

Denis Rousseau, ou la mémoire impossible

Denis Rousseau, Galerie de La Sauvegarde, automne 1976

Edmund Alleyn

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54931ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Alleyn, E. (1977). Denis Rousseau, ou la mémoire impossible / Denis Rousseau, Galerie de La Sauvegarde, automne 1976. *Vie des arts*, 21(86), 43–45.

Denis Rousseau, ou la mémoire impossible

EDMUND ALLEYN



L'exposition de Denis Rousseau à la Galerie de La Sauvegarde, l'automne dernier, fut passée sous silence par nos professionnels de la critique. Pourtant, cette première manifestation révélait un nouveau venu d'une réjouissante vitalité créatrice.

A vingt-cinq ans, Denis Rousseau paraît fermement engagé dans une recherche dont l'exceptionnelle pertinence culturelle doit forcer notre attention.

C'est l'image qui est en fête ici; l'image-mémoire, l'image-temps, l'image-espace. L'image banale, quotidienne, aimée, prise à partie, conjuguée comme un verbe, démontée puis rapiécée tel un vêtement dans sa lutte contre l'inéluctable usure. C'est l'image manipulée, mise dans tous ses états jusqu'à sa réincarnation victorieuse, investie enfin de la réalité que lui veut Rousseau, pour lui-même et pour nous.

La production de ces deux dernières années, qualitativement et quantitativement (comme on dit), a de quoi impressionner. La persistance de certains thèmes, la boulimie grandissante de l'artiste pour les matériaux les plus hétéroclites, l'ingéniosité qu'il déploie à les façonner selon ses désirs et la volonté qu'il affirme d'enrichir et de clarifier à la fois son parcours, tout cela témoigne d'une personnalité complexe et attachante.

Franco-ontarien de naissance, à l'enfance partagée entre le milieu urbain et rural, de L'Orignal à Saint-Apollinaire, Rousseau chemine au travers du pensionnat, du cegep, et termine ses études au Département des Arts Visuels de l'Université d'Ottawa, en 1974. Depuis lors, après un séjour d'un an à Québec, c'est à Montréal qu'il se fixe. Quelques bourses et un sens aigu de l'économie lui ont permis, à ce jour, de se consacrer exclusivement à son travail (d'artiste).

1. Denis ROUSSEAU dans son atelier.
(Phot. Basil Zarov)

2. *Birdie*, 1975.
Matériaux divers (photocalque, kodalith, encre à sérigraphie, dentelle, ailes d'oiseaux);
55 cm 8 x 76,2.



3. *L'Éducation*, 1975.

Matériaux divers (gomme arabique, gravure, photocalque, dentelle, décalcomanie, polyuréthane déployé, pigments acryliques); 55 cm 8 x 76,2.

4. *Membrane amoureuse*, 1975.

Matériaux divers (photocalque, pigments acryliques, décalcomanies, bois, plastique, polyuréthane, dentelle, queue de renard, kodolith, ficelle, ailes d'oiseaux); 152 cm 4 x 91,4.

5. *Caméra*, 1975.

Matériaux divers (photocalque, kodolith, photo-sérigraphie, décalcomanie, pigments acryliques, culotte, encre à sérigraphie, verre, fenêtre en aluminium polyuréthane, fleurs en plastique); 152 cm 4 x 91,4.

6. *L'Obésité*, 1976.

Matériaux divers (photocalque, bois, feuille d'or, vulta foam recouvert de gel-coat, tissu rembourré, velours, peintures acrylique et en aérosol); 213 cm 3 x 152,4.



3

4

6

5



Rousseau affirme, le plus naturellement du monde, vouloir faire une œuvre autobiographique. Sa vie en tableaux. En tableaux synoptiques. Refaire sa vie, sa vérité, en conjurant les pièges de la mémoire, les embûches de la représentation, de la subjectivité; tout ceci, à travers un art dont l'essence est la moins littéraire qui soit. Pour interroger sa raison d'être, et celle d'autrui, Rousseau substituera, au désordre permanent qu'on nomme réalité, son ordre à lui. Un ordre poétique fait de gravité, de cérémonial, d'érotisme, d'ironie, de tendresse tendre et violente. Mais une poésie sensorielle dont l'appétit vorace exigera bientôt le mouvement, le palpable, les sons, les odeurs, afin que sa version personnelle de la réalité n'ait rien à envier, comme attribut, à l'autre version.

Cette démarche, pour intéressante qu'elle soit, nous toucherait moins si elle demeurait strictement secrète. Elle prend son sens véritable lorsque l'expérience collective y trouve également son compte. C'est là que Rousseau, en bon archéologue partageant les trésors de ses fouilles, nous concerne.

Bien qu'il se déclare amnésique, cette assertion est peut-être moins paradoxale qu'il n'y paraît s'il veut dire que sa mémoire n'est pas celle qu'il convoite, à savoir la mémoire absolue (cette faculté effarante dont Borghès a doté un de ses personnages). Il est impératif pour Rousseau de se souvenir s'il veut démêler l'écheveau de sa propre existence à travers les événements qui en ont marqué les repères — d'où la nécessité d'un inventaire constant de ces repères qui affluent des différents paliers de sa conscience.

Cette mémoire, Rousseau l'attise en flairant de vieilles photos, en effectuant des pèlerinages aux lieux de son enfance et en fouinant dans tous les endroits où il peut trouver des objets ayant déjà vécu une première vie, en attente d'une deuxième.

Lorsqu'une photo ou un objet déclenche un flash, l'œuvre peut démarrer, précisant, au travers de son élaboration, les contours de l'événement dont il sera question, pendant que la mémoire, mise en branle, éveille et réunit des éléments associatifs.

Ce processus paraît fonctionner parallèlement à un autre, tout aussi instinctif, qui régit les rapports formels des composantes de l'œuvre en devenir. Si bien que chaque composante ne s'intègre à l'ensemble qu'après avoir satisfait une double exigence.

Le refus, tôt pressenti, de travailler avec des formes préétablies obligea Rousseau à façonner un espace pictural ouvert à toutes les éventualités de la matière, de la forme et de la couleur. L'on verra que c'est par le collage qu'il y accédera.

Tirant parti de l'équipement photographique et des presses des ateliers de l'université, il a pu, en 1973-1974, mener à sa guise toutes sortes d'investigations où s'entremêlaient la photo et différentes techniques d'impression dont la gravure, la lithographie et la sérigraphie. Il trouve aussi le temps de regarder Warhol, Rosenquist et, surtout, Rauschenberg dont l'espace fourre-tout ne le laisse pas indifférent.

Cette expérimentation se poursuivra à Québec où s'effectue très rapidement un travail considérable de synthèse. Comme en témoigne la série de collages intitulée *La Religieuse*, qui resserre sa thématique tout en demeurant un riche champ d'exploration. Ces travaux, au

nombre d'une trentaine, articulés autour de quelques photos d'album familial, parcourent une gamme étendue de permutations formelles et psychologiques et constituent une véritable fondation pour son travail futur. Rousseau, tout en exorcisant les anges et les démons de son enfance, démontre clairement ici son souci de mettre à jour tous les tenants et aboutissants de son sujet. Il cède aussi à son goût pour des compositions fourmillantes, baroques, qui accueillent joyeusement tout un bric-à-brac de pacotille jugée indispensable à l'inventaire en cours.

Parmi les procédés de transfert de l'image, qui vont du photostat à la photogravure aux nombreuses possibilités de trame, Rousseau accorde souvent la priorité à la reproduction la moins fidèle. Ailleurs, l'image est presque oblitérée sous l'assaut de retouches excessives. Le plus souvent sont juxtaposés plusieurs états de la même image dont les différenciations menacent le vérisme de l'image originelle qui, elle-même...

Quelques-uns de ces collages paraissent mal s'accommoder de leur bidimensionnalité, ce qui amènera les premiers tableaux-objets dont *Cushion Wing* ou *Flamingo*. Les boîtes-vitrines suivront de près, fournissant à Rousseau les éléments structuraux dont il a besoin pour des formulations vraiment tridimensionnelles.

Ces tableaux-objets et ces boîtes inaugurent aussi une poésie rock qui n'est pas sans affinité avec celle d'un Charlebois. Celle de l'amour parée de plumes de plexiglas et enveloppée de tissu métallisé. La boîte intitulée *Membrane amoureuse* en est un bon exemple: Autoportrait aux luxuriantes inflexions freudiennes, aux formes biomorphiques recouvertes de peau d'animaux mais rendues hygiéniques, comme il se doit, par des housses en matière plastique.

Dans l'iconographie déjà abondante de Rousseau, il convient de signaler le règne, depuis quelque temps incontesté, du beau visage de Louise qui continuera sans doute à bénéficier de la flexibilité temporelle de l'univers de l'artiste. *Héroïne souriante* de *Birdie* et de *Cool*, elle arbore, pour ce diptyque, des ailes dont quelques paires sont en plumes véritables.

Les œuvres plus récentes, exécutées en alternance avec de nouveaux collages, font une place plus large à la peinture et semblent moins assujetties à une thématique précise — s'en remettant davantage aux méandres du hasard. A ce hasard dont Rousseau voudrait qu'il soit son hasard.

Caméra, c'est un tableau dont le sujet est l'acte de photographier et le voyeurisme inhérent à l'artiste visuel. Mais c'est une œuvre qui présente aussi plusieurs acceptions, dominées par un érotisme habituellement sous-jacent. Dans cette pièce, sorte de bleu d'un désir, le romantisme particulier de l'artiste combine à merveille éléments plastiques et symboliques. L'image centrale montre une inconnue assise dont l'anonymat du visage est accentué par le flou de la photo. Présence éphémère dont l'illusoire possession ne pourra s'accomplir que par la caméra, devenue pour la circonstance prothèse sexuelle. Quelques fantasmes à caractère funèbre émanant de la saillie florale, fendue pour laisser place à l'image de la femme dont le sexe est interdit par la barre transversale d'une fenêtre d'aluminium. Fenêtre-prison dont l'armature circonscrit cruellement l'espace pictural.

L'Obésité. Un encadrement, imitation arts-déco, plaqué de feuilles d'or, enguirlande cette

parabole acidulée. Rousseau s'y révèle sculpteur et peut-être aussi un peu moralisateur. Une composition bipartite règle ici la mise en scène, celle de deux époques entre lesquelles seul le thème du tableau peut opérer un rapprochement. Dans la partie inférieure, l'embonpoint du nu Renaissance rappelle un critère ancien de beauté, alors qu'au-dessus l'homme symbolise le rejet social, le déclassement par lequel la société contemporaine châtie l'obésité. L'insertion de l'emblème québécois serait-elle une allusion à quelque avachissement collectif?

Souffle théâtral. Voici encore une composition où l'ambiguïté distribue les cartes. Et encore un cadre du genre qu'affectionne Rousseau: lourd, somptueux, solennel et rembourré à faire pâlir d'envie le fauteuil le plus moelleux. Un cadre à enorgueillir le mur de quelque succursale de la Société Saint-Jean-Baptiste. A mi-chemin de la colonnade d'opérette et du rideau de scène. Au-dessus de ce cadre trône un perroquet empaillé dont la présence n'a rien d'incongru. Des plumes (encore) et d'autres babioles complètent l'apparat autour de l'image centrale, celle d'un torse de femme affalée dans un fauteuil. Rousseau en fait un personnage équivoque, l'objet litigieux étant le soutien-gorge dont on ne sait s'il est troué pour une mère qui allaite ou pour exciter quelque partenaire à la libido capricieuse. Cette image surmonte trois panneaux emplumés représentant chacun un lion: figure théâtrale par excellence, élément héraldique symbolisant le mâle, le roi, il renforce le sentiment de malaise qu'on éprouve à la lecture de ce tableau, tout entier imprégné par le questionnement manichéen de son auteur. Nonobstant, c'est une œuvre d'une sombre et belle richesse formelle.

Ce que Rousseau donne à voir, en séries d'images constamment renouvelables, c'est un dictionnaire intime. Et tel celui d'un dictionnaire, son propos ne peut être réductible à une dogmatique. Ce qui peut être réductible à une émotion, celle qui est la plus rébarbative à toute syntaxe idéologique. Il fait ce qu'il ne peut faire autrement que de faire, repeignant chaque jour sa chambre mentale, réinventant sans cesse ses souvenirs pour qu'ils deviennent plus vrais.

Qu'il s'agisse à l'origine d'une image indifférente qui suscitera des retombées inattendues ou bien d'une image aux références pré-existantes, Rousseau en fait une exceptionnelle offrande lyrique. Un poème morphologique sur la changeante texture du monde au dehors et au dedans de lui-même.

Occupé, comme il l'est, à découper, clouer, scier, coller, poncer, riveter, plier, coudre, agraffer, plisser, bourrer et peindre des matériaux aussi divers que boutons, cordons, étoffes, perles, fragments de miroir, fourrures, fleurs de plastique, clous à jeans, dentelles, décalcomanies, pompons, cure-oreilles, etc., Rousseau n'a guère le temps de fréquenter le milieu artistique(?). Il est par ailleurs douteux qu'il puisse rencontrer beaucoup d'affinités chez ses pairs. Exception faite, peut-être, pour Réal Lauson et ses *patentes* ainsi que pour Denis Tremblay dont le *Salon funéraire* reflète des préoccupations voisines de celles de Rousseau l'embaumeur.

Dépositaire d'une mémoire collective défaillante, Denis Rousseau a amorcé l'édification d'un vaste reliquaire qui, déjà, nous livre de quoi déjouer notre *oubli-de-vie*.