

Roussil et le génie du lieu

Jacques Lepage

Volume 24, numéro 98, printemps 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54664ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lepage, J. (1980). Roussil et le génie du lieu. *Vie des arts*, 24(98), 56–59.

ROUSSIL ET LE GÉNIE DU LIEU

Du 31 octobre au 9 décembre 1979, La Galerie A rendait hommage à Robert Roussil, sculpteur, qui œuvre depuis trente ans au Canada et en Europe. L'exposition *Des oiseaux et des hommes* groupait une vingtaine de sculptures, des dessins et des tapisseries. Jacques Lepage, poète et critique, professeur à l'Université de Nice suit depuis le début les travaux de Robert Roussil à Tourette-sur-Loup; il en dégage ici les significations principales.



Est-ce la nature, est-ce l'homme qui ont façonné le lieu? Une gorge ouverte, l'eau retenue à flanc de montagne, un moulin à huile d'olive, les arcs de roches répondant à ceux des maçonneries, une imbrication séculaire de ce que l'homme voulut, de ce que les eaux torrentielles creusèrent, et, là, Roussil.

Ce n'est pas le pittoresque qui importe. Ce n'est pas que cela soit accroché dans la végétation sévère des pays méditerranéens, au pied d'un village fortifié où, durant des siècles, on se défendit des Sarrasins. Non, ce qui tire à conséquence, c'est le remodelage du lieu, la reprise par l'homme de la lutte contre l'effritement du temps, la restructuration du site, et, ici, l'homme, c'est Roussil!

Une rude tâche. Derechef, un difficile équilibre des forces. Mais ce n'est pas cela encore. Cette volonté humaine d'approprier, d'amener la nature à se faire abri, à le protéger contre elle-même et souvent contre lui, ces permanences de notre condition ne sont plus à découvrir. Ce qui retient, c'est la relation entre ce lieu qui se façonne et les travaux que l'usage nomme d'art et que produit Robert Roussil.

Voici vingt ans passés, le sculpteur, venu du Québec à Paris où il expose, découvre Tourette-sur-Loup, à l'écart de Nice, et s'y fixe. Roussil, on s'en souvient, est à cette époque un manieur de hache, un bûcheron qui équarrit l'arbre et, de la masse, tire l'œuvre. Proche, quant au procédé, des Italiens du quattrocento qui, d'un rocher de marbre, font une Pietà ou le tombeau de Jules II. Mais Québécois, il substitue à la pierre un matériau propre à son pays avec lequel il se coltine, et l'on voit naître les grandes pièces, rudes, monumentales, en bois brut, où la taille reste apparente. Quelques-unes des œuvres de cette période et de celle qui suivit peuplent encore le moulin de Roussil et se confrontent avec celles, tout aussi monumentales mais combien différentes, qui composent l'exposition qu'il présente aujourd'hui.

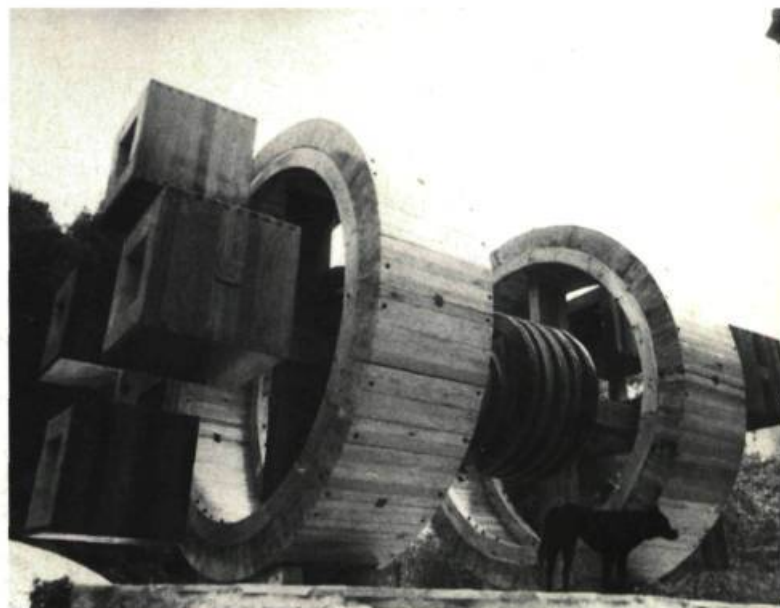
Figuratives ou non, en bois, mais aussi en céramique ou en fonte, les figures qui occupent les lieux seront, pendant une décennie, des équivalences du corps humain symboliquement exprimé par des formes. Certes, il n'existe pas de solution de continuité entre ce temps et les œuvres récentes: le noyau structural évolue sans rupture de *La Famille*, de 1949, aux sphères habitables qui, en 1979, saillent dans le paysage. La morphologie en est toujours le cercle et toutes les formes qui s'en déduisent. Le cercle produit la sphère, il se segmente, se développe, s'accroît en spirales, s'étire, s'écrase, se multiplie en circonvolutions et, dans les graphismes souvent, dans les sculptures parfois, il éclate, se déchire en flèches, en pointes, en incises, se modifie en griffes, en flammes, manifestant une agressivité rarement exprimée par Roussil. Continuité donc, mais continuité nodale, enracinée dans l'inconscient, permanence qui assure l'unité de l'œuvre et dont on peut concevoir une approche analytique recourant à la psychanalyse.

Tourette-sur-Loup conserve peu de traces des travaux antérieurs à 1967. Ils ont été dispersés chez les collectionneurs, d'autres, détruits. Ce qu'il en reste, ce que notre mémoire nous remémore, atteste qu'ils furent, et demeurent, en relation de complémentarité avec le lieu qui les vit naître. Point comme pièces décoratives d'une mise en scène dans cet espace, ni davantage par une incorporation à l'architecture du moulin ou à celle du site, mais dans un jeu subtil, sorte d'aventure parallèle, de rémanence, où, aux voies très ancestrales hommes/nature, s'équilibrent, s'articulent les inventions plastiques.

Ces grandes forces naturelles que Roussil proclame ne peuvent agresser que la niaiserie des représentants des institutions, et ils ne manquèrent pas de se ridiculiser dans leurs attentats contre les œuvres du sculpteur. Ce n'est que vers les années 1967-1970 qu'une distorsion s'introduit dans ce travail traditionnel: les investigations de Roussil le détachent des symbolisations organiques et l'amènent à des formes où se substituent d'étranges mécaniques. Si notre imagination nous y fait découvrir une possible figuration animale, c'est en acceptant de la voir métamorphosée dans un

registre instrumental. Courte période, certes, mais sur elle s'articule ce que nous voyons exposé, cette année, à Tourette. La violence qui anima l'œuvre de Roussil va maintenant céder à la force. La brutalité qui brandit les totems, tord le métal, «défonce» — le terme est de Roussil — le bois, se discipline dans un travail où le matériau policé s'architecture à partir d'éléments modulaires.

Apparaît un nouveau volume: le cube, le parallélépipède entrent en compétition avec la sphère. La sobriété, définitivement, l'emporte. La lecture du volume est simplifiée, les avatars du cercle disparaissent, les pièces monumentales, de très grandes dimensions, se construisent à partir et avec des cercles, jantes en bois analogues à celles des roues de charette, de différents diamètres, ou de cercles et cubes semblables. La logique des articulations est sans équivoque. La lumière n'hésite plus dans les méandres du volume;



1. Robert ROUSSIL.
Sculpture sur bois à Tourette-sur-Loup, 1979.

2 et 3. Sculpture sur bois, 1979.



5



elle glisse ou se reflète sur des bois vernis, usinés, où le labeur manuel a disparu. Roussil n'est plus le bûcheron des années 50; le voici ingénieur, inventeur de *machines* inutiles, fabricant dans l'imaginaire une texture complexe prête à lui échapper, en ce sens qu'elle peut proliférer et foisonner hors de son contrôle.

Mais il ne s'agit point d'un pullulement, d'une cancérisation. Le chaos n'affleure jamais: avec rigueur, s'intègre le discours plastique. La grande colonne vernissée, élevée sur la berge de la retenue d'eau, est composée d'anneaux de bois identiques, sommés de demi-couronnes semblables. Le volume de cette sorte de phare uniment cylindrique s'achève en arabesques que transforment les déplacements du regardant. Par cette complicité requise du visiteur, cette pénétration progressive de l'objet, une frontière nouvelle est franchie et le dynamisme de l'œuvre, assuré. A l'instabilité de certaines pièces des périodes précédentes, à l'angoisse qui en pouvait naître, succède une stabilité dans la construction qui serait sécurisante si le jeu des déplacements de l'observateur ne la rendait au questionnement et, par cinétisme, n'investissait le parcours du piéton dans la masse usinée.

Notre commentaire n'a point pour fin de paraphraser dans des termes langagiers la lecture du travail de Roussil. Nous savons que l'analyse explicative est parodique et que son application textuelle aux arts plastiques est réductrice. Mais sans éclipser l'œuvre — et cela est possible dès que l'on prend conscience des limites de toute sémiologie appliquée aux travaux d'art, — on peut en tenter l'approche par analogie. Certes, en dernier recours, le sculpteur ne parle qu'avec son langage propre, et ce que nous disons reste en marge de sa spécificité, l'adéquation se révélant impossible. Notre seule ambition se réduit à ce que nos mots ne forment pas un écran entre le lecteur et les travaux de Roussil.

Si l'œuvre contient son commentaire, si la sculpture doit se penser dans ses moyens et non dans les métaphores du commentateur, celui-ci se doit de cerner tout ce qui permet la *mise en scène* du travail. Et nous pouvons dire que le lieu réengendré par Roussil, ce moulin de Tourette, dont il fit un vaste atelier naturel, perd actuellement, après vingt ans de cohabitation, sa cohérence

6



4. La sphère habitable, une grande sculpture en bois, à Tourette-sur-Loup, 1979.

5. Robert ROUSSIL, à Tourette-sur-Loup, en 1979.

6. Deux sculptures sur bois, 1979.
(Photos Jacques Lepage)

native. Nous voyons que se rompt l'équilibre entre les différents aspects, entre les divers façonnages du lieu. On peut s'interroger sur les divergences qui sont nées, qui naissent entre l'habitat et l'homme, leur supposer des motivations politiques ou philosophiques: ce que contredit l'attention que Roussil a toujours portée aux problèmes sociaux, son matérialisme conscient, sa volonté subversive évidente. Mais, curieusement, les œuvres anciennes, celles dont la violence donnait à croire qu'elles apportaient la révolution sont celles qui sont les moins transgressives. Et ce sont les pièces bien carénées et soigneusement polices, produites ces temps derniers, qui mettent en cause l'ordre établi, la complicité de l'homme, non plus avec une forme de société mais avec *toute* société. Ces objets nouveaux deviennent un lieu de décentrage, et leur rigueur même établit leur altérité. Ici, les dieux sont morts, mais avec eux Pan vient de mourir.

Cela est rendu plus évident encore par des œuvres relativement récentes, comme la sphère habitable incrustée dans l'angle d'un cube, qui échappe à cette *perversion*. De même que les graphismes, les écritures, les livres, les tapisseries réunis par Roussil à l'occasion de l'exposition de Tourette-sur-Loup.

On pourrait avancer que Roussil, vivant depuis vingt ans avec pour horizon la mer Méditerranée, se dérobe à ses origines. Mais n'est-ce point trop concéder aux lieux communs de la culture? Tout autrement, ne peut-on concevoir qu'un homme, atteignant sa pleine maturité, contrôle ses emportements, les transpose, les maîtrisant dans une écriture rigoureuse. Au fond natif, magique, de l'homme lié à ses origines, succède un fond instrumental, dégagé du plasma originel, faisant constat de l'irréversibilité de l'œuvre d'art qui ne peut s'attarder dans l'anecdotique, fut-il l'homme lui-même.

N'est-ce point ce que nous propose Roussil? Ce qu'il assume en produisant l'œuvre dans son intégrité. Ses travaux préparatoires, dégagés, ses parcours exploratifs, terminés, il réduit son champ d'action à la spécificité du fait plastique et, à ce titre, se trouve dans la contradiction. Cette approche découvre l'universalité de son œuvre.