

## L'entre-deux, moment dialectique

En cette période où plusieurs, artistes autant que non-artistes, privilégient les voies du narcissisme, le travail d'Yves Louis-Seize sonde le rapport à l'autre, les interférences dans la communication et la difficulté inhérente à toute relation humaine. Cette réflexion est particulièrement présente dans les œuvres exposées à Expression. Mais des liens forts sont tissés entre ces œuvres et celles qui sont présentées à Plein sud. L'artiste y expose ce que l'on pourrait appeler des tableaux d'acier qui traduisent des univers mentaux, tableaux qui se retrouvent d'une autre façon dans les sculptures d'Expression (dans les panneaux de la table, des échelles, des balcons...). Le matériau commun aux deux expositions est certainement un facteur d'unification mais un triptyque d'acier aux murs d'Expression fait directement référence à l'exposition de Plein sud. À un niveau plus abstrait, la notion d'entre-deux unit les deux expositions.

À Expression, cette quête sans fin de la communication prend forme dans des sculptures qui portent des ressemblances avec l'espace architectural et le mobilier, dans leur rapport au corps et à la perception haptique. Le seuil d'acier que Louis-Seize a placé en continuité avec le léger surhaussement de l'entrée de la première salle est un des signes qui indiquent que dans cette installation, les œuvres incluent l'espace qui les entoure. Dès l'entrée, cinq œuvres se présentent simultanément au regard : *Paroles d'acier*, *Fraction de l'écoulement*, *Gravir la distance*, deux *Balcons*, et un triptyque d'acier, *Planéité*.

Le corps est ensuite convoqué à y évoluer. Le vide, en tant que partie constituante des œuvres, amorce et clôt le parcours de leur exploration; en ce sens, le vide n'est pas une qualité négative mais une condition préalable d'existence et de signification. Les œuvres engagent le mouvement, le toucher, la vue, puisqu'on peut s'asseoir sur les chaises et gravir les marches d'*Ascension plongeante*, œuvre aux allures de tremplin qui se trouve dans la petite salle du fond.

Une œuvre se perçoit bien sûr de proche et de loin mais lorsque nous sommes tout près d'elle, le rapport au lointain se perd - toutefois le regard y gagne l'avantage de pouvoir détailler les surfaces. Sur les sculptures, le traitement de l'acier s'apparente à celui des tableaux de Plein sud, en plus ample; l'artiste y a gravé des ruissellements et des éclaboussures par l'intervention de l'acide sur l'acier. Les références sont multiples, de l'ordre du macroscopique ou du microscopique : constellations, cellules en développement ou cours d'eau.

Depuis que la sculpture a perdu sa fonction commémorative, depuis qu'elle est descendue de son socle, elle a acquis une autoréférentialité qui l'a pour ainsi dire isolée de son contexte<sup>1</sup>. Le modernisme ayant à son tour été remis en question, le contexte physique et humain de l'œuvre est ce dont certains artistes s'occupent aujourd'hui, dont Yves Louis-Seize. La prise en compte de l'espace dans une démarche qui n'est pas formaliste mais qui est consciente de l'importance historique de celle-ci, ajoutant une dimension « inquiète »

aux œuvres, est propre à son œuvre. Dans ces deux expositions, le plan et sa déclinaison en volumes, sa perméabilité, ses vides et ses pleins font écho au vocabulaire historique de la sculpture en lui conférant une sensibilité contemporaine.

Les sculptures posées sur des socles étaient environnées par un espace intemporel et inaccessible; le retour au sol et à des dimensions plus familières crée au contraire un espace « sympathique » selon les termes du philosophe Erwin Straus<sup>2</sup>. L'artiste Robert Morris incluait ce qui entoure l'œuvre dans la vision périphérique, ce qui désigne l'œil seul comme acteur; l'auteur Robert Hobbs, dans son commentaire sur Robert Smithson, parle « d'alentours immédiats » ou de « non-espaces »; l'œuvre est alors mise en opposition avec son contexte. Ici, l'espace et les œuvres sont liés. De plus, les œuvres ont été conçues en fonction de ce lieu précis qu'est l'ancienne salle du conseil municipal, avec sa hauteur remarquable, ses proportions équilibrées et les vestiges d'un escalier; en fonction du lieu mais sans le commémorer, ce qui est une nuance importante.

Presque toutes les œuvres de *Planéité fluide* (Expression) sont conçues pour aller par paire ou possèdent un élément qui fonctionne ainsi, signe de division ou de complémentarité. La table est partagée en deux par une grille et les deux chaises ont des sièges qui se font dos. Par contre, deux balcons se trouvent sur le mur; contre le mur, deux échelles se dressent et deux escaliers sont mis dos à dos. Seul le tremplin est en copie unique; quant au tableau, il se subdivise en trois parties.

La paire évoque le couple et au-delà de celui-ci, l'autre, c'est-à-dire l'altérité. Dans tout échange entre deux personnes (que ce soit une relation de couple, d'amitié, de travail...), se trouvent des distorsions et des silences. Comme le mentionne Erwin Straus,

Le contact est une approche, mais il ne peut être tel que s'il surgit de la distance, et que si s'offre au même moment la possibilité du retrait, celle-ci se réalisant concrètement dans les phénomènes du « laisser-aller », du glissement, de la perte.<sup>3</sup>

Phénomènes latents dans l'exposition mais essentiels à sa compréhension, la perte et la présence sont deux corollaires (ou conséquences) de la communication et de ses failles. Straus ajoute que la distance concerne un être « animé par le désir », le désir n'étant pas pris ici dans son acception psychanalytique mais plutôt dans un sens vitaliste. Désir de mouvement, désir fondamental d'explorer et de connaître l'espace qui nous entoure, enfin, désir de comprendre par les sens et par l'intellect.

Les œuvres présentées à Expression se situent donc dans un entre-deux : exposant les failles de la relation, donc en dehors de l'illusion et de l'idéal, mais aussi la possibilité de la perte. À l'intérieur de la relation mais ouvrant sur ses deux conséquences éventuelles : poursuite ou fin. Elles placent aussi la personne qui les regarde dans cette situation inconfortable, celle d'être assise entre deux chaises, ou, dans ce cas précis, de tourner le dos à l'interlocuteur. Moment de suspens, d'interrogation, d'indécision mais aussi moment d'incubation où se formulent toutes les possibilités.

Les œuvres de *Planéité fluide* ont des antécédents. Une des œuvres de l'exposition *Visions totémiques, Une pensée du corps*, explorait déjà la verticalité et la paire, dans une représentation de la dualité sexuelle<sup>4</sup>. Par ailleurs, l'exploration de l'horizontalité a toujours fait partie des investigations de l'artiste, mais la verticalité et sa dimension inmanquablement anthropomorphique n'étaient pas pour autant laissées de côté. Signalons notamment les œuvres réalisées dans le cadre de la politique d'intégration des œuvres d'art à l'architecture et à l'environnement, dont plusieurs exploitent la verticalité sans pour cela se baser sur le monumental.

Dans une exposition à Circa en 1997, l'œuvre intitulée *Suspendre ses désirs* était formée d'une boîte de métal verticale fermée sur trois côtés dans laquelle se trouvait une chaise, laquelle était placée devant trois tableaux d'acier corrodé. On s'asseyait donc dans un espace clos, protégé, devant la projection d'une image mentale de l'artiste : tableau d'acier, chaise invitant à la contemplation faisaient déjà partie des intérêts de l'artiste.

Louis-Seize s'inscrit assurément dans la foulée des artistes dits minimalistes, dont les œuvres aux formes pures exigeaient de l'espace (indifférent) autour d'elles. Leur pureté excluait à l'époque (dans les années 1960) toute référence à la réalité, pour mieux les placer dans une sphère qui était empreinte de sublime et de silence, hors du temps et du monde. Un lourd refoulé, toutefois, les lestait. Ce contenu d'humanité n'est pas nié par Louis-Seize, au contraire, il le revendique et cherche à véhiculer tant la réflexion plastique que l'émotion. Certains artistes modernistes, comme Robert Morris, Donald Judd ou Sol LeWitt, ont reconnu par la suite que leurs œuvres avaient une charge émotive et des références précises, respectivement le cercueil, le mobilier ou l'espace architectural. Par ailleurs, les plaques de métal corrodé de Richard Serra ont certainement eu une influence sur le travail d'Yves Louis-Seize, par leur sobriété et leur hiératisme.

Les œuvres de Louis-Seize ne cherchent pas l'aporie mais plutôt la dialectique. Dans une œuvre d'Anthony Caro de 1962 intitulée *Early One Morning*, les expériences de perception du proche et du lointain sont perçues comme mutuellement incompatibles, et doivent être successives<sup>5</sup>. Ce rapport conflictuel ne s'exerce pas dans les œuvres de Louis-Seize. Certaines œuvres apparentées, comme celles de Maria Nordman, par exemple, jouent sur le romantisme de la contemplation et la sensualité des matériaux et des couleurs, dans un contexte où la personne qui vient voir l'exposition joue un rôle essentiel, en s'asseyant sur les bancs ou le « lit » et en admirant le paysage qui lui est présenté. C'est plutôt le paysage intérieur qui préoccupe Yves Louis-Seize ainsi que la contemplation des mondes désordonnés qui nous envahissent parfois.

Un autre univers apparenté à celui de l'artiste habite certaines œuvres de l'artiste espagnole Susana Solano, comme *Fa el 15*, de 1990, où deux « tables » de fer sont emboîtées l'une dans l'autre et remettent en question à la fois la fonction de l'objet utilitaire et l'échange que le rassemblement autour de la table produit. *Fa el 9*, créée en 1989, a quelque chose de la table et du tremplin. Solano, dont la position est proche en cela des remarques de Straus, prétend que l'espace n'existe pas, qu'il est toujours vécu et lié aux objets qui l'occupent<sup>6</sup>. Chez les deux artistes, la froideur du métal entre en conflit avec la fonction « chaleureuse »

de la table et indique que l'évocation romantique du repas à deux ou la convivialité des commensaux n'est pas toujours de mise. Louis-Seize a d'ailleurs précisément sélectionné ses éléments de mobilier ou d'architecture : il ne nous parle pas des relations intimes, auquel cas il aurait fait du lit son objet fétiche, ni du confort du sofa ou du fauteuil rembourré. L'échelle, l'escalier, le balcon, la table, le tremplin parlent tous de marches à gravir, de sommets à atteindre ou à dépasser, de défis que l'on se pose à soi-même.

L'exposition de Plein sud, consacrée exclusivement aux tableaux d'acier, exprime le contenu latent des œuvres présentées à Expression. En même temps, leur surface est travaillée comme celle des panneaux des balcons ou des échelles. Incidemment, les tableaux ont aussi été produits par paires. Formellement, la réflexion de Louis-Seize se situe dans le prolongement de celle des artistes modernistes et particulièrement celle des peintres dits de l'abstraction *post-painterly* : Helen Frankenthaler, Brice Marden, Jules Olitski, Morris Louis... Bien sûr, le matériau et le contexte sont tout autres.

L'attention de l'artiste se porte tout entière sur la surface de l'acier, il la modifie par rapport à son état à la sortie de l'usine. Dans certains diptyques, la couleur dite « bleu acier » et ses diaprures est exploitée pour ce qu'elle est, et conservée telle quelle sur une partie des tableaux. L'autre partie est travaillée à l'acide chlorhydrique, selon différentes dilutions, puis le travail de l'acide est neutralisé; l'acier est par la suite protégé d'une corrosion ultérieure par une couche de laque assez brillante qui vient rehausser les tons. Dans deux tableaux, le bleu à fusil est appliqué au pinceau ou à l'éponge pour ajouter une nuance au gris de l'acier. La dilution de l'acide et son application successive, ainsi que l'ajout du bleu à fusil, opérations délicates, contribuent à la diversité et à l'intensité des motifs.

Le subjectile est donc aussi la matière première à partir de laquelle une peau différente est créée, au contraire de la toile à laquelle on ajoute l'empâtement coloré. Le « feuilletage pelliculaire » dont parle Georges Didi-Huberman à propos du tableau, s'applique aussi aux tableaux de Louis-Seize<sup>7</sup>. En effet, la peau du tableau, cette surface qui est perméable, traversée par les replis porteurs de sens, cette peau qui n'est pas une limite absolue mais une frontière indistincte, cette peau donc est aussi un entre-deux. De même, l'image mentale de laquelle elle tire son origine, ni image purement référentielle, ni image onirique, produite dans un état de veille semi-consciente.

Si l'artiste utilise un pinceau pour étendre le bleu à fusil sur l'acier, il fait le même choix que certains peintres pour ce qui est de la couleur : il travaille, littéralement, dans la nuance. De la couleur, on peut retrouver quelques traces, qui posent la question du monochrome, parce que presque indécélables pour l'œil distrait : en plus des variations de gris allant du gris pâle au noir, on discerne des tons de rose et d'orangé très évanescents; la rouille de certains tableaux amène plutôt la notion de camaïeu. Même Robert Ryman s'oppose à l'idée que ses tableaux sont des monochromes; il soutient que des nuances colorées y sont présentes<sup>8</sup>. On parlera donc de la subtilité des tons plutôt que de monochrome.

Les tableaux d'acier, à un premier niveau de ressemblance, font surgir différentes références. Ainsi, le paysage est-il présent dans les tableaux aux formats horizontaux,

réminiscences de la tradition paysagiste établie depuis le XVII<sup>e</sup> siècle; toutefois, des formats verticaux intègrent pourtant des allusions au paysage et déstabilisent l'habitude perceptuelle, celle du portrait. Ce que l'on peut interpréter comme étant du « ciel » occupe environ un tiers de la surface, le reste étant, selon l'interprétation, une représentation de la mer ou de la terre, au gré des associations visuelles, arbres ou vagues. D'autres tableaux offrent des analogies avec des éléments biologiques ou naturels, racines ou veines, tissus humains ou animaux. D'autres encore font référence à la forme du serpent, que l'artiste a utilisé auparavant dans plusieurs expositions. Cette forme est moins symbolique qu'elle ne l'a déjà été, marquant une appropriation du motif pour lui-même. Enfin, certains tableaux sont carrés, et on ne peut manquer d'y voir des références à Carl Andre et à ses carreaux de cuivre; renversant toutefois le plan, du sol au mur, et récupérant ainsi la connotation picturale.

Le dispositif mettant en valeur les tableaux d'acier a disparu; il ne reste que la personne face aux tableaux, dans une contemplation fascinée où son imaginaire entre en contact avec celui de l'artiste.

Pascale Beaudet

---

<sup>1</sup> Comme l'analyse Rosalind Krauss dans « Sculpture in the Expanded Field », *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.

<sup>2</sup> Erwin Straus, *Du sens des sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 623.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 615-616.

<sup>4</sup> *Visions totémiques* était organisée par le centre d'exposition Circa et présentée par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal ; Maurice Achard en était le commissaire.

<sup>5</sup> Rosalind E. Krauss analyse finement cette œuvre dans *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977, p. 187-192.

<sup>6</sup> C'est ce que mentionne Jean-Marc Poinot dans « La sculpture de Susana Solano », *Susana Solano*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1987, p. 10.

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 34.

<sup>8</sup> Dans un entretien avec Phyllis Tuchman dans *Macula*, n° 3/4, 1978, p. 132.