

Yves Louis-Seize
L'homme inquieté par le temps

John K. Grande

Number 43, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9685ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grande, J. K. (1998). Yves Louis-Seize : *L'homme inquieté par le temps*. *Espace Sculpture*, (43), 28–30.

L'homme inquiété par les temps

John K. grande



Yves Louis-Seize,
*Transporter avec
soi un peu de cette
terre éruptive*,
1997. Acier, argile,
corde, pigments /
Steel, clay,
pigments.
50 x 300 x 80 cm.
Photo: Guy
L'Heureux.

La plus récente installation de Yves Louis-Seize s'inscrit dans le prolongement des précédentes expositions, notamment *Passage... à l'Autre rive* qui s'est tenue en 1988 au Centre d'exposition Expression, à Saint-Hyacinthe. On y reconnaît d'emblée les mêmes structures imposantes en acier aux contours anguleux, géométriques ou incurvés, se découpant dans l'espace de la galerie. Les cinq pièces de l'exposition pourraient sans doute constituer une série, telles des bornes le long d'une route ponctuant un voyage... intérieur. Le vocabulaire formel de Louis-Seize est archétypal et évoque des stéréotypes symboliques issus de notre inconscient collectif et ce, d'autant que les matériaux sont traités de manière générique et anonyme.

La première œuvre, *Le surgissement de l'indifférence*, donne le ton aux pièces qui vont suivre. Il s'agit d'un tétraèdre posé à la verticale sur le sol, percé d'un carré vide en son centre. L'œuvre a quelque chose de sublime, d'énigmatique, amalgamant étroitement des formes minimalistes et des connotations d'ordre spirituel. Une pièce qui se mesure à l'aune de l'éternité. *S'éveiller lentement au paysage intérieur* entrouvre un passage où l'aspect iconique et mystérieux nous amène dans un état quasi oni-

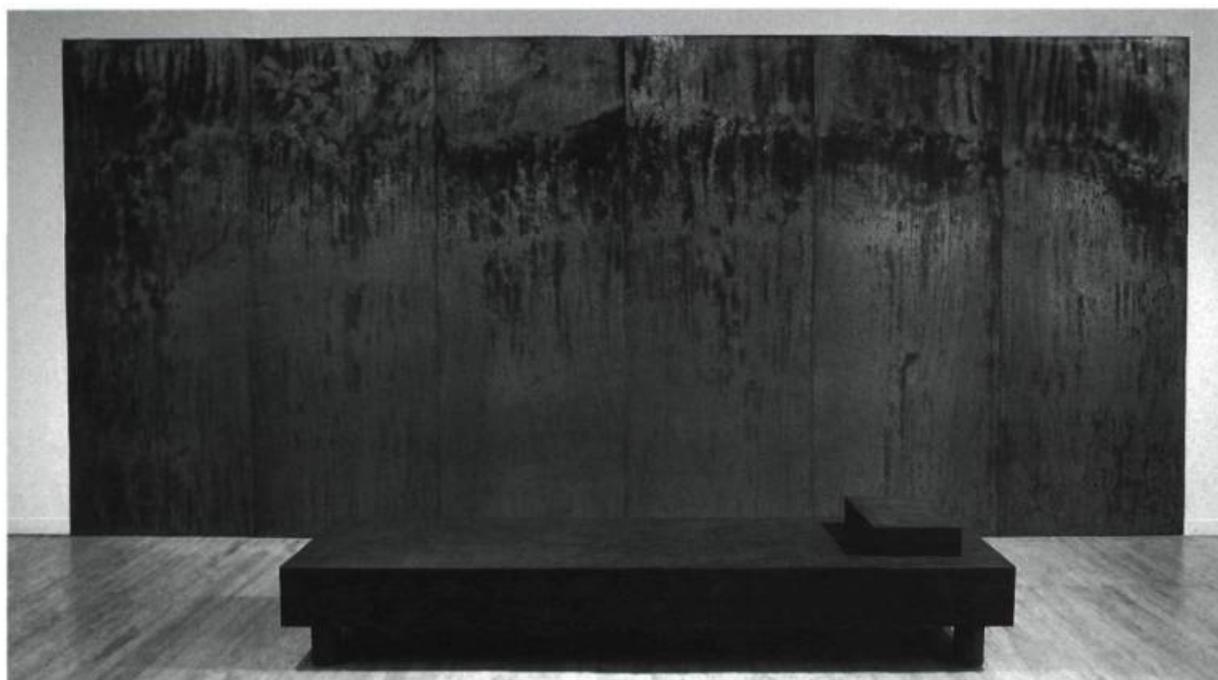
Yves Louis-Seize's latest installation follows the tracks of previous exhibitions, notably *Passage... à l'Autre rive*, held at Expression, St. Hyacinthe in 1988. His use of steel as a material mass set off against the gallery space with its angular, geometric and sometimes curving forms is immediately recognizable. The five individual works that comprise the show can be read in a series, like milestones on a road less travelled, and describe an inner journey. The formal language Louis-Seize uses is archetypal, conjuring up symbolic stereotypes from our collective unconscious, all the more so because the materials are so generic and anonymous. The first piece, *Le surgissement de l'indifférence*, signals the cadence of the works that follow. A tetrahedron with a square of space in its centre stands on its own. It is a sublime enigma, a syncretic amalgam of minimalist forms and spiritual concerns. Eternity becomes the yardstick that balances it all. *S'éveiller lentement au paysage intérieur* demarcates the passage from icon or enigma into a near dream state. A rusty metal bed-like structure has sheets of steel on the wall behind it with abstract surface markings. The references are hidden and ambiguous. We don't know the point of origin for either the thoughts that inspired the work or why this bed is there. The symbolism is obscure, something unspecific. The vehicle that follows in the next work *Transporter avec soi un peu de cette terre éruptive*, has bronze snakes on parched red clay inside. Unlike *Après...1,2,3,4*, seen in *Passage...*

rique. Une structure en métal rouillé évoquant un lit présente, sur le mur derrière elle, des plaques d'acier envahies de signes abstraits, dont les références restent cachées et ambiguës. On ignore le point d'origine, tant au niveau des intentions qui sous-tendent le travail qu'à celui de la raison pour laquelle ce lit se trouve là. La symbolique demeure obscure, non précisée. L'œuvre suivante, *Transporter avec soi un peu de cette terre éruptive*, montre un véhicule rempli de serpents en bronze posés sur de l'argile séchée. À l'inverse de *Après... 1,2,3,4*, exposée dans *Passage... à l'Autre rive*, où l'argile était figée et enchassée dans de l'acier — une métaphore sur la fragilité de la nature dans notre environnement construit —, la terre et les serpents ici ne sont plus seulement encadrés et extraits de leur contexte habituel, mais «se dirigent» vers un ailleurs. Fabriqué manuellement, l'objet sur roues présente un aspect archaïque et transporte ses fragiles passagers vers une destination inconnue, bien loin de leur milieu naturel, de leurs origines premières. En termes bibliques, le serpent est une source de tentation, tandis que dans le bouddhisme, le *naga* est associé à la conquête spirituelle. La symbolique du serpent, toutefois, remonte encore plus loin dans la mythologie païenne. Dans le texte de Goethe, *Le serpent vert*,

à *l'Autre rive*, where the clay was immobile and framed in steel — a metaphor for the fragility of nature in our built environment — the earth and the snakes are no longer just framed and taken out of context by humanity, but are in motion and on a journey out of their control. The man-made container on wheels is pseudo-archaic, yet transports its fragile passengers away from their place in nature to an unknown destination, far from their permacultural origins. In Biblical terms the snake is a source of temptation and in Buddhist symbolism, the *naga*, a symbol of spiritual conquest, but its origins go further back to Pagan mythology. In Goethe's story *Le serpent vert*, a work Louis-Seize references in the show, the ambivalent snake acquires wisdom in passing through an enclosed space. It is the physicality of this passage that enables the serpent to understand its own destiny. For Louis-Seize the journey is more elliptical, part of an immense jigsaw puzzle whose parts build a fictional tale of his own reflections on life. The snakes are both harbingers of wisdom and links to the eternal.

From a window cut into the gallery wall, outdoor light falls on several steel boats at the point of embarking on a great journey. The word

TEMPS (TIME) is engraved in positive and in reverse on both sides of the window as if the world outside were a mirror on the world inside we are looking at. The sides of the window are angled like openings we might envision in a mediaeval fortress or castle. The boats are empty, sparse, heavy. Life's journey, whether seen in mythological or more ordinary fictional terms, now exists in a strange confluence where our instinctive selves are in conflict with the material idiom, the structures and world we have built. *Suspendre ses désirs l'instant des cicatrices exposées*, the final piece, invites us to sit down in a tiny metal cabin that, with its use of steel siding, conjures up the sentiment of enclosure or containment rather than of shelter. We hear the sounds of waves, of wind, of



Yves Louis-Seize, *S'éveiller lentement au paysage intérieur*, 1997. Acier, verre/Steel, glass. 2.80 x 4.50 x 3 m. Photo: Guy L'Heureux.

auquel réfère Louis-Seize dans son exposition, l'animal ambivalent acquiert la sagesse en franchissant un espace clos et c'est la traversée même de ce passage qui lui permet de comprendre le sens de sa destinée. Chez Yves Louis-Seize, le voyage s'avère plus elliptique : c'est une part d'un immense casse-tête dont les fragments construisent un récit fictif autour de ses réflexions sur la vie. Les serpents sont à la fois annonceurs de liberté et liens avec l'éternité.

L'artiste a percé une fenêtre dans un mur de la galerie, tandis que la lumière extérieure se répand sur les embarcations d'acier au moment de leur grand départ. Le mot TEMPS est gravé en positif et en inversé de chaque côté de la vitre, comme si le monde extérieur «réflétait» l'univers intérieur que nous regardons. Les côtés de la fenêtre en angle rappellent les ouvertures d'un château ou d'une forteresse médiévale. Les «embarcations» sont vides, éparses et lourdes. Le voyage de la vie — envisagé d'un point de vue mythologique ou dans la fiction plus quotidienne qui compose notre vie —, se présente dès lors en un étrange carrefour où notre être instinctif se trouve confronté à ce que véhicule la matière, aux structures et au monde que nous avons échafaudés. *Suspendre ses désirs l'instant des cicatrices exposées*, la pièce finale, nous invite à nous asseoir dans une minuscule cabine aux parois d'acier qui provoque un sentiment de confinement et d'emprisonnement plutôt que d'abri, de refuge. Nous entendons des bruits de vagues, de vent et des chuchotements.

whispering. The surfaces of the steel panels on the adjacent wall in front of the cabin have markings like scars. These scars could as readily have been the result of the utilitarian structures and environments we have built to protect us from nature as a result of the experiences that leave their mark on us during life's brief journey. The ambiguous coding of Louis-Seize's five-part sculptural installation suggests there is an ancient thread of consciousness, part of our psyche that links us to nature yet also causes us to violate it in securing a place for ourselves amidst it all. Paul Gauguin, who left civilization behind to find his ideal savage paradise in Tahiti, once described chopping down a tree with an ax, itself a technological innovation. The ax spoke back to him saying: "Strike down to the root the forest entire! Destroy all the forest of evil, whose seeds were once sowed within thee by the breathings of death! Destroy in thee all love of self! (...) Yet, wholly destroyed, finished, dead is from now on the old civilization within me. I was reborn; or rather another man, purer and stronger, came to life within me."¹ Would Gauguin have been able to conceive of primitivism in the way he did without the knowledge of civilization he had? What Goethe called the *true illusion* was the individual's ability to perceive with one's own eyes and senses. In *Where the Wasteland Ends* Theodore Roszak describes Goethe's notion of morphology or "unity in process" as a remarkably new vision of nature and one of Romanticism's most caring contributions to science ...

Les panneaux métalliques appuyés sur le mur adjacent faisant face à la cabine sont marqués de signes qui font penser à des cicatrices. Elles résulteraient de tous les gestes d'ordre utilitaire que nous avons posés pour édifier des structures et des environnements en vue de nous protéger de la nature, des gestes qui auraient laissé leurs empreintes sur nous durant le bref séjour de la vie.

Le vocabulaire ambigu des cinq pièces de l'installation indique qu'il existe en nous une sorte de conscience ancestrale, une partie de notre psyché nous liant à la nature en même temps qu'elle nous amène à la violenter pour nous assurer une place au sein de tout cet ensemble. Paul Gauguin, qui délaissa la civilisation pour chercher un paradis idéal à Tahiti, a déjà décrit le geste d'abattre un arbre avec une

hache, celle-ci étant alors perçue comme une innovation technologique. La hache lui rétorqua, disant: «Frappe la forêt entière jusqu'à la racine! Détruis toute la forêt du mal, celle qui a été semée en toi avec les souffles de la mort! Détruis en toi tout amour égotiste! (...) Et, une fois accomplie la destruction totale, l'anéantissement, la mort règnera dorénavant sur la vieille civilisation que je porte en moi. J'ai vécu une renaissance et un nouvel homme, plus pur et plus fort, a émergé en moi»¹. Est-ce que Gauguin aurait pu envisager le primitif comme il l'a fait sans connaître au préalable la civilisation? Ce que Goethe nommait la véritable illusion est la capacité individuelle de percevoir avec ses propres yeux et ses propres sens. Dans *Where the Wasteland Ends*, Theodore Roszak commente les propos de Goethe sur la morphologie (ou «l'unité dans le processus») indiquant que c'est là une façon remarquablement nouvelle de voir la nature et l'un des apports les plus salutaires du Romantisme à la science... «La morphologie correspond au goût des Romantiques pour les esthétiques organiques, pour les créations fluides, toujours en développement (...) comme si l'on observait la nature se sculpter elle-même, faisant émerger de l'invisible des modèles projectifs (...) tendus vers une fin plus haute.»² L'héritage de l'ère industrielle qui a suivi est omniprésent de nos jours: trop de voitures, trop de produits, trop de tout. Les sculptures de Yves Louis-Seize permettent de mieux appréhender la matérialité tangible des structures, ces obstacles qui aveuglent nos liens avec la nature. De façon intime et raffinée, il aborde le réel à partir d'un point, qu'il poursuit fidèlement, «répandant» ses réflexions tel un serpent abandonne sa peau. Ce qui se manifeste se fait alors perceptuel, post-structural, métallique: un «vêtement» formel qu'il laisse derrière lui dans ce «vestiaire» de la culture qu'est la galerie d'art contemporain. Les marques et les traces de la nature fournissent des indices sur l'expérience personnelle de chacun et permettent d'intérioriser nos origines inconscientes et primordiales dans la... culture de la nature. ■

Yves Louis-Seize, *l'homme inquieté par le temps*
Centre d'exposition CIRCA, Montréal
18 octobre - 15 novembre 1997



Yves Louis-Seize,
*Le surgissement de
l'indifférence*, 1997.
Acier/Steel. 175 x
157 x 25 cm.
Photo: Guy
L'Heureux.

“Morphology requires the Romantic relish for organic aesthetics, for fluid, never-quite-complete, creative shapings (...) as if one were watching nature sculpt itself *from within*, flowing through invisible, projective patterns (...) striving toward a higher end.”² The legacy of the industrial age that followed surrounds us everywhere now: too many cars, too many products, too much of everything. Yves-Louis Seize's sculptures draw attention to the physical tangible structures, obstacles that blind us to our links to nature. Intimate and elegant, he intuits reality from a point within, wending his way and shedding his insights like a snake's skin. The detritus is perceptual, post-structural, steel, formal clothing left behind in that cloakroom of culture, the contemporary art gallery. The markings and traces of nature provide clues to the bearer's experience and provide insights into our primeval and unconscious origins in the culture of nature. ■

Yves Louis-Seize, *l'homme inquieté par le temps*
Centre d'exposition CIRCA, Montréal
October 18 - November 15, 1997

NOTES :

1. Peter Selz and Mildred Constantine, eds., *Art Nouveau: art and design at the turn of the century*, (New York, 1960), p. 70.
2. Theodore Roszak, *Where the Wasteland Ends: Politics and Transcendence in Postindustrial Society*, (New York: Doubleday & Co., 1972), p. 341.