

Sous un ciel de stuc L'art de Denis Rousseau Under a Plaster Heaven The Art of Denis Rousseau

Jack Ruttan

Number 20, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10056ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

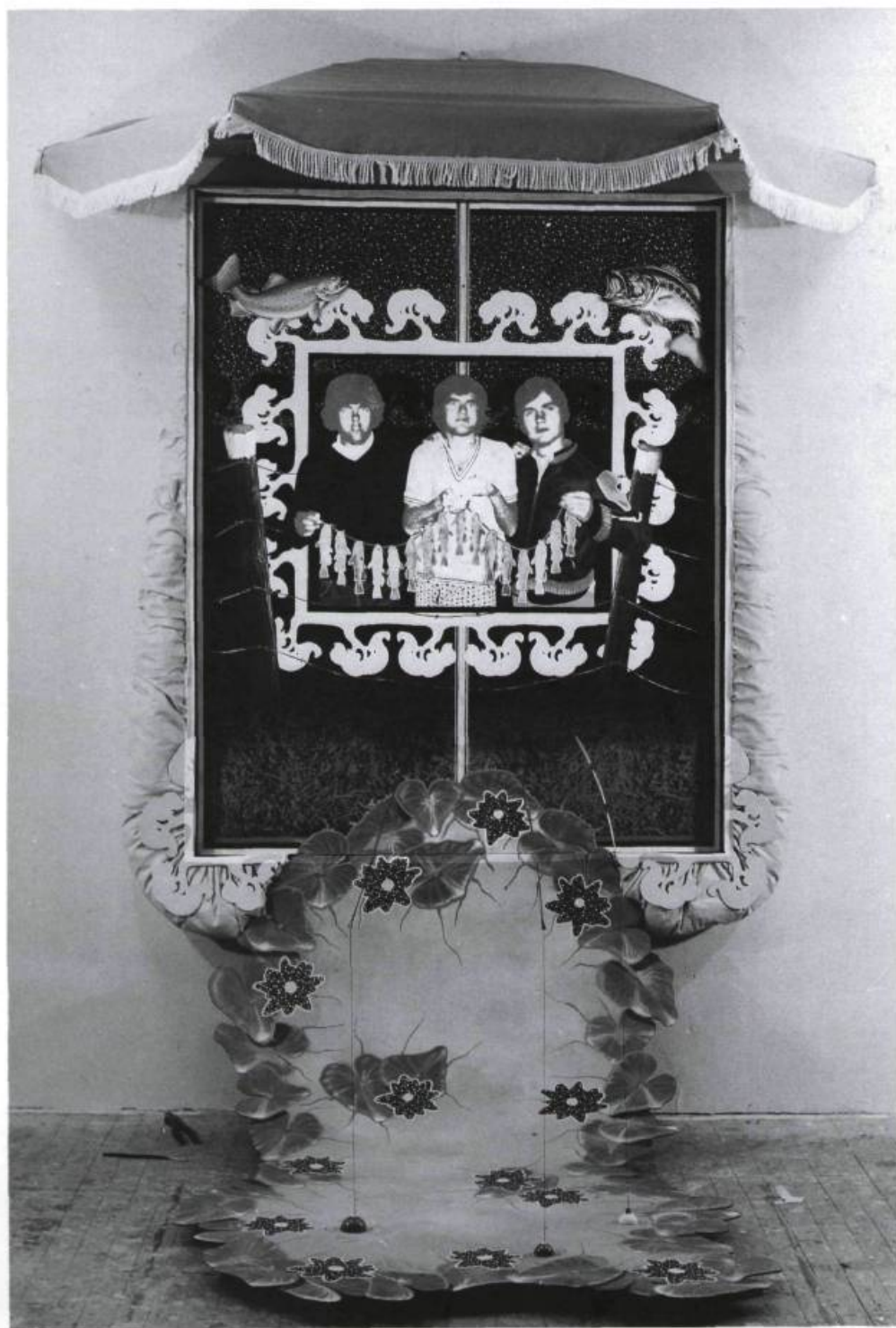
[Explore this journal](#)

Cite this article

Ruttan, J. (1992). Sous un ciel de stuc : l'art de Denis Rousseau / Under a Plaster Heaven: The Art of Denis Rousseau. *Espace Sculpture*, (20), 30–34.

Sous un ciel de stuc L'ART DE DENIS ROUSSEAU

Jack Ruttan



Ironiquement, l'église, qui était un lieu important au sein de la communauté francophone d'Ottawa où Denis Rousseau a grandi, s'élevait jadis à l'emplacement de l'actuel Musée des beaux-arts du Canada!... Cette communauté est aujourd'hui disparue, ayant cédé la place au musée et à différents édifices gouvernementaux. Mais l'église, Rousseau ne l'a pas beaucoup fréquentée depuis lors, et cette thématique, autrefois, si récurrente dans sa sculpture, est aujourd'hui disparue. Ce ne sont pas des notions et des images précises qu'il garde en mémoire, mais plutôt, l'écho des pas sur les dalles de pierre, l'odeur de la fumée des cierges et le retentissement de l'orgue. Au-dessus de sa tête, il revoit les étoiles en feuilles d'or piquées dans la voûte en stuc bleue, symbole du ciel.

La sculpture de Rousseau entend donner le maximum d'elle-même au spectateur. Elle n'est pas de celles, fort nombreuses, qui s'offrent tranquilles et immobiles à la contemplation, mais au contraire, s'ouvre et se révèle, montre même ses crocs aiguisés parfois. Elle stimule tous nos sens, nous interpelle et nous invite à percer son mystère. *La Bébé*, datée de 1976, va jusqu'à employer l'odeur de talc pour évoquer les souvenirs d'enfance. Conçue comme un sanctuaire, une "chapelle" élevée à un nourrisson, elle donne à voir, comme blason frontal, une photographie du premier enfant de l'artiste. En poussant la porte d'entrée, une lumière s'allume et éclaire divers symboles de la vie du poupon.

Ces premiers travaux en trois dimensions utilisent des albums de photos de famille comme matériaux. Le sculpture y puise, croît et se développe, telle une plante à partir d'une semence. Les photographies sont imprimées en hauts contrastes faisant ressortir leur appartenance à un autre génération, celle des années soixante. Les moments qui ont été captés se sont effacés avec le temps et ils ne seront plus jamais vécus. Mais ces instants, bien qu'ils ne soient plus d'actualité, acquièrent une deuxième vie artificielle grâce à l'ajout de symboles et d'artefacts. Les photos sont ressuscitées et célébrées à nouveau, mais elles le sont par un excès, une surcharge d'éléments, comme si l'artiste, apparemment, avait craint d'être mal compris.

Les Boys, oeuvre réalisée en 1977, montre des cannes à pêche dont les lignes plongent dans un étang peint. Voyez, semble dire l'oeuvre, l'événement

s'est réellement produit : voici les cannes à pêche et voici le parasol qui le prouvent ! Des profils d'arbres se découpent et se détachent sur un ciel, peint également, comme une preuve supplémentaire qu'il y avait bien, à l'époque, des arbres et un ciel. Ces éléments, si l'artiste les avait simplement intégrés à une peinture réaliste, n'auraient pas eu un tel pouvoir d'évocation, tandis que taillés de la sorte et positionnés à l'avant-plan, transformés en motifs symboliques et palpables, ils acquièrent une signification et une importance nouvelles. Sans eux, sans leur présence concrète, le souvenir se serait sans doute estompé.

Les temples, les chapelles ne servent pas à commémorer un événement ou un individu, mais visent plutôt à les personnifier, à les symboliser. Ceux-ci sont présentés aux fidèles comme des forces toujours vivantes et actives et ce, malgré qu'ils aient revêtu une forme différente. Les sculptures de Rousseau semblent s'être résignées au fait que les images qu'elles donnent à voir n'ont plus d'actualité et ne peuvent revivre que dans la mémoire des spectateurs qui les appréhendent. Deux de ces sculptures sont même pliées, prêtes à être entreposées, comme si on voulait indiquer par là qu'elles ne seraient sorties du grenier qu'à de rares occasions. L'art religieux, croit-on généralement, doit rassurer en fournissant des réponses (il cherche à "enlever" notre scepticisme de la même façon que nous enlevons notre chapeau en franchissant le seuil d'une église). L'art profane de Rousseau, lui, ne veut que soulever des questionnements. Au lieu de recevoir une réponse, nous nous retrouvons devant un vide, celui qui surgit du silence inconfortable, obligés de solutionner les choses par nous-mêmes...

Dans sa production de la fin des années quatre-vingts, Rousseau élargit sa thématique. Les dispositifs des présentations deviennent plus élaborés, animés par la vidéo et la mécanique. À l'instar de la plupart des artistes d'aujourd'hui, Rousseau, pour accaparer l'attention, doit concurrencer avec ces "miracles" modernes que sont la télévision et les multiples technologies dont se sert la société pour engendrer aisance et tranquillité. Mais ces paradis ne viennent pas sans un prix à payer. Dans *La Performance*, datée de 1986, le spectateur est invité à monter sur une plate-forme surélevée et à poser le pied sur un bouton en forme de vessie, comme pour accomplir quelque miracle à bon marché. Des

ailes d'oiseaux (l'un de ces objets quelque peu dégoûtants qu'affectionne Rousseau dans son art) s'agitent mollement derrière sa tête. Bientôt, il se trouve ridicule d'être entraîné à agir de la sorte; en acceptant d'abandonner, pour un temps, sa liberté, il est transformé en pigeon-cobaye qui appuie sur des boutons en vue d'obtenir une récompense.

Ces oeuvres interactives, en fait, sont d'immenses farces mimant, à une petite échelle, les tours beaucoup plus importants que nous jouent les détenteurs de pouvoir dans la société. *Étude de tentation, oeuvre inachevée*, réalisée en 1982-84, est une boîte dans laquelle on peut regarder. Une lumière stroboscopique éblouit et surprend le spectateur. S'offre alors la possibilité d'entrer dans l'alcôve vide, entourée d'un étang rempli d'eau teintée bleue. Il se retrouve alors à jouer le rôle d'une statue dans une niche. Pour sa peine, on le fait tourner sur une plate-forme envahie de pigeons empaillés qui tournoient en même temps que lui.

Certains verront dans ces dispositifs quelque vision insidieuse de l'enfer où les symboles religieux sont annihilés, dépouillés de leur pouvoir, où des démons invisibles et mécaniques se moquent des sacrements. L'impression de pénétrer dans le tableau d'un Jérôme Bosch moderne. Exposées dans une galerie, ces sculptures transforment l'espace ambiant en une sorte de chapelle, de sanctuaire. Rousseau se souvient donc de l'église d'antan, il y reprend les surfaces de marbre; il réintroduit, en les transformant, les sons et les images qui l'avaient impressionnés à l'époque. Toutefois, devenu depuis lors un adulte qui a appris à se questionner, il ne peut plus présenter ces univers sans les interroger. Ses églises dorénavant s'auto-critiquent, et les miracles qui s'y produisent sont consciemment truqués, envahis de grincements de manivelles et de déclics de commutateurs. Les oeuvres ont des textures douces et lustrées, comme dans les églises et dans les édifices corporatifs qui tentent de nous éblouir avec leur profusion de richesses et leur opulence. Mais ces surfaces, chez Rousseau, bien qu'étincelantes, restent aussi "illusoires" qu'une simple couche de peinture; son granite n'est que de la mousse de caoutchouc, et c'est le contreplaqué qui est son matériau de prédilection. Et malgré qu'elles soient subversives, les dimensions classique et formelle demeurent toujours présentes chez Rousseau. Actuellement, il est en train de construire une armoire en acajou, uti-

lisant comme base l'une des anti-quités de son père. De même, il possède un piano dans son atelier, et c'est au son de l'opéra et de la musique classique qu'il construit ses sculptures. Dès lors, l'emploi inattendu de bois rude, comme dans la voûte en arrière-plan de *La performance*, fait toujours surgir une... note quelque peu discordante.

«À bas la science!» est tirée de *L'installation de l'indifférence*, réalisée en 1989. L'exclamation du personnage qui fuse du "sanctuaire vidéo", est identique à celle qu'il faisait en 1950 dans le *Déjeuner sur l'herbe*, le film de Jean Renoir d'où le clip est extrait. Il pourrait tout aussi bien crier «À bas la religion!» ou «À bas toutes les institutions!». Mais Rousseau probablement ne s'attend pas à ce que cette interdiction s'actualise bientôt; malgré tout, le fait de l'entendre dire ébranle l'emprise que ces forces ont sur nous. Le sanctuaire est emprisonné d'une façon précaire au-dessus d'une soucoupe volante en argent. Celle-ci se cabre et s'avance au milieu des bruits d'un avion à réaction, et tente en vain d'amorcer un décollage. Cet agencement bizarre et criard devient une sorte de *Vaisseau fantôme* wagnérien dans l'espace. Il nous avertit, (nous les marins sur la mer de vie!), d'éviter les écueils, les séductions de la science et de la religion. Autour de l'objet, sur les murs, des bannières suspendues dans des boîtes renforcent l'idée de la galerie comme chapelle. (Fait à noter, le mot "chapelle" provient du mot "cappa" car, originellement, ces bannières identifiaient

Denis Rousseau, *Les boys*, 1977.
Techniques mixtes, 2,7 x 1,8 x 2,1 m.
Courtoisie de la Galerie Christiane Chassay.

des vêtements que les prêtres portaient sur les champs de bataille). Imitant les modèles médiévaux, les bannières de Rousseau contiennent une imagerie moderne, très dense, qui établit un lien entre la religion et la guerre. Ces pièces ont la particularité de se présenter comme des oeuvres d'art en soi, ce que ne font pas toutes les images dans les sculptures de Rousseau. Ces dernières, issues principalement de la vidéo, projettent des scènes qui ont été captées à la télé durant plusieurs années. Elles se rattachent à l'oeuvre en trois dimensions, s'y rajoutent, mais n'existent pas de façon autonome.

Dans ses nouvelles sculptures, exposées à la Galerie Christiane Chassay, Rousseau ne demande pas au spectateur de participer ou de manipuler des boutons. Les oeuvres sont indépendantes et s'activent à leur gré, indifférentes aux spectateurs. En un sens, elles contrôlent le public car elles attirent l'attention avec leur mécanique subite et bruyante, obligeant les gens à détourner la tête. Ceux-ci peuvent croire un instant qu'ils déambulent au hasard dans la galerie, mais leurs pas, en réalité, sont prédéterminés par les caprices de ces insidieuses machines. Datées de 1991, toutes ces pièces ont quelque chose d'insolent : *Le Désir* frissonne de manière obscène avec ses langues de caoutchouc qui vibrent, *Le Discours* se déploie devant vous en montrant ses dents tranchantes, *Le Plaisir* se flagelle de façon masochiste, les bras en forme de fouets, tandis qu'à sa base, une queue se tortille dans l'eau comme un spermatozoïde frétilant. Ces sculptures sont toutes ornées de piquants qui, à première vue, rappellent les bracelets cloutés que portent les "punk". Mais elles font écho aussi aux grandes feuilles luxuriantes que l'on retrouve dans les oeuvres d'un autre Rousseau, *Le Douanier Henri*.

Au premier abord, cette récente exposition fait penser à une chapelle, mais c'est aussi une forêt. Ce pourrait être la forêt d'*Alice au pays des merveilles*, où d'étranges incidents surviennent inopinément, ou encore, le jardin d'Éden. Une sculpture murale, par exemple, qui évoque spontanément une épée ou un phallus, est bien plus un arbre, avec ses racines entrelacées mises à jour, semblables aux découpes des sculptures précédentes de Rousseau. In-

titulée *Langues de feu* et datée aussi de 1991, elle est constituée d'une multitude de langues en résine transparent qui claquent, tout en s'allumant et en s'agitant dans un mouvement incessant de haut en bas. On pense aux langues de feu déposées par l'Esprit-Saint au-dessus des têtes des Apôtres. Celles-ci, toutefois, n'apportent pas de révélation. Ajoutées à la pièce *Le Discours*, de petits monticules cloués, posés contre les murs, émettent des paroles enregistrées sur bande, des paroles qui, elles aussi, ne disent rien, ne révèlent rien. (Rousseau envisage d'ailleurs de peut-être fabriquer des dispositifs identiques pour chaque langue parlée sur terre)...

Au coeur de l'oeuvre de Rousseau, il n'est pas seulement question de disjonction ou d'incitation morale. Avant tout, il s'agit d'un désir de réaliser des objets qui bougent et qui sont colorés. Se refusant à tout pla-

nifier méticuleusement, il préfère inventer au fur et à mesure qu'il construit, de sorte que le résultat final puisse le surprendre autant que le spectateur éventuel. Rousseau veut apprendre de la sculpture, et non pas se limiter à répéter inlassablement la même forme. Ainsi, en réalisant ses plus récentes séries d'oeuvres, a-t-il découvert avec plaisir une dimension plus campagnarde de sa personnalité. Avec leurs mouvements maladroits et leurs couleurs d'émail brillant, ces sculptures rappellent les machines agricoles. Cependant, pour éviter que sa démarche ne devienne une sorte de routine, il a entrepris de réaliser des esquisses pour sa prochaine production de sculptures. Les dessins ressemblent à des insectes, faites de motifs d'ailes et de segments.

Comme dans la plupart de ses oeuvres récentes, elles pointent toutes vers le ciel. ♦

Under a Plaster Heaven

THE ART OF DENIS ROUSSEAU

Ironically, the church which made its presence felt in so much of the sculpture of Denis Rousseau stands -now in the shadow of the National Gallery. The rest of the French community in Ottawa where he grew up has disappeared, supplanted by this and other government buildings. Rousseau hasn't much attended church since childhood. What remains of it in his head are not specific ideas and pictures, but the echo of footsteps on stone, the smell of candle smoke, and the booming organ. Above him, he remembers gold-leaf stars in a blue plaster vault, symbolizing heaven.

Rousseau's sculpture tries to supply as much as it can of itself to the viewer. It doesn't sit still like most art, demanding contemplation. Instead, this work opens up (on occasion showing brightly lit teeth), and beckons us inside. All senses are brought into play. *La Bébé* (1976) goes as far as using the smell of talcum powder to evoke memories of infancy. In fact it's a baby shrine, emblazoned on front with a photograph of Rousseau's first child. Opening the door in front turns on a light and illuminates different symbols of this baby's life.

These early three-dimensional works use family album pictures as a kind of seed, from which the sculpture grows. The photographs are printed without intermediate tones, emphasizing how they belong to the past. The moments shown have been washed away, never to be lived again. Yet though they have lost actuality, they gain a second artificial life through the addition of symbols and artifacts. In a sense the photos are resurrected and glorified. In another way, too much is added to them, as if the artist is afraid of being misunderstood.

Les Boys (1977) has fishing rods sticking out of it, fishing in a painted pond. Look, it seems to be saying, this actually happened. Here are the rods and an

actual summer-time umbrella to prove it. There are cut-outs of trees against a painted sky as if it also needed proving that there were trees and a sky back then. If included in a realistic painting, these details wouldn't mean much. But cutting them out and placing them in front, making them symbolic and palpable gives them new importance. It implies a sense that without these concrete reminders the memory will pass away.

Real shrines don't commemorate an event or person, they are supposed to *embody* it, presenting that thing to worshippers as still alive and active, though in a different form. Rousseau's sculptures seem resigned to the fact that their images are dead, given life only in the memory of its viewers. Two of his sculptures fold up for storage, as if meant to be taken down from the attic only on special occasions.

Sacred art is supposed to reassure, giving us all the answers. In a sense it wants us to remove our credulity along with our hats when we walk through the church doors. Rousseau's profane art asks nothing but questions. Instead of getting an answer, we end up with a gap, the uncomfortable silence. We are left to work out the point on our own.

In his work of the late 1980's, the subject matter broadens out, and concurrently, the means of display becomes more elaborate, energized by video and machinery. Like most contemporary artists, Rousseau is competing for attention with the modern "miracles" of T.V. and all the other technological means society uses to comfort and placate.

This store-bought heaven does not come without its price. *La Performance* (1986) makes the viewer mount a raised platform and step on a bladder-shaped button in order to achieve a kind of bargain-basement transfiguration. Preserved bird's wings (one of the kinds of faintly disgusting objects Rousseau is fond of in his art) flap half-heartedly behind



Denis Rousseau, *Le plaisir*, 1991. Bois, plastique, caoutchouc, eau, moteur électrique. 3 x 2 x 3 m. Photo : Normand Rajotte. Courtoisie de la Galerie Christiane Chassay.

your head. You feel foolish for doing what the work has lead you into. In obeying, you have temporarily given up your free will, turning yourself into an experimental pigeon pressing buttons for a reward.

These interactive sculptures are in fact elaborate practical jokes, mimicking on a smaller scale the even more ambitious pranks played on us by powers in society. *Étude de tentation, oeuvre inachevée* (1982-84) offers a box one looks inside, only to be dazzled by a strobe flash. Not quite the revelation desired. Then you may stand in an empty alcove surrounded by a blue chlorinated pond, in fact playing the part of the statue inside a shrine. For your trouble, you wind up rotating on a mechanical platform, sur-

rounded by stuffed pigeons which rotate along with you.

There are those who might find in these devices some insidious vision of Hell, where the symbols of sanctity are turned upside down and robbed of their power. Invisible mechanical demons are mocking the sacraments, in a walk-in painting by a modern Hieronymus Bosch.

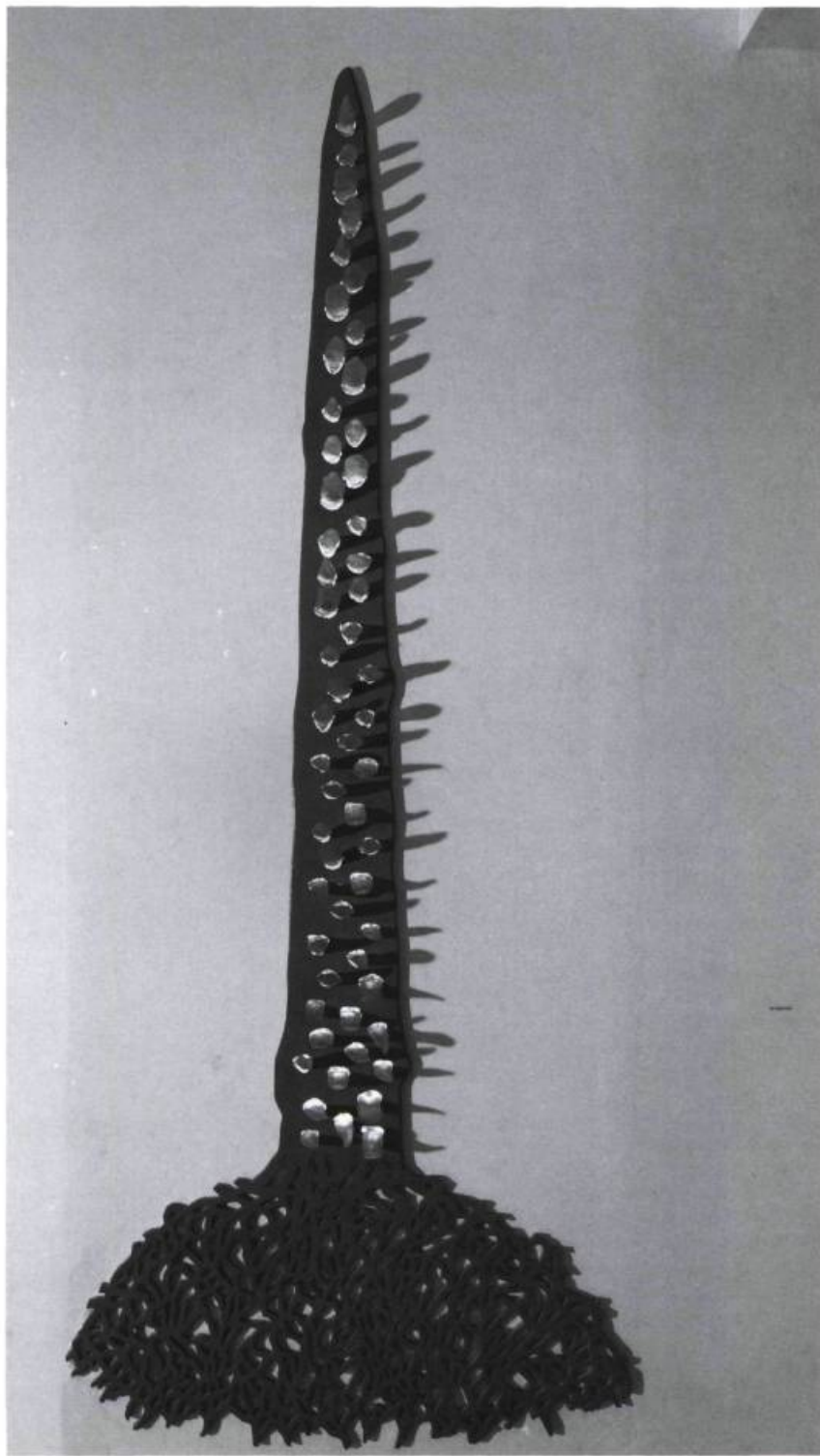
Maybe not Hell, but in a sense these sculptures turn the gallery they inhabit into a kind of chapel, a personal version of that childhood church. Rousseau brings along the marble surfaces, and his own transmutations of the sounds and the sights which excited him then. However, as an adult now who has

learned to question, he can no longer accept them uncritically. So his churches criticize themselves, presenting miracles which are consciously fake, achieved with great grindings of gears and clickings of switches.

The surfaces are smooth and polished, just as they are in churches, also in corporate buildings which try to overwhelm with wealth and magnificence. Rousseau's surfaces, while displaying similar qualities, are only as deep as a layer of paint. His granite is made from foam rubber, and plywood is his material of choice. Yet formality and classicism, while subverted, are still paid attention. Rousseau is building a cabinet, trimmed with warm African wood, using one of his father's antiques as a basis. He also has a piano in his studio, and classical music and opera are the sounds by which he builds his sculpture. So when rough wood appears, as it does in the arch backdropping *La performance*, it strikes a discordant note.

À bas la science! is the note sounded by *L'installation de l'indifférence* (1989). The little man inside the video shrine cries this, as he did in the 1950 Jean Renoir film *Déjeuner sur L'herbe* from which the clip is taken. He might as well be crying "Abolish religion!" or "Abolish all institutions!" Rousseau probably doesn't expect this prohibition to happen soon, but just hearing the cry shakes loose the hold these forces have on our heads. Precariously, the shrine is held captive atop a silver flying saucer, which bucks and weaves amid jet airplane sounds. It's trying, but failing, to achieve takeoff. This bizarre, gaudy device becomes a kind of "Hovering Dutchman," warning us seafarers on the straits of society to avoid the seductive saucers of science and religion, lest they kidnap us as well.

Banners hanging in boxes on the walls around this object once more reinforce the sense of the gallery as chapel. Interestingly, the word "chapel" derives from the word "cape" — which is what such banners originally were: vestments for a priest, turned into standards for bat-



Denis Rousseau, *Les langues de feu*, 1991. Bois, métal, plastique, moteur électrique, circuit lumineux. 2,7 x 1,2 m. Photo : Normand Rajotte. Courtoisie de la Galerie Christiane Chassay.

tle. Imitating medieval patterns, the banners actually contain dense modern imagery which makes a connection between religion and war. These particular works stand on their own as art, while many of the pictures accompanying Rousseau's sculpture do not. These others, which mainly use video images snapped over years of viewing, remain appendages to the three-dimensional work. They augment it, but do not exist apart from it.

Rousseau's latest sculptures do not invite the viewer to participate or operate buttons. They are self-

contained, switching on when they please, oblivious to being watched. In a way they control the audience, because they call attention to themselves with their sudden mechanical clatter, and people are drawn to look. Viewers might think they are taking a random walk around the floor of the gallery, but their paths are pre-determined by the whims of these insidious machines. These are all cheeky works, one (*Le Désir*, 1991) tremblingly obscene with its vibrating tongues of rubber, another (*Le Discours*, 1991) hatching in front of you to show those sharp teeth. The third, called *Le Plaisir* (1991), flails itself masochistically with rubber whip-like arms, while a tail at its base wriggles in water like an eager sperm. All of these pieces are decorated with spikes, reminding one at first of rock n'rollers' studded bracelets. But they also hint at the fat, crowded leaves in the art of an earlier Rousseau, namely the *Douanier* Henri. For while this exhibit is still a chapel, it is also a forest. It might be the Tulgey Wood from *Alice in Wonderland*, where strange beings are happened on by accident. It certainly is the Garden of Eden. A wall sculpture which is a sword and a phallus, is most importantly a tree. Its visible filigree of roots recall the cutouts of Rousseau's early memory sculptures. Called *Langues de feu* (1991) it lights up and wags clicking transparent resin tongues, recalling the gift to the Apostles of the Holy Spirit. But this Gift of Tongues (and this piece has lots of them, running up and down its length) gives no enlightenment. Small spiked mounds (adjuncts to *Le Discours*) sitting against various walls, babble in tape-recorded languages, also saying nothing. Rousseau intends some day perhaps to make one of these for every language on earth.

At its core Rousseau's art is not only about disconnection, or moral incitement. It begins in a desire to make objects that move and are colourful. He dislikes planning too carefully, preferring to design as he cuts, so that the end result surprises him as much as anyone. He says he wants to learn from sculpture, not simply execute the same form over and over. It pleases him that he detects a rural part of his personality in his last series of works. Their awkward motions and shiny enamel colours remind him of farm machinery. However, fearing that even his usual method is another kind of rut, he's turned to making sketches for his next batch of sculptures. The drawings are of insect-like forms, involving the patterns of wings and segments.

Like most of his work of late, they all point towards the sky. ♦

1 Non pas des installations, insiste Rousseau, puisque celles-ci, à son avis, n'existent qu'en fonction des sites pour lesquels elles sont créées. Tandis que tout ce qui peut être déplacé devient une sculpture ou un ensemble de sculptures./Not installations, Rousseau insists. He believes an installation belongs only in the site for which it was built. Anything than can be transported becomes a sculpture or an ensemble of sculptures.

SOURCES:

Lorne Falk, "Denis Rousseau — Dedicated to the Memory of Our Parents" *Vanguard*, no. 7, Feb./Mar. 1989, pp. 10-15.
Jennifer Couelle, "Denis Rousseau — Au-delà du Hard Kitsch" *Esse*, no. 13, Autumn 1989, pp.29-31.