

Yves Louis-Seize Planéité fluide

Textes de Pascale Beaudet

Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe
du 7 septembre au 20 octobre 2002

Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil
du 7 septembre au 6 octobre 2002

Ce catalogue a été réalisé par Plein sud à l'occasion de l'exposition *Planété fluide* d'Yves Louis-Seize, présentée simultanément à Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe et à Plein Sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil du 7 septembre au 20 octobre 2002.

ÉDITEUR

pleinsud
centre d'exposition en art actuel à Longueuil

Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil
150, rue De Gentilly Est, D-0626, Longueuil (Québec) Canada J4H 4A9
www.plein-sud.org

EN COUVERTURE 1 :

Planété (détail)

EN COUVERTURE 2 :

Planété fluide 13 - Bleu

Yves Louis-Seize, 2002

© Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil

Dépôt légal

Bibliothèque nationale du Québec, 4^e trimestre 2002

Bibliothèque nationale du Canada, 4^e trimestre 2002

ISBN 2-922256-11-1

Tous droits de traduction et d'adaptation totale ou partielle réservés pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par télécopie, est interdite sans l'autorisation de l'auteur et des éditeurs.

L'entre-deux, moment dialectique	
Pascale Beaudet	5
Œuvres antérieures	35
Liste des œuvres	45
Biographie	46

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, *Planété*.

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 mais le regard y gagne l'avantage de pouvoir détailler les surfaces. Sur les sculptures, le traitement de l'acier

The in-between, dialectic moment

These days when many, artists as well as non-artists, favour a narcissistic approach, Yves Louis-Seize's work examines relationships with others, interference in communication and the problems inherent in all human relationships. This process is particularly present in the works exhibited at Expression. Nonetheless, strong ties are woven between these pieces and those presented at Plein sud. The artist is exhibiting what could be referred to as steel paintings that express mental universes, paintings found in another form in the sculptures at Expression (in the panels of the table, the ladders, the balconies...). The common material used in both exhibitions is certainly a unifying factor, however, a steel triptych on the walls of Expression makes a direct reference to the exhibition at Plein sud. On a more abstract level, the idea of the in-between links the two exhibitions.

At Expression, this endless probe into communication is embodied in sculptures resembling architectural space and furniture, in their relationship to the body and in haptic perception. The steel threshold placed as an extension of the slightly raised entrance to the first gallery is one sign that the works in this installation include their surrounding space. On entering, five works are simultaneously visible : *Paroles d'acier*, *Fraction de l'écoulement*, *Gravir la distance*, two *Balcons*, and a steel triptych entitled *Planété*.

The body is then bid to manoeuvre about. Empty space, as a component of the works, starts and ends the course of their investigation; as such, empty space is not a negative quality but a prior condition of existence and meaning. The works compel you to movement, to touch, to sight, given that we can sit on the chairs and climb the steps of *Ascension plongeante*, a work resembling a springboard located in the small gallery.

A work of art can be seen from close-up or from afar but, when close-up, while the perspective of distance is lost, a closer inspection of the surface is possible. The treatment of the steel of the sculptures has many things in common with the works at Plein sud, but on a more extensive scale;

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.¹ 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 travail. 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.² 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,

the artist has spattered acid on the steel to form rivulets and splashes. The references are manifold, in the order of the macroscopic or the microscopic: constellations, developing cells, waterways.

Ever since sculpture lost its commemorative function, ever since it stepped down off its pedestal, it has acquired a self-referentiality which has effectively removed it from its former context.¹ With Modernism being called into question, several of today's artists, Yves Louis-Seize among them, are interested in the physical and human contexts of the work. The taking into account of space in a non-formalist process, while being conscious of the historical importance of the latter thereby adding an "anxious" dimension to the work, is true of his artwork. In these two exhibitions, the plane and its volumetric variation, its permeability, its voids and its filled spaces, echo sculpture's historical vocabulary while conferring a contemporary sensitivity.

Sculptures on pedestals were surrounded by a timeless, inaccessible space; bringing them down to ground level, on a more intimate scale, conversely creates a "sympathetic" space, according to philosopher Erwin Straus.² Artist Robert Morris incorporated everything in the peripheral vision surrounding the work, designating the eye alone as actor; author Robert Hobbs, in his commentary on Robert Smithson, discusses "immediate surroundings" or "non-spaces"; the work is consequently in opposition to its context. Here, the space and the work are connected. Moreover, the works were conceived in relation to this particular place, a former municipal council room, with its high ceilings, balanced proportions and remnants of a staircase; in relation to the place without being commemorative, an important nuance.

Almost all of the pieces in *Planéité fluide* (Expression) are meant to be in pairs or possess an element that works in this manner, an indication of division or complementarity. The table is divided in two by a screen and the seats of the two chairs work as backs. On the other hand, there are two balconies on the wall; against the wall, two ladders rise and

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.³

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 *Planété 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.⁴ Par ailleurs, l'exploration

two stairways are placed back-to-back. Only the springboard is in single copy; as for the painting, it is in three parts.

The pair evokes the couple and, beyond that, the other, that is to say, otherness. In all exchanges between two people (be it in a couple relationship, between friends, colleagues...), distortions and silences exist. As Erwin Straus states:

Contact is an approach, but it cannot be so unless it stems from distance and that the possibility of retreat exists simultaneously, materializing in real terms in the phenomena of "letting go," of slipping, of loss.³

Phenomena that are latent in the exhibition but essential to is understanding, loss and presence are two corollaries (or consequences) of communication and its flaws. Straus adds that distance affects a being "animated by desire," in this case, desire not in its psychoanalytic meaning but in a vitalistic sense. Desire to move, a fundamental desire to explore and be conscious of the space that surrounds us, in short, to understanding through the senses and the intellect.

The works presented at Expression are in an in-between place; exposing the flaws of the relationship, therefore outside of the illusion and the ideal, but also the possibility of loss. Inside the relationship, but opening onto its two eventual outcomes; pursuit or end result. They also place the viewer in an awkward position or, in this case, turning their back on the speaker. A moment of suspense, of questioning, of indecision, but also a moment of incubation when all possibilities are formulated.

The works in *Planété fluide* have antecedents. One of the works in the *Visions totémiques* exhibition, *Une pensée du corps*, explored the pair and verticality in a representation of sexual duality.⁴ For that matter, exploring horizontality has always been part of the artist's process, but verticality and its inevitably anthropomorphic dimension were not, for all that, put aside. More particularly, let us mention works created in the context of architectural or environmental integration, many of which exploit verticality without referring to the monumental.

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'assoyait 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.⁵ 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

In an exhibition at Circa in 1997, the work entitled *Suspendre ses désirs* consisted of a vertical metal box, closed on three sides, in which was placed a chair, set in front of three corroded steel paintings. People sat in an enclosed space, protected, facing a mental image projected by the artist: steel painting, chair inviting contemplation, already part of the artist's concerns.

Louis-Seize ranks amongst the minimalist artists whose works of pure form required (indifferent) space around them. At that time (in the 1960s), their purity excluded all reference to reality in order to situate them in a sphere steeped in silence and the sublime, out of time, out of space. They were filled with a profound repression. This human content is not denied by Louis-Seize, on the contrary, he lays claim to it and tries to convey a thought as much as a feeling. Some modernist artists, like Robert Morris, Donald Judd or Sol LeWitt, recognized afterward that their work had an emotional burden and specific references, the coffin, furniture, or architectural space, respectively. For that matter, Yves Louis-Seize was certainly influenced by the sobriety and hieratic of Richard Serra's corroded metal sheets.

Louis-Seize's work seeks dialectics rather than aporia. In a 1962 work by Anthony Caro entitled *Early One Morning*, perceptual experiences of near and far are perceived as mutually incompatible and must be successive.⁵ This conflicting relationship is not a part of the work of Louis-Seize.

Some related works, such as those by Maria Nordman, for example, play on the romantic notion of contemplation and the sensuality of materials and colours, in the context whereby a person visiting the exhibition plays an essential role by sitting on the bench or the "bed" and admiring the scene placed before him. Yves Louis-Seize is more preoccupied with the interior scene, with contemplating the somewhat disorderly worlds that sometimes engulf us.

Another universe related to that of the artist is present in some of Spanish artist Susana Solano's work, such as *Fa el 15*, from 1990, where to iron "tables" are packed one inside the

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 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.⁶ 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

autres, calling into question both the function of the utilitarian object and the exchange that the surrounding assembly produces. *Fa el 9*, created in 1989, has elements of the table and the springboard. Solano, whose position is similar in that to Straus's remarks, maintains that space does not exist, that it is always experienced and bound to the objects that occupy it.⁶ In both artists, the coolness of the metal conflicts with the "warm" function of the table, indicating that the romantic idea of a dinner for two or the conviviality of table companions are not always appropriate. Moreover, Louis-Seize chose his furniture and architectural elements with precision; he does not refer to intimate relationships, in which case he would have made a fetish of the bed, not of the comfort of a sofa or of a stuffed chair. The ladder, the stairway, the balcony, the table, the springboard, all refer to steps to climb, summits to reach or go beyond, of self-imposed challenges.

The exhibition at Plein sud, given over exclusively to steel paintings, expresses the latent content of the works exhibited at Expression. At the same time, their surface is worked like the panels in the balconies and the ladders. Incidentally, the paintings were also produced in pairs. Formally, Louis-Seize's enquiry falls into that which followed the modernists and, in particular, fits in with that of the so-called *post-painterly abstraction* artists: Helen Frankenthaler, Brice Marden, Jules Olitski, Morris Louis... Of course, the material and the context are completely different.

The artist focuses entirely on the surface of the steel, he changes it in relation to its state on leaving the factory. In some diptychs, the so-called "steel blue" colour and its variegations are worked for what they are, and kept as is in some places. Other parts are worked with different dilutions of hydrochloric acid, then neutralized; the steel is then protected from further corrosion by a coat of shiny lacquer that brings out the undertones. In two pictures, gunmetal blue is applied with a brush or sponge to add a hue to the grey of the steel. The diversity and intensity of the patterns are intensified by the dilution of the acid and its

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 ses applications successives, 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'empatement coloré. Le « feuilletage pelliculaire » dont parle Georges Didi-Huberman à propos du tableau, s'applique aussi aux tableaux de Louis-Seize.⁷ 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 (l'oxydation) 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.⁸ 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^e siècle; toutefois,

successive applications as well as by adding the gunmetal blue, both delicate operations.

The primary surface is therefore also the primary matter from which a different skin is created, unlike canvas to which coloured impasto is added. The "flaky layering" to which George Didi-Huberman refers in connection with painting applies as well to Louis-Seize's paintings.⁷ Actually, the skin of the painting, this permeable surface, crisscrossed by folds, bearers of meaning, this skin which is not an absolute barrier but an indistinct boundary, this skin, is also an in-between. In the same way, the mental image from which it draws its origin, neither entirely referential nor oneiric, is produced in a semi-conscious state of awareness.

By using a brush to apply the gunmetal blue to the steel, the artist makes the same choice as certain painters with respect to colour; he literally works with shades. Some traces of colour can be seen which put the monochrome into question because they are practically indiscernible at a glance; in addition to the tones of grey going from grey to black, evanescent tones of pink and orange are detected; the rusting (oxidization) of certain works broaches the notion of tint drawing (camaïeu). Even Robert Ryman is opposed to the idea that his works are monochromes; he maintains that they contain shades of colour.⁸ We therefore refer to the subtlety of tone rather than to the monochrome.

The steel paintings, on a basic level of similarity, introduce different references. As such, is the landscape present in the horizontal paintings, reminiscent of the landscape tradition established in the XVIIth Century; however, vertical formats nevertheless allude to the landscape and destabilize the perceptual tradition of the portrait. What could be understood as "sky" takes up about one third of the surface, the rest, depending on the interpretation, is representative of sea or land, subject to visual associations, trees or waves. Other paintings proffer analogies with biological or natural elements, roots or veins, animal or human tissue. Others still refer to the shape of a snake which the artist has used before in several

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

exhibitions. That shape is less symbolic than it once was, denoting a self-appropriation of the motif. Finally, some paintings are square, and we cannot help but see references to Carl Andre and his copper squares; inverting the plane, however from ground to wall, thereby recovering the pictorial connotation.

The device that enhances the steel paintings disappears; all that remains is the person surveying the works in fascinated contemplation, where his imaginary world meets that of the artist.

Pascale Beaudet

- 1 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.
- 2 Erwin Straus, *Du sens des sens*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 623.
- 3 *Ibid.*, p. 615-616.
- 4 *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.
- 5 Rosalind E. Krauss analyse finement cette œuvre dans *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1977, p. 187-192.
- 6 C'est ce que mentionne Jean-Marc Poinot dans « La sculpture de Susana Solano », *Susana Solano*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1987, p. 10.
- 7 Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 34.
- 8 Dans un entretien avec Phyllis Tuchman dans *Macula*, n° 3/4, 1978, p. 132.

- 1 As analyzed by Rosalind Krauss in "Sculpture in the Expanded Field," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985).
- 2 Erwin Straus, *Du sens des sens* (Grenoble: Jérôme Millon, 1989) 623.
- 3 Free translation, *ibid.*, 615-616.
- 4 *Visions totémiques* was organized by Circa and presented by the Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal; curated by Maurice Achard.
- 5 Rosalind E. Krauss closely analyses this work in *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977) 187-192.
- 6 This is what is discussed by Jean-Marc Poinot in "La sculpture de Susana Solano," *Susana Solano* (Bordeaux: capcMusée d'art contemporain, 1987) 10.
- 7 Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985) 34.
- 8 In conversation with Phyllis Tuchman in *Macula*, no. 3/4, 1978: 132.

Avant...

Quelques notes brèves sur un parcours d'artiste

Certaines œuvres plus anciennes d'Yves Louis-Seize méritent de figurer dans ce catalogue. S'échelonnant de 1987 à 2000, elles retracent un parcours mais font aussi état d'un choix; en effet, d'autres parcours auraient pu être évoqués, puisque le travail d'un artiste ne poursuit pas une course rectiligne. Ainsi, les œuvres ont été sélectionnées pour leurs liens avec les expositions de Plein sud et d'Expression.

Dès 1987, on remarque que le paysage est déjà présent, un paysagisme abstrait, comme dans *L'Un et l'Autre 2*; des connotations paysagères se trouvent aussi dans *Isola et Serpere*. Cette préoccupation pour le paysage se transforme peu à peu en intérêt pour l'écologie, ce que montre *Une pure exigence d'exiger 4*, avec ses bacs de terre craquelée et stérile installés sur un lit d'oxyde de fer.

Champs d'espace 5 fait partie de la série qui marque le début des tableaux d'acier « paysagistes » mais sans ligne d'horizon, au contraire de ceux qui ont été présentés à Plein sud. Le paysage désolé des panneaux d'acier de *S'éveiller lentement à son paysage intérieur* est aussi un précurseur des œuvres montrées à Expression, par la référence au paysage et l'emploi d'un élément de mobilier. *Suspendre ses désirs* est plus dramatique, concentrant le regard sur trois étroits panneaux de métal verticaux où la forme rouillée rappelle une cicatrice ou une plaie.

L'œuvre la plus récente, *Une pensée du corps*, est influencée par une certaine géométrie architecturale en rapport avec le corps, ce qui est l'apanage des œuvres exposées à Expression. En effet, l'échelle architecturale, l'échelle humaine et la perception haptique sont prises en considération dans la conception et l'exécution des œuvres.

Pascale Beaudet

Before...

A few short notes on an artistic process

Some of Louis-Seize's older work bears mentioning in this catalogue. Over the years 1987 to 2000, his work follows a process, but also states a choice; in fact, other processes might have occurred because an artist's work does not follow a direct course. With this in mind, pieces were chosen for their connection to the exhibitions at Plein sud and Expression.

It is evident that landscape has been present since 1987, an abstract landscape, as in *L'Un et l'Autre 2*; also, *Isola et Serpere* has landscape connotations. This preoccupation with landscape transforms itself little by little into an interest in ecology, as seen in *Une pure exigence d'exiger 4* with its tubs of crackled and sterile earth set on a bed of rust.

Champs d'espace 5 is part of the series which marks the beginning of the steel "landscape" paintings, but no horizon is present, contrary to the steel paintings exhibited at Plein sud. The desolate landscape of the steel panels of *S'éveiller lentement à son paysage intérieur* is also a precursor to the pieces exhibited at Expression in its reference to landscape and the insertion of a furniture element. *Suspendre ses désirs* is more dramatic, drawing the gaze to three narrow vertical metal panels where the rusted form is reminiscent of a scar or a wound.

The most recent piece, *Une pensée du corps*, is influenced by a certain architectural geometry related to the body, an attribute of the pieces exhibited at Expression. In fact, architectural scale, human scale and haptic perception are taken into account in the creation and the making of the pieces.

Pascale Beaudet

Liste des œuvres

Œuvres à Expression

Matériau : acier
Année : 2002
PHOTOGRAPHIES : Guy L'Heureux

Paroles d'acier / L'incommunicabilité
160 x 785 x 69 cm

Ascension plongeante
260 x 376 x 71 cm

Gravir la distance
305 x 92 x 76 cm

Balcons (2 éléments)
76 x 122 x 10 cm et 70 x 122 x 46 cm

Planéité
277 x 91,5 x 9 cm

Fraction de l'écoulement
366 x 46 x 61 cm

Œuvres à Plein sud

Matériau : acier
Année : 2002
PHOTOGRAPHIES : Guy L'Heureux

Planéité fluide 1 – Composition 1
67 x 126 x 6 cm

Planéité fluide 2 – Composition 2
67 x 126 x 6 cm

Planéité fluide 3 – Écoulement 1
126 x 67 x 6 cm

Planéité fluide 4 – Écoulement 2
126 x 67 x 6 cm

Planéité fluide 7 – Ailleurs 1
33 x 125 x 6 cm

Planéité fluide 8 – Ailleurs 2
33 x 125 x 6 cm

Planéité fluide 5 – Magma 1
125 x 33 x 6 cm

Planéité fluide 6 – Magma 2
125 x 33 x 6 cm

Planéité fluide 9 – Horizon intérieur 1
65 x 65 x 6 cm

Planéité fluide 10 – Horizon intérieur 2
65 x 65 x 6 cm

Planéité fluide 11 – Points cardinaux
65 x 65 x 6 cm

Planéité fluide 12 – Les trois sens
(triptique)
65 x 25 x 6 cm (chacun)

Planéité fluide 13 – Bleu
33 x 32 x 7 cm

Œuvres antérieures

L'Un et l'Autre 2 1988
Acier, 150 x 300 x 350 cm
PHOTO : André Clément

Serpere et Isola 1987
Acier
Installation
PHOTO : Yves Louis-Seize

Une pure exigence d'exister 4 1990
Acier, argile, pigment
300 x 700 x 400 cm
PHOTO : Yves Louis-Seize

Champs d'espace 5 1993
Acier, 60 x 140 x 6 cm
PHOTO : Guy L'Heureux

S'éveiller lentement à son paysage intérieur 1997
Acier, 242 x 600 x 350 cm
PHOTO : Guy L'Heureux

Suspendre ses désirs 1997
Acier, 244 x 350 x 150 cm
PHOTO : Guy L'Heureux

Une pensée du corps 2000
Acier, 240 x 160 x 120 cm
PHOTO : Guy L'Heureux

pleinsud
centre d'exposition en art actuel à Longueuil

TEXTES DU CATALOGUE : Pascalé Beaudet
NOTICE BIOGRAPHIQUE : Sylvie Pelletier
TRADUCTION : Susan Avon
CORRECTION : Micheline Dussault
REVISION : Sylvie Pelletier et Richard Thérioux
CONCEPTION GRAPHIQUE : Joan Fraser Design
PHOTOGRAPHES : Guy L'Heureux à l'exception de : Yves Louis-Seize (p. 38-39), André Clément (p. 36)
COORDINATION : Hélène Poirier

Ce catalogue a bénéficié de l'appui financier d'Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe



Plein sud bénéficie de l'appui financier du ministère de la Culture et des Communications du Québec, de la Société de développement des arts et de la culture de Longueuil, du collège Édouard-Montpetit, du Fonds de consolidation et de stabilisation des arts et de la culture du Québec, du Conseil des Arts du Canada et de Pratt & Whitney Canada.

