

Quand la mémoire tremble Les sculptures de Bernard Rousseau

Nycole Paquin

Numéro 27, printemps 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10038ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, N. (1994). Quand la mémoire tremble : les sculptures de Bernard Rousseau. *Espace Sculpture*, (27), 29–32.

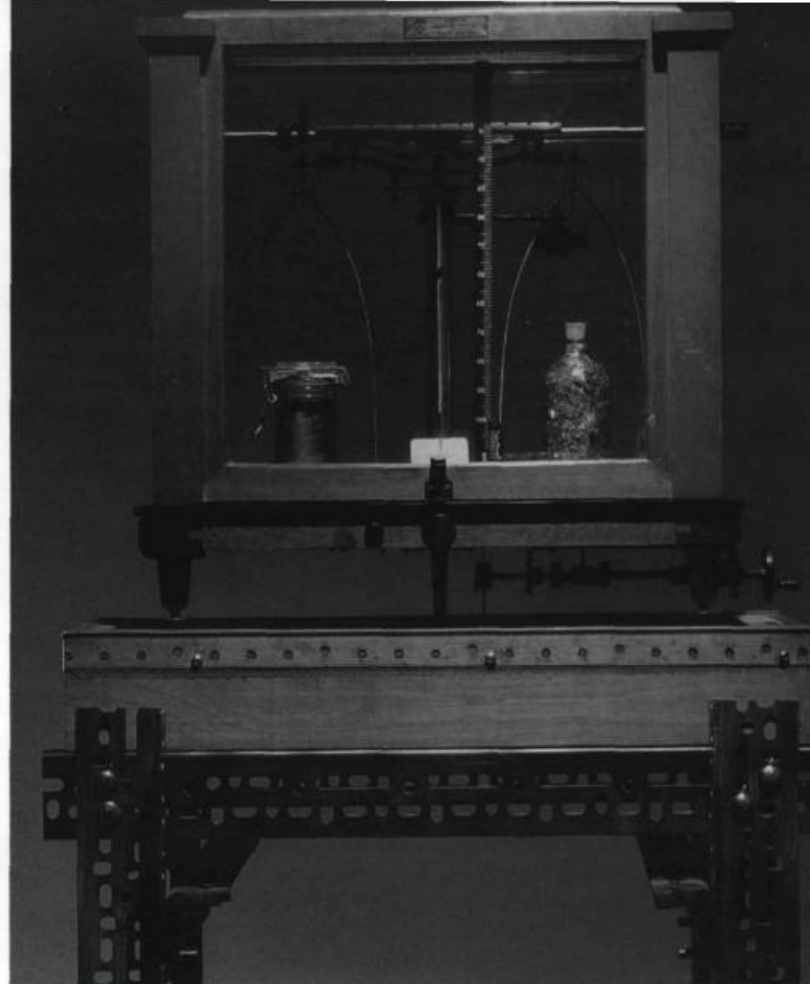
Quand LA MÉMOIRE TREMBLE

les sculptures de
bernard rousseau

Nycole Paquin

Les choses de l'écriture

L'oeuvre récente de Bernard Rousseau *Machines, fioles et horloges* nous confirme les pouvoirs du rêve "éveillé" où les temps, les lieux et les idées sont imbriqués sans logique apparente¹. Le rêve, dont Freud avait souligné la nécessité, est un défoulement qui fait trembler la mémoire par déplacements et condensation². À travers des objets que l'on devrait se garder d'étiqueter rapidement comme étant des "installations", Bernard Rousseau s'applique à remuer des souvenirs de savoir, de faire et d'écriture pour retracer des univers dissemblables qu'il joute par des jeux de relations de proche en proche. Il utilise théoriquement et littéralement le texte admirable de



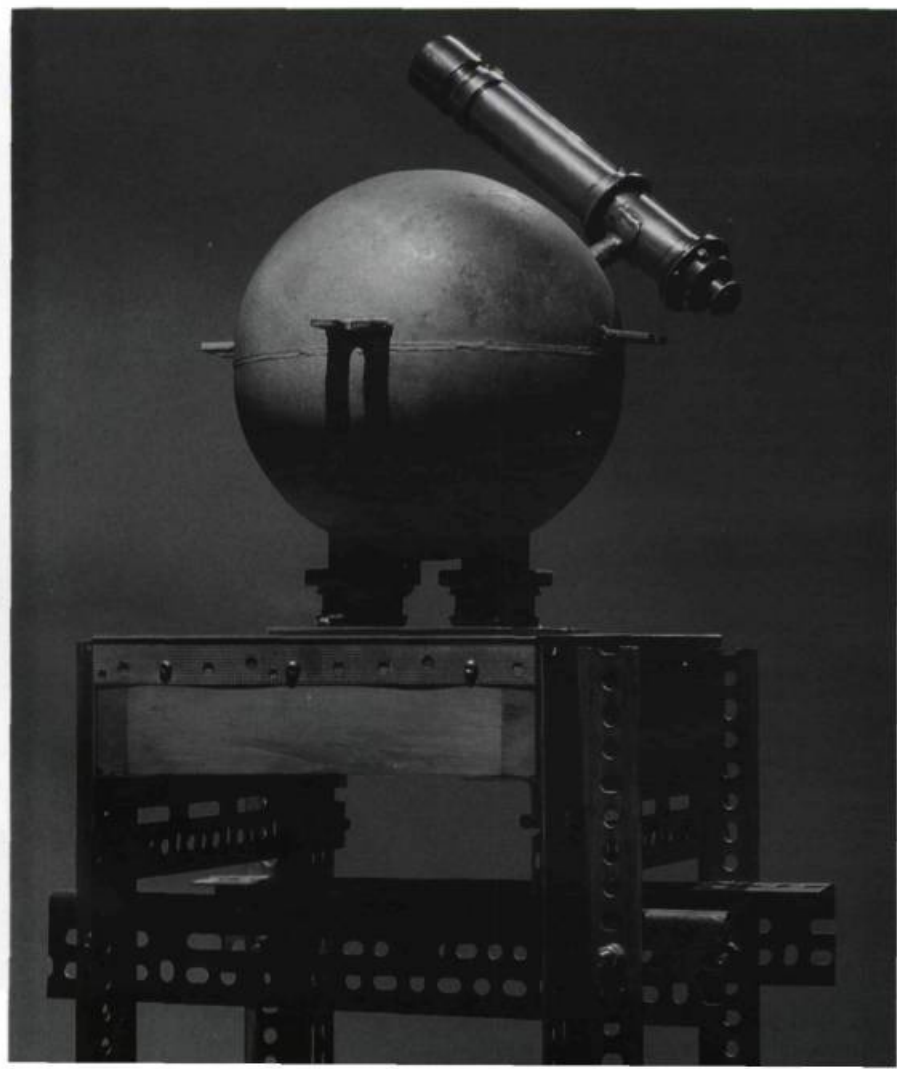
Michel Foucault *La prose du monde*³ comme sous-sol et liant d'un lieu inédit peuplé d'une multitude d'artefacts, d'outils et d'appareils scientifiques proto-technologiques qui ont jadis ouvert la voie aux communications et à la cosmologie d'aujourd'hui.

Science et langage se voient dans un même univers ayant pour dénominateur commun une forme que l'artiste réutilise comme un leitmotiv : la spirale de Babel et tout ce qu'elle livre de symbolique⁴. Mélange troublant des langages qui, dans cette oeuvre, finissent par s'amalgamer, tellement elles sont fondues à la même matière et aux mêmes couleurs de terre et de nature. Sur une grande plaque centrale à cinq volets dont les angles laissent entendre la précarité du monde, l'artiste a aménagé un paysage fantastique peuplé de machines obsolètes laissées à leur état initial et que le visiteur peut encore manipuler. Dactylo, appareil de morse, oscillomètre sphymomanométrique, cadran mécanique, télescope, etc., font figure de monuments à des techniques périmées.

À l'origine, ces "belles" machines à parler et à mesurer le temps et l'espace furent soigneusement dessinées en vertu d'une double fonction pratique et esthétique. Dans la sculpture, elles tracent maintenant le souvenir d'un temps où la science se mariait harmonieusement avec l'art. Cela se passait du temps où l'écriture était encore reine. Aujourd'hui, pour sauver les mots, l'artiste les a conservés par petits morceaux dans des contenants de verre transparents et bien scellés qu'il a savamment ordonnés. Des douzaines de fioles et de bocaux pleins d'huile préservent les empreintes de mots, de noms, d'adresses prélevées sur des blocs linotypes⁵ dont le moule initial est incrusté sur la base des plaques.

Ne serait-ce qu'à travers la palette chromatique, l'oeuvre de Rousseau nous transporte vers un lieu et un temps vieillot plein de réminiscences alchimiques où géographies terrestre et céleste se chevauchent par analogie. La brillance du laiton, du jaune, de l'or et du vert des huiles fait scintiller les teintes plus sombres et mates du fond des plaques, comme autant de petites lumières ou de minuscules étoiles. Ces couleurs transportent les objets dans un monde énigmatique, magique.

Bernard Rousseau.
Machines, fioles et horloges, 1993. Détails.
Sculpture / installation.
Photo: Robert Etcheverry.





Or, l'orientation respective des modules nous fait comprendre que la stabilité de cette Babylone est menacée. À la façon des plaques tectoniques, les panneaux risquent de glisser irrévocablement les uns sous les autres emportant avec eux les vestiges qu'ils supportent. Sur ce sol mouvant, comme dans un dernier geste d'espoir, le texte intégral de Foucault a été gravé au poinçon, mais demeure à peine lisible par fragments. Telles des rivières résistantes à la déchéance, les coulées d'écriture tracent le parcours d'une géographie utopique, mais combien commémorative du réel.

Utopie et contre-utopie

Toutes les époques ont connu leurs utopies⁶ qu'il faut reconnaître comme "constructions" littéraires ou visuelles à saveur politique. Elles font aussi figure de retrait, d'urbanisation idéale, permanente et quasi-indestructible. Elles ont toutes en commun des règles strictes qui assurent la "protection" du lieu imaginé⁷. Or, l'oeuvre de Bernard Rousseau transgresse certains de ces principes pour reconduire une réflexion tout autant écologique que politique sur la fragilité de tous les mondes imaginés et réels. Ce monde inventé en souvenance d'une époque achevée, mais aussi en référence à nos appréhensions actuelles, expose sa vulnérabilité et son angoisse. Ne voit-on pas sur le bord d'une de ces plaques, la plus accessible au visiteur, les lettres S.O.S écrites en morse? Message dont l'alphabet est oublié; appel venu de loin et qui persiste à se faire entendre pour qui peut le décoder.

Comme toute utopie, celle-ci exige de qui veut s'y introduire une épreuve initiatique. C'est tout le parcours qui conduit non seulement à l'idée de l'effondrement du monde tel qu'on l'a connu, mais également à celui d'un changement, d'un renouveau, d'une reformulation. À l'entrée de la galerie, comme des sentinelles qui montent la garde, quatre blocs isolés introduisent le visiteur à la pièce majeure, trois d'entre elles étant très hautes. Pour bien voir et identi-

fier les appareils érigés sur leur piédestal métallique, le visiteur doit s'étirer, lever le regard, confirmer physiquement la monumentalité des machines. Par ailleurs, sur le pont-chariot supportant les grosses tours, trois fois Babel prépare au dernier acte. Devant et autour du volume principal, le visiteur doit s'incliner, voire s'accroupir pour manipuler les machines et pour réaliser que les plaques sont jonchées de mots qui sont sur le point de s'effacer.

Sur ce tapis d'écriture, toutes ces choses que nous pouvons à peine reconnaître et nommer, le temps les a rendues hermétiques. Vestiges de fonctions oubliées, ces objets dont l'iconographie précise est fondue à l'idée de la conservation d'un passé anonyme entretiennent avec notre monde une parenté obscure. Sans quelque explication de la part de l'artiste, il est impossible de comprendre la nature des petits cubes d'écriture scellés dans les fioles, comme il est difficile de lire les mots et les phrases incrustées dans la "poussière" de latex qui recouvre les plaques et une partie des objets. Et puis, il faut savoir que ces mots-là, ce sont ceux de Foucault. Dans une certaine mesure, cette oeuvre est hermétique, étrange, pleine de secrets, comme le monde.

De l'ordre et du désordre

Parce qu'il a l'audace d'être savant et de creuser la pensée d'une manière qui n'a rien de superficiel; parce qu'il a la finesse de ne pas tout laisser transparaître de façon immédiate, Rousseau réussit à faire raisonner le visiteur. Il l'oblige à questionner et à réordonner son savoir et sa conscience du monde à travers l'objet d'art. Cette réflexion, il nous invite à la réaliser à partir de *La prose du monde* qui habite les lieux. Dans ce texte (que je prendrai aussi comme support⁸), Foucault analyse l'idée de la similitude qui a soutenu l'époque

Bernard Rousseau, *Machines, fioles et horloges*, 1993.
Sculpture/installation.
Photo : Robert Etcheverry.

classique dans sa quête de l'ordre et de la permanence.

En même temps qu'il rend hommage au philosophe, Rousseau le sculpteur, le sémioticien⁹ et l'écrivain¹⁰ interprète et diffère les concepts du texte-source sur un état actuel du monde culturel et sur nos connaissances contemporaines du monde naturel. Par vagues, tantôt sur les objets, tantôt jaillissant par spasmes du sous-terrain mouvant, reliant les choses entre elles, le texte modèle persiste à rejaillir des crevasses, tout mêlé qu'il est à la matière même de ce lieu sculpté.

C'est par le biais de la forme que l'oeuvre de Rousseau expose le démantèlement systématique de la pensée néo-platonicienne remplacée par celle des systèmes chaotiques qui tiennent leur permanence des différences et des ruptures¹¹. C'est ce passage difficile, bouleversant mais inévitable d'une manière de voir le monde à une autre que l'oeuvre nous raconte, comme si le passé et l'histoire ne tenaient encore que par un fil ou par un mot, par bribes sélectionnées et soigneusement conservées avant de se confondre dans un nouvel ordre.

Rousseau ne réinvente pas le monde, il en sculpte un moment de rupture. Il accélère le changement "normal" de l'univers. Pour ce faire, il exploite la métaphore et les principes de la similitude (néoplatonicienne)¹² auxquels il prête un espace critique qui n'est pas sans évoquer les théories cosmologiques actuelles¹³. Le rangement calculé et quasi obsessionnel dans la disposition des morceaux sur le bloc principal, ainsi que la répétition excessive des mêmes formes étalées en rangées bien ordonnées : fioles, bocaux, spirales, etc., accordent au support une allure de continuité, une lourdeur (dans le sens de poids stabilisant) qui contraste avec l'équilibre précaire de la masse globale

en train de se reconstruire. C'est tout le lieu qui promet de se modifier par secousses.

Bernard Rousseau, éléments de Machines, fioles et horloges, 1993. Détail. Sculpture / installation. Photo: Robert Etchevery

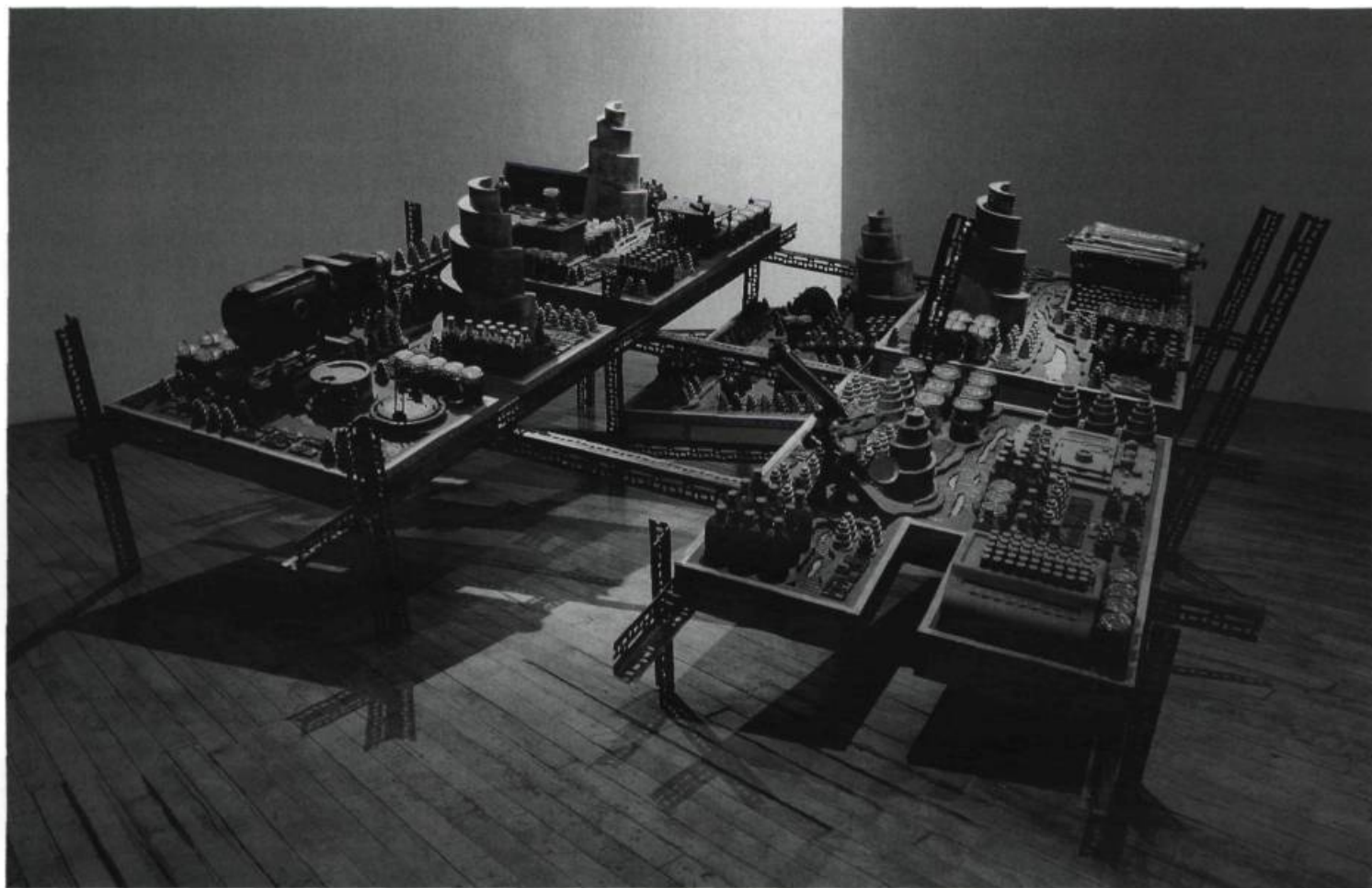
Foucault parle : jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtis-

seur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes. Le monde s'enroulait sur lui-même et la représentation se donnait comme répétition : théâtre de vie ou miroir du monde, c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler. Rousseau, lui, bâtit un univers au bord de la catastrophe, un monde mouvant, constamment plié et déplié grâce aux glissements des couches selon un désordre régénérateur conséquent du mouvement. Le miroir est brisé, les choses conservées ne sont plus qu'un très pâle reflet de ce qu'elles étaient et bientôt, elles n'auront plus leur pendant, ni dans la culture, ni dans la nature.

Le voisinage des mots et des choses sera demain *inconvenant* quand le monde qui le soutient ne formera plus *une chaîne avec lui-même*. Déjà, il se fracasse subitement au profit d'un changement. Pour un moment encore, l'artiste a mêlé les propriétés des motifs et des objets à la même matière sculpturale; il a exagéré leur parenté et jumelé leurs origines; il a bricolé des rapprochements factices entre les objets de sorte que *l'extrémité de l'une désigne le début de l'autre*. Mais parce que ce monde bouge et se plisse par décalages, il n'y a plus de *convenance*; plus de reflet; plus de *triomphe du lieu*; pas d'*inaltérabilité*; plus de dispersion ordonnée et prévisible des semblables; seulement du chaos.

Pendant, à cette oeuvre, il reste encore quelque chose de la similitude : l'idée de *l'analogie*, de la *non-scientificité*, du *rayonnement*, du jeu qui n'est pas de l'ordre du visible et qui permet à *l'homme de respirer et de parler*. Rousseau ne craint pas le *merveilleux*. Il rend toute les métaphores possibles et encourage les relations flottantes entre les matériaux et les motifs.

Foucault a insisté sur la *sympathie* qui pouvait se produire entre les choses, en dehors de *quelque chemin déterminé à l'avance ou quelque enchaînement prescrit*. Mais, a-t-il ajouté, la sympathie qui est mouvement a le *dangereux pouvoir d'assimiler, de rendre les*



choses identiques. Elle mêle les choses et les rend étrangères à ce qu'elles étaient. C'est bien ce que Rousseau a fait en récupérant des machines et des mots pour en faire un lieu "d'art", mais sans les assimiler complètement, leur conservant juste assez de vraisemblance pour que la parole sur l'oeuvre désire recueillir les références. Par là, l'antipathie des choses qui se sont obstinées à résister à la totale assimilation reste à l'oeuvre pour le temps de la parole sur l'objet, pour le temps des mots qui prennent le relais et sauvent (temporairement...) le monde.

La parole obligée...

Comme dans toute son oeuvre sculptée, Rousseau prend le mot à témoin. Ces oeuvres font parler. Mais, pour reprendre une expression chère à Foucault¹⁴, la parole ne parvient pas à "quadriller" la représentation. L'incongruité formelle et thématique où les choses les plus disparates se rencontrent encourage un dépistage qui mobilise la mémoire en même temps qu'il exhorte le rêve. Les choses ne sont jamais tout à fait là où on s'attendrait à les trouver et leur agencement provoque de nouvelles histoires. Les matériaux ne sont pas simplement trouvés et utilisés au hasard, mais minutieusement sélectionnés en vue de transporter des idées qui sont toujours liées de très près à la substitution d'une chose pour une autre. La notion du "signe" fragile et incertain habite toute cette oeuvre qui invente un système sémiotique taillé sur le principe des références imprévues, souvent indéterminées, toujours précaires et sans correspondances déterminées, "merveilleusement" suspendues.

Plus que dans les oeuvres antérieures, pour *Machines, fioles et horloges*, Rousseau semble éviter tout autant le rappel de quelque système binaire que celui d'un système ternaire. Ici, formellement, l'artiste déjoue la trace des nombres : les formes sont indifféremment agencées par groupe de nombres pairs et de nombres impairs. Les types d'objets et le patrimoine qu'ils évoquent appartiennent à un système beaucoup trop ouvert, flou et changeant pour reproduire quelque manière sémiotique particulière. L'artiste insiste d'ailleurs sur ce point, ajoutant que si sa pratique artistique traverse ses préoccupations de théoricien, une certaine étanchéité s'est installée entre les deux. Si son intérêt pour la sémiologie a même précédé sa pratique artistique, c'est la transformation et le transport des signes qui reconduit toute sa pensée, en dehors de tout système réglé¹⁵.

À propos de cette oeuvre récente de Rousseau, Michel Paradis s'est demandé¹⁶ : «Y aura-t-il encore un sémioticien pour reconstruire du sens dans ce langage portant sur le langage, pour établir une adéquation déjà difficile entre deux matières (mémoires et mots) dont la mutuelle transparence est loin d'être démontrée?». Cette oeuvre de Rousseau est effectivement "difficile" à classer, à unifier, à décrire, à dire sans laisser pour compte tout un éventail de pistes que je n'ai pas explorées ou que je n'ai pas "vues"... Mais il y aura certainement d'autres paroles, sémiotiques ou non, qui se prononceront autrement sur ces objets, sans pour autant parvenir à les cadrer. Ils échappent à la singularité du (déjà) signifié... ◆

Bernard Rousseau's *Machines, fioles et horloges* (*Machines, flasks and clocks*) is a dream-inspired installation that jumbles time, space and ideas together without any apparent logic. The foreign and dissimilar worlds that he explores are then interrelated into a new space inhabited by tools, artefacts and all manner of scientific and technological hardware. Adopting Michel Foucault's stance in *La prose du monde*, Rousseau brings the visitor to question and reorganize his/her self-conception and knowledge of the world. He does not reinvent the world, giving us instead an entropic version of an everchanging planet on the brink of catastrophe. The mirror is broken. The manner in which things survive offers but a pale reflection of what they once were, either in the realm of nature or of culture. Rousseau recuperates machines and words to form a new "art space" /where they are never entirely assimilated. Things are never exactly where we expect them to be, but rearranged to suggest new story patterns. The installation tends to escape classification and remains difficult to describe without leaving out some possibly important signposts. Others will surely come behind us to offer new leads.

NOTES :

1. Cette oeuvre fut présentée à la Galerie B-312 L'Émergence Inc., du 16 octobre au 13 novembre 1993.
2. Le rêve et son interprétation, Paris, Gallimard, Folio, 1942, 199 pages.
3. in. Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1966, p. 32 à 59.
4. Dans la Genèse (XI, 1-9), on raconte que du temps où ils parlaient tous la même langue, les hommes eurent l'idée de bâtir une ville et une tour qui allait pénétrer les cieux. Pour les punir de leur orgueil, Yahvé confondit leur langage afin qu'ils ne se comprennent plus. Et c'est là que les hommes se dispersèrent sur toute la terre. La Bible de Jérusalem, Les Éditions du Cerf, Paris, 1973, p. 41.
5. Ces blocs de caractères de plomb sont d'un procédé industriel. Avant l'utilisation systématique de l'électronique, ils servaient à imprimer des journaux, des menus, des cartes d'affaire, etc.
6. Pour une histoire des utopies, on lira Gilles Lapouge, *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion, Champs, 1978, 302 pages, et Jean Servier, *L'histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, Idées, 1967, 376 pages. Pour une critique de la tradition utopique, on consultera Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, 228 pages.
7. Robert Klein a dressé un tableau analytique de ces règles dans *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1970, 495 pages.
8. Tous les mots en italique sont extraits du texte de Michel Foucault. Op. cit.
9. L'artiste prépare un doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal.
10. Bernard Rousseau écrit et publie des textes analytiques sur les arts visuels et les théories sémiotiques.
11. Je fais référence à la théorie de René Thom, *Paraboles et catastrophes. Entre-tiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Paris, Flammarion, 1980, 193 pages.
12. Dans son texte, Foucault présente les quatre principes de la similitude à l'époque classique :
 - a convenientia : qui est une ressemblance liée à l'espace dans la forme du proche en proche où le monde forme une chaîne avec lui-même
 - eamulatio : qui serait une sorte de convenance, mais qui serait affranchie de la loi du lieu, et jouerait, immobile, dans la distance.
 - analogie : par elle, toutes les figures du monde peuvent se rapprocher ayant l'homme pour point. Elle assure les affrontements de ressemblance à travers l'espace.
 - a sympathie : elle est principe de mobilité. En attirant les choses les unes vers les autres par un mouvement extérieur et visible, elle suscite un secret mouvement intérieur. Elle est compensée par sa figure jumelle : l'antipathie.
13. Il faut ici entendre le terme chaotique dans le sens actuel d'organisation dynamique régénératrice en mouvement et en changement constant.
14. "L'homme et ses doubles", Op. cit., p. 314 à 354.
15. Interview avec l'artiste, octobre 1993.
16. "Bernard Rousseau", Cahier no 5, B-312, Galerie d'art L'Émergence, Montréal, automne 1993, p. 2.