

ETC



Incongruités mécaniques

Denis Rousseau, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 28 septembre au 26 octobre 1991

Jennifer Couëlle

Number 18, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35889ac>

[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

Couëlle, J. (1992). Review of [Incongruités mécaniques / Denis Rousseau, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 28 septembre au 26 octobre 1991]. *ETC*, (18), 47–49.

INCONGRUITÉS MÉCANIQUES

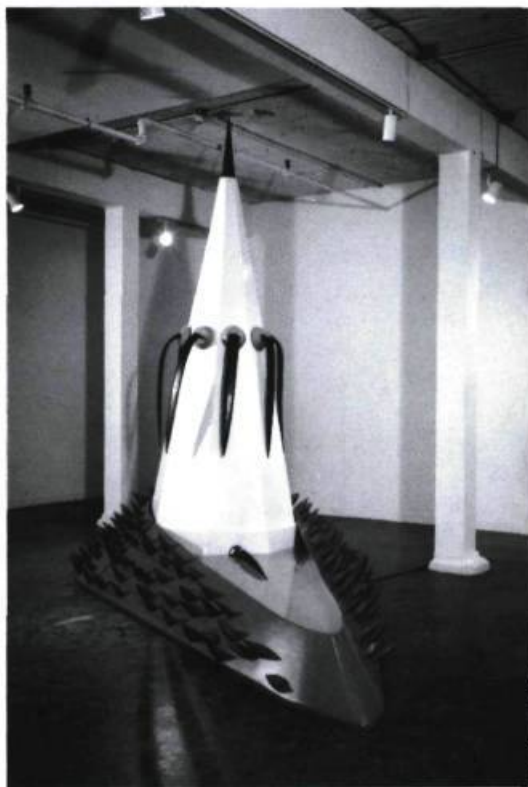
Denis Rousseau, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 28 septembre au 26 octobre 1991

Entrer en contact avec les œuvres récentes de Denis Rousseau, présentées à Montréal, a pour effet de nous plonger dans un état de rêve quasi burlesque, à tout le moins déroutant. Celle ou celui qui fera l'exercice d'observer ces sculptures sensorielles s'y adonnera forcément avec plénitude. Impossible de se prétendre immuable devant cette affluence de formes, sons, couleurs et mouvements qui, tour à tour, accablent nos sens et font surgir moult références de notre savoir imagé.

L'exposition regroupe photographies couleur empruntées d'une bande vidéo, photographies noir et blanc d'images digitalisées par informatique accompagnées de boîtes sonores, et cinq sculptures à grande échelle dont trois, particulièrement captivantes, qui se démarquent de l'ensemble.

Le Plaisir avec ses couleurs espiègles : jaune clair, vert menthe, violet, rouge rose et rouge écarlate – chacune badinant avec des teintes pastel – se livre ponctuellement à son expression cinématique. Dans un grand récipient en bois peint, de forme vulvaire, contenant de l'eau et couvert de protubérances en pointe, s'érige une forme conique parsemée uniformément de languettes en caoutchouc et surmontée d'une aiguille de clocher écarlate. Cette structure monolithique ne tarde pas à surprendre l'observateur lorsque, après un court temps, se fait entendre le vrombissement d'un mécanisme électronique qui anime les languettes fixées autour de la partie centrale du cône, les faisant balloter bruyamment contre la surface de bois. Simultanément, dans le bassin vert aux épines violettes, s'agit nerveusement une seule languette qui nage en vain, ne parvenant pas à dépasser son point de rattachement à la base circulaire du cône – ne restent qu'éclaboussures. Curieuse chose cette sculpture du plaisir avec ses formes dénudées et ses plages de couleurs sans nuances ni dégradés, qui, s'activant ainsi, s'invite et s'introduit indolemment dans notre espace physique et sensoriel. À peine avons-nous le temps de réagir que l'intrusion cesse et les languettes s'immobilisent docilement. Images de formes phalliques, d'un spermatozoïde cherchant sa douce ovule, d'un reptile préhistorique et d'autres se joignent à la qualité malgré tout inoffensive de cette œuvre – telle l'insouciance d'un enfant qui vit – pour dégager un sentiment général d'incongruité.

Bien que singulier, ce sentiment demeure néanmoins familier. Ses composantes évoquent des ques-



Denis Rousseau, *Le plaisir*, 1991. Bois peint, résine, eau et caoutchouc ; 3,3 x 2,3 m.

tions tissées à même les fondements de notre culture. À travers une composition inattendue, à la fois arrogante et docile, rébarbative mais intrigante, Rousseau représente et juxtapose des points de repère anthropologiques incontournables. Une parcelle du système reproductif baigne dans un bassin épineux rappelant par sa surface et sa taille dragon ou dinosaure, et le tout est chapeauté d'un ordre religieux, du pouvoir moral. Cette histoire, qu'est ici l'Histoire, dont les éléments se chevauchent et s'embrassent, se répète inlassablement après chaque intervalle régulier du mécanisme programmé.

Dans *Le Discours*, un immense nid d'épines vert pistache sert de base à une forme circulaire rappelant à la fois une tête d'oiseau et une coquille d'œuf de laquelle s'élève un bec de bois bleu. Sous peu, s'ouvre le grand rostre faisant confluer monolithisme et signes de vie. Apparaissent deux rangées de dents carnassières et une langue rose chair en plastique gonflable s'illuminant aux timbres accompagnateurs de gazouillements d'oiseaux. Cette douce quiétude écologique de sons et

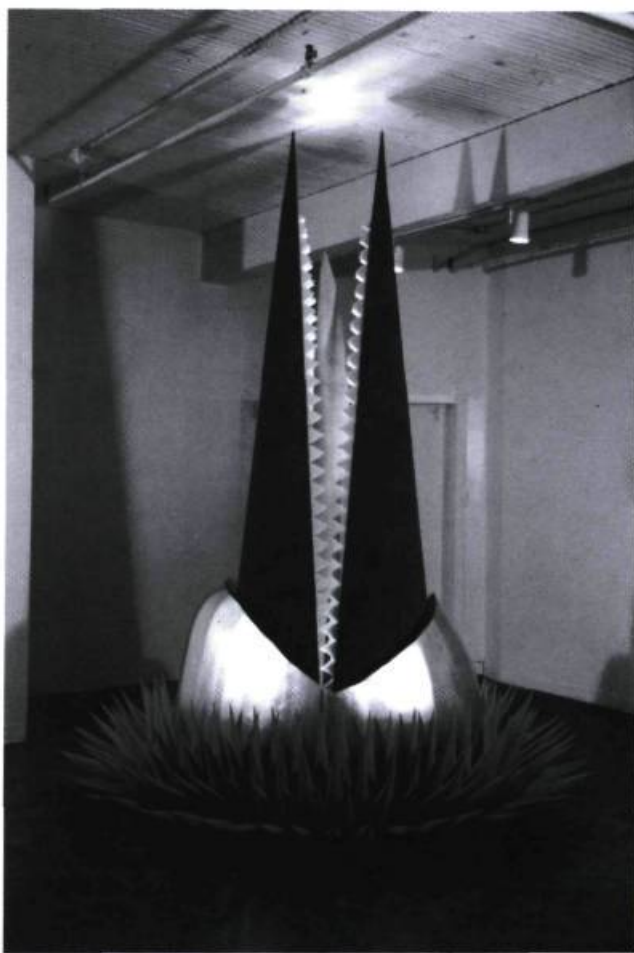
de lumière est rapidement ingérée lorsque se referme la grande bouche et cesse le discours.

Le Désir, la dernière composante de cette trilogie sculpturale, consiste en une grande sphère posée au sol, cintrée par une disposition horizontale d'épines de bois roses et rouges – tels les rayons d'un soleil ou telles les pattes d'un crabe géant – et dominée par une armée de sommités filiformes en caoutchouc couleur peau. Manifestement encerclée par ce régime de latex, une langue de bois rouge s'élance vers le ciel. On serait peut-être tenté de percevoir cette œuvre comme une sorte d'arme gigantesque, munie de projectiles, si ce n'était pas de la suite cinématique et désamorçante de toute représentation de menace réelle.

Un moteur bourdonnant active les mucrons en caoutchouc, orchestrant une symphonie de claquements fatigués, telles les lanières d'un lave-auto qui se heurtent avec lassitude à la carrosserie des voitures. Se frappant avec désinvolture les unes aux autres, ces formes érectiles émettent des sons réguliers et reconnaissables d'entrechoquement. Les limites de ces mouvements sont vite comprises, éliminant tout élément de danger et de surprise. Le bourdonnement cesse et le régiment s'immobilise.

Devant chacune de ces sculptures on aura l'impression de se faire continuellement déjouer. Nous marchons dans leur ombre massive ; épineuses, elles nous rebutent ; colorées, elles nous attirent ; cinétiques, elles nous surprennent d'abord pour ensuite nous rassurer. De surcroît, notons que l'ensemble des caractéristiques de ces œuvres crée un effet d'ensemble plutôt énigmatique, effleurant même l'onirisme. De leur carapace cornée transparaissent esprit humoristique et semblant de plaisanterie inoffensive, provoquant chez le spectateur un sentiment de complicité. C'est sans doute cette dichotomie de sens – répulsion et attraction – captive d'une même forme, qui alimente et maintient les liens entre ces œuvres et le monde surréel du rêve. Des jeux d'enfants, des couleurs bonbons et des formes simplifiées se confondent aux sentiments sous-jacents d'inquiétude et d'appréhension – le mécanisme de séduction devient d'autant plus puissant.

Bien que pointues, les épines sont de couleur pastel. L'appréhension des premiers grondements se dissipe rapidement, lorsque après chaque mouvement



Denis Rousseau, *Le discours*, 1991. Bois peint, résine, caoutchouc, moteur et bande sonore ;
3 x 2,3 m de diamètre.

Photo : Normand Bapiste

machinal l'ordre est rétabli et les formes monolithiques demeurent inchangées. En fait, on pourrait se demander si ce retour à l'ordre est effectivement rassurant, et s'il ne témoigne pas plutôt d'une situation d'échec répétitif, d'un cycle inachevé car machinalement contrôlé. Le spermatozoïde du *Plaisir* ne franchira pas son obstacle, le chant des oiseaux du *Discours* ne se fera entendre qu'à partir du fond d'un caveau reprenant la forme même de son objet sonore – comme si le fait d'emprunter aussi à l'oiseau sa physiologie devait compenser pour le chant forcé produit par ce mécanisme invisible – et les formes érectiles du *Désir*, telles des pénis encapsulés dans des condoms, ne feront que se heurter à d'autres corps caoutchouteux, résultant en une série de gestes selon toute apparence inutiles.

Des aveux bien simples comme le besoin de jouir, de parler, de chanter et de ressentir librement et entièrement, se font ici à travers une mise en scène déroutante et séquentielle. Les formes étonnantes que prennent ces œuvres empêchent l'observateur de résoudre immédiatement l'énigme de leur interprétation. Il faudra attendre les déclenchements mécaniques de ces sculptures mobi-



Denis Rousseau, *Le désir*, 1991. Bois peint, résine, métal, circuit électrique et bande sonore ; 3,3 x 2,3 m de diamètre.

Photo : Normand Rogotte

les, l'initial et les subséquents, pour se satisfaire de leur signification en tant que tension perpétuelle, causée par un discours dialectique à la fois engageant et décevant.

Mais au-delà de l'onirisme déconcertant, au-delà même de la séduction du spectateur par l'orchestration mobile, à la fois sonore et visuelle, se manifestant ponctuellement, ces formes *a priori* rébarbatives, camouflent jalousement un noyau de sensibilité. L'expression dichotomique chez Rousseau – cet ensemble de sentiments conflictuels mais interdépendants – semble s'exprimer à deux niveaux. Le premier, un appât, communique au spectateur sur les lieux même de son discours. Devant ces formes géantes on circule prudemment, soupçonnant la venue d'une quelconque intervention cachée. Alors que s'installe une atmosphère de tension, s'activent bruyamment et sans préavis les éléments dissimulés de ces sculptures. Un soubresaut peut-être, mais vite suivi d'un sentiment de soulagement, de dissipation de la tension. L'anticipation a porté fruit et de surcroît, nous sommes à présent intrigués, attirés par cette activité visiblement bénigne, qui semble davantage préoccupée par son propre univers que par notre présence.

Le deuxième, engins et formes balourdes à la limite de la gaucherie de l'évidence expriment, par leur répétition incessante et sans issue, des sentiments semblables aux cris d'impuissance de celle ou celui ne

parvenant pas à se libérer de la stagnation et des pièges inhérents à sa propre matrice, laquelle, malgré sa mobilité apparente, demeure obstinément et fermement en place. Et c'est peut-être là, à travers cette deuxième manifestation binaire – la mobilité immobile – que réside le noyau fragile de ces sculptures, qui poursuivent alors leur discours au-delà de leur lieu d'érection, au-delà de leur forme et de la galerie.

Loin des préoccupations propres aux manifestations premières de la sculpture cinétique en Europe durant les années 1920 et de son regain de popularité, cette fois d'envergure internationale, durant les années 1960, la sculpture de Rousseau va même jusqu'à l'encontre des principes de la dynamique de Moholy-Nagy et du désir de Calder, de Vasarely, de Tinguely, de Bury et des autres, d'intégrer à l'art science et technologie. À l'inverse, nous percevons chez Rousseau, dont

le cinétisme est minimal, plutôt primitif, une forte opposition à l'intégration sociale et culturelle d'une technologie omniprésente – représentée dans ses œuvres comme une menace à l'évolution naturelle, comme une barrière de son et de sensibilité qui ne sait que répéter incessamment l'objet de son imitation. Nous parlons de cinétisme primitif chez Denis Rousseau en souhaitant souligner dans son œuvre à la fois les formes simplifiées et régulières – le propre de l'esthétique primitiviste du début du siècle – allant jusqu'à la référence aux bêtes préhistoriques (becs gigantesques et épines dorsales de dinosaures) et au recours que fait l'artiste aux facteurs cinétiques du temps et du mouvement. Par ailleurs, bien que les sculptures de Denis Rousseau fassent usage du principe de dynamisme, corollaire du cinétisme, ce dernier est ici représenté de manière intentionnellement rustre – reportant l'intérêt davantage sur son sujet que sur sa forme ou son activité – et use de mécanisme en provenance d'une technologie déjà désuète, à tout le moins datée.

À travers un cheminement riche et complexe, faisant usage des multiples composantes du langage sensoriel, Denis Rousseau questionne l'afflux technologique d'une société progressiste.