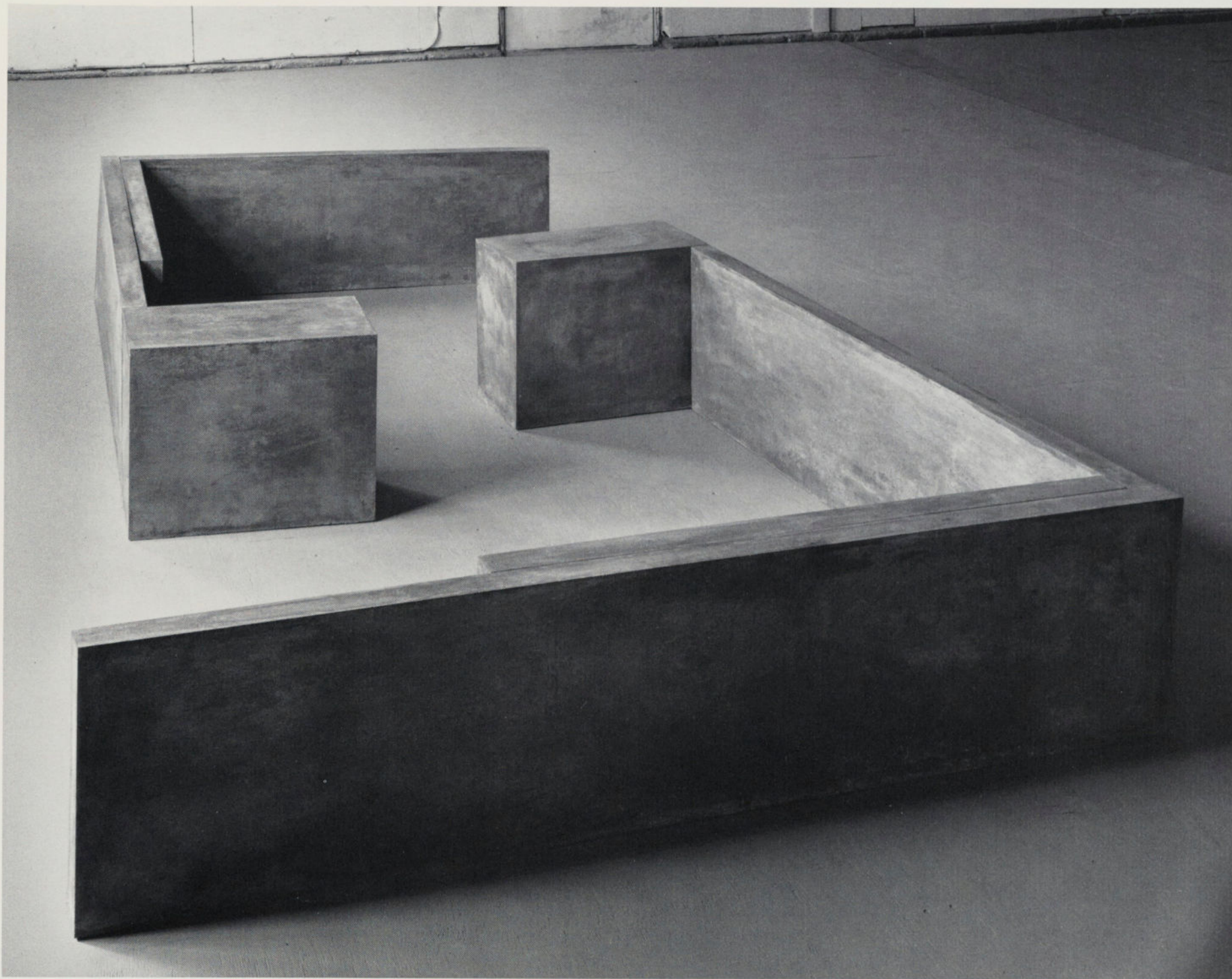




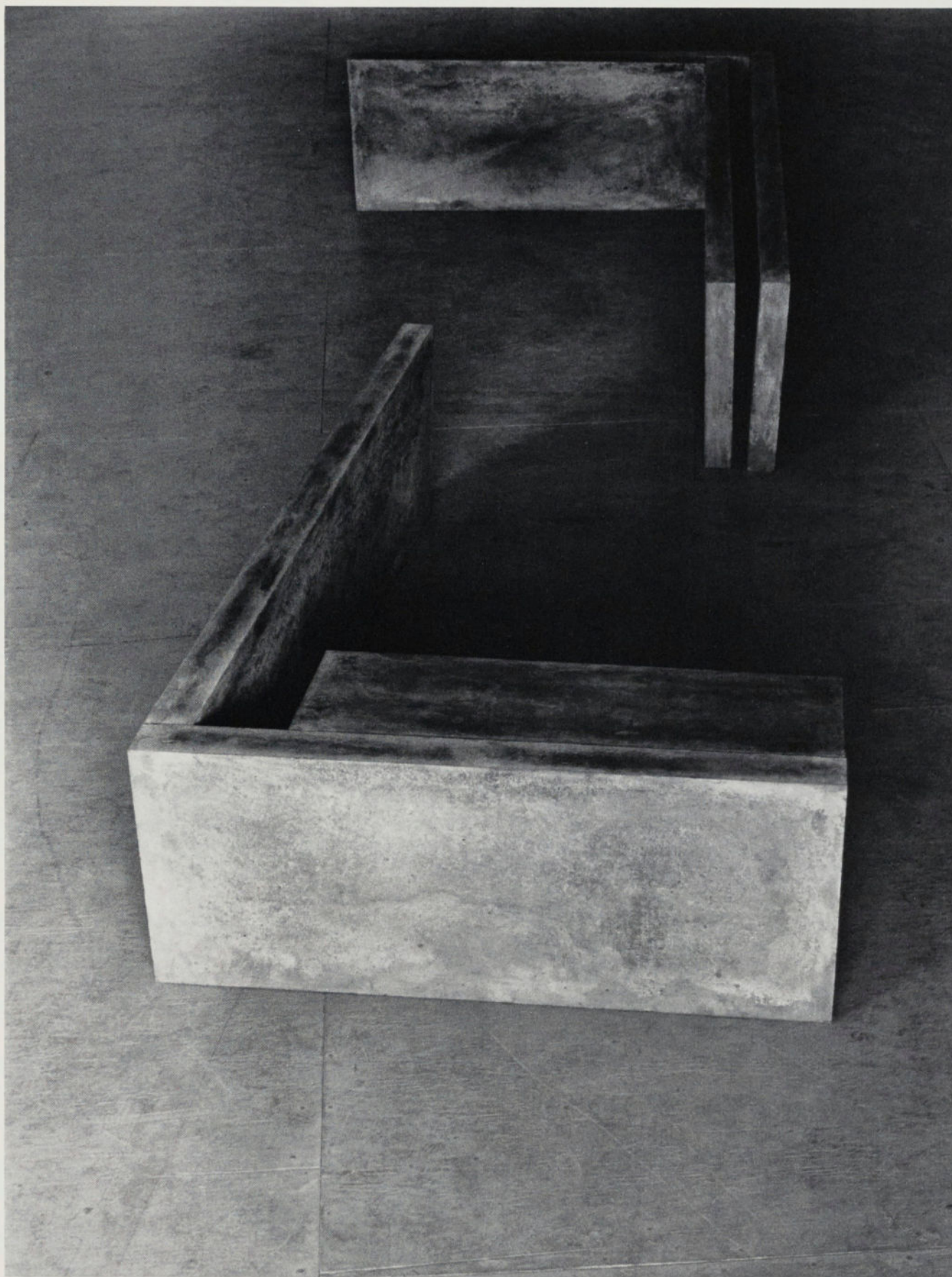


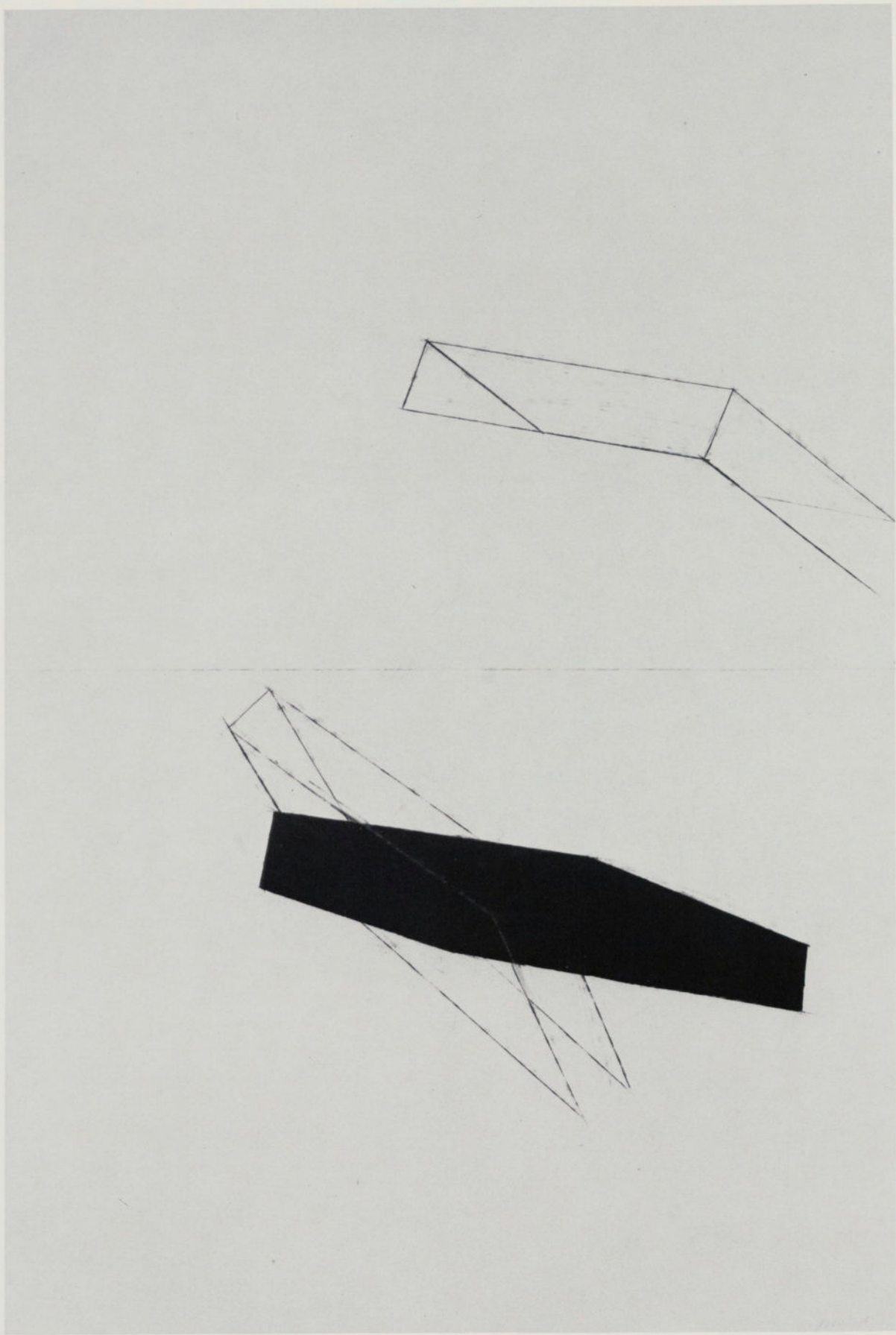




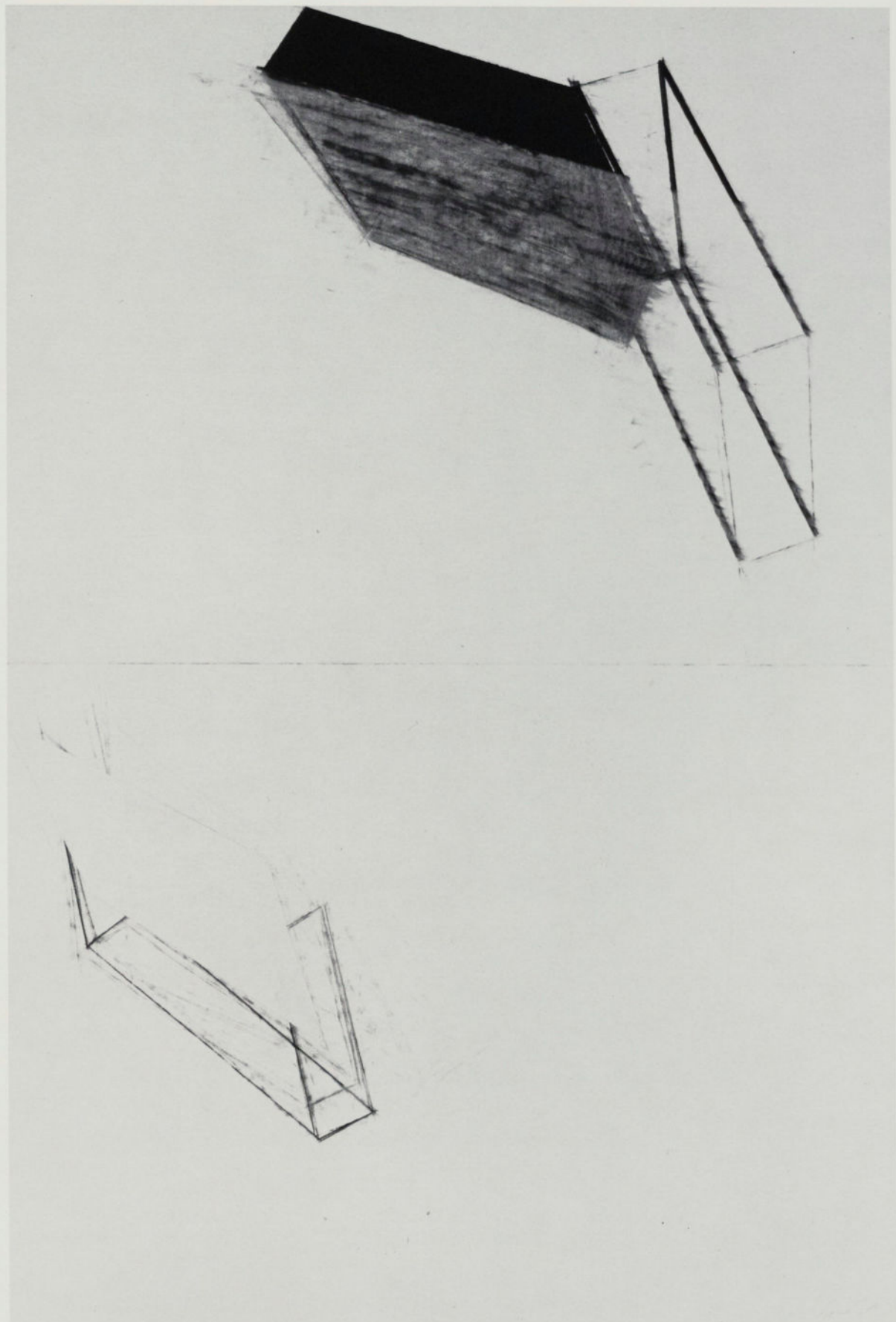


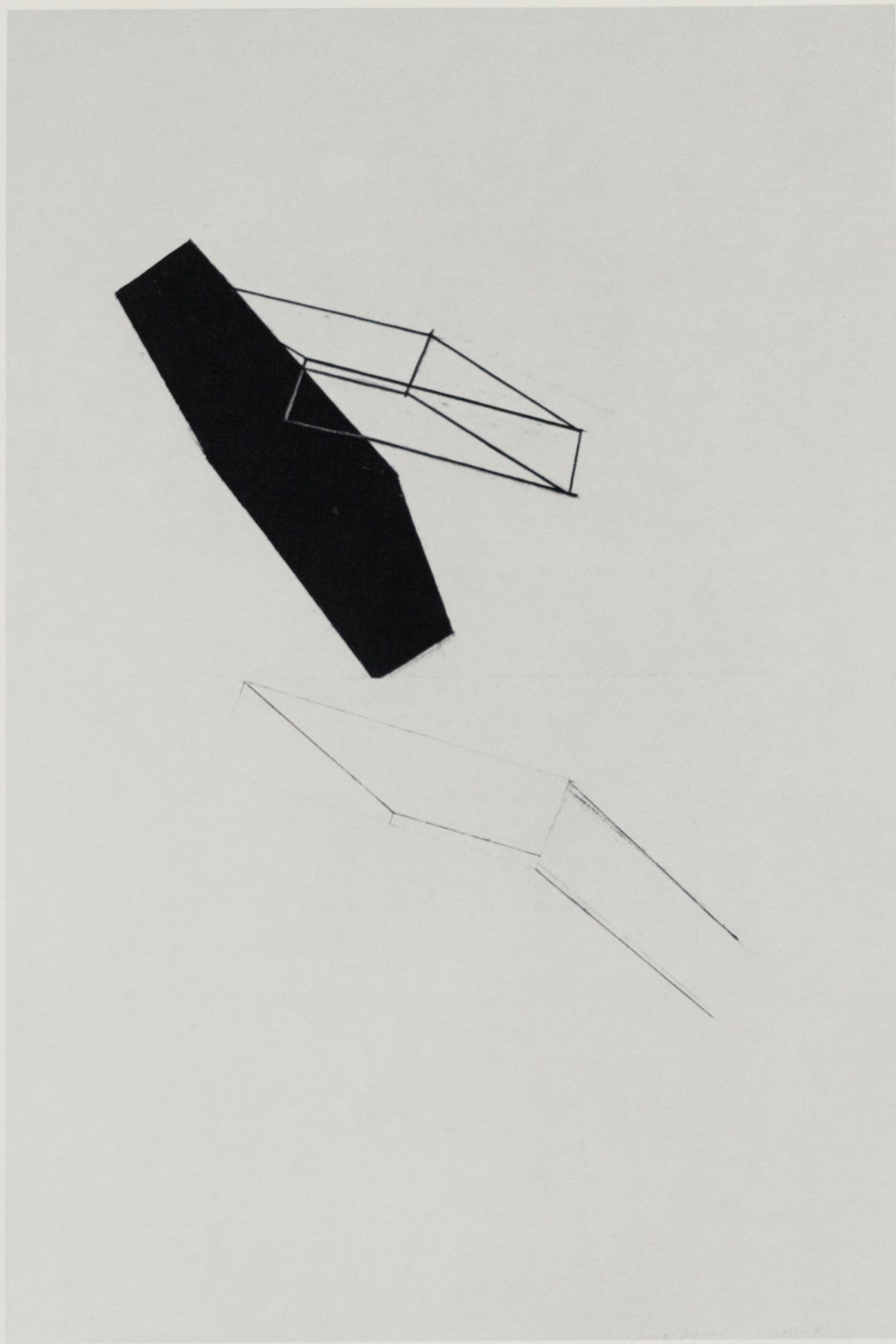


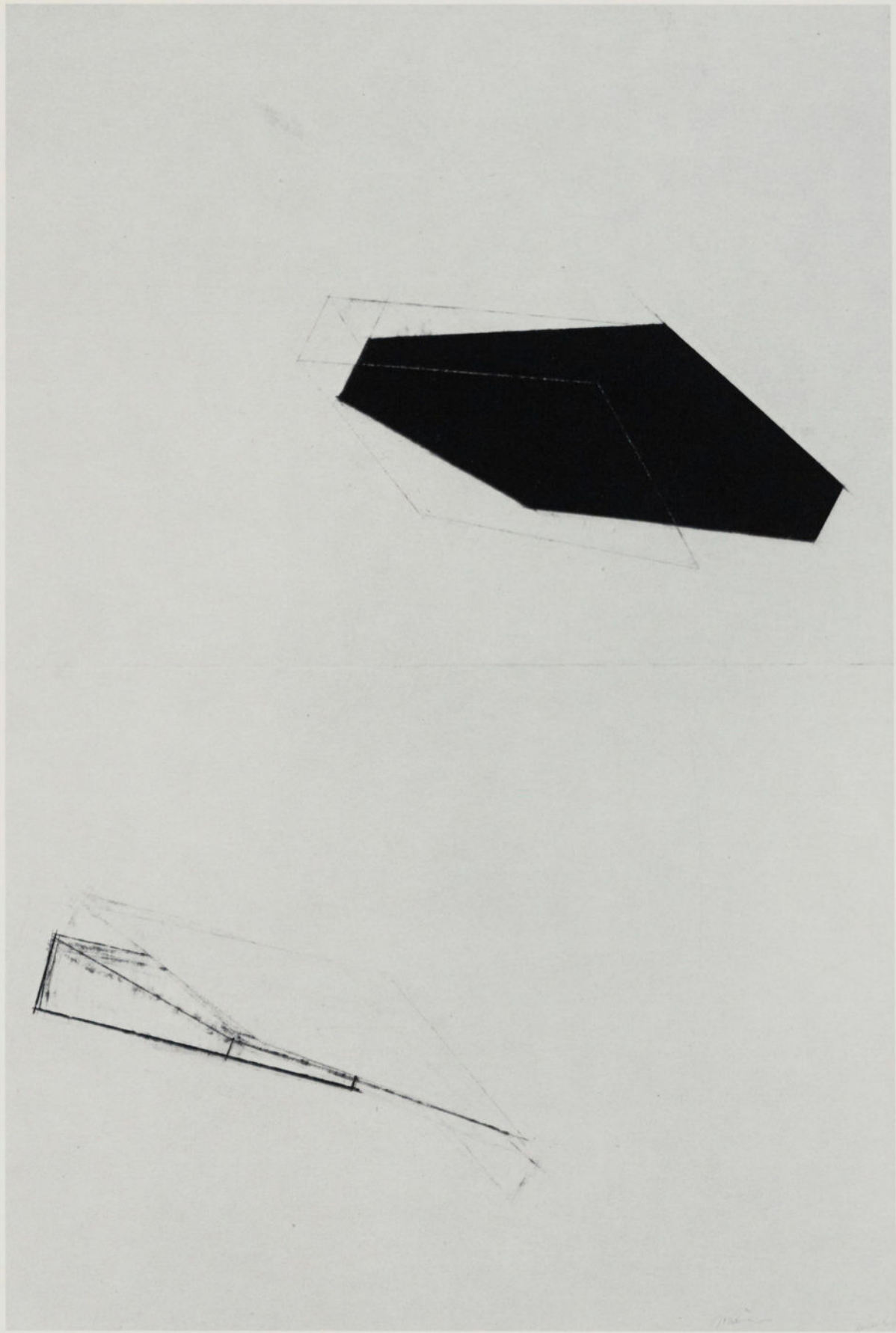


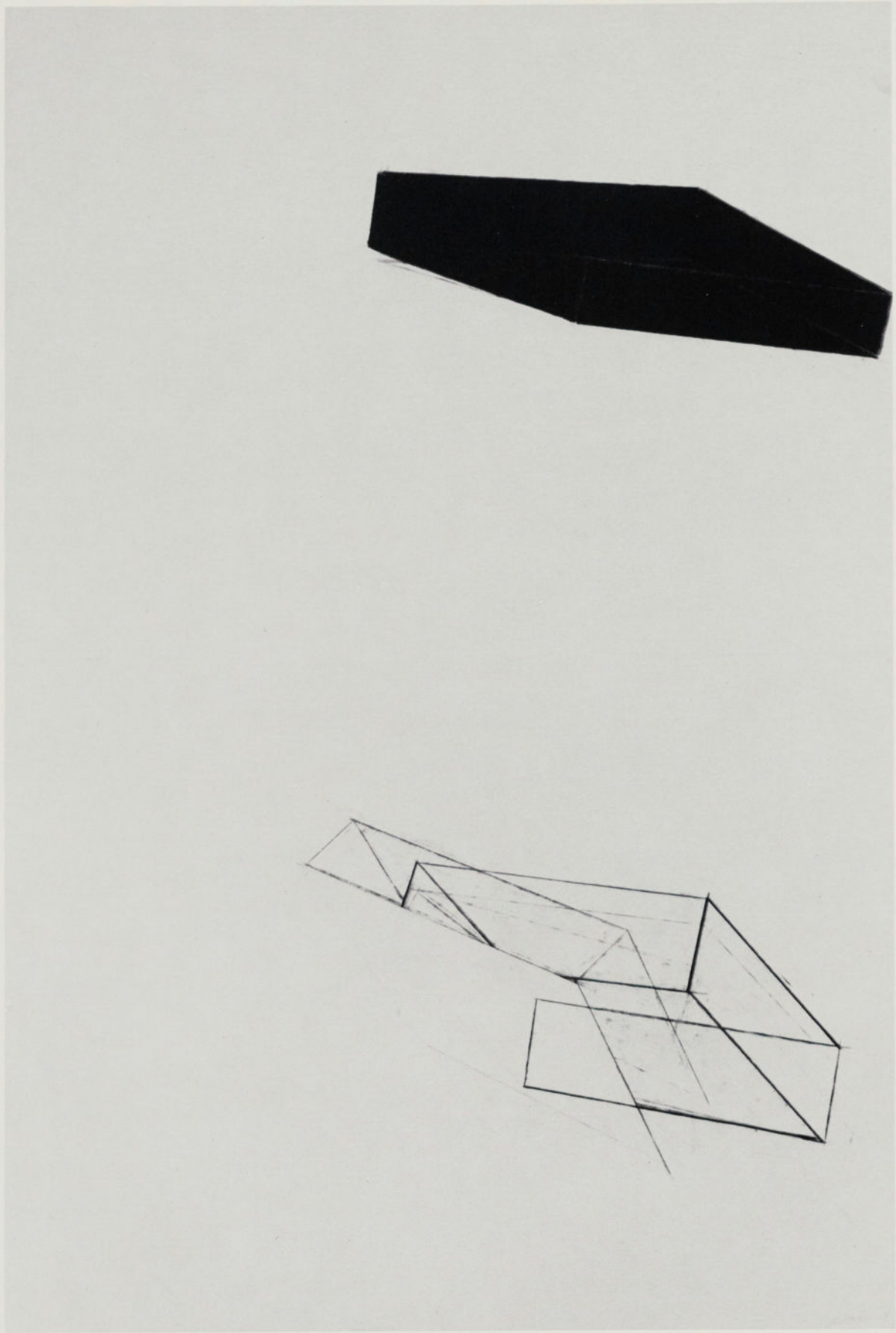














**Roland Poulin**, né en 1940, vit et travaille à Montréal.

**Expositions particulières**

**1982** Galerie France Morin, Montréal, Canada.

**1981** 49<sup>ème</sup> Parallèle, New York, U.S.A.

**1980** Galerie France Morin, Montréal, Canada.  
Mercer Union, Toronto, Ontario.

**1979** Galerie Marielle Mailhot, Montréal, Canada.

**1976** Galerie B, Montréal, Canada.

**1974** Véhicule Art (Montréal) Inc., Montréal, Canada.

**1973** Galerie III, Montréal, Canada.

Musée du Québec, Québec, Canada.

**1972** Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal, Canada.

**1971** Musée d'art contemporain, Montréal, Canada.

**1970** Maison des arts La Sauvegarde, Montréal, Canada.

### Sculptures pour des lieux spécifiques

- 1978** P.S. 1, New York, Long Island, U.S.A.  
**1977** Artpark, Lewiston, New York, U.S.A.  
**1974** Plein air, Musée d'art contemporain, Montréal, Canada

### Expositions de groupe

- 1983** *Drawing, exhibition*, Centre Saidye Bronfman, (exposition itinérante), Montréal, Québec. *Contemporary outdoor sculpture at the Guild*, Toronto, Ontario. *Drawings by Contemporary Sculptors*, Surrey Art Gallery, Surrey, B.C.  
**1982** *Repères*, Musée d'art contemporain, exposition itinérante, Montréal, Québec.  
**1981** *Montreal Show*, Alberta College of Art, Calgary, Alberta.  
**1980** *Pluralités*, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, Ontario. Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, B.C.  
**1978** *Sculptures out of doors*, Agnes Etherington Art Centre, Kingston, Ontario. *Artpark*, Artist Space, New York.  
**1978** *Acquisitions récentes*, Artpark, Galerie nationale du Canada, Ottawa, Ontario.  
**1977** Foire de Bologne, Bologne, Italie. *Tendances actuelles*, Centre Culturel canadien, Paris, France. *11 sculpteurs canadiens*, Musée d'art contemporain, Montréal, Québec. *Montreal Now*. London Art Gallery, London, Ontario, *50 Canadian Drawings*, Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B. *03 23 03*, Montréal, Québec. *The Second Dalhousie Drawing Exhibition*, Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nova Scotia.  
**1976** *Directions Montréal*, Véhicule Art (Montréal) Inc., Montréal, Québec.  
**1975** *111 dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal, Québec. *Québec '75* (exposition itinérante) Musée d'art contemporain, Montréal, Québec. Musée de Rimouski, Rimouski, Québec. *Véhicule in Transit*, Simon Fraser University, Vancouver, B.C. (exposition itinérante).  
**1974** *Electric Museum*, Musée d'art contemporain, Montréal, Québec.  
**1972** *Création Québec*, Art 3 '72, Bâle, Suisse. Musée d'Ixelles, Belgique. Galerie Espace, Association des Sculpteurs, Montréal, Québec.  
**1969** Concours artistiques, Musée d'art contemporain, Montréal, Québec.

### Catalogues d'expositions individuelles et collectives

- Roland Poulin: rayons lasers et faisceaux lumineux*, Musée d'art contemporain, Montréal 1971, n.p. Ill. Textes de Henri Barras, A. Gundjian et de l'artiste. (expo. indiv.).  
*Création Québec*, Ministère des Affaires culturelles, Québec 1972, 140 p. Ill. Texte de Rolland Boulanger.  
*SCAN: Survey of Canadian Art Now*, Vancouver Art Gallery, 1972, n.p. Préface de Doris Shadbolt.  
*Plein air '74*, Musée d'art contemporain, Montréal 1974, dépliant n.p. Ill. Texte de Alain Parent.  
*Québec 75: Arts*, Montréal 1975\*.  
*Cent onze dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal 1976\*.  
*The Second Dalhousie Drawing Exhibition*, Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nouvelle-Écosse 1977, n.p. Ill. Texte de Bruce Ferguson.  
*03-23-03: Premières rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal, 1977\*.  
*Montréal maintenant!* London Art Gallery, Ontario 1977, n.p. Ill. Introduction de Kate McCabe.  
*Onze sculpteurs canadiens*, Musée d'art contemporain, Montréal 1977, n.p. Ill. Texte de Alain Parent.  
*Tendances actuelles*, Centre culturel canadien, Paris 1977, 34 p. Ill. Textes de Yves Pépin, Georges Bogardi, Normand Thériault, Gilles Toupin.  
*Claude Mongrain/Roland Poulin*, Art Gallery of Greater Victoria, Colombie britannique, 1980, n.p. Ill. Textes de Willard Holmes (expo. indiv.).  
*Pluralités 1980*, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1980\*.  
*Roland Poulin*, Roland Poulin éditeur, Montréal 1981, 20 p. Ill. Texte de Robert Mélançon (expo. indiv.).  
*Montréal*, Alberta College of Art Gallery, Calgary 1982, n.p. Ill. Préface de Val Greenfield, introduction de Diana Nemiroff.  
*Contemporary Outdoor Sculpture at The Guild*, Toronto, 1982. Texte de Sorel Etrog.  
*Repères*, art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal. Textes de Fance Gascon et Réal Lussier, 1982.  
*Drawing — A Canadian Survey 1977-1982*, Centre Saidye Bronfman, Montréal. Textes de Peter Krausz et Denis Lessard, 1982.

### Articles de presse et de revues

- «Préparer les arts de demain», *La Presse*, Montréal, 12 avril 1969.  
Michael White, «Being called an artist is a limiting title», *The Gazette*, Montréal, 28 novembre 1970.  
Michael White, «Lasers become an art form», *The Gazette*, Montréal, 30 octobre 1971, p. 55.  
France Morin, «Structure immatérielle de Roland Poulin», *Le Devoir*, Montréal, 6 novembre 1971.  
Terry Kirkman, Judy Heviz, «Aroma of incense leads to futuristic sculptures», *The Montreal Star*, novembre 1971.  
Michèle T.-Gillon, «Les structures immatérielles de Roland Poulin», *Vie des Arts*, no 65, hiver 1971-1972, p. 77-78.  
Jean-François Lanouette, «Roland Poulin, à la Sauvegarde: structure immatérielle 2», *Médiart*, vol. 1, no 4, mars 1972, p. D-4.  
Claude Daigneault, «Jeux de lumière et d'espace», *Le Soleil*,

Québec, 5 mai 1973, p. 46.  
«Une exposition de Roland Poulin au Musée du Québec», *L'Action-Québec*, 12 mai 1973.  
Michael White, «Roland Poulin», *The Gazette*, Montréal, 2 juin 1973, p. 30.  
Luce Vermette, «Roland Poulin: structures immatérielles et utopies», *Vie des Arts*, vol. XVIII, no 73, hiver 1973-1974, p. 59-61.  
Gilles Toupin, «La fée électricité sera au musée», *La Presse*, Montréal, 2 mai 1974, p. E-2.  
Pierre Vallières, «Un mois consacré à l'électricité et à l'ordinateur», *Le Devoir*, Montréal, 11 mai 1974, p. 14.  
Virginia Nixon, «Arty electricity, real life, old shoes and art behind bars», *The Gazette*, Montréal, 11 mai 1974.  
Henry Lehmann, «Perfectly shocking», *The Montreal Star*, 18 mai 1974, p. D-10.  
Gilles Toupin, «L'électricité se met à table à bas voltage», *La Presse*, Montréal, 18 mai 1974, p. E-20.  
Jo-Anne Danzker, «Le musée électrique», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 3, no 3, mai-juin 1974, p. 2-3.  
«Plein Air '74», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 3, no 4, juin-septembre 1974, p. 4-5.  
Henry Lehmann, «Divergent styles mirror the facets of art», *The Montreal Star*, 19 octobre 1974.  
Gilles Toupin, «D'une exposition à l'autre/Roland Poulin», *La Presse*, Montréal, 26 octobre 1974, p. E-19.  
Claude Gosselin, «Y a-t-il un art 'd'avant-garde'?», *Le Devoir*, Montréal, 26 octobre 1974, p. 18.  
«Reviews not enough», *The Montreal Star*, 31 août 1975, p. C-12.  
Roland Poulin, «Notes 1974-75», *Parachute*, no 1, octobre-novembre-décembre 1975, p. 24-27.  
Voir les articles sur «Québec 75»\*.  
Voir les articles sur «Cent onze dessins du Québec» (1976)\*.  
Georges Bogardi, «Beyond history», *The Montreal Star*, 30 octobre 1976, p. D-5.  
Gilles Toupin, «Roland Poulin: au nom de l'art», *La Presse*, Montréal, 6 novembre 1976, p. D-24.  
«Roland Poulin, à la galerie B», *Le Devoir*, Montréal, 13 novembre 1976, p. 28.  
France Morin, «Roland Poulin à la Galerie B», *Parachute*, no 5, hiver 1976, p. 35.  
Gilles Toupin, «Onze sculpteurs d'ici en quête d'un nouveau langage», *La Presse*, Montréal, 20 août 1977.  
Alain Parent, «Onze sculpteurs canadiens», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 6, no 2, septembre-novembre 1977, p. 7.  
«Nombreux artistes à la saison automnale canadienne à Paris», *La Presse*, Montréal, 22 septembre 1977, p. C-12.  
Lise Moreau, «Les peintres canadiens à Paris», *Le Devoir*, Montréal, 12 novembre 1977.  
France Morin, «Artpark 1977: du 29 juin au 18 septembre», *Parachute*, no 8, automne 1977, p. 38-40.  
Eileen Thalenberg, «Site Work some sculpture at Artpark 1977», *Artscanada*, vol. XXXIV, no 3, nos 216-217, octobre-novembre 1977, p. 16-20.  
Virginia Nixon, «Montreal Sculpture Scene», *Artmagazine*, juin 1978\*.  
Virginia Nixon, «Art Notes», *The Gazette*, Montréal, 9 février 1979.  
Gilles Toupin, «1 peintre et 2½ sculpteurs», *La Presse*, Montréal,

10 février 1979, p. E-19.

René Viau, «Roland Poulin: la sculpture en relation avec le corps», *Le Devoir*, Montréal 17 février 1979, p. 25.

Jean Tourangeau, «Mongrain et Poulin: Structure contre instinct», *Vie des Arts*, vol. XXIV, no 96, automne 1979, p. 41-43.

Andrew Scott, «Roland Poulin/Claude Mongrain: Art Gallery of Greater Victoria», *Vanguard*, vol. 9, no 3, avril 1980, p. 19-20.

Voir les articles sur «Pluralités 1980»\*.

Voir les articles sur «La sculpture au Québec 1970-1980»\*.

Jean Papineau, «Notes préliminaires pour accompagner Quadrature de Roland Poulin», *Parachute*, no 20, automne 1980, p. 34-35.

René Viau, «Le sculpteur Roland Poulin nous amène à la limite du vertige», *Le Devoir*, Montréal, 21 novembre 1980, p. 18.

Virginia Nixon, *The Gazette*, Montréal, 22 novembre 1980, p. 110.

Gilles Toupin, «Roland Poulin: les jeux de l'Ourobouros», *La Presse*, Montréal, 29 novembre 1980, p. B-22.

Jean Tourangeau, «Dix ans de sculpture au Québec: 1970-1980», *Ateliers*, décembre 1980-janvier 1981\*.

René Viau, «Roland Poulin: tensions dans le secteur», *Le Devoir*, Montréal 24 avril 1982.

Serge Bérard, «Roland Poulin», *Parachute*, no 28, automne 1982, p. 34-35.





Crédits photographiques:

Brian Merrett, pages 5, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41  
42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55 et couverture.

Gabor Szilasi, pages 10, 12, 13 N° 9, 25.

Roland Poulin, pages 13 N° 10, 45.

Pierre Boogaerts, page 13 N° 8.

Composition typographique: Typographie MGM Inc.

Traduction: Ministère des Communications, Gouvernement du Québec.

Révision et correction des épreuves: Nicole Morin-McCallum.

Nous tenons à remercier le Conseil des arts du Canada pour son aide à la réalisation de cette exposition.

Imprimé à Montréal en août 1983, par l'imprimerie Pierre Desmarais.

©Roland Poulin et le Ministère des Affaires culturelles, 1983.

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays.

Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite des éditeurs.

Dépôt légal: troisième trimestre 1983

Bibliothèque nationale du Québec.

ISBN-2-551-05768-X



