

[Roland Poulin]

[Roland Poulin]

Josée Bélisle
avec la collaboration de Roland Poulin

*Du 5 novembre 1999 au 26 mars 2000
Musée d'art contemporain de Montréal*

[Roland Poulin]

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 5 novembre 1999 au 26 mars 2000.

Commissaire : Josée Bélisle, conservatrice de la Collection permanente
Documentation biobibliographique : Alain Depocas
Secrétariat : Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Secrétariat : Sophie David
Révision : Paul Paiement
Lecture d'épreuves : Olivier Reguin
Traduction : Susan Le Pan
Conception graphique : Stéphane Jutras
Impression : Litho Acme

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 1999

Dépôt légal : 1999
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Musée d'art contemporain de Montréal
Roland Poulin

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal, du 5 nov. 1999 au 26 mars 2000.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-19246-3

1. Poulin, Roland, 1940- - Expositions. I. Bélisle, Josée.
II. Poulin, Roland, 1940- . III. Titre.

NB249.P68A4 1999 730'.92 C99-941302-3F

Couvertures : **Le Dernier Jardin** (détail), 1999

1. Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, Paris, Gallimard, Collection l'Imaginaire, 1997, p. 74.
2. Hermann Broch, *The Death of Virgil* (London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1946), p. 76-77.



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1917

THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1917

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

[Table des matières]

cinq **Avant-propos**

Marcel Brisebois

six **L'œuvre au noir ou les passages de l'ombre**

Josée Bélisle

seize **Œuvres et propos**

de Roland Poulin

quarante-huit **L'Œuvre au Noir, or the Passages of Shadows**

Josée Bélisle

cinquante-huit **Remarks by Roland Poulin**

soixante-deux **Biobibliographie**

soixante-douze **Liste des œuvres**

[Avant-propos]

La **présentation de leurs** collections par les musées fait actuellement l'objet d'un débat qui trouve un écho même dans les pages de très sérieux organes de la presse financière, comme en témoignait, cet été, un article sur la nouvelle politique de présentation des collections de la Tate Gallery.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, les musées avaient adopté, pour leurs présentations, un schéma classique où les œuvres étaient regroupées selon les diverses écoles (italiennes, françaises...) et par genres (peinture, sculpture...), selon leur ordre d'apparition dans le temps.

Le Musée d'art contemporain de Montréal a opté pour une solution qui ne consacre aucun artiste et n'accorde de prééminence à aucune école. Il a choisi plutôt de faire succéder les expositions selon divers regroupements, permettant ainsi à ses visiteurs de s'approprier déjà plus du dixième de la Collection au cours des sept dernières années. Une des formules de regroupement est celle de la monographie. L'exposition Roland Poulin est la cinquième du genre. Elle vise à représenter, de manière substantielle, l'apport de l'artiste et l'influence qu'il ne cesse d'exercer sur le développement de l'art, notamment dans les champs de la sculpture et du dessin. Elle permet d'apprécier la profondeur et la cohérence de sa démarche.

Depuis plus de trente ans, Roland Poulin explore la densité de la matière, la rigueur de la forme, la plasticité

de l'espace. À plusieurs reprises, le Musée a été fier de présenter le résultat de ses recherches, soit au sein d'expositions collectives, soit encore lors de deux expositions personnelles, l'une en 1971, l'autre en 1983. En plus d'une sélection de quatre sculptures et de quelques dessins figurant dans les collections du Musée, la présente exposition donne à voir deux nouvelles sculptures inédites et majeures. Bien que s'exprimant avec beaucoup de retenue et de rigueur, l'art de Roland Poulin s'adresse, et peut-être pour ce motif, à l'homme intérieur, à celui qui est en quête de sens et qui, au delà des événements de l'existence, s'efforce de dégager l'essentiel et de s'y tenir. C'est ce travail, effectué sur la vie et à partir d'elle, qui modèle la matière et lui donne forme. Mais chacune des œuvres de Poulin, bien que complète en elle-même, indique l'ouverture d'une démarche continue et qui nous entraîne avec l'artiste vers des horizons infinis.

Je remercie Roland Poulin d'avoir accepté de nous prêter quelques-unes de ses œuvres récentes pour ajouter à celles de notre Collection et leur conférer une vitalité nouvelle. Mes remerciements vont également à madame Josée Bélisle pour sa réflexion sur la Collection du Musée et sa présentation du travail de Roland Poulin. Ma reconnaissance s'étend enfin aux amis du Musée qui, par leur visite, apportent leur soutien à l'institution.

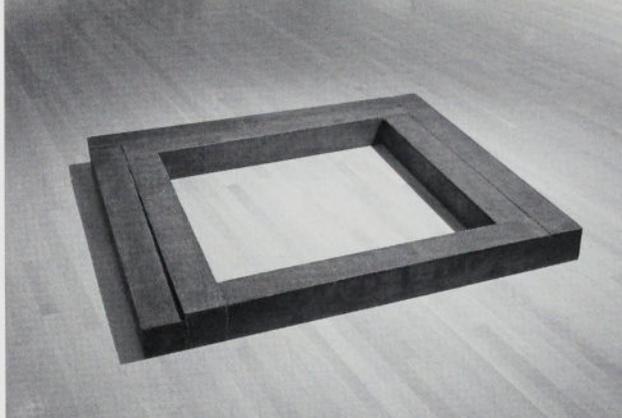
Marcel Brisebois

[L'œuvre au noir ou les passages de l'ombre¹]

Depuis 30 ans, Roland Poulin bouscule l'ordre établi de la chose sculpturale et propose, en réponse au chaos existentiel, des voies de passage formelles où coexistent l'intime, le tragique et une éloquente résistance. Ses sculptures et dessins sondent les profondeurs d'espaces reconstitués, où se confondent le réel et les apparences, l'idée de l'objet et l'infinie rigueur de sa mise en forme. Tout au long d'un parcours exigeant et sans concession, l'artiste s'interroge sur les spécificités d'une pratique ancrée simultanément dans la connaissance de la tradition et la réévaluation de son abandon moderniste. « Ce que Roland 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 représentation²» (Fernande Saint-Martin). Primordiale, la dimension temporelle de l'expérience sous-tend l'œuvre et la valide. Concises, denses, minimales, les formes livrées au regard se dévoilent et prennent sens dans l'alternance du vide (original, absolu) et du plein (la matière fabriquée).

Bien que nettement plus évidente dans les travaux exécutés depuis 1985, lorsque l'artiste privilégie de nouveau l'usage du bois comme matériau principal, la charge expressive contenue (retenue) n'est pas exclue pour autant des œuvres antérieures, austères sculptures en ciment dont les volumes peu élevés du sol comportent, entre autres, une discrète parenté avec de modestes pierres tombales. Ces préoccupations fondamentales, ontologiques, à l'égard de formes et d'images archétypes reliées au cycle de la vie, traversent l'œuvre et l'imprègnent de strates de sens, perçues comme participant, tour à tour et dans le désordre, de la théâtralité, de la sensualité et du sublime. « Je crois que c'est l'art qui nous fait saisir la réalité du monde. C'est l'effort que l'homme a fait, depuis toujours, pour s'expliquer, au moyen des formes, sa propre existence³» (Carlo Scarpa).

L'exposition *Roland Poulin* s'inscrit dans le cadre des expositions monographiques que le Musée organise à partir de ses collections. Son œuvre y est représentée par sept sculptures (*Quadrature*, 1978;



Ombres portées, 1981; *Des ombres dans les angles*, 1981-1982; *La Nuit, de toutes parts*, 1988; *La Nuit, devant soi*, 1992-1993; *Dérobée*, 1995-1996; *Axis mundi*, 1997-1998), un relief en bronze (1990), 21 dessins (1974-1998) et deux estampes (1976 et 1996). C'est là un ensemble qui permet de rendre compte de manière convaincante des particularités d'un cheminement dont certaines des préoccupations principales se trouvent suggérées dans le titre même des œuvres: clarté formelle des volumes rectilignes, importance de la lumière et de la prégnance de son absence, symbolisme de la nuit et part de l'imaginaire universel. Cette exposition ne les réunit cependant pas toutes, préférant privilégier la production des quelque dix dernières années et davantage insister sur la formalisation exemplaire de métaphores archétypales évoquant la vie, les principes de croissance et l'anéantissement dans la mort. Six sculptures, parmi lesquelles deux œuvres majeures nouvelles, inédites—*Arbres du soir (à la mémoire de Jean Papineau)*, 1998-1999, et *Le Dernier Jardin*, 1999—et trois dessins constituent donc ici autant de rappels de la précarité de l'être et de la force symbolique du geste artistique, et incarnent pour le spectateur de possibles ouvertures sur les espaces énigmatiques «de l'aventure orphique⁴».

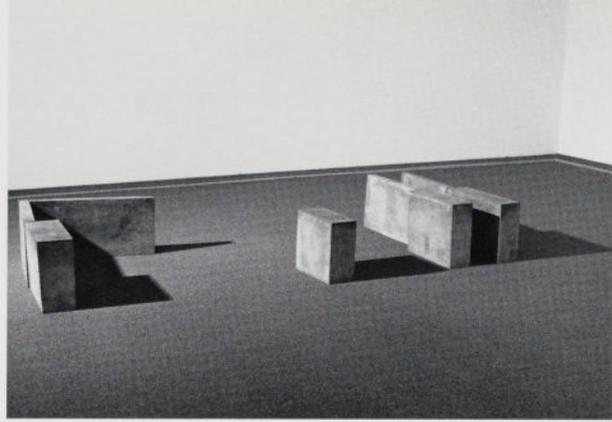
Quadrature, 1978

Ciment, 14 x 164 x 144,6 cm

Collection du Musée d'art

contemporain de Montréal

Au cours des années 70, Roland Poulin formule les fondements d'une recherche plastique au fait des problématiques de l'art minimal et de l'art conceptuel. Explorant les lieux sensiblement chargés de la forme située, voire déplacée dans l'espace, il évite cependant les écueils de cloisonnements trop stricts: «J'aimerais croire que mon travail est la symbiose de la réflexion et du hasard et que son efficacité en tant qu'objet réside dans le délicat équilibre entre une géométrie rigoureuse et le geste⁵.» Cette part du geste, de la marque, associée à la répétition d'éléments identiques, «charge l'objet et lui confère un caractère contemplatif⁶». Elle suspend le temps et le dilate. En fait, le répertoire de formes volontairement réduit que Poulin utilise alors (carré, triangle, rectangle, axe longitudinal) met précisément en évidence les tensions internes qui les animent, leurs modes d'assemblage et les subtiles distorsions de leurs combinatoires. À cet effet, *Quadrature*, 1978 apparaît comme exemplaire. Parmi ses premières sculptures réalisées uniquement en ciment (les précédentes pouvaient incorporer le bois,



Ombres portées, 1981

Ciment, 42,5 x 133 x 333 cm

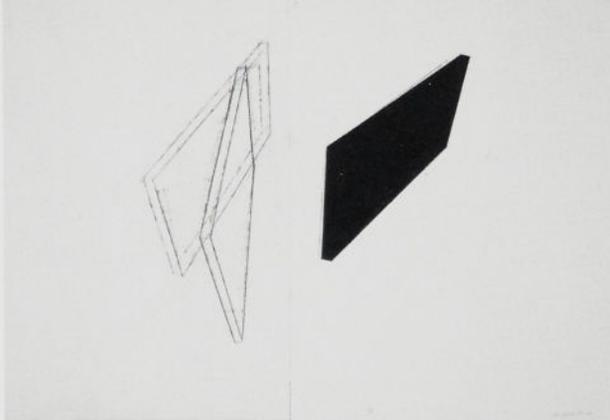
Collection du Musée d'art

contemporain de Montréal

le treillis, le verre, le carton), elle repose sur une géométrie rigoureuse, celle du carré inscrit en négatif au centre de l'œuvre, qui sera cependant amenée à être perçue comme une spirale paradoxalement élaborée par des poutres orthogonales. Le nombre impair, non symétrique, des éléments (sept, aussi empreint de symbolisme), induit la *dissymétrie*⁷ et renforce l'impossibilité de résoudre en un seul regard, une seule lecture, l'expérience de l'œuvre. La figure de la spirale suggère l'image archétypale de l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue, évoquant ainsi le cycle de la naissance et de la mort. Pour Poulin, il importe d'installer une dialectique de la contradiction et de la conciliation des contraires, une mise en présence du lieu de la sculpture et de son espace, de ce qui est inclus et de ce qui est exclu dans la configuration et la périphérie.

Graduellement, les structures se métamorphosent, s'élèvent sensiblement et se fragmentent. Dans *Ombres portées*, 1981, l'espace s'ouvre et les murets de ciment se dressent pour enchâsser le vide interstitiel et enveloppant et l'investir de ce que René Payant a nommé « la part de l'ombre⁸ ». Le sol devient partie prenante de l'espace sculptural et la densité des plans verticaux se dissout dans la patine tout en camaïeu des surfaces. Essentielle, la lumière vient calibrer les volumes et préciser avec acuité « *des ombres dans les angles* » avec cette même prépondérance qui a d'abord caractérisé les projections lumineuses et les structures immatérielles du début des années 70. L'artiste reconnaît le caractère oblique de la référence aux cimetières dans *Ombres portées*; il souligne dans l'horizontalité la qualité chargée de l'espace gisant littéralement entre/sous les pierres et les dalles. Les oppositions d'ombre et de lumière, de vide et de plein affirment la dualité ontologique de l'œuvre, particulièrement évidente dans les dessins de cette même période.

Bipartites, d'abord divisés en deux planches verticales (gauche-droite), les dessins suggèrent le *bougé* aérien, le déplacement significatif de plans dans l'espace ambigu. Le positif et le négatif apparaissent avec force dans ces projections rectangulaires qui flottent et prennent du volume. Puis les pages se superposent, les tracés s'affirment et une ligne horizontale fictive, la rencontre des feuilles de papier, sépare les variations



contrastées d'ouverture et de fermeture, d'opacité et de transparence. S'installent dans ces dessins des scénarios de rapports et de tensions apparemment libérés de la gravité de la matière, en dépit de leur sensuelle matérialité et de leur attraction contrariée. Réponse structurelle à l'esquisse sensiblement instable, schématisée avec finesse, puis insistance, des contours de volumes, la forme noire qui investit le dessin devient contenant et peut être assimilée à l'image d'une tombe prenant place dans un espace paradoxal.

Sans titre 5-82, 1982

Fusain, gouache, papier collé

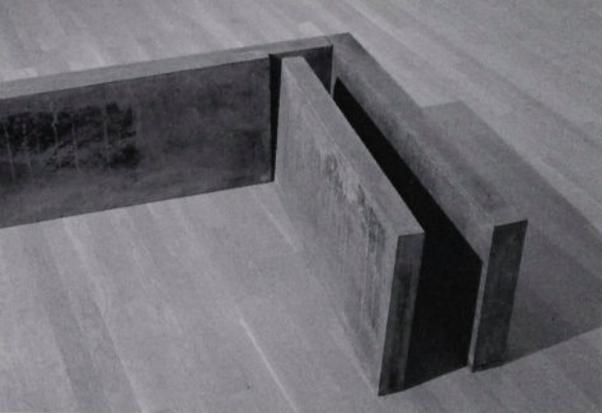
sur papier, 93 x 129 cm

Collection du Musée d'art

contemporain de Montréal

L'échelle humaine balise l'œuvre. D'abord, dans l'appréciation des sculptures géométriques près du sol envisagées depuis la hauteur des yeux et dans le déplacement obligé du spectateur, puis dans l'étalement horizontal d'un espace suggérant aussi la disparition des corps. À partir de 1985, avec l'utilisation exclusive du bois, Poulin modifie substantiellement sa plastique : il lui donne du coffre et lui insuffle corps littéralement dans la mise en forme de volumes pouvant accueillir/recueillir le corps allongé et faire figure de cercueil ou de tombeau. S'opère ainsi le glissement de l'évocation abstraite, dans l'absolu, des principes vitaux et des potentialités de réminiscences d'espaces fragmentés, organisés, habités d'ombre et de lumière, vers la confrontation symbolique et formelle de la fragile destinée humaine. De nouveaux motifs font leur apparition, toujours enracinés dans des schémas orthogonaux structurés — le lit, la table, l'âtre, l'arche. Construits par addition successive de couches de bois, ils font référence à la demeure, à l'architecture et au monument. « Dès son origine, le monument funéraire aurait été conçu autour de deux types principaux : le corps et la maison. Erwin Panofsky parle de monument anthropomorphe et domatomorphe⁹ » (Johanne Lamoureux). *Demeure* est le titre de la première grande sculpture de bois polychrome réalisée par Poulin en 1985. Même si la fragmentation de la forme persiste, le modèle du labyrinthe disparaît au profit de la métaphore funéraire. La polychromie que crée Poulin est antinomique, sombre, profonde et presque noire, elle semblerait au départ se nier alors qu'elle rehausse « les couleurs de la nuit » (Novalis) et regorge d'allusions à la terre, au végétal et à la mer (le vert), au feu, au sang et à l'amour (le rouge).

Au terme de ce qu'il appelle « une visite attentive au musée imaginaire des tombes et sépultures », Philippe Ariès observe



Des ombres dans les angles (détail), 1981-1982
Ciment, 42 x 96 x 352 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Don de l'artiste

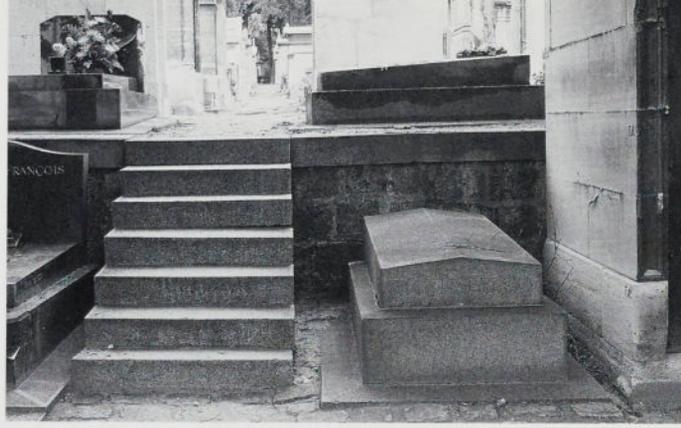
qu'au fil de l'histoire: «[...] la volonté d'être soi incite à renoncer à l'anonymat des tombeaux et à en faire des monuments commémoratifs. En même temps, elle fait de l'âme l'élément essentiel de la personnalité: affranchie des lourdeurs de l'espèce, l'âme devient une condensation d'être, l'individualité elle-même, dont rien n'altère plus les caractères, bons ou mauvais¹⁰.» Les volumes de Poulin ré-établissent cette «condensation d'être» dans leur densité conquise et stratifiée en même temps qu'ils en expriment et libèrent l'essence à travers les bavures de colles et les suintements de pigments.

Envisagée traditionnellement, la sculpture comporte une valeur commémorative, elle véhicule la mémoire familiale, collective, civique. Lorsqu'il conclut son cycle de conférences sur la sculpture funéraire prononcées en 1956, Erwin Panofsky apporte cette mise en garde: «Tous ceux qui succédèrent au Bernin furent néanmoins confrontés à un dilemme — ou plutôt un “trilemme” — entre la pompe, la sentimentalité et l'archaïsme délibéré. [...] Après lui, les jours de la sculpture funéraire, et de l'art religieux en général, étaient comptés. “Les tombeaux modernes, dit Henry James, sont une affaire qui laisse sceptique [...]; les anciens sculpteurs ne nous ont rien laissé à dire à propos du grand contraste final”¹¹.» De fait, et beaucoup plus tard, l'autonomie formaliste et l'esthétique minimaliste repousseront sciemment les considérations entachées d'une telle fonction symbolique. D'aucuns maintiendront cependant un rapport entendu à la dimension monumentale, facilement oubliée ou reniée. Ulrich Rückriem, par exemple, dit ceci de son *Monument dédié à Heinrich Heine* (1982): «Telle qu'elle se présente actuellement, cette sculpture s'intègre parmi mes autres sculptures — qui peuvent toutes être des monuments — si les hommes le désirent. [...] Le monument dédié à Heinrich Heine, une forme monumentale comme il en a toujours existé, mais soumise à mes propres lois¹².» Intrinsèquement investie des traces de la mémoire collective, la sculpture de Poulin interpelle la dimension commémorative.

Avec *La Nuit, de toutes parts*, 1988, la persistance du thème de la nuit se confirme. Complexe, mystérieuse, l'œuvre comporte deux éléments: un volume principal,

sobre et somptueux, tombeau massif supportant ce qui pourrait être une table et s'appuyant sur ce qui pourrait être une tête de lit; à l'écart, se dresse à la verticale un plan, une table à l'unique bras levé. Sont incarnés devant nous dans le chevauchement et l'étreinte des formes, puis dans le recul et l'isolement, les mots d'un récitatif muet célébrant l'union avec l'autre dans la nuit et la séparation dans la mort. Entre autres lectures, celle des *Hymnes à la nuit* de Novalis fut déterminante. Poulin entame un difficile et troublant corps à corps avec l'idée de la mort et la finitude de l'être. Il le met en scène dans un lieu inconnu, ou domestique, comprimant dans une plénitude charnelle les références au sommeil et au dernier sommeil, à la petite mort et à la vraie. La synchronie, la simultanéité des pulsions de vie et de mort sont évoquées lyriquement comme dans ce passage de Hermann Broch: « Ils plongent avec une séduction insensée leur regard dans le regard et ne savent pas que se coucher pour l'amour, c'est se coucher pour mourir¹³. »

En état d'abandon et de dialogue, les volumes s'inclinent et se cherchent; ils tendent à s'intégrer avec le sol. Avec *Déplacement lent*, 1990 s'amorcent une élévation et un mouvement de la forme s'éloignant dramatiquement de la table-tombeau et de la tombe-murale. Brisant le statisme de la dalle et de la stèle, l'ensemble évoque de manière poignante le paysage et le rituel vénitiens, la solennelle procession marine et l'héroïque construction sur pilotis. Immobile, le corps est transporté sur des eaux qui ont repoussé et englouti le sol. En transit dans l'espace intemporel, ni au-delà ni outre-tombe, la sépulture sera ultimement arrachée ou livrée à la mer. Incertain, ambigu, le sol se liquéfie, il déstabilise le spectateur et l'invite à la rêverie, mélancolique ou métaphysique. *La Nuit, devant soi* (1992-1993) poursuit également ce dernier voyage en défiant la pesanteur, mais son parcours rejoint graduellement les sols de la croisée des chemins et ceux des calvaires traditionnels, notamment ceux que l'artiste a visités en Bretagne en 1987 et ceux qui ont aussi étayé la tradition de la sculpture ancienne au Québec¹⁴. La croix apparaît, fragmentée, surgissant hors des flots; elle se révèle en état de prostration mystique (la chute du Christ lors du chemin de la Croix) ou d'accouplement séculier. Le symbolisme de la croix est transhistorique. « C'est ainsi qu'une œuvre, une pierre qui dissimulait une forme en T, la croix originelle,



Cimetière du Père-Lachaise, Paris devint la pierre tombale de cette femme¹⁵» (Rückriem). Élaborée en toute individualité, la proposition artistique devient ainsi la mémoire publique d'une existence finie.

Littéralement affranchies de la densité concrète des matériaux, les formes émergent et transparissent dans les dessins de Poulin avec fluidité et une certaine prescience. *Malgré la nuit*, 1990-1994 scrute le port et le transport, dans l'espace suspendu, de la forme chargée, imagée. La qualité insaisissable du lieu inconnu est paradoxalement mise en lumière dans les sombres profondeurs du noir radiant qui anime le *Sans titre*, 1997. Dans *Seuils n° 8*, 1998 sont confrontées les certitudes et les errances d'un énigmatique escalier figurant en simultanément la descente et/ou la remontée. Les dessins concertent, avec subtilité, les passages et les glissements d'une morphologie davantage orthogonale à celle, ambiguë, de l'évocation parfois organique voire anthropomorphe (les arêtes, la cage thoracique, les ouvertures et les échappées de la mise en terre), sourdement assujettie aux impressions connotées de la couleur rouge.

Bien que ses volumes soient toujours ancrés dans une matérialité empreinte d'opacité et de gravité, Poulin associe dans *Dérobée*, 1995-1996 l'arbre et la croix dans une irrésistible étreinte, celle de l'élan vital et de la référentialité. La verticalité et le principe de croissance côtoient ici une dramatique descente au caveau, le cercueil-sarcophage étant dorénavant perçu comme l'actualisation d'une inhumation ou la voie d'entrée à l'espace mortuaire souterrain. L'espace sculptural incorpore le vide primordial et absolu et suggère son propre déploiement à l'horizontale et sans fin sous nos pieds. La rigueur orthogonale des formes, leur clarté et leur résonance dégagent une expressivité et une charge symbolique extraordinaires.

Défiant plus avant les limites de l'espace sculptural, *Axis mundi*, 1997-1998 investit le Jardin du Musée et le transforme en lieu de mémoire, en cimetière («Le cimetière est le lieu d'un langage¹⁶»



[Jean-Didier Urbain] civiles catacombes à ciel ouvert. Livrée aux éléments, la sculpture de bronze, une première à cette échelle pour l'artiste, les incorpore en son essence : coulée par le feu, pétrifiée à l'air libre, recueillant la pluie en ses surfaces et ancrée, partiellement ensevelie dans la terre et le gravier. L'arbre des connaissances y rejoint la *colonne sans fin* de Brancusi. L'élévation vers le ciel est formellement contredite ; reliée au sol, elle accompagne et s'intègre au rituel funéraire. « En confiant les morts à la terre, la sépulture ne relègue pas les ancêtres dans le passé, elle garantit par une cérémonie qu'ils survivront dans la mémoire de la tradition, qui par son autorité gouverne la société et exige des vivants le respect des morts¹⁷ » (Robert Harrison).

Arbres du soir
(à la mémoire de
Jean Papineau),
1998-1999
Bois polychrome
320x 153 x 455 cm
Collection de l'artiste

Esthétique combinant le sacré et le profane dans un langage personnel d'une évocation poétique peu commune, l'œuvre de Roland Poulin se nourrit au creuset de métaphores immémoriales — la forêt primordiale, la croix, l'enceinte, le vaisseau. Ainsi, par exemple, « de l'arbre généalogique à l'arbre de la connaissance, de l'arbre de vie à l'arbre de la mémoire, les forêts ont constitué un fonds symbolique indispensable dans l'évolution culturelle de l'humanité, et l'essor de la pensée scientifique moderne reste impensable en dehors de la préhistoire de ces emprunts métaphoriques¹⁸ » (Robert Harrison). Les images et les symboles tels qu'ils sont définis par Carl G. Jung sont de première importance pour l'artiste¹⁹. Ces images symboliques définissent l'être ; elles habitent l'inconscient collectif et l'imaginaire universel. À la fois évanescences et chargées, elles s'infiltrèrent dans l'articulation de la pensée et les méandres du rêve.

Réalisées pour l'exposition, les deux nouvelles sculptures de Poulin proposent des développements significatifs.

Arbres du soir (à la mémoire de Jean Papineau), 1998-1999 interpelle de nouveau, en le renouvelant,

le genre du tombeau. Les arbres qui enchâssent le tombeau-monument recréent une

atmosphère de cathédrale, une ossature architectonique édifiant des

arcs dans l'espace. Laconique, cette élévation

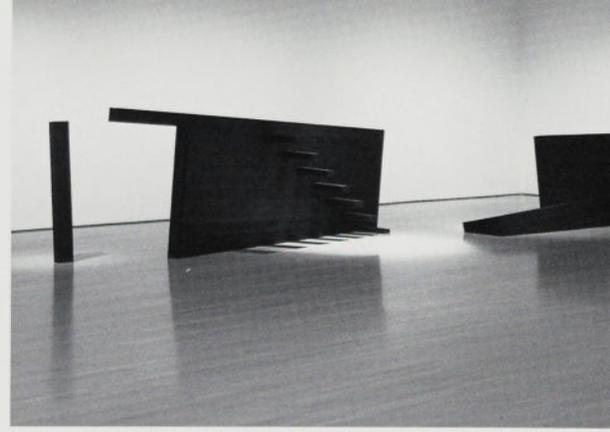
sylvestre et céleste comporte

Le Dernier Jardin, 1999

Bois polychrome

180 x 250 x 950 cm

Collection de l'artiste



également, et avant tout, une tombe-cénotaphe entrouverte pour l'accueil final. Le tombeau se distingue nettement des volumes horizontaux précédents, davantage près du sol, en ce qu'il reprend de la hauteur tout en concrétisant une descente vertigineuse et irrésistible vers des profondeurs indéfinissables, évoquant la caverne souterraine, la cavité utérine, le vide et la fin.

Chez Poulin, les lieux de la sculpture empruntent à l'architecture, notamment au niveau des passages d'un espace à l'autre. De la nef gothique à la carène de bateau, de l'escalier d'un mur monumental à la porte menant tout autant à l'intérieur qu'à l'extérieur d'un espace indéfinissable, *Le Dernier Jardin*, 1999 construit dans l'absolu un écran perméable aux souvenirs et aux impressions durables. L'amplitude fragmentée des éléments—le mur-escalier, le mur-tombeau, la colonne-pilotis—suggère le parc commémoratif, la demeure protégée, un navire en partance vers l'ailleurs, «un pressentiment ténébreux de la voie que le navire va prendre dans les ténèbres²⁰» (Hermann Broch). La dimension imposante du mur s'accommode naturellement des excès et des débordements contenus de la polychromie. Les pigments verts et rouges appliqués en couches successives (complément logique au laminage stratifié des planches et des panneaux de bois) refont surface de manière paradoxale : obscurcis mais vibrant à la lumière, opaques mais soudain translucides. La couleur prend de telles qualités d'efflorescence et de profondeur qu'elle rappelle parfois celle, immatérielle, des tableaux de Rothko.

C'est dans la patiente et singulière transformation de la matière que Roland Poulin extrait les images qui façonnent l'existence. Parce qu'elle est formellement claire, concise, sans compromis, et qu'elle se fonde sur un imaginaire fertile et puissant ainsi que sur la maîtrise des moyens plastiques, sa sculpture porte les marques d'une esthétique authentique et originale. Elle convoque l'archaïque et l'actuel, le tragique et le sublime dans des lieux de haut contraste où la verticalité est immédiatement contrariée, où la certitude physique du sol est précarisée et où l'espace intemporel rejoint les vagues océaniques de l'*acqua alta*.

Josée Bélisle

- 1 Ce titre comporte, bien que très librement, une triple référence : d'abord, dans l'acception première, cette définition du procédé alchimique nous semble appropriée au regard de la rigueur que R. Poulin porte à l'exactitude de la fabrication des volumes, du respect des propriétés de la matière et de la volonté de la transformer en objet chargé de sens. L'allusion au roman du même titre de Marguerite Yourcenar (*L'Œuvre au noir*, 1968) se greffe à la parution en 1983 de son recueil d'essais intitulé *Le Temps, ce grand sculpteur* ; enfin, l'expression comportant le mot passages rappelle celle de l'ouvrage séminal de Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977).
- 2 Fernande Saint-Martin, « Le système de la sculpture », in *Roland Poulin: Sculptures et dessins 1982-1983*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1983, p. 9.
- 3 Cité par Guido Guidi, dans le texte « Penser avec les yeux », in *Carlo Scarpa architecte: Composer avec l'histoire*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1999, p. 205.
- 4 « Orphée était proche des dieux. Les simples mortels, quant à eux, n'ont pas eu l'opportunité de l'aventure orphique : celle d'un aller et retour entre la vie et la mort. » Jean-Didier Urbain, *L'Archipel des morts*, Paris, Plon, 1989, p. 22. Soulignons également le sous-titre de l'ouvrage : « Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident ».
- 5 Roland Poulin, « Notes 1974-1975 », in *Parachute*, n° 1, automne 1975, p. 25.
- 6 *Ibid.*
- 7 L'artiste a porté à notre attention l'ouvrage de Roger Caillois intitulé *La Dissymétrie*, publié chez nrf Gallimard en 1973.
- 8 René Payant, « La part de l'ombre », in *Spirale*, n° 38, novembre 1983, p. 9. *La Part de l'ombre* sera également le titre d'une sculpture de bois polychrome que R. Poulin réalisera en 1985-1986.
- 9 Johanne Lamoureux, in *Roland Poulin, Sculptures and Drawings*, New York, 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, 1986, p. 23. J. L. précise cette référence à la note 9 de son texte : Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, New York, Harry N. Abrams, s. d., p. 24.
- 10 Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, tome I, *Le Temps des gisants*, Paris, Éditions du Seuil, Points Histoire, 1985, p. 287.
- 11 Erwin Panofsky, *La Sculpture funéraire, de l'ancienne Égypte au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995, p. 112.
- 12 Ulrich Rückriem, *Ulrich Rückriem*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1983, p. 66.
- 13 Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, Paris, Gallimard, 1997, p. 24-25.
- 14 « C'est à compter du milieu du XVIII^e siècle que l'usage d'ériger des croix de chemin, [...], ou des calvaires, commence à vraiment se répandre au Québec. [...] on en trouve le long des chemins ou à la croisée des routes, aux limites du village ou au fond des rangs. [...] La plupart des calvaires ne comptent qu'un seul personnage, le Christ en croix. » John R. Porter et Jean Bélisle, *La Sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1986, p. 114.
- 15 Ulrich Rückriem, *op. cit.*, p. 52.
- 16 Jean-Didier Urbain, *op. cit.*, p. 16.
- 17 Robert Harrison, *Forêts, Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 1992, p.35.
- 18 *Ibid.*, p. 26.
- 19 Roland Poulin reconnaît que la pensée de Carl G. Jung et, notamment, son ouvrage séminal *L'Homme et ses symboles* (1964), a nourri son approche esthétique. Voir à ce sujet, dans le catalogue publié à l'occasion de sa rétrospective au Musée des beaux-arts du Canada en 1994, la notice accompagnant la reproduction d'un dessin préparatoire datant de 1970, à la page 101.
- 20 Hermann Broch, *op. cit.*, p. 19.

[Œuvres et propos de Roland Poulin]

La Nuit, de toutes parts, 1988



[On ne doit pas penser, et il n'est pas possible de dire :
je ferai une architecture poétique. La poésie naît de la chose en soi,
si celui qui la fait a en lui cette nature¹.]

Carlo Scarpa

Ces propos de Roland Poulin sont extraits des entretiens qu'il nous a accordés au cours de la préparation de l'exposition.

J'ai pensé à cette phrase de Scarpa à propos de la question de la poésie. Je cherche dans mon travail à rejoindre toutes les dimensions de l'être, à la fois son intelligence et sa sensibilité. Je ne me suis jamais vraiment posé la question si ce que je faisais était poétique. La poésie ne se fabrique pas. Si je voulais rattacher un mot à mon travail, celui qui me viendrait le premier à l'esprit serait celui d'évocation. L'évocation est d'autant plus forte s'il y a une clarté formelle. C'est dense, c'est clair, c'est articulé formellement, c'est très localisé dans l'espace et finalement on ne sait pas du tout où on est. C'est d'autant plus troublant et déstabilisant que c'est à la fois très précis et très flou.

Pour revenir à Carlo Scarpa, il est très soucieux de créer dans son architecture des passages entre la verticalité

et l'horizontalité. Il propose des éléments de transition, alors qu'une grande partie de l'architecture moderne se caractérise par l'introduction, avec une très grande violence, de la verticalité dans l'espace. En sculpture par exemple, Richard Serra oppose et insère ses plans d'acier brut dans un contexte urbain violent. La violence comme réponse à la violence. Si j'établis un rapprochement avec mon propre travail et celui de Scarpa, je n'introduis pas la verticalité de manière brutale ni violente. Au contraire, j'ai comme souci de travailler le plan horizontal, le plan du sol, de l'intégrer comme une partie de l'œuvre. On a l'impression que mes sculptures en émergent ou qu'elles y sombrent. Elles activent littéralement le sol. Le sol n'est plus un espace neutre : c'est l'espace que la sculpture et le spectateur partagent. Mais il est aussi une fiction. Encore là, voilà un paradoxe : le spectateur marche sur le plancher, il sait que le plancher est solide, et pourtant, visuellement, le plancher se dissout. Tout mon travail est une recherche de fusion, fusion avec le sol, fusion des éléments entre eux.

1. Carlo Scarpa, « L'architecture peut-elle être poésie? », in *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 19, 1986, p. 12. Cet extrait est cité par Guido Guidi dans son texte « Penser avec les yeux » dans l'ouvrage Carlo Scarpa architecte : Composer avec l'histoire, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1999, p. 211.



Déplacement lent, 1990



Je suis engagé dans un corps à corps avec la matière. Je sais bien que si je fais quelque chose qui ressemble à un coffre, qui peut contenir mon corps, je m'expose à l'investir tôt ou tard. La sculpture est une expérience à l'échelle humaine, par rapport à mon propre corps. Je suis le premier spectateur de mes sculptures et, quand je me retire, c'est le corps du spectateur qui rentre en ligne de compte.

Pour moi, le sens ne précède jamais l'expérience. Je ne tiens pas à proposer au spectateur une expérience où il est subjugué par le travail parce qu'il est dépassé par l'échelle: c'est à son échelle. On peut participer, faire l'expérience de ces sculptures, s'arrêter, être dans un état d'attention ou de contemplation active en se déplaçant autour de l'objet. On a déjà dit de mes sculptures: « They're slow sculptures. » Les sculptures ne viennent pas vers nous: il faut aller vers elles, il faut en faire l'expérience, c'est une expérience temporelle, qui se déroule dans le temps et qui s'adresse à tous les sens. Je suis conscient que je demande beaucoup au spectateur. Je lui demande de s'investir.

S'il cesse de regarder ne serait-ce qu'une seconde, tout sombre dans le noir.

Mon travail devient un écran sur lequel je me projette, ça me permet à moi de rêver, mais mon rêve ne prend pas toute la place. Je laisse le spectateur rêver, je lui livre une situation où il peut effectivement spéculer. J'aime vraiment cette grande idée de Jung au sujet des archétypes, qui a été reprise par Hermann Broch dans *La Mort de Virgile*, où il nous dit: « ... la vie humaine est soumise à la grâce et à la malédiction des images; ce n'est qu'en images qu'elle peut se concevoir elle-même, impossible de bannir les images, elles sont en nous depuis l'origine du troupeau, elles sont antérieures à notre pensée et plus puissantes qu'elle, elles sont dans l'intemporel, elles enferment en elles le passé et l'avenir, elles sont un double souvenir de rêve, et plus puissantes que nous¹. » Les formes et les images archétypes constituent un langage qui nous appartient en commun. J'y ai vu une possibilité de langage qui laisse de la place pour les autres. Les archétypes permettent de maintenir la sculpture dans une sorte de zone d'évocation entre l'abstraction et la figuration; ils reprennent des grands thèmes qui sont là depuis les débuts de l'humanité.

1. Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, Paris, Gallimard, Collection l'Imaginaire, 1997, p. 74.

Malgré la nuit, 1990-1994



9/10-2014

Le vide est là depuis le tout début de mon travail. Quadrature, par exemple, semblait encadrer une portion du sol, toute l'activité se situant à la périphérie de notre œil. Ce sol qui fait partie de la sculpture est en fait un vide. On dit que la nature a horreur du vide. On le comble. On le remplit. Ma sculpture se présente souvent sous la forme de fragments dans l'espace. On a tendance, avec des fragments, à tenter de composer un tout. On travaille encore là à combler un vide, un manque. Il y a ainsi une participation active où on remplit mentalement les vides, où on rassemble les fragments. Ma sculpture semble se maintenir à la frontière de la figuration et de l'abstraction.

Pour reprendre l'expression de Bachelard, ça permet le rêve.

Ma figuration vient de l'abstraction, parce que, dans l'abstraction, j'avais une totale liberté formelle. J'ai d'abord été séduit par un tableau de Borduas, *L'Étoile noire*, et par la découverte de l'automatisme et de l'*action painting*. Cette rencontre avec Borduas a déterminé mon engagement artistique. J'ai toujours cherché à maintenir cette liberté formelle dans un travail qui est devenu, au fil des ans, plus figuratif, et, je dois ajouter, je suis devenu assez critique de ce mythe de «l'art pour l'art», d'un art pur, d'un art autonome, en dehors du contexte.

La sculpture est un art difficile. Les matériaux ne se prêtent pas d'emblée à une poésie. La sculpture est soumise à toutes les lois physiques du monde. Et, en même temps, il faut y échapper parce que, sinon, il n'y a pas de poésie. La matière elle-même n'est pas assez « chargée » pour moi : telle quelle, elle ne suffit pas pour accéder à un niveau symbolique. Les pigments à l'huile qui imprègnent la surface de mes sculptures jouent certainement un rôle à ce niveau. Traditionnellement, la sculpture a souvent, sinon toujours, été polychrome, même les marbres grecs. Je porte une attention particulière à la qualité des surfaces, parce que la surface, c'est à mon avis ce qui est le plus important ; alors qu'il semble acquis que ce qui importe le plus, c'est d'aller en profondeur. Paradoxalement, cette profondeur se trouve

à la surface, parce que c'est à la surface que les traces s'accumulent, autant les traces de fabrication et de transformation de la matière que l'empreinte que laisse le sculpteur dans (par) son contact avec la matière. C'est à la surface que tout se révèle : c'est le point de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur. Je repense à cette expérience que j'ai faite autour de 1974-1975. J'ai refait, à partir d'une photographie, une œuvre de Rodchenko dont j'aimais particulièrement l'articulation. Je cherchais à la comprendre de l'intérieur. La différence entre le véritable Rodchenko et le mien, c'est que Rodchenko en a eu l'idée, ce qui en soi n'est pas rien. Mais dans cette rencontre, dans ce corps à corps entre l'artiste et la matière, je me serais attendu à ce que celle-ci en sorte sérieusement transformée.

La Nuit, devant soi, 1992-1993





1. David Plante, *The Francoeur Novels*, New York, E. P. Dutton, 1983 « *Le vent silencieux souffla la neige en formant un angle, et, l'espace d'un moment, il crut que la gravité s'était déplacée et il se pencha un peu sur le côté. La gravité se déplaça à nouveau et la neige tomba dans une autre direction; et tout à coup la neige se mit à tomber en s'entre-croisant en même temps, et alors, dans un souffle soudain, le tout s'est lentement soulevé dans le silence.* » (Notre traduction)

Ce travail constant avec le sol, cette façon de l'intégrer à l'espace de la sculpture et d'en faire un élément actif, voilà, je crois, l'élément singulier de mon travail. En d'autres termes, de façon moins formelle, je dirais que mon travail est l'expression d'un certain vertige horizontal. Le paysage nordique m'a amené à concevoir la lumière et l'espace de façon singulière. Ici, quand la neige envahit le paysage, que les choses sont enfouies dans le paysage, qu'elles ont l'air de sombrer ou d'émerger, ou parce qu'à cause du vent, la neige s'est amoncelée d'une certaine façon et que l'horizon semble

incliné, on expérimente un changement radical du paysage. On perd nos repères. On est déstabilisé. Ces changements peuvent s'opérer rapidement, dans l'espace de quelques heures. Ces mots de l'auteur américain David Plante me reviennent souvent en tête : « Silent wind blew the snow at an angle, and for a moment he thought that gravity had shifted, and he leaned a little to the side. Gravity shifted again and the snow fell in another direction, and suddenly the snow fell in many criss-crossing directions at once, and then with a sudden rush it rose silently slowly upwards¹. »

La sculpture n'existe pas à partir d'un point d'observation unique. Elle est pour moi la somme de tous ses instants de perception. C'est une expérience temporelle. J'aime changer de position d'observation, regarder les choses différemment : j'apprends beaucoup de la sorte. C'est le travail de l'artiste de renouveler le langage, à partir des mêmes images d'un signe qui revient. On ne travaille pas comme je l'ai fait avec insistance cette image du tombeau sans qu'il y ait quelque chose là, de récurrent, d'immanent.

Je suis sensible au tragique, au sentiment tragique de l'existence. C'est ce que j'éprouve devant certains tableaux de Rothko. La dimension tragique est fondamentale. La vie est précieuse parce

qu'il y a la mort. Quelle contradiction, quel paradoxe. Je suis habité par un sentiment d'urgence que je n'éprouvais pas quand j'étais jeune. Je dis souvent en boutade que c'est dans les cimetières que je me sens le plus vivant. C'est là le lieu de mémoire par excellence, car la sculpture entretient depuis très longtemps une longue histoire avec le corps et sa disparition dans la mort. C'est ça qui est émouvant en sculpture. Parce qu'essentiellement, pour moi, la sculpture est mémoire. Le monument, c'est la mémoire collective. Le mot anglais *memorial* le décrit bien. Le XX^e siècle a rompu avec cette idée de mémoire collective. Je comprends cette rupture, elle était nécessaire. Mais il me semble qu'elle doit aujourd'hui être reconsidérée.

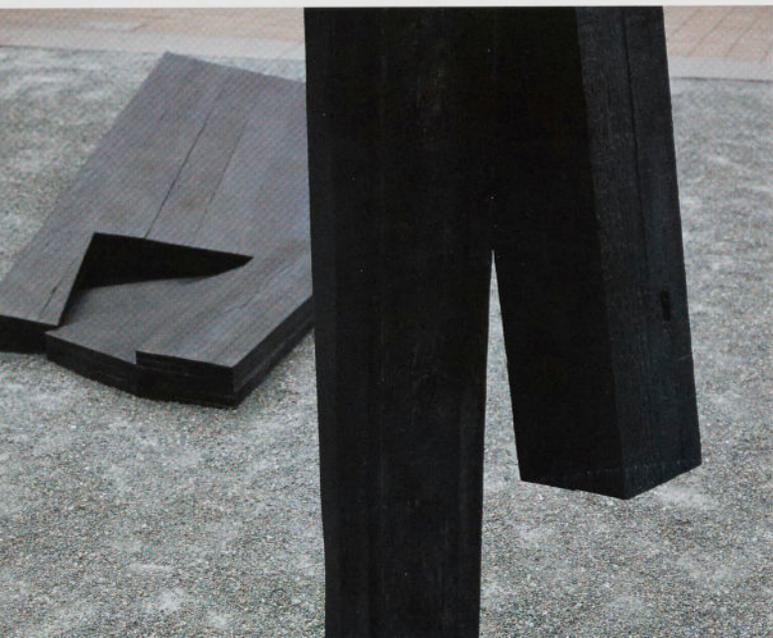
Dérobée, 1995-1996







Axis mundi, 1997-1998

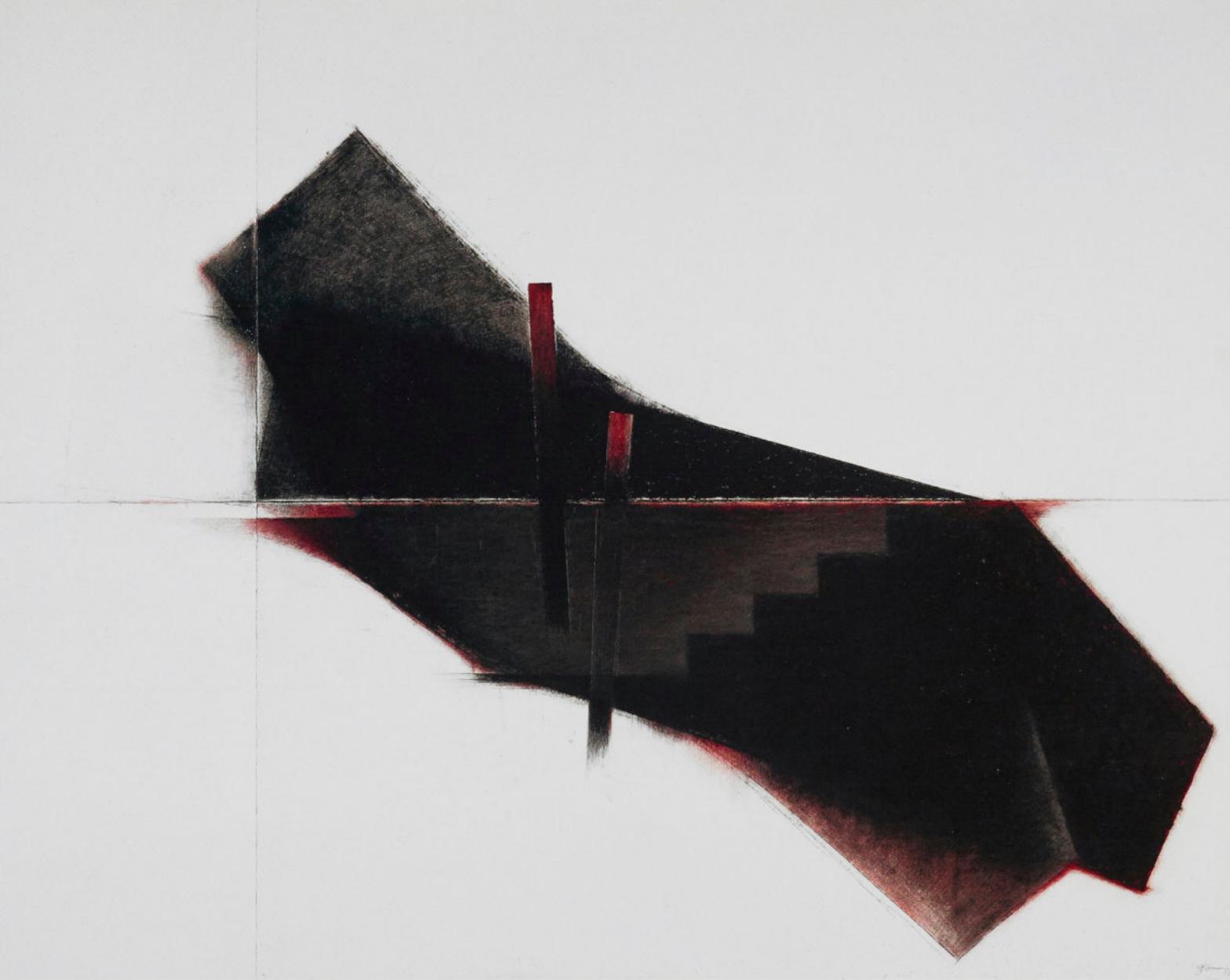




Sans titre, 1997



Seuils n° 8, 1998



Arbre du soir (à la mémoire de Jean Papineau), 1998-1999

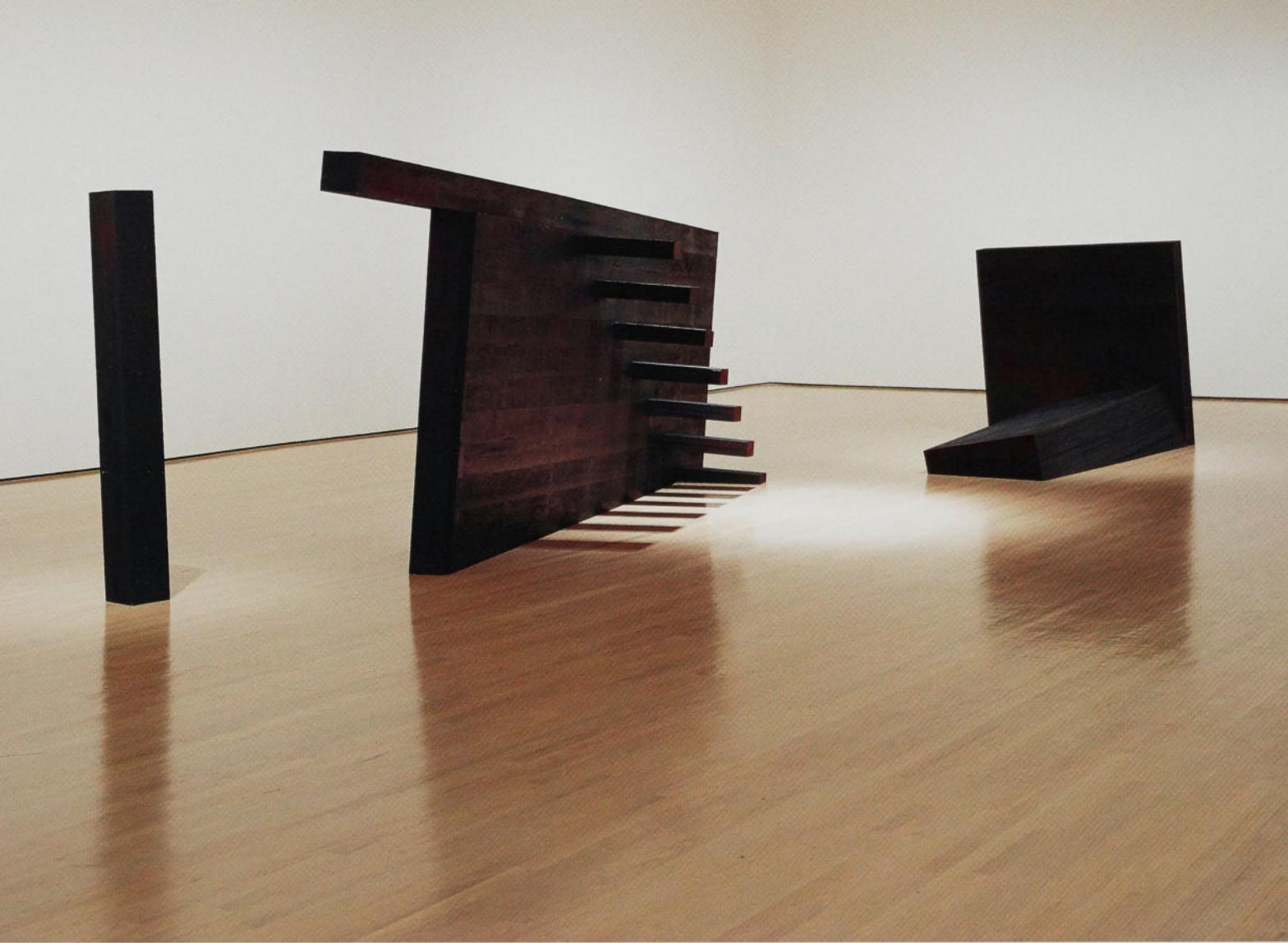


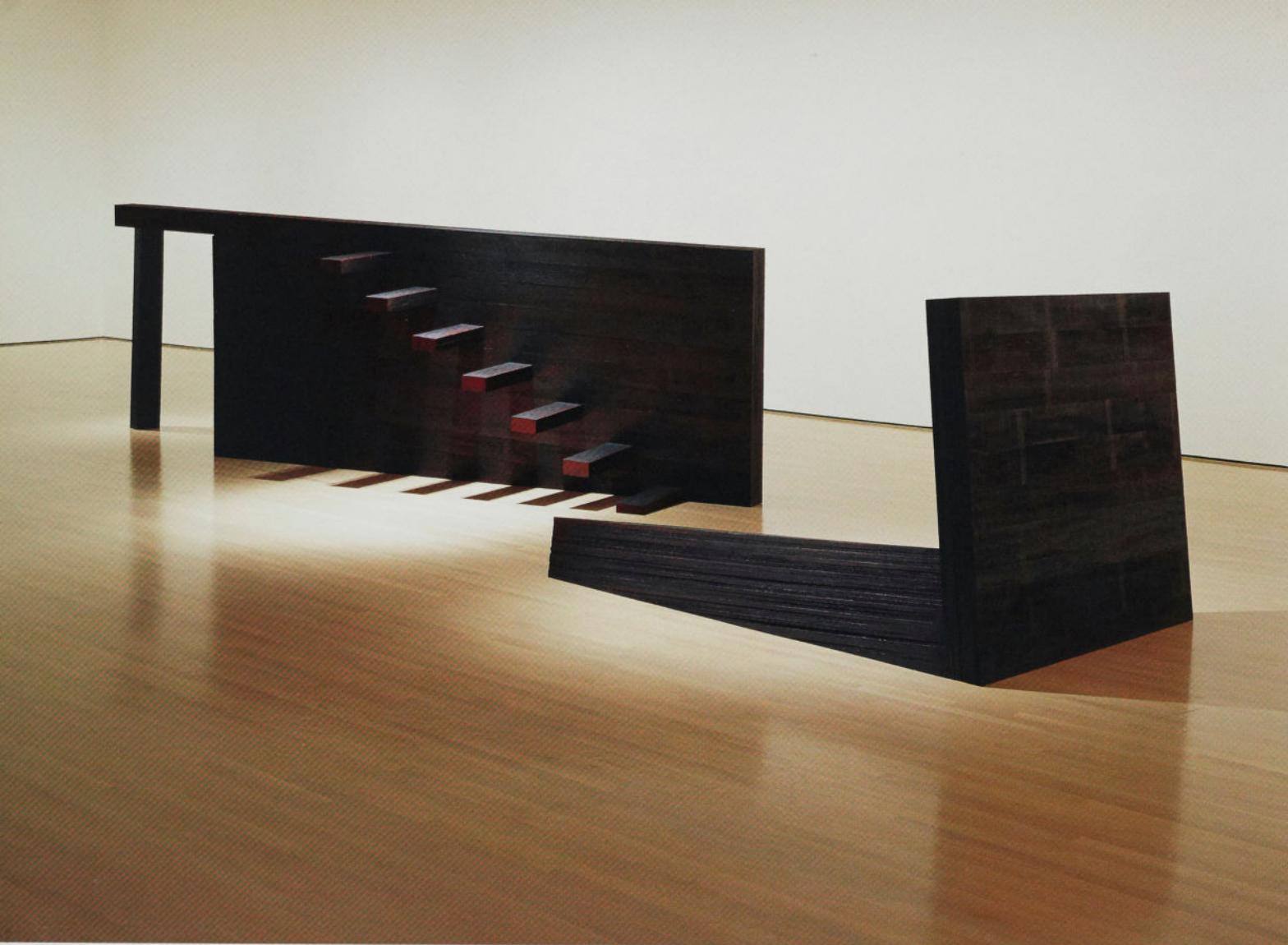
Arbre du soir (à la mémoire de Jean Papineau) (détails), 1998-1999

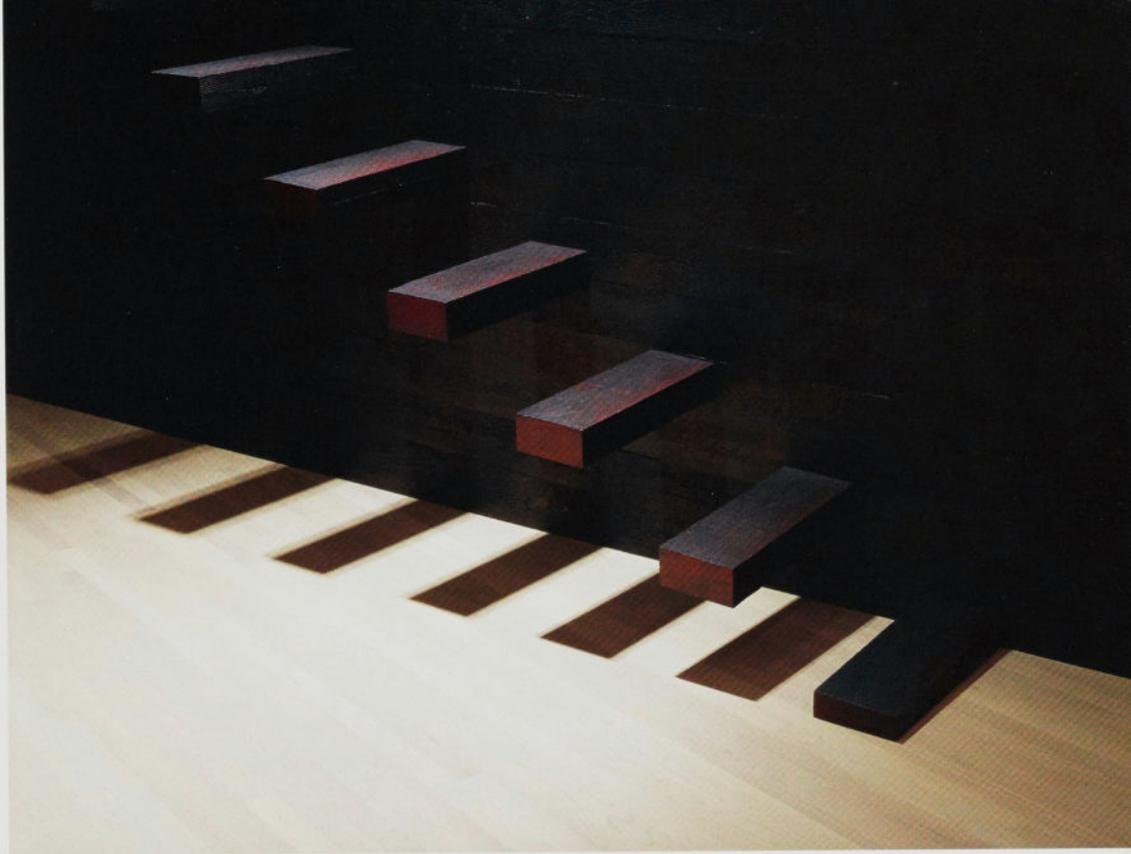




Le Dernier Jardin, 1999







Le Dernier Jardin (détails), 1999

[L'Œuvre au Noir, or the Passages of Shadow¹]

For the past thirty years, Roland Poulin has shaken up the established order of sculpture and proposed, in response to existential chaos, formal passages in which the private, the tragic and an eloquent resistance coexist. His sculptures and drawings probe the depths of reconstructed spaces, in which reality and appearance, the idea of the object and the infinite rigour of its formation, come together. Throughout an exacting, unyielding artistic practice, he has questioned the specific properties of an approach rooted simultaneously in a knowledge of tradition and a reassessment of its abandonment by modernism. "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"² (Fernande Saint-Martin). The primordial, temporal dimension of human experience underlies and validates the work. Concise, dense and minimal, the forms offered to our gaze reveal themselves and take on meaning in the alternation between void (original, absolute) and solid (transformed matter).

While it is decidedly more obvious in works produced since 1985, when the artist returned to the use of wood as his principal material, the expressive content is nevertheless also present in his earlier pieces, austere cement sculptures whose volumes, rising only slightly off the ground, could bear a discreet relationship to humble gravestones. These fundamental, ontological concerns with archetypal forms and images linked to the cycle of life penetrate his work and permeate it with layers of meaning which are perceived as variously and randomly being somewhat akin to theatricality, sensuality and the sublime. "I believe that it is art that makes us grasp the reality of the world. It is the effort that man has made, since his beginning, to make clear for himself, through forms, his own existence"³ (Carlo Scarpa).

The exhibition *Roland Poulin* is one in a series of solo exhibitions which the Musée organizes from its own collections. The artist's work is represented in the collection by seven sculptures (*Quadrature*,

1978; *Ombres portées*, 1981; *Des ombres dans les angles*, 1981-1982; *La Nuit, de toutes parts*, 1988; *La Nuit, devant soi*, 1992-1993; *Dérobée*, 1995-1996; *Axis mundi*, 1997-1998), a bronze relief (1990), twenty-one drawings (1974-1998) and two prints (1976 and 1996). This body of work allows a convincing demonstration of a practice whose chief concerns are often suggested in the titles of the works themselves: formal clarity of the rectilinear volumes, importance of light and significance of its absence, symbolism of night and the part played by the imaginary. The exhibition does not present them all, however, focusing instead on the output of the last decade or so and placing more emphasis on the exemplary formalization of archetypal metaphors evoking life, the principles of growth and obliteration in death. Six sculptures, including two major new pieces not previously shown—*Arbres du soir (à la mémoire de Jean Papineau)*, 1998-1999 and *Le Dernier Jardin*, 1999—and three drawings offer reminders of the precariousness of being and the symbolic strength of the artistic gesture, and embody for the viewer possible openings onto the enigmatic spaces of “the Orphic adventure.”⁴

During the seventies, Roland Poulin developed the basic principles of a visual exploration well acquainted with the issues of minimal art and conceptual art. Investigating places charged with forms that are situated, even displaced in space, he nevertheless avoided the hazards of overly rigid compartmentalization: “I would like to think that my work is the symbiosis of thought and fortuitousness, and that its effectiveness as an object lies in the delicate balance between a strict geometry and the gesture.”⁵ This importance attached to the gesture, the marks the artist leaves, coupled with the repetition of identical elements, “charges the object and gives it a contemplative character.”⁶ It suspends and expands time. In fact, the repertory of deliberately simplified forms then used by Poulin (square, triangle, rectangle, longitudinal axis) brings out precisely the internal tensions that give them life, their methods of assembly and the subtle distortions of their combinative possibilities. *Quadrature* (1978) exemplifies this approach. One of Poulin’s first sculptures made exclusively of cement (the previous ones could include wood, wire mesh, glass or cardboard), it is based on the strict geometry of a square inserted in negative form in the centre of the work, which is nonetheless ultimately perceived as a spiral

paradoxically developed by orthogonal beams. The odd, non-symmetrical number of elements (seven, also tinged with symbolism) induces dissymmetry⁷ and reinforces the impossibility of reducing the entire experience of the work to a single look or a single reading. The spiral figure suggests the archetypal image of the uroboros, the snake swallowing its tail, evoking the cycle of birth and death. For Poulin, it is important to establish a dialectics of the contradiction and reconciliation of opposites, a bringing together of the site of sculpture and its space, of what is included in the configuration and periphery and what is left out.

Gradually, the structures metamorphose, are fragmented and become noticeably higher. In *Ombres portées* (1981), the space opens and low cement walls rise up to contain the enveloping, interstitial void and invest it with what René Payant called “the share of shadow.”⁸ The ground becomes an integral part of the sculptural space, and the density of the vertical planes dissolves in the surfaces’ patina of shades of grey. Light, an essential element, acts to calibrate the volumes and sharply define “shadows at the angles” with the same preponderance that originally characterized Poulin’s luminous projections and “immaterial structures” of the early seventies. The artist recognizes the oblique reference to cemeteries in *Ombres portées*; in its horizontality, he emphasizes the charged quality of the space lying literally between/beneath the stones and slabs. The contrasts of shadow and light, void and solid, affirm the ontological duality of the work, which is especially apparent in the drawings from the same period.

These bipartite drawings, initially divided vertically in two (left-right), suggest slight motion, the meaningful shift of planes in ambiguous space. Positive and negative are a forceful presence in these rectangular projections that float and gather volume. The two parts then become superimposed, the lines assert themselves and a fictitious horizontal, the meeting of sheets of paper, separates the contrasting variations of opening and closing, opacity and transparency. In these drawings, relationships and tensions apparently free of the gravity of matter in spite of their sensual materiality and their opposing attraction become firmly established.

A structural response to the seemingly unstable sketch—first subtly and then insistently simplified—of the outlines of volumes, the black form that fills the drawing becomes a container and may be likened to the image of a tomb taking its place in a paradoxical space.

Poulin's work is defined by the human scale—first of all, in our appreciation of the geometrical sculptures next to the ground, viewed at eye level and necessarily from different vantage points, and then in the horizontal expanse of a space which could also suggest the disappearance of bodies. Starting in 1985, when he resumed his exclusive use of wood, Poulin altered his formal approach significantly, giving it broader substance and, literally, body in the shaping of volumes that could receive a recumbent body and may resemble a coffin or tomb. Thus we see the abstract evocation, within the absolute, of the vital principles and potential reminiscence of fragmented, organized spaces filled with shadow and light, slip towards the symbolic, formal confrontation of the fragile human destiny. New motifs make their appearance, still rooted in structured orthogonal arrangements—bed, table, hearth, arch. Constructed by successive additions of layers of wood, they allude to the home, architecture and monument. "From its origin, the funerary monument was conceived around two principal types: the body and the house. Erwin Panofsky speaks of anthropomorphic and domatomorphic monuments"⁹ (Johanne Lamoureux). *Demeure*, or home, is the title of the first large, polychrome wood sculpture produced by Poulin in 1985. Although the fragmentation of form persists, the model of the labyrinth disappears in favour of the funerary metaphor. The polychromy created by Poulin is paradoxical, deep, dark, nearly black; it initially seems to negate itself, yet sets off "the colours of night" (Novalis) and abounds in allusions to nature, the earth and the sea (green), and to fire, blood and love (red).

At the end of what he calls "an attentive visit to our imaginary museum of tombstones and graves,"

Philippe Ariès observes that, over the course of history, "the desire to be oneself
forced tombstones to emerge from their anonymity and to become
commemorative monuments. At the same time this

desire made the soul the essential element of the personality. Liberated from the weight of the species, the soul became the [condensation] of the being, the individuality itself, an individuality whose characteristics, whether good or bad, nothing could now alter."¹⁰ Poulin's volumes re-establish this "condensation of the being" in their conquered, stratified density at the same time as they express and liberate its essence through the traces of glue and layers of pigments.

Viewed traditionally, sculpture holds a commemorative value: it conveys family, collective or civic memory. In concluding his 1956 series of lectures on tomb sculpture, Erwin Panofsky cautioned: "All those who came after Bernini were caught in a dilemma—or, rather, trilemma—between pomposity, sentimentality, and deliberate archaism. ... After him, the days of funerary sculpture, and of religious art in general, were numbered. 'Modern tombs,' says Henry James, 'are a skeptical affair ... the ancient sculptors have left us nothing to say in regard to the great, final contrast.'"¹¹ In fact, much later, formalist autonomy and the minimalist aesthetic deliberately rejected considerations tainted with this type of symbolic function. Some artists, however, would maintain an implied relationship with the monumental dimension, which is easily overlooked or denied. Ulrich Rückriem, for example, says of his *Monument to Heinrich Heine* (1982): "As it currently stands, this sculpture fits in with my other sculptures—which can all be monuments—if men so desire. ... The monument dedicated to Heinrich Heine, a monumental form such as has always existed, but subject to my own laws."¹² Intrinsically invested with traces of collective memory, Poulin's sculpture calls upon the commemorative dimension.

With *La Nuit, de toutes parts* (1988), the theme of night persists. The complex, mysterious work comprises two elements: the main volume, spare yet sumptuous, a massive tomb supporting what could be a table and leaning on what could be a bed head; and standing off to the side, a vertical plane, a one-legged table with its limb raised. Embodied before us in the overlapping and embrace of the forms, as well as in the distance and isolation, are the words of a silent recitative celebrating

the union with another in the night, and the separation brought by death. Along with other sources, the artist's reading of Novalis's *Hymns to the Night* was critical. Poulin embarked upon a difficult and disturbing, close, bodily struggle with the idea of death and the finiteness of being. He presents this labour in an unknown, or perhaps domestic, place compressing, in a physical fullness, references to sleep and eternal rest, to *petite mort* (or climax) and actual death. The synchrony and simultaneity of the life and death impulses are lyrically evoked, as in this passage from Hermann Broch: "Foolish-lovely eye sunk in eye, and they did not know that all lying down for love was also by some token a lying down to death."¹³

In a state of abandonment or of dialogue, the volumes lean and seek one another; they tend to become integrated with the ground. With *Déplacement lent* (1990), an elevation and movement of the form begin, shifting dramatically away from the table-tomb and the tomb-mural. Breaking with the stasis of the slab and the stele, the composition poignantly suggests Venetian landscapes and ritual, a solemn maritime procession and a heroic construction on *pilotis*. The immobile body is carried over waters that have pushed back and swallowed up the earth. In transit in timeless space, neither going to nor coming from beyond the grave, it will ultimately be salvaged or buried at sea. Uncertain and ambiguous, the ground liquefies, destabilizes the viewer and induces reverie, whether melancholy or metaphysical. *La Nuit, devant soi* (1992-1993) carries on this final journey by defying gravity, but its path gradually joins the ground of crossroads and traditional roadside crosses, such as those the artist visited in Brittany in 1987 as well as those that buttressed the tradition of early sculpture in Québec.¹⁴ The cross appears, fragmented, rising up from the waters; it is shown in a state of mystical prostration (the fall of Christ on the Way of the Cross) or of secular coupling. The cross's symbolism is eternal. "And that is how a work, a stone that concealed a T shape, the original cross, became this woman's tombstone"¹⁵ (Rückriem). Envisioned privately, the work of art thus becomes the public memorial of a finite existence.

Literally liberated from the concrete density of matter, forms emerge
and show through in Poulin's drawings with fluidity

and a certain prescience. *Malgré la nuit* (1990-1994) examines the conveyance, in suspended space, of an intensely charged form. The elusive quality of the unknown site is paradoxically brought to light in the sombre depths of radiant black that permeates *Untitled* (1997). *Seuils n° 8* (1998) confronts the certainties and enigmas of an intriguing staircase simultaneously attempting a descent and/or a climb. The drawings subtly devise the transitions and shifts from a more orthogonal morphology to an ambiguous one of a sometimes organic or even anthropomorphic evocation (ribcage, passageways into or out of the ground), silently subjected to the connotation-filled impressions of the colour red.

While its volumes are still anchored in a materiality heavy with opacity and weight, in *Dérobée* (1995-1996) Poulin combines the tree and the cross in an irresistible embrace, that of the surge of life and of referentiality. Here, verticality and the principle of growth stand side by side with a dramatic descent into the grave, the coffin-sarcophagus now being perceived as the actualization of an interment or the entrance to an underground mortuary space. The sculptural space incorporates the primordial, absolute void and suggests its own endless, horizontal unfolding beneath our feet. The orthogonal rigour of the forms, their clarity and their resonance emanate an extraordinary expressiveness and symbolic power.

Pushing the limits of the sculptural space still further, *Axis mundi* (1997-1998) invests the Musée garden and transforms it into a place of memory, a cemetery ("The cemetery is the site of a language¹⁶" [Jean-Didier Urbain]), secular open-air catacombs. Left to the elements, the bronze sculpture, the artist's first on this scale, incorporates them into its essence: cast in fire, petrified by the open air, collecting the rain on its surfaces and anchored, even partially buried, in the earth and gravel. The tree of knowledge could recall Brancusi's

Endless Column. Its elevation towards the sky is contradicted in formal terms;

connected to the ground, it accompanies and is integrated into the

funeral ritual. "By committing the dead to the

ground, burial consigns the ancestors to the past and ceremoniously assures that they will live on in the memory of tradition, whose authority governs society and commands reverence from the quick"¹⁷ (Robert Harrison).

With an aesthetic combining the sacred and the profane in a personal language of rare poetic evocativeness, Roland Poulin's work draws from the crucible of age-old metaphors—primeval forest, cross, wall, vessel. So, for example, "from the family tree to the tree of knowledge, from the tree of life to the tree of memory, forests have provided an indispensable resource of symbolization in the cultural evolution of humankind, so much so that the rise of modern scientific thinking remains quite unthinkable apart from the prehistory of such metaphorical borrowings"¹⁸ (Robert Harrison). Images and symbols as they are defined by Carl G. Jung are of prime importance to the artist.¹⁹ These symbolic images define being; they fill the collective unconscious and the universal imagination. At once evanescent and charged, they filter into the articulation of thought and the meanderings of dreams.

Poulin's two new sculptures produced for the exhibition reveal significant developments. *Arbres du soir (à la mémoire de Jean Papineau)*, 1998-1999, constitutes a memorial tribute, in a new form. The trees that stand over the tomb-monument recreate a cathedral atmosphere, an architectonic structure erecting arches in space. This laconic, sylvan yet celestial elevation also, and above all else, comprises a tomb-cenotaph ajar for the final welcome. The tomb differs sharply from the previous horizontal volumes, closer to the ground, in that it regains height at the same time as it gives concrete form to a breathtaking, irresistible descent into indefinable depths, suggesting an underground cavern, the uterine cavity, the void and the end.

In Poulin's work, the basis of sculpture borrows from architecture,
particularly in terms of the passages from one space
to another. From a Gothic nave to

the outline of a ship, from stairs in a monumental wall to the door leading either into or out of an indefinable space, *Le Dernier Jardin* (1999) sets up, within the absolute, a screen that is permeable to lasting impressions and memories. The fragmented magnitude of the elements—the wall-staircase, tomb-wall, column-*pilotis*—suggests a memorial park, a protected residence, a ship leaving for somewhere else, “a presentiment of the path, a dim presentiment of the twilight journey”²⁰ (Hermann Broch). The imposing scale of the wall naturally brings out the contained excesses and overflows of the polychromy. The green and red pigments applied in successive layers (the logical complement to the stratified lamination of the wood boards and panels) resurface, in a paradoxical way: darkened but vibrating in the light, opaque yet suddenly translucent. The colour takes on such qualities of efflorescence and depth that it sometimes recalls the immaterial hues of Rothko’s paintings.

It is through his patient, remarkable transformation of matter that Roland Poulin extracts the images that shape life. Because it is formally clear, concise and uncompromising, and because it is based on a fertile, powerful imagination as well as on a mastery of artistic means, his sculpture bears the stamp of an authentic, original aesthetic. It summons up the archaic and the contemporary, the tragic and the sublime in places of high contrast where the verticality is immediately opposed, where the physical certainty of the ground is made precarious, and where timeless space meets the oceanic waves of the *acqua alta*.

Josée Bélisle

- 1 The title contains, albeit very freely, a threefold reference: first, the definition of the French term "œuvre au noir," referring to the process of alchemy, seems appropriate with regard to Roland Poulin's careful, precise construction of his volumes, his respect for the properties of matter and his desire to transform it into an object charged with meaning. The allusion to the novel of the same title by Marguerite Yourcenar (*L'Œuvre au noir*, 1968, published in English as *The Abyss*) is augmented by the 1983 publication of her collection of essays entitled *That Mighty Sculptor, Time*. Lastly, the expression containing the word *passages* recalls the title of Rosalind E. Krauss's seminal work, *Passages in Modern Sculpture* (1977).
- 2 Fernande Saint-Martin, "The System of Sculpture," in *Roland Poulin: Sculptures et dessins 1982-1983* (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1983), p. 18-19
- 3 Quoted by Guido Guidi, in his text "Thinking With the Eyes," in *Carlo Scarpa Architect: Intervening With History* (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1999), p. 205
- 4 "Orpheus was close to the gods. Mere mortals, on the other hand, did not have the opportunity of the Orphic adventure: that of travelling there and back between life and death."
Translated from Jean-Didier Urbain, *L'Archipel des morts* (Paris: Plon, 1989), p. 22. We should also note the subtitle of this work: "Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident" (the sense of death and the drifting of memory in Western cemeteries).
- 5 Translated from Roland Poulin, "Notes 1974-1975," in *Parachute*, No. 1 (Autumn 1975), p. 25
- 6 Ibid.
- 7 The artist drew our attention to Roger Caillois's work *La Dissymétrie*, published by nrf Gallimard in 1973.
- 8 Translated from René Payant, "La part de l'ombre," in *Spirale*, No. 38 (November 1983), p. 9
"La Part de l'ombre" is also the title of a polychrome wood sculpture which Poulin produced in 1985-1986.
- 9 Johanne Lamoureux, in *Roland Poulin, Sculptures and Drawings* (New York: 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, 1986), p. 11
In note 9 to her text, J. L. attributes this reference: Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture* (New York: Harry N. Abrams, n.d.), p. 24
- 10 Philippe Ariès, *The Hour of Our Death, Book One: Sleepers of Stone* (New York: Knopf, 1981), p. 292-293
- 11 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture, Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (New York: Harry N. Abrams, 1964), p. 96
- 12 Translated from Ulrich Rückriem, *Ulrich Rückriem* (Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1983), p. 66
- 13 Hermann Broch, *The Death of Virgil* (London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1946), p. 26
- 14 "Starting in the mid-eighteenth century, the practice of erecting roadside crosses, ... or calvaries, really began to spread in Québec. ... They could be found alongside roads or at intersections, at village limits or the end of concession roads. ... Most of the calvaries had only one figure, Christ on the cross." Translated from John R. Porter and Jean Bélisle, *La Sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane* (Montréal: Les Éditions de l'Homme), 1986, p. 114
- 15 Ulrich Rückriem, op. cit. p. 52
- 16 Jean-Didier Urbain, op. cit. p. 16
- 17 Robert Pogue Harrison, *Forests, The Shadow of Civilization* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), p. 13
- 18 Ibid. p. 8
- 19 Roland Poulin acknowledges that the thinking of Carl G. Jung and, in particular, his seminal work *Man and His Symbols* (1964) have nourished his artistic approach. On this subject, see the catalogue published for Poulin's 1994 retrospective at the National Gallery of Canada, specifically the note accompanying the reproduction of a preliminary drawing dating from 1970, on page 101.
- 20 Hermann Broch, op. cit. p. 19

[It is not enough to say: I will create
a poetic work of architecture. Poetry arises from things in themselves
if the person who makes it has this nature."¹]

Carlo Scarpa

These remarks by Roland Poulin are excerpts from interviews with the artist during the preparation of the exhibition.

1. Carlo Scarpa, "Can Architecture Be Poetry?", in Carlo Scarpa: The Other City/Carlo Scarpa: Die andere Stadt, ed. Peter Noever (Berlin: Ernst & Sohn, 1989), p. 17. Excerpt quoted by Guido Guidi in his text "Thinking With the Eyes" in the exhibition catalogue Carlo Scarpa Architect: Intervening With History (Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1999), p. 211.

I have thought of these words of Scarpa's on the subject of poetry. In my work, I am trying to connect all dimensions of the being, both intellect and sensibility. I have never really asked myself whether what I was doing was poetic. Poetry is not manufactured. If I wanted to attach one word to my work, the word that would come to mind first would be *evocation*. Evocation is all the more powerful if there is formal clarity. It is dense, it is clear, it is expressed in formal terms, it is very localized in space and, finally, you have no idea where you are. It is especially disturbing and destabilizing since it is at once very precise and intentionally vague.

To get back to Carlo Scarpa, he was very concerned with creating passages between verticality and horizontality in his architecture. He proposed elements of transition, whereas much of modern architecture is characterized by the highly violent introduction of verticality into space. In sculpture, for example, Richard Serra contrasts and inserts his planes of

raw steel in a violent urban context. Violence as a response to violence. If I draw a parallel between my own work and Scarpa's, I don't introduce verticality in a brutal or violent way. On the contrary, my concern is with working the horizontal plane, the ground plane, and making this plane an integral part of the work. You get the impression that my sculptures are either emerging from the ground or sinking into it. They literally activate the ground. The ground is no longer a neutral space: it is the space shared by the sculpture and the viewer. But it is also a fiction. Here again, we find a paradox: the viewer walks on the floor, he knows that the floor is solid, and yet, visually, the floor seems to be dissolving. All my work is a search for union—union with the ground, union among the elements.

I am engaged in a bodily struggle with matter. I know full well that if I make something that resembles a box that can hold my body, I run the risk of filling it sooner or later. Sculpture is an experience on a human scale, in relation to my own body. I am the first viewer of my sculptures and, when I step away, it is the viewer's body that enters into consideration.

For me, meaning never comes before experience. I am not interested in offering viewers an experience in which they are subdued by the work because they are outmatched by its scale: the work is on their scale. They can participate, experience these sculptures, stop, and be in a state of attention or active contemplation while moving around the object. It has been said of my sculptures: "They're slow sculptures." They don't come to us; we have to go to them, we have to experience them. It's a temporal experience, one that takes place over time and appeals to all the senses. I realize that I am asking a lot of the viewers. I am asking them to invest themselves in the sculpture. If they stop looking, if only for a second, everything sinks into darkness.

My work becomes a screen on which I project myself; it allows me to dream, but my dream doesn't take up the whole space. I let the viewers dream. I offer them a situation where they can truly speculate. I really like this grand idea of Jung's about archetypes, which was taken up by Hermann Broch in *The Death of Virgil*, where he tells

us: "...human life was thus image-graced and image-cursed; it could comprehend itself only through images, the images were not to be banished, they had been with

us since the herd-beginning, they were anterior to and mightier than our thinking, they were timeless, containing past and future, they were a twofold dream-memory and they were more powerful than we."¹ Archetypal forms and images constitute a language which we all share. I saw in them the possibility of a language that leaves room for others. Archetypes allow us to keep sculpture in a sort of evocative zone between abstraction and figuration. They take up the main themes that have been there since the beginning of humanity.

The void has been there since the very beginning of my work. *Quadrature*, for example, seemed to frame a part of the ground, with all the activity taking place on the periphery of our view. This ground that is part of the sculpture is actually a void. It is said that nature has a horror of the void. We complete it. We fill it in. My sculpture is often presented in the form of fragments in space. With fragments, we strive to form a whole. Even there, we are trying to fill a void, a lack. There is consequently active participation in which we mentally fill the voids, we gather the fragments together.

My sculpture seems to remain at the edge of figuration and abstraction.

1. Hermann Broch, *The Death of Virgil* (London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1946), p. 76

To paraphrase Bachelard's expression, it allows you to dream.

My figuration comes from abstraction because, in abstraction, I had total formal freedom. I was first taken with a Borduas painting, *L'Étoile noire*, and the discovery of automatism and action painting. This encounter with Borduas determined my artistic commitment. I have always sought to maintain this formal freedom in work that, over the years, has become more figurative and, I must add, I have become fairly critical of this myth of "art for art's sake," a pure art, an autonomous art, outside any context.

Sculpture is a difficult art. The materials do not immediately lend themselves to poetry. Sculpture is subject to all the physical laws of the world. And, at the same time, you have to elude those laws because, otherwise, there is no poetry. The material on its own is not "charged" enough for me; as is, it is not sufficient to reach a symbolic level. The oil pigments that permeate the surface of my sculptures certainly play a role in this regard.

Traditionally, sculpture has often, if not always, been polychromatic, even the Greek marbles. I

devote particular attention to the quality of the surfaces, because the surface, in my opinion, is what is most important, whereas it seems generally accepted that what is most important is depth. Paradoxically, this depth is to be found at the surface, because it is at the surface that traces accumulate, both traces of the creation and transformation of the material and the imprint left by the sculptor in (or by) his contact with the material. It is at the surface that everything is revealed: it is the meeting point between inside and outside. I am thinking, once again, of the experiment I tried around 1974-1975. I remade, from a photograph, a work by Rodchenko, which I especially like for its articulation. I was trying to understand it from the inside. The difference between the real Rodchenko and my work is that Rodchenko had the original idea, which in itself is already something. But in this encounter, in this physical struggle between the artist and the material, I would have expected the material to come out of it significantly altered.

This constant work with the ground, this way of incorporating it into the sculptural space and making it an active element, is, I think, what makes my work distinctive. In other words, in less formal terms, I

would say that my work is the expression of a certain horizontal vertigo. The northern landscape has led me to see light and space in a very particular way. Here, when snow invades the landscape, when things are buried in the landscape, when they look as if they are sinking into it or rising out of it, or when, because of the wind, the snow is piled up in a certain way and the horizon seems to tilt, we experience a radical change in the landscape. We lose our bearings. We are destabilized. These changes can occur quickly, in the space of a few hours. The words by American author David Plante often come to mind: "Silent wind blew the snow at an angle, and for a moment he thought that gravity had shifted, and he leaned a little to the side. Gravity shifted again and the snow fell in another direction, and suddenly the snow fell in many criss-crossing directions at once, and then with a sudden rush it rose silently slowly upwards."¹

Sculpture does not exist from a single observation point. For me, it is the sum total of all moments of perception. It is a temporal experience. I like to change

observation position, to look at things differently: I learn a lot that way. The artist's task is to renew his language, using the same images of a recurring sign. You don't work insistently, the way I have done, with this image of the tomb without there being something recurring, something imminent in it.

I am sensitive to the tragic, to the tragic sense of life. That is what I feel in front of some Rothko paintings. The tragic dimension is fundamental. Life is precious because death exists. What a contradiction, what a paradox. I am obsessed with a feeling of urgency which I didn't have when I was young. I often say, jokingly, that cemeteries are where I feel most alive. They are the pre-eminent place of memory, because sculpture has long maintained a lengthy history with the body and its disappearance in death. That is what moves you in sculpture. Because essentially, to me, sculpture is memory. A monument is collective memory. The word *memorial* describes it accurately. The twentieth century has broken away from this idea of collective memory. I understand this break; it was necessary. But it seems to me that, today, it should be reconsidered.

1. David Plante, *The Francoeur Novels* (New York: E. P. Dutton, 1983)

[Roland Poulin]

Roland Poulin est né en 1940 à Saint-Thomas (Ontario). Sa famille s'installe à Montréal en 1944. Il vit et travaille à Sainte-Angèle-de-Monnoir (Québec) depuis 1986 et enseigne au Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa depuis 1987. Il a reçu en 1992 le prix Ozias-Leduc de la Fondation Émile-Nelligan, en 1996 le prix Victor-Martin-Lynch-Staunton et, tout récemment, en mai 1998, le prix national Jean A. Chalmers en arts visuels pour l'œuvre *Dérobée* figurant dans les collections du Musée.

[Expositions particulières]

- 1998 *Roland Poulin*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 30 mai-11 juill. 1998.
Roland Poulin: Œuvres récentes, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 29 oct. 1998-24 janv. 1999. — Catalogue.
- 1996 *Roland Poulin*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 9 nov.-4 déc. 1996.
- 1995 *Roland Poulin: Sculpture and Drawing*, Art Gallery of North York, North York (Ont.), Canada, 4 mai-2 juill. 1995.
- 1994 *Roland Poulin: sculpture*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada, 4 nov. 1994-12 févr. 1995. — Catalogue.
Roland Poulin: Source noire, Galerie Charles & Martin Gauthier, Québec (QC), Canada, 26 nov.-18 déc. 1994.
- 1993 *Roland Poulin*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 2-27 oct. 1993.
- 1992 *Roland Poulin*, Folkwangmuseum, Essen, Allemagne, 9 avr.-10 mai 1992. — Catalogue.
Roland Poulin, Galerie Rochefort, Montréal (QC), Canada, 5 déc. 1992-24 janv. 1993.
- 1991 *Roland Poulin*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 2-27 nov. 1991.
- 1990 *Roland Poulin*, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada, 28 avr.-17 juin 1990. — Catalogue.
Roland Poulin, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 25 août-26 sept. 1990.
Roland Poulin, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), Canada, 22 sept.-21 oct. 1990.
Roland Poulin: Sculptures and Drawings, Galerie d'art du Centre culturel, Maison du Canada, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 20 avr.-20 juin 1990. — Dépliant.
- 1989 *Roland Poulin: sculptures et dessins*, Centre culturel canadien, Paris, France, 29 sept.-15 oct. 1989.
- 1988 *Roland Poulin*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), Canada, 13 févr.-12 mars 1988.
Roland Poulin, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 14 mai-2 juin 1988.
- 1987 *Roland Poulin*, Galerie Kô-Zen, Montréal (QC), Canada, 1987.
- 1986 *Roland Poulin*, Parachute, Montréal (QC), Canada, 15-31 mai 1986.
Roland Poulin: Sculptures and Drawings, 49th Parallel: Centre for Contemporary Canadian Art / Centre d'art contemporain canadien, New York, N. Y., États-Unis, 15 nov.-13 déc. 1986 [itinéraire: Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique, 7 févr.-15 mars 1987]. — Catalogue.

- 1984 *Roland Poulin: Sculptures and Drawings*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.), Canada, 3-29 oct. 1984. — Catalogue.
- 1983 *Roland Poulin: sculptures et dessins 1982-1983*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 15 sept.-6 nov. 1983. — Catalogue.
Roland Poulin: Sculptures/Drawings, Yarlow-Salzman Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 19 nov.-17 déc. 1983.
- 1982 *Roland Poulin*, Galerie France Morin, Montréal (QC), Canada, 17 avr.-15 mai 1982.
- 1981 *Roland Poulin*, 49th Parallel: Centre for Contemporary Canadian Art / Centre d'art contemporain canadien, New York, N. Y., États-Unis, 18 avr.-9 mai 1981. — Catalogue.
- 1980 *Roland Poulin*, Mercer Union Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 6-24 mai 1980.
Sculptures et dessins récents: Roland Poulin, Galerie France Morin, Montréal (QC), Canada, 8 nov.-6 déc. 1980.
- 1979 *Roland Poulin*, Galerie Marielle Mailhot, Montréal (QC), Canada, 3-24 févr. 1979.
- 1978 *Roland Poulin: « Construction #6 »*, P. S.1 (Project Studios One), Long Island, New York, N. Y., États-Unis, 3 déc. 1978-21 janv. 1979.
- 1976 *Roland Poulin*, Galerie B, Montréal (QC), Canada, oct. 1976.
- 1974 *Roland Poulin*, Véhicule Art Inc., Montréal (QC), Canada, 9-29 oct. 1974.
- 1973 *Roland Poulin: « Structure immatérielle 3 »*, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 3-28 mai 1973.
Roland Poulin: « Structure immatérielle 4 », Galerie III, Montréal (QC), Canada, 31 mai-14 juin 1973.
- 1972 *Roland Poulin: « Structure immatérielle 2 »*, Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal (QC), Canada, 24-27 févr. 1972.
- 1971 *Roland Poulin: rayons lasers et faisceaux lumineux: « Structure immatérielle »*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 21 oct.-7 nov. 1971. — Catalogue.
- 1970 *Roland Poulin*, Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal (QC), Canada, 21 nov.-31 déc. 1970.

[Expositions collectives]

- 1998 *Croix de bois, croix de fer*, Musée d'art de Joliette, Joliette (QC), Canada, 25 janv.-12 avr. 1998.
Drafts and Drawings, Glendon Gallery, York University, Toronto (Ont.), Canada, 1998.
- 1997 *Acquisitions récentes*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 9 nov. 1997-12 avr. 1998.
Manœuvres: Regional Representation in the Canada Council Art Bank, The Ottawa Art Gallery, Ottawa (Ont.), Canada, 10 juill.-14 sept. 1997.
The Sculpture Project, London Regional and Historical Museums, London (Ont.), Canada, 1997.
- 1996 *L'Œil du collectionneur*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 18 oct. 1996-5 janv. 1997. — Catalogue.
Objet-Dessin, Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), Canada, 13 sept.-27 oct. 1996.
Reflections of the Soul: Contemporary Canadian Art, Art Gallery of North York, North York (Ont.), Canada, 7 nov. 1996-5 janv. 1997.
- 1995 *Contacts: petits formats*, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 1995.
La Collection - Œuvres phares: les acquisitions récentes en art actuel, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1995.
Souvenirs récents, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 1995.

- 1994** *La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal—Le Partage d'une vision = The Lavalin Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal—Shared Vision*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 30 avr.-23 oct. 1994 [itinéraire: *Corpus III: dessins et essais: du trait à l'espace, de l'expérimentation à l'expérience*: Salle d'exposition, Maison de la culture de Gatineau, Gatineau (QC), Canada, 17 sept.-15 oct. 1995; Centre d'exposition, Maison de la culture d'Amos, Amos (QC), Canada, 23 févr.-25 mars 1996; Centre d'exposition de Mont-Laurier, Mont-Laurier (QC), Canada, 1996; Glendon Gallery, Glendon College, York University, North York (Ont.), Canada, 8-29 janv. 1998; Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), Canada, avr.-juin 1998]. — Catalogue.
- 1992** *Art actuel: Présences québécoises*, Château de Biron, Biron, France, 4 juill.-11 oct. 1992 [itinéraire: La Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée, France, 27 oct.-29 nov. 1992]. — Catalogue.
Intérêts convergents: intérêts divergents, Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit, Longueuil (QC), Canada, 1992.
La Collection: tableau inaugural, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 28 mai-11 oct. 1992. — Catalogue; dépliant.
La Décennie de la métamorphose: 1982-1992, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 22 janv.-24 mai 1992. — Catalogue.
Sculptures et installations contemporaines d'artistes montréalais: vingtième anniversaire de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada / Contemporary Montréal sculpture and installation from the Canada Council Art Bank: a twentieth anniversary celebration, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), Canada, 12 nov.-17 déc. 1992.
Where? L'identité ailleurs que dans l'identification, Musée d'art moderne, Saint-Étienne, France, 2 oct.-29 nov. 1992. — Catalogue.
- 1991** *Jocelyne Allouche, Gérard Collin-Thiébaut, Guy Pellerin, Roland Poulin*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), Canada, 6 avr.-4 mai 1991.
La Collection des dessins et estampes: 80 œuvres choisies, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 16 mai-28 sept. 1991 [itinéraire: Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), Canada, 13 mars-1^{er} mai 1994]. — Catalogue.
Site Memory: Contemporary Art from Canada, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio, États-Unis, 11 avr.-31 mai 1991 [itinéraire: Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada, 15 juin-15 sept. 1991]. — Organisée par le Macdonald Stewart Art Centre. — Catalogue.
Un archipel de désirs: les artistes du Québec et la scène internationale, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 18 mai-29 sept. 1991. — Catalogue.
Véhicule Art Inc.: recherche en cours / Véhicule Art Inc.: research in progress, Galerie d'art Concordia (maintenant Galerie d'art Leonard et Bina Ellen), Université Concordia, Montréal (QC), Canada, 4 avr.-11 mai 1991.
White Bones, Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.), Canada, 28 janv.-24 févr. 1991. — Catalogue.
Works by 11 Canadian Artists, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada, 22 juin-15 sept. 1991.
- 1990** *Jocelyne Allouche, Guy Pellerin, Roland Poulin (Œuvres de 1979 à 1983)*, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), Canada, 12 mai-23 juin 1990.
Sculpture and Wall-dependent Constructions, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 7 juill.-15 août 1990.
- 1989** *Art Cologne 1989-23. Internationaler Kunstmarkt*, Cologne, Allemagne, 1989.
Inaugural Exhibition of Gallery Artists, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 14-25 oct. 1989. — Catalogue.
Louis Comtois, Hugh Leroy, John Noestheden, Bobbie Oliver, Roland Poulin, Henry Saxe, Eric Snell, 49th Parallel: Centre for Contemporary Canadian Art / Centre d'art contemporain canadien, New York, N. Y., États-Unis, 3-17 juin 1989. — Organisée en collaboration avec la Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.).
- 1988** *15th Anniversary Group Show*, Olga Korper Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1988.
Contemporary Canadian Works on Paper, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal (QC), Canada, 1988. — Catalogue.

Jocelyne Allouche, Raymond Gervais, Ludger Gerdes, Roland Poulin, Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC), Canada, 1988.

Les Temps chauds, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1^{er} juin-11 sept. 1988 [itinéraire: Fonds Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, Musée des Augustins, Toulouse, France, 29 juin-20 oct. 1989; Musée des Beaux-Arts de Mons, Mons, Belgique, 6 juill.-26 août 1990; Norman Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), Canada, 6 nov. 1990-3 janv. 1991]. — Catalogue.

Québec '88... A Selection: Painting, Sculptures and Photographs by Outstanding Québec Artists, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (Ont.), Canada, 1988. — Organisée par la Art Rental and Sales Gallery du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

The Historical Ruse: Art in Montréal / La Ruse historique: l'art à Montréal, The Power Plant, Toronto (Ont.), Canada, 22 avr.-12 juin 1988. — Catalogue.

- 1987** *Histoire en quatre temps*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1^{er} mars-24 mai 1987. — Catalogue.
- 1986** *La Collection permanente: sculpteurs canadiens*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 11 janv.-16 mars 1986.
- Lumières: perception-projection*, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1^{er} août-2 nov. 1986. — Dans le cadre des *Cent jours d'art contemporain*. — Catalogue.
- 1985** *Canada Collects: Contemporary Sculpture from the Art Bank*, Washington Square, Washington, D.C., États-Unis, 1^{er} oct. 1985-2 janv. 1986 [itinéraire: PPG Place, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 14 janv.-18 févr. 1986; Colony Square, Atlanta, Géorg., États-Unis, 7 mars-11 avr. 1986; LTV Building, Dallas, Tex., États-Unis, 10 juin-15 juill. 1986; The San Diego Art Centre, San Diego, Calif., États-Unis, 1986; Los Angeles, Calif., États-Unis; Chicago, Ill., États-Unis; New York, N. Y., États-Unis, 1^{er} août-5 sept. 1986]. — Organisée par le Public Art Trust, Washington, D.C., États-Unis. — Dépliant.
- Les Tendances de l'art du vingtième siècle: Dessins et œuvres choisies d'artistes contemporains du Québec*, Galerie Diana Archibald, Montréal (QC), Canada, 21 nov. 1985-11 janv. 1986.
- Les Vingt Ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 27 janv.-21 avr. 1985. — Catalogue.
- 1984** *Reflets: l'art contemporain à la Galerie nationale du Canada depuis 1964*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada, 1984.
- 1983** *Contemporary Outdoor Sculpture at The Guild*, The Guild of All Arts, Scarborough (Ont.), Canada, 1982. — Catalogue.
- Drawing: A Canadian Survey 1977-1982: Dessin contemporain canadien*, Centre Saidye Bronfman, Montréal (QC), Canada, 24 mai-29 juin 1983 [itinéraire: Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup (QC), Canada, 1^{er}-31 oct. 1983; University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (Alb.), Canada, 15 nov.-15 déc. 1983; Peter Whyte Gallery, Banff (Alb.), Canada, 10 janv.-5 févr. 1984; Art Gallery of York University, North York (Ont.), Canada, 20 févr.-16 mars 1984; Mount St. Vincent University Art Gallery, Halifax (N.-É.), Canada, 12 avr.-10 mai 1984]. — Catalogue.
- 1982** *Drawings by Contemporary Sculptors / Dessins de sculpteurs contemporains*, Surrey Art Gallery, Surrey (C.-B.), Canada, 30 sept.-31 oct. 1982 [itinéraire: University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (Alb.), Canada, 12 janv.-6 févr. 1983; London Regional Art Gallery, London (Ont.), Canada, 25 mars-2 mai 1983; Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, Halifax (N.-É.), Canada, 9 juin-31 juill. 1983; Sir George Williams Galleries, Montréal (QC), Canada, 19 août-7 sept. 1983]. — Catalogue.
- Repères: art actuel du Québec = Québec Art Now*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 26 oct.-5 déc. 1982 [itinéraire: Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 11 mai-26 juin 1983; New Brunswick Museum, Saint-Jean (N.-B.), Canada, 24 juill.-4 sept. 1983; University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (Alb.), Canada, 28 sept.-6 nov. 1983; Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.), Canada, 1^{er} déc. 1983-7 janv. 1984; Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (N.-É.), Canada, 16 févr.-19 mars 1984]. — Catalogue.

- 1981** *Montréal*, Alberta College of Art Gallery, Calgary (Alb.), Canada, 1981. — Catalogue.
- 1980** *Claude Mongrain / Roland Poulin*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.), Canada, 13 févr.-13 mars 1980. — Conception: Willard Holmes. — Catalogue.
Pluralités / 1980/ Pluralités, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), Canada, 5 juill.-7 sept. 1980. — Catalogue.
Sculpture au Québec: 1970-80, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 10 août-14 sept. 1980 [itinéraire: Centre socioculturel de Chicoutimi, Chicoutimi (QC), Canada, 1980]. — Catalogue.
- 1979** Art Gallery of York University, North York (Ont.), Canada, 1979.
Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 8 mars-22 avr. 1979.
Manifestations de l'art minimal, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 14 juin-22 juill. 1979.
- 1978** *Sculpture out of Doors*, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston (Ont.), Canada, 8 juill.-20 août 1978. — Catalogue.
- 1977** *03 23 03, Premières rencontres internationales d'art contemporain*, 1306, rue Amherst, Montréal (QC), Canada, 5-25 mai 1977 [itinéraire: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada, 1977]. — Organisée par la revue *Parachute* et l'Institut d'art contemporain de Montréal. — Catalogue.
50 dessins canadiens / Canadian Drawings, Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), Canada, 15 mars-1^{er} avr. 1977 [itinéraire: Nepisiguit Centennial Library, Bathurst (N.-B.), Canada, 13-24 avr. 1977; Polyvalente Louis-Mailloux, Caraquet (N.-B.), Canada, 26-28 avr. 1977; Miramichi Valley High School, Newcastle (N.-B.), Canada, 3-5 mai 1977; Polyvalente Thomas Albert Senior High School, Grand Falls, (N.-B.), Canada, 10-12 mai 1977; St. Stephen High School, St. Stephen (N.-B.), Canada, 17-19 mai 1977; Sunbury Shores Arts and Nature Centre, St. Andrews (N.-B.), Canada, 1^{er}-15 juin 1977; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, (N.-B.), Canada, juill.-août 1977; Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean (N.-B.), Canada, 15 août-15 oct. 1977; Art Gallery, Mount Saint Vincent University, Halifax (N.-É.), Canada, 28 oct.-20 nov. 1977; Galerie Colline, Edmunston (N.-B.), Canada, déc. 1977]. — Organisée par les Services de diffusion de la Beaverbrook Art Gallery. — Dépliant.
Artpark 1977, Earl W. Brydges Artpark, Lewiston, N.Y., États-Unis, 29 juin-18 sept. 1977. — Catalogue.
Montréal maintenant, London Art Gallery, London (Ont.), Canada, 3 juin-3 juill. 1977. — Catalogue.
Onze sculpteurs canadiens, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 11 août-11 sept. 1977. — Catalogue.
Tendances actuelles, Centre culturel canadien, Paris, France, 22 sept.-23 oct. 1977. — Catalogue.
The Second Dalhousie Drawing Exhibition, Dalhousie Art Gallery, Université Dalhousie, Halifax (N.-É.), Canada, 7 janv.-4 févr. 1977. — Catalogue.
- 1976** *Cent onze dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 1^{er} avr.-9 mai 1976 [itinéraire: Beaverbrook Art Gallery, Fredericton (N.-B.), 1976; Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), 1976; Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alb.), 1977; McMaster University Art Gallery, Hamilton (Ont.), 1977; Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), 1977; Memorial University of Newfoundland Art Gallery, St. John's (T.-N.), 1977.]. — Catalogue.
Directions Montréal, Véhicule Art (Montréal) Inc., Montréal (QC), Canada, 1976.
- 1975** *Québec '75*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 16 oct.-23 nov. 1975 [itinéraire: Musée régional de Rimouski (QC), Canada, 17 déc. 1975-28 janv. 1976; Sherbrooke (QC), Canada, 2 févr.-1^{er} mars 1976; Vancouver (C.-B.), Canada, 10 févr.-7 mars 1976; Winnipeg (Man.), Canada, 29 mars-9 mai 1976; Charlottetown (Î.-P.-É.), Canada, 15 mai-15 juin 1976; Regina (Sask.), Canada, 1^{er} sept.-15 oct. 1976; Calgary (Alb.), Canada, 12 nov.-12 déc. 1976]. — Organisée par l'Institut d'art contemporain de Montréal. — Catalogue.
Symposium de sculpture de Matane, Galerie d'art du Cégep de Matane, Matane (QC), Canada, 1975. — Dépliant.
Véhicule Art: In Transit, Simon Fraser University Gallery, Burnaby (C.-B.), Canada, 18 févr.-14 mars 1975 [itinéraire: Open Space, Victoria (C.-B.), Canada, 19 mars-12 avr. 1975; Clouds n Water, Calgary (Alb.), Canada, 29 juin-12 juill. 1975]. — Organisée par Véhicule Art, Montréal. — Catalogue.

- 1974** *Le Musée électrique: œuvres lumino-cinétiques*, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 5 mai-9 juin 1974 [itinéraire: Galerie Espace 5, Montréal (QC), Canada, 1974]. — Organisée par The Electric Gallery, Toronto.
Plein air '74, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 7 juill.-6 oct. 1974. — Dépliant.
- 1972** *Création Québec*, Musée d'Ixelles, Bruxelles, Belgique, 1972 [itinéraire: Foire Art 3 '72, Bâle, Suisse, 1972]. — Organisée par le ministère des Affaires culturelles du Québec en collaboration avec l'Association des sculpteurs du Québec, l'Association des graveurs du Québec et la Société des artistes professionnels du Québec. — Catalogue.
SCAN: Survey of Canadian Art Now, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada, 1972. — Catalogue.
Structures 72, Galerie Espace, Montréal (QC), Canada, 1972. — Organisée par l'Association des sculpteurs du Québec.
- 1971** The Electric Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1971.
- 1969** *Arts intégrés*, École des beaux-arts de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1969.
Concours artistiques du Québec 1968, Musée d'art contemporain, Montréal (QC), Canada, 18 févr.-16 mars 1969.

[Catalogues d'expositions particulières]

- 1998** Boulanger, Chantal. — Roland Poulin: Œuvres récentes. — Québec: Musée du Québec, 1998. — 50 p. — ISBN 2-551-19041-X
- 1994** Nemiroff, Diana. — Roland Poulin: sculpture. — Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1994. — 168 p. — ISBN 0-88884-634-7
- 1992** Roland Poulin. — Montréal: Galerie Chantal Boulanger, 1992. — 54 p. — ISBN 2-9801347-2-4
Roland Poulin. — Essen: Folkwangmuseum, 1992. — 15 p.
- 1990** Roland Poulin. — Guelph: Macdonald Stewart Art Centre, 1990. — 21 p. — ISBN 0-920810-42-X
Roland Poulin: sculptures and drawings. — London: Canada House Cultural Centre Gallery, 1990. — [8] p.
- 1986** Roland Poulin: sculptures and drawings. — New York: 49th Parallel: Centre for Contemporary Canadian Art/Centre d'art contemporain canadien, 1986. — 48 p. — ISBN 0-9692730-0-2
- 1984** Roland Poulin: sculptures and drawings. — Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1984. — 16 p. — ISBN 0-88911-386-6
- 1983** Roland Poulin: sculptures et dessins 1982-1983. — Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1983. — 56 p. — ISBN 2-551-05768-X
- 1981** Roland Poulin. — New York: 49th Parallel: Centre for Contemporary Canadian Art / Centre d'art contemporain canadien, 1981. — 20 p.
- 1971** Roland Poulin: rayons lasers et faisceaux lumineux: structure immatérielle. — Montréal: Musée d'art contemporain, 1971. — [26] p.

[Textes dans catalogues]

- 1998** Boulanger, Chantal. — «Les vacillements de la sculpture». — Roland Poulin: Œuvres récentes. — Québec: Musée du Québec, 1998. — ISBN 2-551-19041-X. — P. 923
- 1994** Kuspit, Donald. — «Le paradoxe de la mort dans la sculpture de Roland Poulin». — Roland Poulin: sculpture. — Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1994. — ISBN 0-88884-634-7. — P. 37-47

- Nemiroff, Diana. — « Le temps dilaté ». — Roland Poulin : sculpture. — Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1994. — ISBN 0-88884-634-7. — P. 9-35
- 1992** Adamopoulos, Konstantin. — « Zur Arbeit des Plastikers Roland Poulin ». — Roland Poulin. — Essen : Folkwangmuseum, 1992. — P. 3-4
- Gould, Trevor. — « Inbetween shades ». — Roland Poulin. — Montréal : Galerie Chantal Boulanger, 1992. — Texte français et anglais. — ISBN 2-9801347-2-4. — P. 9-21
- Mercier, Guy. — « La tension de l'intervalle ». — La décennie de la métamorphose : 1982-1992. — Québec : Musée du Québec, 1992. — (Le Musée du Québec en images, n° 5). — ISBN 2-551-12779-3. — P. 82-83
- Tougas, Colette. — « [Roland Poulin] ». — Where? L'identité ailleurs que dans l'identification. — Traduction par Florian Grandena. — Saint-Étienne : Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1992. — Entretien. — Texte français et anglais. — Repris partiellement dans *Écrits et témoignages de 21 sculpteurs*, Montréal : Fini/Infini, 1993, ISBN 2-98030-081-0, p. 130-135. — ISBN 2-907571-15-X. — P. 130-134
- 1991** Pontbriand, Chantal. — « Alice ou la respiration de l'imaginaire québécois ». — Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale. — Québec : Musée du Québec, 1991. — Aussi en anglais sous le titre « Alice or the Breathing Space of Québec's Imagination », p. 218-223. — ISBN 2-551-12586-3. — P. 29-36
- 1990** Campbell, James D. — « Alterity and the tremendum in the sculpture of Roland Poulin ». — Roland Poulin : sculptures and drawings. — London : Canada House Cultural Centre Gallery, 1990. — P. [36]
- Klepac, Walter. — « Roland Poulin : recent sculpture and drawings, 1988-1990 ». — Roland Poulin. — Guelph : Macdonald Stewart Art Centre, 1990. — ISBN 0-920810-42-X. — P. 5-14
- 1988** [Pontbriand, Chantal]. — « Roland Poulin ». — The historical ruse : art in Montréal / La ruse historique : l'art à Montréal. — Toronto : The Power Plant, 1988. — Aussi en anglais p. 99-101. — P. 102-104
- 1986** Lamoureux, Johanne. — « [Roland Poulin] ». — Roland Poulin : sculptures and drawings. — New York : 49th Parallel : Centre for Contemporary Canadian Art / Centre d'art contemporain canadien, 1986. — ISBN 0-9692730-0-2. — P. 5-16
- 1985** [Lévy], C[haries]. — « Roland Poulin ». — Les vingt ans du Musée à travers sa collection. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1985. — ISBN 2-550-11472-8. — P. 240
- 1984** Swain, Robert. — « Introduction ». — Roland Poulin : sculptures and drawings. — Kingston : Agnes Etherington Art Centre, 1984. — ISBN 0-88911-386-6. — P. 5-13
- 1983** Saint-Martin, Fernande. — « Le système de la sculpture ». — Roland Poulin : sculptures et dessins 1982-1983. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1983. — Aussi en anglais sous le titre « The System of Sculpture », p. 17-23. — ISBN 2-551-05768-X. — P. 7-16
- 1982** B[é]lisle, J[osée]. — « Roland Poulin ». — Repères : art actuel du Québec = Québec art now. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1982. — Aussi en anglais dans la version anglaise du catalogue, p. 44-45. — ISBN 2-551-05213-0. — P. 77-87
- Gascon, France. — « L'actualité : quelques voix ». — Repères : art actuel du Québec = Québec art now. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1982. — Aussi en anglais sous le titre « Art Now : Selected Voices », dans la version anglaise du catalogue, p. 10-17. — ISBN 2-551-05213-0. — P. 11-19
- 1981** Melançon, Robert. — Roland Poulin. — New York : 49th Parallel : Centre for Contemporary Canadian Art / Centre d'art contemporain canadien, 1981. — Repris partiellement, en anglais, dans *Montréal*, Calgary : Alberta College of Art, 1981, p. [33-34]
- 1980** Holmes, Willard. — « Roland Poulin ». — Claude Mongrain/Roland Poulin. — Victoria : Art Gallery of Greater Victoria, 1980. — N. p.
- Pontbriand, Chantal. — « Roland Poulin ». — Pluralities / 1980/ Pluralités. — Ottawa : Galerie nationale du Canada, 1980. — Texte français et anglais. — ISBN 0-88884-446-8. — P. 91-93

- 1977 Toupin, Gilles. — « Roland Poulin ». — Tendances actuelles. — Paris : Centre culturel canadien, 1977. — P. 23-25
- 1975 De Guise, Claude; Poulin, Roland. — « Roland Poulin ». — Québec 75 : arts. — Montréal : Institut d'art contemporain, 1975. — Texte français et anglais. — P. 40
- 1971 Poulin, Roland. — « Notes pour un manifeste ». — Roland Poulin : rayons lasers et faisceaux lumineux : structure immatérielle. — Montréal : Musée d'art contemporain, 1971. — P. [34]

[Textes dans périodiques]

- 1998 Noreau, Pierre-Paul. — « Roland Poulin sculpte la vie à la dérobée ». — Le Soleil. — (14 nov. 1998). — Québec. — P. D-22
- 1997 Marie, Dyan. — « Michelle Teran/Roland Poulin : MEG / Olga Korper, Toronto ». — C Magazine. — No. 52 (Feb./Apr. 1997). — P. 44
- 1996 MacKay, Gillian. — « Roland Poulin at the Olga Korper Gallery ». — The Globe and Mail. — (Nov. 30, 1996). — Toronto. — P. C-13
- 1995 Asselin, Olivier. — « La vida es sueño : le théâtre minimal et baroque de Roland Poulin ». — Parachute. — N° 78 (avr./mai/juin 1995). — P. 4-11
- Cummins, Louis. — « Corps et mémoires : la sculpture de Roland Poulin ». — Trois. — Vol. 10, n° 2 (hiver 1995). — P. 27-51
- Dault, Gary Michael. — « Poulin's progress ». — Canadian Art. — Vol. 12, no. 1 (Spring 1995). — P. 32-37
- Duncan, Ann. — « Roland Poulin : National Gallery of Canada ». — Artnews. — Vol. 94, no. 3 (Mar. 1995). — P. 147
- Grande, John K. — « Roland Poulin : National Gallery of Canada ». — Artforum. — Vol. 33, no. 6 (Feb. 1995). — P. 97
- Lepage, Jocelyne. — « Les tombes de Poulin hantent la cathédrale de l'art : le Musée des beaux-arts du Canada a ouvert ses plus belles salles au grand sculpteur québécois ». — La Presse. — (14 janv. 1995). — Montréal. — P. D-18
- Mays, John Bentley. — « Heavy sculptures set eerie mood ». — The Globe and Mail. — (June 26, 1995). — Toronto. — P. C-4
- McPherson, Anne. — « Roland Poulin at the National Gallery of Canada ». — Art in America. — Vol. 83, no. 9 (Sept. 1995). — Sous « Reviews of exhibitions ». — P. 118
- 1994 Aquin, Stéphane. — « Roland Poulin : l'architecture de la mort ». — Voir. — Vol. 9, n° 21 (1^{er}/6 déc. 1994). — Montréal. — P. 66
- Cron, Marie-Michèle. — « Entre le sens du tragique et le désir ». — Le Devoir. — (24 déc. 1994). — Montréal. — P. C-11
- Duncan, Ann. — « Sculptor offers unique vision of world ». — The Gazette. — (Nov. 12, 1994). — Montréal. — P. I-4
- Fisette, Serge. — « La sculpture de la transgression ». — Espace. — N° 30 (hiver 1994/1995). — P. 17-21
- Gaudet, Éliane. — « Rétrospective Roland Poulin ». — Le Droit. — (19 nov. 1994). — Ottawa. — P. A-11
- King, Alan. — « Poulin's sculptures are haunting, challenging ». — The Ottawa Citizen. — (Nov. 6, 1994). — Ottawa. — P. [?]
- Molinari, Guido. — « Roland Poulin : une synthèse du pictural et du sculptural ». — Espace. — N° 30 (hiver 1994/1995). — Entretien mené par Barbara Dytnerska. — Aussi en anglais sous le titre « Roland Poulin : When Painting Meets Sculpture », traduction par Roch Fortier. — P. 14-16
- Quine, Dany. — « Roland Poulin à la galerie Charles & Martin Gauthier : des dessins qui s'insinuent entre le profane et le sacré ». — Le Soleil. — (10 déc. 1994). — Québec. — P. E-9
- Taylor, Kate. — « Form that tilts towards realism ». — The Globe and Mail. — (Dec. 10, 1994). — Toronto. — P. C-2
- 1993 «Conférence de Roland Poulin ». — Le Devoir. — (18 mars 1993). — Montréal. — P. B-8
- Aquin, Stéphane. — « Roland Poulin : l'éducation sentimentale ». — Voir. — Vol. 7, n° 7 (14/20 janv. 1993). — Montréal. — P. 25
- Dubois, Christine. — « Roland Poulin : Galerie Rochefort, Montréal ». — Parachute. — N° 70 (avr./mai/juin 1993). — P. 35-36

- Le Grand, Jean-Pierre. — « L'expérience du réel, exposée par Roland Poulin ». — *L'Actualité médicale*. — Vol. 14, n° 1 (6 janv. 1993). — P. 48
- Le Grand, Jean-Pierre. — « Portrait plus : les contraires s'exposent : Roland Poulin ». — *Parcours*. — N° 10 (été 1993). — P. 14-15
- 1992** Cron, Marie-Michèle. — « Roland Poulin : l'art de la tension ». — *Le Devoir*. — (5 déc. 1992). — Montréal. — P. C-16
- Cron, Marie-Michèle. — « Un grand prix pour un grand artiste ». — *Le Devoir*. — (3 déc. 1992). — Montréal. — P. B-3
- Latimer, Johanne. — « What might be : Roland Poulin defends drawing as a major art ». — *Mirror*. — Vol. 8, no. 29 (Dec. 24, 1992). — Montréal. — P. 22
- 1991** Broomer, Stuart. — « Roland Poulin : Macdonald Stewart Art Centre, Guelph : Olga Korper Gallery, Toronto ». — *C Magazine*. — No. 28 (Winter 1991). — P. 53-54
- Genereux, Linda. — « Roland Poulin : Olga Korper Gallery ». — *Artforum*. — Vol. 29, no. 5 (Jan. 1991). — P. 135
- 1990** Mays, John Bentley. — « Time, space and mortal existence ». — *The Globe and Mail*. — (Sept. 7, 1990). — Toronto. — P. D-8
- 1988** Campbell, James D. — « The age of desire : death, eros and transcendence in the work of Roland Poulin ». — *ETC Montréal*. — Vol. 1, n° 4 (été 1988). — P. 58-59
- Gravel, Claire. — « Lavoie, Poulin, Hurtubise : trois générations d'art québécois ». — *Le Devoir*. — (27 févr. 1988). — Montréal. — P. C-9
- Gravel, Claire. — « Roland Poulin ». — *Vie des Arts*. — Vol. 33, n° 132 (sept./automne 1988). — Sous « Expositions ». — P. 62
- Pontbriand, Chantal. — « Roland Poulin ». — *Parachute*. — N° 53 (déc. 1988/janv./févr. 1989). — Entretien. — Repris en anglais dans *Parachute*, n° 54 (mars/avr./mai/juin 1989), p. 73-75, traduction par Jeffrey Moore. — P. 12-18
- 1987** Gravel, Claire. — « Les sombres dessins de Roland Poulin ». — *Le Devoir*. — (30 mai 1987). — Montréal. — P. C-9
- 1986** Daigneault, Gilles. — « La nouvelle sculpture de Roland Poulin : dans les locaux de Parachute ». — *Le Devoir*. — (17 mai 1986). — Montréal. — P. C-11
- Gay, Marie-Suzanne. — « La question de l'atelier : entrevues avec Louise Robert, Roland Poulin, Christian Kiopini, David Bolduc et Françoise Sullivan ». — *Cahiers des arts visuels au Québec*. — Vol. 8, n° 31 (automne 1986). — P. 9-11
- 1983** Daigneault, Gilles. — « Des sculptures plus "détraquées" que jamais ». — *Le Devoir*. — (24 sept. 1983). — Montréal. — P. 15, 28
- Lepage, Jocelyne. — « Roland Poulin, le Descartes de la sculpture ». — *La Presse*. — (17 sept. 1983). — Montréal. — P. C-26
- Mays, John Bentley. — « Poulin no follower of artistic fashion ». — *The Globe and Mail*. — (Nov. 24, 1983). — Toronto. — P. E-6
- Payant, René. — « La part de l'ombre ». — *Spirale*. — N° 38 (nov. 1983). — Repris dans *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval : Éditions Trois, 1987, p. 493-494. — P. 9
- Taillefer, Hélène. — « Roland Poulin, Musée d'art contemporain, Montréal ». — *Parachute*. — N° 33 (déc. 1983/janv./févr. 1984). — P. 44-45
- 1982** Bérard, Serge. — « Roland Poulin : Galerie France Morin, Montréal ». — *Parachute*. — N° 28 (sept./oct./nov. 1982). — P. 34-35
- Saint-Martin, Fernande. — « Lettre de Montréal ». — *Art International*. — Vol. 25, n° 7/8 (sept./oct. 1982). — P. 49-53, 69
- Viau, René. — « Roland Poulin : tensions dans le secteur ». — *Le Devoir*. — (24 avr. 1982). — Montréal. — P. 24
- 1980** Nixon, Virginia. — « "Le fil" workshop is a remarkable enterprise ». — *The Gazette*. — (Nov. 22, 1980). — Montréal. — P. 110-111
- Papineau, Jean. — « Notes préliminaires pour accompagner Quadrature de Roland Poulin ». — *Parachute*. — N° 20 (automne 1980). — P. 34-35

- Scott, Andrew. — « Roland Poulin, Claude Mongrain : Art Gallery of Greater Victoria ». — *Vanguard*. — Vol. 9, no. 3 (Apr. 1980). — P. 19-20
- T[oupin], G[illes]. — « Roland Poulin : les jeux de l'Ourobouros ». — *La Presse*. — (29 nov. 1980). — Montréal. — P. B-22
- Viau, René. — « Le sculpteur Roland Poulin nous amène à la limite du vertige ». — *Le Devoir*. — (21 nov. 1980). — Montréal. — P. 18
- 1979** Tourangeau, Jean. — « Mongrain et Poulain : structure contre instinct ». — *Vie des Arts*. — Vol. 24, n° 96 (automne 1979). — P. 41-43
- Viau, René. — « Roland Poulin : la sculpture en relation avec le corps ». — *Le Devoir*. — (17 févr. 1979). — Montréal. — P. 25
- 1976** « Roland Poulin à la galerie B ». — *Le Devoir*. — (13 nov. 1976). — Montréal. — P. 28
- Bogardi, Georges. — « Beyond history ». — *The Montreal Star*. — (Oct. 30, 1976). — Montréal. — P. D-5
- Toupin, Gilles. — « Roland Poulin : au nom de l'art ». — *La Presse*. — (6 nov. 1976). — Montréal. — P. D-24
- 1975** « [Reviews not enough] ». — *The Montreal Star*. — (Aug. 31, 1975). — P. C-12
- Poulin, Roland. — « Notes 1974-1975 ». — *Parachute*. — N° 1 (oct./nov./déc. 1975). — P. 24-27
- 1974** Gosselin, Claude. — « Y a-t-il un art "d'avant-garde"? ». — *Le Devoir*. — (26 oct. 1974). — Montréal. — P. 18
- Hickey, Gloria. — « Poulin's sculpture challenges viewer ». — *Loyola News*. — Vol. 51, no. 8 (Oct. 25, 1974). — P. 14
- Lehmann, Henry. — « Divergent styles mirror the facets of art ». — *The Montreal Star*. — (Oct. 19, 1974). — Montréal. — P. D-10
- 1973** Daigneault, Claude. — « Jeux de lumière et d'espace ». — *Le Soleil*. — (5 mai 1973). — Québec. — P. 46
- Vermette, Luce. — « Roland Poulin : structures immatérielles et utopies ». — *Vie des Arts*. — Vol. 18, n° 73 (hiver 1973/1974). — Aussi en anglais sous le titre « Roland Poulin », p. 98-99, traduction par Mildred Grand. — P. 59-61
- White, Michael. — « Rolan Poulin : earl Reiback's heavy sculptures of light ». — *The Gazette*. — (June 2, 1973). — Montréal. — P. 30
- 1972** Lanouette, Jean-François. — « Roland Poulin à La Sauvegarde : structure immatérielle 2 ». — *Médiart*. — Vol. 1, n° 4 (mars 1972). — P. D-4
- 1971** Kirkman, Terry ; Heviz, Judy. — « Aroma of incense leads to futuristic sculptures ». — *The Montreal Star*. — (Nov. 1971). — Montréal
- Morin, France. — « Au Musée d'art contemporain : structure immatérielle de Roland Poulin : une entrevue de France Morin ». — *Le Devoir*. — (6 nov. 1971). — Montréal. — P. 17
- T.-G[illon], M[ichèle]. — « Les structures immatérielles de Roland Poulin ». — *Vie des Arts*. — N° 65 (hiver 1971/1972). — P. 77-78
- White, Michael. — « Lasers become an art form ». — *The Gazette*. — (Oct. 30, 1971). — Montréal. — P. 55

[Émission de radio]

- 1981** Entrevue avec Roland Poulin. — Réalisation : Fernand Ouellette. — Transcription. — *L'Atelier*, 20^e, 13 janv. 1981. — Interview et texte par Robert Melançon

[Liste des œuvres]

La Nuit, de toutes parts, 1988

Bois polychrome
90 x 150 x 650 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Déplacement lent, 1990

Bois polychrome
111 x 80 x 240 cm
Collection de l'artiste

Malgré la nuit, 1990-1994

Fusain, pastel, graphite et papier
collé sur papier vélin Stonehenge
122,5 x 127 cm
Don de l'artiste
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

La Nuit, devant soi, 1992-1993

Bois polychrome
156 x 304 x 670 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Dérobée, 1995-1996

Bois polychrome
245 x 350 x 550 cm (l'ensemble)
Œuvre achetée avec l'aide financière du
Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des Arts du
Canada
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Axis mundi, 1997-1998

Bronze 1/3
292 x 210 x 340 cm (l'ensemble)
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Sans titre, 1997

Fusain, pastel, graphite et papier collé sur papier vélin
Stonehenge
128,4 x 145 cm
Collection de l'artiste

Seuils n° 8, 1998

Fusain, graphite, crayon, aquarelle et papier collé
sur papier vélin Stonehenge
127,6 x 163,8 cm
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Arbres du soir (à la mémoire de Jean Papineau),

1998-1999
Bois polychrome
320 x 153 x 455 cm
Collection de l'artiste

Le Dernier Jardin, 1999

Bois polychrome
180 x 250 x 950 cm
Collection de l'artiste

Axis mundi est installée en permanence dans
le Jardin de sculpture du Musée.

Toutes les œuvres ont été photographiées
par Richard-Max Tremblay.

La photographie du cimetière du Père-Lachaise
a été prise par l'artiste.

[... human life was thus image-graced and image-cursed; it could comprehend itself only through images, the images were not to be banished, they had been with us since the herd-beginning, they were anterior to and mightier than our thinking, they were timeless, containing past and future, they were a twofold dream-memory and they were more powerful than we: an image to himself was he who lay there, and steering toward the most real reality, borne on invisible waves, dipping into them, the image of the ship was his own image emerging from darkness, heading toward darkness sinking into darkness, he himself was the boundless ship that at the same time was boundlessness; and he himself was the flight that was aiming toward this boundlessness; he was the fleeing ship, he himself the goal, he himself was boundlessness too vast to be seen, unimaginable...]²

Hermann Broch

