

Un monde-machine mis en abîme **Samuel Rousseau**

Huit règles pour un Sculpteur libre

Entretien avec Frédéric Bouglé

Grenoble, le 24 juin 2011

Règle 1

APPRENDRE A ANALYSER

Quand tu es un cancre, on te laisse au fond de la classe

Cette marge de cahier d'écolier

Les beaux-arts : le savoir analytique

Papa d'une enfant... et encore étudiant

Des désirs et d'esthétiques

Croire en l'intelligence des mains

Peindre le monde

Cet endroit qui s'appelait le Brise-Glace

Un « squat », ça veut dire quoi ?

J'ai gagné ce jour-là mon premier million de francs

Frédéric Bouglé : De quand date ton entrée dans l'art ?

Samuel Rousseau : Elle date de mes années d'école, et elle vient de la marge de mes cahiers d'écolier alors que je m'ennuyais fermement. Cette marge, c'était vraiment ma liberté... J'ai commencé avec des petits dessins, puis ces petits croquis m'ont donné envie d'en faire des grands, puis ces grands dessins sont devenus de la peinture, et de la peinture je suis passé aux beaux-arts où j'ai découvert la vidéo.

F. B. : Ainsi, c'est l'école qui t'a permis de venir à l'art.

S. R. : Non, car étant un cancre je n'ai pas vraiment eu le choix ! Quand tu es un cancre on te laisse au fond de la classe, on n'a pas le temps de s'occuper de toi, tu te retrouves dans une classe où ils entassent tous les cancre, tous dans une voie de garage. Ensuite j'ai fait un C.A.P. de menuiserie, sachant bien que je n'allais pas faire ma vie avec ce métier ; j'avais toujours cette pratique du dessin, de la peinture, du graffiti. Donc, parallèlement à mon travail, sans trop y croire, j'ai fait un dossier pour les beaux-arts. Normalement il fallait le bac, mais tu peux parfois y entrer avec une dérogation si ton dossier les intéresse. C'est ce qui s'est passé, et j'y suis allé pour cinq ans.

F. B. : Et tu avais quel âge ?

S. R. : 19, 20 ans.



F. B. : Quelle école ?

S. R. : L'école des beaux-arts de Grenoble. En fait, je conseille aujourd'hui aux étudiants de changer d'école, chacune ayant son propre caractère. Donc, si une école te rejette ce n'est pas parce que tu es mauvais, mais parce que tu ne conviens pas à l'enseignement qu'ils vont te donner. Ils ont d'ailleurs raison de ne pas te prendre, parce que tu vas gâcher ton temps. Moi, je n'ai pas vraiment eu le choix en fait : une fille m'avait mis le grappin dessus au point de me faire un bébé, puis s'en est allée en me laissant avec. Donc je suis resté un peu coincé dans la ville de Grenoble avec mon enfant, et encore étudiant.

F. B. : Et qu'as-tu appris pendant cette période de cinq ans ?

S. R. : J'ai découvert ! Mes parents sont plasticiens et artisans, ils pratiquent une autre forme d'art, j'ai donc découvert l'art contemporain et l'histoire de l'art. En cinq ans, j'ai appris aux beaux-arts à regarder ce que l'on fait : le savoir analytique. Avant, j'étais dans le « faire », je fonçais comme un rhinocéros, à mettre de la couleur partout ! Donc, cela m'a appris à analyser, à prendre un certain recul par rapport à ce que je créais, et ce pouvoir d'analyse et de décomposition permet de progresser. Si tu ne sais pas le faire, tu fonces sans recul en permanence, tu ne peux pas voir ce que tu es en train de construire. Alors que, lorsque tu as ce pouvoir-là, tu te construis, tu échafaudes ta personnalité. C'est un cheminement de pensée, de désirs, d'esthétiques. C'est un ensemble de composantes, allant de la sociologie à la philosophie, avec lesquelles tu élabores ta recherche.

F. B. : Ton travail prouve une observation aigüe du monde.

S. R. : Je suis un classique, d'ailleurs je ne fais que peindre le monde.

F. B. : En cela tu es un artiste.

S. R. : Je suis en réaction avec ce que je pense être un travail très classique. Je ne cherche pas à tirer les gens dans un ailleurs ; ce que je propose, en fait, se trouve devant moi, seulement cela passe à travers le filtre de ma pensée, de mon appréhension du monde.

F. B. : Tu termines alors les beaux-arts. As-tu déjà participé à des expositions ?

S. R. : Je n'ai jamais commencé d'expo avant les beaux-arts, je ne me sentais peut-être pas prêt, j'étais vraiment dans l'expérience. Les beaux-arts c'est vraiment ça, c'est génial ; tu as une grande salle, du chauffage, du matériel et des profs à disposition. C'est un confort formidable, pourtant tu ne t'en rends pas compte, c'est à la sortie que tu réalises. Il y a plein d'écoles qui devraient faire attention à ça, mais là on aborde un autre sujet. Je sors donc des beaux-arts gamine sous le bras, sans le moindre argent en poche, et une famille proche dans l'impossibilité de m'aider. Alors j'ai pris un pied-de-biche et j'ai défoncé une porte, celle d'un lieu qui faisait 1600 mètres carrés, et on a habité dedans pendant onze ans. On a monté une association loi 1901 ; bien évidemment je n'étais pas seul à faire ça, on était un petit groupe, et on a ouvert cet endroit qui s'appelait le Brise-Glace et qui a eu treize années d'activités artistiques. Ce n'était pas une vie communautaire, plus jeune j'ai vécu dans une communauté venant du monde des hippies, des années soixante-dix. De fait, je suis le fruit de ces années-là, et comme j'avais bien vu que ça ne marchait pas parce que je l'avais vécu enfant, il était hors de question de renouveler quelque chose qui ne fonctionne pas. C'était plutôt un village avec plein d'appartements différents, une architecture très compartimentée. J'avais mon appartement, je vivais avec ma famille et dans mon atelier, les



gens pouvaient vivre en commun, mais à chaque personne de faire ce choix et de l'assumer.

F. B. : Et la vie s'organisait comment ?

S. R. : On avait une structure assez organisée, notre modèle étant davantage le squat allemand ou suisse plutôt que parisien. Cela n'avait d'ailleurs rien de « déglingue » ! J'ai eu des contrôles de la D.A.S.S. (1) et on ne m'a jamais retiré la garde de ma fille. On n'était pas dans le cliché réducteur du squat, parce que « squat » ça veut dire quoi ? C'est juste ne pas payer le loyer, après tu inventes dans les murs que tu occupes l'aventure que tu décides de vivre, tes désirs, etc, en l'occurrence une vraie envie de travailler, vraiment plein de choses à dire et qui pressaient de sortir. Étant un manuel, j'avais un vrai besoin d'atelier. Je crois aussi vraiment en l'intelligence des mains, pas seulement en celle du cerveau. Je trouve que quelqu'un qui sait vraiment travailler avec ses mains n'est jamais quelqu'un de stupide ! Je viens de ce monde, pour payer mes études j'ai travaillé aussi sur des chantiers. J'ai en moi cette culture de la vie, et qui m'est précieuse. Quand tu montes une expo, que tu fais une foire, c'est vraiment un plus par rapport à des gens qui ont eu une « scolarité normale » ; j'ai ce sens de l'organisation. L'aventure du Brise-Glace pourrait prendre un chapitre entier !

F. B. : « *On m'a balancé dans la vie, je m'en sers* », disait Juliette Gréco. L'ancienne usine du Creux de l'enfer a elle aussi vu, en son temps, sa grande porte d'entrée forcée. Invité en 1985 par la municipalité de Thiers à un Symposium national de sculpture métallique monumentale, un sculpteur ressentit un grand besoin d'atelier pour travailler sur le site, près de sa chute d'eau parfois furieuse et toujours pittoresque. C'est George Trakas le délinquant, autant le dénoncer, un artiste canadien vivant ordinairement à New York. Conquis par ce lieu chargé d'histoire dont l'image forte attendait de renaître à une nouvelle époque, l'audacieux personnage s'est installé avec ses outils quelques mois, réveillant ces vieux murs noircis d'un sommeil de trente ans.

S. R. : C'est une belle histoire. Mais pour revenir à mon Brise-Glace, j'ai quand même connu quelques déboires, triste concours de circonstances. J'étais le premier nom sur la boîte aux lettres, et comme on squattait leur lieu il y a eu un procès engagé par une firme internationale qu'on ne nommera pas. J'ai ainsi connu cinq procès à mon nom, c'était quand même assez pesant. Les huissiers derrière moi qui ne cessaient de me harceler, et cela a duré quelques années. C'est grâce au rachat du bâtiment par la ville de Grenoble — en France quand tu achètes du bâti tu acquiers le juridique qui va avec — que j'ai été redevable de ma dette d'un million. Mais comme la ville l'avait acquis pour nous rendre service, afin que l'on puisse continuer nos activités, cette poursuite juridique n'avait plus lieu d'être. J'ai ainsi gagné ce jour-là mon premier million de francs.

1. Direction des Affaires Sanitaires et Sociales.

Règle 2

FAIRE DE LA VIE UNE AVENTURE

Un *P'tit bonhomme* pour un énorme enjeu
L'ambiguïté de l'artiste avec son public
Un travail universel et populaire



L'acte créatif est profondément égoïste
Si vous voulez être des vedettes
Le dessin c'est jouissif
L'art pour la vie
Pour la vie, pas pour tout le monde
Pourquoi ils étaient sales, pourris, *destroy*, les punks ?
Je suis le reflet d'une société
Quelque chose de personnel et un besoin de le partager
Image fixe et image mobile
De la gloire et du rire

Frédéric Bouglé : C'est une véritable aventure que tu me racontes là.

Samuel Rousseau : Ah ! mais de toute façon la vie, comme l'affaire de l'art, c'est une aventure, vraiment !

F. B. : Et au niveau du travail, cela s'engage comment ?

S. R. : Juste après les beaux-arts, j'ai tout de suite fait *P'tit bonhomme*, n'habitant pas encore le Brise-Glace, en 1996.

F. B. : C'est une vidéoprojection entêtante, burlesque et angoissante. Elle représente un personnage aux dimensions d'une marche d'escalier, une marche qui lui est infranchissable, et qu'il s'évertue cependant à franchir, tendant les bras, inlassablement, sans jamais y parvenir. Que voulais-tu exprimer ainsi ?

S.R. : Je crois que c'est le bâti du projet artistique, mon premier propos personnel, la responsabilité de créer peut-être ; je ne sais pas, quelque chose comme le sentiment d'être un petit bonhomme dans un énorme enjeu.

F. B. : En tout cas il s'agit d'un enjeu individuel, pas encore de grouillement de petits êtres.

S. R. : Non, le grouillement n'était pas encore présent. Le petit bonhomme était tout seul, et ce *P'tit bonhomme* est la genèse d'énormément de choses qui ont suivi.

F. B. : Il s'agit de ta personne ?

S. R. : Mais ce n'est pas moi. O.K., *P'tit bonhomme* est une copie de mon corps, mais pourquoi ? C'est une question de production parce que c'était le seul corps que j'avais à ma disposition, et pour des raisons évidentes d'économie. Pourtant ce n'est pas moi que je mettais en jeu, c'était juste un petit bonhomme. C'est donc mon corps, mais ce n'est pas moi. Évidemment que faire de l'art c'est l'essence même de soi, les dernières pièces que je viens de te montrer sur l'ordinateur sont presque des autoportraits ! C'est étonnant comme cela m'appartient, j'étais loin de chez moi et je me suis recentré sur moi-même. Mais si je ne devais parler que de ma personne, de mon petit « je », ça n'aurait aucun intérêt. L'art pour moi tend à l'universel, à l'amour, à la générosité ; faire une expo c'est un cadeau offert au monde.

F. B. : La valeur de partage augmente le plaisir de l'art.

S. R. : Oui, c'est un vrai partage !



F. B. : C'est à la fois un partage, et en même temps, sans parler de soi, un travail *sur* soi ?

S. R. : Non, pour moi c'est un travail qui *vient* de soi, profondément, intimement, fondamentalement, c'est un travail qui tend à l'universel. Je ne crains d'ailleurs pas d'être taxé de populaire, cela me fait même plaisir. Si bon nombre d'artistes rejettent le mot « populaire », quel artiste n'a pas envie d'avoir 500 personnes à son expo tous les jours ? Il y a une espèce d'ambiguïté étrange que l'artiste entretient avec son public. Moi j'aime mon public, littéralement, et j'aime tous les publics. Parce qu'il y a une universalité dans mon travail, il y a des strates de lectures, chacun peut s'y retrouver à un niveau, et pourtant je ne suis pas du tout dans un rapport de séduction. Que le public aime ou pas, cela m'est égal.

F. B. : Clovis Trouille clamait qu'il voulait peindre des tableaux « impopulaires ».

S. R. : Je ne fais pas du spectacle, et le spectaculaire ne m'intéresse absolument pas ! Il faut juste s'entendre sur le mot « populaire ». Admettons quelqu'un qui n'a jamais ouvert un bouquin d'art, jamais mis les pieds dans une expo, je le rencontre par hasard, et il me demande ce que je fais dans la vie. Alors je lui montre mes productions, et d'un coup il s'intéresse, j'ouvre une porte sensible. Ainsi, je sors de l'exposition montrée à la Fondation Salomon l'année dernière, au château d'Arenthon à Alex — on avait un public très varié — cela ne me fait pas peur, je tends au simple, mais pas à la simplicité. Et dans le populaire, il faut faire très attention à ça ! Ne pas tomber dans le populisme, en tout cas dans un rapport de séduction, je ne cherche pas à séduire mon public. Je fais des pièces qui me sont personnelles, que j'ai envie de voir naître, de créer de mes mains, avec un désir pressant de leur apporter une existence. Je ne me pose jamais la question de l'impact, l'acte créatif est profondément égoïste.

F. B. : Alors pas l'art pour l'art, mais l'art pour tout le monde ?

S. R. : L'art pour la vie, oui. Pour la vie, ce n'est pas pour tout le monde ; je ne sais pas comment dire, mais je ne le fais pas pour tout le monde. Avant j'étais punk, et c'est quoi un punk ? Le miroir de la société. Pourquoi ils étaient sales, pourris, *destroy*, les punks ? Parce que la société était sale, pourrie, *destroy* ! et peut être que c'est toujours ainsi. J'ai beau être un *mobo* (2) aujourd'hui, je suis peut-être essentiellement un punk, je suis le reflet d'une société. Et c'est ainsi que les gens se retrouvent dans mon travail. Par exemple, on parlait de mes dessins, je les ai cachés jusqu'à maintenant. On a longtemps frustré les artistes dans les écoles d'art avec la peinture. Ils peignaient tous, alors on leur dit « la peinture est morte » ; et tout le monde a cessé d'en faire parce que les professeurs le disaient. Pourtant, ils sont tous restés à faire du dessin, pourquoi ? Parce que le dessin c'est jouissif, c'est un moment si plaisant, c'est un vrai moment.

F. B. : Il y a souvent dans l'art une sorte de nécessité d'affirmer une vision personnelle, et de l'autre un besoin de partager celle-ci avec le plus grand nombre. C'est pourquoi, au-delà des avantages matériels, peu d'artistes refuseront cet avantage qu'offre la reconnaissance, voire même la gloire qui n'est propre qu'au cinéma et à l'image qui défile. L'image mobile l'emporte toujours en attraction sur l'image fixe car celle-ci demande à l'esprit d'être mobile, et oblige de fait à moins de facilité. L'image mobile emporte la pensée, l'image fixe la creuse. Les célébrités qui se rapprochent de la pratique des arts plastiques sont en recherche de cette profondeur. Mais l'art n'est pas seulement une pratique, c'est une quête pour incarner une découverte, et qui demande pour se concrétiser généralement toute une vie.

S. R. : La gloire, évidemment ! Ça me fait beaucoup rire. En ce moment, tous dans l'art parlent de cinéma. Là, c'est en train de passer, mais alors qu'est-ce qu'on en a parlé. Les artistes



plasticiens aussi ont une sorte d'envie de showbiz, je le sens bien. Avant que le cinéma et le spectacle existent, historiquement l'artiste était vraiment considéré. Aujourd'hui ce n'est plus l'artiste qui est considéré, c'est la vedette. Je le dis quand je fais des conférences dans les écoles d'art : « *Si vous voulez être des vedettes, partez, vous n'en serez jamais ! Si vous voulez être des vedettes, allez à la Star'Ac ou faites de la téléche. Mais si vous avez vraiment des choses à dire, vous êtes peut-être à la bonne place.* »

2. Contraction de *mobile bohemian*, personne de toute classe portée vers les nouvelles technologies et les valeurs sociales.

Règle 3

ETRE LIBRE DANS SON ACTION

La vidéo, un médium dangereux
Philippe Piguet et l'entretien du catalogue Salomon
Quand les élèves apprenaient la vidéo aux enseignants
Ordi portable, petite caméra et grande révolution
Un *Papier peint vidéo* pour toutes les maisons
Quand j'ai fait le projet pour Hermès
Coq-Marteau et chanson d'Adamo
Pas de questions idiotes, pas d'interprétation hors sujet
Chacun avec son regard fondamental
Et mon art avec ce que je suis fondamentalement
Le plus précieux, c'est ma liberté
Et je laisse cette liberté aux gens

Samuel Rousseau : Après *P'tit bonhomme*, il y a eu *le Géant*, il y a eu *l'Œuf*, que j'ai réalisés au Brise-Glace, j'ai fait les « Plastikcity » aussi, toujours au Brise-Glace.

Frédéric Bouglé : Ce sont des pièces utilisant aussi la projection vidéo.

S. R. : La vidéo, je trouvais que c'était un médium dangereux. Dans la vidéo il y a de la couleur, ça bouge, il y a du son, c'est attrayant et très spectaculaire justement, pour revenir à la séduction ! J'ai vu plein d'artistes filmer le bout de leur pied, mettre des effets spéciaux, avec une petite musique un peu techno. En fait, pour toutes ces raisons je n'aimais pas la vidéo. Alors un jour aux beaux-arts, un prof m'a mis au défi. Il m'a dit : « *Bon O.K., tu n'aimes pas la vidéo, tu vas me faire une vidéo !* » Et d'un coup j'ai eu une caméra dans les mains, et je me suis dit que cet objet pouvait offrir d'autres résultats. Il pouvait même faire d'autres choses, il y a tant de possibilités dans ce nouvel outil ! Et j'ai fait une vidéo. Pour la petite histoire, je me suis fait arrêter par la police en la faisant, ça a été un peu compliqué, alors j'ai innové à l'arraché, et c'est vraiment là que j'ai découvert ce médium et son potentiel. Je me suis lancé à fond, on était presque au tout début de ce moyen ! Quand j'ai commencé à faire de la vidéo, on était encore au montage avec des bandes, la machine pesait 200 kilos ! Petit à petit est arrivé l'ordinateur, là ce fut carrément la petite révolution.

F. B. : Dans l'entretien avec Philippe Piguet qui accompagne le catalogue de la Fondation



Salomon, à un moment donné tu racontes une anecdote parlante sur l'apprentissage et le transfert de ce savoir-faire naissant. Lorsque le premier matériel vidéo arrive dans l'école, tu rappelles que ce sont les élèves qui apprenaient aux enseignants à s'en servir. Cela m'évoque l'école d'architecture de Moscou du début des années quatre-vingt-dix à l'arrivée de tous ces nouveaux équipements.

S. R. : Nous n'espérions que cela ! Le premier ordinateur que l'on a reçu aux beaux-arts, c'est ce que j'avais dit en effet à Philippe, c'était un Mac S.E. qui avait deux méga-octets de mémoire vive. Autrement dit, par rapport à aujourd'hui ce n'était rien, et pour l'utiliser durant deux heures, il nous fallait quinze jours d'attente... et le résultat ne donnait pas de la vidéo ! c'était Photoshop 1.

F. B. : Alors c'est ainsi que tu en es venu à la vidéo...

S. R. : Attends, je finis juste, c'est important historiquement la révolution du *home studio* vidéo. Les artistes ont fait de la vidéo parce qu'ils étaient profs dans les écoles, parce qu'ils bossaient pour les télévisions. Ils avaient avant des amis qui bossaient pour la télé, et une fois que ces studios fermaient ils allaient dans les studios travailler sur des machines qui coûtaient des millions. Aujourd'hui, avec deux ou trois mille euros d'investissement tu as un studio vidéo avec un ordi portable et une petite caméra, et ça c'est une vraie révolution ! D'un seul coup, les artistes plasticiens comme moi ont pu devenir indépendants. C'est la même vraie révolution qu'avec les impressionnistes, subitement tu peux sortir, c'est disponible, c'est à ta portée, tu peux faire des expériences et le moyen n'est pas coûteux. J'étais vraiment là au bon moment pour embrasser ce pouvoir d'expression. C'est vraiment intéressant de travailler avec ce médium. J'ai des pièces, comme le *Papier peint vidéo*, dont je suis persuadé que d'ici quelques années elles habilleront toutes les maisons ! Et il y a toujours cette idée de : je suis un peu en avant et un peu en arrière de la technologie, je l'invente et celle-ci me suit. Exemple, quand j'ai fait le projet pour Hermès on a utilisé pour une première des *softwares* qui venaient de sortir ! Eh bien sans eux, c'est certain, on n'aurait pas obtenu ce résultat ! Donc, tu vois, bon nombre de gens dénigrent la technique alors que c'est si intéressant ces rapports. C'est une véritable chevelure qui se crée, une sorte de tresse. Et en même temps, pour en finir avec la technologie, il ne faut jamais perdre de vue que tu te dois d'en être toujours maître. La technologie doit rester subordonnée à l'idée, pas plus. Ce n'est pas parce que je découvre un effet que je vais pour autant l'inclure dans mon travail. Par contre je sais désormais que ça existe et, le jour où j'en aurais besoin, je l'utiliserai volontiers ! J'agis toujours ainsi : je tends à une idée puis je me pose les questions sur la technologie, la sophistication et la technique liées à cette idée. Mais ce n'est jamais la technologie qui m'amène à cette pensée. J'ai un objectif, et j'arrive ainsi à lui. Comment ? Des fois il me faut inventer l'outil pour arriver à l'idée recherchée. J'adore ça, c'est excitant !

F. B. : De réinventer le moyen ?

S. R. : Et de le réinventer par ses potentiels !

F. B. : Et pas pour ses effets.

S. R. : Exactement, ne pas s'y perdre, parce que tu peux littéralement te perdre dans les effets spéciaux, ainsi que dans tous les effets. Ils ne sont intéressants que s'ils véhiculent un concept.

F. B. : Dans cette période de création, il y avait aussi des pièces de conception plus rudimentaire.

S. R. : Ah oui, je ne dénigre pas l'objet.



F. B. : Je pensais justement au *Coq-Marteau* et aux correspondances possibles — notons que la *Poule-Marteau* existe aussi — cette pièce taxidermique de 2003 avec une masse à la place de sa tête — et aussi loufoque que la chanson d'Adamo : *Savez-vous planter des clous*. Bref, la queue de ce roi de basse-cour, au caractère bien suffisant, accuse la forme d'une faucille... c'était voulu ?

S. R. : Non, alors là pas du tout.

F. B. : Pourtant il y a une image de...

S. R. : Oui oui, on peut le voir ainsi. Ce que tu dis a aussi son importance, parce que c'est *ton* interprétation. Jamais d'ailleurs, pour qui que ce soit, je pense que c'est idiot de voir les choses ainsi. En l'occurrence c'est une très belle idée, ça veut dire que dans ce coq il y a aussi une faucille. Ce qui m'est le plus précieux c'est ma liberté, et pour en revenir au public, je lui laisse aussi sa liberté. Tous les champs sont possibles, il n'y a pas de questions idiotes, pas d'interprétation hors sujet. Chacun interprète avec ce qui lui est fondamental, et moi je fais de l'art avec ce que je suis fondamentalement. Il n'y a qu'un échange. Tu vois par exemple, depuis quelque temps je vis de mon travail, mais les étoiles dans les yeux des gens qui regardaient mon travail m'ont nourri pendant des années ! Pendant des vernissages, j'ai vu des gens qui venaient les larmes au yeux, tu peux pas savoir comment cela te remue, l'énergie que ça peut renvoyer ! Tu connais des moments de doute, de galère, puis tu as des gens qui viennent te voir en disant : « *C'est vous ? c'est vous ?* » Et je leur dis : « *Non, ce n'est pas moi c'est mon travail. O.K., c'est bien moi qui le fais* », et tu sens dans cette situation une telle vibration ! C'est juste extraordinaire. C'est une nourriture, une énergie qu'on te donne, des ailes qu'on te colle, et tu as vraiment envie d'y aller !

Règle 4

CONSTRUIRE UN ET ENSEMBLE

Une lame de pierre épaisse
Thor, ce dieu germanique des airs, de la foudre et du tonnerre
Le *Pic-Mur*, pic de « vanité »
Dégonfle un peu tes chevilles, redescends sur Terre
Toutes mes pièces sont politiques
Organisme, micro-organisme, multi-organisme
Les observateurs géants d'un monde lilliputien
Personnage rabelaisien dans un contexte qui n'est plus le sien
Une feuille de PQ, rien de plus universel
L'Œuf en Europe, *l'Œuf* en Chine

Frédéric Bouglé : À propos d'association, il m'en vient une autre s'enchaînant tel un domino supplémentaire dans un jeu digne de Raymond Hains. Matt Hill te parlait de l'exposition de Muntadas en 2006 sur les couteaux, et tu répondais par ton intérêt spécifique pour les lames de silex préhistoriques, nous en montrant pour preuve une pièce en ta possession. Une lame de pierre épaisse, d'environ quinze centimètres de long, ayant servi de couteau ou de hache. Alors maintenant, en repensant au marteau, je me remémore le dieu scandinave Thor, ce dieu germanique des airs, de la foudre et du tonnerre, fougueux et très populaire, et qui traverse des mondes divers sur son char tiré par deux bœufs.



Il était si populaire qu'on le retrouve encore évoqué aujourd'hui au cinéma, voire en B.D. par Marvel Comics et dans le manga *Yu-Gi-Oh* ! L'attribut le plus fameux qu'on lui confère, attaché constamment à sa main guerrière, est précisément son marteau à manche court avec lequel il combat toutes les formes de chaos et le géant Mjöllnir. Mais pour toi, le *Pic-Mur* c'est quoi ?

Samuel Rousseau : C'était plutôt un jeu !

F. B. : Cette pièce qui date de 2003 représente un pivert naturalisé. Mais l'oiseau est profanateur et entêté, s'évertuant à effacer de son bec les deux S de ton nom inscrit au mur où il s'est agrippé.

S. R. : Oui, c'est un pied de nez à l'artiste, l'artiste sacralisé sur son piédestal. Je voulais atteindre cette image, je n'allais pas m'attaquer à un de mes confrères.

F. B. : Que veux-tu dire par là ?

S. R. : Eh bien ! dire ça va, dégonfle un peu tes chevilles, redescends sur Terre. Mon *Pic-Mur*, je ne me contente pas de l'installer en hauteur avec un beau spot pour le mettre en valeur, et dire « tu as vu la belle pièce ! » Je m'en sers pour défoncer mon nom, c'est-à-dire bousculer l'artiste que je suis. Ailleurs, comme aux États-Unis, si tu dis que tu es artiste on n'en fait pas tout un fromage ! Tu fais juste ton job.

F. B. : Alors *Pic-Mur*, en somme, est une « vanité de l'art », mais aussi une vanité individuelle, et traitée de manière imagée, mais sans le sérieux ordinaire ; le coq, n'est-ce pas, est un animal vaniteux. De fait, il y a beaucoup de mises en garde dans ton travail, et on voit dès cette époque des pièces nouvelles s'ouvrir à une problématique sociale et politique, je pense à *Machine raciale* de 2002, la machine à laver rotative qui lessive et mélange les couleurs de peau.

S. R. : Politique, oui, il est de fait éminemment politique mon travail ! Mais ce n'est absolument pas cela que je mets en avant. Toutes mes pièces sont politiques parce qu'elles sont en réaction à la société qui m'entoure. La société est évidemment politique, mais politique avec un grand P, dans l'idée de « construisons ensemble une société », pas dans le sens vulgaire et malsain du pouvoir.

F. B. : Ce sont surtout les agitations du groupe, de la communauté, de la masse des individus qui sont visées. C'est ainsi qu'apparaissent des pièces comme *Bidon* ou les *Montagnes d'incertitude*.

S. R. : Les bidonvilles ? Oui, « Plastikcity ».

F. B. : Avec une approche nouvelle, de l'ordre de l'observation de globules ou de bactéries, sorte d'examen de la gestuelle d'une vie endogène fascinante.

S. R. : Je suis passé de l'organisme, du micro-organisme, au multi-organisme... Tu sais la vie, quand elle apparaît sur Terre, ce sont d'abord des acides aminés, puis l'un « décide » de faire le foie, un autre le cœur, etc. Ensuite, on a obtenu des organismes multicellulaires de plus en plus sophistiqués, des plantes, des êtres vivants complexes, des animaux. Cette approche est peut-être de cet ordre, penser la société comme entité vivante.

F. B. : L'inverse de l'installation *le Géant*, montrée en 2000 place du Peuple à Saint-Étienne, puis en 2003 au théâtre de la Gaîté lyrique pour la Nuit blanche à Paris.



S. R. : Réalisée avant, comme *P'tit bonhomme*.

F. B. : Justement, comme le *P'tit bonhomme*, lui aussi se débat en vain, personnage rabelaisien pris dans un contexte qui n'est plus le sien ; et s'il ne parvient pas à ses fins, ce grand bonhomme ne renonce pas pour autant. *Le Géant*, œuvre de spectacle, est une hyperbole monstrueuse de l'individu entravé dans un cadre d'habitation contraignant et trop étroit, autant le problème du citadin lambda que celui d'un moi trop grand limité dans un trop modeste en-soi. Alors qu'avec « Plastikcity », ce sont les spectateurs de l'œuvre qui deviennent les observateurs géants d'un monde lilliputien, véritable empire à l'échelle de *Microbes*, ces gouaches microscopiques de Max Ernst peintes dans sa maison de bois de l'Arizona. Tu suggères des immeubles d'habitation, des voies de circulation, des *blisters*, des tapis habités de créatures insignifiantes qui s'agitent et prolifèrent, participant individuellement, mais dans une infime mesure, à un monde grouillant.

S. R. : C'est ça, et c'est la vie de tous et de chacun, une représentation de la vie au sens large.

F. B. : Et en utilisant le plus souvent des matériaux d'usage courant, des bidons de plastique ou des pneumatiques de voiture par exemple.

S. R. : Parce que je veux quelque chose de vraiment commun qui appartienne à tout un chacun. Si l'objet est présent dans mon travail, c'est qu'il m'intéresse. C'est au-delà du ready-made, ce n'est pas juste pour prendre un produit manufacturé que j'ai envie de réintégrer dans le champ de l'art. Ce qui m'intéresse dans l'objet courant, et particulièrement celui de rebut, c'est qu'il nous est proche. Tu vois une feuille de P.Q., il n'y a rien de plus universel ! C'est un peu trivial ce que je dis là, mais c'est un objet, une matière — certes qui disparaît — et qu'on a tous eu sous la main. Je m'intéresse vraiment au monde, ça peut paraître très ambitieux mais je tends à m'adresser à lui. Quand j'expose dans des pays comme le Viêt-nam ou en Amérique du Sud, je ressens un vrai retour sur mes propositions ! Et là, justement, il faut remettre en jeu la question de l'interprétation ! Quand je montre *l'Œuf* en Europe ou *l'Œuf* en Chine, il ne se passe pas du tout la même chose. Et pourtant la lecture dans les deux cas est tellement juste.

F. B. : Tu veux dire par là que la valeur métaphorique de l'objet n'est pas du tout la même d'une culture à l'autre.

S. R. : Evidemment !

F. B. : Et pourtant l'objet détient de par sa forme, sa fonction et sa destination une valeur objective indéniable.

S. R. : C'est là l'objet dans sa simple reconnaissance universelle.

Règle 5

SE REVEILLER Tôt

Si quelqu'un sort énerver de mon expo
L'intéressant c'est de secouer !
L'ego est une bête vicieuse



Un *ego* fort pour affronter le monde
Libre et dégagé des « combats » de la jeunesse
Le fond du trou avant de reprendre pied
C'est le projet qui me réveille
Artiste, un job comme un autre
Faire danser les avenues de New York
Pas d'art sans expérimentations

Frédéric Bouglé : Quelque part, dans tout objet il y a une dimension universelle, métaphorique et culturelle, une identité fixe et une autre fluctuante. Le tout étant alors de le relever et d'en jouer.

Samuel Rousseau : Pas seulement, je le transforme aussi. Il acquiert un autre statut.

F. B. : Il ne s'agit donc pas de suffrage quant à la reconnaissance de l'objet ?

S. R. : Exactement, peu importe le suffrage, je cherche au contraire une réaction, qu'elle soit positive ou négative. Si quelqu'un sort énérvé de mon expo, mais vraiment en colère, cela me fait plaisir car il y a réaction. L'intéressant de la situation c'est de bouleverser, de poser des questions, de secouer !

F. B. : C'est aussi agréable quand les visiteurs adhèrent...

S. R. : Disons que ça caresse l'*ego*, c'est tout. Il faut faire attention à l'*ego*, c'est très important pour l'artiste !

F. B. : En quoi est-ce important ?

S. R. : Entreprendre l'art c'est vraiment poser ses tripes sur la table. Aussi faut-il être prêt à accepter qu'on te les piétine. Mais l'*ego* c'est quand même une bête vicieuse, pleine d'énergie, il faut vraiment savoir lui mettre une muselière. Personnellement, je préfère toujours m'effacer derrière le travail. Pourtant, j'ai besoin d'un *ego* fort pour affronter le monde.

F. B. : Tout dépend donc de ce qu'on en fait. Un galeriste me disait un jour, en plaisantant, qu'on a tout de même besoin de cette chaudière interne pour travailler.

S. R. : Certes, à condition de ne pas effacer les autres avec, d'éviter de rayonner trop fort ou de s'y brûler. Les artistes les plus grands que j'ai rencontrés dans ma vie sont aussi les plus humbles — Marina Abramovic par exemple, il y a peu de temps —, des êtres d'une attention et d'une gentillesse remarquables.

F. B. : C'est aussi le privilège de l'âge et de la reconnaissance, plus libre et dégagé des « combats » de la jeunesse.

S. R. : Cela peut arriver en effet, il y a aussi du bon à vieillir !

F. B. : Parce qu'un artiste reconnu, qui a mené une œuvre tout au long de son parcours — et ce n'est pas rien de traverser ainsi l'existence — relève il faut le savoir un défi considérable. Chaque artiste l'éprouve et le sait, et quand il en arrive à ce point, il se sent légitimement un peu plus serein.



Après, c'est à lui et aux autres d'en être persuadé aussi...

S. R. : Oui c'est certain. Pour ma part, j'ai une vie déjà beaucoup plus paisible aujourd'hui. La reconnaissance renforce et offre un peu de confort aussi, ce qui a pour effet de dégager l'espace mental.

F. B. : Mais rien n'est jamais abouti, n'est-ce pas ?

S. R. : Il faut toujours agir dans l'expérience, et j'espère bien quitter l'existence avec une pièce en cours !

F. B. : Reprenons l'achevé, au départ tout a commencé à se construire en 1996.

S. R. : Oh non, bien avant ! Rappelle-toi, c'était la première question que tu m'as posée, je suis un artiste qui a commencé à dessiner dans la marge de ses cahiers d'écolier !

F. B. : C'est vrai, quarante ans déjà, une carrière d'artiste !

Moment d'amusement et regard rétrospectif, Samuel Rousseau donne à voir quelques sculptures réalisées étant enfant, des petites figurines expressives réalisées en terre crue, avant de reprendre l'entretien.

S. R. : Tu vois par exemple, en Afrique, « artiste » est un concept qui n'existe pas, tout le monde peut l'être, et aux Etats-Unis c'est un job comme un autre !

F. B. : Le mot « artiste » lui-même est culturel, de même que sa fonction et son rôle social. Mais dans cette progression du travail, connais-tu des remises en question profondes ?

S. R. : Oui, des doutes parfois, bien évidemment ! Quand j'ai fait mon projet en Alsace par exemple, j'ai connu le fond du trou avant de reprendre pied. Je me remets régulièrement en cause, ce ne sont pas des moments faciles, mais ils ont l'avantage de me faire progresser.

F. B. : Ces moments délicats ne te réfrènt pas dans ton travail ?

S. R. : Pas vraiment, j'ai moins d'idées et je me pose des questions : « *Pourquoi je fais ça, c'est n'importe quoi, va te trouver un vrai boulot.* » Mais il m'est cependant possible d'avancer sur des actions en cours, d'entreprendre des gestes manuels ou techniques. Quoi qu'il en soit, il me faut travailler, c'est le côté exutoire de l'art, et si je ne sors pas mes pièces cela me rend malade. Quand je suis sur des projets, je me lève ordinairement très tôt le matin. Vraiment ça me réveille ! Ce n'est pas que je dois me réveiller, c'est le projet qui me réveille.

F. B. : Et comment la critique se répercute-t-elle dans ton art ?

S. R. : La critique peut parfois être un peu méchante, mais bon ça fait partie du jeu ! Au début ça fait un peu mal, et puis tu te construis une carapace, on est sur scène n'est-ce pas ! C'est une histoire d'ego, il faut être prêt à ça ! Mais les critiques ne me font pas changer de cap, elles ne sont intéressantes que lorsqu'elles sont constructives.

F. B. : À propos de passage obscur, il y a *Tunnel*, cette installation de 2007, présentée à la Poudrière à Sélestat.



S. R. : C'est un travail sur l'espace et sans métaphores possibles. J'ai plusieurs pistes de travail dont l'espace et l'architecture, *Tunnel* appartient à cette catégorie. La pièce réalisée pour Claire et François Durand-Ruel participe de cette veine aussi. L'espace est un champ qui m'intéresse. J'ai en mémoire encore d'autres choses comme celles que je t'ai montrées, par exemple faire danser les avenues de New York. Ce sont alors des préoccupations de l'ordre du corps et de l'espace. Nous ne sommes plus du tout dans *P'tit bonhomme*, dans les « Plastikcity », dans *l'Œuf*... C'est mon champ de liberté ! Le plus beau compliment qu'on puisse me faire, c'est dire que je suis « inclassable ». Si on n'arrive pas à me ranger, c'est génial. Certaines de mes pièces, on ne sait pas ce que c'est, si c'est de l'art, du design, de la pub...

F. B. : Surtout quand la publicité s'en inspire, comme pour « Chemical House » ?

S. R. : Pour ces pièces aussi, c'est terrible. Après *l'Œuf*, j'ai vu des pubs pour une assurance. On voit les publicitaires dans les expos prendre des notes et des photos avec des portables, sans scrupules. Pour les idées et innovations, l'art contemporain est dans ce domaine une véritable mine d'or pour eux ! Mais tant pis, ce n'est pas grave, prenons plutôt ce pillage agaçant comme une forme de compliment.

F. B. : L'art contemporain est effectivement un laboratoire de recherche.

S. R. : Pas l'art contemporain, l'art en général ; quand on dit « art expérimental » c'est complètement ridicule, c'est un pléonasme ! Si ce n'est pas expérimental, ce n'est pas de l'art !

Règle 6

L'ART EST UNE RÉVOLUTION

L'école du renoncement
Six ans avant de vendre
Huit avant d'en vivre
C'est l'œuvre qui décide du format
J'ambitionne d'être compris par toutes sortes de gens
Le Géant, LA pièce de la Nuit blanche
La griffe de l'homme, c'est quoi ?
L'art est un acte intellectuel
Je me sens méditerranéen
Les mégalofoles sont des bulldozers
Sur le futurisme russe et italien
Sur Raymond Hains

Samuel Rousseau : Je suis un artiste vivant qui s'adresse à des gens vivants. Après j'ai la prétention, très ambitieuse j'en conviens, que mon travail ne soit pas limité à mon temps. Quand je vois *P'tit bonhomme* qui est une pièce de 1996, donc qui a quinze ans, tant qu'il y aura des escaliers elle marchera ! L'œuvre ne doit pas être retenue par le temps. Si les bidons tendront à disparaître, si un jour il n'y aura peut-être plus de bougies, il demeurera encore dans ce travail un enjeu d'universalité. C'est pourquoi je n'ai pas l'intention de m'inscrire dans une ritournelle du temps qui convient, ni de faire des concessions



qui pourraient aller dans ce sens quels que soient les avantages à en retirer. J'ai mis six ans avant de vendre ma première pièce, j'ai mis huit ans avant de vivre de mon travail, et je suis prêt à retourner au R.M.I. (3). Ainsi les formats de mes œuvres ne seront pas adaptés aux besoins du marché, donc pas de *Géant* de cinq mètres de hauteur comme on me l'a proposé.

Frédéric Bouglé : Il paraît qu'il fallut beaucoup de tact à Poliakoff aussi pour refuser à Greta Garbo la commande d'un tableau du même rose que sa chambre. Mais comment fut reçu *le Géant* par le public ?

S. R. : Un triomphe ! C'était LA pièce de la Nuit blanche à Paris, vraiment un gros carton. On a fait toutes les télévisions, tous les journaux. C'est vraiment la pièce qui m'a fait connaître, et c'est elle qui par la suite m'a permis de vivre de mon travail, les collectionneurs sont venus et j'ai commencé à vendre.

F. B. : Combien de temps de préparation pour ce travail ?

S. R. : Environ deux mois.

F. B. : Pas plus ? Pourtant c'était aussi un véritable défi technique.

S. R. : C'était énorme ! On a utilisé dix-sept vidéoprojecteurs, on a bossé avec une importante société et il a fallu faire venir du matériel de l'étranger. Mais peu importe, la technique est derrière les murs, je ne tiens pas à l'exhiber, bien au contraire, il s'agit de la faire disparaître. La technique, en ce qui me concerne, est juste au service de l'œuvre.

F. B. : Entre *le Géant*, enfermé dans un espace trop restreint pour lui, et ces petits êtres qui prolifèrent dans des *blisters* vides, il y a ambivalence.

S. R. : Ils sont dans la situation où je me sens aussi ! Ils sont coincés dans un monde soit trop petit soit trop grand pour eux. Pourquoi j'ai commencé dans les marges ? Parce que je suis quelqu'un de la marge. J'ai jamais eu ma place ! Je suis un extraterrestre dans les squats parce que je travaille avec des galeries et que j'expose dans des musées, donc on me fout dehors car je suis le grand méchant qui a vendu son âme. Et quand je suis dans les musées ou les galeries, je suis le voyou, le bizarre qui arrive en camion, qui a des potes tatoués. Bref, je ne suis jamais à ma place ! Je ne suis nulle part chez moi ! Et en même temps je suis chez moi partout, c'est génial d'être artiste ! Tu t'intègres dans tous les milieux sociaux, tu fascines, les gens s'intéressent à toi, il y a un dialogue qui s'instaure. Pour rencontrer les gens c'est formidable !

F. B. : C'est le sujet du *Polichinelle* de Picasso ou de Miró, l'artiste arlequin, dont le vêtement, conçu d'une multitude de morceaux étoffés d'origines variées, symbolise le *patchwork* social où il est appelé à se montrer.

S. R. : C'est un sésame ! On en revient encore à cette ambition, être compris par toutes sortes de gens, dans toutes les classes sociales, toucher l'universel.

F.B. : Avec cette fébrilité qui t'appartient.

S. R. : Je viens de fêter mes 40 ans et j'ai organisé une grande fête, tu ne pouvais pas venir, c'est dommage. Étaient présentes des personnes d'origines sociales très différentes. Eh bien ! ces gens divers ils ont réussi à faire la fête ensemble ! Et pourquoi ? Parce que tu prépares les conditions et



que c'est rassembleur ; une exposition c'est pareil ! Autrefois, on avait organisé une porte ouverte au Brise-Glace, c'était des clochards qui avaient préparé la soupe. Il y avait les élus, les responsables, les notables de l'agglomération, et tout ce monde de s'entretenir ensemble des œuvres qu'ils avaient vues ! Certains étaient dans la rue, d'autres dans des appartements cossus. L'art a ce pouvoir-là, c'est fantastique ! Il existe des Clowns sans frontières, des Médecins sans frontières, un jour j'aimerais organiser un Art sans frontières ! Et pourquoi pas même dans des situations de guerre. L'important c'est d'y aller humblement, pas avec tous les stéréotypes des pays riches que tout le monde connaît. Tu y vas juste pour faire un cadeau aux autres, pour démontrer que c'est bien « l'art qui rend la vie meilleure que l'art ». Il a besoin de quoi l'être humain ? Il a besoin de nourrir son ventre, et après il a besoin de se cultiver. Et la culture, l'art, c'est notre terrain. C'est quoi notre griffe ? On est des animaux, on est issus d'une bactérie, et la même bactérie a généré toutes les formes de vie connues sur cette terre. La griffe de l'homme c'est quoi ? c'est son cerveau. C'est cette espèce de masse gélatineuse qui cogite entre ses deux oreilles. Et nous, on a le pouvoir de l'imaginaire. Mais c'est magique ! C'est extraordinaire de se dire que nous les humains on a une griffe qui est la pensée, qui est le cerveau, qui nous permet d'avoir une réflexion, d'inventer des choses, des outils, un mode de vie, un confort, avoir chaud, ne plus avoir faim, se soigner. De plus, on a le pouvoir immense d'imaginer, de faire surgir des choses du néant, qui sont de l'ordre de la pure pensée. Parce que l'art, avant toute chose, est un acte intellectuel !

F. B. : Et la formulation d'une pensée critique aussi. Dans ce monde-machine justement, doit-on déceler la dénonciation d'un système ou d'une machine totalitaire ?

S. R. : On peut en effet le voir ainsi. La société, son système peut broyer l'individu ! Les dernières pièces que j'ai faites sont à la fois fascinantes et dangereuses ! New York c'est ça ! Les mégalofoles sont des bulldozers. Mon séjour prolongé m'a permis d'avoir cette expérience vivante du quotidien. New York est une machine énergivore. Soit tu arrives à courir aussi vite que le bulldozer, et tu parviens à te hisser sur le haut de la roue, soit tu passes sous le bulldozer ! C'est aussi ce qu'évoquent ces pièces ! C'est fascinant, riche de cultures diverses, plein de vie, plein d'énergies qui t'emportent et suscitent de nouvelles visions, mais en même temps tu peux y laisser ta vie ! Tu peux être broyé comme un chien ! Tu n'es rien ! C'est pourquoi dans cette série tu ne trouveras pas de figures humaines.

F. B. : On peut aussi être pris de passion sous l'emprise d'une pareille énergie, dans le tourbillon exaltant de la mégalofole, même sachant les risques encourus.

S. R. : Moi je ne pourrais pas vivre là-bas, ou alors il faudrait que je sois vraiment fortuné. Je vois bien les New-Yorkais, ils courent vraiment après l'argent tout le temps ; quant à la concurrence entre les artistes, c'est abominable.

F. B. : Même si tu avais un espace à New York ?

S. R. : Oui, c'est vrai, ça me plairait ! Mais je me suis aperçu que j'étais un latin. En fait, c'est très intéressant d'être loin de chez soi parce que tu comprends ce qui te manque. J'ai compris que j'étais profondément latin, voire maghrébin, je suis vraiment du Sud. Je suis né à Marseille, c'est ancré en moi, et je me sens européen, et même méditerranéen !

F. B. : Concrètement, il en est ressorti quoi ?

S. R. : Des portraits. J'ai réussi à faire des portraits de New York uniques et singuliers.



F. B. : Cette interprétation d'une ville-machine, formellement parlant, est très attirante aussi, au point de glisser vers l'apologie de son système ?

S. R. : A mon sens cela n'est pas, mais pourrait l'être aussi, j'en conviens.

F. B. : On parlait du futurisme...

S. R. : Ils étaient obsédés par le fascisme, enthousiasmés par cette doctrine populaire révolutionnaire qui aurait pu servir leurs intérêts !

F. B. : Pas le futurisme russe, qui au contraire le rejetait.

S. R. : Pas les Russes en effet, mais les Italiens, à fond derrière Mussolini. Après, ils ont vu !

F. B. : En Russie, c'est le poète Vélimir Khlebnikov qui inaugure ce mouvement avec l'expression « *boudetlianine* », homme de l'avenir, futuriste slave . « *Le futurisme n'est pas une école, c'est une attitude* », affirmait pour sa part David Bourliouk, une attitude qui anticipa effectivement l'école russe du vingtième siècle, sachant qu'au début ce terme avait une valeur péjorative pour l'antimoderniste traditionnel, qu'il soit académique, réaliste ou symboliste. Tous les grands mouvements de l'art, toutes les grandes œuvres artistiques, répondent à une profonde remise en cause des valeurs produites par les chocs des sociétés, guerres désastreuses, graves crises politiques ou économiques, perte d'orientation sociale, même une grande prospérité peut produire pareil résultat. La plupart de l'avant-garde russe s'est effectivement, au départ tout au moins, enthousiasmée pour cette révolution, s'impliquant socialement, artistiquement et théoriquement. Mais très vite tous les registres des arts, dont l'alogisme, le futurisme, ou le cubo-futurisme avec Valet de carreau, ont refusé le totalitarisme soviétique après avoir saisi que cette révolution tournait au cauchemar. Le suprématisme aussi, Kasimir Malevitch, après y avoir adhéré, s'en éloigne pour se consacrer uniquement à son art. Mais quelques acteurs artistiques continuèrent à collaborer, dont un certain troubadour de grand talent. Vladimir Maïakovski, le célèbre poète amateur de roulette russe, écrira son poème « Au camarade Lénine ». Il adhéra au futurisme russe vers 1913, à l'occasion d'une rencontre sur l'art contemporain. Plus tard, délaissé par un amour et ses amis, il se suicidera d'une balle dans le cœur. Staline décréta alors des funérailles nationales ; certains de ses poèmes, adroitement sélectionnés, proches du slogan, deviennent alors quasi officiels, imposés, et martelés dans les livres scolaires, dégoûtant de nouvelles générations pour longtemps. Pourtant, le futurisme fut un mouvement important du début du vingtième siècle, de 1904 à 1920 ; sa motivation sans concession résidait dans le rejet du *culte archéologique du passé* afin de provoquer au plus vite l'avènement d'un nouveau monde moderne. Ces artistes pressés furent terriblement obnubilés par la vie urbaine, par la machine, la mécanique, la vitesse. Son principal fondateur, l'italien Thommeso Marinetti — c'est lui qui emploie le premier le mot futurisme dans son manifeste de février 1909 —, n'avait rien en effet d'un humaniste, revendiquant ouvertement une certaine violence pour arriver à ses fins et « la guerre comme seule hygiène du monde ». Mais au niveau créatif le futurisme italien peut s'avérer terriblement audacieux et inventif aussi ; ainsi Russolo et Pratella innovent avec leur *arte dei rumori* — « l'art des bruits ». Quant à la poésie russe, je garde le merveilleux souvenir de Raymond Hains m'invitant dans de bons restaurants russes à Paris. Nous ne parlions que de la poésie de ce pays qu'il aimait tant. Je devais l'enregistrer, et puis je me suis laissé emporter par le plaisir de l'écouter. Il me reste quelques belles éditions de poèmes russes offertes et dédicacées. Ce sujet mériterait plus d'un chapitre. Alors l'art, la poésie et la révolution...



S. R. : L'art, c'est la révolution ! Tu vois, les Américains, ils nous jugent comme des couards, ils nous en veulent énormément pour la guerre de 39-45, on me l'a jeté plusieurs fois. Vraiment on est des couards, on a signé l'armistice avec Hitler, on est des lâches. Mon grand-père a fait partie de la Résistance ! J'ai failli ne pas exister parce que le bonhomme s'est retrouvé un jour contre un mur, il y avait quinze nazis devant lui avec des fusils, il était sur le point d'être fusillé. Il a eu une chance incroyable, une bombe a explosé, et du coup les soldats sont partis voir ce qui se passait. Soudainement, il s'est retrouvé avec les autres à se regarder, ils se sont sauvés en courant, et c'est ainsi que j'ai pu être sur Terre ! Pourtant je n'en veux pas aux Allemands, mais à la bêtise humaine ! Pour en revenir à ma liberté, je suis prêt à mourir pour elle. Vivre libre ou mourir est un slogan qu'on devrait tous avoir dans la tête, nos grand-parents se sont sacrifiés pour la liberté que l'on a aujourd'hui, c'est un devoir d'être libre, tout comme voter, des gens sont morts pour qu'on puisse voter ! On ne se rend pas compte, je n'ai vraiment pris conscience de ce que représentait une démocratie qu'en me confrontant à des pays fachos. On m'a invité dans des expos avec des comités de censure, cela m'a marqué ! C'est primordial, bien au-delà d'être artiste ou pas, c'est une question vitale pour un être humain ! Aujourd'hui je suis profondément démocrate, après avoir été anarchiste.

F. B. : *Le Géant* et *P'tit bonhomme* questionnent quoi ?

S. R. : Les principales questions que je pose avec *P'tit bonhomme* et *le Géant* c'est : qu'est-ce qu'on construit pour nous-mêmes ? Ce que l'on construit est-il trop petit ou est-il trop grand ? Que recherche l'être humain pour lui personnellement ? Que veut-il construire pour l'avenir de tous ? Que cherche-t-il à inventer comme société ?

F. B. : Et peut-il encore innover ?

S. R. : Oui, malgré tout l'humain peut choisir, il peut à mon sens encore choisir ! Il n'a pas que les villes et l'urbanisme à sa disposition. Justement, si j'ai sorti ces dernières pièces à New York, c'est après avoir vécu pour la première fois de ma vie dans une mégalopole, alors que j'ai toujours habité dans des villes de moins de 300 000 habitants. Et là, on était environ quatorze millions ! C'est un autre rapport à la ville, un autre rapport au déplacement, un autre rapport social, culturel et économique. Notre libre arbitre fait partie de l'héritage que j'évoquais.

3. *Revenu Minimum d'Insertion, allocation française en vigueur financée par l'État et les conseils généraux entre le 1^{er} décembre 1988 et le 31 mai 2009 pour les personnes sans ressources ou inférieures à un plafond fixé par un décret (en 2007 + de 1 200 000 bénéficiaires). Depuis 2009 cette allocation a été remplacée par le R.S.A., Revenu de Solidarité Active.*

Règle 7

EPURER, EPURER, ENLEVER, RAJOUTER UN PEU

c' est parti ! nes essentielles et hop 駢 Quelques prot

Un monde merveilleux/ dangereux

C'est Karine, ma femme...

L'arbre et son ombre



Une sorte d'interface
Artiste vivant dans les « arts morts »
Tant mieux s'il y a dix mille visiteurs
Pourquoi j'utilise la boucle
Principe fractal, mise en abîme
La rue, l'architecture, la maison, le territoire
Le collectionneur, un réel échange autour de l'art
Épurer, épurer, enlever, rajouter un peu

Samuel Rousseau : C'est un cadeau la vie. Quand les gens me disent que j'ai de la chance, je réponds mais la chance de quoi ? Si j'en suis là aujourd'hui, la Fondation Salomon, la nomination au prix Marcel Duchamp, le Creux de l'enfer, des catalogues, c'est que ça fait quinze ans que je me bats. C'est une vraie lutte, une bagarre, c'est une énergie de folie d'en arriver là ! La chance que j'ai, c'est d'être vivant sur cette planète dans l'Univers ! Je suis fasciné par l'astronomie. Et quand je vais à des conférences sur l'astronomie, cela me remet en perspective !

Frédéric Bouglé : Alors l'idée des petits personnages, c'est aussi une remise en question de la dimension des choses.

S. R. : Nous sommes un temps sur la Terre, autant dire une fraction de seconde ! C'est quoi le temps ? C'est quoi la matière ? On est sur une planète qui a suffisamment d'eau, qui était suffisamment loin ou proche du Soleil, juste ce qu'il faut, ce qu'il faut pour que cette eau puisse atteindre trois états ; puis un jour une météorite tombe sur la Terre, quelques protéines essentielles se trouvent dedans, et hop ! tout ce qu'il faut pour que le bouillon parte, et aujourd'hui on est ce qu'on est. J'ai pris surtout conscience de ça en suivant des conférences, en lisant des bouquins, en m'intéressant. C'est aussi Karine, qui est docteur en didactique des mathématiques, ma femme, qui m'a amené à cette curiosité, cela remet en place et c'est magnifique ! La chance elle est vraiment là, c'est d'être vivant, maintenant et aujourd'hui ! Là, respirer cet air ! Être avec toi, à côté, sur ce canapé, etc. Il faut arrêter. On est tout le temps en train de geindre, on est dans une espèce de misérabilisme permanent. C'est trop bon de vivre, et il faut en avoir conscience, vraiment ! Et quand tu as conscience de ça, que tu sais que tu es juste une poussière d'étoile, que tu as un temps qui est vraiment infime à vivre, il faut le vivre et être heureux. Mais attention ! Je ne dis pas que je suis porteur d'espoir, ni porte-étendard de la liberté ni grand magicien du bien-être humain, mais j'ai envie de l'insuffler dans mes réalisations ! Je ne vais pas dire aux gens qui me font la gentillesse et l'honneur de voir ce que je fais : « *Tu n'es qu'un sale con, tu as une vie de merde, et de toute façon tout est foutu, le monde est triste, et évidemment que c'est comme ça et qu'on va tous crever !* » Ça on le sait, c'est bon, tu les as déjà ces infos-là ! L'art me permet de regarder la société en naïf conscient que je suis. Comme Jacques Tati, je m'émerveille de choses insignifiantes, et c'est pour ça que j'utilise l'objet de rebut, et c'est pour ça que j'utilise des choses qui sont *moins que rien*. C'est ce que je dis à mon public : « *Regarde comme ton monde est merveilleux* » ; mais aussi, moins naïf : « *Regarde comme il est dangereux et terrifiant.* »

F. B. : Jacques Tati avait quand même une grande nostalgie d'un temps révolu et d'une qualité de vie disparue.

S. R. : Mais il avait raison, ils ont vécu un âge d'or ces gens-là, les années soixante, le pétrole coulait à flot, il n'y avait pas de chômage, il y avait tout à reconstruire... On n'est pas du tout dans la même époque ! Depuis que je suis né on a connu trois crises, et le monde de l'art, un coup ça va, un



coup ça va pas, tu sais pas si demain tu vas manger ou pas, on est dans une autre réalité par rapport à ces époques ! Sortant des beaux-arts tu as l'ambition de faire une carrière qui tient un peu la route, de vivre de ce travail, de faire des expos de qualité, voire d'être reconnu parce que t'en as besoin. J'aime bien ce terme un peu désuet, « vedette », alors que je n'apprécie pas celui de « star ». Cela veut dire quoi d'ailleurs avoir du succès ? C'est vraiment relatif. J'ai besoin du succès pour obtenir la confiance des autres en ce que je fais, soit pour l'achat d'une pièce, soit pour une signature de projet. Alors quand tu es jeune tu as très envie, tu jalouses, tu es un peu bête parce que tu n'as pas de recul ; et à un moment donné tu prends mieux conscience, tu te dis : « *Mais une carrière d'artiste, ce n'est pas trois ans à faire deux fois la une d'un magazine*

branché ! » C'est vrai que c'est une fois mort que l'on presse le « jus » de l'artiste, il faut en prendre conscience aussi ! Alors, pour utiliser la métaphore du vin, ce parcours ne doit pas tourner au vinaigre, mieux vaut croire à une sorte de bonification, de sagesse qui s'acquiert avec les épreuves du temps. Je revendique un savoir-faire ouvert, j'aspire à une rencontre autant intellectuelle et formelle que conceptuelle et poétique. Je tends à l'excellence, je trouve cet objectif nécessaire ! L'art, c'est épurer. J'ai des idées, puis j'épure, j'épure, j'enlève, je rajoute un peu. Je peux mettre deux à trois ans sur la gestation d'une pièce. *L'Arbre et son ombre* représente trois ans d'approches et de réflexions, six mois de réalisation. J'avais très envie de faire quelque chose avec la vie et l'ombre, je devinais là un pouvoir métaphorique puissant, encore fallait-il trouver la justesse précise de la pièce.

F. B. : L'installation dure combien de temps déjà ?

S. R. : Treize minutes.

F. B. : Et on sait que c'est pas simple de retenir treize minutes devant une vidéo.

S. R. : D'autant qu'elle retient parfois soixante-cinq minutes. J'ai vu des gens, pendant des expositions, la regarder quatre ou cinq fois en boucle ! C'est un travail sur le temps.

F. B. : *L'Arbre et son ombre* est une œuvre exceptionnelle, sorte d'ombre chinoise animée, de jardin zen oriental, véritable allégorie de la vie humaine vue dans celle d'un arbre ; et qui rend grâce aux cycles saisonniers dans le fondu enchaîné de ses étapes. Le peintre anglais David Hockney se projette lui aussi volontiers dans les arbres : « *Ils sont la plus grande manifestation de la force de vie qu'il nous soit donné d'observer* », confie-t-il à Martin Gayford. « *Aucun arbre n'est identique à un autre ; c'est comme nous-mêmes. Nous sommes tous un peu différents à l'intérieur, mais aussi extérieurement. Cette diversité est plus apparente l'hiver que l'été. Les arbres ne sont pas si faciles que ça à dessiner, surtout lorsqu'ils sont recouverts de feuillage. Si vous n'êtes pas là au bon moment, il s'avère difficile de percevoir leurs formes et leurs volumes. Constable, mieux que Turner, savait quel était le meilleur moment pour les peindre.* » Avec *L'Arbre et son ombre*, on glisse et chavire doucement d'un dénuement à une forme d'abondance, d'une austérité automnale/ hivernale à une efflorescence printanière et estivale. La vie végétale et la vie humaine disposent de leur propre mesure temporelle, ces deux échelles de temps n'en font plus qu'une ici, concentrée en treize minutes, sans couleurs distrayantes, sans commencement, sans fin. La projection du film est lente. La lenteur, d'ordinaire, ennue le spectateur ; là il n'en est rien, elle provoque même l'effet inverse dans un songe d'une douce ivresse. L'installation apaise, impressionne, comme impressionnent les grands arbres séculiers. Dans son essence et ses moyens, nous sommes à l'encontre du spectaculaire, dans un état d'apesanteur, pas d'action, si peu de mouvement, pas de son, pas d'effet de lumière, pas de violence, pas même une pointe d'humour : c'est une œuvre de méditation, un petit murmure de la nature.



S. R. : *L'Arbre et son ombre* touche tout un chacun. C'est une des plus importantes pièces que j'ai faites, et la poésie la transcende, c'est une espèce de *lame*. J'adore aiguïser, j'adore les couteaux, et l'art c'est aussi ça, c'est affiner une idée. Quand je fais une série, j'affine, j'enlève et j'enlève à nouveau de la matière, jusqu'à obtenir un filet, et tu coupes alors ta feuille de papier à cigarettes, sans effort. Il faut entendre le son juste, ce son où tu sais que c'est le bon. Arrivé là tu dis O.K., on n'a plus rien à se dire. Et hop ! tu navigues sur une autre idée parce qu'elle te fait rebondir, parce que tu en as plein les tiroirs et qu'il te faut les sortir.

F. B. : À propos du Creux de l'enfer, quel fut ton premier sentiment en arrivant ?

S. R. : L'ambiance. Quand tu arrives à Thiers la première fois et que tu cherches le Creux de l'enfer, tu te dis : « *Mais j'y arrive, j'y arrive pas ? mais c'est où ? Je ne comprends pas, je descends, je descends* », et tu arrives enfin en plein dedans après d'avoir découvert ces usines en friche. Et puis l'histoire du lieu, je suis un fan d'architecture, je rêve de construire une maison, je travaille avec des architectes et j'espère retravailler avec eux sur le monumental. Je réfléchis à intégrer la vidéo dans l'urbain. C'est l'avenir, il y a vraiment des terrains à explorer. En outre le Creux de l'enfer n'est pas neutre, il est porteur d'une âme. Et c'est aussi une architecture, et l'architecture aujourd'hui c'est le pouvoir. Autrefois on construisait des cathédrales, aujourd'hui on construit des aéroports et des gares. Le Creux de l'enfer détient une charge symbolique réelle, tu sens l'énergie des ouvriers qui ont travaillé à l'intérieur. Les murs vibrent encore de tout cela ! Au-delà de la beauté de l'architecture, au-delà de l'encaissement de la vallée qui lui donne un

« charme » si particulier, tu sens toute cette histoire. Pour travailler, je ne m'entoure quasiment que d'artisans. Je me sens plus proche de ces gens-là que d'autres que j'ai pu côtoyer pendant onze ans au Brise-Glace. On se lève tôt le matin, on a des préoccupations qui se ressemblent, je suis profession libérale comme eux, et j'adore cette énergie-là ! Je me sens bien à ma place dans une zone artisanale. Mon voisin, qui est tourneur-fraiseur, petit à petit je l'ai amené à l'art. Il n'avait jamais mis les pieds dans une salle d'exposition, je lui ai montré mes réalisations, aujourd'hui il prend seul l'initiative d'aller voir des expos ! C'est le pouvoir de l'intermédiaire, je suis une sorte d'interface et mon travail autorise cet accès. Les premières strates en apparence sont plaisantes, jolies, drôles, poétiques, il y a une sorte d'appréhension douce du concept. Mais c'est une interface à un art conceptuel aussi, conceptuel dans le sens où la pensée engendre la forme.

F. B. : Revenons à la notion de temps dans ta recherche. Il y a une constante qui implique ni début ni fin, ni passé ni futur. C'est toujours un temps en spirale, un temps qui entraîne la narration à tourner en rond.

S. R. : Ah oui, toujours !

F. B. : Et qu'est-ce que tu veux exprimer par là ?

S. R. : Je veux que mon travail soit appréhendé comme une sculpture ou une peinture. Je m'inscris dans les « arts morts ». Les arts vivants, ce sont les artistes qui sont sur scène. J'estime que le cinéma est un art vivant, pourquoi ? Parce que tu as précisément un début, un milieu et une fin. Une narration qui se fait. Personnellement, je suis dans un temps mort, parce que les gens qui vont porter le regard sur mon travail peuvent arriver à n'importe quel moment. Pourquoi j'utilise la boucle ? Parce que j'ai envie que mon travail vidéo fonctionne exactement comme une sculpture ou comme une peinture ! Qu'il soit uniquement le détonateur de quelque chose. Donc, même quand je fais une narration, cette narration sera cyclique et en boucle, afin qu'on puisse venir à n'importe quel moment et se retrouver pourtant dans une justesse temporelle. Après, évidemment, il y a un pouvoir hypnotique. Je fais des boucles, et je fais des boucles invisibles, c'est-à-dire que parfois je fais des boucles de 40 secondes et les gens les



regardent pendant 10 minutes. C'est assez incroyable, mais il y a toujours des choses à voir. Si tu regardes les « Plastikcity », je les réalise à partir de multiboucles temporelles. Les « Chemical House », pour moi c'est de la musique. Je viens du mix, j'ai organisé des raves, donc ma culture fait partie de ce registre. Avec « Plastikcity » j'agis ainsi : je prends une boucle de 20 secondes plus une boucle de 20 secondes plus une boucle de 20 secondes, ce qui va me donner 60 secondes. Ainsi, je vais faire une boucle de 60 secondes dans mes 20 secondes. C'est-à-dire que, le temps que mes trois actions se passent, je vais prendre une boucle de 60 secondes et il va se passer une action sur 60 secondes. Mais, pile-poil au milieu je vais en refaire une qui va refaire 60 secondes, que je vais couper en deux et remettre au début. Plus encore, je vais en prendre une de 40 secondes, que je vais recouper, que je vais remettre à 20 secondes, que je vais couper donc à 60 secondes, et ainsi de suite. Donc tu as une boucle qui se remet dans une boucle qui se remet dans une boucle, et qui crée une nouvelle grande boucle.

F. B. : Une sorte de principe fractal, une mise en abîme animée en somme. Dans le modèle de la marche d'escalier comme motif qui se répète, dans la négation de dimension affirmée, dans la projection de *Papier peint vidéo* (2002-2003) au mouvement ralenti, dans les *Douceurs marocaines* (2006), ces photos de paysages sans référents d'échelle, et avec encore tous ces petits bonshommes qui s'agitent dans de minuscules univers fermés, ces petites cellules de *blisters* évidés, démultipliées en autant d'espaces individualisés, soigneusement rangés, bref, dans chacune de tes œuvres, un même principe récursif agit. Il agit sur la narration aussi, narration qui peut être répétée en un rythme indéfini, et dans la reconstitution de sa seule règle. S'ajoute une autre singularité, c'est que la méthode peut se retourner dans l'espace réel, se retourner en son contraire, tels *P'tit bonhomme* et *le Géant*. L'espace d'accueil matériel, le pneu de *Vortex* (2008), l'assiette du *Festin des délices* (2006), les bidons en plastique découpé de « Plastikcity » (2005) vont modifier l'image/ mouvement. Ce sont, en fait, des structures gigognes, gigognes en tous points, gigognes entre image et support, entre contenu visuel et contenant matériel. Tout fonctionne ainsi, comme chaque fragment constituant ces boucles musicales que tu viens d'évoquer. Chaque motif animé dans les dernières installations en préparation — ainsi que celle que l'on découvre au Creux de l'enfer à Thiers — renvoie à un composant « autosimilaire ». Chaque mouvement est la réplique de lui-même, pris dans un temps en manège, piston d'un moteur obéissant à un même mouvement mécanique. « *Un objet fractal est un objet dont chaque élément est aussi un objet fractal* », notent Philippe Boulanger et Alain Cohen dans *le Trésor des paradoxes*. Je soupçonne dans ton œuvre ce mystère qui en fait toute l'étrangeté. Ainsi *Jardin nomade* (2007) ou *Canevas électronique* (2001) pourront s'appliquer au principe retourné du tapis de Sierpinski dans des systèmes de fonction « itérées », voire engendrer des analogies bizarres avec des fractales aléatoires au point de croix pixelisé. C'est une forme d'intrusion dans l'idée de l'abîme, sans temps linéaire ni fini, une véritable expédition formelle dans une logique mathématique.

S. R. : C'est exactement ça, je tente par là de perdre le regard du spectateur afin que l'œuvre domine. Une œuvre d'art, de mon point de vue, est tel un iceberg ; ce que tu vois n'est que la partie émergée, la partie la plus importante flotte dans la tête. J'adhère à Duchamp quand il dit que l'art n'est pas l'œuvre, n'est pas le public, mais que l'art se trouve dans l'intermédiaire, dans cet entre-deux qui peut acquérir une multitude de formes : de la poésie, de la politique, du ressenti, de l'émotion, du conceptuel, et tu peux en rajouter, en inventer encore ! Pour moi l'art ça se situe là, dans le fait d'amener les gens à cette temporalité. Je deviens un tremplin, je deviens le ressort, et après on peut utiliser les éléments que j'offre. Avec *l'arte povera* ou *Support(s)/Surface(s)*, j'ai appris que le matériau est une forme d'expression ! Alors qu'est-ce que je raconte quand j'utilise du béton, quand j'utilise de la pierre ? Ce sont des choix essentiels ! Faire de l'art, c'est faire des choix. Je le fais rouge, je le fais jaune, je le fais carré, je le fais rectangulaire, je le fais triangulaire ou je le fais ovoïdal ? Pourquoi je le fais ovoïdal, pourquoi je le fais carré, pourquoi je le fais



rouge ? Parce que si je mets du rouge j'ai envie de raconter la couleur, et si je le fais ovoïdal c'est parce que j'ai envie de raconter la forme. Et on revient à ce que je disais tout à l'heure, ce n'est pas moi qui choisis le format de mes pièces, ce sont les pièces qui choisissent leur format.

F. B. : Avec une cohérence, un principe, un fil conducteur de la démarche...

S. R. : Tout à fait, ainsi l'exposition à la Fondation Salomon a surpris la critique par cette lisibilité d'ensemble. Elle m'a permis de mettre en évidence ce fil conducteur. Mais surprendre, c'est aussi se surprendre en allant vers l'autre. J'ai envie de faire des pièces qui aillent à la rencontre de l'autre ! C'est aussi parce que je viens de la rue ! Quand j'étais ado, la rue c'était ma maison ! Je me sentais plus chez moi dans la rue qu'à la maison. La rue c'est étonnant, c'est formidable de s'exprimer dans ce territoire habité, c'est peut-être pour cela que j'aime tant l'architecture, que j'aime autant intervenir dans l'urbanisme. Les possibilités sont immenses. On est tous les enfants de Duchamp, on lui est redevable de son coup de hache dans le mur.

F. B. : On ne peut pas dire pour autant que de son vivant il fut ouvert au grand public.

S. R. : Le monde de l'art l'insupportait, et il y a de quoi ! Mais il ne s'est pas retiré à cause du public. Il s'est retiré parce qu'il saturait du monde artistique. Il est parti à New York et je le comprends. Le milieu de l'art c'est quand même un peu pesant, alors que l'art est généreux ! Je connais des collectionneurs qui ne le sont que pour nous aider, ce sont les producteurs de mon travail ! Et il y a un réel échange autour de l'art, on n'échange pas que de l'argent, on échange des émotions, des idées, des sentiments. Je ne cherche pas non plus à avoir une grande audience, mais tant mieux s'il y a dix mille personnes qui viennent voir une expo de Samuel Rousseau dans un village perdu au fond d'une vallée ! Ça me fait super plaisir et j'aime mon public, pas de honte à ce bonheur ! En revanche quand je monte mon expo, je la perfectionne au mieux dans tous ses aspects : dans la qualité des pièces, dans celle de l'accrochage, dans le cheminement, dans la scénographie, dans le catalogue. Je cherche l'excellence ! Parce que c'est un devoir redoublé d'un plaisir de faire le mieux que tu peux. Ce n'est pas encore parfait ? la prochaine tu feras mieux ! Améliore-toi, et au point d'atteindre cette justesse, tente d'autres expériences ! L'amateur sait apprécier cette rigueur parce qu'elle participe de l'enjeu. Mais c'est ridicule d'entendre des gens dire qu'ils n'achètent pas d'œuvres d'art pour des raisons d'argent ; je réponds alors : « *Mais tu n'as pas cinquante euros ? Bon allez cent euros, tu as bien cent euros ? oui tu as cent euros !* » Tu vas dans une école d'art, tu visites l'école, l'entrée est à peu près libre. Tu vois quelque chose qui te plaît, le même qui est là tu lui dis : « *J'ai cent euros pour ce tableau qui traîne.* » L'étudiant te le vend et fait la fête toute la nuit !

F. B. : C'est une idée à développer dans les écoles d'art françaises, au moins une fois par an...

S. R. : Je te rapporte ce que me disait une de mes galeristes *pour parler des Français et de leurs artistes* : « *Vous les Français, vous jouez au base-ball avec vos artistes ! Vous les prenez, vous les jetez en l'air, comme la balle, et puis après vous prenez une batte, et vous l'éclatez ! Et en plein milieu de carrière.* » *Il ne faut pas avoir honte d'acheter de l'art français, il ne faut pas avoir honte de soutenir nos artistes, je crois que c'est une attitude qui malheureusement n'est pas assez dans notre culture !*

Règle 8



REUNIR L'ANGE ET LE DIABLE

Un monde-machine autonome
De l'image subconsciente
En giration mécanisée
Oraison universelle ou raison personnelle
Le mystère du vide et de sa force tournante
Sur ce romancier électricien de métier
La *Tour* de Tatline en utopie de cité
La poésie comme finalité
Rare qui voit vert le rouge
Petits bonshommes et géants dans l'imaginaire collectif

Frédéric Bouglé : Ainsi tu reviens des Etats-Unis.

Samuel Rousseau : Où j'ai passé en effet quatre mois.

F. B. : Et alors ?

S.R. : Il y a des hauts et des bas, mais c'est intéressant globalement. J'ai cependant parfois souffert d'être là-bas, mais c'était positif car j'ai découvert des gens que je ne connaissais pas, des Anglo-Saxons, des gens différents de ce que je suis. Moi je suis latin, mais c'est toujours bien de se confronter à une nouvelle culture, et qui dit nouvelle culture dit nouvelle façon d'envisager le monde, le langage, et les rapports aux autres. New York, ça fait dix ans que j'y vais, je travaille avec la Parker's Box. Aujourd'hui ma fille est grande et s'est envolée du nid, aussi j'ai pu me libérer quatre mois. Désormais mon anglais est satisfaisant, ce qui facilitera mes déplacements et projets à l'étranger.

F. B. : Après avoir été programmé au Creux de l'enfer en 2010 pour une exposition en 2012, tu viens d'être « nominé » en cette année 2011 pour le prix Marcel Duchamp.

S. R. : Oui, avec d'autres projets d'expos !

F. B. : Et de nouvelles pièces en préparation.

S. R. : New York m'a inspiré, les idées affluaient.

F. B. : Une constante de ton travail est de traiter de l'activité humaine, mais vue comme une gesticulation vaine enchâssée dans un vide de sens, un monde-machine sans autre finalité que l'agitation. Se dessine aussi un potentiel fictionnel, une sorte d'anticipation d'un devenir postindustriel sans autre fondement que son seul mouvement, sorte de monde mécanisé, dégagé des êtres qui l'ont créé. L'œuvre est pourtant amusante, et son mouvement lent et régulier grave la mémoire d'une image subconsciente.



S. R. : L'art est une image mentale, je fais en effet des images mentales.

F. B. : Chaque nouvelle création vidéo, comme un monde-machine mis en abîme, anticipe d'un pas supplémentaire un avenir monde irrévocable. Sous l'image d'une sorte de rotre relief kaléidoscopique, l'œuvre exalte un univers exclusif dont la production matérielle valide l'unique finalité humaine. Le monde entier, devenu une seule ville géante, est un complexe industriel en mouvement perpétuel, une giration mécanisée. Sa condition, tels les cylindres positionnés en cercle d'un vieux moteur d'avion, entraîne un mouvement rectiligne alternatif de pistons architectoniques, régulé sur un cycle rotatoire visuel et sonore. Gratte-ciel et manufactures s'étirent et se retirent, s'érigent et s'affaissent sur un tempo régulier. De hautes cheminées d'usines exhalent des bouffées de nuages blancs et colorés, comme si en arrière-plan une entité invisible tirait inlassablement sur ses pipeaux de briques, justifiant s'il en faut toute l'activité de son système. Ni petits bonshommes ni ombres mouvantes pour aller au charbon ou habiter la machine. Il en résulte une narration simple, en boucle, assez déconcertante, absurde et prenante, et qui suffit à la raison humaine pour valider toute l'horlogerie. C'est vrai que l'existence sociale, l'intérêt général, répondent à l'urgence économique et à ses techniques. Ce mobile urbain et architectural n'a d'autre mobile que son propre fonctionnement : pas d'incantation universelle pour une époque nouvelle, pas d'oraison pour un ton plus sensible de l'existence, pas d'aspiration commune immatérielle. Le principe est là, obnubilant et fascinant. Un moteur à combustion interne cherche-t-il à trouver un sens à son mouvement ? Accaparé entre un devoir de production qui répond avec peine à la demande et ses rejets de gaz en volutes symétriques, pourquoi ce monde-machine chercherait-il à se reproduire autrement. Tournant dans son propre vide, l'œuvre dégage la poésie mystérieuse de sa force tournante.

S. R. : Oui, mais attention ! je ne pronostique rien, je ne suis pas là non plus pour dire aux gens ce qu'ils doivent faire, ni comment ils doivent vivre. Je l'ai déjà dit et je le répète, je suis un reflet du monde, je l'interprète, je le rends aux autres ; attendu que je ne suis aucunement là pour donner la moindre leçon à qui que ce soit.

F. B. : Cette proposition met bien le spectateur face à une situation !

S. R. : Appelons un chat un chat, et le spectateur un regardeur !

F. B. : Et il est là en position de s'interroger sur l'entreprise d'un monde auquel il participe. Ce n'est pas seulement notre propre regard qui est impliqué, mais aussi le regard des autres modélisé par la vie actuelle.

S. R. : C'est ce qui est intéressant, c'est de le mettre justement dans des situations de réflexion réciproque. Quand on parlait tout à l'heure d'image mentale, il faut se poser la question aujourd'hui ; on parlait aussi des publicitaires, ça veut dire quoi faire des images aujourd'hui ?

Il faut se poser la question « pourquoi je fais de l'art ? » Et une fois que tu as répondu à ça, tu ouvres des champs, ces champs m'emportent et emportent les autres aussi. Je ne souhaite surtout pas en rajouter dans la société du spectacle en surfant sur la misère du monde.

F. B. : Donc, retour des États-Unis, et une nouvelle complexité dans l'œuvre qui se met en place. En regardant sur ton ordinateur les premières maquettes de ce projet avant l'entretien, après avoir relevé des liens avec le futurisme russe et italien, cette fascination de la technologie, de la mécanique, et le désir aussi d'innover un langage formel, je pense aussi à un romancier-électricien des années vingt, Andreï Platonov. L'un de ses ouvrages évoque la nouvelle mécanique d'une épopée soviétique, idéalisée dans la technique révolutionnaire. Avec lui, une locomotive à vapeur devenait quasiment un dieu



vivant, véritable organisme fumant pour de pauvres gens simples et touchants. Dans *Tchevengour*, son épais roman à caractère utopique et quelque peu absurde, entre dérision et lyrisme, Platonov caricaturait la collectivisation, interrogeant le progrès technique et ses finalités.

S. R. : C'est vrai que dans mes dernières pièces il y a quelque chose en rapport ! C'est étonnant, justement je suis allé voir une exposition sur Chagall, les rapports qu'il a eus avec l'art russe, etc, et il y avait des dessins de constructivistes qui m'ont réellement fasciné : la *Tour* de Tatline, cette utopie de cité, modèle du Monument pour la III^e Internationale de 1919-1920. Cette haute spirale penchée était destinée à devenir un immense bâtiment, siège de l'Internationale, avec des aménagements en mouvement à l'intérieur, c'est vraiment incroyable et symptomatique des utopies de cette époque !

F. B. : C'est aussi un emportement vers l'aventure de nouvelles découvertes, la posture fascinante de l'élan, comme pour échapper à un présent sans idéaux et déjà obsolète.

S. R. : L'homme, ce qu'il prépare peut être terrible, mais il y a aussi une espèce d'étincelle de génie à l'intérieur de lui. Il y a quand même des gens qui redonnent vraiment la foi, et moi je fais aussi de l'art pour ces gens-là. Un de mes rêves serait qu'on entre dans une expo qui n'offre que de la poésie, et qui n'offre que ma vision présente et future du monde. C'est très naïf ce que je dis là, et j'en prends conscience, mais chacun en ressortirait un peu mieux. Je ne crois pas que c'est en soulignant la bêtise que tu peux la combattre. Évidemment qu'il y a de la politique dans mon travail, qu'il y a une espèce de révolution, d'espoir, mais ce n'est pas cela que je veux mettre en avant. Si je le mettais en avant, ce serait ridicule et même sans efficacité. En revanche, je crois de plus en plus aux vertus de la poésie. La poésie transcende, soulève quelque chose de l'ordre du spirituel, tu t'adresses non plus à la seule raison, mais à l'âme. Tu transcendes la politique, tu transcendes le social, l'économie, la culture, tu transcendes tout quand tu t'adresses à l'âme des gens, c'est vraiment étonnant !

F. B. : Le langage poétique est un langage sophistiqué, à décoder, et qui s'adresse à des initiés qui ne sont pas toujours présents. En cela, la poésie est incontrôlable, séditeuse et intemporelle, autant que l'était le « *zaoum* » d'Ilya Zdanevitch, les onomatopées d'Antonin Artaud, d'Henri Michaux ou de Ghérasim Luca. Chacun l'interprète avec sa propre intelligibilité sensible, ainsi que tu le défends pour tes œuvres dans la lecture qu'en font les autres.

S. R. : Exactement, et pour moi ce ne sont pas que des mots, dans la poésie, ce sont des sons, des couleurs, des environnements, des sensations, c'est une intelligence même la poésie ! Ce n'est pas que du ressenti, et ce n'est pas forcément plaisant. Et puis il y a une universalité, même dans le regard, comme je l'ai maintes fois constaté sur le public de *P'tit bonhomme* ! C'est très rare quand tu fais un rouge que quelqu'un le voit vert, mais c'est possible ! J'aspire à ces possibles, il faut rendre aux autres cette liberté.

