Document generated on 08/06/2025 12:45 p.m.

ETC

Exhiber pour dénier

Robert Saucier, *9195... de suite*, Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil. Du 16 mai au 16 juin 1995

Jocelyne Connolly

Number 33, March–April–May 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36007ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Connolly, J. (1996). Review of [Exhiber pour dénier / Robert Saucier, *9195... de suite*, Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil. Du 16 mai au 16 juin 1995]. *ETC*, (33), 35–39.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LONGUEUIL

EXHIBER POUR DÉNIER

Robert Saucier, *9195... de suite*, Plein sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil. Du 16 mai au 16 juin 1995

PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY

Robert Saucier, *Surfing*, 1994-1995. Piles photovoltaïques (capteurs solaires), transistors, détecteur de présence, moteurs et mécanismes, spots; 365 x 426 cm.

Selon un beau paradoxe de l'art — on l'interprétera dans le sens de la complexité (un des ingrédients de l'avènement de l'œuvre) — les objets de Robert Saucier exhibent un réel technologique, cependant afin d'investir son propos critique d'un second réel, celui de ses effets sur la société actuelle et en devenir, hyper-technologisée. Les moyens critiques utilisés par cet artiste pour affronter ce défi relèvent d'une subtilité discursive esthétique à laquelle on s'attend, état non toujours rendu dans les propositions plastiques. Saucier manie un humour qui s'affine par le détour de l'ironie, voire de la dérision. On le perçoit.

Depuis le début des années 1990, le commentaire de bon nombre d'artistes déborde de l'attitude autoréflexive des années 1970 et 1980, pour se porter sur le contexte social. Il s'agit de l'air du temps. Les mutations sociales sont accélérées par les secteurs de l'économie (les transformations de la structure du *travail* et de la *dette*), de la politique (néolibéralisme) et des secteurs d'hégémonie de l'histoire — le primat de l'ère industrielle étant muté à celui de l'ère technologique. L'état des choses, convenons-en, suffit à stimuler l'imaginaire des penseurs des formes, lesquels, somme toute, observent, subissent et pensent ces transformations au même titre que les penseurs des disciplines scientifiques — humaines ou celles dites dures. Par ailleurs, on remarque que l'artiste insérant son discours dans le social, ne néglige pas pour autant la forme. Cette option inclut l'affirmation de l'objet, du matériau, du faire et du sensible. Cette spécificité différencie cet art actuel de l'art conceptuel de la fin des

années 1960 et des années 1970, alors que la critique porte surtout sur les systèmes formel et institutionnel de l'art, attitude confortant le caractère autonome de l'art. Les années 1980, alors que la citation se généralise, connaissent le développement de moyens plastiques favorisant la matérialisation de l'objet. La transition esthétique actuelle vers un art conceptuel et critique quant au contexte social se produit toutefois de façon subtile. L'objet matériel résiste.

Tension historique : industriel/technologique

L'exposition *9195... de suite* présente un corpus d'installations conçues entre 1991 et 1995. Elle rend compte de l'évolution d'un commentaire. Afin de montrer le réel des effets du champ des communications sur la société actuelle, Robert Saucier construit fort méticuleusement des représentations technologiques — cinétiques, sonores et lumineuses. Cependant, l'arsenal technologique déployé ne vise aucunement la réalisation ou la valorisation de la technicité en tant que courant artistique. Par stratégie antinomique, l'effet séduit le visiteur qui, malgré le déploiement technologique, perçoit les effets sensoriels, rétiniens et auditifs d'une part, pour ensuite tenter d'interpréter ces singulières combinaisons d'objets connotés d'histoire et de dispositifs mécaniques et motorisés. D'emblée, une telle ironisation du sujet énonce l'artifice. Ruse efficace qui comporte deux fonctions : la stimulation de l'attention visuelle du visiteur et la cognition par le collage intellectuel de deux temporalités — l'historique et l'actuelle.

L'exposition montre cette tension temporelle. La réflexion historique est manifeste dans les installations *Sans titre* (1991) et *Cortège mécanique / Fools Parade* (1991). La première est supportée par un trépied d'arpenteur — objet récupéré. Cette structure du réel porte de multiples connotations, en particulier celle de la construction, voire de l'architectonique (technique de la construction) — références qui traversent le discours plastique postmoderne. De là la connotation à l'histoire. La référence architecturale tient lieu de métaphore historique selon des modalités de l'analyse postmoderne. En outre, arpenter se pose parmi les premiers actes de l'édification — encore ici, la notion de temps est soulevée. Ce paradigme/trépied établit donc un lien pertinent entre l'histoire et la technicité. Cette dernière notion sera développée dans l'ensemble de la production de Saucier.

PHOTO : GUY L'HEUREUX

Robert Saucier, au 1er plan : *Sans titre*, 1991; 152 x 160 x 160 cm. Au 2e plan : *Cortège mécanique/Frois Parade*, 1991; 154 x 243 x 146 cm. Gracieuseté de Plein Sud, Longueuil.

Enfin, le bois de cet objet (le trépied contemporain de l'arpenteur est de métal) renvoie à la valeur du temps historique par l'histoire même de cet objet et par la fonction de « nostalgie affective » que confère ce matériau : « générations successives », « meubles lourds », etc. (Jean Baudrillard). Une figure de pointe de flèche, taillée à même un matériau brut, de nature, l'ardoise, met en évidence la tension historique objet archéologique/objet technologique. Toutefois, un examen de l'ensemble de la production de Saucier montre une priorité pour le mouvement. La figure de navire marchand, dans *Sans titre* et *Cortège mécanique*...de 1991, renvoie à la notion de communication par la connotation à la révolution industrielle déclenchée au 18e siècle. L'historien Siegfried Giedion met en évidence les conséquences politiques et sociales de ce bouleversement sur toutes les sphères de la vie humaine à cette époque : « La conséquence la plus frappante de la révolution industrielle fut de mettre fin à la douceur de vivre et au sentiment de sécurité.[1] » Le parcours conceptuel de Saucier (les travaux de 1994-1995) montrera la présence d'un type d'angoisse similaire dans l'appréhension du bouleversement du temps contemporain, le technologique. Si des éléments motorisés et mécaniques confèrent le mouvement à ces installations — navires, sphères de métal et flèche tournent et balancent — c'est le concept du rapport à la communication qui est priorisé (par la représentation du transport naval à l'ère industrielle) et non pas la technicité du dispositif. Le mouvement que le dispositif technologique confère aboutit à la fonction de *signe* — du déplacement inhérent à la communication, ici à l'ère industrielle.

Une vue sur le monde : penser le savoir

Penumbra ou les infos à la vitesse de la lumière (1995), à l'instar de *Surfing* (1994-1995)[2], s'inscrit dans une sphère de recherche de l'art actuel voulant que l'attitude autoréflexive n'occupe pas la part majeure du propos de l'artiste. Ainsi, le commentaire plastique se greffe à des préoccupations extérieures à celles du champ esthétique. Dans ces dernières installations de Saucier, on note une distanciation à l'égard du matériau, économie qui, tout en conservant l'objet matériel, le dépouille considérablement de ses références historiques tant d'ordre esthétique que général. Saucier s'approprie le concept du transport

ultrarapide des informations — l'inforoute — comme métaphore du déplacement de l'information. Bouleversement social postmoderne. Voilà la tension entre l'ère industrielle et l'ère technologique montrée par *9195... de suite*.

Avec *Penumbra...*, les trépieds/socles réduisent l'élément de soutien au dispositif/signe. Si ces singuliers socles agissent comme support des moyens technologiques, on peut les considérer également comme supports matériels au propos idéologique. Ils tiennent lieu de métonymie de l'objet plastique matériel, mais par le biais d'une véritable rationalisation. Assurément technologique, le dispositif ne retient que l'essentiel de l'objectif visé. Toutefois, l'effet d'artifice est signalé par le paradoxe de l'utilisation du bois comme matériau de ces éléments de soutien des mécanismes. Cependant, avec *Surfing*, le matériau est réduit au son et à la lumière[3]; bien que la mise en scène des éléments installatifs relève d'une planification plastique, seuls les objets usuels de la technologie sont retenus. Les deux installations exhibent ce qu'elles critiquent : la technologie en tant que métaphore du champ des communications et en tant qu'hégémonie des systèmes informatifs. Retenons que, de façon générale, les penseurs et les « pondérateurs » dans le discours sur le réseau informatisé des communications se situent parmi les usagers de cette technologie. C'est le cas de Saucier pour qui l'approche est analytique.

Pour *Penumbra...* et *Surfing*, des projecteurs sont fixés à des supports actionnés par des moteurs et mécanismes. Au moment de leur passage devant des cellules photovoltaïques (capteurs solaires), le son d'émissions radiophoniques, en direct, se fait entendre à partir de transistors insérés dans le dispositif. Et c'est nécessairement la présence du visiteur, à l'aide de la technologie du détecteur de mouvement, qui permet au mécanisme d'opérer. Du coup, il se produit un effet de transparence de l'art et d'intégration au monde. Si l'artiste s'approprie la voix des chroniqueurs radio, ces voix médiatiques deviennent éléments de l'œuvre. Cela n'est pas sans effet de démocratisation. Entendre, dans un lieu de l'art, des bribes de la météo ou de la circulation situe le visiteur dans les lieux quotidiens de chacun. Par ailleurs, ce n'est pas le contenu diffusé qui signifie ici, mais la manière dont il est perverti et transmis par l'artiste. La présence d'espaces physiques entre les capteurs solaires et émetteurs de son donne lieu à une réception des reportages par séquences, mais dont le message est incomplet, puisque le discours ne peut être reçu durant le passage d'un capteur à l'autre. Certes, un inconfort de compréhension se produit chez le visiteur puisque les manques et chevauchements créent un brouillage dans la chaîne verbale. Saucier se réfère là à l'anarchie informative provoquée par l'industrie de l'heure, celle des communications et de son produit, l'inforoute. Il abonde dans la direction souhaitée par plusieurs commentateurs de ce projet du réel et en devenir : la mise en place de nouveaux codes du savoir par des moyens autres et efficaces. Cependant, la réalité actuelle de cet outil se montre toute autre. D'abord, il y a un engouement pour ce que Saucier nomme « un jeu[3] ». Puis il en critique les modalités d'usage : les services offerts par le produit sont identifiés comme commerciaux plutôt que liés à la découverte ou au savoir tel que déclaré par ses promoteurs; la surconsommation du temps de l'usager par rapport aux informations reçues ou paradoxalement une surinformation conduisant à la désinformation et à la non universalité sur les plans géographique et économique (situation antidémocratique). Sur le plan du savoir, il constate : « Notre mode réflexif est devenu différent. Le savoir n'est plus livré de la même façon; cela signifie que l'on ne risque plus d'apprendre par accident ».

L'accident implique le détour, le tâtonnement et le temps de l'expérimentation. Édith K. Ackermann[4] analyse le processus d'appropriation des informations et de ses effets sur la cognition, et ses conclusions peuvent être mises en parallèle avec la remarque de Saucier. Ackermann soulève la question de l'inflation des informations dans le processus cognitif : « plus il y en a [des informations], plus on accélère, et plus on accélère, plus on perd de vue le but recherché » Comme la découverte implique davantage les interstices que la surface des choses, l'accident y trouve un terrain heuristique. Ackermann met en parallèle la culture de « zappeurs » et la culture d'auteurs-concepteurs; elle dénonce la collecte anarchique des informations et leur utilisation directe : « Nous croyons tenir les rennes parce que nous zappons, et nous imaginons tenir le savoir parce que nous naviguons, collectionnons et aiguillons. Nous oublions que la signification émerge de l'acte créateur lui-même. Elle requiert une élaboration personnelle, une construction active, une production propre. En effet, l'information n'a de sens que dans la mesure où on peut l'incorporer dans un projet personnel. » Autrement dit, la collecte des informations ne doit pas s'effectuer au détriment des actes d'interprétation et d'appropriation du « temps » néces-

Robert Saucier, *Penumbra ou les infos à la vitesse de la lumière*, 1995. Piles photovoltaïques, transistors, détecteurs de présence, moteurs et mécanismes, spots, bois, métal.

saire aux détours dans la masse informative afin de contribuer, selon elle, à élaborer les codes d'une « nouvelle forme d'écriture » (notre commentaire inclut, ici, toute production intellectuelle et esthétique) dont l'influence viendrait inéluctablement des médias électroniques[7].

Avec *Surfing* et *Penumbra ou les infos à la vitese de la lumière*, Robert Saucier commente les notions de surinformation, de mondialisation de l'information et d'uniformisation du savoir. Avec ironie, il invente une poïétique susceptible de rendre signifiants les paradigmes mêmes (arsenal technique) de l'objet d'hégémonie analysé. C'est par cet acte de perversion que son discours artistique acquiert sa signifiance et sa valeur cognitive. À la lueur de cette conduite, il devient permis d'envisager que le concept de novation interprété comme relayé durant la décennie 1980 en particulier, au profit de la conduite autoréflexive, serait à nouveau porteur d'attentes.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

1. Giedion, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, p. 150.
2. *Surfing* fut exposé chez Optica, du 23 mars au 22 avril 1995, et chez Axe Néo-7, du 8 octobre au 5 novembre 1995.
3. Un lien s'impose ici avec le commentaire de Martin Carrier au sujet de l'architecture actuelle et de l'idée de dissolution de la matière : « Finie la célébration de la matière et de l'espace pur du modernisme. La nouvelle architecture est une architecture de réseaux et de flux qui favorise les déplacements en accéléré dans des espaces de branchement, de flottement et d'ubiquité. Si le minimalisme refait surface aujourd'hui, ce n'est donc pas tant pour retrouver la pureté et la matérialité d'une époque révolue que pour témoigner de la transformation graduelle de l'architecture en lumière... », « La dissolution du cube architectural », *Etc Montréal*, n°31, sept., oct., nov., 1995, p.10.
4. Robert Saucier, entretien avec l'auteure, 95-11-22.
5. Édith K. Ackermann, « Les autoroutes de l'information. Culture de " zappeurs " ou culture d'auteurs », *Interface*, vol. 15, n°5, sept., oct. 1994, p. 40. Édith K. Ackermann est professeure associée au Medialab du Massachusetts Institute of Technology (MIT) et professeure titulaire au Laboratoire de psychologie du développement à l'Université d'Aix-en-Provence, en France.
6. *Ibid.*, p. 41.
7. *Ibid.*,