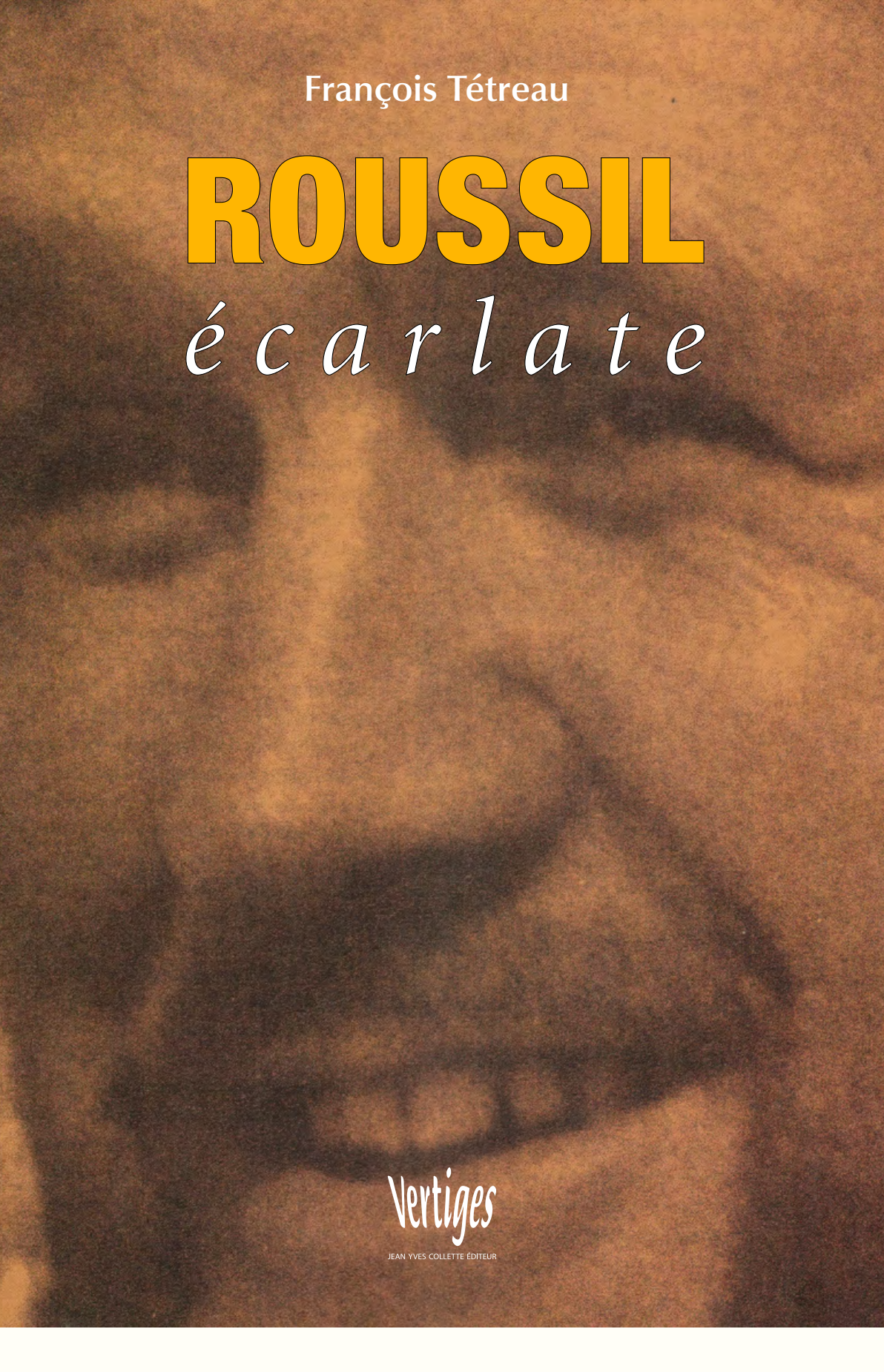


François Tétreau

ROUSSIL
écarlate

Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

ROUSSIL *écarlate*

> « (...) dans tous les pays, les dirigeants redoutent les conséquences de l'art sur un système qui vit de la peur des autres ; ils préfèrent entretenir un art insignifiant qui ne trouble pas le peuple, qui perpétue son asservissement et qui flatte sa veulerie ; ils signent un pacte d'alliance avec des artistes plus faibles qui assurent un semblant d'accord entre les arts et le pouvoir, et contre l'art véritable qui signifie joie et liberté. »
>
> DANIEL GAGNON
> *Riopelle grandeur nature*
> 1988

à Georges Laberge

LIMINAIRE

Borduas, Pellan, Riopelle, Roussil. Oui, mais pas forcément dans cet ordre.

D'abord, une mise au point. Il est d'usage, dans les livres de ce genre, que l'auteur s'efface entièrement derrière son sujet. Je n'en ai rien fait. Non par besoin d'étalage, on pourra le penser, mais non. J'ai beau me tâter, décidément, je ne décèle aucune frénésie d'exhibition particulière. Alors quoi. Je n'en ai rien fait parce que le plaisir d'écrire sur Robert Roussil a déterminé tout en même temps le ton et la forme. Gommer ma présence après coup reviendrait à gauchir ce ton et, plus grave, à jouer le rôle artificiel de celui qui se donne l'air de n'y point toucher. Moi, vous savez, j'écris ce qui est. Cela ne me concerne pas. C'est malheureux à dire, mais je ne connais pas ce détachement. On aurait tort de croire cependant que je suis pris de « prurit extatique » au seul nom de Roussil. Je ne partage pas toutes ses idées et il y a des sculptures qui ne me disent pas grand chose. Je l'ai écrit, mais il est certain que je me range globalement de son côté. L'homme me plaît, l'œuvre me plaît, et il y avait ce désir d'écrire sur l'un et sur l'autre, désir qui se transformait en plaisir à mesure que je progressais. On dira que le désir n'est pas tout, le plaisir non plus. Très juste.

Ce livre est basé sur de longs entretiens avec Roussil. Sa personnalité imprègne le texte, comme ses opinions, sa manière de voir le monde et de relater les événements. Ensuite je me suis fondé sur les lectures que j'ai faites, qui ne coïncidaient pas toujours avec ce que Roussil m'avait dit. J'ai vérifié ce qui devait l'être dans la mesure du possible. C'est-à-dire que j'ai contrôlé les faits. Nombre d'opinions portent ici sur des faits, mais ce livre n'est pas une biographie, non plus qu'un traité de circonspection. Il s'agit plutôt d'une introduction à l'œuvre de Robert Roussil, qui examine l'évolution des formes. J'ouvre des pistes, relatives à l'œuvre, à la psychologie, je distingue des périodes, je fais des classements, non pas douteux, mais qui souffriront sans doute qu'on les évalue un jour sur de nouvelles bases. Chacun ordonne comme il sent. Au début, je me suis trouvé face à un magma d'œuvres qui n'avaient jamais été classées, et j'ai pensé que de proposer une première distribution par catégories simplifiera le travail de ceux qui, tôt ou tard, entreprendront une analyse scientifique, puis une synthèse, du travail de Robert Roussil. J'ajoute que ce ne sera pas une mince affaire. On y arrivera, les méthodes modernes se perfectionnent chaque jour, mais on y mettra des années, d'autant plus que Roussil s'est amusé toute sa vie à confondre ceux qui prétendaient l'expliquer, lui et son œuvre.

La première sculpture que j'ai vue, je devais avoir trois ou quatre ans, est un ciment coulé de Roussil, représentant un couple enlacé, ou une mère et son enfant. Je ne l'ai jamais oubliée. Depuis que je connais le nom de celui qui l'a faite, j'ai toujours prêté l'oreille quand on le prononçait devant moi, de sorte que j'ai suivi de loin l'évolution de son art, comme si je savais déjà qu'un jour viendrait où j'écrirais sur cette œuvre. Maintenant que c'est fait, il m'arrive de vouloir reprendre le tout pour renouveler le plaisir.

Borduas, Pellan, Riopelle, Roussil. Non, tout bien compté, ça ne va pas. Pourquoi limiter son sujet aux seules frontières nationales. Aucune raison à cela. On est moins d'un continent que d'une certaine famille d'esprit. Roussil, par exemple, est bien plus proche de Gauguin qu'il ne l'est de Borduas. Alors qui. Ledoux, Gauguin, Gaudí, Roussil ? Voilà qui est plus vaste et plus juste. En élargissant le périmètre, on cerne mieux l'objet de son étude.

F. T.

CHAPITRE 1
Éléments biographiques

Robert Roussil est né à Montréal, le 18 août 1925. Il est le huitième d'une famille de neuf enfants. Son père, Roméo, artisan-pâtissier, et sa mère, qui mourra prématurément durant la Crise provoquée par l'effondrement de la Bourse de 1929, habitaient un quartier ouvrier à l'est de la métropole, non loin des voies ferrées croisant le boulevard Saint-Joseph et la rue d'Iberville. À cette époque, le grand divertissement des enfants était le cirque, dont on annonçait la venue plusieurs semaines d'avance. Le jour dit, Robert et ses amis se glissaient subrepticement sous les tentes pour épier les animaux. De ces observations, Roussil développa un goût pour le dessin et manifesta bientôt d'excellentes dispositions. Pour quelques sous que lui jetaient des commerçants, il dessinait sur les trottoirs, avec des morceaux de plâtre, les girafes, les félins et les éléphants qu'il avait vus la veille ou le mois précédent. Quand le cirque pliait bagages, les gamins se faufilaient, non moins clandestinement, dans les abattoirs du quartier. Leur terrain de jeu se situait entre la voie ferrée et ces abattoirs. À force de traîner là, Roussil se prit d'une aversion pour la viande, qui se dissipera plusieurs années après, dans l'armée.

Robert Roussil était un enfant, non pas taciturne, solitaire plutôt, qui ne refusait pas de se battre sur le boulevard, à poings nus, tandis que les badauds faisaient cercle autour de lui et de son adversaire. Il n'était pas rare que son père et son « gros frère » soient appelés par des gens du voisinage pour séparer les gamins.

À l'école Saint-Louis-de-Gonzague, Robert Roussil fit la connaissance de Bernard Janelle, un garçon de son âge, qui n'oubliera pas cette rencontre. Jean-Paul Riopelle, né en 1923, ne se trouvait pas dans la même classe que Roussil, mais ils fréquentèrent tous deux la même école et eurent le même instituteur, Henri Bisson, qui leur enseignait le dessin, et dont la fille, Yvette Bisson, deviendra sculpteur elle aussi. Henri Bisson laissa le meilleur souvenir à tous. Roussil et Bernard Janelle en parlent avec chaleur et Riopelle, sans détour, dit un jour à Pierre Schneider, à propos de cet homme : « C'était un personnage inouï. Je lui dois énormément. »

À onze ans, après les classes, Roussil travaillait comme livreur pour un pharmacien et ne rentrait chez lui qu'en fin de soirée. Son épouse morte, Roméo Roussil connut des périodes de chômage plus ou moins longues et sa famille se dispersa quelque peu. Vers treize ans, Robert abandonna l'école et, comme livreur toujours, offrit ses services à un épicier. Hiver comme été, il traversait la ville en vélo pour porter des commandes à Outremont, par exemple, chez les Nantel, gens aisés qui lui filaient un pourboire.

De 1938 à 1943, Roussil ne s'intéressa guère aux choses de l'art. Il ne dessinait plus, ne lisait pas, il ne savait rien des peintres et encore moins des sculpteurs. Après avoir quitté son épicier, il travailla un an dans une fonderie, où on l'initia aux diverses techniques, et il devint manœuvre dans des usines. Souvent, il se prenait d'inimitié pour les contremaîtres qui n'avaient pas scrupule à le congédier. Ses loisirs étaient ceux des ouvriers de cet âge. Simples. À dix-sept ans, il s'enrôla dans l'armée où, pour échapper à l'entraînement militaire, il fréquentait souvent les salles de boxe mises à la disposition des soldats. Il joignit les rangs du régiment de Maisonneuve et partit bientôt pour le front, en Angleterre d'abord, puis en Belgique et en Hollande. À la caserne, ses voisins lui demandaient de dessiner sur leurs sacs des femmes nues et des sexes féminins. Il faut croire qu'il ne s'agissait pas d'académies. De cette période à la guerre, Roussil ne parle pas volontiers. Mauvais souvenirs ? Il en est de meilleurs. Coupant court à toute évocation, il répète que son seul mérite fut de n'être pas tué.

À la démobilisation, le gouvernement canadien proposa aux soldats rentrés d'Europe de choisir entre un poste dans la fonction publique, une somme forfaitaire, ou une bourse d'études de trois ans. « Alors, raconte Roussil, je me suis souvenu que je savais dessiner. » Puisqu'il ne possédait pas la moindre formation, on ne pouvait l'inscrire directement aux cours des Beaux-Arts. On l'orienta donc vers l'Art Association, qui relevait du Montreal Museum School of Art. Il n'existait pas d'appellation française. Pour plus de commodité, je nommerai désormais cette institution, l'école du Musée des beaux-arts. Au moment d'y entrer, notre homme n'avait aucune idée de ce qu'est l'expression artistique. Il fit part de cette ignorance à Pierre Perrault quelques années plus tard : « Tu m'aurais dit que la peinture, c'est un calendrier, j'aurais dit : oui. (...) À vingt ans, j'avais aucune base sociale qui m'aurait permis de savoir ce que je fais aujourd'hui dans ce domaine. »

Roussil fut accueilli au Musée par Arthur Lismer qui, d'emblée, le dirigea vers la sculpture et l'invita à suivre des cours de modelage en plâtre et en terre glaise. Aujourd'hui encore, Roussil évoque le souvenir de Lismer avec la même chaleur qu'il parle de Henri Bisson. Lismer avait jugé son homme. Il sentait à qui il avait affaire et voyait en ce gaillard un type, c'est-à-dire un caractère capable de secouer les choses. À l'école du Musée, le professeur de sculpture était Louis Archambault, homme instruit, artiste au demeurant, mais peu sensible aux qualités brutes de son élève. Découvrant un jour que Roussil ne connaissait pas même les noms de Michel-Ange et de Rodin, il demanda en pleine classe ce qu'il venait faire là. Lismer intervint. Roussil raconte : « Dans ce cas-là, pour pas déranger le professeur Archambault, t'aimerais pas faire de la pierre ? J'ai dit : ‹ Christ, je vais essayer. › Je vais dans une carrière, chez Martineau, je fais emmener quarante tonnes de pierre et je fais domper ça dans la cour des Beaux-Arts. »

D'après d'autres versions, il s'agissait de dix tonnes, mais le fait demeure. Sa nature porte Roussil aux grands formats. Le travail sur la pierre fut pour lui une révélation. « Immédiatement, j'ai su que la sculpture, c'était un truc qui me plaisait. (...) Je tombais dans un autre monde. » Comme l'école ne dispensait pas de cours de sculpture sur pierre, Roussil se trouva bientôt à enseigner cette discipline aux élèves d'architecture qu'on lui envoyait. En vérité les élèves et leur professeur s'instruisirent mutuellement. Roussil découvrit ensuite la bibliothèque du Musée et, comme on lit parfois dans les histoires, y passa des nuits complètes.

À cette époque, Roussil épousa Madeleine Parsons, dont il aura trois fils, André, Éric et Claude. Le couple s'établit à Verdun, quartier limitrophe de Montréal.

Les premières sculptures datent donc de 1946 et les progrès de Roussil furent assez fulgurants. Le mot n'est pas trop fort. Après la pierre, il s'attaqua au bois avec la même liberté et plus de bonheur encore. En trois années à peine et apprenant seul, ou peu s'en faut, Roussil tira la sculpture québécoise de la léthargie où elle se languissait. D'autres y seraient arrivés aussi bien. Certains même y sont parvenus sans lui, Charles Daudelin notamment. Il n'empêche. En un laps de temps extraordinairement bref, Roussil trouva un ton neuf qui lui est propre, et imposa une manière de voir. Ses dessins, fusains et ses quelques toiles des années 1946-1949 révèlent une maîtrise certaine, mais ne sont jamais si libres que ses sculptures de la même époque.

Nous sommes à la fin de 1946 et au début de 1947. Comme enseignant, Roussil expose à l'occasion ses sculptures et dessins dans l'enceinte du Musée. Il fait par ailleurs la connaissance de Henri Gagnon, un électricien communiste. Pour être exact, au moment où Roussil rencontre Gagnon, celui-là vient d'être expulsé du parti communiste, alors formé, pour l'essentiel, d'humanistes juifs anglophones assez peu révolutionnaires au fond. Henri Gagnon rêvait d'un mouvement communiste canadien-français, indépendant plutôt qu'indépendantiste. Ancien champion de lutte gréco-romaine et expert en explosifs, il enseignait aux soldats à faire sauter des ponts. C'est dire que la police le gardait à l'œil. Syndicaliste pur et dur, dégoûté par les collusions qui se tramaient entre les syndicats et les autorités, ce qu'il dénonçait sans détour, Gagnon était souvent ramené à la raison par les hommes de confiance des syndicats officiels. Outre cela, il prêtait main forte aux squatters. La guerre n'avait pas enrichi tout le monde. Certaines familles de vétérans, familles nombreuses de surcroît, ne trouvaient guère à se loger. Le jeu était interdit, mais toléré dans certains cercles. Pour dire franc, des membres de la bonne société se réunissaient de temps à autre dans des salles clandestines de la banlieue de Montréal, pour jouer aux cartes et à la barbote. Parfois, la nuit, ces salles restaient inoccupées. Gagnon et ses amis entraient alors par effraction et y installaient une dizaine de familles, avec les enfants bien sûr, qu'on couchait soit sur les tables de jeu, soit dessous. Il existe une histoire des *squatters* qu'on ne lira pas ici. Sachons seulement que la police était embarrassée. Il eût été odieux d'intenter des procès à ces familles pauvres, procès au cours desquels il aurait fallu admettre l'existence des salles de jeu et, partant, reconnaître qu'on observait une certaine tolérance à l'endroit des citoyens respectables qui les fréquentaient. On préférait offrir de l'argent à Gagnon et à ses acolytes pour qu'ils mettent fin à leurs activités. Sans succès. Le gouvernement créa dans la suite un programme permettant aux vétérans et à leurs familles de se loger à bas prix. Tout cela pour dire que Roussil avait rencontré un rude bonhomme, hostile aux prétendus consensus et, plus encore, aux compromis. Ils s'entendirent parfaitement.

Il leur vint l'idée d'ouvrir un atelier destiné aux artistes et aux ouvriers. Ce qu'ils firent. Ils déménageront cet atelier à plusieurs reprises. Roussil explique que les différents locaux qu'il occupa durant cette période procédaient tous de cette idée d'un atelier ouvert et collectif. Aussi, lorsqu'il évoque la Place des arts, il s'agit non pas seulement du dernier atelier installé au 1199, rue de Bleury, mais bien de tous les locaux qu'il loua de 1947 à 1954. J'insiste là-dessus, car la question des ateliers a toujours occupé Roussil. Il en créera trois. Cette Place des arts, avec Henri Gagnon, l'atelier de Tourrettes-sur-Loup, qui est aussi son domicile, et l'atelier de Belle-Rivière, à Mirabel, en 1982. On verra qu'ils ne lui ont pas procuré que de la joie, mais dans ces trois aventures Roussil s'investit corps et biens. Ce projet d'un atelier, à la fois centre d'activités et lieu de création, reste, avec les symposiums de sculpture (je n'écrirai pas *symposia*), l'une des grandes affaires de sa vie.

Roussil et Gagnon créèrent donc la Place des arts au tournant de 1947. Plusieurs personnes se joignirent à eux. Des artistes d'abord, hommes et femmes, peintres, sculpteurs, poètes, et des ouvriers ensuite, disposant de temps libres entre deux contrats. Parmi ces derniers, il y avait des menuisiers, des bûcherons, des *steeplejacks,* des électriciens et des syndicalistes, Gilles Hénault entre autres. Ces hommes donnaient un coup de main aux sculpteurs dans leurs entreprises, les aidaient à transporter du bois, leur signalaient la présence d'un amas de ferraille dans telle décharge et les y conduisaient en camion. En revanche, les artistes invitaient les ouvriers à tenir des forums politiques dans l'atelier, une fois la semaine.

En 1948 parut le *Refus global,* manifeste automatiste signé par huit peintres et écrivains, parmi lesquels Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle, qui dénonçaient l'obscurantisme régnant au Québec. On était alors en pleine période maccarthyste. Ces précisions, pour camper le contexte. Plusieurs automatistes fréquentaient la Place des arts. Marcelle Ferron, Claude Gauvreau et Jean-Paul Mousseau deviendront des amis de Roussil, mais il y a tout lieu de croire que ce dernier se sentait plus proche des ouvriers que des théoriciens. D'autant plus que ces ouvriers, du moins certains d'entre eux, étaient en outre des militants marxistes, ou communistes, idées qui séduisaient Roussil, mais qui inquiétaient la plupart des automatistes.

La Famille

On ne trouve plus guère, sur le marché, de sculptures de Roussil réalisées avant 1949. Celles qu'il exposait au Musée des beaux-arts entre 1946 et 1948 ont été en partie jetées, non par l'artiste on s'en doute, et plusieurs pièces en pierre ont disparu mystérieusement. L'année 1949 est importante. En décembre, les dés seront joués sur bien des plans. Durant l'été, Roussil expose quatorze sculptures chez le libraire Tranquille, rue Sainte-Catherine. Première exposition solo. Au cours du même été, le journaliste Arthur Prévost lui offre un arbre de bonne taille dans lequel Roussil taille à la hache sa première œuvre majeure, *La Famille* (fig. 1), qui représente un homme debout et une femme agenouillée devant lui, brandissant un enfant sur son épaule, dans un geste d'offrande. Les trois personnages sont nus et l'homme mesure plus de trois mètres. Cette sculpture possède une histoire, fort longue, que je résumerai dans ses grandes lignes. Voyons d'abord de quoi il s'agit.

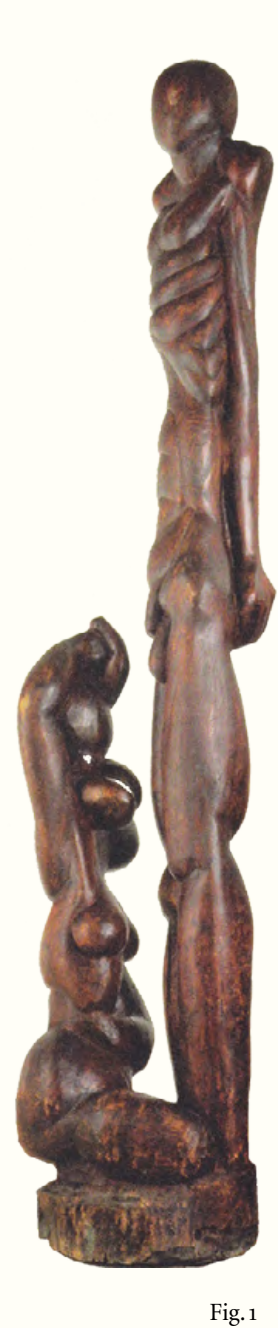


Fig. 1
La Famille,
épinette enduite
de cire rouge,
1949,
318 x 74 x 66 cm.
Collection du
Musée des beaux-arts
de Montréal.
Photo : MBAM,
Christine Guest.

Au premier regard, l'homme rouge paraît maigre. Son thorax est accidenté, c'est-à-dire que les côtes roulent et remontent vers le cou, repoussées qu'elles sont par la concavité du ventre, comme si le personnage souffrait d'une crampe à l'estomac. Cette impression est accentuée par la tension des bras, serrés le long du corps, et par les poings fermés sur les fesses. La tête rentre dans les épaules. Les cuisses et les mollets sont forts, un peu gros, et puissants. Malgré la musculature des membres inférieurs, cette figure d'homme rappelle certaines statues du Père-Lachaise, érigées en hommage aux victimes de Buchenwald. C'est assez curieux, bien que plusieurs des monuments du Père-Lachaise aient été réalisés à la même époque, la fin des années quarante. Roussil ne les connaissait pas, pour sûr, mais on peut sans crainte rapprocher sa *Famille* d'une esthétique particulière à l'après-guerre. La femme, en revanche, n'a rigoureusement rien de commun avec ce qu'on voit dans les cimetières. Il s'en faut. Dodue, elle offre des seins, des fesses et des rondeurs tout faits pour l'amour, le plaisir et la maternité. Callipyge en diable, et généreuse, cette femme palpite, ventre et cuisses en chamaille, elle bouge. Quant à l'enfant, un nourrisson, il procède absolument des mouvements de la mère, tant il gigote, au point qu'on ne distingue pas nettement les limites de leurs corps. Il est un contraste saisissant entre les deux sujets principaux. L'homme paraît en proie à une angoisse aiguë, soudaine et convulsive, qui contracte son estomac. On ne saurait dire si ce spasme est pénible ou voluptueux. L'homme est raide, raidi, tandis que la femme semble tout entière au rythme qui remue ses chairs. Les deux personnages ne se touchent pas et n'ont pas de visage. L'ensemble est figuratif, rouge acajou, et sa facture de tendance expressionniste.

À l'automne de 1949, le Musée des beaux-arts organisa une exposition des travaux exécutés par les enseignants et les élèves de son école. Roussil se proposa d'y envoyer sa *Famille.* Des déménageurs se chargèrent de l'emporter mais, arrivés trop tôt et trouvant fermée la porte du Musée, ils déposèrent la sculpture dehors, proche de l'entrée. Des éboueurs matinaux, saisissant là une occasion de se distraire, invitèrent une bonne dame qui promenait son chien à voir de près de quoi il retournait.

La dame recule, s'effarouche et, de retour dans son logis, appelle la police pour se plaindre de ces nudités. Or il se trouve que cette personne est madame Angus, une patronnesse du Musée. Des agents accourent, recouvrent la statue d'une bâche et l'emportent dans un fourgon cellulaire en direction du poste de police. Des journalistes s'alertent, s'émeuvent, font grand tapage, et le poste se transforme, durant deux jours, en galerie d'art impromptue. Chroniqueurs et curieux s'y bousculent pour voir la chose, que les policiers ont pudiquement recouverte d'un pagne. Non sans humour, ils demandent une pièce aux visiteurs pour soulever le voile, puis avertissent Roussil qu'il a quarante-huit heures pour venir chercher sa sculpture, faute de quoi ils l'expédieront aux objets perdus, ou trouvés.

J'ai lu cette histoire dans des coupures de journaux avant de voir l'œuvre en question. Aucune photographie ne montrait le sexe de l'homme à telle enseigne que je croyais, vu le nombre inouï de commentaires, que ce sexe était dressé. On sait qu'au cinéma, hormis les réalisateurs de films pornographiques, peu de cinéastes s'autorisaient, hier encore, à filmer des sexes masculins en érection. Il y a bien Pasolini, Ferreri, on a peine à en trouver d'autres. Je me disais donc que le scandale devait venir de là. Du tout. Un sexe au repos, bien couillu, circoncis, sans plus. Sinon que ce sexe se trouve juste à la hauteur des yeux du spectateur placé devant, et que le regard s'y porte immédiatement. Il faut croire qu'il y avait de quoi surprendre les gens, car sur le coup cette *Famille* n'a pas suscité moins d'articles que l'*Olympia,* de Manet, en son temps. Dans la suite, il ne sera jamais question de Roussil sans qu'on rappelle cette histoire. Sans qu'on la déforme à l'envi. Les journalistes sont comblés par ce fumet de scandale dont ils pimentent leurs papiers. « Roussil ! Il n'en a pas profité des journalistes ? » Hé. Bien sûr qu'il en a profité. Il en a d'autant mieux profité, qu'il savait instinctivement comment les manipuler. J'en veux pour preuve cette photographie, conservée dans les archives du Musée des beaux-arts, et reproduite en grand format dans certains journaux, montrant Roussil, sa femme Madeleine et leur fils André, dans la pose exactement des personnages du groupe.

Habillés tout de même. Bien difficile de relater cette histoire sans se laisser emporter par les événements. Examinons les choses à froid. D'un côté, les journalistes s'amusaient. Cette histoire leur permettait de se moquer de la police, ce qui fait toujours rire. Pour sa part, Roussil ne devait pas être mécontent non plus. Ce scandale le lançait comme une chanson impose un groupe de rock. Des facétieux, parmi lesquels Jean-Jules Richard, Henri Tranquille et Charles Hamel, formèrent un comité. Dans le *Montreal Standard,* Mavis Gallant en informe : « Le Comité provisoire pour le procès d'un sans-culotte a été constitué pour étudier l'arrestation, le 11 novembre dernier, du controversé (et dévêtu) groupe familial de Robert Roussil. (...) Roussil, un enseignant du Musée des beaux-arts, n'a fait aucune déclaration, bien qu'on le dise ravi d'échapper à l'obscurité qui était bien involontairement son lot jusqu'à ce jour. (...) La statue, qui est retournée rue Ontario, attend le procès, face contre terre, sur le terrain d'un ami. » L'événement n'aura pas lieu, une immense beuverie, quelques jours plus tôt, ayant eu raison des meneurs. L'affaire, on le voit, tourna en rigolade, mais il y avait tout de même un groupe de bien-pensants, scandalisés et influents. À la fin de 1949, à cause de ce remue-ménage, Roussil perdit son poste au Musée. En fait, il démissionna pour éviter que Lismer ne soit congédié.

Il faut croire qu'une œuvre dérangeante un jour, dérangera longtemps. Dix années plus tard, d'autres déménageurs laisseront *La Famille* sur la place principale de Tourrettes. Des braves gens s'indigneront. « Ici, raconte Roussil, on prétend que le bébé fait une pipe au père. » Les journalistes du quotidien *Nice-matin* gagnent Tourrettes. Polémiques. Intervention du maire, du curé. Et vingt années après, quand Bernard Janelle voudra faire don de cette sculpture au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1990, certains membres du comité des acquisitions exprimeront de vives réserves, sous le prétexte, cette fois, que la femme est agenouillée devant l'homme. On constate que les ligues de vertu ne manquent pas de se mettre à la page. Les fameuses danseuses des Ballets africains en savent quelque chose. « Quand ça bouge, c'est indécent », disait alors la police. Eh bien, oui, elles bougent les figures féminines de Roussil, elles bougent même beaucoup et ont beaucoup à montrer. Elles se contorsionnent, respirent le désir, brandissent haut leur sexualité, et quand Roussil, vers 1954, donnera dans l'abstraction pure et simple, ses formes sculptées dans le bois bougeront tout autant.

Aujourd'hui, *La Famille* est en bon état, mais elle ne présente plus la même rudesse, le caractère rugueux, qu'elle avait à l'origine. Roussil l'a taillée dans la masse, sans la polir ensuite. Son aspect totémique subsiste, en raison de la taille de l'homme et de sa forme tubulaire (il est assez phallique comme ça, il n'était pas besoin d'un pléonasme), mais le bois n'offre plus beaucoup d'aspérités. Il est patiné même, presque luisant, et enduit de cire rouge. Cela provient des restaurations faites après l'incendie du restaurant Le Gobelet, où la statue se trouvait au début des années 1970, et des nouvelles restaurations apportées par le Musée des beaux-arts, depuis qu'il en a fait l'acquisition en 1990. Roussil ne se soucie pas de frotter ses sculptures. Il n'en arrondit guère les angles pour leur conférer une allure de bon ton. Il se range plutôt dans le camp des Gauguin, qui n'apprécient rien davantage qu'une bonne toile à sac pour y tracer leurs couleurs. L'œuvre qui se trouve désormais rue Sherbrooke, en plus d'être chargée d'anecdotes et de péripéties, fait impression, c'est indéniable, mais elle a perdu un caractère esthétique pour en acquérir un autre, qui modifie quelque peu son sens initial. Cela étant dit, quand on songe à toutes les pièces de Roussil qu'on a détruites, à celles qui ont disparu, on est bien aise que sa *Famille* soit toujours là. Et qu'elle dérange.

Privé de ses revenus du Musée, Roussil se replie sur la Place des arts. Ses amis ouvriers, qui sont surtout des journaliers, l'invitent à les suivre, un mois ou six semaines, dans tel chantier quand il y a du travail. Selon les occasions, Roussil est bûcheron, peintre de hautes cheminées, grimpeur de ponts, *steeplejack,* ou réparateur de clochers. Cela jusqu'en 1956. Cette existence ne lui déplaît pas, au contraire. Il tire de ces emplois, de riches connaissances. Sa curiosité le porte à apprendre, puis à comprendre, comment fonctionnent les choses, comment travaillent les matières, comment elles se transforment avec le temps, vieillissent et se dégradent. Toute une science. Par l'observation, il découvre les diverses propriétés du bois et les différences qui distinguent le cèdre et le sapin de l'érable. Ce savoir n'est pas superficiel chez lui. Roussil s'intéresse encore à la manière dont on construisait les navires au XVIIIe siècle, à la façon dont réagit tel bois dans l'eau. Il connaît les méthodes d'autrefois, il sait combien de temps un arbre doit sécher avant qu'on en fasse une poutre de soutènement et le meilleur moyen de le vider de sa sève, il possède les diverses techniques. Il en est de même pour la pierre et le métal. Ces connaissances, acquises seul, lui sont plus profitables que la lecture des critiques d'art.

Parallèlement, il continue à sculpter, soit le soir au chantier, soit à la Place des arts entre deux contrats. Il affine sa manière. Il l'affine même tellement que certaines pièces de cette période sont irréprochablement classiques. C'est-à-dire que leur forme est classique. *L'Oiseau volant,* conservé au Musée d'art contemporain de Montréal, la *Mère et enfant,* du Musée du Québec, et plus encore *L'Envol d'une femme* (fig. 2), qui sont des pièces figuratives assez lyriques, relèvent d'une esthétique élégante, presque musicale. On sent chez l'artiste qui les a faites beaucoup de virtuosité. Ce sont des objets de beauté, de belles pièces pures, remarquablement stylisées, mais Roussil, conscient du piège qu'elles représentent pour lui, ne tombera pas dans la facilité qui lui est naturelle. Curieusement, il réalise ces œuvres à l'époque où il est le plus attiré par les idées marxistes et on peut aller jusqu'à dire que ces idées, dans une certaine mesure, infléchiront son esthétique et l'empêcheront de donner dans un certain chic qui pourrait devenir convenu. « Le parti voulait m'attirer, voulait me lancer, acheter mes œuvres. Mais le P.C. voulait qu'on fasse du social-réalisme. » Roussil ne cède pas, mais pour sûr il comprend, au contact des communistes, le traquenard des œuvres de salon. Il connaît l'esthétique conduisant à l'art bourgeois et celle qui en découle. Il s'en écarte.

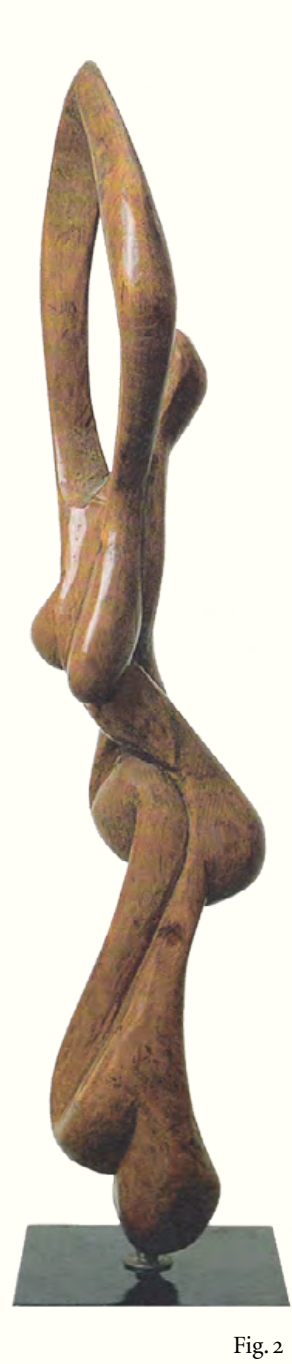


Fig. 2
L'Envol d'une femme,
orme,
1952,
87,8 x 16 x 16 cm.
Collection du
Musée d'art contemporain
de Montréal.
Photo : MACM,
Richard-Max Tremblay.

Les animateurs de la Place des arts organisaient de temps à autre des événements, plus ou moins d'envergure, visant à contrecarrer les manifestations artistiques officielles. En mars 1950, par exemple, après que le jury du Salon du printemps eut rejeté certaines œuvres de Marcelle Ferron et de Jean-Paul Mousseau, une quinzaine de personnes, au nombre desquelles figuraient Robert et Madeleine Roussil, Claude Gauvreau, André Goulet et Michelle Arbour, perturbèrent l'inauguration de ce Salon, en défilant bruyamment dans les salles du Musée des beaux-arts avec des pancartes. Quelques jours plus tard, ces mêmes personnes invitèrent le public à une autre exposition, Les Rebelles, qui tint lieu de Salon des Refusés.

En 1951, Roussil exposa devant la galerie Agnès-Lefort une sculpture en bois, intitulée *La Paix.* Elle montrait un couple enlacé et un fœtus en formation dans l'une des mains du personnage féminin. Les lignes générales du groupe rappelaient celles de la femme dans *La Famille.* Le 9 mars, Benoît Gonthier, avocat au service de la ville de Montréal et membre d'un organisme ultra-catholique, brisa la statue à coups de madrier au nom de la morale. Il estimait que cette *Paix* était pornographique. Agnès Lefort poursuivit le vandale mais le juge, s'appuyant sur un règlement exigeant que pour toute œuvre exposée au public on obtienne préalablement un permis des autorités, condamna la plaignante à quinze dollars d'amende. Les journaux firent grandement état de l'affaire. Dans le cas de *La Famille,* l'histoire avait tourné à la plaisanterie, hormis le fait que Roussil s'était retrouvé sans emploi. Avec *La Paix,* les événements se corsent. L'artiste perd une pièce de bonne dimension (en fait il la restaurera dans la suite) et un procès. Ce ne sera pas son dernier. J'en dénombre une dizaine et j'en omets certainement. Roussil n'hésite pas à en appeler à la justice. Ses sculptures dérangent, c'est entendu, elles provoquent, mais il semble qu'on soit prompt à les détruire également. Le chapitre 7 étudie ces questions.

En 1952, la Place des arts déménage rue de Bleury. Jusque-là, les autorités n'avaient pas été trop curieuses, mais à partir de cette installation au centre de la ville, l'atelier de Roussil et de Gagnon devient suspect aux yeux de la police. L'endroit se transforme en un centre d'activités bien organisées. Avec ses forums hebdomadaires, son imprimerie, ses expositions, il prend quelque peu l'allure d'une université populaire. Certains artistes couchent sur place, des modèles vont, viennent, toute une bohème y circule librement. Les réunions du mardi, surtout, inquiètent les édiles municipaux, qui dépêchent des informateurs.

La même année, Roussil se rend de son propre chef à Paris, où il expose quelques œuvres à la galerie de Raymond Creuze, et à Vienne, où il participe au Congrès mondial de la paix, organisé par les partis communistes européens. Il y rencontre des artistes versés dans l'art monumental, qui l'intéresse de plus en plus. Lors d'une conférence, il lance l'idée des symposiums de sculpture et obtient en cela l'appui de Diego Rivera. Son projet consiste à réunir dans une ville différente chaque année, ou tous les deux ans, une quinzaine de sculpteurs pour réaliser des œuvres de grande dimension, afin de créer, peu à peu et partout dans le monde, des parcs, ou des jardins de sculptures. Roussil se fait fort de convaincre les autorités montréalaises et d'accueillir le premier de ces symposiums, mais la perspective de recevoir des artistes révolutionnaires n'enchante guère les conseillers municipaux. Le symposium de Montréal, préparé par Roussil et Denys Chevalier, n'aura lieu que douze ans plus tard. Avant cela, on en tiendra quelques-uns en Europe de l'Est, celui de Kostanjevica, notamment, auquel Roussil participera.

En mai 1953, Marcelle Ferron, Fernand Leduc et Robert Roussil organisent un événement plutôt considérable, destiné à miner les prétentions des milieux officiels en matière d'art contemporain. Ils mettent sur pied une grande exposition collective, sans jury ni compétition, réunissant plus de quatre-vingts artistes et près de trois cent cinquante œuvres. Des automatistes y participent, ainsi que des sculpteurs indépendants, comme Roland Dinel, Armand Vaillancourt et Jacques Huet. Chaque exposant loue une cimaise et demeure libre d'y montrer ce qu'il entend. On invite les ouvriers qui le désirent à présenter des ouvrages de leur invention. L'événement, intitulé Place des artistes, se déroule non pas dans l'atelier de la rue Bleury, mais à peu de distance de là, au 82, rue Sainte-Catherine Ouest. La mise en place suscite quelques remous. Certains peintres communistes, obtempérant ainsi aux ordres de leur parti, retirent leurs œuvres sous le prétexte que les organisateurs n'exigent aucune profession de foi antifasciste des participants. Pour sa part, le peintre et sculpteur Marcel Barbeau, choqué par la présence de marxistes et craignant sans doute que l'événement ne prenne une tangente carrément politique, demande qu'on décroche ses tableaux. Cela n'empêche pas la tenue de l'exposition, qui marque une date dans l'histoire des arts visuels au Québec. D'après Roussil, ce fut la première exposition de groupe vraiment libre organisée à Montréal. Elle sera itinérante. Après l'événement, certains participants, dont Roussil lui-même, la promèneront dans une demi-douzaine de villes, au Québec et en Ontario. Il semble que ces déplacements aient fait l'objet d'une filature, ce qui est difficile à vérifier, mais il est certain qu'en 1953 la Place des arts était dans le collimateur de la police. Songeons qu'à cette époque, où ses activités culminent, plusieurs centaines de personnes gravitent autour de l'atelier. L'affaire prend des proportions démesurées aux yeux de certains. Des brigades antisubversives investissent régulièrement les lieux pour intimider les gens et constituer des fichiers.

Grâce à la réputation qu'il a acquise, Roussil attire l'attention de certains collectionneurs qui lui achètent des œuvres, ou lui en commandent. À la fin de 1953, en plein hiver et à l'extérieur, il réalise un relief de bonne taille pour la résidence de l'avocat Bernard Nantel.

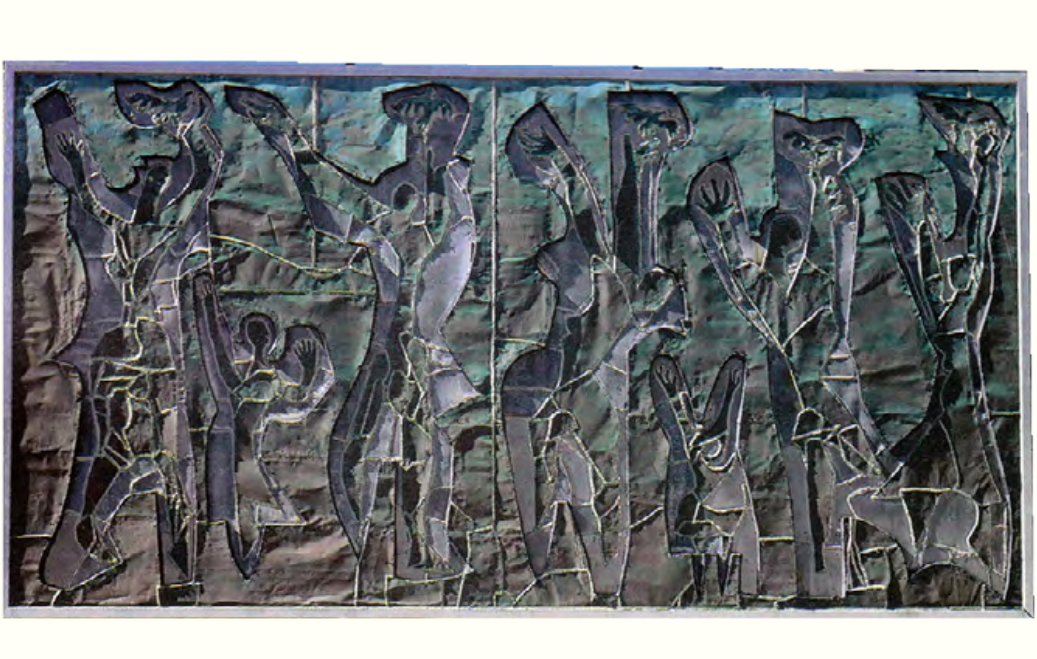


Fig. 3. *La Danse de la paix,* relief en cuivre, étain et acier, 1953, 530 x 287 cm. Collection : Université McGill. Photo : Daniel Seuthé.

La Danse de la paix (fig. 3) réunit sept personnages, cinq adultes, deux enfants, et cinq colombes, vers lesquelles s'élancent les danseurs. Cette murale en acier, en cuivre et en étain galvanisé, se joue de la lumière du jour. L'argent, le turquoise et un certain marron-vert dominent. Du mastic retient les feuilles de métal. Bien visibles, les lignes vertes de ce mastic accusent les formes sans les délimiter. Les sujets sont enfoncés dans la murale, c'est-à-dire que cette dernière, de quinze centimètres d'épaisseur environ, est faite de telle sorte que l'espace entre les personnages se trouve au premier plan et les danseurs au fond. Cet espace, en saillie, crée des chambres, au sein desquelles évoluent les personnages. L'allégresse de leurs corps rappelle les mouvements de *la Danse* que Matisse réalisa pour la fondation Barnes dans les années 1930. Roussil affirme qu'il ne connaissait pas l'œuvre de Matisse en 1953, mais celle des muralistes mexicains, Rivera, Orozco et Siqueiros, lui était familière. Sa *Danse de la paix,* à la fois tribale et primitive, est plus rude que stylisée, et plus sauvage que celle de Matisse. Sans doute l'équilibre et la répartition des masses ne défaillent en rien, mais c'est avant tout la facture brute qui frappe. Les lames de métal tranchent l'air parallèlement à la surface. Il y a grande véhémence dans les mouvements et les changements continuels de clarté ajoutent à ces mouvements, contribuent à l'animation. La lumière naturelle, qu'elle soit de jour ou de nuit en fait, constitue donc un élément essentiel, non du tout secondaire. En comparant *L'Envol d'une femme* (fig. 2) et *La Danse de la paix,* on devine les réflexions qui occupent alors Roussil. Par la seule facture de l'œuvre, on sent que la question de l'engagement social l'absorbe et le travaille. Comment, avec la plastique, exprimer ces idées sans donner dans la propagande ? Roussil explique le dilemme : « Je faisais à cette époque des sculptures à contenu idéologique, même une figuration sociale. » Mais. « Finir avec des bouteilles de Coca-cola, des portraits de Staline), c'est la même chose ». *La Danse de la paix* est une œuvre vigoureuse et lyrique. Ici, la notion de beauté évolue. Elle s'éloigne de l'élégance pour gagner en puissance.

Dans la foulée, Roussil réalise une sculpture en plâtre qu'il intitule *La Paix* elle aussi, mais que ses amis surnomment *Hommage à Mao,* après que l'artiste eut proposé de l'offrir à la Chine populaire. Cette pièce, en forme de losange, représentait un buste, un bras replié, un poing fermé et une tête, ornée d'un grand dé de guingois, offrant sur toutes ses faces l'image d'une colombe. La veille du jour où Roussil se propose de la couler en aluminium, un groupe de gens informés s'introduisent dans la Place des arts et vandalisent cette sculpture.

Certains clients de Roussil, collectionneurs épris d'art plus que de révolution prolétarienne, reçoivent à leur domicile, à titre de courtoisie, et comme si cela leur était envoyé par Roussil, des cartes de membre du Parti communiste et des abonnements à des revues de gauche. Une façon de les inciter à prendre leurs distances. Un jour, Roussil est lui-même invité par un haut fonctionnaire municipal à fournir des renseignements sur les communistes de sa connaissance. On lui laisse entendre qu'une résidence de prix pourrait être mise à sa disposition pour en faire son atelier. Se refusant à toute collaboration, Roussil est convoqué au tribunal où on l'accuse de recevoir de l'argent de Moscou pour tenir la Place des arts. Il affirme que ce n'est malheureusement pas le cas, la discussion s'envenime et on l'expulse. Quelques jours plus tard, au même tribunal, Bernard Nantel le tire de cet imbroglio. Toutefois, en vertu d'un règlement selon lequel quiconque réunit plus de douze personnes est tenu de posséder un permis, Roussil est contraint de demander cette autorisation. Les autorités enquêtent pour déterminer si l'atelier est conforme aux normes de sécurité, elles estiment qu'il ne les rencontre pas et, sous ce prétexte, ferment définitivement la Place des arts. Nous sommes en 1954.

De telles considérations, assez éloignées des questions artistiques, seraient inopportunes dans cette monographie si elles n'éclairaient les causes des événements à venir. Or ces derniers sont étroitement liés aux œuvres, quand ils ne les déterminent pas. On a vu que les idées socialistes avaient eu quelque incidence sur la facture de certaines pièces et que la rencontre, à Vienne, des muralistes mexicains n'était pas étrangère au désir de Roussil de pratiquer l'art monumental, bien que cette inclination ait été présente chez lui avant cela. C'est pourquoi il me paraît nécessaire d'apporter ces précisions.

Si 1949 marquait un tournant, l'année 1954 en amenait un autre, non moins décisif. Après avoir quitté l'école du Musée, Roussil s'était replié sur la Place des arts. La fermeture de cet atelier, je le pense, le blessa davantage que la perte de son emploi et la destruction de ses sculptures. Les gens qu'il avait réunis autour de lui et de Gagnon se dispersent. L'artiste a vingt-neuf ans, une femme, trois enfants. Il possède son art, une certaine réputation aussi, et ses clients lui restent fidèles. Il n'empêche. Roussil reprend le chemin des chantiers. Il ne l'avait jamais quitté et ce type d'existence, je l'ai dit, ne lui déplaisait pas, mais il est affecté par la dissolution du groupe. Sans doute revoit-il ceux qui lui sont proches, mais l'essor collectif est rompu. Sinon une école, la Place des arts formait une sorte de mouvement, dont il avait été l'instigateur avec d'autres. Sa révolte ne sera désormais que la sienne et non plus l'expression d'un groupe déterminé à transformer les choses. La fameuse Révolution tranquille, si chère aux Québécois, n'était encore qu'embryonnaire. Les mentalités évoluaient lentement. Si Roussil pressent alors que des changements surviendront un jour, il comprend aussi qu'ils ne sont pas pour demain.

Il repart donc vers le Nord et travaille dans les bois. Le soir, il consacre ses temps libres à la sculpture. Alfred Paradis, qui dirige une entreprise forestière, emprunte un jour à Roussil l'une de ses œuvres pour la montrer à sa femme qui s'occupe d'art. Andrée Paradis, cousine de Bernard Nantel et qui sera directrice de la revue *Vie des arts* jusqu'à sa mort en 1986, entretiendra toute sa vie un intérêt prononcé pour l'œuvre de Robert Roussil. L'un des premiers articles qu'elle écrira sur son travail débute par une question équivoque : « Roussil a-t-il engagé avec son art un dialogue qui soit à notre mesure ? » Est-ce demander si ce dialogue est assez grave pour qu'on l'écoute, assez avantageux pour symboliser le pays, ou trop élevé pour des gens frustes ? L'article ne répond pas directement à la question, mais le ton est favorable du début à la fin.

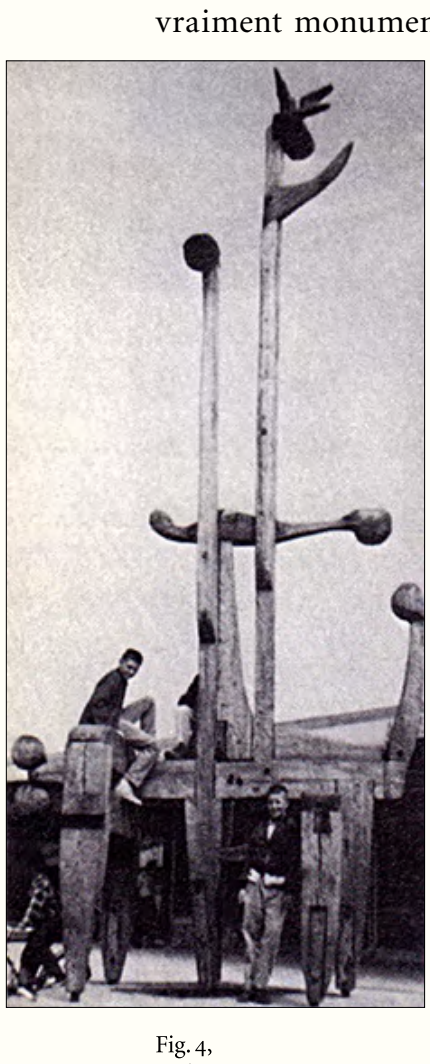


Fig. 4,
Galaxie Humaine,
bois, 1956,
environ 7 m,
œuvre disparue.

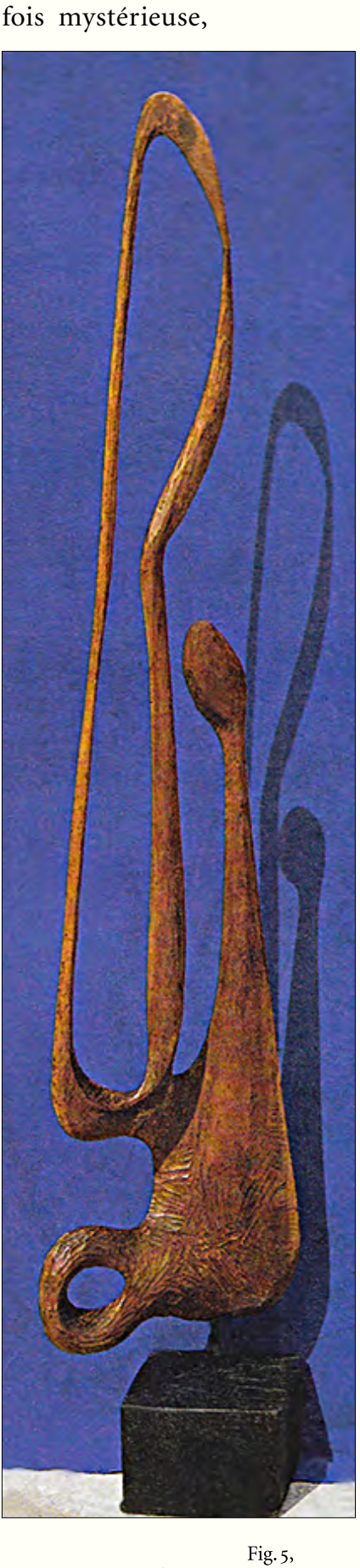


Fig. 5,
Musicienne d'Égypte, vers 1955,
bois, hauteur 214 cm,
collection particulière,
photo : Davis Lee Fong.

En 1956, une firme torontoise installe dans un lieu public une sculpture de grande taille qu'elle avait commandée à Roussil. Il s'agit de sa première pièce vraiment monumentale (plus de sept mètres), de la première sculpture dite habitable et modulaire, enfin de la première pièce de cette envergure qu'on démantèlera. Construite en un bois robuste, la *Galaxie humaine* brandissait dans l'espace de longues antennes, terminées par des boules, comme les tentacules d'un animal marin, pourvues de têtes multiples. Par l'esprit et par son esthétique, cette pièce annonçait déjà le *Totem provençal,* œuvre plus fine, plus délicate, mais tout aussi déployée, et les grandes compositions de poteaux télégraphiques du milieu des années 1960 (fig. 4). À la même époque, Roussil sculpte un autre bois fort curieux (fig. 5), de plus de deux mètres, qui se trouve toujours en bonne place chez lui. En comparant cette seconde pièce à la *Galaxie humaine,* on saisit mieux que jamais les deux esthétiques qui rivalisaient alors chez Roussil. La *Galaxie* était profuse, exubérante, démonstrative et débridée, tandis que l'autre pièce, qu'on peut malgré sa taille ranger parmi les sculptures de petit format, est tout à la fois mystérieuse, méditative et refermée sur elle-même. Certains y voient un arc, d'autres une grande lettre dans l'espace, et d'autres encore une mante religieuse. En y regardant bien, elle ressemble aussi à un instrument à cordes, une viole, ou un théorbe et, plus encore, à ces harpes anciennes qu'on voit parfois aux suivantes des reines d'Égypte. Oui, l'ensemble figure assez bien une musicienne du Nil, assise sur le sol, et jouant pour quelque Cléopâtre. C'est une sculpture délicate, fragile même, aux formes pures et graciles, éminemment féminines (mais plus du tout callipyges). Pour l'avoir portée, afin de la photographier, j'affirme qu'on éprouve la vive sensation de tenir un instrument de musique. Elle dessine dans l'air une arabesque flexible et ajourée. Songeuse, elle communique une rêverie, celle-là même sans doute que Roussil suivait en travaillant. Pour peu que ce vocable dise encore quelque chose, j'ajouterai qu'il y a de la poésie dans cette forme élancée, longue et perforée. La sculpture monte vers les cintres comme de la musique de chambre, sans jamais perdre son intériorité. L'air circule en elle par plusieurs endroits et de plusieurs façons. Il se coule dans l'orifice du bas, glisse, et il occupe en plein l'ovale du grand cercle. Comme les changements de lumière jouent de *La Danse de la paix,* l'espace délimité par la corde de cet arc, ou de cet instrument, et celui qui tourne autour, participent de l'œuvre. La petite boule au sommet du tronc principal rappelle un peu celles du bout des antennes de la *Galaxie humaine,* mais c'est bien l'unique caractéristique qui soit commune aux deux œuvres. Longtemps Roussil confectionnera ses sculptures monumentales avec des matériaux rudes, récupérés à la casse, dans des décharges publiques, tandis que ses bois de petit format, tout en conservant une certaine qualité primitive, se distinguent par une agilité, une finesse, voire une rare délicatesse. C'est lorsqu'il résoud la combinaison des deux, quand il réussit la fusion des formes et des techniques, que Roussil réalise ses œuvres les plus achevées. Non que les autres sculptures soient imparfaites, ou qu'il leur manque quelque chose, mais on constate, en étudiant son œuvre, que deux principes se disputent en lui. Ils sont de plusieurs natures ou, à tout le moins, s'expriment de diverses façons, tantôt dans les matières, tantôt dans les formes ou l'esthétique, mais il y a indubitablement chez Roussil, comme en nous tous peut-être, coexistence de deux inclinations différentes, pas forcément contradictoires, qu'il veut fondre en une seule. Il y parviendra. Pour l'instant, comme *L'Envol d'une femme* et *la Danse de la paix* illustraient déjà ce dilemme, la *Galaxie humaine,* de Toronto, et cette *Musicienne d'Égypte* hautement stylisée, indiquent qu'il est loin d'être résolu. Pour y parvenir, un coup de barre s'impose, un changement de cap est nécessaire. En décembre 1956, Roussil s'installe en France.

CHAPITRE 2

Portrait de l'artiste

J'ai rencontré Robert Roussil la première fois en mai 1995 et j'ai passé chez lui une semaine. C'est un peu court pour présenter un portrait exhaustif, mais cela suffit pour dire ce que j'ai vu et ce que j'en ai déduit. Portrait subjectif ? Assurément. Je n'en connais pas d'autres. Les partisans de l'objectivité à tout crin rêvent à voix haute. La lecture de n'importe quel texte prétendument objectif renseigne là-dessus. Par tous les pores de la phrase, les opinions et les sentiments de l'auteur, passent, percent et le révèlent. On est bien revenu de ces méthodes-là qui voudraient gommer ce qu'on éprouve. Cela étant posé, je n'ai tout de même pas la prétention de croire que ce que j'ai vu et senti explique l'homme que j'avais devant moi. Qui le pourrait. Roussil a connu un nombre surprenant de personnes. Il a rencontré la majorité des artistes québécois de sa génération, sans parler d'une foule de gens qui n'ont rien à voir avec le monde des arts et qui, à son avis, ne sont pas les moins intéressants. Il estime à juste titre que les véritables artistes sont, par nature, bien plus proches des gens simples, que des gens cultivés. Ceux qui l'ont croisé à une époque ou l'autre de sa vie auront peut-être retenu tel trait de caractère qui m'échappera ici et seront en droit de se demander si je ne suis pas passé complètement à côté du personnage que je voulais décrire. Car si Roussil a connu beaucoup de monde, il ne s'est pas fait que des amis. On lui connaît même de solides inimitiés. Ses opinions sur les programmes culturels, ses charges répétées, ses jugements à l'emporte-pièce, ont souvent dressé contre lui nombre d'artistes pour lesquels ces programmes garantissent des revenus. Certains voient en lui, qui un fauteur de troubles, qui un empêcheur de tourner en rond, une grande gueule, ou un empoisonneur.

C'est bien possible mais, pour ma part, je n'ai rien vu de tout cela. Comme l'écrivait le journaliste Claude Jasmin, Roussil emploie parfois certains termes grossiers pour dénoncer des situations grossières. Ça, c'est le personnage public, le pourfendeur de cuistres et de fonctionnaires. Il ne fait pas l'unanimité. C'est compréhensible. C'est fatal même. Les artistes qui refusent de jouer le jeu, qui vitupèrent contre l'état dans lequel se complaisent leurs collègues, sont irrémédiablement repoussés, écartés, disqualifiés. Par leurs semblables. D'aucuns penseront qu'on ne peut quand même pas dire que Roussil ait été ignoré. Très juste. Il reste que cet homme dérange par son indépendance et par le fait, surtout, qu'il se soit tiré d'affaires sans passer par les voies habituelles, officielles et convenues. Les échotiers emploient une formule insignifiante pour décrire certaines personnes : enfant terrible. Pour eux, Roussil est l'enfant terrible des arts visuels, François Hertel était l'enfant terrible des lettres québécoises et, encore dernièrement, on accablait Jean-Pierre Guay du même vocable. Il est curieux qu'on range dans cette catégorie ceux qui respectent justement la seule éthique valable pour l'artiste et le strict devoir de l'écrivain, qui est d'écrire ce qu'il pense. Ainsi, plusieurs ne regardent pas Roussil d'un bon œil.

Il est vrai qu'il manifeste une tendance à l'affabulation, mais pas tant qu'on voudrait le faire croire. Roussil a l'ironie gouailleuse des hommes de chantier, le sens de la blague et le goût des anecdotes. Certaines sont farfelues, d'autres plus terre à terre, mais la plupart d'entre elles décrivent des situations qu'il a rencontrées et qu'il présente sous le jour qui l'intéresse, pas forcément sous celui qui l'avantage. Sont-elles toutes exactes ? Sans doute pas, la vie n'est pas si comique. L'effronterie fait partie de sa nature. On voit qu'il a beaucoup aimé, qu'il aime encore, railler, jouer des tours et faire la bringue. Tout se tient, le sens de la blague, l'affabulation, l'esprit de facétie.

Quand on s'adresse à Robert Roussil, on sent qu'il vous étudie autant qu'il vous écoute. Un peu plus même. Cela reste vrai quand c'est lui qui vous parle. À partir de détails qu'il note dans votre attitude, il se fait une opinion qui devra peu à vos propos. C'est un optimiste né, mais ce trait n'exclut pas chez lui une certaine défiance de paysan. Je le crois sans illusion sur les hommes, il connaît leurs travers, s'en amuse, et fait en sorte de n'en être pas la dupe.

Pour le physique, on se reportera aux photographies. Disons seulement qu'il est de taille moyenne, massif, un peu trapu. Il est gros. Enfin, à soixante-dix ans, il est gros. Avant cela, il était plutôt robuste. Il bouge bien. Sa démarche est puissante, comme s'il avançait contre un vent fort. Ses mouvements, ses gestes, ont l'intelligence de son corps, correspondent à ce corps, ils n'en sont pas embarrassés, je veux dire. Quand Roussil s'assoit quelque part, il occupe la place, sa présence fait autorité. À cause de la barbe, des cheveux et de sa taille en bon point, on le croit volontiers absorbé en lui-même, mais à la vérité, rien ne lui échappe de ce qui est dit alentour. Il porte un appareil acoustique en bon état de marche, semble-t-il, car il ne fait guère répéter. Il est très volubile.

Roussil ne s'exprime pas comme un grammairien et tutoie tout le monde. De sa jeunesse dans les quartiers populaires de Montréal, il a conservé l'accent et certaines expressions qui n'ont plus cours, mais au rebours de plusieurs artistes élevés dans des milieux pauvres, puis ayant acquis une certaine célébrité, Roussil ne souffre d'aucune inhibition verbale. Il a le sens de la formule heureuse et celui du raccourci drôle qui fait mouche. Il n'aime pas appeler un chat, ce qui est un pubis. Il ne se soucie guère de la syntaxe, du moment qu'il s'exprime. Ses propos se bousculent et se télescopent quand il parle. S'il ne connaît pas d'inhibition verbale, il n'en éprouve pas davantage vis-à-vis de la culture. Il n'a que faire du vocabulaire en vogue dans les galeries d'art, il parle librement, sans pose de mots de métier. Du reste, il demeure assez secret sur ces questions. Son esthétique, son imagination, le travail de création proprement dit, appartiennent au domaine intérieur. Privé. On ne saurait l'entraîner longtemps sur ce terrain. « Ça, c'est ton problème. »

À propos de culture, une mise au point s'impose. Je trouve qu'il est un peu court et simple, comme certains l'ont écrit, de réduire la culture de Roussil à la seule connaissance de son art, ce qui est une façon perfide de ne reconnaître en lui qu'un technicien. À la lecture d'un livre, ou d'un article, Roussil décèle tout de suite l'artifice, le *puff,* la pavane derrière le charabia, et les petites mignardises que l'auteur décoche à ses lecteurs choisis. Les hommes et femmes sans culture sont très impressionnés par ces choses-là. Ils pensent peut-être que le plus beau réside dans ce qu'ils ne comprennent pas. Roussil n'est pas près de donner dans ce panneau. À un membre de l'Académie royale du Canada, qui s'employait à expliquer devant lui le sens de son art, il lance : « Allez, allez, arrête tes bouffonneries. Tu sais bien que ça ne prend pas avec moi. »

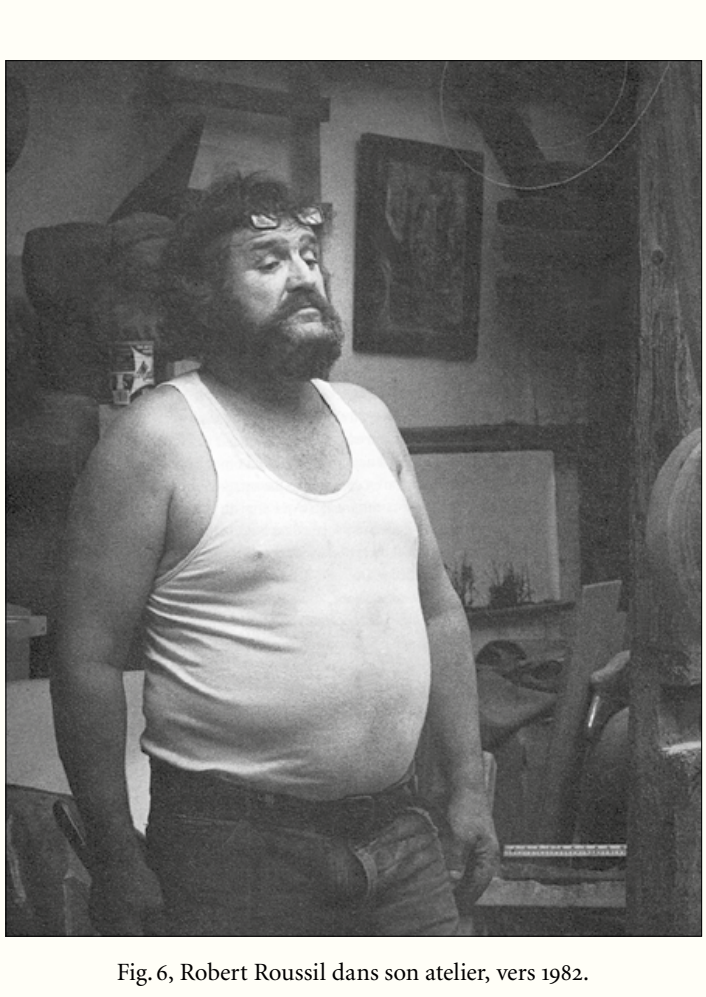


Fig. 6, Robert Roussil dans son atelier, vers 1982.

Roussil parle de ce qui lui chante quand il le désire. Comme l'écrit Marcel Fournier et comme j'ai pu le vérifier moi-même à Tourrettes : « Non seulement il est difficile de fixer le moment de l'entrevue, mais il est impossible d'en déterminer le canevas. » Rien de plus exact. Souvent, lorsqu'il relate des histoires, Roussil marche de long en large dans la pièce, ce qui accentue l'image d'ours qu'il projette, ours non pas féroce, mais prêt à donner son coup de patte. Je ne l'ai pas trouvé bourru, comme plusieurs fois j'avais lu. Il est plutôt rieur, bon vivant, généreux et discret. Discret sur sa personne, ses sentiments, mais aussi envers les autres. Roussil tutoie volontiers, mais il n'est pas familier. Il garde une distance au contraire. Il semble que ce ne soit pas évident pour tout le monde. Quelques-uns, trompés par son air souriant, s'aventurent trop proche, ou s'épanchent, et sont ramenés à leur place.

Passionné dans la discussion, Roussil défend son idée avec véhémence ; il peut même aller jusqu'à couper court, s'il sent qu'il n'est pas moyen de convaincre, mais il ne se formalise pas d'un désaccord comme celui-là. Il rebondit bientôt sur un autre sujet et, cela, dans les meilleures dispositions. Plusieurs personnes lui ont fait du tort. Il ne se gêne pas pour les dénoncer, les accuser, donner des noms. Je n'appelle pas ça de la malveillance. Si l'art d'un individu lui semble piètre, mais qu'il n'a jamais eu à en découdre avec lui, il ne dira rien de désobligeant contre cette personne. Il s'en tient aux œuvres. Sans glisser.

Roussil a l'esprit vif et ce n'est pas d'hier. J'ai eu la chance d'écouter des enregistrements réalisés en 1965, quand il avait quarante ans. Une séquence se déroule dans un bar, ou dans un restaurant, et des inconnus boivent avec lui. Sa fougue, l'ardeur, la vélocité de son débit sont remarquables et sa vivacité d'esprit, renversante. J'écrivais tout à l'heure que ses phrases se bousculent. C'était pour dire qu'un propos chasse le précédent avant que celui-là ait été entièrement exprimé, ce qui confère à l'ensemble un caractère débridé. Avançons une explication. Roussil semble avoir peine à exposer de long en large ce qui lui paraît évident, ce qui, pense-t-il, se passe d'explications. Il saisit très abruptement les correspondances et prête à son interlocuteur une célérité d'esprit pareille à la sienne. On en est quitte pour établir seul les rapprochements nécessaires, même si on ne connaît rien à la coupe du bois, aux politiques ministérielles, ou aux mœurs provençales.

Notre homme a trop le sens critique et celui du ridicule pour faire étalage de ses mérites. Il raconte des anecdotes, pleines de péripéties, dans lesquelles il ne tient pas forcément le meilleur rôle. Il était présent, parmi d'autres, et il raconte. Surtout, Roussil ne se monte pas la tête avec son œuvre. S'il ne parle jamais de sa valeur, il en est conscient, je ne me trompe pas sur ce point et si, d'aventure, il en conçoit de l'orgueil, rien n'y paraît. Il sait ce que vaut son art et ne passe pas ses journées à se tourmenter à ce propos. Par exemple, il décrit volontiers les circonstances dans lesquelles il a réalisé telle pièce, ou l'histoire qui entoure telle autre, mais jamais il ne se laisse aller à commenter leur qualité. Il dira : On a quand même détruit là une pièce importante. Alors, il ne parle pas de l'importance artistique de l'œuvre en question. Il exprime une déception, relative au temps de travail perdu, ou à l'énergie dépensée.

Roussil est un homme qui ne pose guère de questions personnelles, mais il se montre attentif aux autres et il a de la curiosité pour la manière dont ils travaillent. Durant la semaine que j'ai passée à Tourrettes, il songeait à la *Sculpture évolutive* qu'il devait assembler dans le Vieux-Port de Montréal l'été suivant, particulièrement aux fenêtres qu'il y poserait plus tard, et il s'est rendu dans une verrerie des environs pour savoir comment procéder. Quand il est revenu, il a expliqué avec une joie pleine d'entrain ce qu'il avait vu et comment il devait s'y prendre pour faire le moule, inverser les motifs, les combiner, etc. D'évidence, ces techniques captivent son esprit, et ses rapports avec des ouvriers qui connaissent leur métier le passionnent au premier chef.

Roussil est peu porté à s'attendrir, ou alors il le cache bien. Il n'est pas l'homme des grandes effusions et encore moins des apitoiements. La mort, tant la sienne que celle d'autrui, le laisse à peu près indifférent et je pense qu'on aurait tort de relever là de l'insensibilité. C'est en vie que les gens l'intéressent. À propos d'une faculté qu'il posséderait et qui consiste à éviter miraculeusement les catastrophes au dernier moment, sa femme Danielle confie : « Je lui trouve quelque chose d'un peu sorcier. » Au chapitre de la sensibilité, deux anecdotes. J'ignore si elles sont révélatrices, mais allons-y quand même. Je revenais de Saint-Laurent-du-Var, où Roussil a conçu un site exceptionnel, et je comparais les lieux, comme ils se présentent aujourd'hui, à ce qu'ils étaient au moment de l'inauguration. Sans qu'on sache trop pourquoi, on y a retiré certains éléments, ce qui défigure un peu l'ensemble. En apprenant la nouvelle, Danielle déclare qu'elle veillera à ce que Robert n'y mette pas les pieds avant son départ pour Montréal, la vue de l'endroit, en cet état, risquerait de le déprimer. Compte tenu de la pudeur de Roussil à divulguer ses sentiments, j'attendais qu'il relève la remarque, en affirmant que cela ne le toucherait pas du tout ou, au contraire, que ça le mettrait en colère plutôt. Il n'a pas répliqué, admettant ainsi (mais peut-être a-t-il cru bon de ne rien dire, tout simplement) qu'un certain découragement était possible. Passager.

Il existe une part solitaire en lui. Certes, chacun en possède une pareille, mais elle semble inviolable chez Roussil. Il sait la préserver et personne n'y est admis. Loin de l'angoisser, elle garantit son équilibre, elle défend quelque chose, au fond, une sorte de rêverie particulière, je pense, non exempte de mélancolie. Avant que je quitte Tourrettes, nous étions sur la terrasse en train de boire un pot et soudain, je ne sais ce qui m'a piqué, je me suis mis à traiter Roussil de grand artiste et tout. Là-dessus, une seconde de silence, et Danielle :

« Si vous continuez à dire des choses comme ça…

— Il va me foutre à la porte, n'est-ce pas ?

— Non, si vous dites encore des choses comme ça, il va se mettre à boire seul toute la nuit. »

On l'imagine, battant le pavé sous les quinquets de Tourrettes et la nuit étoilée, qui grommelle : « Un grand artiste. Qu'est-ce que ça veut dire. À quoi ça rime. Qu'est-ce qu'on en a à foutre des grands artistes. Non. Mais tant que je serai Roussil, en chair, en os, je travaillerai avec tout ce que j'ai dans le ventre. »

Un rien de mélancolie.

Entretien avec Bernard Janelle

Pour étoffer ce portrait, j'ai demandé à Bernard Janelle, qui connaît Roussil depuis les années 1930 et qui collectionne ses œuvres, comment était notre homme dans sa jeunesse et par la suite.

— Je connais Robert depuis 1932, nous sommes allés à l'école publique ensemble, qui était d'ailleurs la première école laïque à Montréal. Nous étions dans la même classe. Jeune, Roussil était bagarreur et de caractère jovial. Oui, jovial et bagarreur. C'est son tempérament. Il y a des gens comme ça, c'est du bon monde quand même, c'est une question de tempérament. Pas hargneux, bagarreur et jovial en même temps. Dans la conversation, il veut avoir non seulement le dernier mot, mais aussi le premier. Il impose le sujet et c'est lui qui a raison. Sa qualité première, c'est sa capacité de travail. Quand il fait une sculpture, il peut travailler jour et nuit. Une fois, au Gobelet, il a travaillé quarante heures de suite sur une assez petite pièce. Il n'arrêtait pas avant d'avoir terminé. Après il allait s'amuser, mais le travail passait toujours avant. Il aime bien prendre un verre, mais pas de façon excessive, comme tant d'autres que j'ai connus.

— Qu'est-ce qui vous attirait chez lui quand vous étiez écoliers ?

— Sa jovialité d'abord, son intelligence et son indépendance. La plupart des enfants n'avaient pas autant de liberté que lui. À la sortie des classes, il fallait rentrer directement chez soi. Robert m'accompagnait, on marchait tous les deux, mais il faisait ensuite ce qu'il voulait. C'est attirant ça, cette liberté, pour un garçon comme j'étais et à l'âge que j'avais. C'était mon copain. On jouait avec les autres, bien sûr, mais Robert était mon ami.

— Son caractère avait-il changé au retour de la guerre ?

— Pas tellement. Il est parti là-bas à la fin du conflit. Heureusement. Parce qu'avec le tempérament qu'il avait, bagarreur comme il était, il aurait foncé en première ligne. Entre son retour de la guerre et son installation en France, je ne l'ai vu qu'occasionnellement. Nous étions différents. Moi, un homme d'affaires, lui, un artiste, un peu bohème. Les milieux ne se mêlaient pas beaucoup. Les gens que Robert fréquentait dans les années 1950 commençaient leurs soirées à vingt-deux heures. J'étais couché à cette heure-là. Nous n'avons renoué que plus tard, à l'époque où je projetais d'ouvrir Le Gobelet. À la fin de 1962, je lui ai commandé trois reliefs pour décorer l'endroit. Il les a faits, les a exposés d'abord à la galerie Creuze, puis il me les a expédiés. Je les ai toujours. Au-dessus de la taverne, il y avait de petits appartements et quand il séjournait à Montréal, Roussil logeait dans l'un d'eux. À partir de cette époque, nous nous sommes vus fréquemment.

Il ne me parlait pas de son art. Pas de ses projets en tout cas. Ils sont souvent comme ça, les sculpteurs. Ils se méfient les uns des autres et ne veulent pas qu'on sache qu'ils travaillent sur telle affaire. Après coup, Robert pouvait en parler, mais pas avant. Et de son esthétique, jamais. Pas un mot.

Je peux dire que son caractère a changé depuis sept ou huit ans. Il s'est adouci. Il est moins, il peut l'être encore, mais il est moins bagarreur. L'âge y est sans doute pour quelque chose. Il a soixante-dix ans maintenant. Il est un peu plus conciliant qu'il était. Avant cela, il était radical.

— Intransigeant ?

— À l'extrême. Mais quand on passe la plus grande partie de sa vie sans salaire fixe, sans aide de l'État, à faire son travail d'artiste et à vendre soi-même ses œuvres, c'est très difficile. Je n'aurais pas pu le faire. Agir comme ça toute sa vie, c'est exténuant. Robert estimait que les galeries abusaient de lui, il les a délaissées et il est allé directement vers les clients. Un jour, on lui avait conseillé d'aller voir un millionnaire, un type plusieurs fois millionnaire, susceptible de lui acheter une pièce. Robert est allé, il a attendu presque une heure, et quand le type est arrivé, il avait avec lui une espèce de petit chien. Qui jappait. Alors le millionnaire demande au chien : « Pourquoi tu jappes ? T'aimes pas ça cette sculpture ? Alors, non, monsieur Roussil, merci, bonsoir. » Des histoires comme celle-là, ça aguerrit son homme.

Je pense qu'il a connu une enfance et une adolescence difficiles. Un dimanche, en 1965-1966, on avait fait une balade durant la journée et au retour, c'était l'anniversaire de Robert, j'ai appelé mon aide-cuisinier au Gobelet pour lui demander de préparer des steaks et un gâteau. Rien d'extraordinaire. On a mangé tous les quatre, Suzanne, mon épouse, Danielle, Robert et moi. Visiblement ému, il a dit que c'était la première fois de sa vie qu'on le fêtait comme ça. C'est rare, un type de quarante ans qui n'a jamais été fêté. Il a peu d'amis à Montréal, je crois. À peine quelques-uns. Jacques Melançon. Bernard Lamarre, probablement. Melançon a été merveilleux avec Robert et lui est resté fidèle. Chez les artistes, je ne lui connais pas d'amis vraiment.

Robert ne s'intéressait pas à mes affaires. En revanche, il était curieux de savoir comment se portaient mes enfants. Il était doux avec eux et attentif. Même leur naissance l'intéressait. Il nous envoyait des mimosas. Autant il pouvait être brusque, par ailleurs, autant il était doux avec les enfants. Avec sa fille Marianne aussi. Ils ont habité tous les trois, Danielle, Marianne et Robert, au-dessus du Gobelet durant quelques mois et j'ai remarqué qu'il était particulièrement tendre avec sa fille.

Alors pour résumer, un homme excessivement indépendant, qui aime travailler la nuit, ou qui se lève très tôt, qui marche beaucoup, un individualiste aussi, par son travail et sa façon de gagner sa vie.

— À votre avis, possédait-il son œuvre en lui, au départ, ou l'a-t-il créée de toutes pièces ?

— D'emblée, je répondrai qu'il la possédait en lui. À l'école, durant les cours de dessin, on le sentait déjà. Il en faisait douze, alors que les autres peinaient encore sur le premier. C'est inné chez lui. Et la troisième dimension, il l'avait.

CHAPITRE 3

Roussil-sur-Loup

Dans son livre sur Riopelle, Daniel Gagnon affirme que l'indifférence et même l'hostilité de leurs compatriotes ont conduit Riopelle et Borduas à s'exiler. D'après Hertel, Borduas était un homme torturé, ne possédant pas une culture suffisante pour résoudre seul les problèmes théoriques que les intellectuels lui soumettaient. Il ne me revient pas de dire si Hertel avait tort ou raison là-dessus. C'était son opinion. Propulsé chef de file des jeunes artistes et penseurs québécois, Borduas se trouvait embarrassé de répondre à leurs attentes et cela le minait. Roussil, lui, ne se tourmentait pas avec des questions de cet ordre. Il ne sentait pas, à ce point, le besoin de « respirer l'air des idées qui souffle en France ». Ce genre de métaphore le fait pouffer de rire. Pragmatique, il découvrit que les artistes, dans ce pays, jouissaient d'un statut plus avantageux qu'au Canada, qu'ils risquaient moins d'y être arrêtés pour leurs opinions (Picasso, Aragon et d'autres étaient membres du parti communiste), enfin il rencontra Danielle Moreau. Ce n'est pas rien. Une photographie montre Roussil et Danielle à l'époque de leur installation aux moulins de Tourrettes (fig. 7). Il est surprenant de voir à quel point cette femme correspondait, dix ans plus tôt, à l'idéal féminin de 1967-1968. Grande musicalité du visage, velours, sensualité des pieds sur la pierre. Bref, le type de jeune fille dont on tombe joliment amoureux.

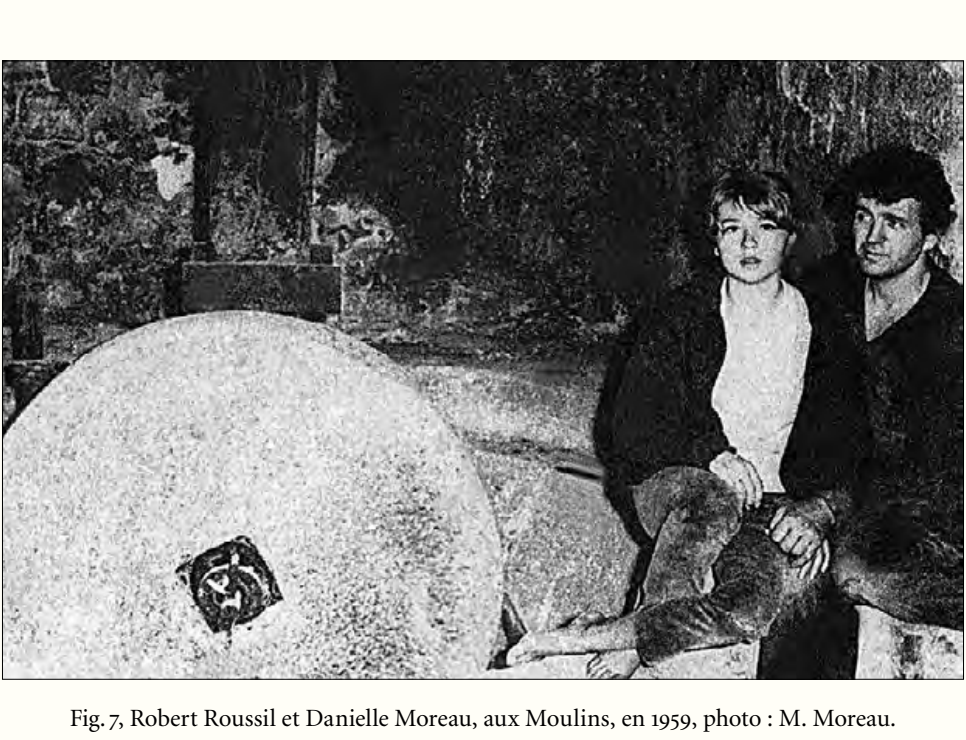


Fig. 7, Robert Roussil et Danielle Moreau, aux Moulins, en 1959, photo : M. Moreau.

Ce n'est pas rien, mais il n'y avait pas que Danielle Moreau. On sait que Roussil était allé en Europe avant le Congrès de Vienne. Comme militaire, d'accord, mais il n'y avait pas vu que des obus. Il n'est pas impossible que l'Europe, à ce moment-là, ait été pour lui une sorte d'éblouissement, comme elle le fut pour d'autres soldats d'Amérique, qui n'auraient jamais traversé l'Atlantique s'il n'y avait eu la guerre. Sans réduire l'importance des horreurs de cette guerre, on peut tout de même rappeler que plusieurs de ces jeunes hommes découvrirent en Europe un contexte d'art qui n'existait pas chez eux.

Cela fut peut-être de peu de poids dans la décision de Roussil, mais c'est un élément non négligeable dont il faut tenir compte. Combien d'artistes québécois – Hertel, Riopelle, Gaston Miron – n'ont-ils pas déclaré qu'ils se sont tout de suite sentis chez eux, plus qu'au Québec même, en posant le pied en France. Le fait est. On n'est pas tant d'un continent que d'un certain état d'esprit et on recherche des lieux qui vous ressemblent.

Ensuite, il y avait les ennuis qu'on faisait à Roussil. Tout juste si on ne l'accusait pas de harcèlement visuel. Sculptures démantelées, intimidations de la police, qui cherchait à le perdre de réputation auprès de ses clients et, plus important que tout, fermeture de la Place des arts. Un certain nombre d'éléments échappaient progressivement à son contrôle. Roussil avait les opinions qu'on connaît, elles étaient plus ou moins légales, et il valait mieux ne pas les exprimer quand on y tenait. Il n'entendait pas renoncer à ces idées, mais il ne voulait pas non plus qu'elles prennent le pas sur son art, comme à son insu il commençait à se produire. Or c'est la sculpture qui l'intéressait avant tout. Pour les autorités et pour nombre de journalistes, son œuvre était en voie de devenir l'un des organes du mouvement communiste au Canada français, c'est-à-dire moins de l'art qu'un discours politique. Roussil sentit que cette interprétation se développait et que le mouvement risquait de l'entraîner au-delà de tout scénario prévisible. Il était le genre d'homme auquel les autorités brûlent d'imposer silence. Il était probablement fiché, surveillé, certains voulaient le faire déraper, et lui, connaissant son caractère, se savait capable d'une grosse bêtise. Il palpitait d'insolence, il ne se tenait plus de faire éclater sa joie de vivre, le terrain était miné.

Son départ ne fut pas un exil au sens hugolien du terme. Roussil a toujours répété qu'il n'avait pas été forcé de quitter le Québec, qu'il ne l'a jamais quitté d'ailleurs, qu'il y revient régulièrement. Hertel disait : On ne peut pas oublier ; on peut rompre. Roussil, lui, n'a rompu aucun lien. Il sentit la marmite bouillante, il valait mieux prendre le large. Et puis, répétons-le, il devait capturer la biche de Cérynie. Elle avait dix-sept ans.

Qu'est-ce que la sculpture ? Cette question, à laquelle Roussil avait répondu par ses œuvres précédentes, recommence à le tarauder vers la fin des années cinquante. Consciemment ? inconsciemment ? je n'en trancherai pas, mais si les sculptures d'avant cette époque prouvent que, dans une large mesure, Roussil avait déjà résolu la question, ses recherches, à partir de 1958, et plus encore de 1962, indiquent que ses réussites antérieures ne le satisfaisaient pas entièrement. Il n'est pas le genre d'homme à répéter toute sa vie ses bons coups. Chez lui, l'insatisfaction, le besoin d'aller toujours plus avant, sont des moteurs. Ils l'étaient au début et, aujourd'hui encore, ils continuent à le pousser vers des zones où il n'est pas de certitudes.

Qu'est-ce que la sculpture ? Une forme dans l'espace. Bien. Elle occupe un espace, plus ou moins grand, et crée autour d'elle un champ, qu'elle invite à partager. La sculpture est plus populaire que la peinture. Devant une œuvre sculptée, le spectateur se passe volontiers de discours. Il vient, s'approche et touche. La sculpture appelle un contact. Rien de naturel pour un enfant comme de se coucher à plat ventre sur une sculpture, de monter dessus, d'entrer dedans, de s'y blottir. Nombre de spectateurs reculent devant une toile, pour la mieux voir, pensent-ils. Parce qu'elle les tient en respect, en vérité. On se garde d'une peinture, mais on se porte instinctivement vers une sculpture. Les toutes premières représentaient des mères aurignaciennes qu'il est bon de caresser, alors que les peintures rupestres montraient des bêtes féroces et enseignaient à s'en garer. Des formes dans l'espace donc. Oui, cela est bien, mais encore faudrait-il qu'elles servent à quelque chose, ces formes et, dans l'idéal, à toute la tribu. Roussil ne sombrera pas dans l'art utilitaire, pratique ou fonctionnel, mais ses réflexions d'alors flirtent avec l'idée de concilier art et société. Cela n'est pas étranger au dilemme esthétique exposé plus haut, mais ce dilemme se complique désormais d'une volonté d'accorder l'inutile à l'essentiel, d'intervenir dans le fonctionnement de la cité, tout en conservant une totale liberté d'expression. Ces réflexions, Roussil va maintenant les poursuivre seul, chez lui, en Provence.

Après un bref séjour chez Marcelle Ferron, près de Paris, il descend sur la Côte d'Azur et s'installe à Tourrettes-sur-Loup, village médiéval, si ce n'est gallo-romain, à quelques kilomètres de Nice, et qui domine à bonne hauteur le vallon du Cassan. Ses maisons, agglutinées les unes sur les autres, se trouvent perchées au bord d'un précipice de trois cents mètres environ. Durant de nombreuses années, les habitants du village jetaient leurs rebuts et leurs objets encombrants dans le vallon, depuis une éminence proche de l'église. Ces objets étaient arrêtés dans leur chute par les paliers d'un cours d'eau qui descend progressivement vers le Cassan. Longtemps ce ruisseau avait assuré le fonctionnement de moulins, où on broyait l'olive pour faire de l'huile. Formés de deux bâtiments principaux et de deux autres constructions secondaires, ces moulins, à l'abandon, disparaissaient presque entièrement dessous les broussailles, les arbres, les pierres et les ordures. Cela pour dire qu'avant d'atteindre leurs ruines, il fallait d'abord les déterrer. Roussil habita quelque temps le village de Tourrettes, puis loua ces moulins, leurs dépendances et un hectare de terrain, pour une période d'un an, avec obligation d'achat après ce terme, ou sacrifice du bail.

Il entreprit de déblayer le site. On mesurera l'ampleur de la besogne lorsqu'on saura qu'il lui fallut trois ans pour venir à bout du seul déblayage. « Les deux premières années, dit-il, on ne pouvait même pas circuler. Tout était défoncé. Tout. » Après un an, Roussil avait quand même suffisamment dégagé les lieux pour combler d'aise le propriétaire. Incapables de payer, pensait ce dernier, mes locataires seront contraints de renoncer aux moulins et je pourrai en majorer le prix. Cela faillit se produire. Avec l'argent qui leur restait, Roussil et Danielle firent le voyage de Paris dans le but d'emprunter la somme nécessaire à une personne de leur connaissance. L'affaire ne se fit pas et, pour rentrer à Tourrettes, ils réservèrent une couchette dans le train de nuit avec leurs derniers francs. Un individu se trouvait par inadvertance couché à leur place. De fil en aiguille, ils lui contèrent leur aventure et cet homme avança l'argent dont ils avaient besoin. « C'est quand même ahurissant de penser que le gars qui est dans ta couchette va payer ton moulin. »

De ces travaux de terrassement, Roussil tira un nouvel enseignement. À mesure qu'il creusait pour dégager les pierres, il découvrait des marches, par exemple, qui l'invitaient à creuser encore et il tombait parfois sur un puits, un bassin, ou sur une cave. Les moulins étaient pourvus d'espaces bien plus nombreux et bien plus vastes qu'on avait cru. L'affaire virait à la course au trésor. Ces investigations et découvertes prirent pour Roussil valeur de cours d'architecture. Curieux toujours de comprendre pourquoi on avait enfoui telle poutre, ou aménagé telle rigole à tel endroit, il apprit comment les bâtisseurs procédaient jadis, quelle essence d'arbre ils employaient pour la toiture ou pour les fondations, pourquoi ils avaient choisi du noyer à telle fin, du mélèze à telle autre, chaque élément ayant son utilité, apportant une solution, chaque détail étant pensé en fonction d'une nécessité pratique. Il approfondit ainsi ses connaissances des principes du bois et de l'architecture. De 1958 à 1961, Danielle et Robert campèrent aux moulins comme des gitans. Ils défrichèrent le site avec des amis, installèrent des treuils pour le déblai, et tirèrent des bassins les ordures qui s'y étaient accumulées. Les moulins n'avaient jamais été un logis. Autrefois, les ouvriers habitaient le village et descendaient le sentier abrupt qui, sur une centaine de mètres, va du chevet de l'église à ce qui était alors leur lieu de travail. On se souvient que Roussil avait fréquenté une fonderie avant la guerre. Il y avait appris à fabriquer des cheminées. « Ici, j'ai fait la cheminée avant de faire le lit. » Maçonnerie, menuiserie, dallage, rien qui ne sera restauré. Dans le bois et les pierres dont il disposait, et que d'autres eussent jetés, Roussil taillait des sculptures de toute dimension. S'il fallait déraciner un olivier, il en faisait un totem, ou un cheval, comme celui du Musée des beaux-arts du Canada. « Une fois, dit-il, j'ai troqué une brouette de saucissons de l'Ardèche contre une petite sculpture. Et ces pavés-là viennent de Toulon. Un architecte me les a échangés contre deux gravures. Quarante tonnes de pavés. J'ai tout descendu ça et j'ai fait la terrasse avec. » On ignore si, à la fin, il dévia le cours d'eau pour nettoyer l'ensemble, mais on ne serait pas autrement surpris d'apprendre ça.

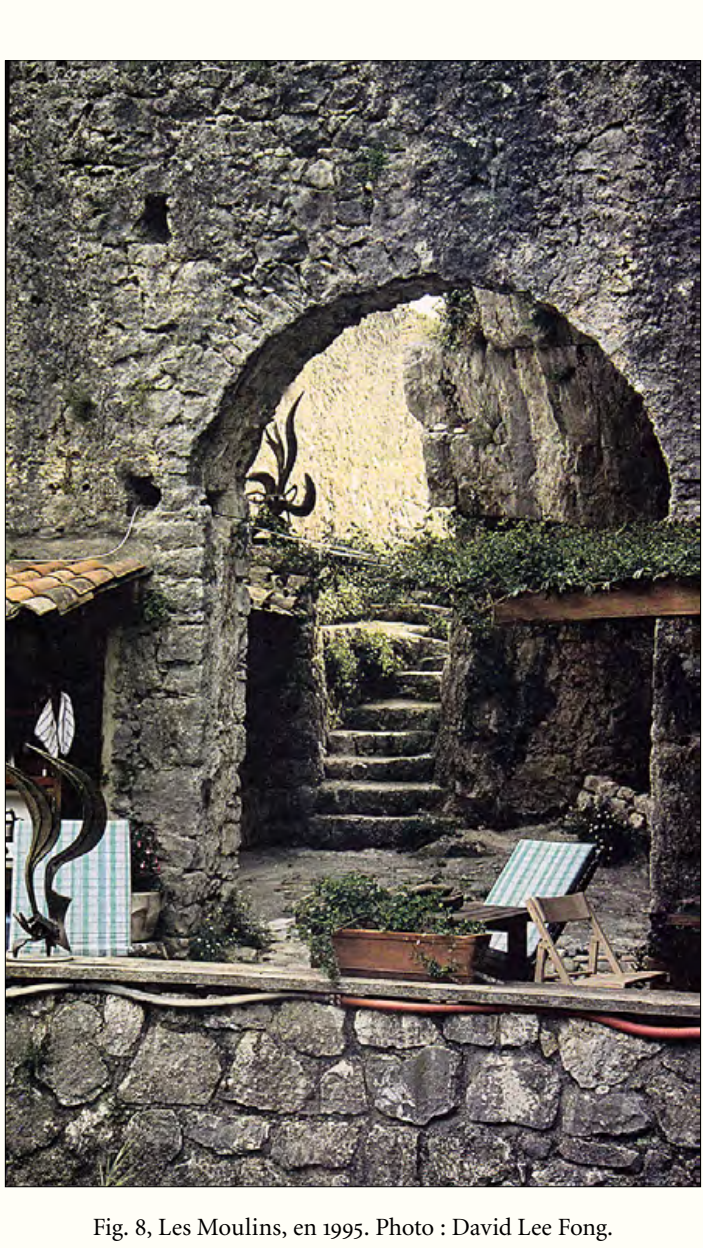


Fig. 8, Les Moulins, en 1995. Photo : David Lee Fong.

Pour dire vrai, Roussil ne s'est pas consacré au terrassement, puis à la reconstruction des moulins, durant une période précise, bien délimitée dans le temps. Le site, tel qu'il se présente aujourd'hui (fig. 8 et 9), est le résultat de quarante années de travail. Quand il en avait les moyens, il installait soit la tuyauterie, soit l'électricité, ou il refaisait la toiture. En plus d'un savoir, Roussil tira de ce travail de vives satisfactions. Physiques et psychologiques. Il est de ces êtres qui ont besoin de se dépenser et pour lesquels l'exercice assure un équilibre. Les tâches ingrates ne lui répugnent pas. Le corps à corps avec la matière, toutes les matières, le stimule. S'il ne considère pas qu'un meuble, fabriqué de ses mains, devient une sculpture, il estime néanmoins que tout se tient et que ses entreprises, quelles qu'elles soient, créent un mode de vie qui lui ressemble. Outre ses activités aux moulins, notre sculpteur butait sur la nécessité de gagner sa vie, mais il avait emporté avec lui, du Québec, une scie mécanique, outil rare en Provence à l'époque. Jusqu'en 1966, il travailla périodiquement pour des entrepreneurs forestiers ou dans des maçonneries des environs du village.

Aujourd'hui, les moulins se composent de deux bâtiments de vingt mètres sur sept mètres chacun. Le premier, le logis principal, est constitué d'un rez-de-chaussée, où se trouvent la cuisine, la salle à manger, deux salles de bains et une chambre. L'étage inférieur est formé, lui, d'une autre chambre et d'un grand atelier de tapisserie où Danielle travaille. Cette maison s'ouvre d'un côté sur un bassin à nénuphars et, de l'autre, sur la terrasse qui fait face à la chute d'eau et à un étang. Le second bâtiment se trouve plus bas, au bout d'un sentier d'une cinquantaine de mètres. C'est l'atelier de Roussil. Il est composé de deux vastes pièces bien éclairées, où les outils, les machines et les instruments divers sont remarquablement bien rangés. Il y a là, en outre, une mezzanine fermée, divisée en deux parties, dont une est occupée par une presse pour la gravure. Enfin il est, dans le prolongement de cet atelier, une terrasse à ciel ouvert, qui domine le ravin et où il est loisible de travailler.

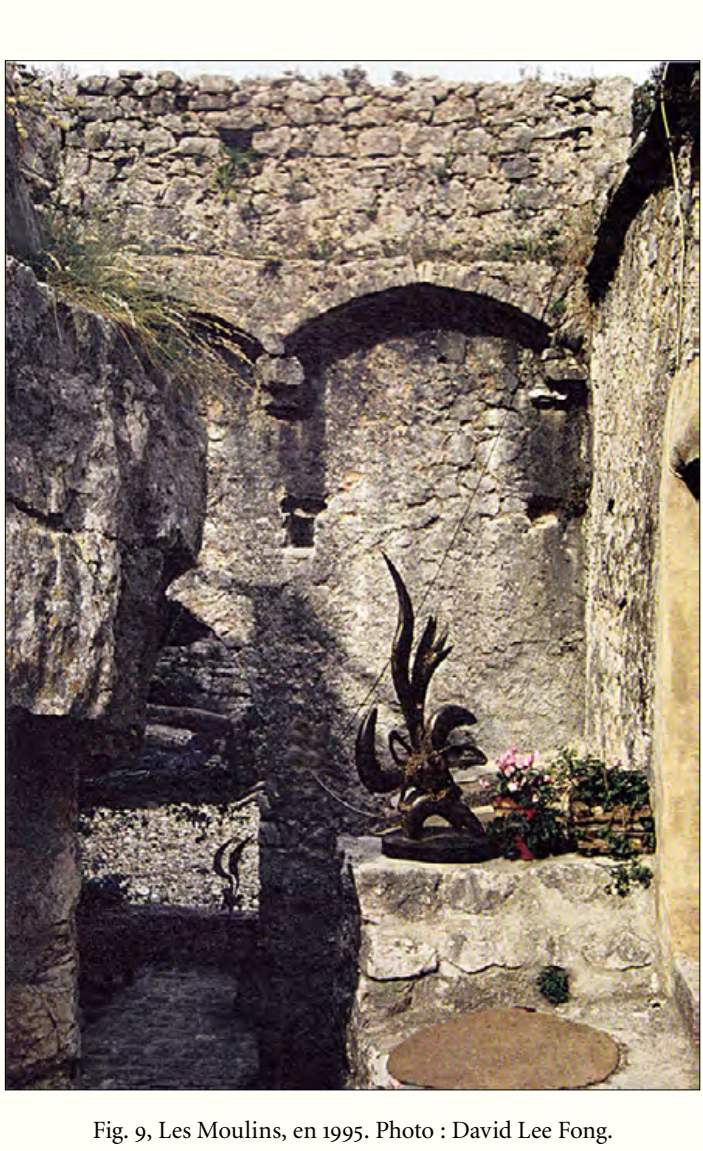


Fig. 9, Les Moulins, en 1995. Photo : David Lee Fong.

Bien qu'il ait respecté la logique des constructeurs, Roussil semble avoir eu à l'esprit, durant les travaux, les habitations troglodytiques turques ou indiennes. Les deux bâtiments participent absolument de la falaise alentour, ils épousent ses déclivités et paraissent naturellement intégrés aux courbes du ruisseau. Les sentiers, celui qui va du village à la maison principale, et l'autre conduisant à l'atelier, forment un lacet le long de la falaise, de telle sorte qu'il est impossible de saisir tout le site sur une même photographie, à moins de survoler l'endroit. L'ensemble est en harmonie parfaite avec le relief et le paysage. Il en va de même à l'intérieur. Le passage d'une chambre à l'autre, les lignes de démarcation entre les pièces, tout est logique et naturel. Les volumes correspondent aux espaces et les escaliers prolongent les déplacements de façon cohérente.

Une reconstruction comme celle-là représente donc quarante années de travail, mais Roussil ne mit pas quarante ans pour trouver réponses à la question qui le taraudait. D'abord, il se rendit compte de ceci : « Un gars qui peut créer, matérialiser ses pensées, ses aspirations, à l'aide de ses mains, possède une force, une supériorité que l'autre n'a pas. » Fort de cet excellent principe, il put poser l'axiome suivant : « L'habitation est la première sculpture de l'homme. » En exprimant dans ces termes la question de l'habitation, il était fatal que ses réflexions le mènent, dans un premier temps, au concept de la sculpture habitable qui allait l'intéresser toute sa vie et, dans un second temps, à l'idée carrément visionnaire de la ville utopique.

La Boule

Entre le bâtiment principal et l'atelier, Roussil a construit une structure sphérique de six mètres de diamètre, qui fut exposée au Musée des beaux-arts de Montréal à l'été 1971, puis retournée à Tourrettes, où elle sert aujourd'hui d'entrepôt de sculptures. Cette *Boule* (fig. 10), qu'on classe parmi ses sculptures dites habitables, ne fut pas la première réalisation née de ce concept, mais puisqu'elle est partie intégrante de l'ensemble des moulins, et que nous y sommes en plein, considérons dès maintenant son histoire et sa conception.

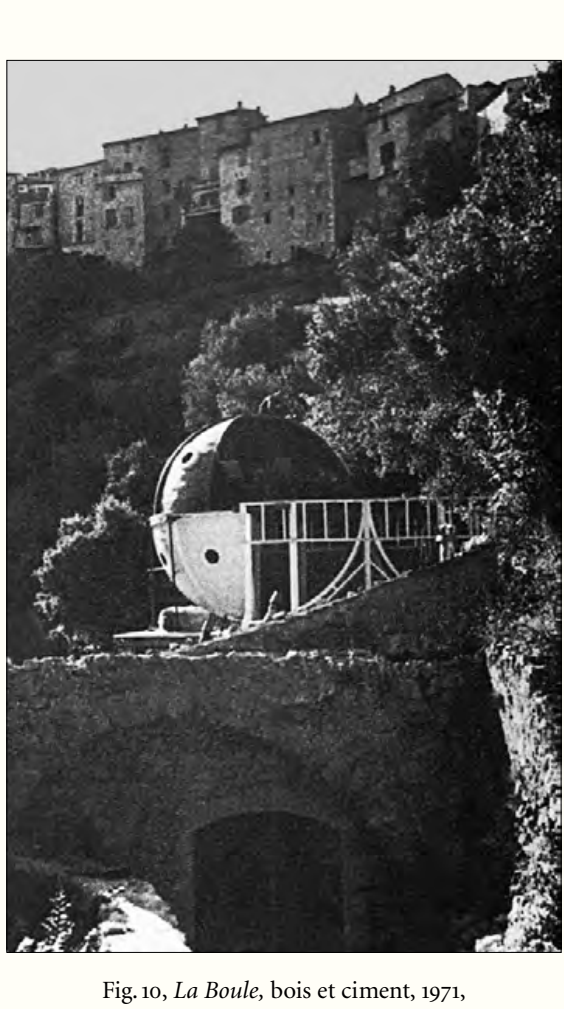


Fig. 10, *La Boule*, bois et ciment, 1971,
6 m de diamètre. Sous *la Boule*, l'entrée de l'atelier. Photo : Robert Roussil.

En 1970, à partir d'un projet qu'il avait présenté, Roussil obtint de la Société centrale d'hypothèques et de logement du Canada, les sommes nécessaires pour confectionner une maquette grandeur nature de sa sphère habitable, tout comme on fabrique un aéroplane pour en étudier le fuselage. « (…) Si je ne peux participer au problème d'habitation, mon rôle même de sculpteur débouche sur un non-sens. » En procédant de la sorte, il voulait démontrer, preuve à l'appui, que les sculpteurs revendiquent à juste titre le droit d'intervenir dans le domaine architectural. Jadis, les sculpteurs ne se bornaient pas au seul exercice de la sculpture. Ils concevaient des ponts, des fortifications, travaillaient de concert avec les architectes et se rendaient parfois à l'étranger comme ambassadeurs. Peu à peu les disciplines se sont spécialisées. Chaque corps de métier s'est vu imparti un champ d'activité précis, plus restreint, auquel il doit désormais se tenir. En un mot, les différents domaines se sont cloisonnés, au détriment des sculpteurs, relégués au rang de simples décorateurs. Contre cette situation, Roussil s'insurge. À son sens, architectes et sculpteurs résolvent les mêmes problèmes. Ils conçoivent des formes dans l'espace, puis ils les réalisent. D'après Roussil toujours, les architectes se divisent en deux catégories. Il y a, d'une part, les architectes qui sont avant tout des artistes et, d'autre part, des ingénieurs spécialisés. Or la distance n'est pas longue, selon lui, entre un sculpteur et un architecte de la première catégorie. Les grands architectes ne se soucient guère de tuyauterie. Ils imaginent des formes, dressent des plans d'ensemble, ils connaissent les matières, puis ils confient à des ingénieurs le soin d'établir les calculs. Une compagnie française d'électricité, demanda naguère au poète Francis Ponge d'écrire un texte, destiné aux architectes, pour les inciter à inclure dans leurs plans (c'est dire qu'il n'y étaient pas tenus jusque-là), les circuits électriques de leurs futures réalisations. Il n'existe, selon Roussil, aucune raison valable pour empêcher un sculpteur responsable de se mêler d'architecture, sauf la crainte des architectes de voir des inconscients investir leur domaine de prédilection, et des artistes imaginatifs envahir leur chasse gardée. Les architectes de haut vol étant rares, Roussil estime que les sculpteurs, en conscience, se doivent de monter au créneau et de tirer l'architecture du conformisme où elle déchoit à l'heure actuelle. Voilà, pour l'essentiel, les raisons qui le poussent à sauter dans cette arène. Les tours d'habitation lui font horreur. Non seulement il les trouve laides, mais il est d'avis que, dans une très large mesure, elles avilissent la nature humaine, parce que leurs concepteurs ne tiennent nul compte des caractéristiques de la personne humaine justement.

Le concept de sculpture habitable l'occupait depuis longtemps. On verra plus loin que nombre de terres cuites et de plâtres exécutés durant les années 1960 le conduisirent peu à peu à cette idée mais, quand Roussil se lança dans la réalisation de *la Boule,* ses réflexions portaient déjà beaucoup plus loin. Il ne songeait plus à des sculptures habitables uniques, il pensait industrie, et il affirma que sa conception apportait une solution globale aux problèmes modernes d'habitation. Mieux. Sa maison devait coûter deux fois moins cher qu'une maison actuelle. Solution humaine donc, solution économique, et progrès sur le plan artistique.

La Boule de Tourrettes est une sphère de six mètres de diamètre, pesant près de cinq tonnes, accrochée sur l'angle d'un cube. Elle est en bois et en contreplaqué, recouverte de plâtre, et constituée de deux cents éléments, dont seize seulement pour la sphère, divisée en quartiers, comme une orange. À l'origine, un escalier conduisait de la partie inférieure à l'étage, et des hublots, s'ouvrant comme des diaphragmes, tenaient lieu de fenêtres. Cette sphère était une proposition. Roussil y voyait davantage un poème qu'une maison. Au lieu de dessiner un cercle sur un plan, il la construisit pour démontrer le bien fondé de son projet. Il n'avait pas la prétention de résoudre tous les problèmes techniques (l'acoustique, les canalisations, etc.), mais il ne demandait qu'à rencontrer des ingénieurs pour résoudre avec eux les difficultés. En fait, il désirait confondre ceux-là qui voient les sculpteurs comme de doux rêveurs et la sculpture comme une activité purement fantaisiste.

Au moment de l'exposition au Musée des beaux-arts de Montréal, des éléments de mobilier étaient inclus dans *la Boule.* Certaines photographies (fig. 11) montrent des formes en bois, faisant office de banc ou de table, assujetties à un axe, et ayant la faculté de pivoter autour de cet axe. Aujourd'hui, pour des raisons pratiques j'imagine, la pièce du bas et l'étage ne communiquent plus. On doit sortir de la Boule pour passer d'une pièce à l'autre. Au chapitre du mobilier, Roussil avait des idées précises. À son avis, dans une sculpture habitable, les meubles doivent être comme la main au bout du bras, c'est-à-dire intégrés à la structure. Dans la chambre à coucher, par exemple, le lit, non pas forcément rectangulaire, doit faire partie du sol, et dans la cuisine, l'évier doit être coulé avec les parois. Aussi on transformerait la salle de bains en une immense baignoire, depuis laquelle on commande l'eau à volonté. Bien entendu, les matériaux doivent être choisis en conséquence, selon l'usage et les fonctions de chaque pièce. De même qu'il assimilait la fenêtre à un œil, Roussil concevait l'ameublement comme les organes internes de la structure. Il imaginait des formes épousant les mouvements naturels du corps.

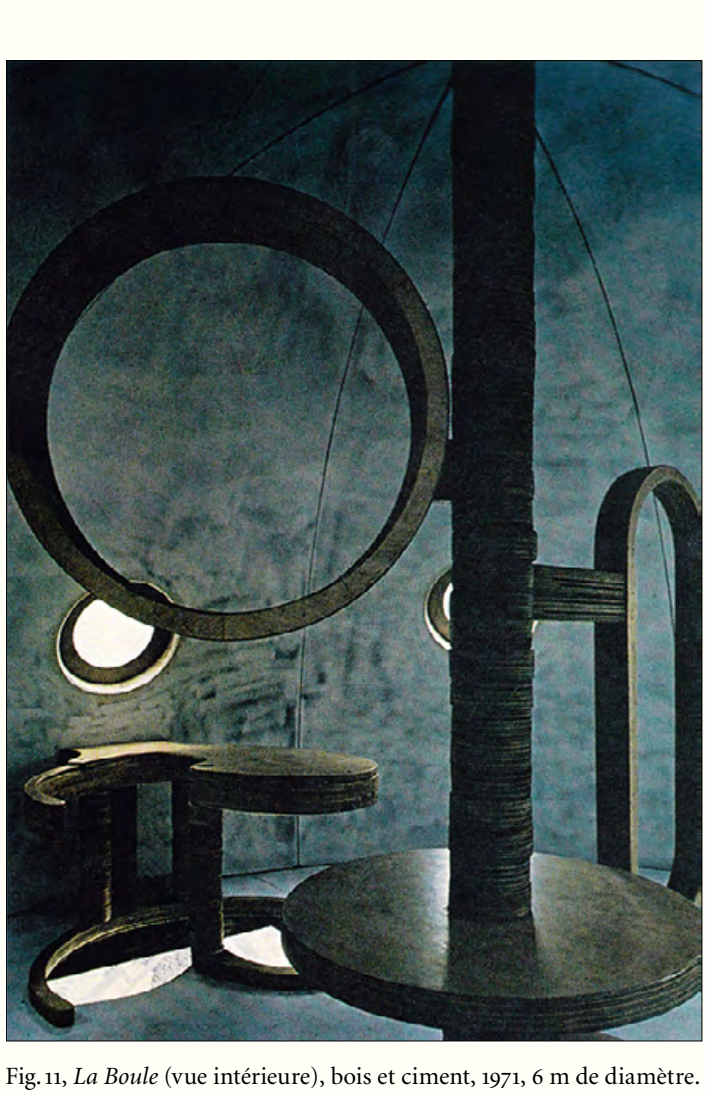


Fig. 11, *La Boule* (vue intérieure), bois et ciment, 1971, 6 m de diamètre.
Photo : Betty Taylor (pour la Société centrale d'hypothèques et de logement).

À l'époque, d'aucuns crurent bon de lui faire observer qu'une telle maison manquerait de souplesse, les occupants n'ayant pas la liberté de modifier l'aspect des lieux. Ce genre d'argument faisait bondir Roussil et c'est ici, je le pense, que se glisse le principal malentendu. Pour ces gens, la sculpture de Roussil est une maison, tandis que pour lui, cette maison est d'abord une sculpture. Les occupants des maisons ordinaires éprouvent le besoin de changer les meubles de place, parce que leurs logis n'ont pas été conçus comme des habitations. Ce sont des boîtes vides, qu'on garnit d'objets parce qu'elles sont vides, justement. Mais si le concepteur réfléchit bien à toutes les fonctions et que sa structure, enfin, se révèle humaine, les occupants seront heureux d'y vivre. Pour Roussil, la sculpture est de même nature qu'un roman. Chacun se procure un livre pour ce qu'il y trouve et le conserve en l'état. Il ne traverse l'esprit de personne de modifier les phrases de *la Chartreuse de Parme,* sous le prétexte qu'elles ne conviennent pas. Le maître d'œuvre d'une habitation de ce type demeure un sculpteur. Il y exprime sa personnalité, sans se soucier des opinions des futurs propriétaires. Et ces derniers achètent sa maison, comme ils feraient l'acquisition d'une sculpture. Il importe donc que l'artiste soit responsable de son objet et Roussil n'entendait pas se dérober à cette obligation. Il est impératif, dit-il, que le sculpteur connaisse les techniques, qu'il travaille sur le terrain, et qu'il se porte garant du résultat. Je ne suis pas assez fou pour édifier une forme qui ne tienne pas debout. Le concepteur doit éprouver les matières, c'est-à-dire les sculpter. De ses mains. Ensuite, quand le prototype est au point, on le reproduit à tant d'exemplaires, comme un avion.

Le choix de la forme ronde procédait du désir de créer une habitation humaine organique. Dans la revue *Forces,* Roussil s'étendit longuement sur cette question. « La sphère, expliquait-il au journaliste, permet une récupération des forces vitales. (...) C'est une forme extraordinaire. Je ne sais pas si je perds la boule mais, tenez, ici, vous avez un mur plat. Que je sois dans n'importe quelle position, c'est toujours un mur plat, qui m'oppresse, tandis que dans la sphère, je peux me mettre dans n'importe quelle position et chaque fois je découvre quelque chose de nouveau. (...) On est toujours dans un mouvement dans une sphère. La liberté devient beaucoup plus grande. » Lors d'une autre interview, accordée cette fois à la revue *Habitat,* il précisait sa pensée. « Pris ensemble, ils [le cube et la sphère] ne peuvent pas vivre l'un sans l'autre. Il n'y en a pas un qui est plus important que l'autre finalement – ni l'homme, ni la femme, ni le cube, ni la sphère. Parce que la sphère, c'est le côté femelle si on veut. Je l'appelle femelle parce que c'est le meilleur mot que je trouve pour me faire comprendre. Dans ce côté naturel, tout s'arrondit et, par opposition, dans le côté calculé de l'homme, l'angle apparaît. (...) On retrouve, dans le cube, les lignes de la sphère qui se prolongent. Ce n'est pas un déplacement, c'est une continuité. »

Je prends la liberté de transcrire ces passages, car ils me paraissent confirmer la volonté, bien présente chez Roussil, de résoudre une dualité. Elle est de plusieurs natures. C'est tantôt une dualité des matières, tantôt une dualité des formes. Elle oppose parfois l'intérieur à l'extérieur, l'horizontal au vertical, le fonctionnel à l'inutile, la liste est longue. Que je sache, Roussil n'a parlé ouvertement de ce désir de fondre les principes mâle et femelle, qu'à cette époque où il montait *la Boule,* mais cela demeure une constante dans son œuvre, depuis les débuts jusqu'à ce jour, et cela détermine peut-être toutes les dualités énumérées ci-dessus.

L'idée de bâtir des édifices sphériques a de tout temps passionné les architectes, comme le rêve de voler a toujours séduit les hommes. *La Boule,* de Roussil, n'était pas une trouvaille à proprement parler. Elle tient à la fois de l'igloo et des projets de certains architectes visionnaires du XVIII^{e} siècle, qui prônaient des formes inspirées de la nature, avec un N majuscule. Architectes utopistes, parce que les connaissances techniques ne permettaient pas, à l'époque, de concrétiser leurs plans, et architectures révolutionnaires, car il s'agissait dans bien des cas de résoudre des problèmes sociaux, comme de loger les ouvriers dans leur lieu de travail, et non pas de flatter la vanité de particuliers nantis. Je songe notamment aux travaux de Claude Nicolas Ledoux, l'architecte des salines d'Arc-et-Senans, qui rêva de grandes sphères pour sa *Maison des gardes* (fig. 12) de Maupertuis (1785) et pour sa nécropole de Chaux, la première devant posséder quatre escaliers monumentaux et la seconde, en partie enfouie dans le sol, trois étages souterrains. Étienne Louis Boullée, déjà, s'était aventuré dans cette voie, en concevant le cénotaphe de Newton, dont le diamètre devait atteindre cent vingt mètres. Il est curieux que ces architectes aient associé, tous deux, la forme sphérique à des mausolées. Identification à la lune ? à la nuit ? Peut-être bien, mais symboles assurément. *L'Atelier des cercles*, de Ledoux (fig. 13), devait être formé, celui-là, d'un cube, dont quatre faces eussent présenté d'immenses disques, figurant le travail des ouvriers à l'intérieur. Enfin le dôme géodésique des américains Fuller, Buckminster et Sadao, présenté à l'Exposition universelle de Montréal, en 1967, avec ses quatre-vingt mètres de diamètre, fut, si je ne me trompe pas, la première sphère d'une telle envergure.

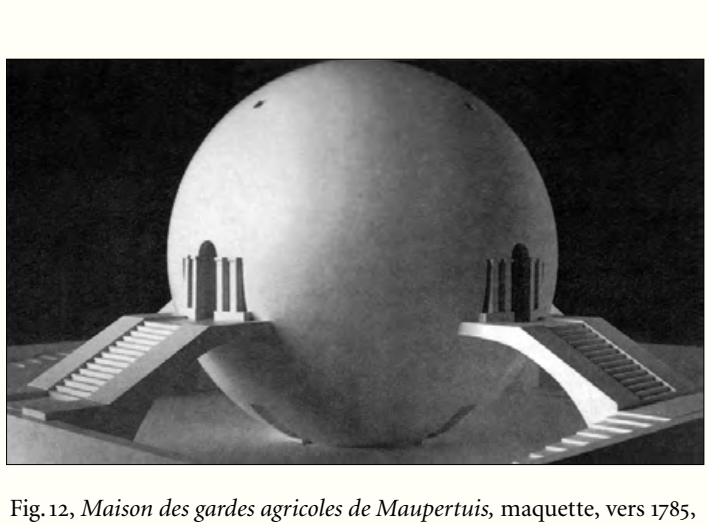


Fig. 12, *Maison des gardes agricoles de Maupertuis,* maquette, vers 1785,
Institut Claude-Nicolas-Ledoux, Arc-et-Senans, France. Photo : Georges Fessy.

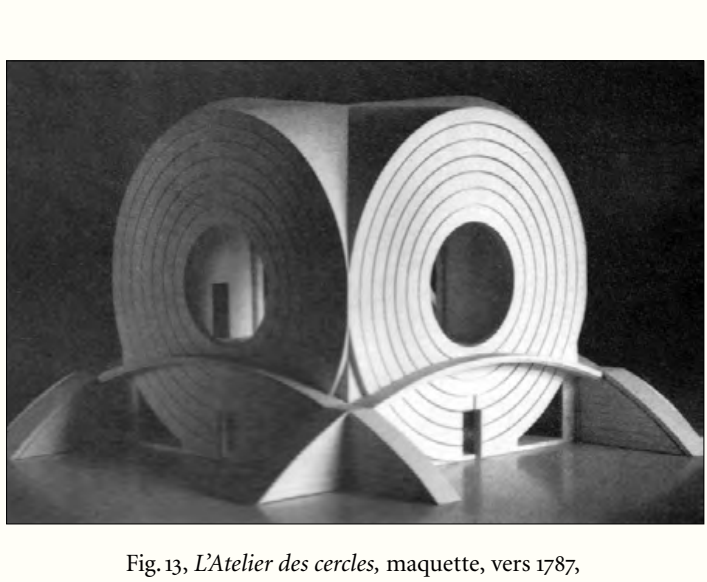


Fig. 13, *L'Atelier des cercles,* maquette, vers 1787,
Institut Claude-Nicolas-Ledoux, Arc-et-Senans, France. Photo : Georges Fessy.

Ce grand détour pour dire que si Roussil n'inventait pas la roue avec sa *Boule,* il reprenait néanmoins à son compte d'anciennes propositions visant, comme lui, à conjuguer symboles et formes naturelles, programme social et expression artistique. « Je crois qu'avec des cubes, des sphères), on peut construire finalement toutes les formes. » J'évoque ici l'engagement social, parce que l'objectif de Roussil, répétons-le, n'était pas de créer un monument, une pièce unique, ou exceptionnelle. Bien au contraire. Sa *Boule* constituait un exemple, une sorte de théorème. « Je ne demande pas mieux qu'on reproduise mon travail sans ma permission, ce n'est rien du tout. Si une idée est bonne, que tout le monde en profite), eh bien, tant mieux. »

Un homme qui, de ses mains, bâtit son lit et sa maison se passe d'une analyse. Il remonte aux origines de sa propre histoire. Contrairement à son habitude, Roussil laisse percer des sentiments plus secrets quand il parle de la *Boule* et des moulins. Il ne me paraît pas négligeable de noter qu'il compare ces derniers à une forteresse. Le mot revient à plusieurs reprises dans ses propos. Alors il ne songe pas au seul aspect physique des moulins, il prête au vocable un caractère psychologique aussi. Le mot ne saurait être fortuit, pas plus que le désir, durant trente ans, de réaliser des sculptures habitables.

Il existe une idée bel et bien reçue, selon laquelle les types costauds seraient plus sensibles et vulnérables que les autres hommes. En revanche, il n'est peut-être pas sot de dire que ces êtres-là sont plus souvent malmenés qu'à leur tour. À cause de leur corpulence, sans doute, on les agresse volontiers et, comme chacun le serait en pareil cas, ils en sont blessés. L'emploi du mot forteresse à propos des moulins indique qu'il y avait chez Roussil, au moment où il quitta le Québec, un besoin de se protéger contre quelque chose, chose qui ne venait pas forcément de lui mais qui avait touché l'intérieur, comme une blessure. Il ne le dira pas, il s'en plaindra encore moins mais, pour sûr, il en avait sué de ces histoires qu'on lui faisait et qui lui empoisonnaient l'existence. Il savait en rire, s'en amuser, ou les tourner en dérision, il n'en demeure pas moins qu'il s'en serait passé et qu'il aurait préféré travailler tranquillement chez lui, comme il le fera aux moulins durant quarante ans.

Gardons à l'esprit le mot de forteresse et voyons comment Roussil parle de l'habitation en général. C'est assez significatif, je trouve, et révélateur. « Ce qui est très important quand on entre dans une maison, c'est qu'on veut se sentir dans un abri, dans une sécurité complète. (...) Je crois que l'intérieur d'une maison est la chose essentielle. Oui, l'essentiel c'est l'intérieur, pas l'extérieur. (...) La sphère permet de se renfermer beaucoup sur soi-même. (...) Je pense que les gens devraient davantage se replier vers l'intérieur. »

Je laisse à d'autres, plus calés, le soin de tirer des conclusions, s'il y a lieu. Je soulignerai seulement, avant de clore ce chapitre, qu'aux mots abri et forteresse, Roussil ajoute parfois celui de refuge pour qualifier son domicile. « Le moulin, dit-il, c'était une affaire romantique de ma part. » Romantique, c'est bien ça. Comme de prendre un bateau et d'aller construire sa maison de l'autre côté de l'océan.

CHAPITRE 4

Sels d'encre

– Dessins, gouaches, gravures et reliefs –

Avant d'étudier les sculptures, qui constituent bien évidemment l'essentiel de l'œuvre de Roussil, je consacrerai quelques pages à son art pictural, qui forme un ensemble assez important sur le plan quantitatif, mais aussi sur celui du sens et de l'expression, cela qui mérite quelques considérations.

Entre vingt et vingt-cinq ans, à l'époque où il se trouvait à l'école du Musée des beaux-arts, Roussil exécuta un nombre impressionnant de dessins, au crayon, à la plume, au fusain, dont une grande partie appartient aujourd'hui à Bernard Janelle. J'élimine ici les croquis préparatoires aux sculptures, pour m'intéresser d'abord aux dessins de formats divers qui se tiennent seuls, comme dessins, et correspondent un peu aux poèmes de jeunesse d'un écrivain, qu'on exclut parfois de son œuvre dans la suite, mais qui demeurent instructifs pour qui aime remonter aux origines. Ici, dans la grande majorité des cas, il s'agit de croquis comme on en dessine à l'atelier d'après modèle. Les poses sont souvent celles des académies de nus, classiques donc, et il y a aussi des études de fragments du corps humain, pied, doigts, ou thorax, sans fioritures, ou juste un mouvement saisi au vol. Hormis des portraits d'hommes, de femmes, et quelques autoportraits plus minutieux, tous ces dessins se signalent par une rapidité d'exécution. Il ne fait pas de doute que les deux croquis reproduits dans ces pages (fig. 14) ont été tracés en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire, et c'est bien pour cela qu'ils retiennent mon attention, car ils révèlent la facilité, dans le sens d'adresse et d'habileté, à laquelle Roussil était parvenu très tôt. Enfin, très tôt. On sait qu'il manifesta dès son jeune âge un talent qui réjouissait tout le monde, mais si on pose que Roussil choisit les arts à son retour de la guerre, et qu'un dessin comme la *Femme assise* (fig. 15), où lignes et volumes s'épousent si bien, date de 1946, on peut affirmer qu'il acquit rapidement une excellente maîtrise et un sens très sûr de la forme, bien qu'ils ne fussent pas dénués d'influences. Celle de Picasso notamment, de Braque, celle de Gauguin aussi, un croquis de jeune garçon rappelle de manière saisissante l'*Enfant endormi,* de 1884, par l'angle et le point de vue choisis. Roussil connaissait-il Picasso en 1946, cela n'est pas certain, mais qu'il en ait eu connaissance, ou non, ne change rien à l'affaire, puisqu'un artiste de la trempe de Picasso influence, autant qu'il l'exprime, l'esprit de son époque, de sorte que, par la publicité, le design, etc., ses contemporains croisent un jour ou l'autre les formes qu'il invente, puis les intègrent. Dans les cas qui nous occupent, le tracé n'est pas étranger à celui des portraits classiques de Picasso, ceux de Satie et de Stravinski par exemple, ou encore à celui de ses tailles-douces du Minotaure en chambre, avec une ou plusieurs femmes, observation qui s'applique tant à la *Femme allongée* (fig. 14) qu'à la *Femme assise.* En général, Roussil fit ces dessins sur de mauvais papiers qui se sont altérés depuis cinquante ans, cela qui ajoute à l'impression de rapidité que je soulignais à l'instant. On les dirait tirés d'un carnet de poche, dans lequel l'artiste eût croqué à la hâte, tantôt une expression, tantôt un mouvement, ou simplement telle concordance entre masse, ligne et attitude. La détérioration du papier confère à ces dessins un caractère de vieux manuscrit qui n'est pas sans charme, du moins pour certaines personnes.

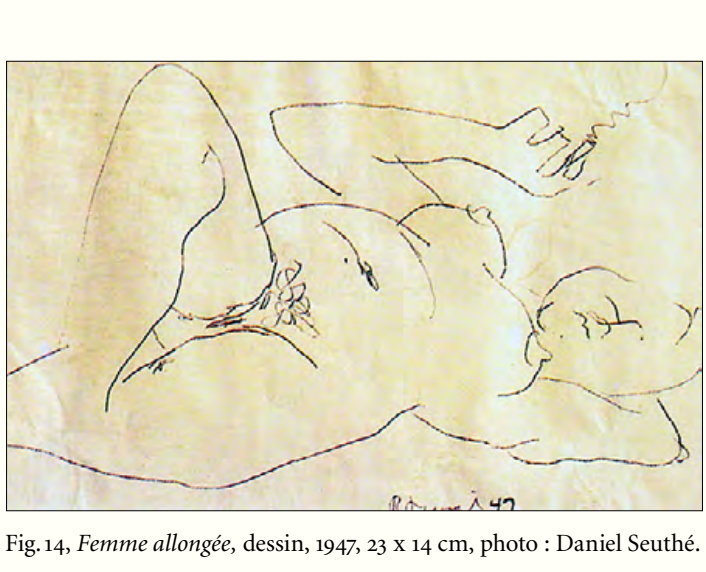


Fig. 14, *Femme allongée,* dessin, 1947, 23 x 14 cm, photo : Daniel Seuthé.

D'autres dessins, représentant une femme habillée, assise à une table, ou une enfant jouant de l'harmonica, dessins rehaussés parfois d'une touche d'aquarelle, correspondent étonnamment à l'image des années quarante que se forgent les gens qui n'ont pas connu ces années. Un certain désarroi des personnages, un soupçon d'inquiétude dans leur regard, un état d'attente, comme si c'était plus tard qu'il allait se produire quelque chose, non pas demain, mais dans cinq ou dix ans, tout cela concourt à produire cette impression. Pour sûr ces sentiments n'étaient pas exclusifs à ceux qui avaient vingt ans à la fin des années 1940, ils sont le lot de toutes les générations qui ne parviennent pas à réaliser de suite leurs aspirations, mais dans les dessins de Roussil, le quadrillé d'une jupe, son froissement, telle posture statique, le fixe d'un regard, ou même une coiffure, éveillent une nostalgie que le regardeur d'aujourd'hui prête volontiers à cette époque, sans trop savoir pourquoi. Les personnages habillés (les dessins ne représentent que des personnages, jamais des natures mortes ni des extérieurs), ceux des portraits également, semblent vivre entre parenthèses, dans une sorte de vacuité temporelle, qui suspend leur désir d'agir. Ils attendent quelque chose, c'est bien ça.

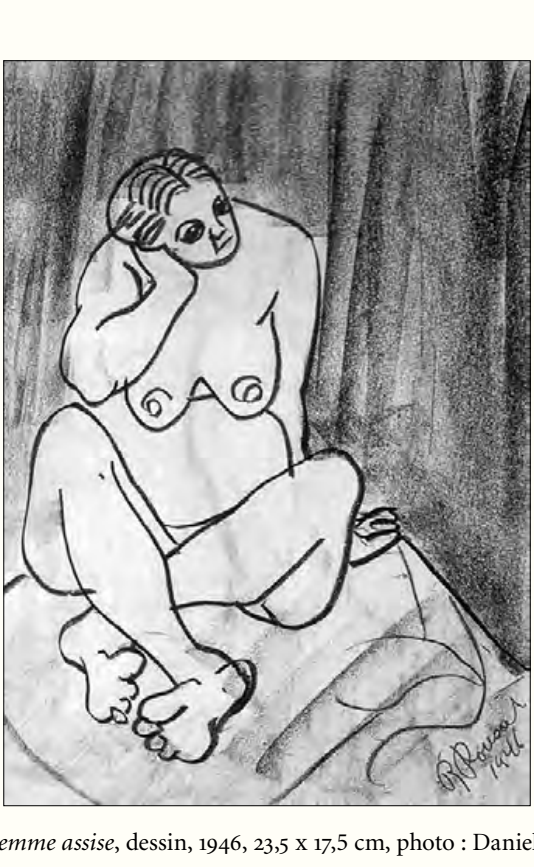


Fig. 15. *Femme assise*, dessin, 1946, 23,5 x 17,5 cm, photo : Daniel Seuthé.

Seuls les nus occupent vraiment le présent, comme ils occupent la feuille et la surface. Ces nus, des femmes pour une très large part, des femmes, je le précise, et non pas des jeunes filles, paraissent sans inhibition, à l'aise dans leur nudité, en état de bien-être. Elles posent, ou se laissent dessiner, sans faire de chichis, du moment qu'elles peuvent fumer tout à leur guise et se détendre en même temps. Et curieusement, par leur nonchalance, leur calme, leur nudité tranquille, elles nous envoient une tout autre image des années quarante que leurs semblables vêtues, une image, comment dire, plus moderne, comme si ces femmes-là étaient mieux en prise avec leur temps que ne semblent l'être les personnages des portraits. Quant à Roussil, il pose sur elles un regard franc, il les dessine comme elles sont et pour ce qu'elles sont, des femmes, ni prodiges ni phénomènes, des femmes avec des attributs de femme, bien dans leur peau, à l'état de nature.

De la même époque, il existe aussi des tableaux, aux tons sombres, dont les formes expressives évoquent celles des muralistes mexicains et sud-américains, gros plans, grands yeux écarquillés, mais sur lesquels je ne m'étendrai pas puisque nous n'en reproduisons aucun. Presque tous sont noir, blanc et gris, avec de l'orange parfois. Il est entendu que durant cette période, Roussil s'intéressait d'abord à l'apprentissage de la sculpture et que la peinture, le dessin, demeuraient pour lui des divertissements, comme ils le resteront toute sa vie d'ailleurs. Il n'empêche qu'il développera dans le champ pictural un mode qui, s'il n'est pas unique, exprime bien son caractère, et qui culminera dans les encres et gouaches de 1986. J'y viendrai vite car, à mon avis, c'est là que le langage pictural de Roussil trouve son aboutissement le plus heureux, ces encres et gouaches existant par elles-mêmes, sans référent, œuvres de peintre, autonomes, fort belles et réussies. Il convient néanmoins de dire un mot sur l'évolution qui mena les dessins de 1946-1949 à ces encres-là.

Roussil abandonna rapidement la figuration, bien qu'il y revînt de loin en loin, soit pour exécuter un portrait, soit pour réaliser une série érotique. Dans la très vaste majorité des cas, la surface de la feuille, ou celle de la toile, est occupée, en partie seulement, par des arabesques, des formes sinueuses, qu'au premier coup d'œil on pense avoir vues ailleurs, mais qui, lorsqu'on en regarde vingt ou trente, se révèlent très caractéristiques et propres à recueillir le qualificatif de roussiliennes. Elles sont de deux types : il y a les arabesques pointues et les ondulées, les secondes étant beaucoup plus nombreuses. On les retrouve indifféremment sur des gravures, sur des toiles, des dessins, des encres et sur les tapisseries que Danielle Moreau a tissées d'après des cartons de Roussil. Les arabesques ondoyantes évoluent dans un espace qu'elles n'occupent pas entièrement, et pour cause puisqu'il s'agit de l'espace lui-même, le cosmos, sauf que ce soit la dimension non moins vaste du monde cellulaire, l'un correspondant à l'autre, étant entendu que les mêmes phénomènes s'y reproduisent selon certaines théories, que je me garderai bien d'exposer ici. Au milieu de ces espaces, les formes ondulées de Roussil évoquent, le plus souvent, des organes génitaux stylisés avec humour. On distingue des testicules valsant au milieu des immensités sidérales, des glands dont l'extrémité figure un mamelon dressé pour boire, des arrondis vulvaires, pénétrés par de grandes gouttes rouges, des sinuosités toujours dansantes, emportées par le courant galactique ou biologique. La matière, tant celle de l'infiniment petit que de l'infiniment grand, présente donc, au centre, et comme principe, le sexe, soit des appareils reproducteurs. Protozoaires, gènes et gamètes, galaxies qui fusionnent, ou se scindent. Rarement beaucoup de couleurs, guère plus de trois sur la même toile, ou sur la même gravure. Il reste que cet espace immense, dans lequel évoluent les formes en question, les isole énormément, cela qui est vrai dans les toiles surtout. La fantaisie est présente, l'humour aussi, les lignes sont libres, souvent heureuses, mais sur le plan de la surface, il subsiste un vide, peut-être voulu, qui ralentit le mouvement, quand il ne l'immobilise pas. La gravure que nous montrons ici (fig. 16), tirée du recueil intitulé *Histoires à raconter,* n'est sans doute pas la plus représentative de toutes, mais bon, je la choisis en raison de sa qualité plastique, qui rappelle d'excellents motifs de Braque. Ici la surface est pleinement habitée. Les lignes légères, souples au possible, trouvent une résonance en chacun de nous, j'en suis sûr, car elles procèdent de la rêverie élémentaire dans la cavité amniotique, et renvoient aux phosphènes hallucinatoires qui préludent à notre endormissement chaque nuit. J'attire au passage l'attention sur le choix subtil des trois tons, le bleu, un beige d'une rare finesse, et le blanc qui circule alentour.

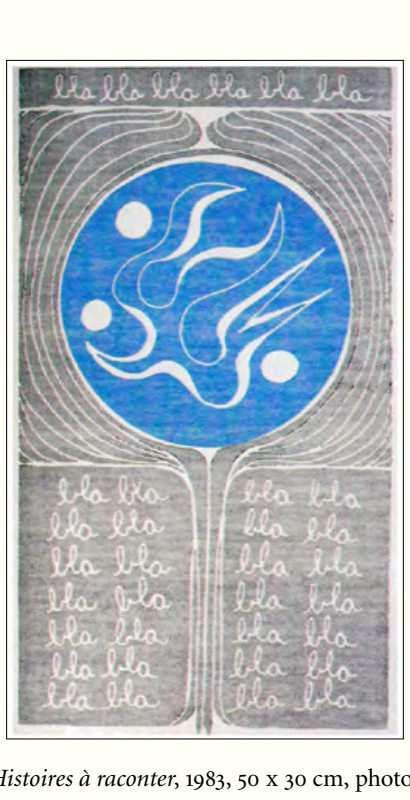


Fig. 16, extrait de *Histoires à raconter*, 1983, 50 x 30 cm, photo : David Lee Fong.

Peu de temps après l'arrivée de Roussil en Provence, Roland Giguère fit une série de gravures, à partir de reliefs en bois sculptés par son ami, et qu'il publia aux éditions Erta. Plus tard, dans les années soixante, Roussil réalisa d'autres gravures sur bois, comme la suite intitulée *Douze jours de la semaine,* mais également des gravures sur acier, aluminium et cuivre, fabriquées celles-là au marteau et au chalumeau, puis recouvertes de mouchetures argentées. Ces trois séries furent exposées durant l'été de 1966, à la galerie du Gobelet, boulevard Saint-Laurent. À cette occasion, Gaston Miron écrivit un texte de la meilleure tenue, qui fut distribué aux visiteurs, et dans lequel le poète explique de quoi il retournait. J'en reproduis ci-dessous un passage qui résume à lui seul ce qui doit être su.

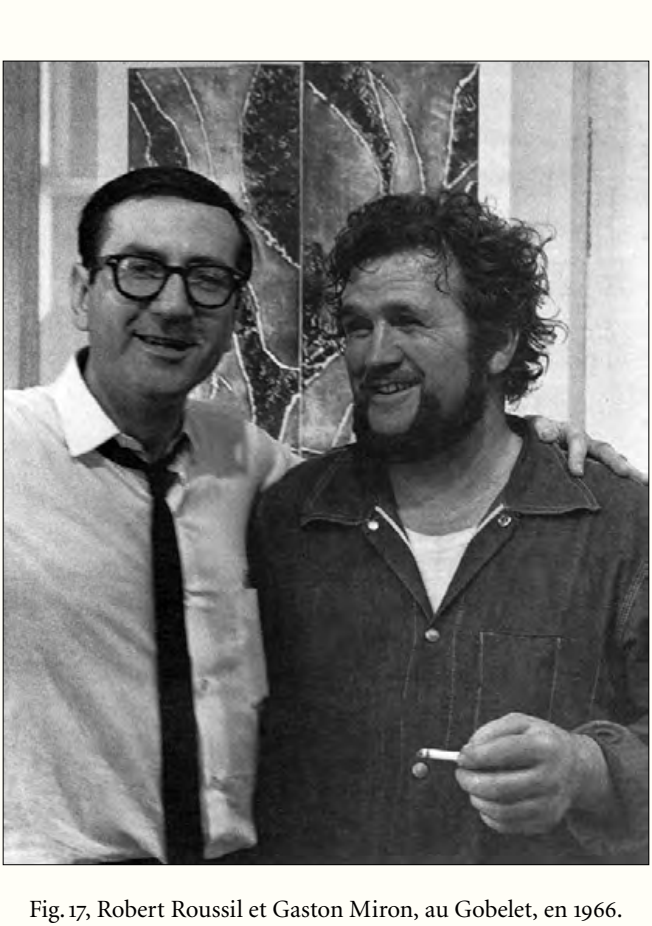


Fig. 17, Robert Roussil et Gaston Miron, au Gobelet, en 1966.

Avec les gravures de 1966, nous sommes en présence d'un Roussil absolument neuf, ayant franchi le connu, et nous voici projetés dans un univers où s'opère une genèse inédite de la matière et de ses formes de vie, qui est celle même que l'art assume, qui est son constitutif, lorsque l'artiste se jette par-dessus bord, là où il s'avance pour de bon.

Dans trois gravures, voici la dissolution progressive du reconnaissable, son brouillage, l'absorption par le néant initial. Puis voici les configurations de l'inconnu, l'inconnue matière en fusion sombre, matière solide, organique, cosmique.

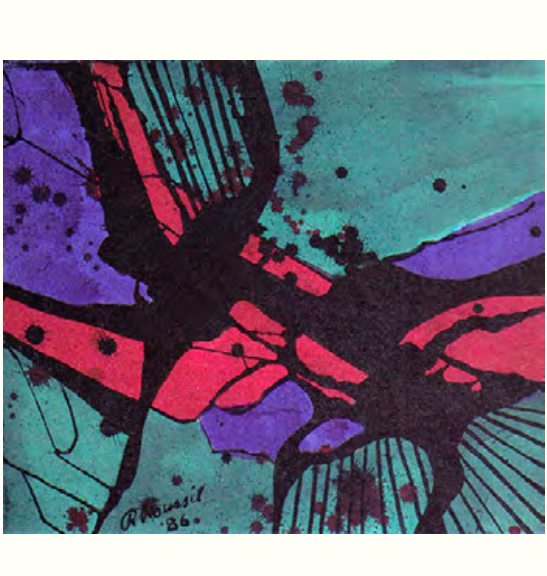
Voici les foudres, les néants, les masses indéterminées, la pétrification du feu. Voici la nuit concrète, l'espace concret, l'instantanéité de la lumière qui dure. Voici le tangible. Voici l'espace envahi, compact. Voici des ramas d'éléments, des masses de cellules, des globules, du liquide, du visqueux. Voici du conglomérat, de l'aridité, et dans l'infini des astéroïdes précis et repérables. Voici des formes mijotées, puis des formes ombilicales. Voici des forces centrifuges, le mouvement sur lui-même ou en déplacement. Voici la conscience obscure des choses en leur sein. L'existence.

Je signale au détour l'existence de deux suites assez connues, du moins de réputation, *Spoutnik et l'amour* (1957) et la série érotique qui compose *Galaxie humaine et fermeture éclair* (1968), reproduite toute entière sur les murs de la galerie de Nesle, à Paris, et où se marient les mêmes couleurs du recueil *Histoires à raconter,* à cette particularité près que l'homme (ou les hommes) y est représenté en bleu et blanc, tandis que la femme est en beige et gris légers.

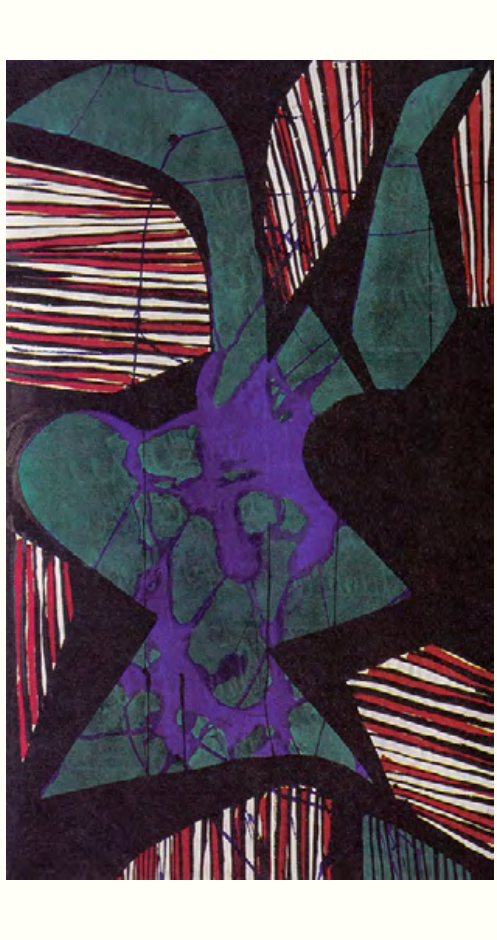
Une série de feutres, de 1980, procure au regardeur, à mesure qu'il passe d'une feuille à l'autre, l'impression de circuler dans un œsophage, des veines et des artères, à la pointe d'une sonde optique, au milieu des organes, et d'être emporté par le flux du sang.

Toutes ces œuvres mériteraient un examen plus attentif, mais je préfère considérer dès maintenant ce qui, à mon sens, constitue le meilleur exemple des réussites de Roussil dans le domaine pictural, les *Encres et gouaches,* de 1986, dont nous publions dans ces pages six spécimens (fig. 18 à 23). Je précise tout de suite que ces encres, même si je prends la liberté de leur attribuer un titre, ne forment pas un ensemble bien arrêté, comme les recueils de gravures. Il est difficile de déterminer avec précision combien il en existe, certainement plus de trente, qui ont cette dominante verte, mais il y a aussi, à Tourrettes, des centaines d'encres et de gouaches de 1985 à 1988, qu'on pourrait ranger dans la même catégorie, pour peu qu'on choisisse, comme étalon, un autre élément que la couleur. Ce pour dire que chacune de ces œuvres existe seule, comme un tableau, et n'est pas élément d'un tout, bien qu'elle semble s'inscrire dans une suite temporelle, comme si chacune marquait une étape d'un développement, depuis la forme élémentaire jusqu'à la fulguration.

Phase 1. La vie latente sommeille dans un milieu initial, aqueux, sur lequel règne la suprématie du très lent, et que la lumière ne rejoint qu'à grand peine (fig. 18 et 19). Nous sommes au fond, loin, au fond de la chose, à l'origine, là où de l'eau clapote sur des matières minérales, au début, avant jadis et autrefois. Au commencement était ceci.



Ci-haut, fig. 18,
Encre et gouache, 1986,
46,5 x 53 cm
Photo : David Lee Fong.



Ci-contre, fig. 19,
Encre et gouache, 1986,
tirée de *Histoires à raconter*,
90,5 x 53 cm
Photo : David Lee Fong.

Toutes ces encres sont peintes sur de grands papiers, probablement du vélin d'Arches, qui absorbent à ravir les couleurs, qui les enrichissent même, et dont Roussil a tiré le meilleur parti, en modifiant les valeurs selon la capacité d'absorption, comme on le voit ici sur le plan vert dans la partie supérieure droite. Quatre forces sont en présence. Le bleu, le vert, le noir et le rouge, avec de fins éclats de blanc, à peine un fil entre bleu et vert à droite. La très géologique forme rouge, qui traverse horizontalement la surface, avec son échappée vers le haut, semble en relief par rapport aux coulées de noir, plus mobiles, qui couvrent ce rouge par endroits et en soulèvent par ailleurs les plaques, comme s'il s'agissait de strates. Vert et bleu occupent les fonds, existent dessous, mais en raison de la forte concentration du noir et du rouge, ils ne peuvent accaparer l'essentiel de la surface, ils rivalisent seulement. Il y a une progression d'ensemble, partant du quart inférieur droit, qui traverse le centre, et que les poussées du noir, d'accord avec le mouvement des plaques rouges, mènent en haut à gauche. Manœuvres assez puissantes pour desceller, puis déplacer, comme une plaque elle aussi, la surface bleue de gauche. On croit entendre tomber, avec des pocs étouffés, les grosses gouttes de nuit sur le papier poreux.

Phase 2. La vie se fait remuante (fig. 20 et 21), rien n'est encore joué, mais tout de même, la lumière pénètre plus avant et, avec elle, la chaleur qui émulsionne de tous bords, tous côtés. Le blanc gagne sur le rouge, qu'il fractionne en lamelles, le vert et le noir se coalisent pour étendre leur empire et rafler toute la surface, mais c'est compter sans la vitalité du rouge et du blanc, qui sont vie et lumière, tandis que le bleu des origines s'étiole au fond, bien qu'il titre encore pas mal, à 90 % au moins. Même si le noir couvre entièrement le fond, il n'a pas gagné la partie, les autres masses et valeurs sont trop intenses pour y perdre au change. L'équilibre n'est pas rompu.

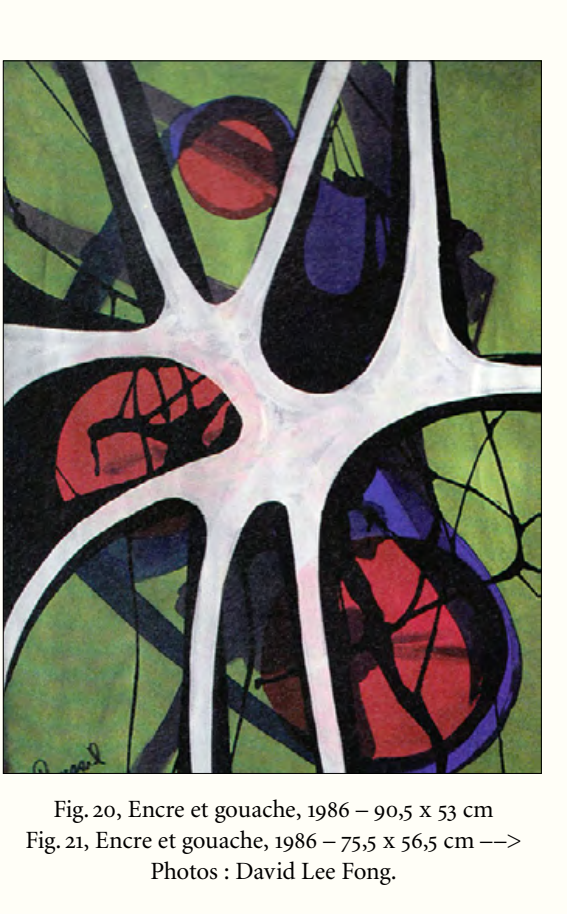


Fig. 20, Encre et gouache, 1986 – 90,5 x 53 cm
Fig. 21, Encre et gouache, 1986 – 75,5 x 56,5 cm —>
Photos : David Lee Fong.

On remarque dans cette encre, comme dans la suivante, des inscriptions en filigrane, mieux visibles dans les pans de vert et de bleu. C'est que Roussil a gaufré son papier, de telle sorte qu'en retournant la feuille, on peut lire des apophtegmes semblables à ceux qui figurent sur ses gravures. Ces sentences, Roussil les a gravées sans encre, par simple serrement de la presse, dirait-on. Derrière, elles se détachent plus pâles sur fond noir, et encore, aux seuls endroits où le noir n'a pas saturé le papier. C'est fort curieux, on se demande comment il s'y est pris pour forger des mots à l'envers, en écriture manuscrite, puis à les imprimer à l'endos. Cela demeure bien mystérieux pour moi et passionnant. Il résulte que ce passage prête à l'ensemble une qualité de facture supplémentaire.

Phase 3. La vie l'emporte sur le minéral. Fi, du très lent, fi, de la suprématie du noir, place à l'ovulation, à la fécondation, le cycle irréversible s'est mis en branle (fig. 22 et 23). Le noir, véritable nuit originelle, est écartelé ; cette fois, c'est sur le vert que tout se détache, que tout gonfle, il y a mouvement giratoire des cellules fécondées, dans le plasma placentaire du blanc, singulièrement vivace. Tonus de ce blanc qui s'étire aux quatre coins, ou membrane, que les boules rouges cherchent à rompre, le point de rupture est atteint, en vérité, nous sommes à l'instant juste où il se produit, le rouge quitte le blanc sur trois faces, cependant que le bleu se dilue, bien qu'on sente sa présence chimique, cependant que des apports de bleu imprègnent le vert en haut et en bas. Remarquable équilibre, remarquable proportion des masses, mouvement interne, organique, ou sidéral, lorsque les univers se fractionnent pour former les étoiles.

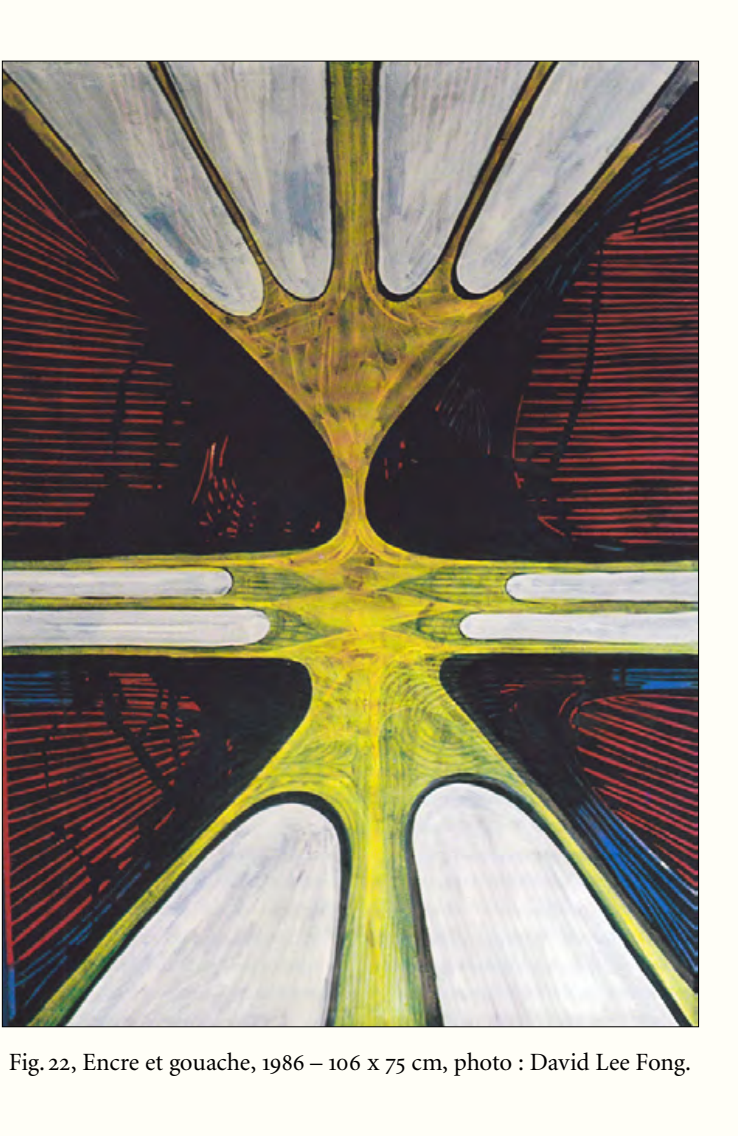


Fig. 22, Encre et gouache, 1986 – 106 x 75 cm, photo : David Lee Fong.

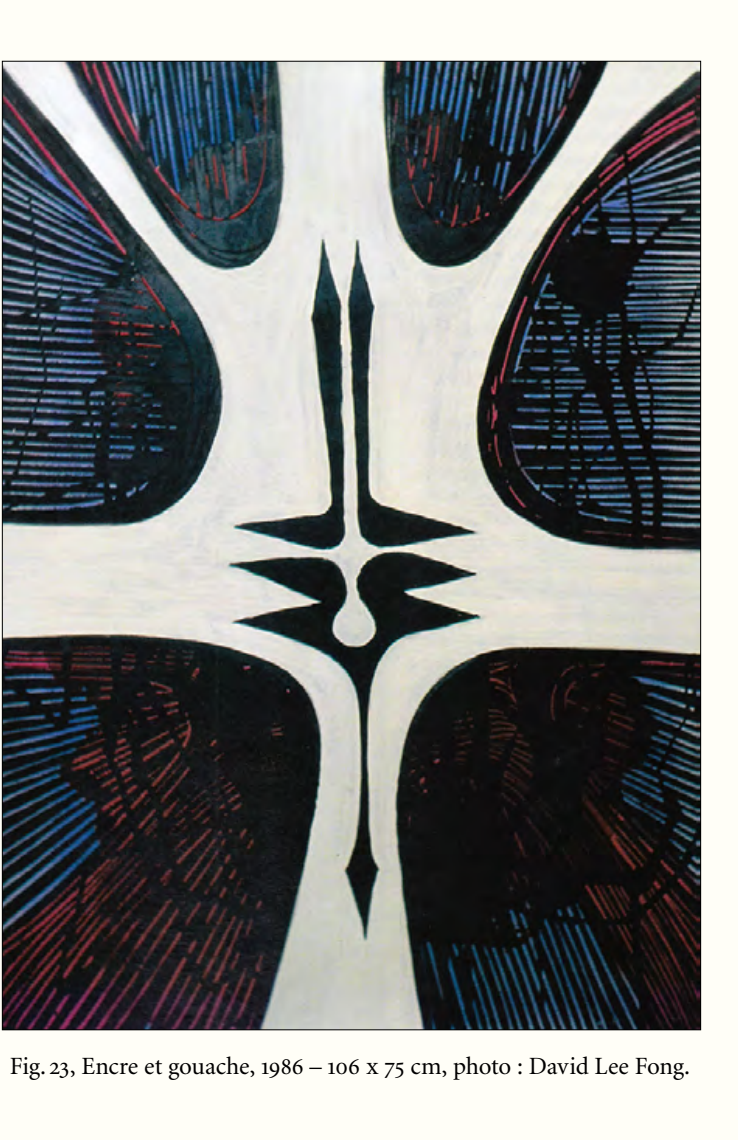


Fig. 23, Encre et gouache, 1986 – 106 x 75 cm, photo : David Lee Fong.

Phases 4, 5 et 6. Perte des eaux. Éclatement d'abord, puis phénomènes lumineux inouïs. Par saccades, toutes les couleurs changent, assourdissent, formidable tension des lignes, on sent que ça va péter, alors on n'y verra plus rien, tellement ce sera brillant. Stupéfiante énergie des formes, vigueur élastique des couleurs, du rouge, du blanc, du vert qui vire au jaune, visions d'éternels recommencements. Puis, avant que le blanc n'envahisse tout, abolissant ce qui n'est pas du blanc, soudain, juste une fraction de seconde, apparaît au centre de ce blanc, une forme noire, aiguë, comme un code génétique, une sorte de symptôme fondamental, un signe originel, marque du destin ou symbole, à la fois lugubre et de continuité, une croix générative et dentée, signalant que toute vie comprend en elle son principe de mort. Ensuite, ce sera le retour à la case départ, phase un, et ainsi de suite. Or cette croix, qui se profile soudain dans une émission de lumière intense, juste avant que le blanc n'absorbe tout, cette forme-là ressemble étrangement à la *Grande Fonte* que Roussil réalisa, en 1973, à la place Victoria. On la retrouve également dans certaines maquettes de villes, où elle tient le rôle de place centrale sur laquelle s'agglutinent des boules. Elle constitue en soi un thème dans l'œuvre, non moins significatif que celui de la *Boule*, du flambeau, ou de l'oiseau. Tout comme les testicules et les ovules en suspension dans l'espace, cette forme, tant référentielle que signifiante, acquiert la valeur d'un principe fondamental et signale qu'au fond, orgasme, vitalité, violence et mort, demeurent indissociables.

En complémentarité, nous reproduisons une acrylique sur jute (fig. 24), que Roussil appelle une *Pendrioche* et qui, par ses motifs et son esprit, appartient à la famille des Encres et gouaches. Il en existe bien une trentaine à Tourrettes, dont une partie fut exposée à la galerie de Nesle, à l'automne de 1987. Par le choix des couleurs, par la texture aussi, on se croit transporté dans une hutte, en pleine brousse, sous un toit de bambou. Un certain caractère tropical inspire cette impression d'un milieu peuplé de ouistitis avec des lianes.

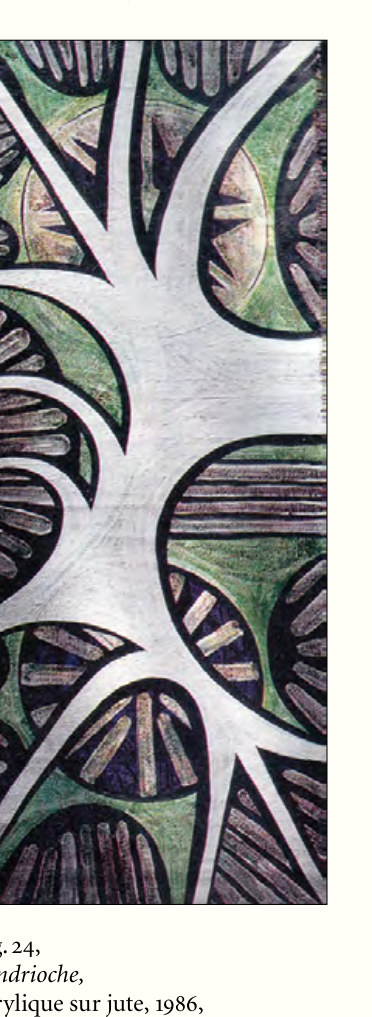


Fig. 24,
Pendrioche,
acrylique sur jute, 1986,
185 x 67 cm,
photo : David Lee Fong.

Les bas-reliefs, ou murales (peut-être vaudrait-il mieux parler de hauts-reliefs), relèvent bien évidemment de la sculpture, mais leurs motifs s'apparentent tellement à ceux des dessins, des toiles et des gravures, que je me décide à les inclure dans ce chapitre-ci. Il est d'ailleurs curieux de constater qu'à formes semblables, Roussil occupe avec plus de bonheur la surface d'un haut ou d'un bas-relief, que celle d'une toile. Le noir ici (fig. 25), qui semble constituer le fond, fait saillie, se trouve au premier plan, comme dans *La Danse de la paix*, et c'est peut-être la raison du meilleur équilibre, car les arabesques, ne dérivent pas, ne semblent pas isolées sur la surface, elles l'imprègnent plutôt et l'enracinent. Les boutons noirs, comme autant d'aréoles durcies, et entourés d'une fine pellicule de cuivre, saillent encore davantage que les plans de même couleur. Depuis 1976, Roussil a sculpté plusieurs reliefs de ce genre et certains, formés de nombreux panneaux juxtaposés, sont trois fois plus grands que celui-ci. Les motifs diffèrent, bien sûr, d'un relief à l'autre, mais ceux qu'on distingue sur notre illustration demeurent hautement caractéristiques. Il s'agit de formes roussiliennes types. On les retrouve sur des dessins, des gravures, voire des murs de béton, et on ne saurait manquer de les reconnaître après qu'on les a vues une fois.

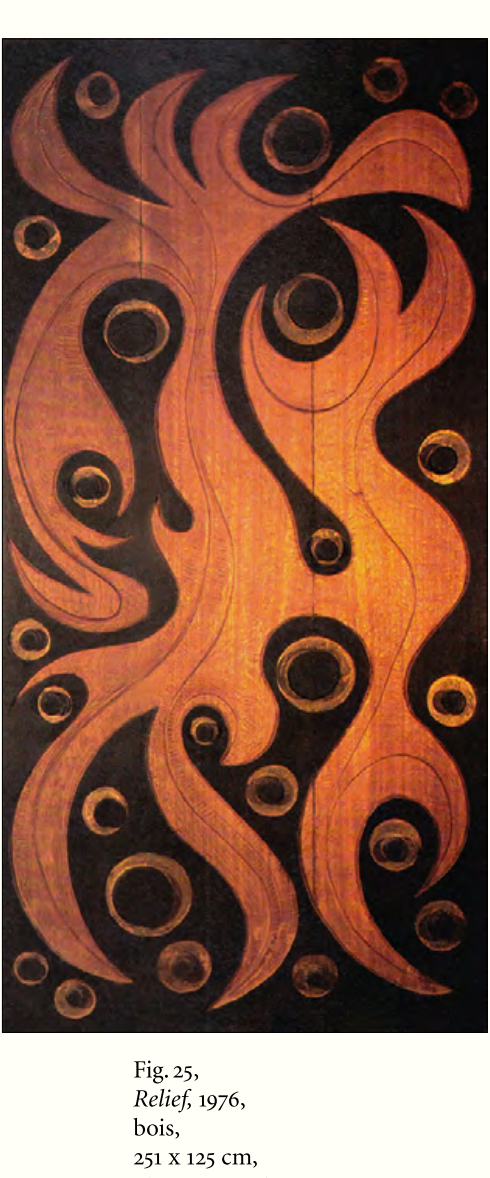


Fig. 25,
Relief, 1976,
bois,
251 x 125 cm,
photo : David Lee Fong.

Je signale en passant qu'au début des années 1950 Roussil fit des reliefs pour la porte d'entrée de résidences cossues. Règle générale, ces pièces représentent un couple avec ou sans enfant. L'une d'elles partage l'esprit des bas-reliefs que Gauguin sculpta en Océanie.

Souvent le bois est travaillé de diverses façons, avec des outils différents, cela qui lui prête plusieurs valeurs, jusqu'à trois ou quatre dans la même pièce et, dans presque tous les cas, le fond fait saillie comme ici. L'aspect décoratif de la chose, sur lequel les délicats lèvent le nez, passe au second plan dès lors qu'on examine un tant soit peu l'exécution. Il est d'usage, en effet, de ne tenir aucun compte de la somme de travail qu'une œuvre exige de son auteur, étant entendu que seuls importent les résultats. Enfreignons sans tarder cette règle, du moins dans le cas qui nous retient ici. N'ayant jamais touché à une gouge de ma vie, je me suis renseigné auprès d'un menuisier de mes amis, afin de savoir ce que représentait, en travail, un relief de ce type. Il me suffit de voir l'expression de mon ami, en jetant les yeux sur ce que je lui montrais, pour être informé sur la démesure de l'entreprise. Si de tracer semblables arabesques sur un papier peut, à la rigueur, relever de la simple récréation, il en va tout autrement lorsqu'il s'agit de les tailler aux ciseaux. L'espèce de délassement qui gagne le dessinateur en traçant ces volutes se transmue, chez le sculpteur, en une détermination qui convoque effort physique et volonté décisive. On dira que cela n'ajoute rien au résultat ? Minute. Voilà qui révèle au contraire une singulière disposition d'esprit et qui modifie le sens de l'œuvre. On quitte le domaine des loisirs pour celui des grands travaux. Les arabesques ne sont plus que prétexte, comme les fleurs dans un poème parnassien. Les poètes, c'est bien connu, se fichent des fleurs et des oiseaux. À moins qu'ils ne soient poètes animaliers, ce sont les vers qui les occupent. L'exécution prime. Même phénomène ici. C'est de sculpter qui compte. Cela qui nous amène à un autre chapitre.

CHAPITRE 5

Rude besogne

– Les sculptures –

Bien qu'il puisse paraître un peu artificiel de distinguer entre les sculptures de petit format et celles qu'on dit monumentales, étant entendu que les mêmes formes se retrouvent souvent chez les unes et les autres, je procéderai néanmoins de cette manière dans un premier temps. Plusieurs sculptures de grandes dimensions, exécutées par Roussil lors de symposiums en plein air, ou commandées par des municipalités, ont aujourd'hui disparu. Détruites, ou déboulonnées, certaines d'entre elles donnèrent lieu à des procès et feront l'objet d'un chapitre à part. Les sculptures monumentales toujours en place ont été réalisées, celles-là, depuis 1973. Quelques-unes se rangent parmi ce que je nommerai des chefs-d'œuvre définitifs. Non pas que les sculptures de moindre dimension ne soient, elles aussi, des œuvres de grande valeur, mais afin d'y voir clair, il me semble préférable de les distinguer des autres. Du reste, lorsque j'écris petites sculptures, c'est une façon de parler, plusieurs de ces pièces dépassent largement les deux mètres.

La distinction entre petites et grandes sculptures ne suffira pas, car dans les œuvres de la première catégorie, se côtoient de très longs bois et des figurines en or. Je tiendrai compte des matières également, qui appellent le plus souvent des formes différentes. Roussil travaille avec les matériaux dont il dispose dans le moment et semble avoir toujours agi de cette manière. Quand les circonstances lui permettent de mettre la main sur une telle quantité de bronze, il fait des pièces en bronze. Cela dure le temps qu'il a du bronze, puis il passe à autre chose. Nous parlerions volontiers de périodes, si Roussil n'avait eu la chance, parfois, de disposer de deux ou trois matériaux en même temps. Dans ce cas, les formes se ressemblent, qu'elles soient en bronze ou en bois. C'est quand même assez rare et n'embrouillons pas tout. Il y a des périodes dans les formes et d'autres dans les matières. Elles se chevauchent à l'occasion.

Entre 1946 et 1949, lorsqu'il enseignait au Musée des beaux-arts, Roussil tailla des pierres, sculpta des céramiques et coula des pièces en ciment. On n'en trouve plus guère. Lorsqu'il fut contraint de démissionner, il demanda à un de ses amis l'autorisation de déposer une quinzaine de sculptures en pierre sur la pelouse devant chez lui, puis il n'y songea plus. Quelques années après, il découvrit que cet ami était mort, que sa maison avait disparu, qu'on avait bâti un édifice à la place. Curieux de connaître le sort de ses sculptures, il apprit que tout avait été jeté à la décharge au moment de la démolition de l'immeuble. Des années plus tard, un propriétaire de galerie lui demanda d'authentifier une sculpture dont il ignorait la provenance. C'était une des quinze sculptures prétendument disparues. Ce pour dire que des pierres de cette époque existent encore, ici ou là, mais ce sont des raretés. *La Famille* complète du Musée des beaux-arts du Canada date de cette période. Roussil taillera d'autres pierres dans la suite, mais les sculptures de ce type ne forment pas, jusqu'à ce jour, un ensemble important dans son œuvre, beaucoup moins considérable en tout cas que ses pièces en bois.

Durant la décennie qui précéda son installation en France, Roussil exécuta un très grand nombre de sculptures en bois, que d'aucuns jugent exceptionnelles et qui constituent, pour d'autres, la meilleure période de son œuvre. Ce n'est pas mon avis. Exceptionnelles, oui. Ce sont de saisissantes réussites, des pièces de virtuose, mais d'autres périodes me paraissent plus imaginatives encore. *L'Envol d'une femme*, *L'Homme au repos*, *Gesticulation*, marquent cette époque, de même que la *Musicienne d'Égypte*, dont il a été question au premier chapitre. Formes élégantes, aussi spirituelles que sensuelles, elles correspondent à l'idée qu'on se fait des œuvres de salon. Il m'est impossible d'en préciser le nombre, Roussil l'ignore lui-même, disons qu'il en existe énormément et leurs propriétaires les conservent avec amour.

Durant cette période, les formes en bois les plus courantes sont des variations sur le motif de la figure féminine dans *La Famille*. Souvent deux corps enlacés en bois d'orme. On évoquait fréquemment à leur sujet, et à juste titre, la *Vénus de Lespugue*. Ces pièces se situent à la frontière entre le figuratif et l'abstraction. Roussil explique que les premiers symposiums, celui de Kostanjevica notamment, en 1961, l'ont totalement libéré de la figuration, mais dès 1954 plusieurs pièces en bois ne présentaient déjà plus rien de figuratif, la *Gesticulation* (fig. 26), en est le meilleur exemple. Une foule de ces sculptures portent des titres comme *L'Oiseau*, *L'Envol*, ou *Colombe*, noms qui leur ont été attribués par leurs propriétaires, ou par des critiques pressés de les identifier pour ne pas les confondre. Outre cela, un règlement de douane exigeait, j'ignore s'il existe toujours, que les œuvres d'art portent un titre avant de franchir les frontières. Ainsi des propriétaires de galeries et des conservateurs furent contraints de nommer certaines pièces et ces titres leur sont restés. Ces choses-là se font à la légère. Quand telle sculpture évoque un envol, hop, on l'appelle *L'Oiseau*, lui conférant d'office un cachet figuratif, qui n'existait pas forcément dans l'esprit de l'artiste. Certes on distingue souvent des déhanchements, des mouvements de jazz, ou de *boogie-woogie*, mais qui doivent davantage à la danse qu'au règne animal proprement dit. Bien que ces bois présentent un caractère primitif, ils sont avant tout tributaires des années 1950, c'est-à-dire qu'ils en partagent l'esprit, comme la peinture d'un tel respire les années 1920 ou 1930.

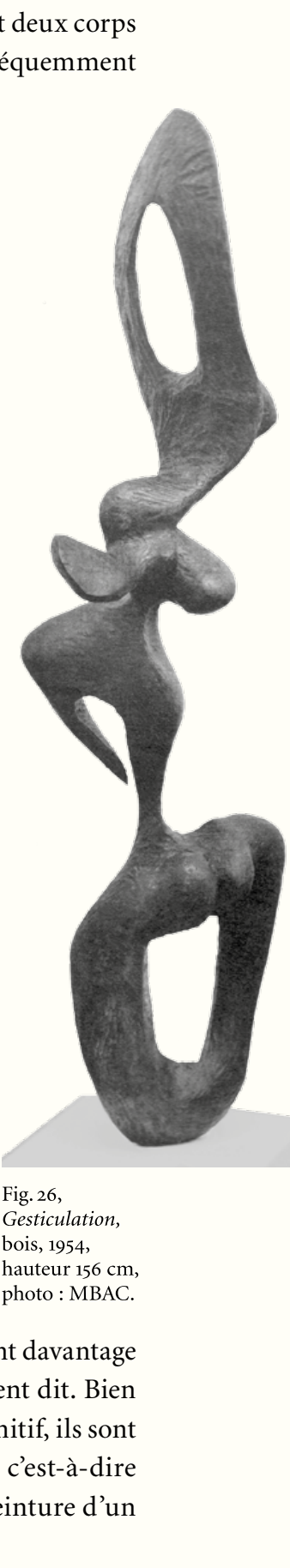


Fig. 26,
Gesticulation,
bois, 1954,
hauteur 156 cm,
photo : MBAC.

Le très androgyne *Homme au repos* (ou *Hermaphrodite*), de 1954, est peut-être, avec la *Mère et enfant*, du Musée national des beaux-arts du Québec, et *La Famille*, l'une des sculptures les plus figuratives que Roussil ait faites, toutes périodes et matières confondues (fig. 27). Sa facture est classique, soit moins académique que solide. Des lignes claires, des formes mesurées, un caractère indémodable. Beaucoup plus serein et moins crispé que la figure du père dans *La Famille*, cet homme-là surprend par l'humour. On ne peut réprimer un sourire en le voyant faussement ingénu sur son socle, comme s'il ignorait la forme féminine qui frappe d'abord en lui, malgré des organes bien identifiables et malgré la forme générale qui suggère un phallus, le bassin figurant les bourses et la tête, le gland. Peu de mouvement ici, le personnage est au repos, pas de tension donc, mais l'aisance naturelle de qui aurait toujours vécu en état de nudité, absolument ignorant des interdits qui existent à cet égard, l'attitude donne à entendre que le public est présent. À la fois giton de la Rome antique et mutant du futur, *L'Homme au repos* se dresse sans malice contre la pudibonderie caractérielle et la haine du sexe particulières à notre civilisation. Si le personnage surprend par sa candeur, tant sa pose est tranquille et régulière, il est clair, en revanche, que Roussil, lui, n'était pas naïf en prêtant à cette pièce une si fraîche assurance. En fait, il instruisait le spectateur d'un trait de caractère dominant chez lui et irrépressible : l'ironie. Avec une pièce comme celle-là, si lisible, il affirmait clairement son humour, qu'on aura soin de ne pas oublier devant ses sculptures les plus abstraites, car l'ironie qui le singularise produit sur son art un effet de taille. Elle défend que se manifeste le moindre pathos. Même avec ses machines complexes, comme *L'Isolateur*, par exemple, Roussil n'omet jamais cette dimension, de telle sorte que ses sculptures possèdent toutes une qualité spirituelle, un second degré comme on dit aujourd'hui, elles lancent un clin d'œil vers qui comprend aux dépens d'un tiers qui ne saisit pas. Grâce à cette caractéristique, ses œuvres échappent à l'esprit grave et sérieux, qui imprègne souvent les pièces de tant d'artistes, comme si l'effort pour lever tel problème technique annihilait chez eux toute légèreté d'esprit. Cette sculpture de la première période indique un ton qui ne se démentira plus et qui, dans une large mesure, détermine l'ensemble de l'œuvre.

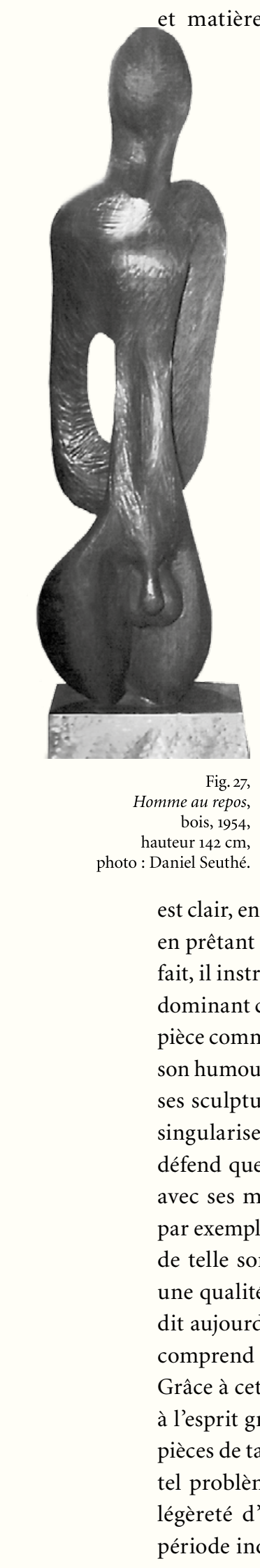


Fig. 27,
Homme au repos,
bois, 1954,
hauteur 142 cm,
photo : Daniel Seuthé.

L'Homme au repos donne le diapason, mais on ne peut pas dire que ses lignes soient représentatives de ce qui viendra ni de tous les bois sculptés durant cette période. Il est rare, même dans les années 1950, que Roussil fasse des pièces à ce point narratives. À cet égard, la *Gesticulation* est plus caractéristique (fig. 26). J'admets que la grande majorité des bois de 1949 à 1956 se prêtent à des comparaisons avec le corps humain. Torsions de danseuses, déhanchements, courbures harmonieuses lancées dans l'espace, on distingue un peu de tout ça dans *Gesticulation*, mais sans pouvoir identifier nettement un membre ou un torse. Chaque regardeur y va de ses correspondances, mais ces interprétations demeurent les siennes, absolument, comme je l'ai fait avec la *Musicienne d'Égypte*.

Dans le catalogue de l'exposition « Des oiseaux et des hommes », qui eut lieu à la galerie A au cours de l'automne 1979, Jacques Melançon utilise la formule abstraction anthropomorphique, pour qualifier plusieurs pièces de la première période. Malgré sa souplesse, cette formule s'applique tout de même mal à *Gesticulation*. Il y a ici un rythme, un mouvement soudain, vif et vite, presque brusque et léger, comme une signature dessinée dans l'espace à la pointe du fleuret. Le motif, exact, zèbre l'air avec rapidité. Il saute. À parts égales, il y a de la danse et de l'éclair, c'est-à-dire mouvement et lumière. Comme un effet stroboscopique, Roussil interrompt une oscillation furtive, qui échappe à l'œil d'ordinaire et que la conscience enregistre à peine. D'aucuns y voient un soupir, merveilleusement preste, bondissant hors de la partition, ou une virevolte de flamenco, le choix est vaste. Dans les deux perforations, en haut et en bas, espace et lumière pénètrent avec facilité et infléchissent le mouvement général. L'inclinaison de l'ouverture, dans la partie supérieure, attire l'objet vers le haut, elle l'empêche de basculer. À l'évidence, la sculpture gesticule en deux temps : une progression et un recul, presque simultanés. L'élément central serait un muscle dont la contraction détermine le balancement du reste, et les deux ouvertures, comme de l'eau enfermée dans un solide en mouvement, ou des seins féminins dans la course, accusent un léger retard par rapport à la secousse. Elles vont dans le sens de la progression, alors que le contrecoup s'est déjà produit. Elles frappent sur la paroi opposée au mouvement. Dans le volume inférieur, les lignes rappellent subrepticement la technique que les Grecs appliquaient jadis à leurs nus : le poids repose sur une jambe qui hausse la hanche du même côté. Sinon que le fragment libre, ici, porte plus haut que l'élément d'assise. L'aplomb reste irréprochable, cependant, et la colonne mélodieuse monte au gré du rythme. Enfin la jointure, entre l'élément central et la partie inférieure, montre une surprenante délicatesse. On s'en souviendra devant les robustes constructions de poteaux télégraphiques de 1965.

Œuvre tout à fait sans analogue, *Gesticulation* a l'élégante élasticité des fauves et la précision des rapaces en piqué. Roussil réussit merveilleusement, avec une simple forme en peuplier, à transmettre l'idée du mot véloce. Sa pièce claque dans l'air. Elle étincelle comme une formule d'esprit dans la conversation. La dimension sensuelle, si caractéristique de ses bois, est toujours présente, mais spiritualisée, dirait-on, et transposée sans récit par la miraculeuse souplesse des lignes sur lesquelles coule l'espace avec volupté. Dès ses débuts, Roussil manifesta d'anormales dispositions pour la sculpture, mais, en 1954, avec une pièce comme celle-là, il démontre que certains bûcherons communistes possèdent le pouvoir d'exprimer une sensibilité hors du commun, que des légions d'esthètes ne sauraient que leur envier.

En imaginant les variations possibles, à partir des lignes de la femme dans *La Famille*, celles de *L'Homme au repos*, de la *Musicienne d'Égypte* et de *Gesticulation*, le lecteur se fera une idée, non pas précise bien sûr, mais assez juste, des formes qui distinguent les nombreux bois de cette phase importante.

Cela étant dit, je reconnais qu'il était arbitraire de limiter cette période des bois à 1956, car en s'installant en France, Roussil ne modifia pas énormément sa manière, du moins dans les premiers temps. Ses bois prennent cependant de plus grandes proportions, deux mètres, deux mètres cinquante et trois mètres parfois. Ce qui change le plus, en premier lieu, c'est le type de bois employé. En dégageant les moulins, Roussil retira des oliviers, dont les racines, explique-t-il, sont souvent plus grosses que le tronc. Le bois d'olivier, très dur, possède une qualité si particulière que les sculpteurs sont presque forcés de respecter ses lignes, contrainte qui rebute Roussil. Il découvrit également en Provence un autre bois, que les natifs nomment le piboule, qui se révèle encore plus résistant que l'olivier. Au cours des premières années à Tourrettes, Roussil sculpta donc plusieurs pièces en olivier et en piboule, dont une, très longue, fut exposée une saison sur la terrasse du Musée d'art moderne, à Paris. Durant cette période, les formes s'allongent, s'allègent aussi, les lignes suivent encore les veines du bois, bien que Roussil n'entende pas donner dans ce piège et qu'il fasse en sorte d'infléchir les formes à sa manière. Son *Cheval*, que certains nomment *Pégase* et d'autres la *Grande araignée*, date de son installation sur la Côte d'Azur. Il est fait de plusieurs pièces juxtaposées et fut peut-être l'une des premières incursions de Roussil dans le système qu'il qualifiera plus tard de modulaire.

Dans le livre intitulé *Vers l'universalité*, il explique son sentiment à propos du bois : « Il y a une théorie qui dit qu'il faut suivre le sens du bois, personnellement elle ne me concerne pas. Je crois que je défonce le bois. (…) J'aime la matière mais je ne lui porte aucun respect. » Ensuite, il ajoute : « Je pense que plus on travaille une œuvre, plus on abandonne des tentations romantiques, des aspects plaisants au départ, comme la belle matière d'une pierre ou une belle branche. Comme dans le feu on abandonne les bûches, dans une sculpture on délaisse le romantisme de l'élément. » Cette confidence date de 1977. Roussil travaillait alors à *L'Isolateur*. Il n'était plus question pour lui de suivre les lignes du bois, mais au début des années 1960, peut-être n'était-il pas si catégorique. Quand on regarde bien les sculptures en bois exécutées à cette époque, on sent, oui, qu'il veut échapper au charme que cette matière exerce sur lui. Le bois le porte naturellement vers les formes féminines et il tente de résister à cette inclination. Il cherche des lignes plus éclatées, moins refermées sur elles-mêmes. Pour parler en langage simple, sinon simpliste, disons qu'il entend prêter au bois des formes plus mâles et viriles. Il y a profusion de trompes, de queues, d'appendices tentaculaires quasi préhensiles, des langues démesurées aussi, de longs membres tendus vers autrui. Il démontre que le bois n'est pas juste sensuel et rêveur, mais possède une dimension robuste, plus puissante et dynamique. J'en veux pour exemple la très curieuse et réussie *Composition*, taillée dans la masse en bois d'orme, que le Musée des beaux-arts de Montréal lui commanda en 1959 (fig. 28). L'étonnante vigueur de cette pièce, presque violente, procure une impression de force physique exceptionnelle. Je note pour la petite histoire que le Musée avait d'abord accepté, sur croquis, une pièce déjà existante, que Roussil expédia à Montréal et que les responsables du Musée refusèrent pour des raisons morales encore une fois. Roussil en fut quitte pour exécuter une seconde sculpture, soit cette *Composition,* qui mesure plus de deux mètres. *Le Totem provençal* figure aussi parmi les bois de cette période, mais on le range plutôt avec les pièces monumentales. Quelques années plus tard, une autre période en bois de chêne proposera des formes inédites, mais pour le moment, Roussil songe à de nouvelles matières.

Après avoir déblayé le terrain des moulins, Roussil construisit une fonderie et des fours à céramique dans l'atelier. Deux raisons principales à cela. Le désir, d'abord, de retravailler la fonte et la terre cuite, et le besoin, ensuite, de faire des œuvres de format moyen, mieux adaptées au marché. Roussil n'avait pas coupé les ponts avec le Canada et sa réputation ne s'y était pas évanouie après son départ.

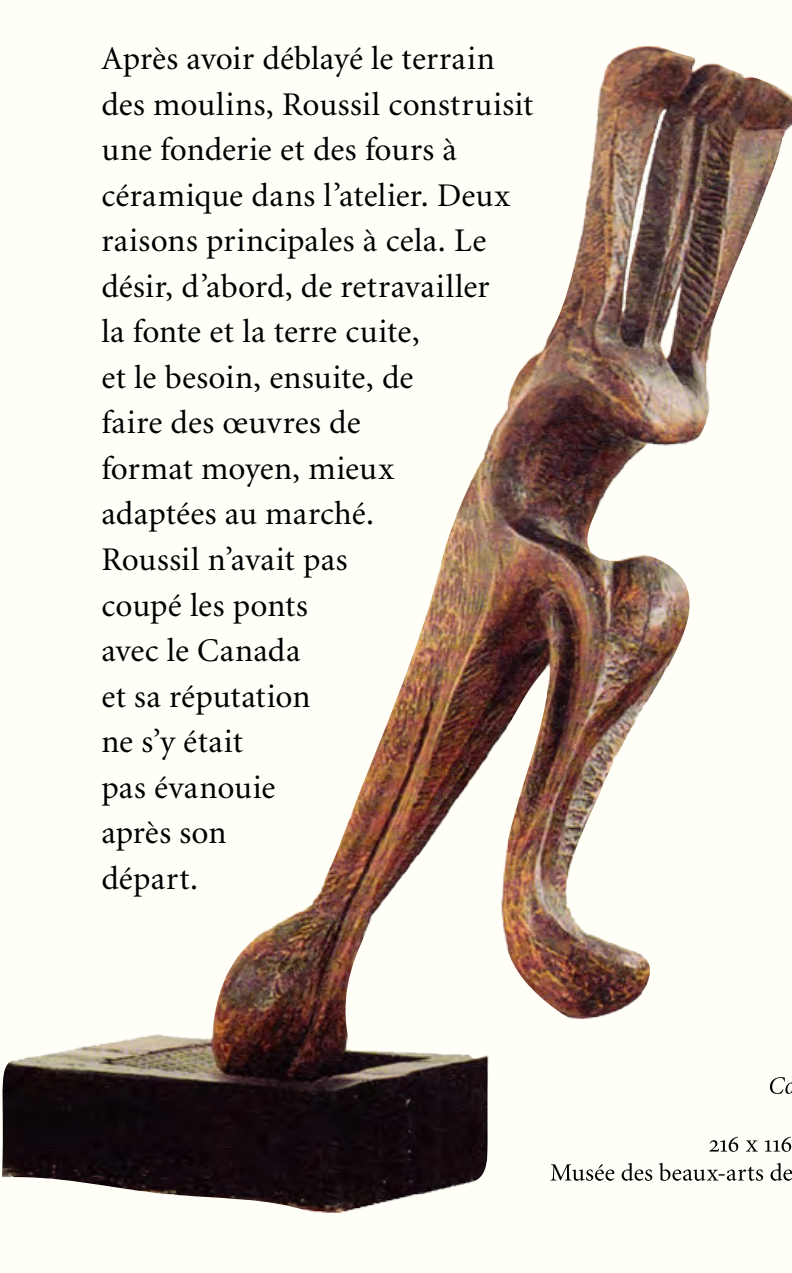


Fig. 28,
Composition,
bois, 1960,
216 x 116,7 x 76 cm,
Musée des beaux-arts de Montréal.

Considéré comme l'un des sculpteurs modernes les plus créatifs de sa génération, on souhaitait qu'il envoyât régulièrement de nouvelles pièces. Outre cela, les milieux français de la sculpture connaissaient une bonne activité. Depuis 1949, Denys Chevalier organisait chaque année un Salon de la jeune sculpture, dans les jardins du musée Rodin, aux Tuileries, à Bagatelle ou au musée Bourdelle. Durant les années 1960, Roussil participa régulièrement à ce Salon et se lia d'amitié avec Chevalier qui le présentera, en avril 1961, à la galerie Muratore, de Nice. Auparavant, en 1957, il exposa, en solo à la galerie Creuze, où il avait déjà présenté quelques pièces avant le Congrès de Vienne. En 1958, une de ses sculptures prit place dans le pavillon français de l'Exposition universelle de Bruxelles et, trois ans plus tard, Roussil participa au symposium de Yougoslavie. Je m'arrête. On pourrait parler de plusieurs autres événements de ce type, mais ces informations visent avant tout à illustrer l'activité qui était la sienne à l'époque. Il travaillait donc énormément et le besoin d'installer une fonderie à domicile n'était pour lui ni un luxe ni un caprice.

Construire des fours. Roussil aurait bien pu s'en procurer, on en vend. Non, il entendait les faire lui-même, de ses mains, comme il avait construit la cheminée principale des moulins avant de faire le lit. La fabrication de fours constitue une étape préliminaire. Elle nécessite des expériences techniques qui mettent Roussil dans la disposition d'esprit idéale pour travailler. Un tel besoin paraît intéressant en soi, car il existe une opération mystérieuse dans le coulage des métaux et la connaissance de la structure interne des fours donne prise sur ce mystère. Un peu. Elle est un moyen d'approcher son secret, de le démythifier. De plus, en construisant lui-même son four, l'artiste se porte garant des pièces qu'il offre ensuite aux acheteurs, mais surtout c'est une façon de préparer le terrain avant de s'engager dans la bataille. On balaie l'atelier, on repeint les murs, on nettoie ses outils. On part à neuf. Au début des années 1960, Roussil réalisa des fontes et des céramiques à domicile, coula des bronzes chez Marinelli, à Florence, et fabriqua d'autres fontes à Paris et à Montmagny, près de Québec. Les formes de ces fontes-là ne ressemblent en rien aux bois de la période précédente et se distinguent énormément des céramiques cuites en même temps.

Chaque matière appelle ses formes, sans doute, mais il n'y avait pas que cela. Une transition se produit dans l'œuvre de Roussil à cette époque. Il rompt de manière catégorique avec la notion de beauté telle qu'on la conçoit d'ordinaire, il s'attaque au concept même de beauté, dans une lutte plus intérieure que démonstrative. J'entends qu'il ne vise pas tant à épater le bourgeois, ou à prouver son audace, il veut saisir à la gorge, et tordre, la notion de beauté qu'on nous inculque dès la naissance et qui se terre en lui. Rude besogne. D'autres s'y sont cassé le cou. Van Gogh : « Il me faudra même encore me guérir davantage de l'abrutissement conventionnel de notre ainsi nommé état civilisé afin d'avoir un meilleur modèle pour un meilleur tableau. » (Lettre à Gauguin, 3 octobre 1888.) Cette notion de beauté, qui débouche trop souvent sur le bon goût (« ce vice de l'art », écrit Jacques Lepage), est une bête tapie dans la conscience. Il convient de la terrasser si on veut être libre. Avant de renouer avec la beauté, il faut avoir rompu avec elle et le parcours est plus ou moins long selon les exigences de l'artiste. Dans le cas de Roussil, je l'estime à quinze ans. Ceux qui ne sont pas artistes s'accommodent très bien de la beauté ordinaire, mais cet accommodement général constitue un obstacle qui se mue chez certains êtres d'exception en une sorte de monstre froid, une muraille de convention, qu'ils doivent franchir un jour, parce que la vérité loge de l'autre bord. Les habiles, les fins calculateurs, préfèrent contourner l'obstacle et ces petits arrangements avec leur conscience produisent souvent de jolis résultats. Qui plaisent. Et qu'on prime. Mais les artistes d'une certaine trempe s'obstinent. Ils veulent trancher l'hydre à coups de sabre, ou défoncer le mur avec des béliers. Travail d'autant plus dantesque que l'hydre gîte aussi en eux.

Au tournant de 1962, Roussil en a plein le dos des bébelles esthétiques. Il se lance à l'assaut de l'abominable créature, qu'il a si bien identifiée d'ailleurs, que ses totems provençaux, ses grandes pièces tentaculaires, dont je parlais tout à l'heure, représentent des hydres justement, dont les têtes poussent à mesure qu'il les taille. Un gros travail donc, qui durera quinze années. Ensuite la fusion vers laquelle se porte son être aura lieu ; nous n'en sommes pas là. Nous en sommes même loin. Pour l'instant, Roussil sonne la charge à coups de bronze.

Et de fontes. Celles de 1963-1964 sont tout ce qu'il y a de plus impie et d'un primitivisme rare. Il n'est pas douteux que cette matière lui inspire des idées de puissance physique. À mille années-lumière des délicates attaches en bois, ces mastofontes frappent par leur robustesse, leur solidité, leur caractère farouche et sauvage. La figuration a joliment pris la tangente. Les amateurs de viande crue et de plats épicés, les alpinistes, les ennemis de la chose douceâtre, épris d'austérité sans mollesse, trouvent là programme de rigueur à leur mesure. Ces pièces (fig.) sont des directs à l'estomac. Formes dans l'espace, évidemment, sinon que l'espace, ici, est vertement malmené. Les fontes le déchirent, le labourent comme des socs. On ne sait rien de plus rugueux ni de plus revêche. Sans finition du tout, la surface de ces pièces présente des aspérités tranchantes. Ce sont des objets dangereux, à tenir hors de la portée des enfants. Un jour, si on les réunit pour une exposition, la salle présentera l'image d'une charge de dragons sous le premier Empire. C'est plein de pics et de coutres. Plusieurs de ces sculptures sont perforées, question d'allégement sans doute, mais toutes s'élancent, sus à l'espace. Nés du feu, ces sarcloirs montent vers le ciel et l'ensemencent.

Itinéraire périlleux d'une fonte. Un ancien membre du groupe Les Compagnons de la chanson, s'installa vers la fin de sa vie à Tourrettes et se prit de passion pour l'œuvre de Roussil, auquel il acheta plusieurs pièces, dont une grande fonte de deux mètres. Malade, cet homme demanda, par testament, qu'on installe cette fonte sur sa tombe après sa mort. Ce qui fut fait. Quelques semaines plus tard, sous le prétexte « qu'on n'était pas au Père-Lachaise », le maire de Tourrettes ordonna à son cantonnier d'emporter la sculpture et de la jeter à la ferraille, où Roussil la récupéra. Dans la suite, l'ingénieur Bernard Lamarre acquit la pièce (fig. 29) et l'emporta chez lui où elle se trouve toujours.

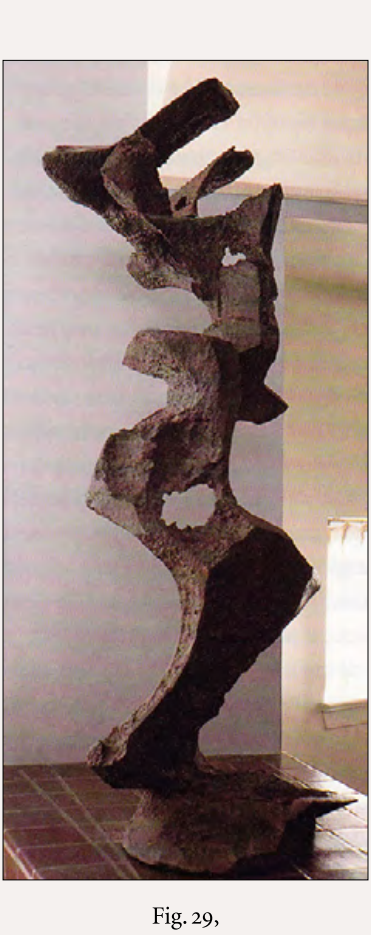


Fig. 29,
Fonte, vers 1963, hauteur 162 cm,
collection particulière, Montréal,
photo : Daniel Seuthé.

Les céramiques et les terres cuites de la même époque diffèrent singulièrement, par leurs formes, des fontes dont je viens de parler. Autant ces dernières sont belliqueuses, aratoires, autant les céramiques portent au songe et à la méditation. Il paraît évident que le travail sur cette matière, la céramique, plonge Roussil dans des états de rêverie profonde. On le sent. On l'éprouve soi-même. Supérieurement féminines, on pénètre avec ces pièces-là dans le domaine des phénomènes organiques et matriciels.

Plusieurs critiques soulignaient naguère le caractère érotique des sculptures en bois de la première période, eh bien, on pourrait parler ici de formes génitales internes, tellement ça palpite. Les céramiques roulent, glissent sur elles-mêmes, ondulent à la manière de créatures marines préhistoriques. Le mouvement de l'eau y est sensible, la pression de l'eau, son flux et son reflux, qui modifient la conformation de la glande ou de l'organe. Certaines céramiques présentent l'aspect d'une tête de pieuvre, pas trop menaçante, originelle plutôt. Elles sont vivantes, mais d'une vie lente, prolifique. Parfois l'image de gastéropodes en coït se présente à l'esprit et on attend que des œufs sortent par dizaines. Sculptures de taille moyenne, entre quarante et quatre vingt centimètres environ. Celle que nous reproduisons ici (fig. 30), verte avec des mouchetures rouge vin, et à peine vernissée, évoque déjà les maquettes en plâtre et en terre cuite que Roussil nommera, vers 1964, ses sculptures habitables.

Car tandis qu'il rêve en moulant ces pièces-là, une idée se développe dans son esprit. Roussil applique le terme habitable à toutes les sculptures de grande taille qu'il est possible d'escalader de l'intérieur, mais il s'agit généralement de sculptures ouvertes à tous les vents, comme la *Galaxie humaine,* à Toronto. Aussi le terme habitable paraît-il abusif à certaines personnes qui préfèrent celui de pénétrable. On ne saurait leur donner tort, sinon que le mot habitable s'oppose également à inhumain. Maintenant le concept a évolué. Les maquettes en plâtre et en terre cuite sont bel et bien des maquettes de maisons. Fermées. Divisées en chambres, avec des cheminées, des balcons, des terrasses. De type un peu troglodytique, elles procèdent absolument des formes particulières aux céramiques vertes ; notre illustration donne une excellente idée de cette forme en gestation. De ces formes, devrais-je écrire, car durant cette période, il n'y eut pas deux sculptures habitables pareilles.

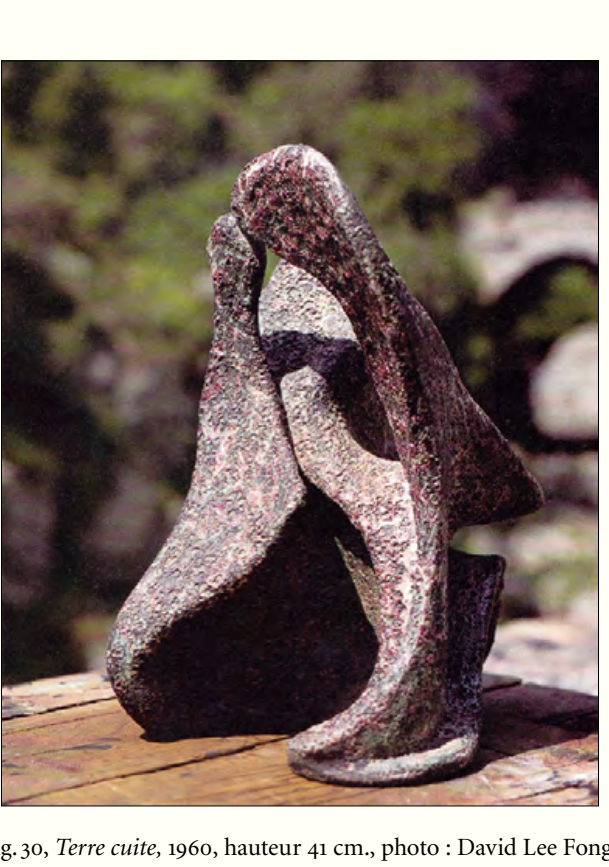


Fig. 30, *Terre cuite,* 1960, hauteur 41 cm., photo : David Lee Fong.

Ainsi, de la matière qui le porte à modeler des formes essentiellement féminines, Roussil conçoit l'idée de bâtir des maisons. Il semble que le métal chauffé, bien qu'il soit davantage structural que sculpté, n'ait pas l'intériorité suffisante que possèdent le bois, la terre et même le ciment, pour conduire la rêverie dans cette direction. Par son travail sur la terre cuite, Roussil débouche sur une conception qui le mènera progressivement à la *Boule,* puis à d'autres réalisations d'envergure, nées de cet esprit.

À la même époque, le sculpteur français Étienne-Martin, que Roussil rencontra sans doute aux Salons de Chevalier, travaillait dans ce sens. Ses recherches le conduisirent à créer une série de *Demeures.* Au Québec, Yvette Bisson, Gilles Lauzé et quelques autres s'intéressaient également à la question de l'habitat et firent un certain nombre de propositions, sous forme de maquettes d'immeubles, et même de villes modulaires. C'est pure coïncidence. On se reportera aux paroles de Roussil, citées plus haut à propos des moulins, pour mesurer l'importance psychologique que représente pour lui le projet des sculptures habitables. La réalisation de telles œuvres demeure à ses yeux primordiale. Osons le mot : il en va de sa vie. Je ne saurais dire pourquoi, mais on doit le croire. Son équilibre en dépend. Il s'agit ni plus ni moins de créer, à l'exemple d'Antonio Gaudí et de sa *Sangrada Familia,* une architecture du rêve, c'est-à-dire une architecture inédite, issue du rêve que procure le maniement de certaines substances. Entrer dans une sculpture comme on pénètre dans une caverne. Ou dans un utérus.

À l'origine, d'après Roussil, ces maisons devaient être des sculptures uniques destinées à des particuliers capables de s'offrir une résidence secondaire haut de gamme, mais cette idée, qui s'éloignait par trop de son désir d'intervenir dans le fonctionnement de la vie sociale, lui déplut peu à peu. Faire des œuvres de salon, ou des salons d'apparat, cela revient au même. Et nous verrons que la *Boule* devait avoir des sœurs, mais restons-en à l'évolution des formes pour l'instant et résumons.

Il y eut d'une part, à cette époque, des pièces en fer et des fontes dont les formes sont celles que j'ai décrites et, d'autre part, des céramiques ondoyantes qui conduiront aux maquettes alvéolées des sculptures habitables. À mi-chemin entre ces deux types de formes se dressent les bronzes (fig. 31). Moins abruptes que les fontes, moins aiguës que les fers, ces pièces rappellent à l'occasion des créatures marines debout sur un pied. Parfois le contour d'une maison roussilienne se profile mais, pour l'essentiel, on évolue dans un monde mi-végétal, mi-animal, plus ou moins fantastique et parfois féminin.

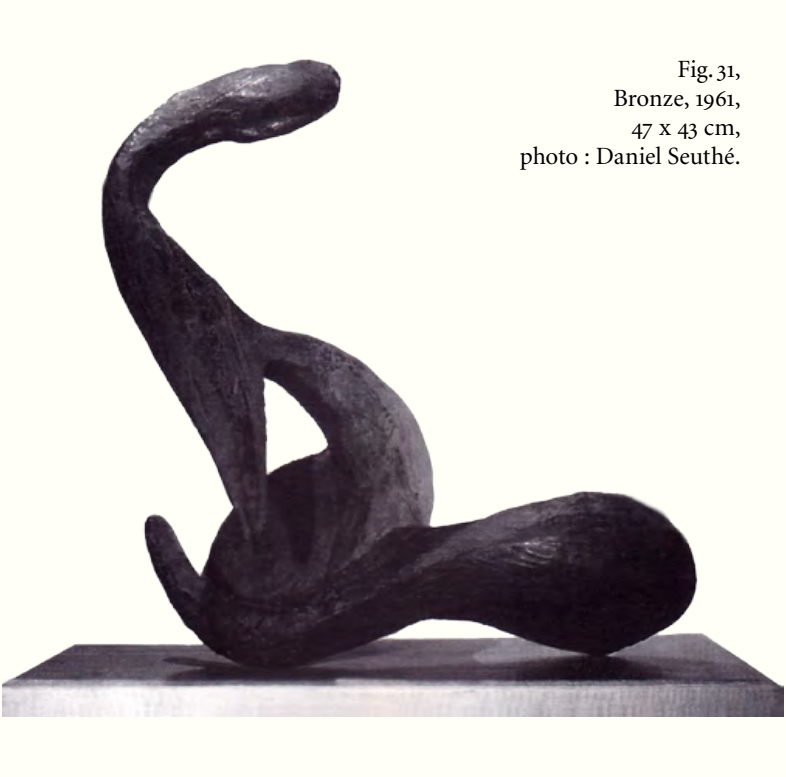


Fig. 31,
Bronze, 1961,
47 x 43 cm,
photo : Daniel Seuthé.

En octobre 1962, Roussil exposa une bonne partie de ces travaux à la galerie Dresdnère, à Montréal. Il y joignit des bois et des fusains de la même période. Dans *Vie des arts,* Jacques Folch rendit compte de l'événement, la première exposition consacrée à Roussil de cette importance au Québec, et il présenta ce dernier comme l'artiste qui semble notre plus grand sculpteur actuel. (Pourquoi semble ? Pour ne froisser personne, probablement.) Ensuite, le critique décrivit les fers soudés, puis les céramiques, de la manière suivante :

> *« (…) dans ces sculptures rudimentaires, grinçantes, que l'on pourrait qualifier d'art vert par l'acidité plastique qui les caractérise, Roussil emploie comme seul décor la couleur dorée du bronze des soudures, en gouttelettes ou en stries dont le brillant tranche avec le noir du fer. Roussil attaque le fer avec la même absence de préjugés qui l'avait servi lors de ses premières batailles avec le bois, et c'est bon signe, et cela fait augurer bien de ce qui s'ensuivra entre lui et son matériau.*
>
> *« De petites figures en fer sont également exposées, dans lesquelles le brunissement du fer par la chaleur est particulièrement remarquable, même si un doute plane quant à la durée de ce brunissement. Quelques terres cuites, aux pigments bien employés, sont admirables de volume et de texture, grumeleuses, volcaniques, lunaires avec leurs cratères multiples. »*

Muni de semblables outils, Roussil porta sa deuxième offensive sur plusieurs fronts en même temps. Grandes réalisations, symposiums internationaux, expositions d'envergure, de 39 à 42 ans, il investit plusieurs théâtres d'opérations et ses formes évoluèrent dans tous les sens. Même observation pour les matières. Immenses structures en tiges de métal, en chaînes, en aluminium, assemblages de poteaux téléphoniques, ou de traverses de chemins de fer, gravures, impossible de parler ici d'une période au sens strict, soit d'un laps de temps au cours duquel un nouveau type de formes apparaît, que l'artiste mène à son aboutissement logique.

Durant ces trois années, Roussil installe son atelier un peu partout. Selon les lieux où il se trouve, les matières sont autres et les formes diffèrent. Sur le plan esthétique, tout est tenté dans le désordre avec plus ou moins de bonheur. Il y a éclatement. Ensuite Roussil se replie quelque temps sur Tourrettes pour mieux rebondir après. Dès lors, sa vie suivra grosso modo cette trajectoire. Pendant trois ou quatre ans, il travaille souvent à l'étranger, il rencontre des gens, alimente des polémiques, produit de grandes pièces hardies, puis, durant les deux ou trois années suivantes, il réintègre ses quartiers, réaménage ses moulins et s'isole pour mettre au point une nouvelle formule. Sans doute les choses ne furent-elles pas aussi systématiques, mais on distingue quand même un semblable mouvement, entre 1962 et 1977, période que je considère comme étant celle d'une longue crise esthétique, marquée de revers et de belles réussites. L'une de celles-là fut la grande structure qu'il réalisa sur le mont Royal, lors du symposium international de Montréal, en 1964. Une autre pièce, exécutée le même été, à l'entrée du Drug, rue de la Montagne, avec l'aide de Peter Gnass, figure aussi parmi les sculptures qu'on a raison de nommer des réussites. Toutes deux ont disparu, mais il convient d'en dire un mot.

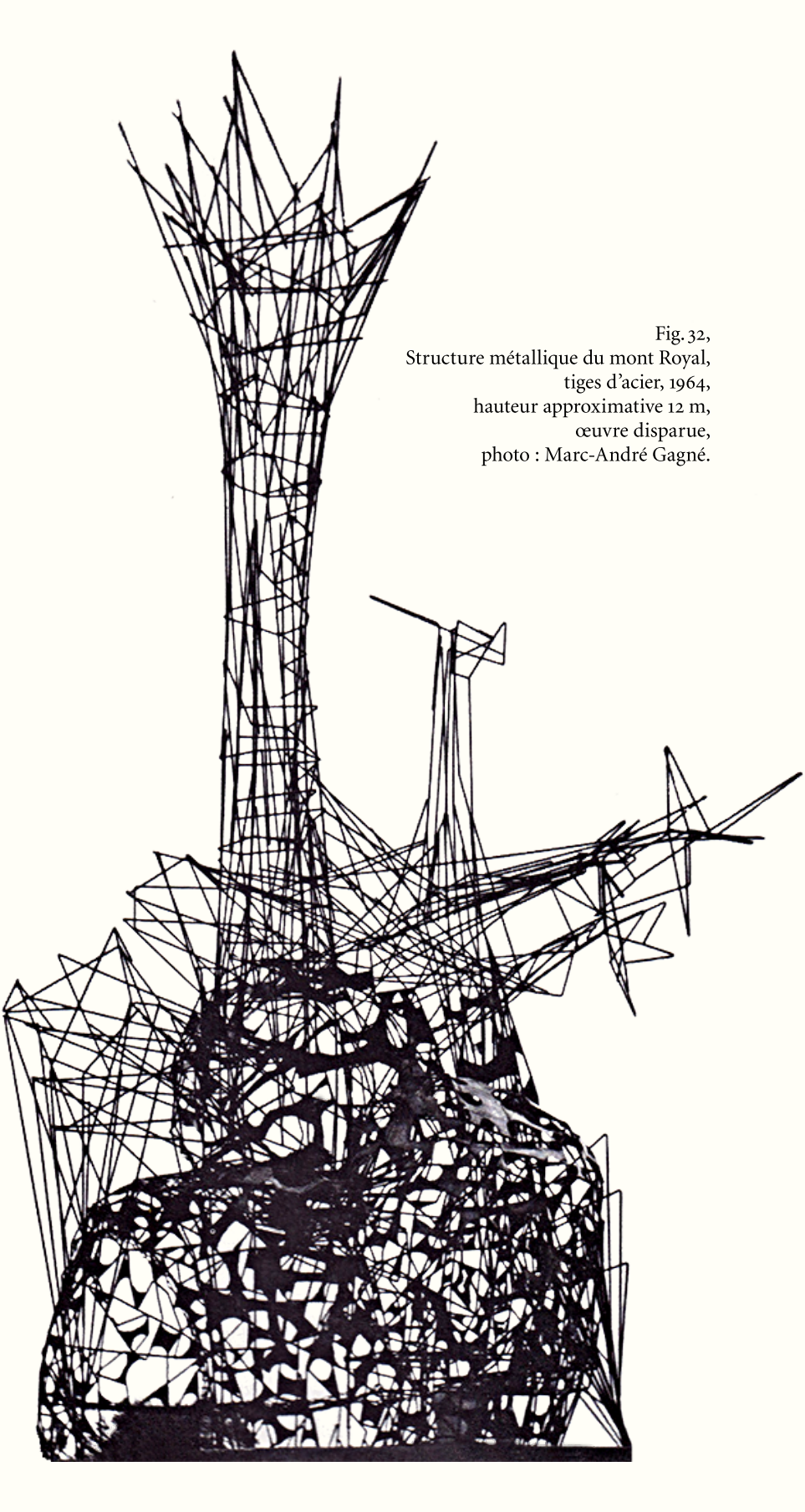


Fig. 32,
Structure métallique du mont Royal,
tiges d'acier, 1964,
hauteur approximative 12 m,
œuvre disparue,
photo : Marc-André Gagné.

La première, constituée de tiges de métal et de plaques de cuivre soudées (fig. 32), surprend par son audace et sa vigueur. Je rappelle d'abord que le symposium en question fut le premier événement de ce type à avoir lieu au Québec, douze ans après que Roussil eut lancé l'idée d'en organiser de semblables lors du Congrès de Vienne. Pour l'occasion, il fit venir Denys Chevalier, le responsable du Salon de la jeune sculpture, qui prépara l'événement avec lui. La structure de Roussil se présentait comme un croquis en trois dimensions tracé dans l'espace. Avec ses baguettes de métal, l'artiste dessinait littéralement sur le ciel. Un court métrage de Jacques Giraldeau, intitulé *La Forme des choses,* montre Roussil au travail. Vues de près, les tiges d'acier semblent plutôt lourdes et c'est prodige que d'avoir réalisé une structure à ce point aérienne avec des matériaux en apparence si frustes et rugueux. Il est vrai que la tour Eiffel se distingue aussi par une légèreté qui contraste avec son matériau et ses dimensions. Tout bien compté, la sculpture de Roussil découpe moins l'espace qu'elle ne compose avec lui. L'air circule en elle, le vent la gonfle, à mesure qu'il passe, puis il s'éjecte par le sommet comme un souffle puissant. Formée de deux boules, une énorme dessous et une autre, moins volumineuse, posée en retrait sur la première, la sculpture lance une longue gerbe de métal dans le ciel, tandis qu'un second faisceau, plus court et perpendiculaire, jaillit depuis le centre et assure son équilibre. Les deux boules sont assez tendues pour figurer un volume d'air intérieur qui les gonfle, bien que la pièce soit ajourée et présente mille ouvertures. Plus encore que dans les bois perforés, le rôle de l'air ici se révèle capital. En circulant à travers les tiges, le ciel, plus qu'un support ou qu'un fond, devient lui-même une masse, d'un certain poids, qui détermine les lignes générales.

Le critique d'art Guy Viau eut un mot curieux au sujet de cette sculpture. « Image de dynamisme, écrivit-il, qui n'est pas dépourvue de gentillesse, d'humour. » Gentillesse, attribut singulier, mais dont on apprécie l'à-propos en y regardant de plus près. Car de quoi s'agit-il au juste ? De ballons, de baleine, de montgolfière ? Il y a effectivement quelque chose de réconfortant ici, d'apaisant comme un ventre, ne serait-ce que cette qualité de contenir sans emprisonner. Et Roussil ne s'y trompait pas, qui qualifiait sa pièce de sculpture habitable, considérant l'aspect psychologique sans doute, mais pas seulement l'aspect psychologique, car on pouvait monter dessus et s'y introduire à l'envi. Les édiles municipaux ne l'entendirent pas de la sorte. Soit dit en passant, il est en Occident une volonté de protéger tout le monde contre n'importe quoi. Un enfant tombe dans un ravin en Alabama, qu'on n'a de cesse d'imaginer des règlements tordus pour empêcher qu'un semblable accident ne se produise chez nous. Michelle Tisseyre raconte : « Au symposium de Montréal, les autorités avaient construit une clôture autour de la sculpture métallique de Roussil, de crainte que les enfants, qui adoraient escalader ses branches, ne se blessassent. » Toujours est-il qu'avec ou sans interdiction, cette sculpture fut détruite quelques années plus tard. Une nuit, trois ou quatre hommes en goguette entreprirent tout bonnement de la mettre à terre. Munis de câbles, ils tirèrent dessus avec une camionnette pour la plier. La sculpture tint bon quelques minutes et au moment de la rupture, un membre de la fine équipe se trouva pris à l'intérieur. Il fallut le libérer le lendemain avec une torche à acétylène. La colonne vertébrale brisée, cet homme demeura invalide. Les autorités municipales contactèrent Roussil afin de savoir s'il se reconnaissait propriétaire de la sculpture. Heureusement pour lui, les clauses du symposium stipulaient que les artistes cédaient leur œuvre à la municipalité en échange des matériaux nécessaires à sa réalisation.

Quant à la sculpture érigée devant le Drug, faite dans le même esprit, sinon qu'un énorme réseau de chaînes, dans la partie inférieure, évoquait une cotte de mailles taillée pour un héros de légende, elle resta en place durant neuf ans, jusqu'à ce que le nouveau propriétaire de l'immeuble s'en débarrasse sans autre forme de procès.

En raison de sa forme, de sa force, de sa qualité tout simplement, certains critiques ont classé la grande sculpture du mont Royal parmi les œuvres de première importance. Je me range à leur avis. Il tient d'un certain état de grâce de conjuguer ainsi souplesse des lignes et expression de puissance, puis de transmettre, à une structure de cette dimension, un tel esprit de légèreté.

Après la période des fontes, des bronzes et des céramiques, Roussil se lança, vers 1967, dans une série de bois nouvelle manière, qui procède en partie de ses expériences avec les poteaux de téléphone. Il s'agit de sculptures en chêne, plutôt trapues, tassées, massives aussi, dont un fragment, avec une boule au bout, s'élance parfois comme un poing de boxeur en action. Elles se distinguent des précédentes sculptures en bois par ceci qu'elles sont constituées de plusieurs éléments travaillés individuellement, puis retenus ensemble par des chevilles visibles, tantôt courtes, tantôt longues. Perpendiculaires à l'élément sur lequel elles s'ajustent, ces chevilles sont des lignes verticales sur un motif horizontal, ou l'inverse. Il s'agit dans certains cas de simples boutons d'une autre couleur, ou de clous de bois, qui ornent la sculpture et qui suggèrent une idée de coulissement.

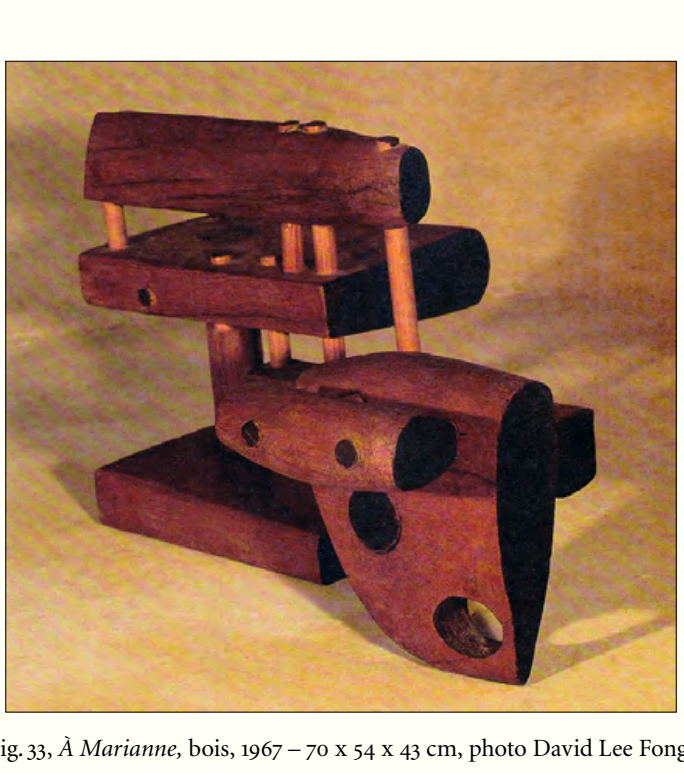


Fig. 33, *À Marianne,* bois, 1967 – 70 x 54 x 43 cm, photo David Lee Fong.

La pièce intitulée *À Marianne* (fig. 33), que Roussil a offerte à sa fille, est assez représentative de la série. Quelquefois plus hautes et plus complexes, ces pièces présentent généralement ce caractère de force contenue, tenace et opiniâtre, traits facilement attribuables à Roussil lui-même. Certaines ont l'air d'appareils rudimentaires dont on aurait oublié la fonction et d'autres de consoles d'ordinateurs en bois. *À Marianne* présente plutôt l'allure d'une grosse clef engagée dans un vétuste mécanisme de serrurerie. La blondeur de ses chevilles tranche sur les volumes sombres du chêne. Moins expressionniste que cubiste, ce montage offre plusieurs lectures simultanées. On distingue en même temps le mécanisme interne de l'objet et sa conformation extérieure, après fermeture. Il n'y a pas de perspective clé, mais ce n'est pas non plus, à l'exemple des sculptures inspirées des recherches du Bauhaus, une pièce changeant du tout au tout, à mesure qu'on se déplace alentour. Le regardeur saisit le même objet de face comme de profil, sinon que les masses paraissent plus lourdes depuis l'angle de notre reproduction, qu'elles ne semblent l'être de côté. Dans ce cas, de profil, certains éléments, comme le plateau suspendu au centre, s'allègent singulièrement et ressemblent à des traits gras plutôt qu'à des volumes proprement dit. *À Marianne* est composé de deux parties principales, soit celle des quatre plateaux superposés à l'horizontale, et d'un autre élément, qui forme un quart de cercle posé à la verticale. D'abord, les plateaux paraissent retenir le quart de cercle, mais lorsqu'on y regarde mieux, on constate que l'ensemble fonctionne dans les deux sens, que chacune des parties est dépendante de l'autre et en permet l'articulation. Centripète, la pièce se retourne sur elle-même, ce qui lui confère le caractère têtu dont je parlais tantôt. Car ces sculptures ont ensemble quelque chose d'embarrassé, un tantinet maladroit, on songe à de grosses massues moyenâgeuses. L'élément excentrique, le fragment éloigné du corps principal dans plusieurs d'entre elles, n'est qu'un mouvement brusque, car il y a un après, qui sera le retour de cet élément vers le tronc, absolument comme le poing du boxeur revient protéger son visage une fois le coup porté. Enfin les bois de cette série sont, dans l'ensemble, asymétriques et d'une composition complexe, en raison du nombre d'éléments rassemblés et de la multiplication des chevilles, souvent plus décoratives que fonctionnelles. Les surfaces sont lisses, sans plus. Le Musée d'art contemporain de Montréal possède une belle pièce de cette série, intitulée *Bois de balancier,* faite en 1968.

Jean-Pierre Guay : « On ne se doute pas à quel point nos propres doutes sont le seul empêchement à tout. » Hum. Ceux qui ne doutent pas, qui créent (le grand mot) à jets continus sans jamais se poser de questions, se trouvent pris tôt ou tard dans une impasse, tandis que les autres progressent à mesure que tombent leurs doutes. Roussil, qui semble ne pas connaître d'interruptions dans le travail, traverse de temps à autre des périodes de perplexité, et c'est tant mieux. Ensuite il ne subit pas de régression, comme il arrive souvent à ceux qui s'échinent pour sortir de l'impasse. Dans ces périodes-là, Roussil se réserve, les formes de ses œuvres le révèlent. Chaque période constitue pour lui une avancée, mais ne s'achève pas forcément sur une réussite fulgurante. Roussil s'autorise une nouvelle progression quand il a fait le tour d'un certain style. Pas avant. Il n'est pas téméraire au sens de *kamikaze.* Il ratisse un temps le même plateau et ce travail-là nourrit sa réflexion. C'est le signe d'une grande patience, vertu cardinale d'autant plus méritoire dans son cas qu'il s'agit d'un être entraîné par son ardeur. Lorsqu'il se décide à bondir, il est prêt. Le terrain conquis lui appartient, il l'occupe dans toute sa superficie, tant et si bien qu'il ne tomberait pas de haut si sa nouvelle entreprise échouait. Ce qui est rare.

À première vue, j'étais d'avis que plusieurs pièces monumentales correspondaient, chacune, à l'aboutissement d'une période. Je pensais que Roussil travaillait chez lui des formes analogues, en format moyen, puis, quand il était sûr de son affaire, il réalisait une grande pièce pour clore la série et passer à autre chose. Là-dessus, il me détrompe. D'ailleurs, c'était oublier que les pièces monumentales ne sont jamais des agrandissements, mais bien des sculptures conçues au départ pour une grande échelle. La grande pièce peut fort bien inaugurer une période et la transition venir après, grâce au travail sur les petites sculptures faites dans le même esprit. Roussil ne reconnaît pas de pièces maîtresses dans son œuvre et il désire que cette dernière soit vue dans une continuité. Tel type de formes, dit-il, pose un problème et toutes les pièces du même mode fournissent la réponse. Ça, on peut le comprendre d'un artiste qui se refuse à porter un jugement qualitatif sur son travail et c'est son cas. Les sculptures que Roussil conserve et qu'il expose possèdent toutes une valeur suffisante à ses yeux pour être conservées, exposées, puis vendues. L'artiste épuise son sujet, autant qu'il est épuisé par le sujet. Voilà l'explication qu'il m'a donnée.

Il existe deux grands bois dans le même esprit. Ils inaugurent une longue période de sculptures modulaires, qui va de 1979 à 1987 environ, et ils illustrent avantageusement ce que j'écrivais à l'instant à propos d'un plateau que Roussil ne quitte pas avant d'avoir vidé la question, cela, même si la réussite a déjà eu lieu. Ces deux pièces, dont une fut abîmée dans l'atelier de Belle-Rivière, en 1982, puis restaurée par la suite, et la seconde, intitulée *L'Oiseau soleil,* exposée en 1979 à la galerie A, se trouveraient maintenant dans des caisses, au fond d'obscurs hangars, quelque part au Québec. Roussil se souvient avoir échangé l'une d'elles contre une bonne quantité de bois, pour réaliser un projet d'envergure, quant à l'autre, il ignore tout bonnement où elle est. Rien là de bien extraordinaire, sinon qu'on déplore (le mot est faible) que ces bois, en plus du *Totem* et de *L'Isolateur,* soient aujourd'hui, tous les quatre, en pièces détachées. On croit rêver, mais c'est peut-être là un inconvénient du système modulaire.

« Module : Unité constitutive d'un ensemble. » Les sculptures monumentales sont forcément modulaires, c'est-à-dire composées d'éléments, travaillés individuellement, puis rassemblés pour former l'ensemble définitif. À la limite, les pyramides et les cathédrales sont des œuvres modulaires, mais rien ne s'oppose à ce qu'un sculpteur applique ce système pour réaliser des pièces de moindre dimension, ce que Roussil a vite compris. Du coup, toutes les évolutions devenaient possibles.

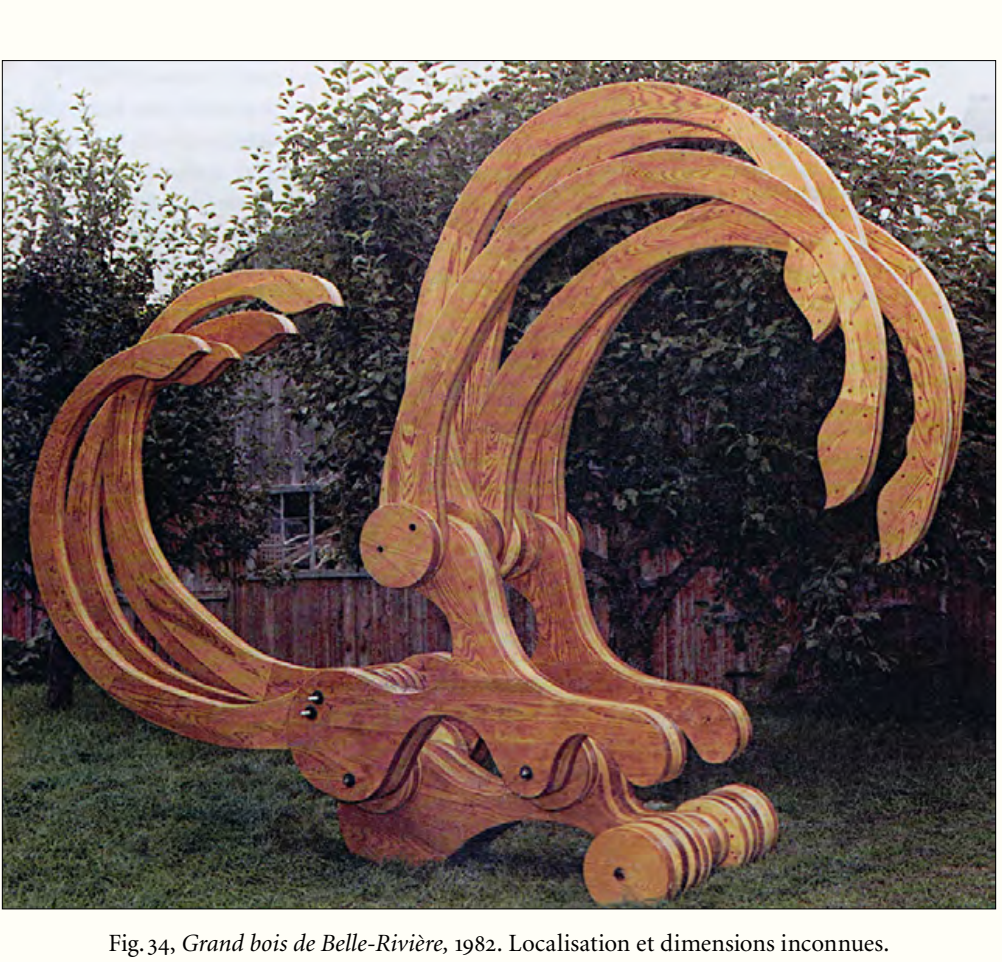


Fig. 34, *Grand bois de Belle-Rivière,* 1982. Localisation et dimensions inconnues. Photo Robert Roussil.

Des deux pièces mentionnées plus haut, nous ne reproduisons que la première, que je nommerai le Grand bois de Belle-Rivière (fig. 34). Par ses lignes, ses formes, par son allure, elle résume toute la période des bois modulaires dont je veux parler. Plus directe, elle présente à la fois le problème que Roussil se posait et la meilleure solution. Pour comparer, deux bois de la même série, celui qui est bicolore (fig. 35), et l'autre, en cèdre naturel (fig. 36). Je dis que ces sculptures forment une série, en vérité il serait possible de subdiviser cette dernière en plusieurs familles. Au moins trois : les sculptures colorées, bicolores et tricolores, les pièces en cèdre ou en érable naturel, et des bois moins volumineux, laqués noir ou blanc (fig. 37). Ces pièces entrent dans la même catégorie parce qu'elles sont toutes en bois, toutes modulaires, qu'elles ont été sculptées dans une même période continue, et parce qu'elles présentent toutes, sinon les mêmes lignes, du moins des formes cousines, sans rapport avec celles des bois qu'on a vus jusqu'ici. Cela dit, Roussil ne travaillait pas qu'à ces bois durant la période en question. Parallèlement, il réalisa des œuvres monumentales, en bronze et en béton, sur lesquelles je reviendrai dans le dernier chapitre.

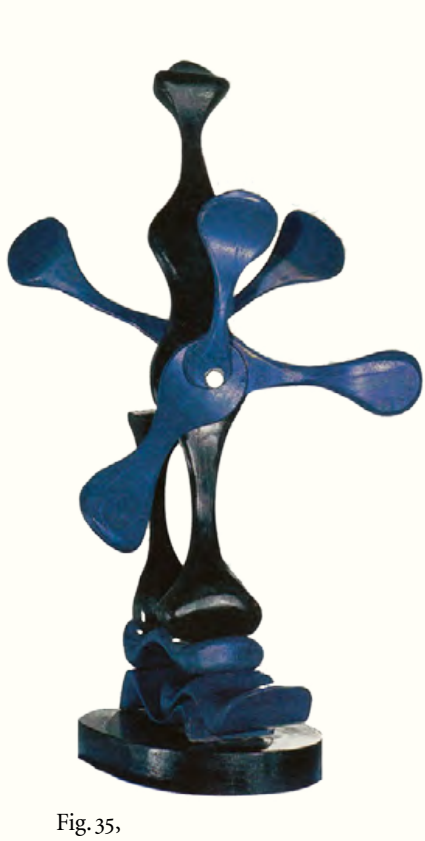


Fig. 35,
Sculpture en érable peint,
1981,
85 x 38 cm,
photo : Daniel Seuthé.

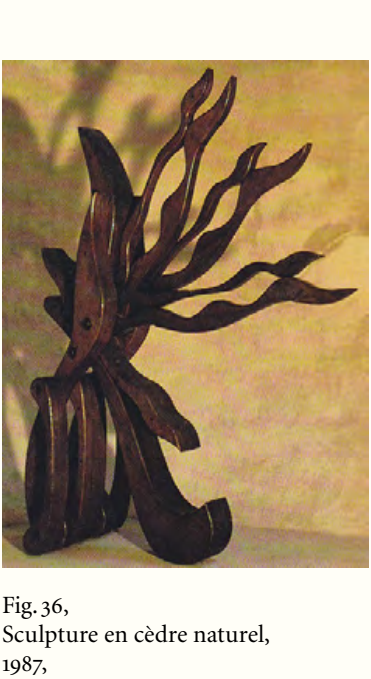


Fig. 36,
Sculpture en cèdre naturel,
1987,
167 x 124 x 48 cm,
photo : David Lee Fong.

Comme ses pareilles en couleur, la sculpture noire et bleue (fig. 37) ressemble à s'y méprendre à un jouet sans fonction définissable et elle procure au spectateur l'envie de faire pivoter ses éléments, bien que leur orientation dans l'espace soit délibérée et doive demeurer comme Roussil l'a voulue. Plusieurs pièces de cette famille, la majorité, ont trois couleurs, au lieu de deux comme ici. Couleurs vives, variables, mais parmi lesquelles le noir est toujours présent. Tantôt noir, framboise et mauve, donc, tantôt noir, bleu et violet. Les surfaces sont lisses et vernissées. Les lignes s'apparentent à celles des animaux mécaniques qu'on voit parfois dans les illustrés de science-fiction. Les couleurs, qui prêtent à ces pièces l'allure de jouets, atténuent le caractère un peu plus menaçant des sculptures au naturel. Ces dernières (fig. 38), souvent plus lourdes et plus hautes, brandissent volontiers des flèches, des flammes et des phallus en érection. On a l'impression d'avoir affaire à des engins balistiques, à de curieuses catapultes inclinées contre l'espace, ou encore à des bêtes prêtes à bondir, toutes griffes sorties, car certaines rappellent des animaux fantastiques, du type hippocampe, adoptant des poses prétendument redoutables, inoffensives au fond. Parfois, d'heureuses ondulations remuent l'air comme une chevelure. La force de ces pièces prend naissance dans leurs articulations. Les membres, généralement par paires, rudoient l'espace en cadence. Ce sont des structures bien rythmées, qui scandent, des œuvres solaires et sans mystère du tout. Pas un gramme de nuit. Tout est révélé, plein jour, tout y est flagrant, l'intérieur retourné comme un gant. En un mot, la forme dit tout. La secrète vibration de l'objet, cette sorte de tremblement propre à la matière, d'aucuns diraient, l'esprit de la matière, ont disparu. Je voudrais les sentir, mais non ; bizarrement, ça ne vient pas. Pourtant ces sculptures modulaires en couleur et en bois naturel sont exactement ce qu'il voulait qu'elles fussent. On pourrait dire la même chose de toute œuvre d'art, qu'elle exprime à la lettre ce que son auteur entendait montrer, bien qu'on sache que cela n'est pas si juste.

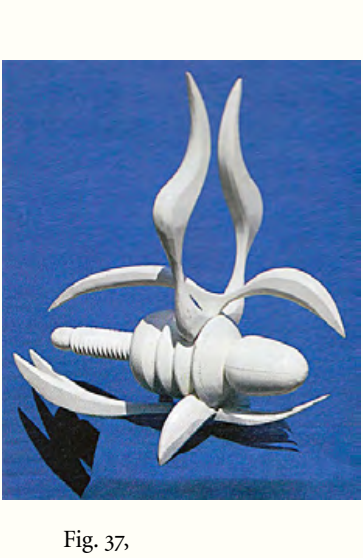


Fig. 37,
Sculpture en érable laqué,
1987,
75 x 70 x 32 cm,
photo : David Lee Fong.

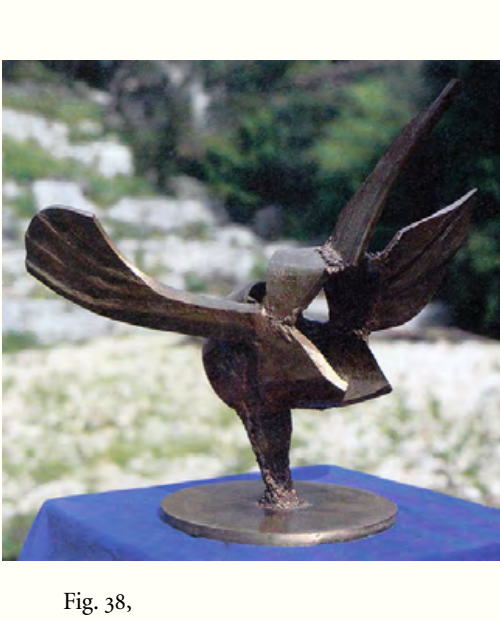


Fig. 38,
Bronze,
1990,
54 x 46 cm,
photo : David Lee Fong.

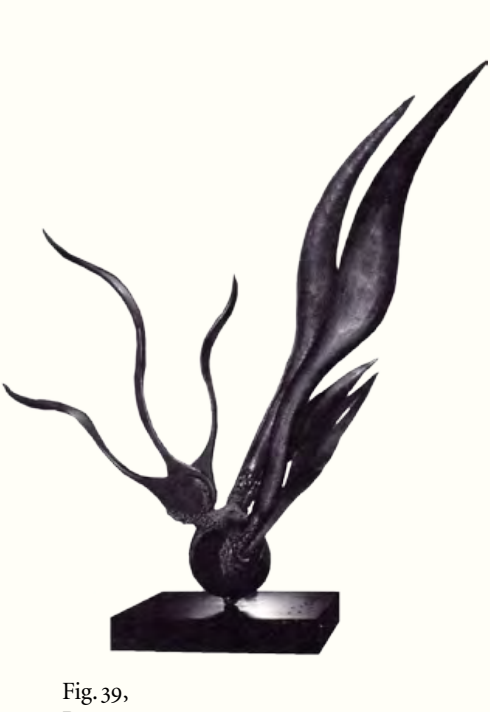


Fig. 39,
Bronze,
1989,
94 x 75 cm,
photo : Daniel Seuthé.

Ne sent-on pas, dans les œuvres les mieux réussies d'un musicien ou d'un peintre, que l'artiste s'est vu forcé, à un moment ou l'autre, de composer avec son sujet, son motif, ou sa matière, et qu'il subsiste des traces de cette lutte ou de cet arrangement. Reconnaître à son objet une certaine autonomie, distinguer sa logique, puis en tenir compte. Dans le cas des bois en question, il semble que Roussil se soit refusé de céder, ne serait-ce qu'une minute, aux charmes de la matière. Sans ménagement, il les a rompus à son vouloir, empêchant qu'un brin de complicité s'établisse entre l'œuvre et le spectateur par-dessus le sculpteur.

Il n'en va pas de même avec le *Grand bois de Belle-Rivière.* Là, oui. La forme, la matière, le mouvement, la vie, tout exprime le sensible. Comment la part imaginative a-t-elle pris congé des autres. Une analyse formelle ne l'expliquerait pas, puisqu'il s'agit du monde sensible justement. Je reconnais que cette appréciation reste bien personnelle, mais elle confirme ce que je disais d'un plateau que Roussil a besoin d'occuper avant de passer à autre chose. *Le Grand bois de Belle-Rivière* avait-il tout dit ? Possible. Son caractère ludique, sa cadence, ces vagues qui montent et qui roulent dans un mouvement perpétuel, lyrique, puissant, la matière qui se prête au jeu, qui consent à participer aux élans de l'artiste et ce dernier qui, dans une certaine mesure, tient compte des réserves de sa matière, décidément, tout ça en fait une pièce maîtresse de première importance, sans que les dimensions y soient pour quelque chose, et la fameuse part imaginative ajoute au reste.

On pourrait objecter que le *Grand bois* vient après 1977, année charnière, et se rattache par conséquent à d'autres expériences, ou à une autre période, ayant mené à des réussites de premier plan, savoir le *Totem* et l'usine d'épuration des eaux de Saint-Laurent-du-Var. Il serait alors la pièce définitive d'une période exceptionnelle et non pas une sculpture inaugurant, avec *L'Oiseau soleil,* une nouvelle manière. Peut-être, mais les formes priment. Quand on compare les unes et les autres, on est contraint, ce me semble, de rapprocher les sculptures modulaires en couleur et en cèdre naturel du *Grand bois de Belle-Rivière,* plutôt que des anneaux rotatifs du *Totem.*

Quant aux pièces blanches, ou noires, en érable laqué (fig. 40), elles évoquent soit des insectes, soit de petites créatures marines. Surfaces lisses, brillantes, comme celles de la sculpture bicolore, mais avec des mouvements plus somnolents, facteur de qualité. Elles ondoient. Le motif des antennes supérieures se retrouve dans quelques-unes des sculptures monumentales de la même époque, mais ici le travail sur certains filaments de bois, flottant comme des radicelles au vent, est surprenant de finesse et de subtilité. D'autres pièces blanches, verticales, que Roussil nomme des quilles, sont beaucoup plus statiques et symétriques. Plusieurs de ces sculptures laquées, en couleur, et en cèdre naturel, furent exposées à la galerie de Nesle, à Saint-Germain-des-Prés, en octobre et novembre 1987. Cette galerie, qui possède aussi un bar-restaurant en grande partie décoré par Roussil, conserve une demi-douzaine de ces pièces que les visiteurs peuvent voir en tout temps.

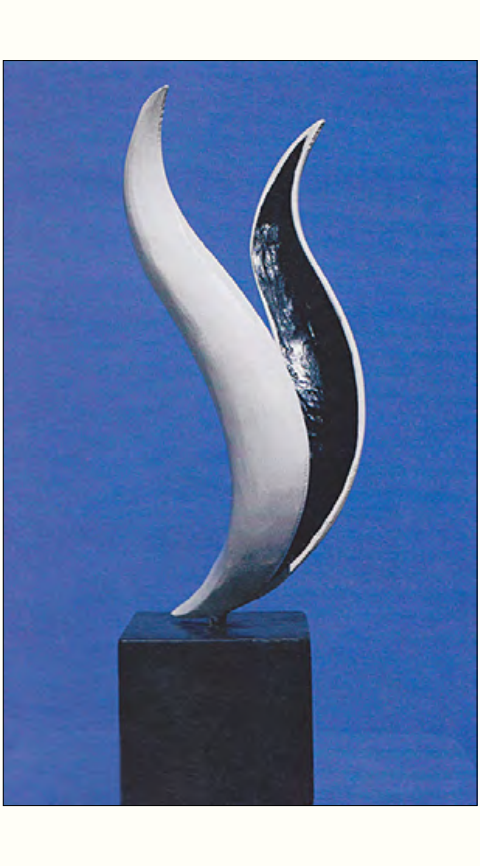


Fig. 40,
Petit bois noir et blanc,
1991,
hauteur 101 cm,
photo : David Lee Fong.

Dans l'œuvre de Roussil, les sculptures modulaires sont généralement formées d'éléments de même nature. Il y a des bronzes modulaires, dont les diverses parties ont été soudées après le coulage, mais qui restent des bronzes. Même observation sur les bois. La pièce de *Belle-Rivière* et les sculptures tricolores, avec leurs goujons de métal, demeurent des bois. J'étais curieux de savoir si cette méthode facilitait l'emploi de deux ou de trois matières dans une même sculpture, comme on faisait au xix^{e} siècle, en biscuit et en cuivre, pour jouer de deux couleurs à la fois. Si on exclut les pièces en divers métaux, comme *La Danse de la paix,* la seule incursion de Roussil en ce sens est ce qu'il appelle les sculptures-tapisseries, en bois et en laine. On sait que Danielle Moreau possède aux moulins un métier à tisser et qu'elle réalise des tapisseries d'après ses propres dessins et, à l'occasion, à partir de cartons de Roussil. Dessins forts différents d'ailleurs, ceux de Roussil présentent des couleurs vives, contrastées, beaucoup d'angles aigus, tandis que ceux de Danielle, plus mélodieux, illustrent souvent des paysages stylisés aux couleurs savamment choisies. Les sculptures-tapisseries de 1983, qui mesurent près de deux mètres sur un mètre, ressemblent quelque peu à des paravents, posés sur un pied central, et sont formés de cordes en laine, très épaisses et résistantes, de diverses couleurs. Il fut question, au début des années 1980, que Roussil réalise, à Saint-Malo, une immense sculpture en cordages de bateau, dont la forme eût évoqué un pont suspendu, mais ce projet dut être abandonné. Toujours est-il que les tapisseries modulaires demeurent, que je sache, les seules tentatives de Roussil ayant pour objectif de coupler deux matières dans une même sculpture.

Cela étant dit, il est une autre façon de réunir des matières différentes pour former des ensembles cohérents. Elle est simpliste. Il suffit de rapprocher des pièces distinctes, sinon analogues du moins mariables, et de constituer des couples, ou des paires. Ça, Roussil ne le stipule pas, mais il l'indique de manière implicite en réalisant, au tournant des années 1990, deux séries de sculptures de petit format, l'une en bronze, l'autre en bois et qui, indiscutablement, appellent cette association.

On sait que telle matière assigne ses formes et que, chez Roussil, la terre, le bois, conduisent à des formules féminines, tandis que les métaux portent aux lignes plus viriles. Pour combattre ce penchant naturel, Roussil a exécuté des bois très belliqueux et des bronzes ronds comme des ventres. Non sans succès. La structure en tiges de métal du symposium de Montréal réussissait semblable détournement et on verra que le *Totem* conjugue à l'évidence formes phalliques et maternelles. Quand Roussil résout les dualités qui se disputent en lui, les résultats sont parfois prodigieux.

Il n'empêche que résoudre la dualité signifie rompre la forme et la matière à sa volonté, tout en se laissant porter par elles. C'est-à-dire en ménageant, un tant soit peu, leur autonomie. L'harmonie physique et spirituelle est totale lorsque les deux partenaires travaillent ensemble au même résultat. Eh bien, Roussil réussit une fois de plus cette prouesse avec les deux séries de sculptures dont je veux parler ici en fin de chapitre.

À l'été de 1990, il expose trente-six bronzes à la galerie d'art Lavalin de Montréal et produit plusieurs autres bronzes du même type (fig. 38 et 39). Dans le même souffle, il conçoit et réalise une trentaine de petits bois, qu'il peint ensuite en noir et blanc. Sans doute Roussil ne s'oppose-t-il pas à ce qu'on acquière ces pièces une à une, mais la réunion, par paires, d'un de ces bronzes avec l'un ou l'autre de ces bois, crée un ensemble merveilleusement homogène. J'entends n'importe lequel de ces bronzes avec n'importe lequel de ces bois. L'un en face de l'autre, ils résistent parfaitement, tiennent le même discours, s'il est permis de s'exprimer ainsi, et entament un dialogue sur le mode amoureux. Nouvelle solution gagnante. Après avoir attribué au métal des formes plus aquatiques et nocturnes, et au bois des lignes solaires, Roussil revient à la formule initiale des bois féminins et des bronzes virils, pour nous faire le grand jeu. On ne peut réprimer un sourire en découvrant ces partenaires-là, en liesse, disposés sur le sol de la *Boule* en désordre. C'est une tribu de primitifs, un soir de pleine lune, ou une nuée d'oiseaux sur un rocher à la saison des amours.

Les bronzes sont caparaçonnés, à l'image de guerriers ayant revêtu leurs armures pour la fête, car leurs armures sont leurs seuls vêtements d'apparat. À l'évidence, ces guerriers-là dansent bien plus qu'ils ne se battent. Ils bondissent sous la lune en faisant cercle autour des bois qui se dandinent. Dorés, très accentués, ils sautent sur place pour le plaisir, avec des effets de manche. Leurs armes tournoient, ajoutent au mouvement, elles augmentent son allure. Plumes, pinces de crabe, lames, beaucoup de lames, sabres et faucilles (pas de marteaux), et serpes, à n'en pas douter, c'est une danse de la fertilité au retour de la pluie. Une ronde victorieuse. L'allégresse est générale et le rythme dionysiaque répand l'optimisme à volonté. Lorsqu'il y a des flammes, ce sont celles de cracheurs de feu qui virevoltent. Enthousiasme communicatif donc, mouvement, gestes exaltés de bacchanale. Rarement Roussil avait prêté tant de souplesse et pareil entrain à des bronzes. Il revient au primitivisme de ses sculptures des années cinquante et ne rompt pas les qualités naturelles de la matière à son unique volonté. Il les laisse dire aussi. L'ardeur du feu et l'intensité réjouissent. On croit entendre le tam-tam dans le crépitement des broussailles embrasées.

Formés de plusieurs éléments coulés séparément, puis soudés, ces bronzes sont tous uniques. Loin de dissimuler les soudures, Roussil les accentue au contraire. Certaines articulations présentent des empâtements, qui prêtent à la pièce divers grains, ce qui accuse son expressivité. Depuis plusieurs années, un quart de siècle peut-être, certaines fonderies ont tellement amélioré leurs techniques qu'il est possible, avec un simple modèle en plâtre de cinquante centimètres, de tirer non seulement autant de bronzes qu'on le désire, mais encore de les tirer à n'importe quelle échelle. Les artistes se présentent avec leurs maquettes, numérotées de un à dix, et commandent le numéro six en quatre exemplaires de deux mètres chacun, ou le numéro trois en vingt exemplaires d'un mètre. Roussil s'oppose à ce mercantilisme et fait en sorte que ses bronzes, ses fontes, et ses métaux en général, soient difficilement reproductibles. En soudant lui-même les éléments après le coulage, il complique le travail de ceux-là qui voudraient copier ses œuvres. Il lui est arrivé, dans les années 1960, d'autoriser la reproduction de trois ou quatre bronzes en deux exemplaires tout au plus, c'est l'exception. Comme il se gausse de la lithographie, qui crée à son avis un marché de dupes, il veille à ne mettre en circulation que des pièces uniques. Les bronzes dont je parle ici procèdent tous du même style et du système modulaire, ils présentent tous des empâtements de soudure qui marquent leur authenticité, mais il n'en est pas deux qui soient pareils. Selon son habitude, Roussil ne s'est pas soucié de finition. Il a eu soin, plutôt, de laisser des irrégularités, des accrocs, qui enrichissent et rehaussent le caractère de chaque pièce.

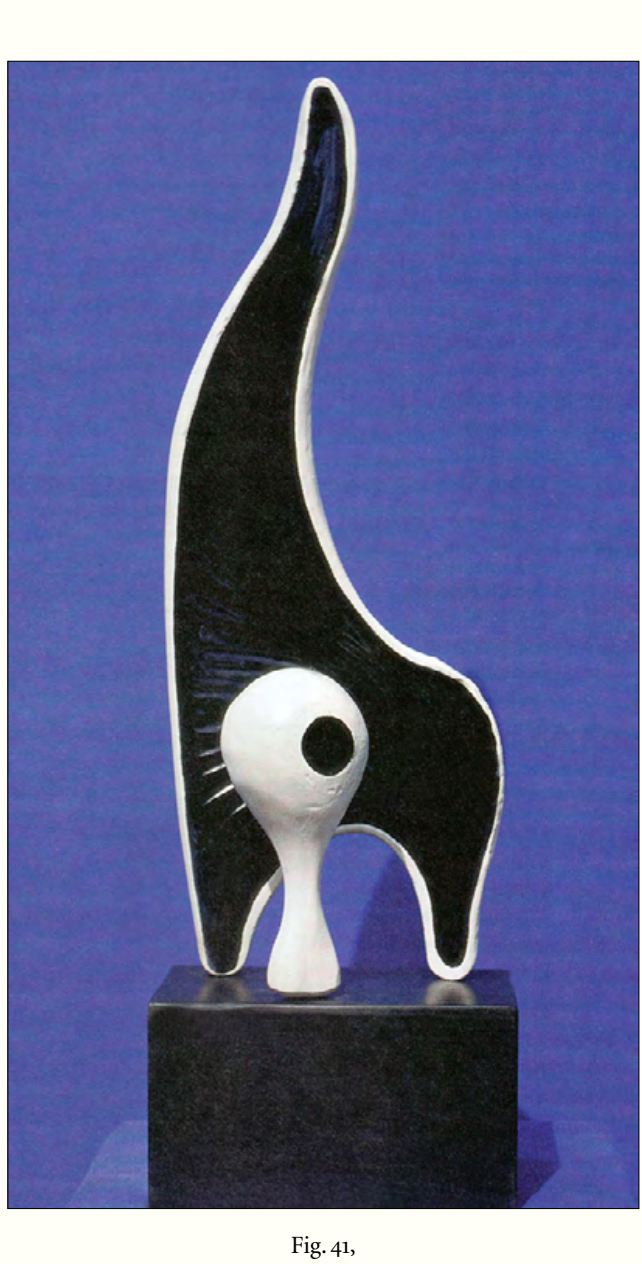


Fig. 41,
Petit bois noir et blanc, 1991,
hauteur 75 cm,
photo : David Lee Fong.

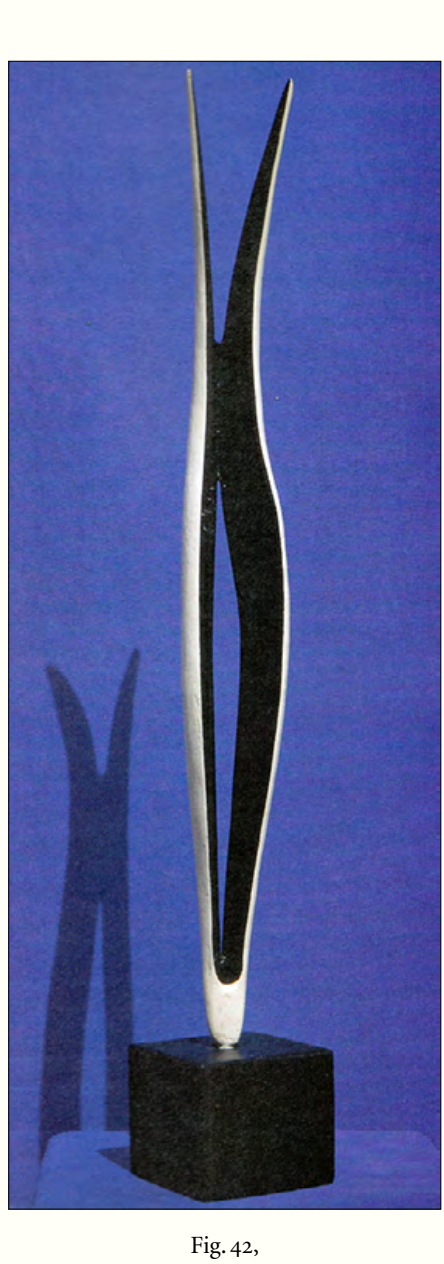


Fig. 42,
Petit bois noir et blanc, 1991,
hauteur 75 cm,
photo : David Lee Fong.

Avec les petits bois noir et blanc (fig. 41 et 42), on pénètre dans le domaine féminin par excellence. On retrouve bien, ici ou là, des fils de couteaux, mais alors il s'agit de ces mollusques noirs, à coquille bivalve, qui font la joie des gourmets. Au milieu de la ronde, tandis que les hommes de bronze trépignent autour, les bois prennent des poses de danseuses balinaises. Éminemment fines et graciles, éminemment délicates, ces pièces vacillent comme de grandes lèvres dans le courant. À la fois nymphes, moules et valvules ourlées, elles semblent posséder cette qualité touchante de s'ouvrir et de se fermer à l'envi. Latéralement entrouvertes, elles découvrent des faces et des fossettes internes, laquées noires, naviculaires.

Roussil exprime là un raffinement souverain dont seuls ses détracteurs le croyaient dépourvu. L'une de ces pièces (fig. 41), la plus étrange de toute la série, jette le spectateur dans un état hypnotique nouveau. Sa forme est aquatique encore, mi-végétale, mi-animale, et il est au premier plan un élément globulaire, mobile, posé sur un pied, qui semble tenir le rôle d'un œil noctiluque, dont la fonction consisterait à prévenir le corps vulnérable derrière lui. Cette petite sculpture rappelle, écho lointain, la fameuse *Danseuse,* de Arp, et certains cyclopes de Redon. Elle est un signe élémentaire, dressé dans l'espace comme un point d'interrogation symboliste. Le charme opère à fond. Et le pouvoir de séduction qu'elle exerce sur les guerriers de bronze garantit sa suprématie sur la tribu. En vérité toute la série fonctionne de même, on est en présence de pures splendeurs, point à la ligne.

Il est entendu que des merveilles semblables existent seules et par elles-mêmes, je soutiens toutefois que le rapprochement d'une de ces pièces et d'un des bronzes de la même époque crée un couple parfait. La fusion a lieu. Toutes les dualités se résolvent, Roussil les reconnaît pour ce qu'elles sont, il les assume, et les exprime comme elles se manifestent en lui, sans plus chercher à les vaincre ou à les briser. La réconciliation entre lignes et matières, volumes, formes et mouvement, est consommée. La synthèse triomphe.

CHAPITRE 6

Assauts

— Les textes —

Les écrits de Roussil sont de deux natures. Pour faire bref, disons qu'il y a des ouvrages à la fois biographiques et polémiques et, d'autre part, des recueils de gravures, qui abondent en réflexions poétiques et philosophiques. À ce jour, les livres de la première catégorie sont au nombre de quatre, savoir : *Manifeste, L'Art et l'État, Art modulaire,* et *Vers l'universalité, le cul par terre.* Mis à part l'*Art modulaire,* sous titré « histoire d'une sculpture », qui expose pour l'essentiel les principes du système en prenant comme exemple la *Grande fonte* de la place Victoria, les autres ouvrages de cette catégorie reproduisent des interviews menées par des journalistes ou des critiques d'art. Roussil signe ces livres, comme il se doit, et puisqu'il s'agit d'entretiens, on pourrait inclure dans cette liste d'autres entrevues de bonne tenue, comme celles que Marcel Fournier reproduit dans *Les Générations d'artistes* et celles qui parurent dans les revues *Habitat* et *Forces,* à l'époque où Roussil réalisait sa *Boule.* Il existe une multitude d'interviews de la sorte, disséminées à gauche et à droite, je songe notamment à celles que le cinéaste Pierre Perrault réalisa pour la radio en 1964-1965 et en 1983. Ces dernières ne sont malheureusement pas publiées, on se contentera de noter leur existence.

Les écrits de la seconde catégorie, intégrés à des gravures, figurent dans les ouvrages suivants : *Le Cul par terre, L'Amour, la vie, la mort* et *Histoires à raconter.* Hormis ces trois titres, Roussil a publié deux autres recueils de gravures, mais le premier ne comporte aucun texte et le second, intitulé *Galaxie humaine et fermeture éclair,* comprend des fragments poétiques signés Claude Belleudy. Des réflexions analogues à celles qu'on trouve dans ces ouvrages sont parfois inscrites sur des murales de ciment, des tapisseries, voire sur des marches d'escalier. Il est normal de les inclure dans cette catégorie.

Roussil n'étant pas homme à s'immobiliser des heures devant une feuille de papier pour rédiger sa conception de l'art, j'écarte ici sa correspondance. D'après ce que j'ai lu, ses lettres ne sauraient intéresser que des biographes épris d'exhaustivité. Il y est essentiellement question d'argent et de tracasseries douanières.

Enfin les titres des œuvres pourraient présenter de l'importance si Roussil leur en accordait lui-même. Il n'en est rien. Quelques rares sculptures portent le nom qu'il leur a donné, mais c'est presque le fait du hasard si ces noms leur sont restés. Même *La Famille,* que les habitants de Tourrettes nommaient *L'Homme rouge,* ne semble pas avoir été un titre bien arrêté. Roussil l'appelle indifféremment « l'homme rouge », mon groupe familial, ou encore la pièce emprisonnée. On comprend que cet aspect de la chose ne lui importe guère et il serait vain, à mon avis, d'entreprendre une analyse de ces titres. De toutes les sculptures dont il est fait état dans ce livre-ci, seules *La Paix, La Danse de la paix, Sculpture évolutive* et *Galaxie humaine* (encore n'en suis-je pas certain) sont des titres attribués par Roussil au moment de leur réalisation. Inutile d'épiloguer là-dessus.

La formule de l'interview convient à Roussil. Elle lui permet d'exposer des idées et de relater des souvenirs sans tergiverser. Ses livres furent également pour lui l'occasion de publier des reproductions d'œuvres, ce qui n'est pas négligeable dans le cas de sculptures. Il existe aussi deux brochures en couleur, d'une quinzaine de pages chacune, éditées par ses soins. La première reproduit quelques pièces monumentales réalisées entre 1973 et 1986 et la seconde, semblable à la première, fut imprimée pour l'exposition de 1987, à la galerie de Nesle.

Les livres de la première catégorie s'intéressent donc à la biographie et à des sujets de polémique. Le premier d'entre eux, *Manifeste,* publié aux éditions du Jour, à Montréal, en 1965, avec commentaires et notes de Claude Jasmin, donne le ton des débats. Roussil y descend en bloc la politique culturelle menée par les gouvernements du Québec et du Canada. À l'endos du livre, une phrase renseigne sur le contenu. Sous une photographie montrant les deux hommes, il est écrit : « Claude Jasmin, critique d'art, donne du feu au sculpteur Robert Roussil qui vient de lui confier son indignation d'artiste libre. » Car, d'indignation, c'est en effet ce dont il s'agit. Roussil a le verbe haut et ne manque pas de s'en servir. À l'occasion, dans des journaux, il avait exprimé des idées de ce type, mais à partir de la publication de ce manifeste, ses attaques se systématisent.

D'abord il tombe abruptement sur les fonctionnaires chargés de conduire les politiques culturelles. Les fonctionnaires savent jouer de la hiérarchie. Ayant saisi très tôt que la stabilité de leurs emplois tient à l'existence de postes subalternes, ils multiplient les intermédiaires qui, à leur tour, créent d'autres postes subalternes pour préserver leur position. En dix ans, une chaîne de cinq maillons devient une chaîne de cent maillons, la responsabilité de chacun se transforme en notion vague et, au bout du compte, les artistes subissent une politique à laquelle ils n'ont pris nulle part. Roussil s'insurge contre le fait que les fonctionnaires règlent l'existence des artistes, au lieu de leur fournir les moyens de s'organiser eux-mêmes. Puis il s'en prend au système des prix, à celui des concours, à cette façon de jouer les préfets de collège, de départager les élèves sages et les turbulents, cela qui favorise une compétition ridicule entre les artistes et les entretient dans un état quasi infantile. À propos du symposium de Yougoslavie, il raconte : « En arrivant, on nous dit qu'on songeait à donner un prix. On a tous dit : non. On a dit : ‹ Si vous avez un mille piastres de trop, mettez-le sur la table, on va aller le boire ! › Ça venait de finir. On a compris. Et comme il y avait là des gars d'un certain calibre, on a compris vite en maudit. Et on l'a bu vite aussi. Tout le monde était content. » Plutôt que d'accorder des prix, Roussil suggère aux fonctionnaires de visiter les ateliers, de voir les expositions, et d'acheter, sur place, des œuvres de valeur pour les musées ou les édifices de l'État.

Quelques pages plus loin, il lance sa première attaque en règle contre les architectes et, particulièrement, contre ceux-là qui se servent des sculpteurs comme décorateurs. Il conspue la nouvelle mode de l'intégration et de la synthèse des arts, qui refuse aux sculpteurs le droit d'intervenir dans la conception générale d'un immeuble ou d'un site. Il se penche ensuite sur le problème des ateliers de Montréal et propose qu'on détruise un quartier de taudis pour y construire trois cents ateliers, dans le but de constituer un centre nerveux, dont tout le pays bénéficierait. « Parce qu'avant de décentraliser, il faudrait d'abord centraliser un peu, au minimum. Il n'y a rien, il n'y a pas de milieu, pas de centre vivant. » Sans désarçonner, il exige ensuite qu'on reconnaisse des droits aux artistes et qu'on garantisse leurs œuvres. Un acheteur peut découper une toile en quatre, si ça lui chante, du moment qu'il en est propriétaire ; il serait temps, d'après Roussil, de remédier à cet état de chose. Enfin, il stigmatise l'enseignement des arts et préconise des rencontres entre étudiants et travailleurs. « On ne veut pas devenir des maîtres-soudeurs, mais il faut connaître la science de la soudure en travaillant avec des soudeurs, connaître les dernières techniques. L'artiste, en travaillant avec des ouvriers spécialisés, brise la routine de ces gens. Il apporte des problèmes nouveaux qui font du bien à ces gars-là. »

Roussil ne fait pas que dénoncer des politiques, il donne des noms, il prend à partie tel ministre, tel délégué culturel en France, il tempête. À n'en pas douter, ces attaques furent à l'origine des problèmes qu'il connaîtra dans la suite. Le ton de ce manifeste, qui n'est tout de même pas un exposé théorique au sens rigoureux du terme, se distingue par un style enlevé. Claude Jasmin, en reproduisant les propos, a conservé le caractère pittoresque du personnage et les expressions typées qui animent ses phrases de façon réjouissante.

De telles critiques, Roussil en exprimera régulièrement au cours des décennies suivantes, les modifiant au besoin, selon que les problèmes s'aggraveront ou s'amenuiseront. Il les reprend en partie dans *L'Art et l'État,* publié à Montréal, en 1973, aux éditions Parti-pris. Ce livre, signé par Robert Roussil, Denys Chevalier et Pierre Perrault, se divise en trois chapitres autonomes, traitant du même thème, chaque auteur assurant sa partie. Dans le cas de Roussil, qui ouvre le bal, il s'agit toujours d'une interview, menée cette fois par Gérald Godin. Une quinzaine de dessins et de maquettes de sculptures habitables sont reproduits après l'entretien. Une particularité amusante caractérise cette entrevue. Sans se démonter, Godin cherche à mettre de l'ordre dans les réponses de Roussil. Lorsqu'il reprend la parole pour poser une question, il essaie d'abord de récapituler ce qui vient d'être dit et se trouve très vite en butte à une nouvelle réponse, aussi touffue que la précédente, qu'il tente de démêler à son tour. Non que les propos quelque peu anarchistes de Roussil le scandalisent, mais on sent, chez Godin, un besoin de précision qu'il ne parvient pas à satisfaire. À la fin, il lance une question toute synthétique : « Penses-tu qu'il soit possible qu'un État te dise un jour : Roussil, fais ce que tu veux ? » Pour son vis-à-vis, la chose est impensable. Tout pouvoir vise sa conservation et un État ne reconnaîtra jamais qui le nie. Enfin Roussil admet que les autorités alimentent la rébellion qui lui est nécessaire pour aller plus avant : « Ma bagarre est un conflit continuel avec moi-même, qui se régénère constamment dans une confrontation avec le pouvoir établi. »

Dans l'*Art modulaire,* Roussil prend la plume et expose les principes du système dont il entend désormais tirer le meilleur parti. Nous avons vu de quoi il s'agit, je n'y reviendrai pas. Notons seulement que la réalisation de la *Grande fonte* de la place Victoria (fig. 43 et 44), l'une des pièces les plus énergiques, sinon violentes, que Roussil ait faites, marque un tournant dans l'évolution de son art, du moins à ses yeux. De toute évidence, il résolvait là des problèmes techniques de premier ordre et n'était pas peu fier du résultat.

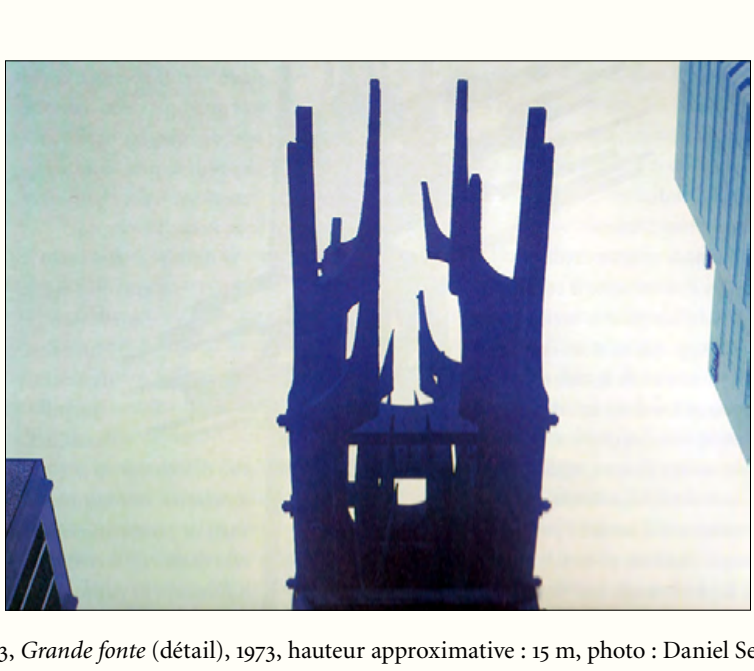


Fig. 43, *Grande fonte* (détail), 1973, hauteur approximative : 15 m, photo : Daniel Seuthé.

Ce livre présente deux parties. La première explique le système proprement dit, que Roussil qualifie indifféremment d'art ou de science. Il insiste sur la distinction qu'il convient de faire entre les fameux multiples, dont on parlait beaucoup dans les années 1960, et l'art modulaire, qui n'a rien à voir avec le phénomène de reproduction des œuvres. Il explique que les sculptures monumentales, en raison du poids de leurs éléments, ne se prêtent pas à des manipulations étroites, mais qu'elles obligent l'artiste à définir rigoureusement son projet au moment de la conception. Les rapports entre l'artiste et son œuvre deviennent alors plus intellectuels que physiques, ce que Roussil voit comme un progrès. Comparant ses sculptures antérieures à celles qu'il se propose de faire avec le nouveau système, il différencie œuvres de rébellion et œuvres révolutionnaires, l'art modulaire conduisant selon lui aux secondes. Enfin, il appelle les hommes et femmes de science à travailler de concert avec les artistes afin qu'ils expriment ensemble l'essence de la civilisation dans laquelle ils évoluent, comme jadis les concepteurs des pyramides s'alliaient aux ingénieurs de leur temps pour réaliser de grandes choses.

L'autre partie de ce livre, illustré de photographies en noir et blanc montrant plusieurs aspects de la *Grande fonte,* est constituée d'épigrammes et d'aphorismes, comme il y en a dans les recueils de gravures. L'un de ces aphorismes revient à plusieurs reprises : « L'imagination de l'homme / est dans l'absolu / sa seule sécurité. »

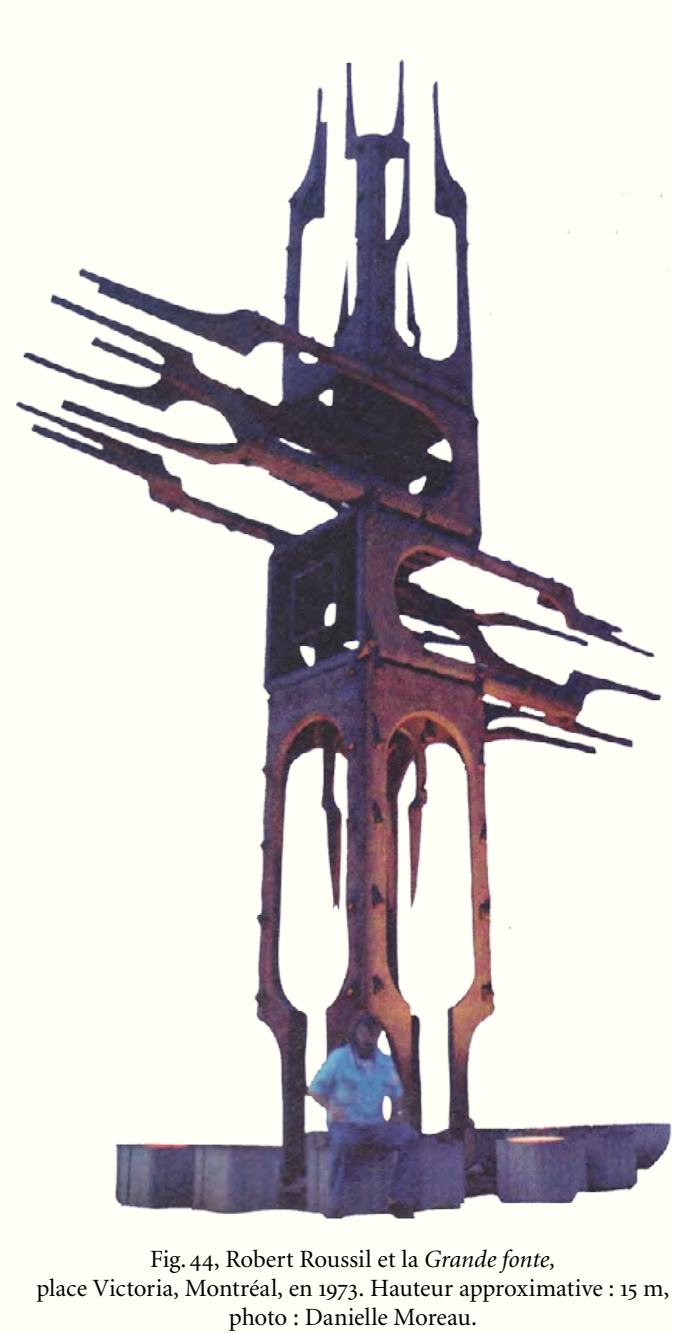


Fig. 44, Robert Roussil et la *Grande fonte,* place Victoria, Montréal, en 1973. Hauteur approximative : 15 m, photo : Danielle Moreau.

Le dernier livre de cette catégorie, intitulé *Vers l'universalité le cul par terre,* est, sur le plan biographique, l'ouvrage le plus complet publié par Roussil. L'auteur revient à la formule de l'entretien, conduit ici par Michel Gaudet, professeur et critique d'art à Nice. De nombreuses et fort intéressantes photographies, en noir et blanc et sépia, illustrent cet album. Imprimé en 1977, il ne fut guère diffusé, ce qui est regrettable, car Michel Gaudet sait comment approcher Roussil et aller avec lui au fond des choses. Sans se montrer critique au sens strict, il l'interroge avec pertinence et l'amène à préciser sa conception du rôle de l'artiste dans la société. Il serait fastidieux de relater les divers sujets abordés dans cet ouvrage d'autant plus que, pour l'essentiel, ils font l'objet du présent livre. Disons qu'il faudra un jour rééditer *Vers l'universalité le cul par terre,* à la fois pour le texte et pour les photographies, dont certaines sont de très rares documents d'époque. Les dates inscrites en légende, sous les œuvres, ne sont pas toujours exactes, mais le livre est instructif, bien-fondé et, comme on dit, essentiel pour quiconque voudrait en savoir plus sur le personnage. Les vingt-cinq dernières pages tinrent lieu de catalogue à l'exposition du Musée du Québec, en décembre 1977 et janvier 1978.

« J'ai une curieuse disposition pour une écriture inversée. » En réalisant des gravures, Roussil a développé la curieuse faculté d'écrire à l'envers de la main gauche. Durant quelques années, surtout pendant la décennie 1970, il traça des inscriptions sur des murales et des sculptures. Je songe par exemple à ses poèmes roulants, deux roues de bois retenues par un essieu, où des phrases apparaissent sur toutes les faces. Il existe aussi une série de hublots, chacun posé sur un socle, avec un mécanisme d'ouverture latéral. Comme des diaphragmes, ils s'ouvrent sur des maximes tissées en noir sur de la laine blanche, ou l'inverse. La teneur de ces réflexions, de même que celle des aphorismes dans les recueils de gravures, est tantôt métaphysique, tantôt poétique et parfois politique ou sociale. Ce sont des pensées notées au cours de la nuit, durant le travail sur les sculptures, et que Roussil incorpore ensuite à certaines œuvres, ses gravures le plus souvent. À l'occasion farfelues, parfois plus acides, elles demeurent en général souriantes, même quand il s'agit de protestations lancées contre tel ou tel travers humain. Je ne pense pas qu'il faille leur accorder une importance démesurée, mais bien les prendre pour ce qu'elles sont, des éléments de l'œuvre et, par conséquent, ne pas les écarter avec mépris comme l'ont déjà fait certains critiques.

Les trois recueils de gravures, tirés tout au plus à trente exemplaires chacun, se composent généralement, la chose n'est pas systématique, de la manière suivante. Une grande feuille avec un court texte, accompagné d'un motif circulaire ou d'une arabesque, et puis une autre feuille, sans texte du tout, illustrée simplement de motifs, et ainsi de suite. Nombre de ces pensées sont simples, d'autres plus existentielles, et d'autres encore, poétiques :

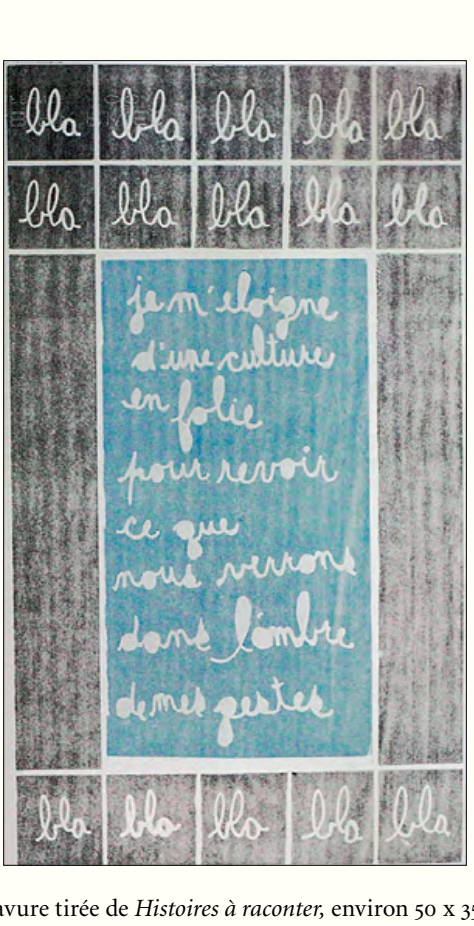
la liberté
se mesure
à la tension
d'un cordon
ombilical
un bateau
qui largue
ses voiles
à l'approche
du silence

Quelques-unes reviennent souvent, tant sur des murales et des tapisseries, que dans les gravures. C'est le cas de celle-ci : « Le cul par terre je regarde les cons errants de l'espace. » Plusieurs expriment une réflexion nettement politique, ainsi : « la liberté : consommation démocratique noyée de sang, de peur. » Sur le plan du style, il est une particularité avantageuse qui tient aux dérapages. Dérapages délibérés, il va sans dire, mais pas forcément contrôlés. Telle réflexion débute comme une maxime, puis glisse dans une autre direction, sans se livrer tout entière, et laisse le lecteur en suspens. Il subsiste alors une heureuse imprécision, une espèce de vide dans lequel l'esprit s'absorbe, balance un moment, et qu'une seconde lecture n'abolit pas. Si les phrases étaient aussi nettes que celles de Chamfort, les gravures sur lesquelles on les découvre se trouveraient en quelque sorte verrouillées, définitives. Tout serait dit. Elle s'ouvrent au contraire sur une zone indéfinissable, l'élasticité des formules permettant des interprétations multiples. Sous des allures un peu désinvoltes et moqueuses, un ton acerbe perce de temps à autre, une révolte même, mais contenue. J'en veux pour exemple l'épigramme qui suit : « la liberté voter manger chier tricher courir dormir, mourir dans l'heurosité avec la béatitude du voyeur dans le confort de l'impuissance. »

En vingt ans, l'idéologie socialiste a progressivement cédé la place, chez Roussil, à des valeurs plus anarchistes. Les pouvoirs se valent en fin de compte, visent à se consolider aux dépens toujours des mêmes classes sociales, avec la complicité souvent des milieux culturels, prompts à composer. De telles constatations causent un certain dépit, qu'on sent parfois couver sous l'ironie. À travers ces textes, Roussil informe qui veut l'entendre que lui, en tout cas, n'a guère changé. Il a pris note de la fin de non-recevoir qu'on lui oppose, mais il ne renie rien de ce qu'il affirmait naguère. Péchait-il par trop d'optimisme ? Possible, mais qu'importe. Telles idées étaient bonnes qui le restent. Quoi qu'on en dise et même si les autres n'en font rien, on les a exprimées, c'est ce qu'il fallait faire.

Graver les mots merde ou chier, sur du vélin d'Arches grand aigle, voilà qui semble incongru à plusieurs personnes. Qui peut s'offrir de semblables ouvrages n'apprécie guère d'y trouver ces termes. C'est précisément ce dont il est question. Un artiste ne fait pas où on lui dit de faire. De même que les assemblages de poteaux télégraphiques irritèrent bien des critiques, qui attendaient de Roussil de voluptueuses ondulations dans un bois fin ou rare, les réflexions de ses recueils de gravures disent ce que ces gens ne veulent pas entendre dans ce contexte-là. Car, après tout, à qui s'adresse-t-il sinon aux critiques et aux amateurs d'art, qui sans cesse délimitent leur territoire et s'opposent à ce que des considérations politiques soient émises en cette matière. On se gardera sans doute de l'excès inverse. Les discours politiques, travestis en œuvre d'art, ennuient prodigieusement et sombrent la plupart du temps dans un lamento dépressif, mais bannir ou, plus justement, défendre que la moindre réflexion politique s'immisce dans une œuvre, n'est-ce pas faire en sorte que le milieu artistique demeure le domaine intouchable des Hespérides.

En portant sa parole chez ces gens-là, Roussil mine la position qu'ils défendent avec un sérieux de pontifes. À l'autre bout du spectre, à gauche donc, certains reprochent à Roussil de se compromettre en vendant ses œuvres à de riches industriels qui seraient, par définition, de vils capitalistes. C'est fort mal analyser les choses. Compromis il y aurait si Roussil absorbait peu à peu les valeurs de ces clients et si son œuvre évoluait dans le sens de leur goût à eux, c'est l'inverse qui se produit. En vendant *Le Cul par terre* à un conservateur bon teint, il introduit ses idées chez ceux qu'il vilipende, comme il impose les formes qu'il crée aux municipalités qui lui commandent une sculpture. Les partisans du bon goût, qui dénoncent la vulgarité des réflexions sociales en art, doivent convenir que leurs beaux discours confortent les nantis dans leurs valeurs morales et réactionnaires. Tout le verbiage, le volapük des critiques et des professeurs, est une douce sérénade pour la grande bourgeoisie. Personne n'y entend rien et, partant, rien ne bouge. C'est du moins le sens que je trouve à ces trois recueils de gravures et notamment au dernier d'entre eux, *Histoires à raconter* (fig. 45), où pullulent les « bla bla, trou trou, ha ha, hi hi », miroir brandi à la face des soliloqueurs. Désormais démasqués. Ils ne s'y sont pas trompés. Jamais une exposition de Roussil n'obtint si mauvaise presse que celle du Musée du Québec où ces gravures-là, justement, furent présentées pour la première fois. Disons-le tout de go, les textes de Roussil exaspèrent ceux à qui l'auteur s'adresse. Tout le contraire d'une compromission. Pour les autres, ils sont à l'image des caractères chinois et des hiéroglyphes, soit des signes avant tout, des dessins et, pourquoi pas, autant de titres intégrés aux œuvres, comme dans les bas-reliefs de Gauguin, Soyez mystérieuses, ou Soyez amoureuses, Gauguin dont Roussil partage bien des traits, le goût de la manière rude, par exemple, la négation du pouvoir en place, et la recherche de la nature primitive qui se terre en nous.


bla bla bla bla bla
bla bla bla bla bla
je m'éloigne d'une culture en folie pour revoir ce que nous verrons dans l'ombre de mes gestes
bla bla bla bla bla
Fig. 45, Gravure tirée de *Histoires à raconter,* environ 50 x 35 cm, 1983, photo : David Lee Fong.

CHAPITRE 7

Projets et revers

– Les luttes –

Des attaques comme on en trouve dans le *Manifeste* et dans *Vers l'universalité,* ne vont pas sans créer de remous. Roussil en sait quelque chose. Déjà le seul fait qu'il vive à l'étranger dépite nombre de Canadiens et de Québécois. Roussil se serait installé à Key West encore, on n'aurait pas trouvé ça si mal, mais la France. Les Canadiens anglais, dans l'ensemble, ne peuvent pas souffrir les Français et les intellectuels québécois, c'était très net dans les années 1960 et 1970, ne pardonnent pas à leurs artistes de préférer Aix ou Paris, à Montréal. Cela étant dit, les déboires dont je vais parler maintenant ne sont pas directement liés à cette question de domicile, mais c'est un facteur qu'il est bon de garder à l'esprit pour comprendre l'acrimonie que le nom de Roussil suscite dans certains milieux. Il reste que ce sont d'abord ses déclarations à l'emporte-pièce qui braquent le plus de gens contre lui.

Le *Manifeste* de 1965 parut au moment où avait lieu une rétrospective des œuvres de Roussil au Musée d'art contemporain de Montréal, situé alors au château Dufresne, l'actuel Musée des arts décoratifs. Question de ne pas perdre son temps durant l'exposition, Roussil obtint l'autorisation d'installer un atelier à ciel ouvert dans la cour arrière du musée, où il fit livrer quantité de poteaux de cèdre, achetés à la compagnie nationale d'électricité, et qu'il entreprit d'assembler dans de rudes compositions qui ne manquaient ni d'originalité ni de démesure. À la soirée d'ouverture, des agents de sécurité décrochèrent les affiches que Roussil avait commandées à son ami Vittorio. Était-ce que la direction du Musée n'avait pas encore permis leur accrochage, était-ce que ces affiches montraient un homme nu, on ne sait pas au juste, mais l'incident provoqua une bousculade. La presse en fit écho, des collectionneurs menacèrent de retirer les œuvres qu'ils avaient prêtées et, la semaine suivante, le peintre Alfred Pellan déclara qu'il n'exposerait plus au Musée tant que l'actuel directeur y siégerait. Ce dernier, Guy Robert, fut appelé peu après à d'autres fonctions. Il est entendu qu'un tel tollé, ajouté à la publication du *Manifeste* et à l'érection, dans la cour, d'immenses sculptures en poteaux télégraphiques, dont plusieurs critiques n'appréciaient nullement l'esthétique, eut pour résultat de retourner les responsables du milieu culturel contre Roussil. Quinze ans plus tôt, l'affaire de *La Famille* avait rendu notre homme sympathique à tous. En ridiculisant la police et les puritains, des journalistes avaient transformé l'événement en farce énorme mais, en 1965, Roussil portait ses attaques sur un tout autre front que la morale, celui de l'institution. En dénonçant l'architecture, la politique culturelle en général et l'enseignement des arts, il mettait les artistes en garde contre une trop grande soumission vis-à-vis des hauts fonctionnaires chargés des programmes artistiques. C'était oublier que les faux artistes encombrent le milieu. Combien se prêtent au jeu des médailles et des prix dans le but, essentiellement, de faire croire qu'ils sont des artistes et de s'en convaincre eux-mêmes en premier lieu. Histoire vieille comme le monde, sans doute, mais que dans l'effervescence des années 1960 Roussil espérait dépoussiérer un tantinet. Mais celui qui passe sa vie à enfiler des paletots, celui-là qui brûle d'entrer à l'Académie royale du Canada et cet autre qui exerce la critique d'art comme un instituteur corrige des copies, ne prisent guère qu'on raille leurs agissements. Ces gens-là fondent l'institution. Ils assurent le bon fonctionnement de ses rouages. Comment prêteraient-ils une oreille bienveillante à un discours qui tout entier les démasque ? Cela pour dire que si la parole de Roussil n'était pas maladroite, elle était irrecevable. Reconnaissons quand même que tout le monde ne se montrait pas aussi obtus. Le ministre Pierre Laporte admit le bien-fondé des propos de Roussil, relatifs aux prix. Il abolit donc ces derniers pour instaurer un programme d'achats, mais cette nouvelle politique fit long feu. Deux ans plus tard l'État, conseillé par qui on se le demande, revint aux concours et à l'attribution des prix annuels.

Roussil réalisa au moins quatre grandes sculptures dans la cour arrière du Musée d'art contemporain, œuvres qu'on déménagea par la suite au Jardin botanique, où elles furent laissées sans le moindre entretien et où elles se dégradèrent. Un matin, un automobiliste emboutit malencontreusement l'une de ces sculptures et les directeurs du Jardin ordonnèrent qu'on démantelât ce qui restait des autres, sauf une pièce dont la ville de Vaudreuil fit l'acquisition. Il semble que les sculptures monumentales, pourtant dociles, posent un problème. Le nombre d'œuvres de grandes dimensions érigées par Roussil, puis détruites, soit par négligence soit par volonté bien arrêtée, est assez effarant. Notre homme va parfois jusqu'à parler de destructions punitives. Le phénomène ne se borne pas au Québec d'ailleurs. Outre ces pièces du Jardin botanique, celle du symposium du mont Royal, et celle du Drug de la rue de la Montagne, une immense sculpture commandée par la ville de Grenoble, en 1966, et fabriquée en traverses de chemins de fer, fut démantelée quelques années plus tard sous le prétexte que les enfants s'y salissaient. Intenter un procès contre une municipalité comme Grenoble n'est pas une mince affaire pour un particulier. Roussil tenta de riposter, on lui répondit de s'estimer bienheureux de ne pas avoir à payer la démolition de la pièce. Exquise mentalité.

Le problème des sculptures monumentales se complique du fait que les administrations changent et que les nouveaux élus, pour se démarquer de leurs prédécesseurs, ne trouvent rien de mieux que de faire disparaître ce que ces derniers ont construit. Les villes étant le plus souvent propriétaires des œuvres, les administrateurs estiment pouvoir en disposer comme ils l'entendent, et les artistes, sans recours, en sont quittes pour voir leurs pièces jetées à la ferraille. En 1973, Roussil participa avec Miró, Calder, et une quinzaine d'artistes de renom, à un grand symposium de sculptures en montagne, sur le plateau d'Assy, en Haute-Savoie. Il conçut pour l'occasion une longue croix païenne de vingt-deux mètres de haut. Après quelques années, on proposa de l'installer dans un meilleur site. Roussil ne vit nul inconvénient à cela, jusqu'au jour où il apprit qu'on avait raccourci sa croix de trois ou quatre mètres, en l'enfonçant profondément dans le sol.

Sur le plan du style, toutes ces sculptures, celles de Grenoble, du plateau d'Assy et du Jardin botanique (fig. 46), partageaient une esthétique similaire. En bois rude, poteaux télégraphiques, téléphoniques, ou traverses de chemins de fer, elles se détachaient comme de grands signes rudimentaires sur la neige, ou sur l'espace dégagé des sommets. Elles illustrent cette période dont j'ai parlé, où Roussil avait entrepris d'en découdre avec la beauté. Surtout ne pas se laisser charmer par le bois, mais le rompre au contraire à son vouloir. Époque d'expériences multiples, durant laquelle Roussil prenait en chasse les idées convenues, relatives à la régularité, à l'élégance, et où il choisissait des matériaux frustes, pour ne pas céder à l'attrait des belles matières, justement, et démontrer que les plus revêches, en apparence, peuvent aussi bien que les autres passer l'épreuve de la sublimation.

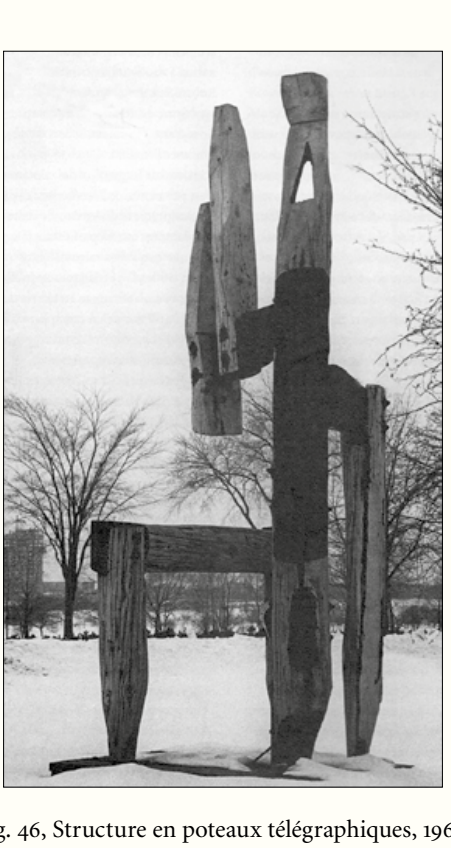


Fig. 46, Structure en poteaux télégraphiques, 1965, œuvre détruite, hauteur approximative 4 m.

On ne peut pas dire qu'il ait remporté tous les suffrages avec ces formes-là. La critique de l'époque se montra très réservée, d'autant plus que ces pièces accompagnaient les déclarations mentionnées plus haut. Pour ma part, je vois en elles de robustes compositions, prenant possession d'un espace toujours plus vaste. Ayant connaissance de ce qui viendra dans la suite, je n'aurais aucun mérite à écrire qu'elles marquent une étape logique et nécessaire dans l'évolution qui conduira aux chefs-d'œuvre de 1977 et de 1982. Considérées pour ce qu'elles sont, sans rien en regard donc, elles irradient la puissance et expriment la détermination de qui les a conçues, mais la fusion entre forme et matière n'est pas achevée. Dans ces cas très particuliers. Car, à la même époque, les structures métalliques du mont Royal et du Drug réussissaient la combinaison non moins complexe entre métal et formes aériennes. Dans ces grandes sculptures en bois, les dualités qui rivalisent chez Roussil se manifestent en toute clarté. Ce combat avec les matières, auxquelles l'artiste veut imposer des formes apparemment incompatibles avec leur nature, est aussi troublant que remarquable. Roussil sait fort bien quelles formes conviennent naturellement à telle matière, il sait également les lui donner quand il le désire, mais il entend briser ce protocole. Il cherche. Cela qui vaut souvent mieux que de trouver. Le confort dans lequel un artiste comme Brancusí s'installa longtemps confirme cette remarque. Débuts foudroyants, formes pures au possible, mais les mêmes sans cesse durant des années avant qu'une nouvelle formule n'apparaisse. Pas de ces ruminations chez Roussil, qui fonce toujours, quitte à s'allonger de temps à autre. « Tu te mets les pieds dans les plats, pis tu finis par arriver à des solutions. »

L'une des questions sur lesquelles Roussil revient le plus souvent demeure celle de l'intégration des arts, portée par le fameux programme dit du « un pour cent », politique qui enjoint les constructeurs d'un édifice public de réserver un pour cent de leur budget à la création d'une œuvre d'art, intégrée à l'ensemble. Les concours, ouverts à tous les artistes en arts visuels, s'adressent d'abord aux sculpteurs, pour qui ces programmes constituent la principale forme de commande publique. D'entrée de jeu, il importe de noter que cette politique se fonde sur la meilleure volonté du monde, ce que Roussil reconnaît le premier, mais elle se révèle plus discutable sur le plan de la création, les sculpteurs étant relégués au rang de simples décorateurs. André Malraux, qui fut en France l'instigateur d'un programme semblable, admit lui-même que cela produisait souvent un art médiocre et qu'il était préférable de repenser toute l'affaire. Cette politique fut instaurée au Québec en 1981, mais elle existait avant cela sous une forme embryonnaire, de sorte que Roussil n'attendit pas cette date pour l'attaquer. Estimant que l'architecture ne vaut généralement pas tripette, il qualifie « d'abrille merde » les sculptures intégrées aux édifices, c'est-à-dire de paravents dont l'unique fonction consiste à masquer l'impéritie des architectes. Les résultats, bien sûr, ne sont pas toujours exécrables, il en est même de très heureux, c'est contre le principe que Roussil se dresse, qui condamne les sculpteurs à ce rôle de sous-fifres irresponsables. N'ayant aucune voix au chapitre, tenus d'exécuter leur pièce sans intervenir du tout dans la conception générale de l'immeuble, les sculpteurs se trouvent à enjoliver des édifices, que Roussil juge irrécupérables de toute manière dans la majorité des cas.

Mieux. Il constate que cette politique coûte plus cher à l'État qu'il n'en coûterait si les sculpteurs prenaient part au projet dès son origine. Tel mur, par exemple, dont la construction s'élève à dix mille dollars, plutôt que de le recouvrir d'une murale réalisée à part, pourrait fort bien avoir été conçu, dès le début, comme une murale de soutènement. Au lieu de payer deux fois dix mille dollars, pour le mur et pour la murale, l'État obtiendrait les mêmes résultats au prix d'un mur seulement. La logique de ce raisonnement frappe avec une telle évidence qu'elle déconcerte ceux qui passent leur vie à compliquer les choses. Ensuite le recrutement d'un sculpteur, lors de la construction d'un hôpital, oblige les fonctionnaires du ministère de la Santé à passer par ceux du ministère de la Culture, ce qui cause des frais supplémentaires et qui augmente le pouvoir de la bureaucratie. En résumé, Roussil dénonce le gaspillage des fonds publics et la soumission à laquelle les artistes se plient en jouant ce jeu-là. On aurait tort de penser que cette opposition à la politique du un pour cent est une lubie qui a piqué Roussil et qu'il est seul à entretenir. Henry Moore en parlait dans les mêmes termes, ajoutant que cette façon de procéder plaçait les sculpteurs dans une humiliante subordination vis-à-vis des architectes. Pour Roussil, le mot intégration est carrément synonyme de démission, de compromission, d'asservissement, si ce n'est de collusion avec l'ennemi.

Il insiste sur la question des coûts et il n'est pas inutile de l'écouter sur ce point. Les sculptures réalisées dans le cadre de ce programme coûtent parfois dix fois plus cher que ce qu'elles valent. Non ce qu'elles valent sur le plan artistique, ce qu'elles coûtent en matériaux et en heures de travail. Roussil donne un exemple : « Le maire [de Lachine] m'a convoqué pour réaliser une pièce importante qu'il voulait faire dans le parc René-Lévesque. Il avait un tout petit budget, vingt-cinq mille dollars. J'ai dit : c'est simple, ça va me prendre quatre mois pour faire cette pièce. Pour moi, vingt-cinq mille dollars est un salaire très important. Il faut qu'on me fournisse la main d'œuvre et le matériel et la pièce sera faite avec un minimum de frais. On s'est mis d'accord. Si cela avait été une commande du un pour cent, ç'aurait été une affaire de cinq cent mille dollars. On mesure la différence. »

Une prise de position comme celle-là, clamée à maintes reprises sur toutes les tribunes, ne lui attire pas que des éloges. Elle importune les fonctionnaires qu'elle prend à partie, mais aussi les sculpteurs, ravis d'obtenir des commandes de l'État. Dans un article publié en 1983, Jean-Claude Leblond présentait ainsi la situation : « Brièvement, alors que cette idée d'intégration remonte au début des années 1960 alors que seul le ministère des Travaux publics faisait appel occasionnellement à des artistes pour ajouter une sculpture comme accompagnement à un édifice, cette formule d'intégration, dont le cube de Charles Daudelin à l'ombre du palais de Justice de Montréal est le prototype, avait le double mérite de laisser l'artiste libre de créer ce qui lui convenait dans le cadre d'un budget déterminé et celui de dégager l'architecte du souci de l'œuvre d'art. Les deux fonctionnent indépendamment ; la sculpture ne gêne pas le moins du monde l'intégrité architecturale. Dans ce contexte, peut-on parler d'intégration (...) ? » Question pertinente, mais si c'est un mérite de dégager l'architecte du souci de l'œuvre d'art, pourquoi les sculpteurs n'imagineraient-ils pas tout l'ensemble et ne travailleraient-ils pas ensuite avec des ingénieurs ? En critiquant le programme en question, Roussil remet en cause un pan immense de la politique culturelle en matière de sculpture, politique dont le principe est excellent, répétons-le, fondé sur les meilleures intentions, mais dont le postulat d'intégration se révèle insatisfaisant dans la pratique, puisqu'il s'exerce aux détriments de toute une classe de collaborateurs. Le sculpteur, renonçant à ses prérogatives, se place lui-même dans une position subalterne, cela que Roussil juge intolérable. On le comprend volontiers, mais les gouvernements ont tendance à considérer tous les artistes, y compris les écrivains, comme des spécialistes du divertissement, et non pas comme des hommes et des femmes capables de réflexion. La chose se complique du fait que nombre de ceux qui se prétendent artistes se voient de la même manière et agissent en ce sens. Petit à petit, et comme on les invite à le faire, les artistes quittent le champ proprement intellectuel. Et on infantilise les sculpteurs en leur donnant vingt mille dollars pour concevoir un carré de sable à l'arrière d'une bibliothèque. C'est du moins l'avis de Roussil.

Mais, objectera-t-on, les sculpteurs possèdent-ils la compétence nécessaire pour toucher à l'architecture ?

À dessein, je n'ai pas tout dit dans le chapitre où il est question de la *Boule*. On se souvient que cette sculpture habitable est une sphère accrochée à l'angle d'un cube. Dans l'esprit de Roussil, et d'après ses calculs, on peut accrocher quatre sphères au même cube et passer, par ce cube, d'une boule à l'autre. En multipliant les sphères et les cubes dans un endroit donné, Roussil souhaitait créer des villages de même architecture. Sans doute il n'avait pas réglé tous les problèmes que pose un projet comme celui-là, il s'en faut, mais il invitait les ingénieurs à en parler avec lui. La *Boule* était une proposition. À la réflexion, son projet se révèle moins utopique qu'il ne le semble au premier abord. Roussil était allé voir les bathyscaphes de Cousteau, il en avait éprouvé la résistance, il avait découvert que certains matériaux bon marché convenaient parfaitement à son affaire et que la construction d'une dizaine de maisons avec les matériaux qu'il avait repérés pouvait coûter moitié moins cher que la construction de dix maisons ordinaires avec les matériaux habituels. Aux yeux de plusieurs personnes, l'érection d'une colonne de maisons sphériques au centre d'une capitale, ou à l'orée d'un village, paraissait incongrue, mais Roussil ne songeait pas à défigurer les communes provençales avec ses boules, il voulait apporter une solution pratique à un problème global d'habitation, sur lequel se penchaient alors de nombreux hauts fonctionnaires.

En 1971, le gouvernement du Québec envisageait de bâtir, à la baie James, de colossales centrales hydroélectriques, si colossales en fait qu'il n'en existait pas d'autres de cette importance dans le monde et qu'il fallut, pour réaliser la chose, construire des camions et des machines qu'on croit revenus de Brobdingnag avec Gulliver. Pour s'en faire une idée, songeons qu'une roue de ces véhicules mesurait bien cinq mètres de haut par deux mètres d'épaisseur. Ces immenses projets nécessitaient l'embauche de milliers d'ouvriers dont il fallait prévoir l'installation, pour près de dix ans, dans des régions inoccupées, à mille lieues du premier village. La question du logement se posait donc aiguë et la solution ne devait pas être provisoire. Pour peu que les ingénieurs se fussent penchés sur ses plans et que le gouvernement eût manifesté la volonté de recourir à des solutions imaginatives, le village visionnaire de Roussil devenait providentiel. Finalement les ouvriers furent logés dans des parcs de roulottes, où on prohibait l'alcool et, si mes souvenirs sont exacts, où les femmes n'étaient pas admises. Conditions de travail rétrogrades au possible, inouïes, quand on pense que grâce à Roussil ces ouvriers auraient pu s'établir là avec leurs familles et, qui sait, développer une certaine joie d'habiter dans un village à l'architecture tout à fait unique. Pour dire vrai, j'ignore si le projet, qualifié par certains d'architecture insurrectionnelle, fut présenté formellement, mais il ne serait guère surprenant qu'on n'ait pas même pris la peine de l'examiner une minute. Roussil. Pensez donc. Un artiste. Un autodidacte. Un barbu. Qui se mêle non seulement d'architecture, mais d'urbanisme encore. Où va-t-on ?

Toujours est-il que la chose ne se fit pas, au grand dam de notre homme qui, soulignons-le quand même, ne se montra pas très habile diplomate. Arrivé à Montréal en juin 1971, pour présenter sa *Boule* au Musée des beaux-arts, il affirme haut et clair dans *La Presse* que les architectes forment une bande d'incapables, à la solde des grandes banques. « Je n'y vais pas de main morte. J'accuse les architectes d'être des assassins. Je fais donc des propositions concrètes ; aux intéressés de venir me voir. » On comprend que les architectes ne frémirent pas d'enthousiasme. Il n'empêche que le projet semblait tenir debout. Une maquette (fig. 47) permet d'imaginer de quoi il retournait. Si Roussil avait pu concrétiser ses vues, il aurait satisfait son désir de s'impliquer dans le fonctionnement de la vie sociale, en améliorant la vie des ouvriers par son travail. Il est à parier, comme on l'a vu au XIXe siècle avec les châteaux de Louis II de Bavière, dont la construction effaroucha tant le gouvernement de l'époque, que le projet de Roussil apporterait aujourd'hui des revenus considérables à l'industrie touristique. Des villes comme celle-là n'existent toujours pas. En plus d'attirer la curiosité des touristes, ces villages pourraient loger ces gens. On a beau chercher l'accroc, le nœud, l'élément irréalisable, à première vue on ne les trouve pas. Je veux croire que les politiciens se sont rendus aux raisons des architectes, comme il se rendent à celles des médecins qui s'opposent à ce que des médecins étrangers pratiquent sur leur territoire.

Trois ans plus tard, Roussil revint à la charge avec un autre projet d'envergure, plus fabuleux que le précédent, la construction d'une île flottante au large de Saint-Pierre-et-Miquelon. Appuyé par un ingénieur français du ministère de la Qualité de la vie, il dessina les plans d'une ville autonome, pouvant accueillir de trois cents à quatre cents personnes, et pourvue d'une enveloppe gonflable assurant sa flottaison. À l'aide d'immenses ballons, il devait être possible de déplacer cette île, tous les cinq ans par exemple, pour la déposer ailleurs, sur l'eau toujours, ou sur la glace. Il ne s'agissait pas de créer des clubs de vacances nouveau genre, mais des laboratoires plutôt, ou des centres de recherche, dont les résidents eussent été des scientifiques en mission, étudiant l'écologie marine. Des idées de ce type, chacun en élabore le soir, étendu sur son canapé, mais Roussil, en adaptant son précédent projet à celui-ci, poussa la conception assez loin, suffisamment loin pour inquiéter certains propriétaires de compagnies aériennes, assurant la liaison Terre-Neuve et Saint-Pierre, qui lui offrirent des laissez-passer permanents en échange de l'abandon du projet. À la réflexion, ces personnes avaient tort de se tourmenter, car l'île n'était pas destinée à la navigation du tout. À l'image quelque peu des plates-formes de forage, elle devait demeurer au même endroit durant de longues périodes, au terme desquelles on l'eût emportée comme un grand dirigeable pour l'installer plus loin.

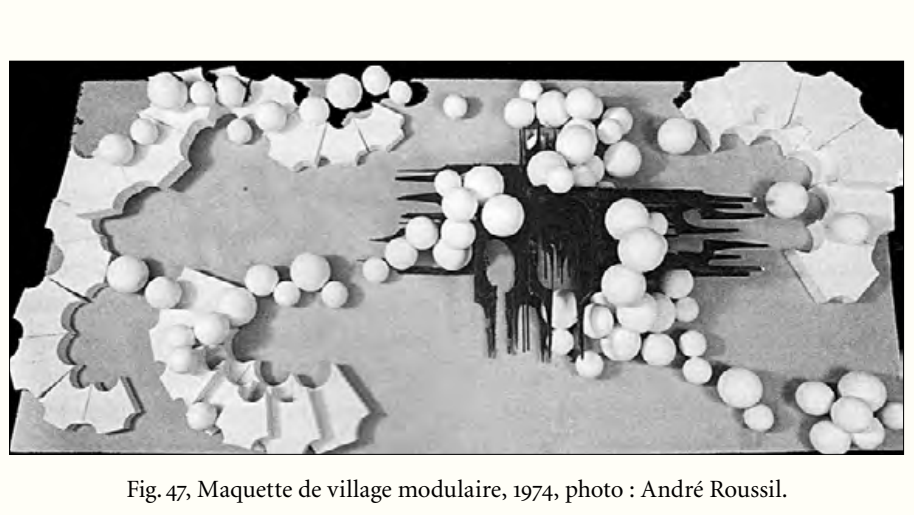


Fig. 47, Maquette de village modulaire, 1974, photo : André Roussil.

Le journaliste Louis-Bernard Robitaille, qui rencontra Roussil et l'ingénieur français à l'époque où ils travaillaient ensemble aux plans de cette île, fit part de ses impressions : « Roussil parle de son projet, qui tient de la science-fiction, avec autant d'assurance que s'il s'agissait de la construction d'une maison de banlieue. » Quelques lignes plus loin, le reporter reproduit les paroles de Roussil : « Sur le plan technique, les problèmes sont maintenant résolus, conclut-il tranquillement. Enfin, presque tous les problèmes, objecte l'ingénieur, il reste des questions à régler. » En fait, ces questions étaient moins techniques que stratégiques. L'île, refermée sur elle-même, devait être chauffée par une sonde qui eût capté l'énergie du soleil, et les matériaux de construction, ultralégers bien que résistants, rendaient possible son déplacement par les airs. Ce qui posa un problème considérable, et qui mit fin à toute l'histoire, fut la réaction des gouvernements, qui avisèrent Roussil que son projet touchait aux prérogatives du ministère de la Défense et qu'il valait mieux ne pas insister.

Tous ces événements, la réalisation de sculptures monumentales, la destruction de plusieurs d'entre elles, les charges contre les politiques culturelles de Québec et d'Ottawa, les projets d'îles, de villages, et les symposiums en montagne ou ailleurs, avaient lieu en même temps, non pas la même année bien sûr, mais de façon parallèle, et s'ajoutaient aux procès.

Roussil est prompt à recourir à la justice. Il intenta une bonne dizaine de procès au cours de sa vie, sans parler de ceux qu'il menaça d'engager. Procès contre des particuliers, contre des organismes et, le plus souvent, contre des municipalités. Peut-être a-t-il perdu la moitié de ces procès et ceux qu'il a remportés lui ont juste permis de régler ses avocats. Il est entendu qu'une attitude combative comme la sienne a pour conséquence de refroidir les gens à son égard. Les compagnies d'assurances se méfient et rechignent à garantir des sculptures monumentales, qu'elles estiment tout au plus en sursis, contre d'éventuelles destructions. En créant des œuvres fidèles à son tempérament, Roussil impose des formes qui provoquent, on l'a vu dans le cas des structures en poteaux de téléphone. Et peu à peu, une animosité se développe vis-à-vis de ses sculptures, comme si elles possédaient un je-ne-sais-quoi qui ne serait pas de bon ton. Leur liberté gêne, leurs formes gênent, et l'indépendance de Roussil en exaspère plus d'un. « Ils ne comprendront jamais comment j'ai vécu sans eux. Je suis une peste pour ces gens-là. » Il ne s'agit pas de brosser le portrait d'un sculpteur maudit, vivant hargneux dans sa caverne, ignoré de tous. Roussil demeure le sculpteur canadien le plus célèbre, sinon le mieux apprécié. Malgré ses prises de position, il lui est arrivé d'obtenir des subventions, relativement peu mais tout de même, des commandes d'État aussi, la Composition du Musée des beaux-arts, par exemple, et s'il n'a jamais présenté de projet aux gestionnaires des programmes du un pour cent, une sculpture au moins, la *Grande fonte*, commandée par la firme Lavalin, fut enregistrée, pour des raisons administratives, comme une réalisation découlant de ces programmes. En un mot, Roussil ne rencontre pas que des rejets, mais pour compliquer les choses, il décida très tôt de refuser le jeu des galeries qui, d'après lui, vivent essentiellement de la vente de reproductions et de lithographies, sur lesquelles l'artiste ne fait qu'apposer sa signature. J'ai déjà dit dans quelle estime il tient ceux qui reproduisent leurs bronzes. Sa position à l'égard de la lithographie est encore plus catégorique. « La lithographie, dit-il, s'est développée dans un marché de gangsters qui bafouent les artistes, les clients. » Que je sache, Roussil ne s'est jamais attaché à une galerie, sinon peut-être à celle de la brasserie Le Gobelet, encore ne s'agissait-il pas d'une association conventionnelle, puisque cette galerie appartenait à Bernard Janelle. Parlons plutôt de complicité. Aujourd'hui, quiconque désire se procurer une œuvre de Roussil doit transiger avec lui, cela qui n'est pas désagréable en soi et qui permet de faire des économies appréciables, puisqu'on ne paie aucune redevance à des tiers. Cela pour dire que son indépendance n'a pas facilité ses relations avec les gens du milieu culturel, et plus encore en France, où le monde des arts plastiques repose tout entier sur les galeries qui mènent le bal, comme les organismes officiels imposent leurs règles au Québec et au Canada. En quittant l'orbite des galeries, Roussil ne compta plus que sur lui-même et, n'eût été de ses relations amicales avec Denys Chevalier notamment, il se serait peut-être retrouvé plus isolé encore. J'irai d'un exemple illustrant à la fois l'influence considérable des galeries en France et l'attitude des fonctionnaires canadiens.

En 1984, Roussil fut approché par les responsables de la Villa Arson, de Nice, pour réaliser une œuvre d'importance sur un toit. La Villa Arson est formée de plusieurs édifices qui offrent autant de terrasses ; lors de sa transformation en Centre national d'art contemporain, un comité de sélection fit appel à une vingtaine de sculpteurs, César, Arman, entre autres, et proposa à chacun d'eux un toit, ou une terrasse, pour y ériger une sculpture. Ces artistes, pour la plupart, se contentèrent de faire envoyer une pièce par leur agent. Si je ne me trompe pas, Roussil fut le seul à concevoir un ensemble adapté au lieu, puis à le réaliser en fonction de ce lieu, soit sur un toit de cent mètres carrés. Son groupe (fig. 48), constitué de six sculptures en cèdre et en érable posées sur des dalles d'orme gravées, représentait des flambeaux, de quatre mètres de haut, allongeant leurs flammes symétriques dans le ciel, tandis que près des socles, sur les côtés, des disques indiquaient les points cardinaux. Assujetties à des piliers plus étroits que les socles, cinq de ces sculptures, à cause des disques indicateurs, semblaient avoir la faculté de pivoter sur elles-mêmes, comme de grandes girouettes au gré du vent.

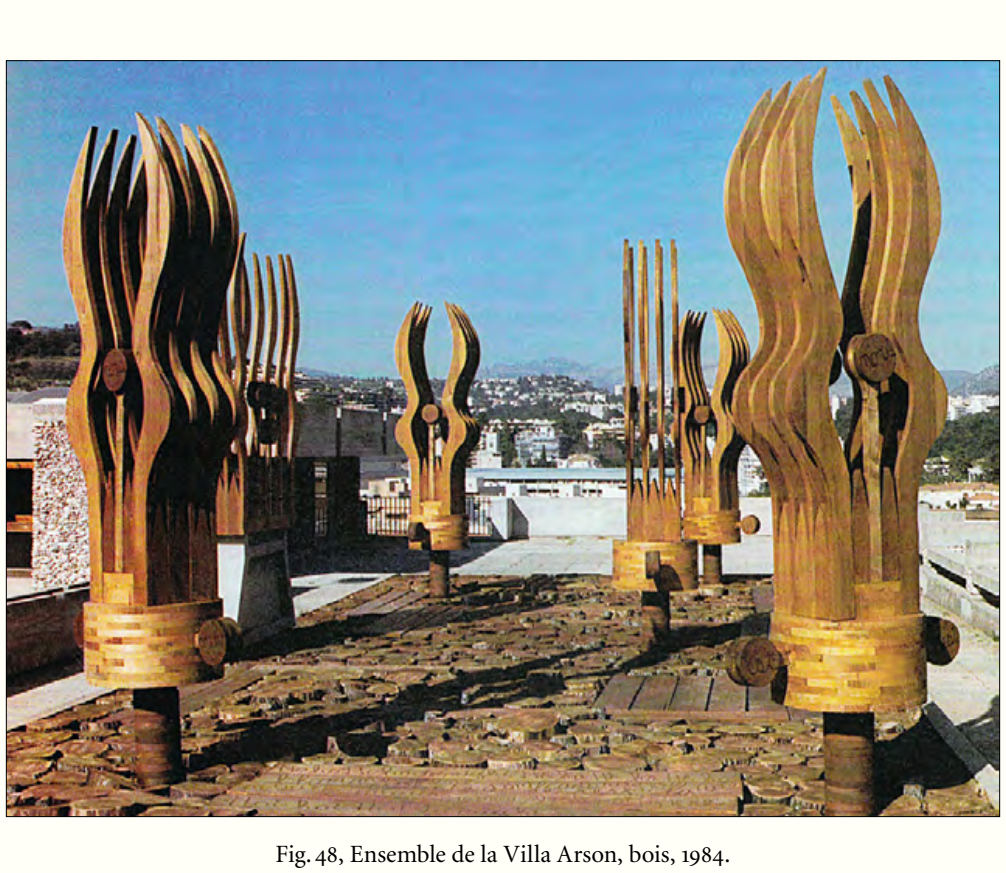


Fig. 48, Ensemble de la Villa Arson, bois, 1984.
Chaque élément : hauteur 4 m, œuvre dispersée.
Photo : Danielle Moreau.

Quelques années plus tard, la Villa Arson ayant changé de directeur, le nouveau responsable demanda à Roussil de reprendre ses pièces, l'ensemble ne correspondant plus aux idées conceptuelles auxquelles dorénavant on aspirait. (À propos d'art conceptuel, Roussil fait fréquemment un lapsus amusant et parle d'art confessionnel.) Sur ces entrefaites, les membres du Comité international olympique, qui organisaient les jeux de Séoul, invitèrent Roussil, comme représentant du Canada, à sculpter une œuvre de bonne taille, puis à venir l'installer dans ce qui est aujourd'hui l'un des plus riches jardins de sculptures au monde. Ayant eu vent de l'affaire, des fonctionnaires canadiens s'objectèrent à ce choix et proposèrent trois autres sculpteurs à la place de Roussil. Pourtant Augustin Cardenas, Erik Dietman et Alberto Guzman, qui tous trois vivaient à Paris comme Roussil en Provence, représentèrent respectivement Cuba, la Suède et le Pérou, sans que les gouvernements de leurs pays d'origine ne s'y opposent. Élégants et courtois, les Coréens maintinrent, à titre privé, l'invitation adressée à Roussil et s'engagèrent à lui acheter une sculpture à un prix forcément moindre que ce qui était prévu pour la réalisation d'une pièce monumentale. Pris de court, Roussil décida d'emporter avec lui, à Séoul, l'un des flambeaux de son ensemble de Nice, qu'il devait retirer dans les meilleurs délais. Aujourd'hui il pense que si les invités de la Villa Arson avaient conçu, comme lui, des œuvres originales en fonction du lieu qu'on leur avait assigné, le nouveau directeur n'aurait sans doute pas eu le droit moral d'exiger le déboulonnement de leurs statues. En agissant comme ces sculpteurs, les artistes se rendent probablement aux raisons de leurs agents et de leurs galeries qui ont tout avantage à vendre une sculpture à telle municipalité, plutôt que de laisser l'artiste réaliser quelque chose de neuf sans se servir de leur entremise. Maintenant, quatre flambeaux du groupe de Nice sont chez Roussil, à Tourrettes, un autre se trouve à Séoul, et le dernier à l'entrée de la galerie de Nesle, au Quartier latin.

Tout bien compté, l'affaire de Nice et celle de Séoul ne tournèrent pas à la catastrophe, même si elles ne se conclurent pas à l'avantage du sculpteur qui, suivant le meilleur scénario, aurait pu conserver intact un ensemble excellent, très caractéristique de sa manière, puis en réaliser un autre, en Corée, qui lui aurait rapporté une appréciable somme d'argent. Il est une deuxième histoire, plus grave celle-là, qui eut des conséquences nettement plus dramatiques ; elle est un peu longue, mais il me paraît nécessaire de la relater en raison de son importance pour le travail de Roussil.

On se souvient qu'en plus de son intérêt pour les symposiums internationaux et de son désir de concevoir des œuvres à caractère social, la création d'ateliers collectifs demeure, pour Roussil, l'une des grandes affaires de sa vie. La fermeture de Place des arts fut un facteur, parmi d'autres, qui orienta sa décision de partir en France. Ensuite les moulins de Tourrettes ne furent pas toujours un refuge inviolable. Durant quelque temps, au début des années 1960 surtout, plusieurs artistes, sculpteurs, écrivains, céramistes et potiers, travaillèrent chez Roussil avec lui. Le poète Paul Quéré décrivait ainsi l'ambiance : « Il y règne une atmosphère dont le qualificatif de ‹ bohème › ne peut suffire, tant on y sent une volonté de re-création, un désir absolu d'authenticité. » Aussi on a vu que Roussil n'avait pas rompu les liens avec le Québec et qu'il y revient presque tous les ans. Il m'est d'avis qu'un souhait lui tient solidement à cœur depuis le début, qui consiste à posséder un atelier en France, les moulins, et un autre au Québec, où il pourrait travailler durant des mois si ça lui chante. Cela fut près de se produire en 1982.

Je précise que tout n'est pas net dans cette malheureuse aventure et qu'il convient de lire les lignes suivantes avec circonspection. Fort d'une réalisation exceptionnelle à Saint-Laurent-du-Var, Roussil se prit de passion pour la création de lieux. « Comme la situation en ce qui concerne le bâtiment domiciliaire est complètement bloquée, je m'intéresse aux lieux. » Dans son esprit il s'agissait, un peu comme à la Villa Arson, d'imaginer des arrangements de sculptures en certains endroits, des parcs sans doute, mais non pas seulement des parcs, des sites industriels aussi, généralement laids, que Roussil se proposait d'aménager et de rendre plus attrayants. Sur le plan formel, ce concept se rapproche des fameuses installations qu'on présente dans les musées depuis le début des années 1980 surtout, sinon que dans le cas des « lieux » on aurait bâti des installations permanentes.

Dans les années 1970, le gouvernement canadien expropria un grand nombre de terrains appartenant à des cultivateurs de Sainte-Scholastique, pour y construire l'aéroport de Mirabel. L'affaire eut un énorme retentissement, parce que ces terres expropriées étaient parmi les plus fertiles du Québec, et qu'on avait vu beaucoup trop grand. La zone aéroportuaire n'occupe que de vingt à vingt-cinq pour cent de la superficie totale, acquise par le gouvernement. Durant des années, les cultivateurs protestèrent dans l'espoir de récupérer leurs terres. Sans succès. En 1982, le gouvernement fédéral offrit à Roussil une grange, afin qu'il la transforme en un atelier pouvant accueillir des artistes du monde entier pour des séjours plus ou moins longs. Notons, pour ceux qui l'ignorent, que le gouvernement fédéral canadien, s'il applique effectivement une politique culturelle et s'il aide les artistes de diverses façons, empiète, ce faisant, sur un champ de compétence provinciale, du moins est-ce ainsi que s'expriment les nationalistes du Québec à cet égard.

Trois forces contraires se trouvaient donc en présence. Les paysans d'abord, qui réclamaient qu'on leur rendît les terres dont le gouvernement fédéral ne se servait pas ; les délégués de ce gouvernement ensuite qui, en ouvrant un semblable atelier, laissaient entendre qu'ils allaient utiliser ces terres à d'autres fins que l'agriculture et, par conséquent, ne rien rétrocéder ; les proches du gouvernement provincial enfin, qui s'insurgeaient contre l'immixtion du fédéral dans un domaine qu'ils estimaient ne pas relever de sa juridiction. Il semble que, depuis Tourrettes, Roussil n'ait pas saisi toute la complexité de l'écheveau, ou qu'il se soit imaginé que le problème allait se résorber avec le temps. Pour lui, l'atelier de Belle-Rivière devait être un logis et un lieu de travail de grandes dimensions où, avec l'aide d'autres artistes, il allait concevoir des ensembles de sculptures le long des pistes de randonnée et aux abords des trois érablières qui entourent Belle-Rivière. J'ajoute que cet atelier, créé par la Société immobilière du Canada, était situé à quelques minutes seulement de l'aéroport, soit dans la zone aéroportuaire même. Il échappait donc à une éventuelle rétrocession. Ça, Roussil ne l'ignorait pas et c'est probablement pour cette raison qu'il passa outre aux mises en garde de certains de ses amis, comme Gérald Godin, qui l'avertirent du danger de se fourrer dans ce guêpier.

Pour inaugurer les lieux, on organisa, le 18 août 1982, jour de l'anniversaire de Roussil, une exposition de ses récents travaux, réunissant deux grands bois modulaires, six murales de bois, cinquante et une gouaches et plusieurs dessins. Près de cinq cents personnes furent invitées le soir de l'ouverture. Informés de la présence de délégués des gouvernements fédéral et provincial, les paysans profitèrent de l'occasion pour exprimer leur mécontentement. Ils avertirent Roussil qu'ils se proposaient de manifester, projet auquel l'artiste ne s'opposa en rien. Quand les invités arrivèrent, les cultivateurs déversèrent du fumier aux alentours de l'atelier, plusieurs personnes prirent la parole, dont le sculpteur Armand Vaillancourt qui y alla d'un laïus sur les prisonniers politiques. Le ton monta et l'événement prit des proportions que Roussil n'avait pas envisagées, à tel point qu'il songea dans la suite mettre prématurément fin à son exposition.

Une semaine plus tard, dans la nuit du 27 au 28 août pour être exact, alors que Roussil dormait chez Bernard Janelle, l'atelier de Belle-Rivière fut incendié et l'artiste y perdit une grande partie de ses œuvres. Tout porte à croire que le sinistre était d'origine criminelle, les pompiers ayant découvert des bidons d'essence à proximité des murs extérieurs. Quant à désigner les responsables, voilà qui est beaucoup plus problématique. Roussil se refuse à blâmer les paysans, vers lesquels les soupçons se dirigèrent tout de suite. Il pense que des provocateurs, soit indépendants, soit à la solde de l'un ou l'autre parti, firent le coup pour jeter l'odieux sur les cultivateurs. Ou pour se débarrasser de lui. Ce sont de graves accusations, que je me garderai bien de formuler ici pour ne pas mettre notre éditeur sur la paille. Certaines personnes vont même jusqu'à insinuer que Roussil aurait pu allumer le feu pour sortir de l'imbroglio dans lequel il se trouvait et toucher les assurances, cela qui s'appelle de la diffamation et qui demeure invraisemblable. Roussil n'était pas assuré et, après coup, on refusa de le dédommager.

De l'avis de certains chroniqueurs, Roussil fut carrément manipulé dans cette histoire. Il se trouvait à faire de la politique à son insu et, qui plus est, pour le compte d'un gouvernement loyaliste. Cette conclusion me paraît assez peu satisfaisante, car c'est faire abstraction de la personnalité du principal intéressé. S'imaginer que Roussil, en échange d'un atelier si pratique fût-il, allait se transformer du jour au lendemain en agnelle s'abreuvant en aval du courant, c'est perdre le sens des réalités. On ne change pas, à cinquante-sept ans, de caractère, de nature et de tempérament. Roussil est un anarchiste né. Sans doute n'appelle-t-il pas tout le monde à la révolution chaque matin, mais il n'eût pas été long à sentir qu'on se servait de lui, si c'était le cas, et à réagir vigoureusement. La manière dont il m'a parlé de Jean-Pierre Goyer, qui dirigeait alors la Société immobilière, confirme cette affirmation. Ceux qui accusèrent Roussil de collusion avec les autorités ont raté une belle occasion de voir avec quel panache un ours se dégage du piège qu'on lui pose. Il ne fait pas de doute dans mon esprit que les responsables du gouvernement fédéral, s'ils avaient jamais utilisé Roussil, se seraient joliment mordu les pouces. Cela dit, on pourrait formuler des hypothèses bien longtemps. Ce qui importe pour nous, c'est l'échec de l'entreprise sur tous les tableaux. L'affaire de Belle-Rivière accrut l'animosité à l'endroit de l'œuvre de Roussil et l'incendie fut pour lui un coup suffisamment dur pour qu'il renonce à son projet d'atelier au Québec. « Alors, conclusion de tout ça, j'ai perdu mon atelier, une partie de mes œuvres ; je doute de pouvoir retrouver un jour assez d'énergie, économiquement, physiquement, pour me bâtir un atelier dans mon propre pays. » La fondation qu'on vient de créer pour Riopelle, en France, fera réfléchir ceux qui se réjouirent de voir échouer l'aventure de Belle-Rivière. Si les moulins deviennent un jour un centre d'art, on regrettera amèrement, au Québec, de n'en point posséder le pendant à Mirabel.

Animosité accrue ? Qu'est-ce à dire. Précisions. Quatre ans avant les événements que je viens de relater, le Musée du Québec, dans la ville du même nom, présenta une grande exposition d'œuvres de Roussil, portant sur ses cinq dernières années de travail. Pour l'occasion, l'artiste apporta tous ses recueils de gravures, un bon nombre de reliefs et de tapisseries, des gouaches, des dessins et, surtout, deux grands bois réalisés au cours des mois précédents et qui demeurent, à ce jour, parmi ses chefs-d'œuvre les plus achevés, j'ai nommé le *Totem* et *L'Isolateur*. Roussil arriva réjoui avec son livre, *Vers l'universalité, le cul par terre*, tout juste imprimé, dans lequel il fustige les politiques culturelles des divers gouvernements. Comme à son habitude, il profita de la tribune médiatique que l'événement lui offrait pour exposer verbalement, à la radio, à la télévision, ses opinions sur toutes ces matières, ce qui mit les fonctionnaires du ministère des Affaires culturelles sur un pied d'alerte. Les détracteurs de Roussil saisirent ce prétexte pour le descendre en flammes. Jamais une exposition consacrée à son œuvre ne recueillit tant de critiques défavorables, à telle enseigne qu'on se demande vraiment si la chose ne fut pas soigneusement orchestrée. Qu'on en juge.

L'exposition, qui se prolongea jusqu'à la fin du mois de janvier suivant, ouvrit ses portes le 15 décembre 1977 et, dès le 24 décembre, Guy Robert, celui-là même qui avait organisé l'exposition du Musée d'art contemporain en 1965, tira les premières salves dans *Le Devoir*. « Depuis vingt-cinq ans, j'en ai vu des expositions, ici, dans plusieurs autres pays, des grandioses et des minables, mais à vrai dire d'aussi indigestes que celle de Roussil actuellement au Musée du Québec, point encore, ce qui n'est pas peu dire. » Ce sont là les premières phrases et le reste de l'article cultive ce ton. Pour dire franchement mon sentiment, cela qui n'engage que moi, la rancune ruminée durant douze ans bien comptés éclate ici à chaque ligne.

Quelques semaines plus tard, dans le même journal, Jean-Claude Leblond publia une lettre dans laquelle on pouvait lire ceci : « Quant à la qualité plastique du ramassis pêle-mêle d'œuvres qui s'y trouvait [au Musée du Québec], elle ne dépasse guère la facile émotivité mal contrôlée, par conséquent mal transmise dans l'œuvre d'art. » Dans *Vie des arts* maintenant, Laurier Lacroix va beaucoup plus loin en affirmant sans tergiverser : « Aujourd'hui, ce qui choque, c'est de constater que le ministère des Affaires culturelles dépense de l'argent pour nettoyer l'entrepôt de Tourrettes-sur-Loup (…). » Quelques lignes plus loin, Lacroix récidive : « L'œuvre de Roussil était importante au Québec dans les années 1950, pour le maintien (avec Kahane, puis Vaillancourt) d'une tradition de sculpture sur bois. Il explorait alors l'espace comme une organisation en hauteur de formes circulaires ou ovales. Formes qui puisaient essentiellement dans un imaginaire sexuel (phallique), mouvements d'oiseaux qui ne réussissaient pas à prendre leur vol. » Même si on n'apprécie pas les tapisseries ou les gravures de Roussil, ce dernier n'eût exposé cette année-là que le *Totem* et *L'Isolateur*, le public ne pouvait que s'incliner, des œuvres de cette force étant rarissimes dans l'histoire des arts visuels au Québec. Laurier Lacroix en convient presque lui-même dans son article qui, hormis quelques lignes reconnaissant une certaine valeur aux deux grands bois, reste très hostile de bout en bout. Une telle unanimité contre une exposition où, je le répète, deux œuvres *majeures* étaient présentées pour la première fois, ne paraît guère naturelle. Les gens qui connaissent un tant soit peu le milieu des arts visuels au Québec savent que messieurs Robert, Leblond et Lacroix furent, ou sont encore, de toutes les officines. Salles de cours, bureaux de rédaction, jurys, il n'est pas d'institutions où on ne croise l'un ou l'autre de ces considérables personnages. Aussi quelle surprise de les voir s'en prendre à Roussil, dont les écrits épinglent précisément ceux-là qui fondent l'institution.

Que dire enfin de ces destructions de sculptures, de ces charges contre le pouvoir, de ces procès, et comment Roussil réagit-il à tout cela maintenant ? Il est certain que le passif serait lourd s'il s'agissait d'un artiste de moindre importance que les revers eussent empêché de progresser. Je remarque ceci qui ne paraît pas insignifiant. Roussil lance ses assauts quand il vient de frapper un grand coup, lorsqu'il a dans son jeu une carte gagnante ou un irréfutable brelan. Son ardeur à l'attaque procède en quelque sorte de ses réussites et de sa joie d'avoir trouvé. Une manière d'adresser un bras d'honneur aux gourmés qui s'excitent sur les médailles. Le fait d'en avoir terminé avec telle période, de pouvoir passer au plateau suivant, consolide son aplomb et galvanise l'homme. Alors, il sait. Il est sûr de tenir le bon bout et, cela, avant que la critique se prononce. Étant entendu que les journalistes, lorsqu'ils écrivent sur Roussil, parlent plus volontiers de l'histoire de *La Famille* que de la forme de ses nouvelles œuvres, ce trait de caractère, cette assurance d'avoir résolu le problème, et cette indifférence à l'égard de ce qu'on peut en dire, indiquent bien, c'est mon sentiment, que c'est lui qui est dans le vrai. À propos de ses pièces endommagées, il répète qu'il ne veut pas passer la seconde moitié de sa vie à réparer ce qu'il a fait durant la première, que le mieux est encore de réaliser d'autres œuvres, et puis voilà.

J'ignore si Roussil travaille dans la joie ou dans la douleur, je n'ai pas de ces curiosités plus ou moins morbides, mais il suffit de regarder n'importe laquelle de ses œuvres pour ressentir la force heureuse qui l'anime. Pourtant, il doit bien connaître des phases de spleen. Lorsqu'il repense à la structure d'acier détruite sur le mont Royal, quand il songe à sa charpente de Grenoble, à sa grande croix du plateau d'Assy disparue dans une avalanche (« C'est toujours mieux de s'en aller comme ça qu'autrement. *Un silence, la voix se fait rêveuse.* Elle est partie dans la neige. » On pense à François Paradis : ‹ Il s'est écarté ›, dit Eutrope Gagnon), alors Roussil doit bien éprouver un peu de vague à l'âme. Toujours est-il qu'en reprenant son burin, il chasse drôlement les idées noires, car toutes ses pièces, les fameuses, comme les chefs-d'œuvre ou les autres, exultent. Il en existe de plus alanguies, qui s'allongent voluptueusement, les yeux mi-clos, un sourire aux lèvres, mais jamais, au grand jamais, on ne décèle une quelconque trace de pathos. À quoi pense-t-il en leur communiquant cet entrain. Non pas que l'homme est né bon, ni que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, Roussil n'est pas candide une miette. À ceci peut-être : « L'imagination de l'homme est, dans l'absolu, sa seule sécurité. »

CHAPITRE 8

Inventer des formes

– Les grandes réalisations –

J'ai sauté à cloche-pied d'une période à l'autre, faisant des pas de côté, des reculs et des bonds en avant, mais sans perdre de vue le corps à corps que Roussil avait engagé contre les matières d'abord, qu'il voulait soumettre à sa façon, puis contre la notion de beauté, mot tabou mais qu'importe, avec laquelle il avait des comptes à régler. J'ai estimé que cette lutte avait duré quinze ans, durant lesquels Roussil tenta les expériences les plus diverses, essayant tout, permutant formes et matériaux, et se jetant tête première dans la fournaise. À propos de beauté, je rapprocherai deux réflexions, l'une de Roussil, l'autre de Riopelle. « La beauté, confiait le premier à Pierre Perrault, c'est une affaire qui n'est pas stable, qu'on construit, qu'on ne connaît pas d'ailleurs. C'est l'inconnu, la beauté. » À la même époque, Pierre Schneider rapporta ces paroles de Riopelle : « Ce qui compte, ce n'est pas de faire un beau tableau, mais de faire progresser quelque chose. Progresser, c'est détruire ce qu'on avait acquis. » Dans un chapitre antérieur, j'ai parlé de plateaux également, que Roussil explore jusqu'à ce qu'il en ait fait le tour. Il peut paraître paradoxal de faire état, en même temps, d'une plongée dans l'inconnu et de plateaux soigneusement ratissés. C'est qu'il s'agit dans mon esprit de deux phénomènes distincts. La plongée dans l'inconnu correspond à une rupture essentielle et profonde. Au début des années 1960, Roussil rompt avec sa première manière et pénètre de plain-pied en pleine brousse pour une longue période. Les plateaux sont des étapes de cette traversée. Rien ne garantissait qu'ils conduisissent sur l'autre versant de la montagne. Enfin quinze années d'expériences ne signifient pas quinze ans d'errance dans la pénombre. Cela ne veut pas dire non plus qu'au terme de cette période, les chefs-d'œuvre se succèdent sans discontinuer. Entre 1962 et 1977, Roussil réalisa des pièces de première importance, j'ai parlé de la structure métallique du mont Royal, des fontes, de certaines compositions en poteaux de téléphone, de la *Boule,* la liste est longue. Et après 1977, il y eut des périodes de flottement. Si je prends la liberté de définir une phase de quinze ans, c'est qu'il me paraît, quand je jette un regard d'ensemble sur tout l'œuvre, que durant la première partie de sa vie de sculpteur, Roussil parvint à une virtuosité qui, vers 1962, lui tomba sur les nerfs et qu'il mit ensuite quinze années pour en maîtriser une autre, tout à fait nouvelle, et enrichie des expériences menées durant cette période. Quinze ans pour assimiler tout cela et pour en faire la synthèse. Combien d'artistes préfèrent cultiver leur petite sensation des débuts et n'osent s'aventurer de la sorte dans le noir. Combien freinent le jour où leur travail rencontre la faveur d'un certain public. Maillol, Brancusí, artistes de grande valeur bien entendu, affinèrent toute leur vie leurs réussites initiales. C'est beau, c'est bon, très chic, indéniablement stylisé, mais c'est toujours pareil, comme si le succès avait embarrassé leur expression. On distingue une évolution dans leur art, c'est indiscutable, mais elle progresse à tout petits pas, sans perdre jamais ne serait-ce qu'un pouce du terrain conquis. Aucun mal à cela, puisque seuls comptent les résultats mais, pour ma part, j'ai plus de curiosité pour les artistes qui jouent leur va-tout, en créant un monde de formes inédites, singulières, devant lesquelles les inquiets demandent si c'est bien de l'art. Je préfère ceux qui avancent sans savoir ce qu'ils trouveront au bout et qui travaillent avec la ferme volonté de ne jamais revenir en arrière quoi qu'il arrive.

Outre cela j'ai parlé d'une dualité, que Roussil, après la rupture de 1962, tenta par tous les moyens de fondre en un seul et même principe. À mon avis, il y parvint en 1977, en réalisant le *Totem* et *L'Isolateur.* Voilà qui semblera bien arbitraire, mais puisque c'est moi qui aujourd'hui tiens la plume, j'affirme que ces deux grands bois règlent, dans un même élan, tous les problèmes que les expériences des quinze années précédentes avaient posés, tant sur le plan formel qu'esthétique. Cela étant dit, les sculptures que nous allons voir maintenant ne se maintiennent pas toutes à ce niveau d'excellence. Roussil, incapable de se satisfaire longtemps d'une même formule, tenta d'autres expériences audacieuses. Je réunis dans ce chapitre des sculptures, et des ensembles de sculptures, qui ne pouvaient pas entrer dans le chapitre consacré aux œuvres de moindre dimension, bien qu'à l'occasion j'aie moi-même enfreint cette règle, en parlant de l'ensemble de la Villa Arson, du *Grand bois de Belle-Rivière,* de la structure du mont Royal et de quelques autres pièces d'envergure, qui se rangent bien sûr parmi les grandes réalisations. Plusieurs raisons à ce choix. La première était de montrer que Roussil a toujours travaillé sur de grands formats et non pas juste depuis 1977, il s'en faut. Autre raison. Je voulais rassembler en fin de volume plusieurs œuvres qui n'eussent peut-être jamais vu le jour si Roussil n'avait fait la connaissance, durant les années 1960, d'un homme qui allait jouer dans sa vie un rôle de mécène, nous verrons que le mot n'est pas trop fort, comme il y en avait à la Renaissance et dans le Grand Siècle, je veux parler de l'ingénieur Bernard Lamarre, de la firme Lavalin.

La première pièce commandée à Roussil par Lavalin fut la *Grande fonte* de la place Victoria, située à la sortie de l'autoroute Ville-Marie, au centre de Montréal (fig. 44). J'en ai dit un mot quand il fut question du système modulaire. Je rappelle tout de suite que cette *Grande fonte* n'est pas la première pièce monumentale de type modulaire, puisque la *Boule* entre dans cette catégorie et que sa fabrication date de 1971, alors que la *Grande fonte* est de 1973.

Cette pièce de quinze mètres forme une croix, constituée de quatre caissons principaux et de quatre autres éléments semblables, mais plus petits, encastrés dans les premiers. Chacun de ces caissons présente quatre faces reproduisant la même découpe, de sorte que le motif est représenté trente-deux fois. L'ensemble tient sur quatre pattes bien fines, reposant elles-mêmes sur une plaque de ciment enfouie dans du sable, ce qui a l'avantage de mieux répartir le poids énorme et qui assure le meilleur aplomb. Vu l'emplacement de cette pièce, près d'une tour de contrôle routier, il s'agirait moins d'une croix que d'une formidable machine de signalisation, encore que cela ne soit pas exact. Les caissons principaux reposent les uns sur les autres et tiennent en place par leur propre poids, mais pour parer à d'éventuels tremblements de terre, Roussil a fixé douze petites plaques boulonnées qui attachent chaque élément à son voisin.

D'emblée la *Grande fonte* frappe par sa violence. Indubitablement, c'est l'espace qui est ici crucifié. Les pointes, à l'extrémité des multiples lames, crèvent l'espace, avant de le déchirer de belle manière, et la tension générale de la forme, véritable cri de métal, concourt à produire cette impression d'un transpercement ou d'une transfixion de l'air. La *Grande fonte* est un objet dangereux. Tout comme ses sœurs de 1963-1964, qui rappellent des instruments aratoires, elle entaille le ciel aux quatre vents, pour mieux le sarcler puis le fouiller d'importance.

En raison du matériau utilisé, on ne sera pas surpris d'apprendre que cette sculpture n'a subi aucune détérioration notoire, qui aurait amoindri sa vigueur. Non, ni les éléments ni les intempéries ne l'ont endommagée. Ce qui ne va pas, c'est le lieu où on l'a placée durant vingt-deux ans. Pour ceux qui l'ignorent, la place Victoria est un site plutôt vaste, impersonnel en diable, entouré de *parkings* à ciel ouvert et d'immeubles, assez communs merci, sinon la tour Victoria elle-même, et que dix ou douze mètres carrés de gazon et de fleurs ne modifient en rien, étant entendu que la Laideur y a établi ses quartiers. En 1995, on a déplacé la *Grande fonte*, qui logeait jusque-là devant la façade Est du centre de contrôle, pour la coincer du côté Nord, entre des édifices à ce point hideux qu'on se prend à vouer leurs architectes au scrupule et à la honte. De toute manière, que ce soit au Nord ou à l'Est, l'œuvre perd 90 % de sa force expressive. J'en veux pour preuve que la plupart des Montréalais, qui passent devant tous les jours en voiture, ne se souviennent pas de cette sculpture. On comprend que Roussil se défende de l'avoir conçue en fonction du lieu où on l'a mise. Au moment de rédiger ces lignes, j'apprends qu'il est question de l'installer près du port, où elle aura sans doute meilleure allure, car sa forme, sa force et sa légèreté en même temps autorisent tous les espoirs. Il suffit que le lieu soit adéquat et proportionné pour que la pièce donne sa pleine mesure.

Il faut savoir que pour Roussil, la *Grande fonte* constitua une étape importante dans l'évolution de son œuvre. D'abord le motif générateur, reproduit trente-deux fois, apparaît dans certaines maquettes de villes modulaires et revient sous une forme analogue dans les Encres et gouaches de 1986 (fig. 18 à 23). Ensuite Roussil a publié un livre sur cette sculpture après l'avoir montée. Il me dit qu'elle n'était qu'un prétexte pour illustrer ses réflexions sur le système modulaire, mais je ne suis pas aveugle. Roussil y est particulièrement attaché pour des raisons que je ne prétendrai pas révéler, mais qui tiennent peut-être à l'exploit technique que la pièce représentait. Ce n'est pas tout. Dans l'*Art modulaire,* Roussil explique que les œuvres monumentales de cette nature, à cause de leur taille bien sûr, ne se prêtent guère à la manipulation, mais obligent celui qui les crée à un plus grand effort de conceptualisation. Jusque-là, quand il exécutait des sculptures en bois de format moyen, et même de grand format, Roussil partait d'une idée de base qui se modifiait en cours de route, ce qui est impensable avec des œuvres modulaires comme la *Grande fonte,* où tout doit être prévu, tout, c'est-à-dire la forme, le poids, l'aplomb, la résistance des matériaux à long terme, les possibilités techniques d'exécution, jusqu'au moindre détail. Ce travail préparatoire présente l'intérêt d'intellectualiser davantage le processus de création. Quand Roussil réalisait de grandes pièces comme la structure du mont Royal, il se réservait les services de quelques assistants qui le secondaient à la tâche, mais à partir de la *Grande fonte*, il devient carrément maître d'œuvre. Il dirige les travaux, non pas depuis sa table à dessin, car il tient à être sur le terrain et à prêter main forte aux ouvriers, mais il les conduit comme un metteur en scène dirige ses propres pièces. Roussil a toujours aimé travailler avec les ouvriers, les rencontrer à l'atelier, discuter avec eux des matériaux qu'ils emploient, de la façon de les fondre ou de les souder, les problèmes techniques l'intéressent et non pas juste en théorie. Il se plaît à parler contrats, commandes de bois, à chercher des solutions moins onéreuses en demandant l'avis de qui s'active aux fourneaux. Tout cet aspect maître d'œuvre qui, en 1973, modifia sensiblement son rôle sur le terrain, détermine en partie, je le pense, son attachement pour la *Grande fonte* de la place Victoria, car je décèle chez lui une inclination particulière pour cette œuvre. Il est assez touchant de sentir que Roussil éprouve cette préférence pour une pièce qui, quoique fort convaincante en soi, ne figure pas, mais je peux me tromper, parmi ses chefs-d'œuvre définitifs. Nous touchons ici à un phénomène mystérieux et fréquent chez les créateurs. Un tel travaille des mois sur une peinture, une pièce, ou une partition, qui représente pour lui un pas considérable, qui lui ouvre de nouveaux horizons, mais dont les solutions se traduisent mieux dans une œuvre ultérieure, venue sans peine. Je ne parle pas d'inspiration, notion tout juste propre à subjuguer les enfants, je songe au travail de transcription, à l'effort de qui s'engage dans la recherche d'une forme neuve, qui soit sienne, capable de le traduire, lui, travail qui consiste à arracher ladite forme du fond de l'être. Ce n'est pas une mince affaire et les plus grands artistes ne s'y risquent pas tous les jours, mais quand ils y viennent, et qu'ils se débattent pour y arriver, la lutte met en branle un tel chantier que les résultats au bout du compte paraissent souvent équivoques à autrui. L'artiste en revanche, ravi d'avoir terrassé ses démons, se montre habituellement enchanté de la réussite. Je ne dis pas que l'œuvre difficile à naître soit forcément un ratage, loin de là, mais elle ne résout parfois que certains aspects du problème, non pas au détriment de l'ensemble, à son corps défendant dirais-je, s'il était permis d'attribuer à une chose un pareil sentiment. Pourtant l'artiste n'a pas tort de se réjouir, car l'œuvre en question permet effectivement qu'une transition ait lieu et que l'horizon s'élargisse. C'est un peu ce qui se produit avec la *Grande fonte,* opinion qui ne compromet que moi, chacun sent comme il peut. Et voilà pourquoi la période d'expériences inaugurée en 1962 s'achève, à mon avis, en 1977 et non en 1973. Peut-être Roussil n'eût jamais réalisé le *Totem* et *L'Isolateur,* s'il n'avait franchi quatre ans plus tôt les fourches de la *Grande fonte.*

Si les Montréalais ne sont pas sûrs de bien savoir de quoi il s'agit, quand on leur parle de la *Grande fonte,* il en va autrement avec le *Totem,* que chacun connaît, dont chacun loue l'élégance, et que tout le monde s'étonne de ne plus voir. Pour cause. Le *Totem* est en pièces détachées dans les caves du Musée d'art contemporain de Montréal.

Le *Totem* a été conçu et réalisé dans l'atelier de Tourrettes durant les mois qui précédèrent l'exposition du Musée du Québec de décembre 1977. D'une hauteur de près de huit mètres, cette sculpture en pin de la Colombie-Britannique, fut installée en évidence, devant le 1130, rue Sherbrooke Ouest, non loin de la rue Stanley, pendant presque huit ans, ce qui explique qu'on ne l'ait pas oubliée, bien qu'un emplacement avantageux ne suffise pas pour susciter l'admiration. En comparant les principaux totems de Roussil, *La Famille,* le *Totem provençal,* et celui-ci, on mesure l'évolution suivie durant trente ans et l'importance du travail de création nécessaire pour exprimer d'une certaine forme, comme une meule exprime l'huile des olives, tout l'esprit qu'elle recèle.

Tel un phare jouant au *hula hoop,* le *Totem* (fig. 49) se dresse sur une base formée de deux séries d'anneaux superposés, les uns plus grands, les autres plus petits, créant une dynamique rotative au sol qui détermine le mouvement de l'ensemble. La colonne centrale, plus mince, composée d'anneaux elle aussi, présente plusieurs segments délimités par des bagues, sensiblement plus larges, qui répercutent le mouvement depuis la base jusqu'au sommet. Là-haut, non sans exubérance, deux paires de cerceaux, aussi larges que ceux d'en dessous, soutiennent comme par magie la couronne supérieure, formée de demi-cercles tournés vers le ciel, à l'image d'un casque de samouraï. Enfin, accentuant le rythme des anneaux supérieurs, deux disques doubles, beaucoup plus petits, semblent tourbillonner au bout de leurs baguettes perpendiculaires, ces baguettes étant les seules lignes droites dans toute la machine.

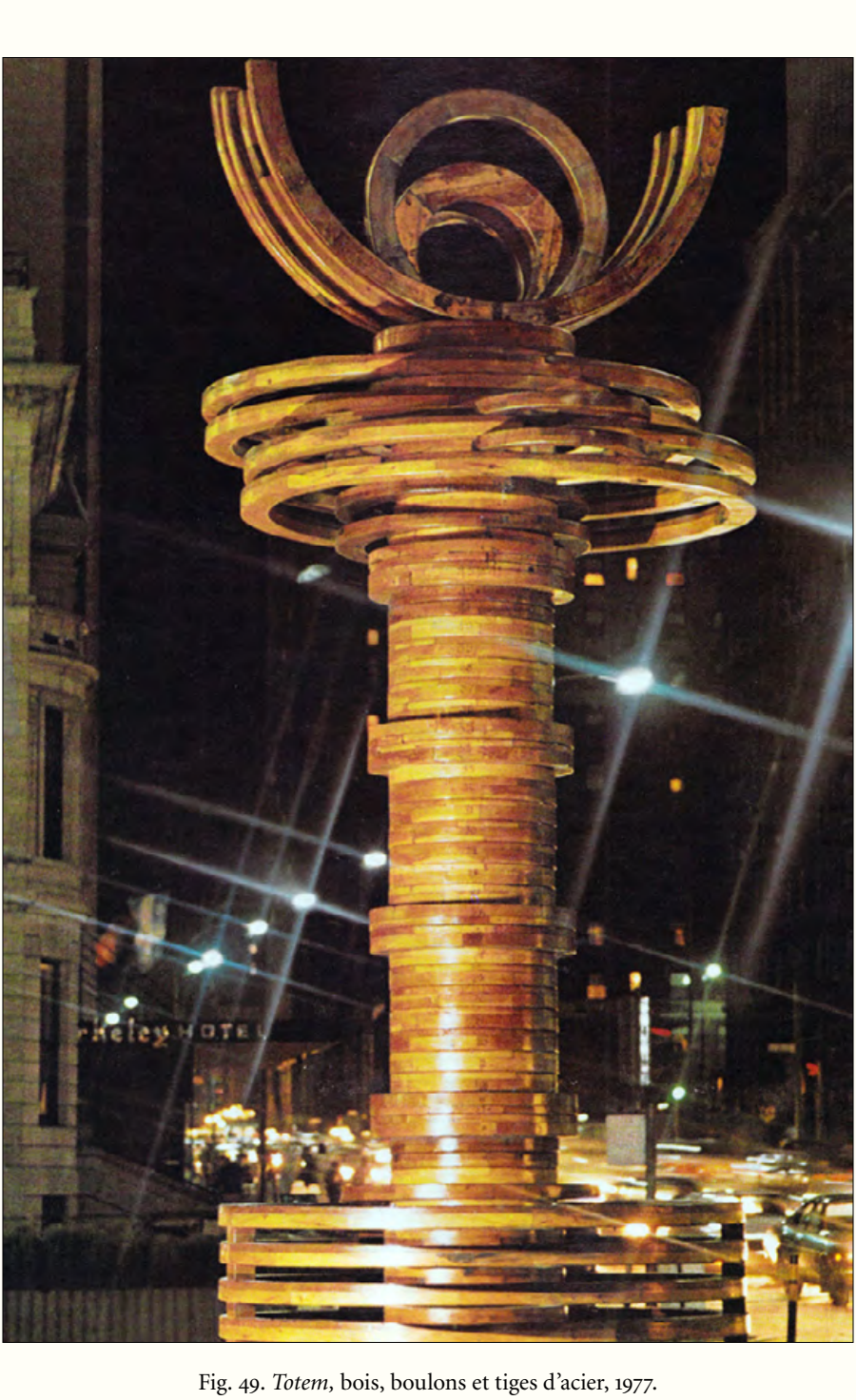


Fig. 49. *Totem*, bois, boulons et tiges d'acier, 1977.
Hauteur 7,5 m, Musée d'art contemporain de Montréal,
photo : Lavalin.

L'impression dominante est celle d'une irrésistible rotation, du bas vers le haut, tous les éléments du *Totem* ayant l'air de rouler à toute vitesse sur eux-mêmes. Et il n'est pas besoin de circuler autour de la sculpture pour éprouver cette impression. Le *Totem* tourne miraculeusement seul, ce qui n'empêche pas que le regardeur, en modifiant son angle de vue, découvre de nouvelles rotations. Il y a un mouvement giratoire rapide, comme un ruban magnétique se rembobine à vive allure, avec les ratés même, en fin de parcours, qui secouent le ruban dans tous les sens. Le verni dont le bois est enduit accroît ce mouvement. On dirait que les anneaux, excellemment lubrifiés, tournent sans frotter, ce qui explique qu'on n'entende rien, car un semblable mouvement devrait rendre le son d'un ventilateur en folie. Rythme circulaire donc, dynamisme formidable, et rigueur aussi. Régularité. On n'avait rien vu de semblable, une forme pareille, et cependant on pense la connaître de toute éternité. Ainsi Roussil boucle-t-il la boucle. Après quinze années d'expériences parfois rudes, il donne cette œuvre qui assimile, transpose, et sublime les découvertes effectuées durant cette période, et qui rétablit les ponts avec la virtuosité d'avant la rupture. Il fallait entreprendre ce prodigieux détour pour que la fusion se réalise.

L'Isolateur (fig. 50) présente deux énormes roues de moulin, retenues ensemble par un essieu cylindrique, et huit cubes creux, assujettis à l'extrémité de ces roues, quatre d'un côté, quatre de l'autre. Hormis les vis et les boulons, tout est en bois. Aucune œuvre de Roussil ne procure à ce point l'impression d'être une machine et on se prend à imaginer les découvreurs de notre civilisation, dans cinq cents ans, en arrêt devant cet ouvrage, occupés à le mettre en marche. D'une manière nouvelle et originale, Roussil reprenait là les réflexions sur la sphère et le cube qu'il avait élaborées quand il montait sa *Boule.* En fait, il n'y a pas de sphères dans *L'Isolateur,* il y a des ronds, des cercles, des cylindres, mais en si grand nombre qu'un court-circuit se produit dans notre esprit et on croit avoir vu des sphères à la place des cubes. La *Boule,* on s'en souvient, est accrochée sur l'angle d'un cube. Ici, ce sont les cubes qui tiennent sur les bobines rotatives à l'extrémité du tambour. À l'intérieur, l'essieu rappelle une spirale, ou les filets d'une vis et, à cause de ça, *L'Isolateur* semble un appareil destiné à faire tourner les cubes dans le sens des roues, à moins que ce ne soit dans le sens contraire. Pour produire quoi ? De la chaleur, de la lumière, un mouvement de turbine hydraulique, tout est possible et, en raison de cette particularité, l'ensemble se présente comme l'une des œuvres les plus humoristiques que Roussil ait réalisées. Les gens qui s'intéressent le moins à la sculpture se tâtent et cherchent durant des heures à comprendre comment ça fonctionne. Et il n'est pas moins amusant d'imaginer Roussil en train de fabriquer cet appareil complexe, avec soin, sérieux, et minutie, tout comme s'il travaillait au mécanisme d'une horloge, en sachant pertinemment qu'il ne sert à rien. À moins que *L'Isolateur* n'illustre un quelconque fonctionnement de l'esprit, certains rouages de l'inconscient, ou qu'il ne soit une machine à remonter aux origines de sa propre histoire.

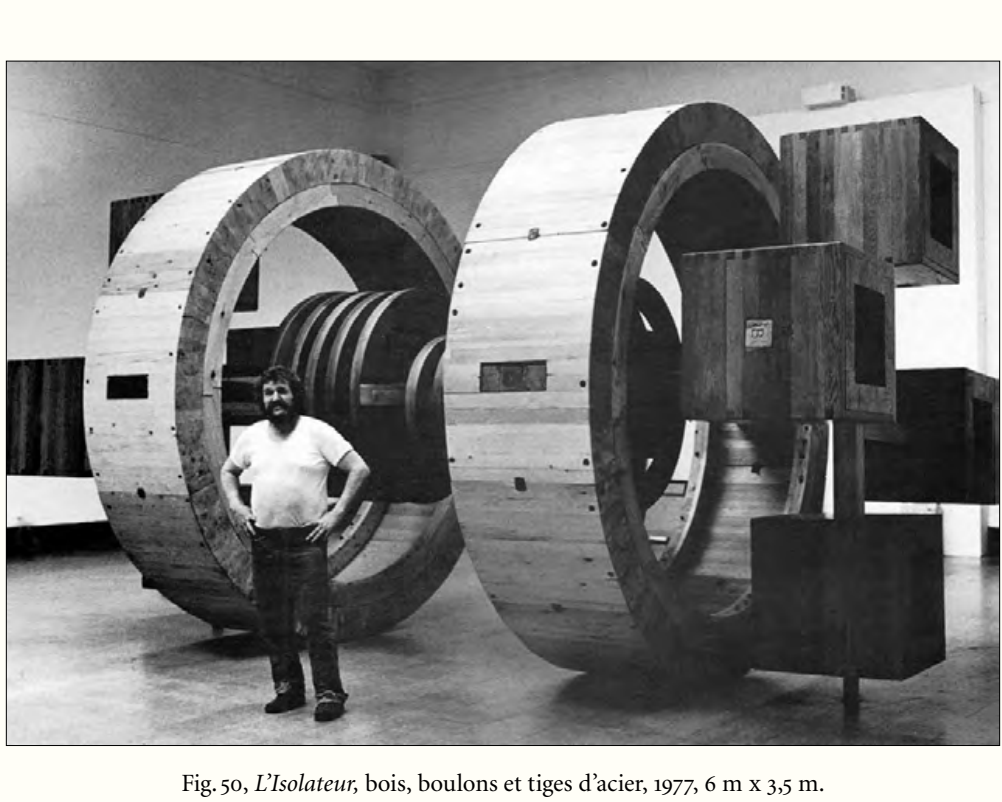


Fig. 50, *L'Isolateur,* bois, boulons et tiges d'acier, 1977, 6 m x 3,5 m.
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.
Photo : Robert Altman pour le MNBAQ.

Une chose est certaine. En créant le *Totem* et *L'Isolateur,* Roussil renoue avec le bois qu'il avait combattu comme une hydre durant quinze ans pour lui faire rendre gorge. En 1977, il se réconcilie avec cette matière, la sienne plus qu'aucune autre, il prouve qu'il demeure le grand artiste du bois, le seul peut-être de cette trempe, le premier en tout cas au Québec et cela depuis, oh, depuis qu'il y a des sculpteurs dans ce pays peut-être. Quand j'écris que Roussil se réconcilie avec le bois, j'entends qu'il reconnaît, une fois pour toutes, que cette matière est vraiment pour lui d'essence féminine. Il ne se bat plus là contre. Il accepte de travailler dans ce sens, non dans le sens du bois, mais dans celui de la rêverie que lui inspire le bois, dès qu'il y touche.

Les grandes roues, les grandes boucles de bois, maternelles, érotiques, sensuelles, érotiques et maternelles. Admettre cela. Une longue lutte. S'il n'avait pas traversé la brousse, s'il avait reproduit continuellement les formes splendides de *L'Envol d'une femme,* Roussil, qui sait, se serait perdu dans des méandres bien plus inextricables. L'académisme, par exemple. Mais en franchissant la montagne avec un navire sur les épaules, c'est tout l'inverse qui se produit. L'inverse, j'insiste bien, car je veux reprendre à mon compte les mots de Jacques Lepage qui écrivait ceci, à propos du *Totem* et de *L'Isolateur :* « 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 policées, 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. » Ce que Roussil avait lui-même pressenti trois ans plus tôt. Dans l'*Art modulaire,* on trouve cette phrase qui renseigne sur la lucidité du personnage : « ET (, quand j'introduis délibérément dans mes réalisations présentes, le système modulaire, je pose des jalons pour établir mon œuvre non plus dans une rébellion mais dans une science révolutionnaire. »

Le *Totem* et *L'Isolateur* ne furent pas commandés par la firme Lavalin. Après l'exposition de Québec, Roussil les rapporta chez lui et ce n'est que plus tard, lors d'une visite à Tourrettes, en 1979, que Bernard Lamarre en fit l'acquisition pour la collection Lavalin et qu'il leur attribua ces noms. On plaça le *Totem* devant le siège social de la compagnie, rue Sherbrooke, et on installa *L'Isolateur* sur les terrains de l'Université de Montréal durant quelques années, avant de le déménager au Stade olympique, d'où les supporters d'une équipe sportive, un soir de liesse, le roulèrent rue Sherbrooke sur une centaine de mètres. J'en profite pour lever une confusion. En 1985, Roussil a réalisé, pour le compte de Lavalin, un grand ensemble de béton à l'Université de Montréal (fig. 51), où il se trouve toujours, près du pavillon principal. Cet ensemble ne porte aucun titre. Après le déménagement de *L'Isolateur,* des employés de l'université ont posé la plaque qui désignait cette pièce devant l'ensemble de béton. Il convient de corriger cette erreur. *L'Isolateur* est bel et bien le grand bois modulaire (fig. 50) conservé au Musée d'art contemporain depuis que Lavalin a fait don de sa collection.

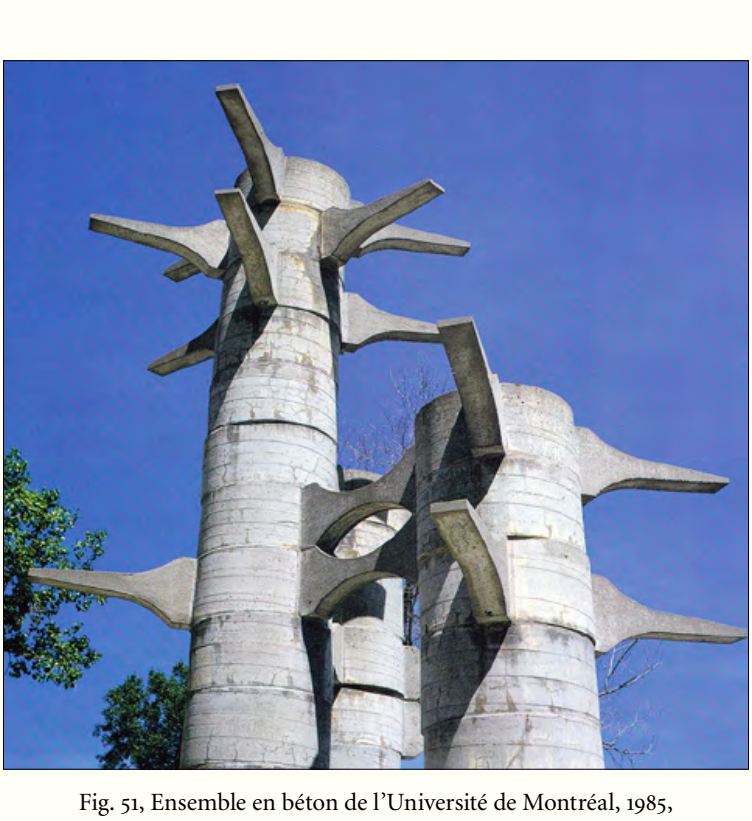


Fig. 51, Ensemble en béton de l'Université de Montréal, 1985,
hauteur approximative 8 m, photo : Daniel Seuthé.

L'ensemble de l'Université de Montréal est une œuvre sans titre. Et puisque nous en sommes à des considérations pratiques, je soulèverai un autre point, non du tout négligeable, concernant l'entretien des bois. Certains conservateurs craignent que d'exposer aux rudesses du climat canadien des sculptures en matière organique, comme le *Totem* et *L'Isolateur,* ne condamne ces œuvres à une détérioration rapide. D'après ce que Roussil m'a dit, il n'en serait rien. Il suffirait d'enduire ces pièces d'un certain produit, le xylophène, possédant l'heureuse propriété de laisser respirer le bois et de le protéger contre les insectes et les champignons, afin de les garantir contre toute dégradation naturelle et les intempéries. Mieux. Il ne serait même pas besoin d'appliquer ce produit tous les ans, mais juste une année sur deux, opération simpliste, qui ne coûte pratiquement rien et qu'un employé peut compléter en moins de temps qu'il n'en faut pour tondre une pelouse. Cette question de l'entretien des sculptures exposées à l'extérieur mérite quelques précisions. Règle générale, les grandes pièces de fonte et de bronze ne bougent pas. En revanche les œuvres en bois et certains ensembles de béton subissent parfois des avaries, dues à l'eau, à la neige, et certains de leurs éléments se descellent après quelques années. En y jetant un coup d'œil de temps à autre, on éviterait que les choses s'aggravent. La négligence de certaines municipalités à cet égard est déplorable. Les sculptures n'exigent pas de soins, comme les fleurs. Du xylophène sur les bois tous les deux ans, quelques retouches de ciment dans les angles des structures de béton, ne constituent pas des contraintes, ni même des dépenses.

Enfin je prends la liberté de formuler une suggestion. Compte tenu de l'importance de notre artiste et de ses cinquante années de sculpture, compte tenu de la qualité exceptionnelle de la pièce dont je veux parler, que les Montréalais ont largement adoptée, étant entendu que cette œuvre racée appartient désormais au Musée d'art contemporain, dont l'édifice forme l'une des ailes de la Place des arts, laquelle se trouve à deux pas de l'ancien atelier du même nom, il me paraît hautement souhaitable qu'on installe le *Totem,* dehors, en permanence, au centre de cette place où tant de gens se réunissent, été comme hiver, et qui est en train de devenir le cœur de la cité. Évidemment il faudrait avant cela que le Musée récupère les instructions permettant de remonter les cent dix éléments de cette sculpture qui, plus qu'une pièce maîtresse, est bien ce qu'on nomme en langage clair un chef-d'œuvre.

Le *Grand bronze* de La Laurentienne connaît les mêmes problèmes que la fonte de la place Victoria, les architectes s'étant opposés à son installation devant l'édifice, comme il était prévu que cela fût. Coincé derrière, rue Peel non loin du boulevard René-Lévesque, entre plusieurs immeubles de soixante étages chacun, il est presque impossible de le photographier convenablement, ce pourquoi nous n'en reproduisons qu'un détail, celui de la couronne supérieure (fig. 52) avec ses branches latérales, motif à la fois classique et caractéristique d'une certaine manière roussilienne, notre sculpteur ayant l'habitude de faire siennes telle et telle formes naturelles.

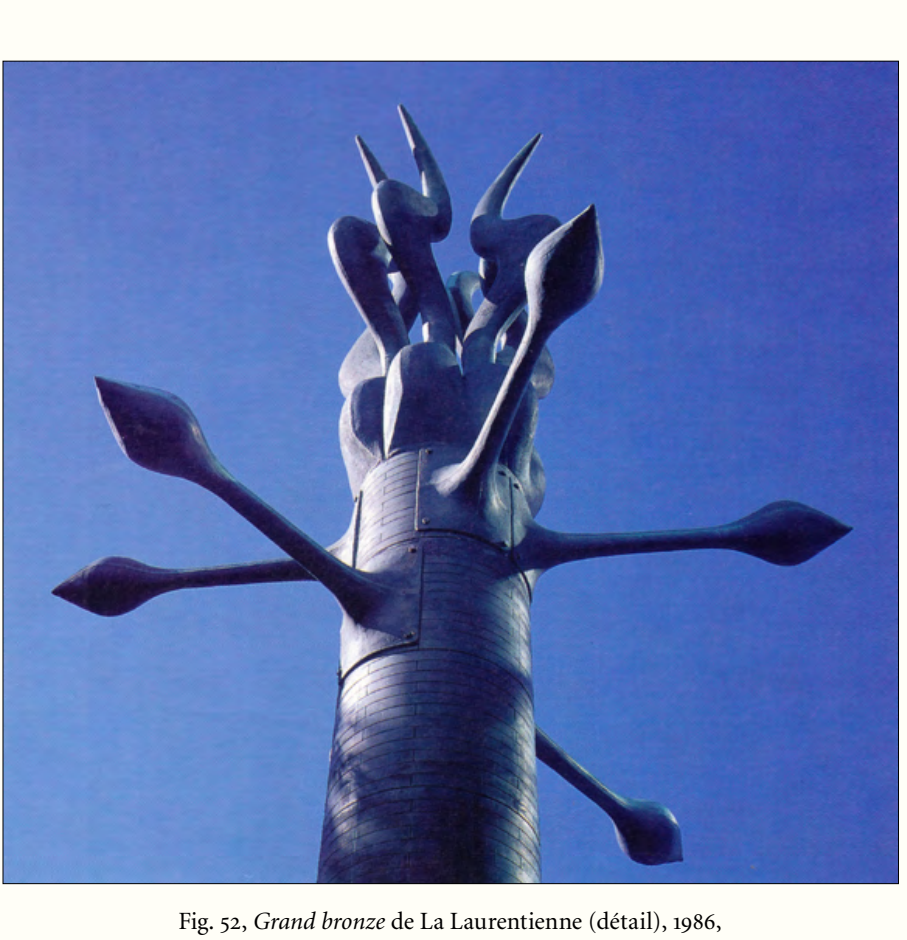


Fig. 52, *Grand bronze* de La Laurentienne (détail), 1986,
hauteur 10 m, Montréal, photo : Daniel Seuthé.

Commandé par Bernard Lamarre en 1986, le Grand bronze est une pièce colossale de dix mètres de haut et de près de sept tonnes, coulée à la fonderie Lafeuille de Nogent-sur-Oise, près de Paris. La sculpture, formée d'une longue colonne cylindrique, posée sur quatre pattes boulonnées, est surmontée des six branches perpendiculaires, puis de six cornes en lyre, rappelant celles de buffles africains (à moins qu'il ne s'agisse des cornes d'un certain taureau crétois). Le bronze utilisé ici est un alliage, non pas de cuivre rouge et d'étain comme c'est l'usage, mais de cuivre et de béryllium, métal importé de Chine, dont on se sert pour produire un bronze beaucoup plus résistant, qui entre dans la fabrication d'instruments de précision, freins d'avions, centrales atomiques, et autres. Si je ne me trompe pas, deux fonderies seulement, une aux États-Unis, l'autre à Nogent, fabriquent du bronze au béryllium. Ce métal, destiné à des objets de précision, n'est jamais coulé qu'une seule fois, sinon il perdrait en qualité, d'où nombre de chutes, qu'il est possible d'acheter sur place à un prix moindre que celui du bronze ordinaire. Pour monter sa sculpture, Roussil coula durant un mois et demi, avec quatre ouvriers, vingt-neuf éléments, qu'il réduisit à seize après soudage. La structure est autoporteuse, c'est-à-dire qu'on n'a fixé aucun support étranger à l'intérieur. En fait le *Grand bronze* est creux, on peut monter dedans avec une échelle, les parois de la colonne n'ayant que deux centimètres d'épaisseur environ. Tous ses éléments s'emboîtent parfaitement et certains d'entre eux tiennent grâce à des boulons posés à l'intérieur et à l'extérieur. On retrouve le motif de cette sculpture, les quatre pattes, la colonne, la couronne de branches et de cornes, dans plusieurs œuvres analogues exécutées à la même époque, en d'autres matières et en formats réduits. Le faisceau du sommet s'apparente à une torche enflammée, comme dans l'ensemble de la Villa Arson (bois), ou dans l'*Hommage à René-Lévesque* (ciment), mais l'image d'un jeu de cornes ou celle d'un casque de sorcier s'impose avec plus d'évidence. En indiquant de multiples directions, les branches donnent l'impression que la partie supérieure de la pièce pivote sur elle-même, comme une girouette, mouvement que les rondelles le long de la colonne évoquent à leur tour, mais contrairement au *Totem,* il n'y a pas répercussion d'un roulement du bas vers le haut, seul le sommet semble tourner, tandis que les pattes, à la gaucherie amusante, piétinent ou dansent sur place, dirait-on. Enfin des boules, à l'extrémité des branches, rappellent très allusivement plusieurs bois des années 1960, le *Totem provençal* par exemple et certaines sculptures brandissant des poings.

Dans la foulée, puisqu'il était à Nogent, Roussil coula pour ses amis de la galerie de Nesle, qui possèdent un bar attenant à leur galerie, une douzaine de tables et un comptoir dans le même bronze, sur lesquels il a gravé des interjections semblables à celles du recueil *Histoires à raconter.* Chacune des tables pèse près de trente kilos et le comptoir, ça ne fait pas de doute, est bien là pour rester.

Entre 1985 et 1990, Roussil réalisa sur l'île de Montréal trois ensembles monumentaux en béton, qui ne manquent pas de similitudes, par la matière employée d'abord et par leurs formes aussi, dans une certaine mesure. Il s'agit de l'ensemble de l'Université de Montréal (fig. 51), de l'*Hommage à René Lévesque* (fig. 53), le long du canal de Lachine, et de l'ensemble érigé dans le jardin Noël-Sud (fig. 54), rue Toupin, dans l'arrondissement de Saint-Laurent.

Le premier est constitué de trois colonnes cylindriques, dont la plus haute mesure huit mètres et les autres un peu plus de quatre mètres chacune. Des branches perpendiculaires au sommet, et une autre branche à mi-hauteur de la plus haute colonne, indiquent les points cardinaux. Les colonnes sont attachées entre elles par des segments de béton qui transmettent le dynamisme d'une partie à l'autre et assurent un meilleur équilibre à l'ensemble. Le tout repose sur un socle rectangulaire en ciment. Sur les colonnes courent des lignes, comme les filets d'une vis, qui produisent l'impression que chaque module est formé de rondelles superposées. Il en était de même sur le *Grand bronze* et le *Totem,* mais l'effet rotatif de ces rondelles est plus sensible avec le bois qu'avec le béton.

Des sculptures en ciment, Roussil en avait exécutées quelques-unes à l'époque où il travaillait au Musée des beaux-arts, dans les années 1940 et, si je ne m'abuse, il n'était guère revenu à cette matière dans la suite, sinon pour ériger des murales à l'occasion et des maquettes de sculptures habitables, encore que ces dernières fussent en plâtre le plus souvent. En concevant l'ensemble de l'Université de Montréal, il voulait probablement juger de son système modulaire, en l'appliquant à des structures de béton, pour voir si la réussite obtenue avec le bois fonctionnait aussi bien. Alléger le ciment, lui prêter des formes capables de le libérer, tout en tenant compte de ses qualités intrinsèques, de sa masse, et trouver un nouvel équilibre entre ces facteurs, compacité du béton et souplesse des lignes. Autrement dit, rompre cette matière à sa méthode, comme il avait fait avec le bois, le bronze et la fonte. Roussil creusa cette idée en réalisant l'*Hommage à René Lévesque,* puis l'ensemble de Saint-Laurent, et il est heureux que les Montréalais puissent suivre l'évolution de ces formes, en rayonnant depuis le centre de la ville.

Le deuxième ensemble, celui du canal Lachine (fig. 53), est érigé sur un talus, dans un jardin de sculptures, le parc René-Lévesque, et se trouve à la pointe de la longue jetée qui avance dans le lac Saint-Louis, lequel est un renflement du fleuve Saint-Laurent. Il est composé de neuf flambeaux jaillissant de socles cylindriques, qui renferment des projecteurs braqués sur le ciel à la verticale. Les flambeaux sont de deux natures et l'œuvre joue sur deux temps. Il y a d'abord six flambeaux de trois mètres chacun, dont les flammes gonflées s'apprêtent à prendre leur essor, et trois flambeaux de plus de cinq mètres, au centre, dont les flammes complètent le mouvement amorcé par les précédentes. Le motif de ces flammes procède absolument de celui que Roussil avait utilisé pour l'ensemble de la Villa Arson et on peut dire qu'il est parvenu, avec le ciment, à la même vibration qu'avec le bois, ce qui constitue en soi une victoire sur les plans technique et plastique.

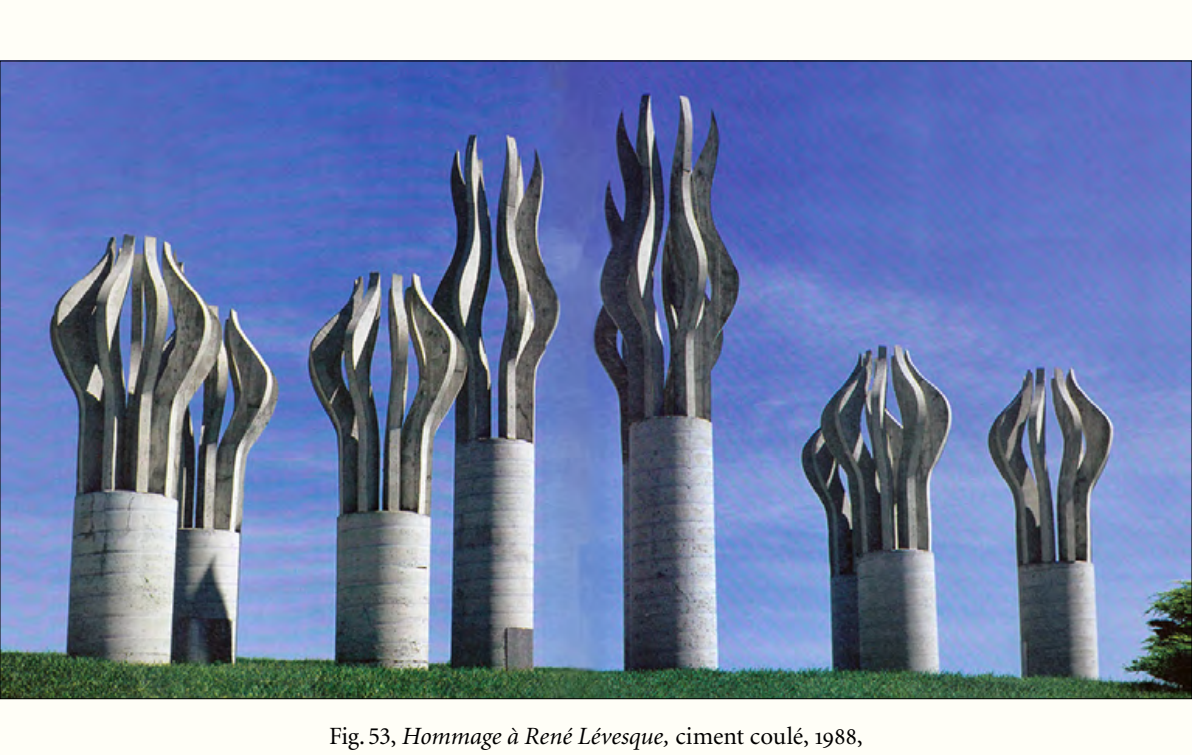


Fig. 53, *Hommage à René Lévesque,* ciment coulé, 1988,
20 x 5,6 x 5 m, hauteur approximative : 6 m,
ville de Montréal, arrondissement de Lachine, photo : Daniel Seuthé.

Depuis l'allée, en contrebas du talus, les torches se découpent idéalement sur le ciel et, lorsqu'on se place en haut, elles surplombent le fleuve, là où les colons s'embarquaient jadis pour joindre l'intérieur du continent. Certains prétendent que les neuf flambeaux symbolisent les neuf années que le premier ministre québécois passa au pouvoir, ce qui est vraisemblable, ce nombre n'étant pas emblématique dans l'œuvre de Roussil. Je signale que cet *Hommage* fut la première pièce monumentale commandée à l'artiste par une municipalité québécoise. Roussil avait alors soixante-deux ans. Deux années plus tard, en 1990, Saint-Laurent organisa un symposium au cours duquel Roussil fit l'ensemble du square Noël-Sud (fig. 54), dont la forme tient à la fois de l'*Hommage à René Lévesque,* par ses couronnes, et de l'ensemble de l'Université de Montréal, par son réseau d'attaches et sa configuration au sol.

Un mot d'abord à propos de l'organisation de ce symposium. Dans un premier temps, la municipalité d'alors invita Roussil à y participer, mais l'Association des sculpteurs, jouant les entremetteuses, se mêla de l'affaire et fit en sorte de signer elle-même les contrats au nom des artistes. Non sans retenir, pour son compte, un certain pourcentage du montant destiné aux sculpteurs. Roussil estime que des milliers de dollars lui ont échappé de cette manière et que plusieurs participants, auxquels on avait accordé une somme moindre que la sienne pour réaliser leurs pièces, ne touchèrent qu'une rémunération ridicule. Ainsi vont les corporations, créées pour défendre les intérêts de leurs membres, mais qui veillent avant tout à leur propre négoce. Un organisme consacre des sommes importantes pour un symposium, hop, une association s'interpose. Elle joue les intermédiaires et rafle une partie du magot. Dans le milieu des arts visuels, quelques-uns reprochent à Roussil de transiger directement avec les commanditaires, sans se soucier des organismes officiels et en faisant fi des concours. Il arrive un moment dans la vie où l'heure n'est plus aux examens. Et je ne vois pas que Roussil soit en contradiction avec ce qu'il affirme. Il conspue les institutions, aussi fait-il en sorte de s'en passer.

L'ensemble de Saint-Laurent. Ici, quatre colonnes jumelles et cylindriques, dont une au centre et les trois autres à équidistance autour d'elle, dressent leurs seize pinces vers le ciel. Des ceintures de béton, formant une sorte de réseau, répété quatre fois, relient les colonnes entre elles. En retrait, six petits piliers flanquent, deux par deux, chacune des colonnes d'enceinte et se rattachent à leur colonne respective par d'autres ceintures de béton, assez larges pour offrir une surface plane. L'impression que le réseau forme des ceintures vient du fait que ces attaches compriment les colonnes aux endroits où elles les sanglent. Le ciment dont elles sont faites, celui des pinces aussi, présente une texture différente au toucher. On dirait que Roussil l'a recouvert d'un enduit plastifié, qui vernit légèrement la surface. Cela contraste avec le béton plus rêche des colonnes et celui des piliers. Aussi la lumière ne frappe pas de la même façon sur les deux textures. Impressions différentes donc, à l'œil et au toucher.

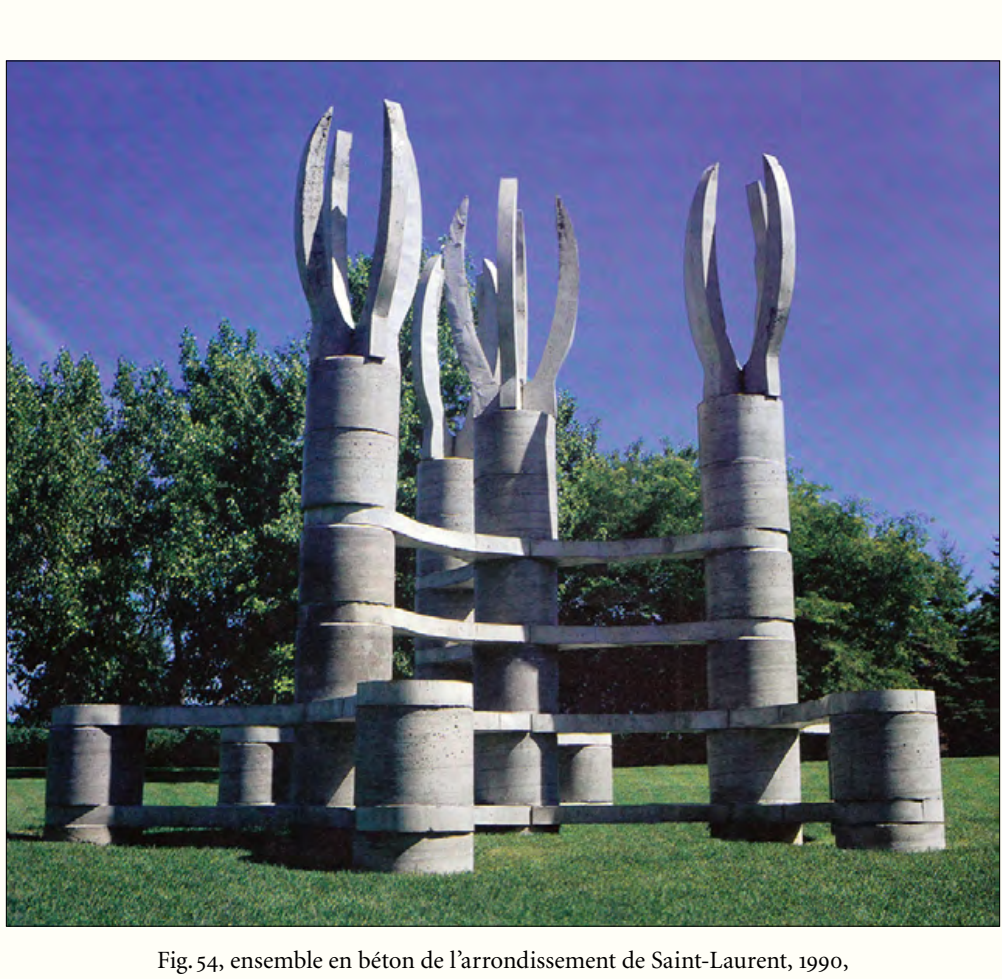


Fig. 54, ensemble en béton de l'arrondissement de Saint-Laurent, 1990,
hauteur approximative : 7 m, photo : Daniel Seuthé.

L'ensemble suggère une table de banquet pour un congrès de philosophes, les colonnes faisant office de cheminées, autour desquelles les conférenciers prendraient place. Cette analogie procède du motif géométrique que forment, à la base, les colonnes, les piliers et leur réseau de ceintures, motif qu'on pourrait aisément développer dans toutes les directions. Comparé à l'ensemble de l'Université de Montréal, celui de Saint-Laurent profite du savoir que Roussil a tiré de ses expériences antérieures sur le béton. Le jeu des textures, l'étirement des courroies de liaison, la configuration de la base et la compression des colonnes, qui rythme leur ligne, tout cela fonctionne très bien et prête plus de mouvement à l'ensemble, bien que la géométrie confère à ce dernier un caractère de sagesse assez spirituelle. À vol d'oiseau, la structure dessine probablement sur le sol un signe quasi cabalistique et je ne serais pas surpris qu'en la concevant Roussil ait songé aux pilotes de Canadair, dont l'usine se trouve à côté du jardin Noël-Sud. Comme le groupe de Lachine paraît saluer les marins en partance pour l'estuaire du fleuve, l'ensemble de Saint-Laurent allonge ses pinces vers les aviateurs qui s'en vont combattre les feux. Là-bas.

Sur la Côte d'Azur par exemple. À l'embouchure du Var. L'aéroport de Nice. Où des avions se posent toutes les trois minutes. Un jour que Roussil revenait chez lui par la voie des airs, il demanda aux agents de bord l'autorisation de s'asseoir dans le cockpit pour voir son ensemble depuis là-haut. Les pilotes l'informèrent qu'ils ne manquaient jamais de regarder la chose, que l'impression était formidable, et que de nombreux passagers leur en avaient fait la remarque. Roussil prit place, mais la vue sur la mer, le panorama du ciel avec la Méditerranée, étaient si grandioses, qu'il oublia de se pencher à temps et l'avion atterrit avant qu'il ne retrouve ses sens.

En 1981, plusieurs communes du département du Var entreprirent de construire une nouvelle usine d'épuration des eaux, face à la mer. Ce genre d'édifice n'étant guère prestigieux, la plupart des municipalités se contentent habituellement d'une structure discrète, n'attirant personne, et recommandent aux maîtres d'œuvre de la dissimuler autant qu'il est possible. À Saint-Laurent-du-Var, le problème se posait plus aigu, car l'usine devait être bâtie à l'extrémité du *parking* d'un centre commercial immense, Cap 3000, si considérable en vérité que pour le trouver, il vaut mieux demander aux villégiateurs le chemin de ce centre, plutôt que celui de Saint-Laurent-du-Var. Un centre commercial donc, un *parking* extérieur de dimensions conséquentes derrière lui, une dénivellation de terrain et puis la mer. L'usine est construite dans la dénivellation, de sorte que son toit plat se trouve au niveau du *parking,* à peine cinq ou six marches à monter. En raison de la proximité du centre commercial, les membres de la direction départementale de l'Équipement, responsables du projet, craignaient que les riverains ne se plaignent et ils cherchaient une solution pour rendre l'endroit moins rébarbatif. Ils songèrent un moment à y planter des arbres, ce qui était absurde sur un toit, et ils en vinrent à demander à Roussil de leur proposer des idées.

Pas démonté du tout, notre homme fit une étude, dessina des plans et conçut une maquette. Comme il s'agissait d'une usine à merde, comme Roussil l'appelle, les promoteurs avaient relativement peu d'exigences sur le plan architectural. Le toit en question forme une terrasse de 3 500 m^2, qui surplombe la mer, juste à l'endroit où les avions volent à très basse altitude avant de toucher les pistes d'atterrissage. L'aéroport de Nice dessert la Côte d'Azur, le bal des avions constitue un spectacle, du moins pour les enfants. Roussil imagina de créer un jardin de sculptures, avec des bancs, des allées, afin que les gens s'y délassent après leurs emplettes et avant de remonter dans leurs voitures, garées tout près. D'entrée de jeu, il posa des conditions. D'après ses calculs, le bois, le ciment et la main d'œuvre pour un projet de ce type devaient coûter environ 400 000 francs (80 000 dollars). Roussil s'engagea à réaliser le tout pour 250 000 francs (50 000 dollars), ce qui surprit tout le monde, puisqu'un menuisier « n'aurait même pas pu acheter le bois pour ce prix-là ». En revanche, il mit les responsables départementaux en garde contre une chose primordiale à ses yeux : vous mettez les Beaux-Arts là-dedans, leur dit-il, je m'en vais. Les Beaux-Arts, c'est-à-dire le ministère de la Culture, les gestionnaires du programme français du un pour cent, en deux mots, les fonctionnaires chargés de l'esthétique des lieux publics. On se rendit à ses raisons. On lui donna pleine liberté.

Je souligne que Roussil ne s'est pas penché sur le seul problème de la terrasse. Il fit une étude de toute la structure et proposa des solutions plus économiques. La réalisation dura deux ans. D'ordinaire, juste les études prennent ce temps-là.

L'ensemble de Saint-Laurent-du-Var se compose donc d'une terrasse où sont érigées neuf sculptures individuelles (fig. 55), un groupe de trois pièces (fig. 58), et une enfilade en bois de vingt-cinq mètres (fig. 57), d'un relief en ciment de cent dix mètres de long par un mètre soixante, qui ceinture la façade Nord, et enfin de trois murales peintes à l'entrée de l'usine, du côté Sud. Les plaques de béton coulées pour le relief servent de coffrage, c'est dire que cet élément de l'œuvre n'a pas coûté un franc de plus aux entrepreneurs. Quant aux trois murales peintes, elles présentent des formes roussiliennes types, soit de longues ondulations en trois couleurs, rouge, noir et blanc, serpentant depuis le sol jusqu'au toit, à l'entrée de l'usine. Cette dernière se trouvant dans la dénivellation du terrain, on ne la voit pas immédiatement lorsqu'on accède à la terrasse, qui constitue la pièce de résistance de l'ensemble.

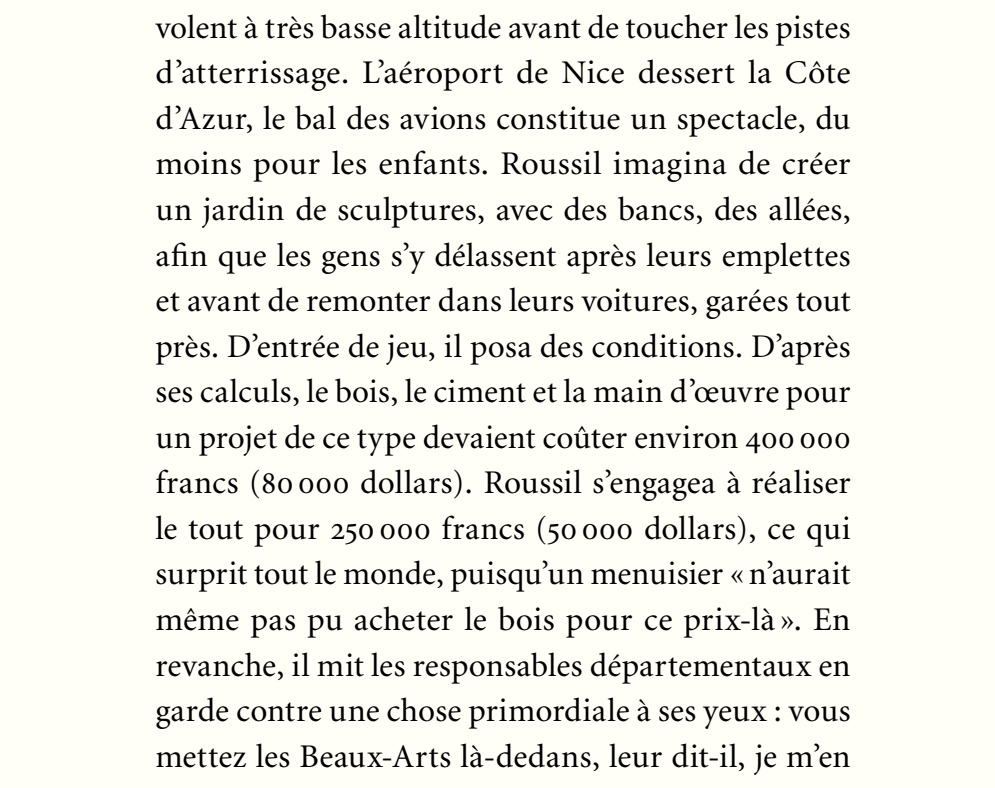


Fig. 55, ensemble de Saint-Laurent-du-Var, bois, galets et ciment, 1982,
3 500 m^2, photo : Danielle Moreau.

Les éléments principaux de cette formidable mise en scène sont les sculptures individuelles et les deux groupes, l'enfilade en demi-cercles au centre, et les trois grandes colonnes à l'Est, dont deux font près de dix mètres et la troisième à peine deux mètres de moins. Ces sculptures, en cèdre de Colombie-Britanique, procèdent toutes, par l'esprit, le rythme, et par leurs formes, du fameux *Totem* de 1977, qu'on peut qualifier, à plus forte raison dans ce cas-ci, de pièce maîtresse, voire de pièce génératrice. Mêmes boucles, mêmes cerceaux, à la verticale ici, mêmes mouvements giratoires, sinon qu'il n'est pas deux sculptures identiques sur cette terrasse, mises à part les plus hautes colonnes qui forment une paire.

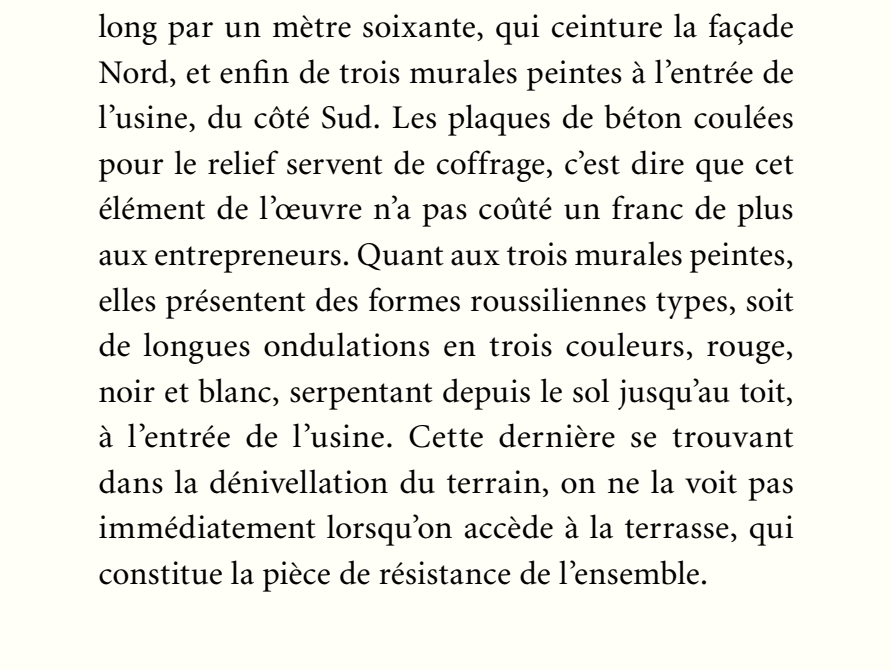


Fig. 56 et 57, ensemble de Saint-Laurent-du-Var, bois et ciment, 1982, photos : David Lee Fong.

Et des boucles, il y en a. Roussil a utilisé quatre formats d'anneaux : cent cinquante anneaux de trois mètres, trois cents de deux mètres et près de mille d'un mètre et d'un mètre cinquante. L'effet est saisissant. En posant le pied sur la terrasse, on ne sait tout simplement plus où donner de la tête. On va d'une sculpture à l'autre, sans prendre le temps de bien voir, on revient sur ses pas, on bifurque, on cherche l'angle le meilleur pour tout embrasser du regard, on se dit qu'il doit y avoir un point nodal, depuis lequel il convient de commencer sa tournée et, pendant qu'on court ainsi de droite à gauche, on découvre de nouvelles perspectives, des points de vue originaux, telle pièce qui se présentait de face tout à l'heure se trouve maintenant de profil, tandis que d'autres sculptures apparaissent et, où qu'on soit, ça se développe tout le temps, c'est la fête. Le cœur bat, le sang circule plus vite, on se sent pris d'une sorte d'appétence, c'est fort curieux, les formes, les proportions, tout est tellement réglé, agencé, combiné, la distance entre les pièces, leur inclinaison, leur majesté quand on les approche, leur élan, leur victoire, j'ose le dire, voilà qui soulève l'âme.

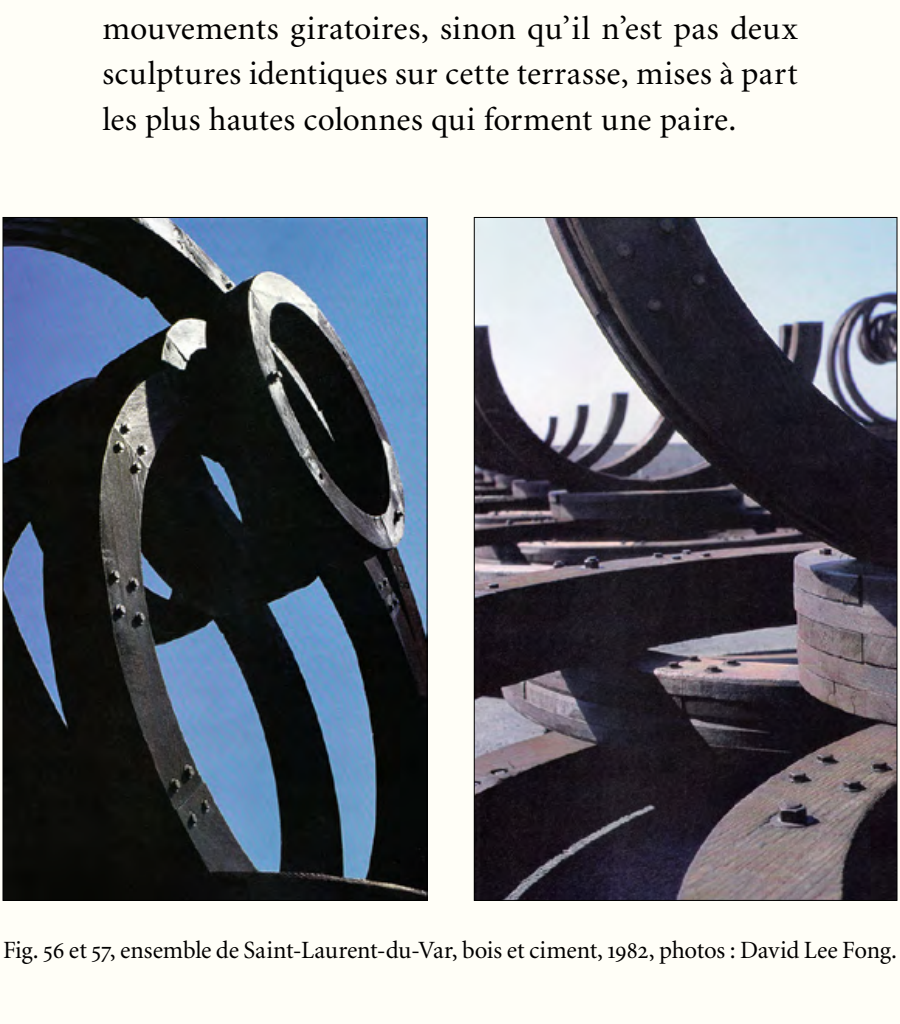


Fig. 58, ensemble de Saint-Laurent-du-Var, bois et ciment, 1982, photo : David Lee Fong.

Pour parler franc, je n'avais jamais rien vu de tel. Et quand j'écris que c'est réglé, combiné, il n'en faut pas déduire que l'ensemble impose un parcours obligatoire, un sens de lecture, ou qu'il y ait un quelconque dirigisme là-dedans. C'est tout l'inverse. On ne découvre pas de perspective clé. De quelque angle qu'on se pose, tout se tient. On n'aurait pas assez d'une journée pour bien voir depuis partout. Cela sans parler de la lumière, des ciels qui changent, du vent, du ciel et de la mer qui réverbèrent à l'envi la clarté, les soleils, l'azur, l'azur de Côte d'Azur, et les grands anneaux se découpent là-dessus. Exaltation.

En 1965, Roussil raconta son entrée dans une cathédrale. Il parlait alors de sculptures habitables, comparées aux tours d'habitation modernes. Tout à coup, il dit à son interlocuteur : « Il m'est arrivé, je ne visite jamais des églises, mais par hasard je suis entré dans une cathédrale qui était très belle. Tu es déjà entré là-dedans ? Une belle cathédrale, en pierres extraordinaires, où tu entres là-dedans et tu as la même sensation que le gars qu'il l'a faite, il y a deux ou trois cents ans. C'est extraordinaire. C'est pas le truc religieux, c'est quelque chose qui est vrai, qui est complet, crac, c'est comme ça. Tu sens la hauteur, c'est pas le p'tit Jésus qui te descend sur la tête, tu sens la dimension de cette affaire. La chose qui est vraie, qui reste telle qu'elle est. » Je reproduis ces propos, car voilà justement ce qu'on éprouve à Saint-Laurent-du-Var, en montant sur la terrasse. Le ciel, le bleu du ciel et l'horizon, participent à la symphonie. Les sculptures ne sont absolument pas amoindries par la grandeur du lieu. Elles la fixent au contraire. Elles tirent le ciel vers elles et le retiennent, comme d'immenses poulies. Elles définissent sa dimension. Elles l'arriment.

L'enfilade en demi-cercles (fig. 57), perpendiculaire à la mer, évoque une carène de navire échoué, une voûte en berceau retournée, la charpente plein cintre de l'abbaye de Fontenay déménagée sur la Côte. Le groupe des colonnes, lui, semble à la fois un porche, une figure de proue et une coiffe de chef indien. Chacune des neuf sculptures individuelles entre dans cette danse pour l'esprit du totem. Ce sont des mires, des miradors, des couronnes, des acteurs prenant des poses hiératiques, comme les comédiens d'Ariane Mnouchkine à une représentation de *Richard II,* avec leurs costumes équivoques, indochinois, japonais, vénitiens. Nous sommes au théâtre, au centre d'une architecture, sur le monticule sacré d'une danse rituelle et, lorsqu'on grimpe dans les sculptures, ou qu'on se poste dessous, on croit pénétrer à l'intérieur d'une turbine, pleine de ressorts, comprimés et tendus. J'abonde en métaphores mais, formellement, il n'y a pas d'anecdote ici, pas la moindre narration. On circule dans le champ des signes purs, libres et affranchis. Pourtant quelle rigueur de conception, quelle maîtrise de l'ordonnancement. Le hasard, s'il existe, ne fonctionne pas de même.

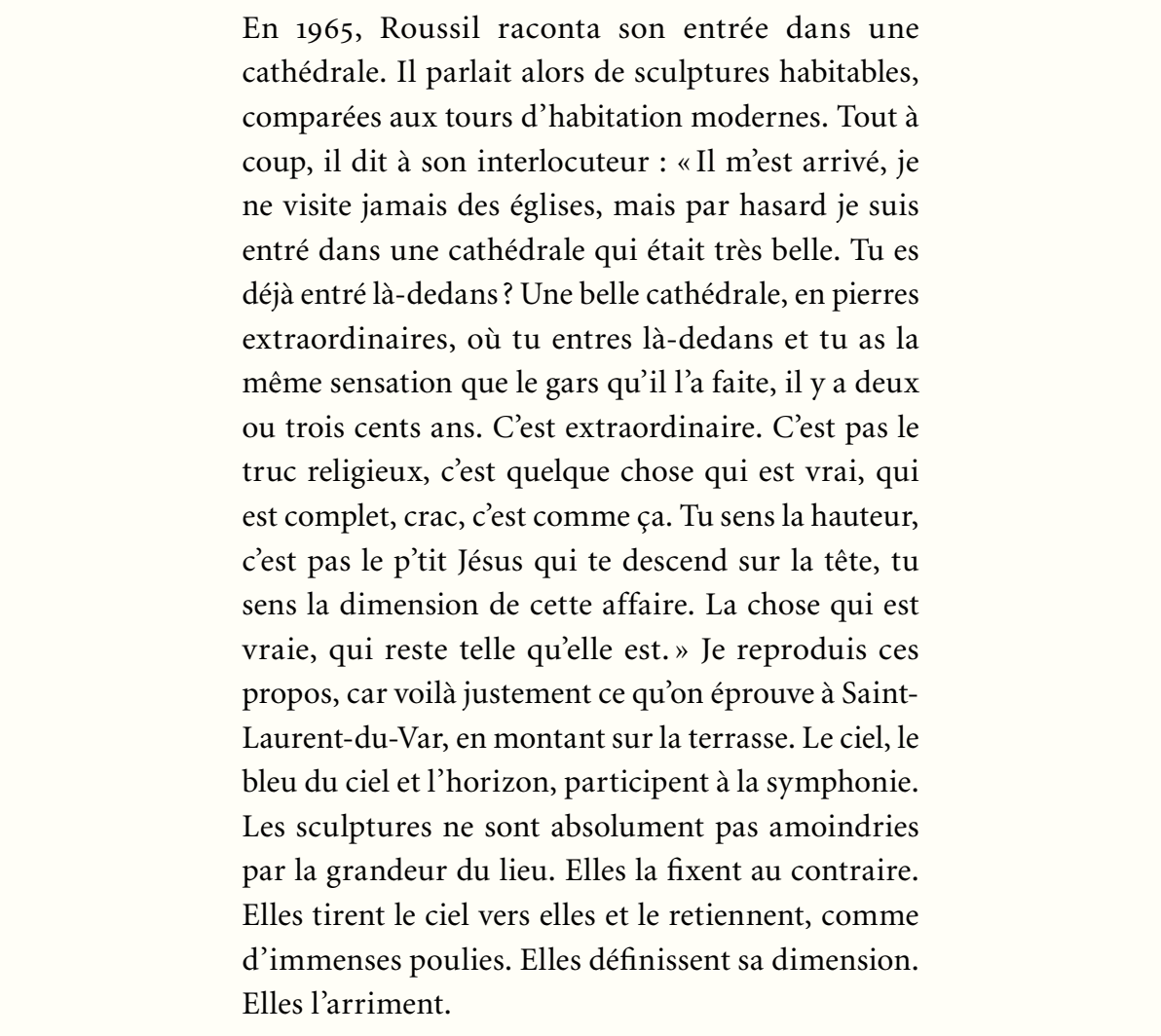


Fig. 59, ensemble de Saint-Laurent-du-Var, bois et ciment, 1982, photo : David Lee Fong.

Sur ce toit, Roussil a dessiné des allées en ciment et a recouvert le reste de la surface de galets du Var, oblongs, gros comme des courges, à couleurs claires, gris, rose et beige, de sorte que les allées, qui tirent sur le noir, tranchent sur la masse de ces pierres, que la lumière du jour blanchit avantageusement. À vol d'oiseau, les allées forment de larges lignes noires, typiques des arabesques roussiliennes, mais n'ayant pas eu la chance de juger de leur effet depuis les airs, je m'en remets aux dires des pilotes. Les promoteurs redoutaient que des grues, installées sur la terrasse pour hisser les galets, ne défoncent le toit. Roussil en fut quitte pour les monter lui-même à la brouette avec un couple de ses amis. Près de mille tonnes de cailloux, à la brouette, durant deux mois. Quand tout fut terminé, l'inauguration eut lieu le 21 janvier 1983, le ministère de l'Équipement dépêcha des fonctionnaires, afin qu'ils rédigent un rapport sur l'aménagement de l'usine. « Des inspecteurs sont venus pour la voir, raconte Roussil, ils sont retournés à Paris, ils ne l'avaient pas trouvée. Ils ont pensé que c'était un musée. »

Fort de cette réalisation en tout point exceptionnelle, Roussil décida de s'intéresser à la création de lieux. Son ensemble de la Villa Arson émanait de cette résolution, tout comme ses projets pour Belle-Rivière, près de Mirabel. On sait ce qu'il en advint. L'aventure de Saint-Laurent-du-Var lui permit d'intervenir sur le plan social, facteur auquel il a toujours accordé une importance de premier ordre, depuis l'ouverture de la Place des arts dans les années 1940, jusqu'à la conception de villages modulaires, en passant par les symposiums internationaux, qui devaient multiplier les jardins de sculptures partout sur le globe. Sur le plan personnel et artistique, cette réalisation confirme que Roussil en avait bel et bien terminé avec ses démons et que la lutte s'achevait à son net avantage. Le *Totem* l'attestait déjà, mais l'ensemble de Saint-Laurent-du-Var transforme cette réussite en victoire décisive et totale. Victoire plastique, formelle et psychologique. Roussil obtint une pleine liberté d'exécution et les résultats, il suffit de regarder, sont bien au-delà de ce que les promoteurs pouvaient souhaiter de mieux. Et puis la fameuse dualité intérieure se trouvait enfin fondue en un seul principe. Le besoin de faire grand, l'impérative nécessité du monumental, qui s'exprimaient le plus souvent par des œuvres pugnaces, et l'irrésistible mouvement naturel vers la rêverie, la joie de vivre et l'humour, cette envie de s'abandonner à la matière, qui produisaient jadis des œuvres plus féminines, pleines d'attraits et de réconfort, ces deux caractères innés chez Roussil, mais qu'il ne parvenait pas toujours à conjuguer ou, plutôt, qu'il opposait délibérément afin de voir ce qu'il en résulterait, voilà qu'il les laisse se manifester plus librement, sans les briser à son unique volonté. Et de choisir le bois, pour ce faire, n'est pas étranger au triomphe. *Neuvième symphonie ? Chapelle Sixtine ?* Pourquoi pas, puisqu'il s'agit d'une autre de ces œuvres qui rendent heureux. Quand le créateur atteint le sommet de son art.

Le rêve dura huit années. Par arrêté municipal, on ferma la terrasse en janvier 1991 et, pour des raisons qui nous échappent, on entassa les galets dans la déclivité de terrain, juste à côté. Était-ce qu'il y avait des infiltrations d'eau ? Était-ce que des adolescents s'amusaient à jeter les pierres par-dessus bord ? On ne sait. Toujours est-il qu'il faut désormais enjamber une petite clôture pour accéder à la terrasse. Je veux croire que cette fermeture n'est que temporaire. J'en ai d'ailleurs pour preuve que la municipalité, à moins que ce ne soit la direction de l'usine, veille à l'entretien des pièces, dont elle fait régulièrement recouvrir le bois d'un produit qui le protège et l'assombrit quelque peu. Il n'est pas possible qu'on veuille en rester là. Il faut remettre la terrasse dans son état d'origine (fig. 55) et l'ouvrir au public de nouveau. La Côte d'Azur est une région privilégiée en France et la France l'un des pays les plus attentifs aux questions d'art. L'ensemble de Roussil, ça saute aux sens, est un chef-d'œuvre définitif. Les temps ne sont pas si durs qu'on doive l'abandonner aux oiseaux de Stymphale.

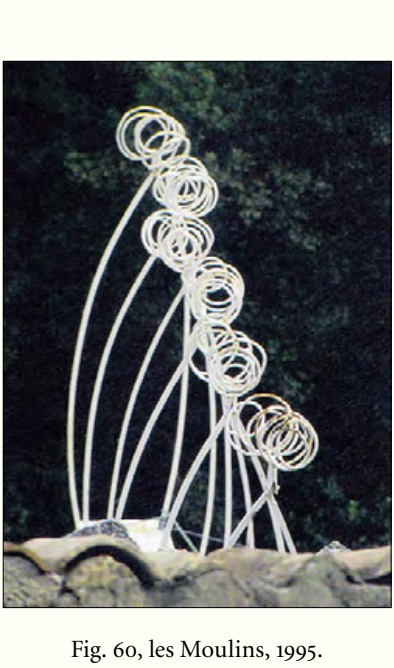


Fig. 60, les Moulins, 1995.

ENTRETIEN AVEC BERNARD LAMARRE

— On sait que vous avez constitué une collection formidable chez Lavalin, très éclectique aussi, est-ce que je me trompe en disant que vous avez une préférence pour l'œuvre de Robert Roussil ?

— J'aime l'art de Roussil. Il y a d'autres artistes aussi, bien sûr, mais parmi les sculpteurs, comment dire, je n'ai peut-être pas une préférence, disons une attirance, ou un attachement, oui. Ce qui m'a toujours surpris, c'est de voir ce gros homme capable de faire des sculptures aussi délicates, des ballerines, des oiseaux, tant de lignes filiformes. Ce contraste entre la force physique du personnage et ses œuvres, si féminines parfois. Ça m'a toujours frappé.

— Ce n'est donc pas son art monumental qui vous attire au premier chef.

— Son art monumental aussi, mais parmi les sculptures, ce que je préfère, ce sont ses bois et ses fontes. Il y en a de grandes que j'aime beaucoup, celle de la place Victoria notamment, qui est très forte, très puissante. Un chef-d'œuvre, à mon avis. Le *Totem* également, mais installé à l'extérieur, il ne peut résister à l'épreuve du climat, comme les fontes ou les bronzes.

— Justement je me suis renseigné là-dessus. Est-il vrai que les bois, si on les entretient convenablement, peuvent demeurer à l'extérieur en permanence ?

— Je n'ai pas fait l'expérience, mais il paraît qu'en irradiant ces sculptures, il est possible de les rendre indestructibles. Je n'ai jamais eu le temps d'essayer.

— Les irradier ?

— Par irradiation nucléaire. Un appareil de l'Énergie atomique du Canada permet d'éliminer les microbes et les bactéries qui décomposent le bois.

— Pourtant le *Totem* a bien passé huit ans, rue Sherbrooke.

— Oui, mais il y avait quand même des problèmes. Vous savez, au début, quand on l'a installé, la plupart des gens étaient plutôt surpris. Un peu éberlués. Ce n'est que progressivement, après deux ou trois ans, que tout le monde s'est mis à l'aimer. Robert a monté le *Totem* un jour de défilé, celui de la Saint Jean-Baptiste je pense, il a profité de l'occasion pour faire son numéro. Il y eut une certaine réaction au départ et puis les gens se sont habitués. Un jour on l'a démonté, pour le remettre à neuf, et le propriétaire de l'immeuble, qui préférait un autre sculpteur, n'a jamais voulu qu'on le remonte.

Comme ingénieur en charpente, je peux dire que Roussil imagine généralement ses formes en tenant compte de la résistance des matériaux. C'est sans doute naturel chez lui. Il fait des sculptures qui, structurellement, sont bien équilibrées. Instinctivement, il conçoit des formes qu'on peut ensuite couler et réaliser selon les règles de l'art. D'une certaine manière, il est davantage ingénieur qu'architecte, parce qu'il a ce souci de la résistance des matériaux.

— Pensez-vous que sa *Boule,* ses villages modulaires, l'île flottante, sont des projets réalisables ou carrément utopiques ?

— Pour répondre franchement à la question, c'est réalisable sur le plan de l'*engineering*, mais un peu plus utopique du point de vue architectural.

— (Stupéfaction de l'intervieweur.) C'est curieux, n'est-ce pas l'inverse ?

— Sur le plan structural, résistance des matériaux, etc., tout va bien, ce sont des formes qu'on peut réaliser sans faire de prouesses extraordinaires. Est-ce réalisable sur le plan architectural ? est-ce fonctionnel ? Je ne peux pas répondre catégoriquement, mais je crois que ce serait plus difficile. Quand je dis fonctionnel sur le plan architectural, j'entends fonctionnel comme habitation. On peut certainement faire tenir ça, le chauffer, le ventiler, aucun problème. Mais du point de vue de l'architecture, c'est plus complexe. Il faut savoir que la tâche consistant à rendre fonctionnelle telle ou telle habitation revient aux architectes, pas aux ingénieurs. Les architectes conçoivent les bâtiments et les organisent de manière à les rendre pratiques, utilitaires, tout en essayant de leur donner du style et de la beauté. Alors pour en revenir aux boules de Robert, on pourrait sans doute en faire quelques-unes, mais un grand nombre, ce n'est peut-être pas possible.

— Depuis que j'ai commencé ce travail, j'ai senti pas mal d'hostilité à l'égard de Roussil ; vous a-t-on reproché de transiger directement avec lui ?

— On ne m'a rien reproché. Robert a un caractère – moi ça ne me déplaît pas – un caractère qui tourne les gens contre lui. Lorsqu'il a exposé à Québec, les choses se sont mal terminées. Ça finit souvent en chicanes. Pourquoi ? Problèmes relationnels ? Ce n'est pas un artiste comme les autres. Il ne fait la cour à personne, il ne cherche pas à se montrer particulièrement aimable, ou poli, il est comme il est. Je pense qu'une certaine timidité le rend ainsi. Provocant. Oui, c'est plus de la timidité qu'autre chose. Roussil s'est moqué de ces gens-là toute sa vie. Il demeure à Tourrettes la plupart du temps. Ce sont des facteurs qui braquent le milieu artistique local contre lui et contre son œuvre. Il ne faut pas se le cacher, ce n'est un secret pour personne d'ailleurs. Quand nous avons commandé la fonte de la place Victoria, les gens du ministère de la Culture ne voulaient pas beaucoup entendre parler de lui. Puisqu'il s'agissait d'une route, et non pas d'un édifice, nous n'étions pas tenus de commander une œuvre d'art. Je leur ai dit : c'est Roussil qui nous a donné l'idée d'intégrer une œuvre d'art à ce projet et si vous ne voulez pas de lui, il n'y aura pas de sculpture, tout simplement. Nous avons eu gain de cause, mais ce fut une grosse bataille. Le milieu est restreint. Et puis, il les a toujours envoyés chez le diable. Alors vous pensez.

ÉPILOGUE

« L'habitation est la première sculpture de l'homme. »

Robert Roussil

Un jour, une certaine dame, qui avait entendu parler de Roussil par un ami commun se présenta chez lui, à Tourrettes, avec cet ami. Elle savait que Roussil était sculpteur et elle se proposait d'acheter une pièce, un bois ou un bronze, sans plus, elle n'avait pas d'idée préconçue. Aux moulins, sa surprise et son éblouissement furent tels qu'elle commanda sur-le-champ une sculpture habitable, non point une maquette, une maison, en bonne et due forme, pour loger ses invités, dans le parc attenant à sa résidence principale. Roussil répondit que cela ne soulevait nul problème pour lui, qu'il allait dessiner des plans, confectionner un modèle réduit, puis qu'il soumettrait le tout dans les délais les meilleurs. Question de sceller l'entente, il demanda à la dame de lui verser des arrhes, oh, mille fois rien, quelques centaines de francs pour partir du bon pied. La dame saisit le téléphone, appela son conseiller financier, en Suisse, et dressa tout naturellement un chèque de plusieurs milliers de francs, somme inattendue, afin que Roussil travaille la conscience tranquille. Il est ainsi des gens qui se soulagent d'une petite fortune sans éprouver la moindre souffrance morale.

Le chèque était bon. Roussil commanda du bois, du pin de Colombie-Britannique. Sur ces entrefaites, Bernard Lamarre l'invita à présenter une nouvelle pièce sur les pelouses du Vieux-Port de Montréal, durant l'été 1995. L'exposition *Skulptura* devait réunir des œuvres signées par des artistes de renom, Moore, Léger, Miró, Riopelle, Comtois, une trentaine en tout. En novembre 1994, Roussil vint à Montréal prendre possession de son bois, le mesurer, et préparer son affaire.

Telle qu'elle fut exposée dans le Vieux-Port, la *Sculpture évolutive* (fig. 61) se présente sous la forme d'une charpente de maison, dont l'allure ressemble en même temps à une église et à une araignée de légende, voire à deux araignées, l'une plus évasée et l'autre se serrant derrière la première. Une colonne, au centre de la partie principale, destinée à devenir la cheminée, soutient toute la structure. Composée d'anneaux superposés, cette colonne est surmontée de deux arceaux placés à la verticale, comme dans les sculptures de Saint-Laurent-du-Var. D'autres disques semblables, au-dessus de la partie arrière, reprennent le motif, légèrement modifié.

La *Sculpture évolutive* possédera un étage et quatre pièces, deux à l'avant, à l'étage et au rez-de-chaussée, deux à l'arrière. Le corps principal du bâtiment est plus rond, tandis que l'autre semble accroché au premier comme un prolongement. Cette asymétrie affermit le caractère de l'ensemble. D'aucuns, en effet, eussent dessiné deux parties pareilles à la principale. Pas Roussil. En cela on reconnaît sa patte. L'irrégularité transmet plus de mouvement, plus de vie, à la structure, comme si la partie secondaire, docile, suivait la première dans ses déplacements, à l'image des membres postérieurs d'un centaure emboîtant le pas au tronc et à la tête. L'analogie avec une église de village tient d'abord aux arcs-boutants, qui se rattachent à la cheminée dans la partie principale et à la travée dans l'autre partie, cette dernière, bien que plus courte, figurant la nef et l'autre, le chœur.

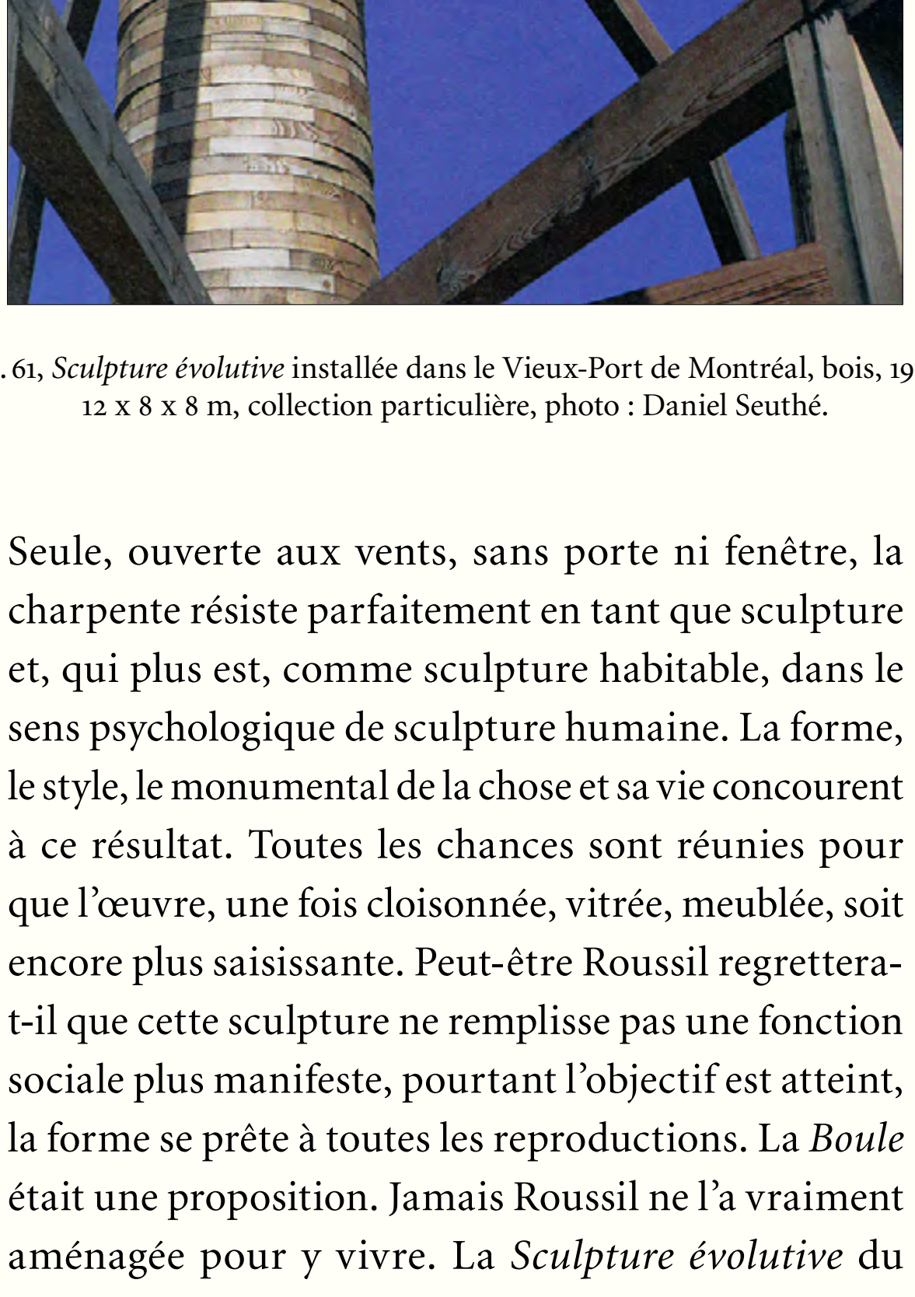


Fig. 61, *Sculpture évolutive* installée dans le Vieux-Port de Montréal, bois, 1995, 12 x 8 x 8 m, collection particulière, photo : Daniel Seuthé.

Seule, ouverte aux vents, sans porte ni fenêtre, la charpente résiste parfaitement en tant que sculpture et, qui plus est, comme sculpture habitable, dans le sens psychologique de sculpture humaine. La forme, le style, le monumental de la chose et sa vie concourent à ce résultat. Toutes les chances sont réunies pour que l'œuvre, une fois cloisonnée, vitrée, meublée, soit encore plus saisissante. Peut-être Roussil regrettera-t-il que cette sculpture ne remplisse pas une fonction sociale plus manifeste, pourtant l'objectif est atteint, la forme se prête à toutes les reproductions. La *Boule* était une proposition. Jamais Roussil ne l'a vraiment aménagée pour y vivre. La *Sculpture évolutive* du Vieux-Port boucle le long cycle des sculptures habitables. Après trente années de projets en ce sens, l'un d'eux est sur le point de se concrétiser. On souhaite que ce ne soit pas le seul. Rien ne s'oppose en effet à ce qu'on reprenne un jour les maquettes réalisées depuis 1964 et qu'on s'y mette sérieusement. Les formes sont là, originales, toutes créées, il y en a des dizaines, le reste est affaire de tuyauterie.

« En cinquante ans d'activité, disait Roussil, on ne change pas grand chose. On suggère beaucoup, mais on ne fait pas changer grand chose. » Peut-être, mais présenter une feuille de route comme la sienne. Je n'en dis pas plus.

Chronologie des événements marquants et des principales expositions

1925	18 août, naissance à Montréal de Robert Roussil, fils de Léontine et de Roméo Roussil.
1943-44	Roussil s'engage dans le régiment de Maisonneuve, guerre en Angleterre, en Belgique et en Hollande.
1945	À la démobilisation, Roussil s'inscrit à l'école du Musée des beaux-arts (Art Association), comme élève.
1946	Élève à l'école du Musée. Première exposition de sculptures et de dessins, à Montréal. Roussil devient enseignant à l'école du Musée des beaux-Arts.
1947	Création de l'atelier « Place des arts », avec Henri Gagnon.
1948	Roussil enseigne au Musée. Activités à la Place des arts.
1949	Exposition chez le libraire Tranquille, du 30 juillet au 31 août. Roussil place une sculpture intitulée *La Famille* devant le Musée. Arrestation de cette sculpture, le 10 novembre.
1950	En mars, exposition « Les Rebelles » (Salon des Refusés).
1951	Le 9 mars, détérioration, devant la galerie Agnès Lefort, d'une pièce intitulée *La Paix.*
1952	Exposition solo, chez Tranquille, en septembre. Roussil enseigne la sculpture à des enfants dans un atelier de Sainte-Adèle. Voyage à Paris, où il expose *La Famille* et *La Paix,* à la galerie Creuze. Il participe au Congrès de la paix, à Vienne. La Place des arts s'installe rue Bleury.
1953	En mai, organisation, avec Marcelle Ferron et Fernand Leduc, d'une exposition intitulée Place des artistes.
1954	Troisième exposition solo chez Tranquille. Fermeture de la Place des arts pour activités subversives.
1956	En septembre, Roussil remporte le troisième prix de la sculpture au Concours artistique. La *Galaxie humaine,* première œuvre monumentale, est installée à Toronto. En décembre, départ pour la France.
1957	Première exposition solo à Paris, à la galerie Creuze, du 4 au 23 décembre.
1958	Après avoir loué les moulins de Tourrettes-sur-Loup, Roussil s'y installe avec Danielle Moreau, en octobre. Une sculpture de Roussil est exposée au pavillon français de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles. En décembre, publication de *Dix bois gravés,* aux éditions Erta.
1959	Roussil participe au Salon de la Jeune sculpture (il y exposera régulièrement de 1959 à 1970). Le Musée des beaux-arts de Montréal, grâce à une subvention du Conseil des arts du Canada, commande une pièce à Roussil : *Composition.*
1961	Exposition, du 30 mars au 10 avril, à la galerie Muratore, à Nice. Réalisation de fontes et de bronzes à Florence. Roussil participe au symposium international en plein air de Kostanjevica, en Yougoslavie.
1962	Exposition à Montréal, galerie Dresdnère, en octobre.
1963	Exposition de fontes, au Gobelet, du 25 août au 8 septembre.
1964	Roussil participe au symposium sur le mont Royal, du 23 juin au 15 août. Il réalise une sculpture devant le Drug, rue de la Montagne, à Montréal.
1965	Roussil participe au symposium d'Alma (Québec) au cours de l'été. Exposition rétrospective, « Vingt ans de sculpture », au Musée d'art contemporain de Montréal, du 18 novembre 1965 au 2 janvier 1966. Publication du *Manifeste.*
1966	Exposition de gravures au Gobelet, du 12 juillet au 12 août. La ville de Grenoble commande une pièce monumentale à Roussil.
1967	Exposition, galerie Parti-Pris, à Grenoble. Roussil réalise une pièce monumentale, *Migration,* installée devant le Jardin des étoiles de l'Exposition universelle et internationale de Montréal.
1968	Expositions, galerie Cavallero, à Cannes, puis à la maison de la Culture, d'Annecy. Publication d'un recueil de lithographies, en août, *Galaxie humaine et fermeture éclair,* imprimeur Pierre Chave.
1970	La Centrale canadienne d'hypothèque et de logement commande à Roussil la maquette d'une habitation sphérique : la *Boule.*
1971	Exposition de la *Boule* au Musée des beaux-arts de Montréal, de juin à septembre. Destruction de la charpente de Grenoble.
1973	Publication, aux éditions Parti pris, de *L'Art et l'État,* avec Pierre Perrault et Denys Chevalier. Roussil expose à Berlin. Exposition collective en montagne, sur le plateau d'Assy. Réalisation de la *Grande fonte* de la place Victoria.
1974	Publication de *Art modulaire, histoire d'une sculpture,* imprimerie Zimmermann.
1975	Projet de construction une ville flottante entre Saint-Pierre-et-Miquelon et Terre-Neuve.
1976	Publication de deux recueils de gravures : *Le Cul par terre* et *L'Amour, la vie, la mort.*
1977	Réalisation de deux grands bois *L'Isolateur* et *Totem.* Publication de *Vers l'Universalité, Le cul par terre.* Exposition, intitulée « Cinq années de travail », au Musée du Québec, du 15 décembre 1977 au 29 janvier 1978.
1979	Exposition, galerie A (Montréal), du 31 octobre au 7 décembre, intitulée « Roussil, ses matériaux, ses thèmes. Des oiseaux et des hommes ».
1981-82	Réalisation du grand ensemble de Saint-Laurent-du-Var.
1982	Inauguration, le 18 août, de l'atelier Belle-Rivière, à Mirabel. Exposition sur place. Incendie de cet atelier dans la nuit du 27 au 28 août.
1983	Publication d'un recueil de gravures *Histoires à raconter.*
1984	Réalisation de l'ensemble de la Villa Arson, à Nice, et d'une sculpture monumentale, à Quito, en Équateur.
1986	*Grand bronze* de La Laurentienne, réalisé à la fonderie Lafeuille, de Nogent-sur-Oise.
1987	Exposition intitulée « Sculptures, tapisseries et pendrioches, 1980-1987 », à Paris, galerie de Nesle, du 20 octobre au 4 novembre.
1988	Réalisation de l'*Hommage à René Lévesque,* installé dans le parc éponyme, dans l'arrondissement de Lachine de la ville de Montréal. Installation d'une grande sculpture à Séoul, en Corée.
1990	Réalisation de l'ensemble de béton de l'arrondissement de Saint-Laurent de la ville de Montréal. Exposition, de juillet à septembre, à la galerie Lavalin (36 bronzes). Acquisition de *La Famille* par le Musée des beaux-arts de Montréal.
1995	La *Sculpture évolutive* est exposée de juin à septembre dans le Vieux-Port de Montréal.
1996	Du 12 juillet au 15 août, la municipalité de Tourrettes-sur-Loup organise en ses murs et dans son château, une exposition d'œuvres de Roussil, pour souligner cinquante années de travail.

Roussil est père de quatre enfants, trois fils, André, Éric et Claude, nés de sa première femme, Madeleine, et d'une fille, Marianne, née de sa seconde femme, Danielle.

Citations et remerciements

La plupart des citations de Robert Roussil proviennent des entretiens que j'ai eus avec lui en mai, juin et septembre 1995. Les autres sont extraites des publications suivantes :

Daniel Gagnon, *Riopelle grandeur nature,* Montréal, Fides, 1988.
Marcel Fournier, *Les Générations d'artistes,* Québec, IQRC, 1986.
Robert Roussil, *Manifeste,* Montréal, Éditions du Jour, 1965.
Robert Roussil, *L'Art et l'État,* Montréal, Parti-pris, 1973.
Robert Roussil, *Art modulaire,* 1974.
Robert Roussil, Vers l'universalité le cul par terre, 1977.
Mavis Gallant, *Montreal Standard,* 25 février 1950.
Revue *Habitat,* vol. XIII, nº 4, 1970 et vol. XIV, nº 12, 1971.
Revue *Forces,* nº 11, 1970.
Gilles Hénault, *Vie des arts,* nº 58, 1970.
Gaston Miron, texte de présentation de l'exposition de 1966.
Jacques Melançon, catalogue « Des oiseaux et des hommes », 1979.
Vincent Van Gogh, *Correspondance.*
Jacques Folch, *Vie des arts,* nº 29, hiver 1962-1963.
Guy Viau, *Vie des arts,* no 37, hiver 1964-1965.
Michelle Tisseyre, *Le Petit Journal,* été 1965.
Jacques Keable, *La Presse*, 6 octobre 1962.
Paul Quéré, cité dans *Vie des arts,* nº 21, hiver 1960.
Andrée Paradis, *Vie des arts,* nº 7, été 1957.
Laurier Lacroix, *Vie des arts,* nº 90, 1978.
Guy Robert, *Le Devoir,* 24 décembre 1977.
Jean-Claude Leblond, *Le Devoir,* 18 février 1978.
Jean-Claude Leblond, *Vie des arts,* nº 110, avril 1983.
Normand Thériault, *La Presse,* 5 juin 1971.
Louis-Bernard Robitaille, *La Presse,* 25 février 1975.
Pierre Perrault, enregistrements inédits de 1965 et de 1983.
Jacques Lepage, *Vie des arts,* nº 98, printemps 1980.
Jacques Lepage, Catalogue de l'exposition à la galerie Lavalin, été 1990.

Je tiens à remercier, pour leur aide et leur collaboration, mesdames Danielle Moreau, Marcelle Ferron, Marie Duclos, Chantal Bouchard, Odette Legendre, Lise Nadeau, Monique Gauthier, Céline Savard ; et messieurs David Lee Fong, Yves Lacasse, Daniel Seuthé, André Roussil, Bernard Janelle, Jacques Melançon, Bernard Lamarre, Pierre Perrault, Maurice Dubois, Max Roth, Jacques Huet, Gilles Lapointe, André Goulet et Dominique Péladeau ; de même que le Conseil des arts du Canada pour son appui.

Roussil écarlate,
une monographie de François Tétreau (1953-2019),
est parue aux éditions du Trécarré,
à Montréal, en 1996.
ISBN : 2-89249-689-6

Cette nouvelle édition porte le numéro
ISBN : 978-2-89816-107-0
© Chantal Bouchard et Vertiges éditeur, 2020
– 1108 –

Dépôt légal – BAnQ et BAC : deuxième trimestre 2020

Lecturiels
www.lecturiels.org