

Entretien de Georges Rousse avec Démosthènes Davvetas:

Démosthènes Davvetas

Tes photos en général donnent des lieux, ce qui pourrait être l'après-coup d'un drame ou d'une action. Il semble qu'on échappe fatalement au déroulement direct des choses. Des actions se développent: quant à leur mobile ou leur origine, on les ignore.

Georges Rousse

La photo dans mon œuvre est le constat d'un lieu doublé d'une action sur ce lieu. Sa fonction est d'établir une distance entre le spectateur et le lieu afin de préserver cet espace en train de mourir. Je suis cette relation du lieu à la mort que je tente de réunir dans la photographie.

D.D.

En effet; ces bâtiments abandonnés signifient l'usure, la corruptibilité: les constructions humaines sont destinées à mourir, impuissantes devant l'action du temps. Mais ton intervention fait rentrer une lumière dans ces lieux, comme un espoir de transformation...

G.R.

Oui, dans la série des embrasures, regarde ces éclats... Je vais à la découverte de la lumière dans ces lieux sordides que je transforme afin de l'accueillir et d'en faire le sujet obsessionnel par lequel j'aspire au sacré de ces lieux. Le soleil nous éclaire du fond de l'univers, sa lumière nous paraît blanche bien qu'il soit une boule incandescente. Peindre ces espaces de rouge est pour moi rejoindre cette incandescence et le moyen de dire l'unicité de la lumière.

D.D.

Je pense au Timée de Platon où il parle du cosmos, du soleil, où il explique les éclipses. Il révèle cette notion de choses cachées existant derrière les choses apparentes...

G.R.

La lumière est unique, et elle est au-delà—tout proche il y a l'ombre, et malgré toutes ses significations et symboles, elle n'est jamais que l'interposition d'un objet devant la lumière. Même s'il y a de l'ombre, je sais qu'il n'y a qu'une seule lumière et c'est à moi de passer au-delà de l'ombre.

D.D.

Au-delà de la technique de la photo, de façon générale, il me semble que ton travail est classique dans son es-

prit. En regard des choses de la nature dont nous parlions: il met en scène la même complexité. Complexité dont on ne vient jamais à bout. Voici d'autres images: Arles... Marseille...

G.R.

Oui, le titre correspond simplement au lieu. Cette fois, mon intention était de faire des sculptures dans des espaces abandonnés. Partant du fait que j'utilise la photo qui est un phénomène optique, j'ai pensé utiliser l'anamorphose qui est aussi un phénomène optique et permet de construire une image virtuelle. Ce sont des anamorphoses dont le point de vue est unique et passe par le centre de l'appareil photo. J'explique ici la méthode mais mon intention n'est pas de proposer les mécanismes de l'œuvre.

D.D.

Oui, le résultat va au-delà de l'anamorphose. L'anamorphose n'est qu'un leurre sur l'apparence matérielle. Au lieu de cela, je vois plutôt une métamorphose, qui signifie une transformation sur le matériel par l'immatériel...

G.R.

Mon intention était de construire, de faire une sculpture virtuelle qui se trouverait « au-delà du miroir ». Je travaille en quelque sorte sur l'invisibilité.

D.D.

Tu mets toujours l'accent sur la possibilité de métamorphose?

G.R.

Quand je parle de ces lieux abandonnés c'est pour leur donner une fonction assez élevée, alors qu'ils n'ont aucun intérêt historique ou architectural la plupart du temps. Une fonction élevée, dans la mesure où je voudrais faire en sorte qu'ils deviennent sacrés. Même avec un sens très fort de la nature, je ne vis pas dans la nature, mais dans une société, une cité dans laquelle je sens la mort qui m'entoure. Ces espaces abandonnés sont devenus pour moi comme des brèches, comme des embrasures; une tour qui monte dans le ciel, une ouverture. Je dois monter pour respirer. Chaque fois que je fais ce travail dans un de ces bâtiments, c'est une brèche dans notre société, vers les cieux.

D.D.

Au départ tu es photographe, n'est-ce pas? Pourtant, ce

Georges Rousse, Abandoned, Kyoto 1990

n'est pas la réalité de ces lieux en tant que telle qui t'intéresse, tu tournes le dos à l'attente contemporaine de l'artiste-bricoleur, rapporteur, raconteur... tu retrouves une attitude en quelque sorte plus classique.

G.R.

Je travaille directement sur le réel puisque cet espace photographique montre le réel. Mais ces espaces dans lesquels je travaille ne sont jamais comme je les montre quand j'y arrive. Ils sont recouverts de décombres, de gravats. Cette impureté du lieu se pose ainsi depuis le début. La première chose que je fais c'est de vider, de nettoyer, d'évacuer tout un passé. Essayer de rendre la chose pure.

D.D.

Tu m'étonnes en parlant de pureté. C'est un concept suspect de nos jours!

G.R.

Oui. Pourtant, la seule chose qu'il me reste est d'essayer d'être pur.

D.D.

Veux-tu affirmer une volonté d'innocence à travers ton travail?

G.R.

Je crois toujours à cette unité lointaine du Bien et du Beau. C'est comme cela que je vois la pureté.

D.D.

C'est la fameuse thèse platonicienne « ΚΑΛΟΝ ΚΑΙ ΑΓΑΘΟΝ » tu le sais.

G.R. :

Oui. Les mots de sacré et de pureté restent des mots difficiles à utiliser de la part d'un artiste. Il y a une part d'orgueil à dire: « j'ai fait de tel lieu un lieu sacré... »

D.D.

L'œuvre ne t'appartient plus. Le tout est que ton intention aille vers la pureté. Et l'orgueil n'est pas toujours condamnable dans l'art. Il va avec la volonté de construire. De ce point de vue, ton travail est très positif. Tu luttas avec la destruction et c'est une volonté de construction, de transformation qui te guide. Partant d'un lieu déchiré, détruit, et lui donnant une dimension toute autre, tu proposes indirectement à chacun le moyen d'en faire autant; d'être actif dans la construction, dans

la métamorphose des choses. Ceci est très positif. J'y vois une attitude de l'âme.

G.R.

J'ai un certain enthousiasme de la vie à partager, un espoir à partager dans le fait d'avoir intuitivement senti la lumière et la conduire plus loin.

D.D.

On va finir avec une note plus biographique... Comment la peinture est-elle rentrée à l'intérieur de la photo?

G.R.

Mes plus vieux travaux où je peignais des personnages dans l'espace correspondaient à une découverte de la peinture. J'ai tout de suite voulu exprimer la peinture dans son odeur, son toucher. Les personnages signifiaient seulement la peinture. Je peignais sans dextérité mais j'étais rentré dans la peinture. Peindre c'est rentrer dans un espace où quelque chose doit s'organiser. Il faut essayer d'arriver à trouver les formes, les dimensions, créer une échelle entre soi-même et l'espace. Peindre sur les murs, toucher les murs, être au pied du mur, trouver cette relation de soi à l'espace. Ensuite, avec ces interventions que j'appelle sculptures, le but était directement de construire, de trouver cette relation de soi à l'espace...

D.D.

Une unité entre le corps, l'esprit et l'espace. Une harmonie?

G.R.

Harmonie toujours entre l'espace travaillé et photographié; l'espace photographié devant transporter cette harmonie jusqu'au spectateur.

D.D.

Il s'agit d'une évolution permanente, d'un mouvement continu qui va toujours de l'avant. Ceci ressemble aux lois classiques qui sont celles observées sur la nature. Mais tu utilises ces lois dans les termes du constructif et non avec nostalgie.

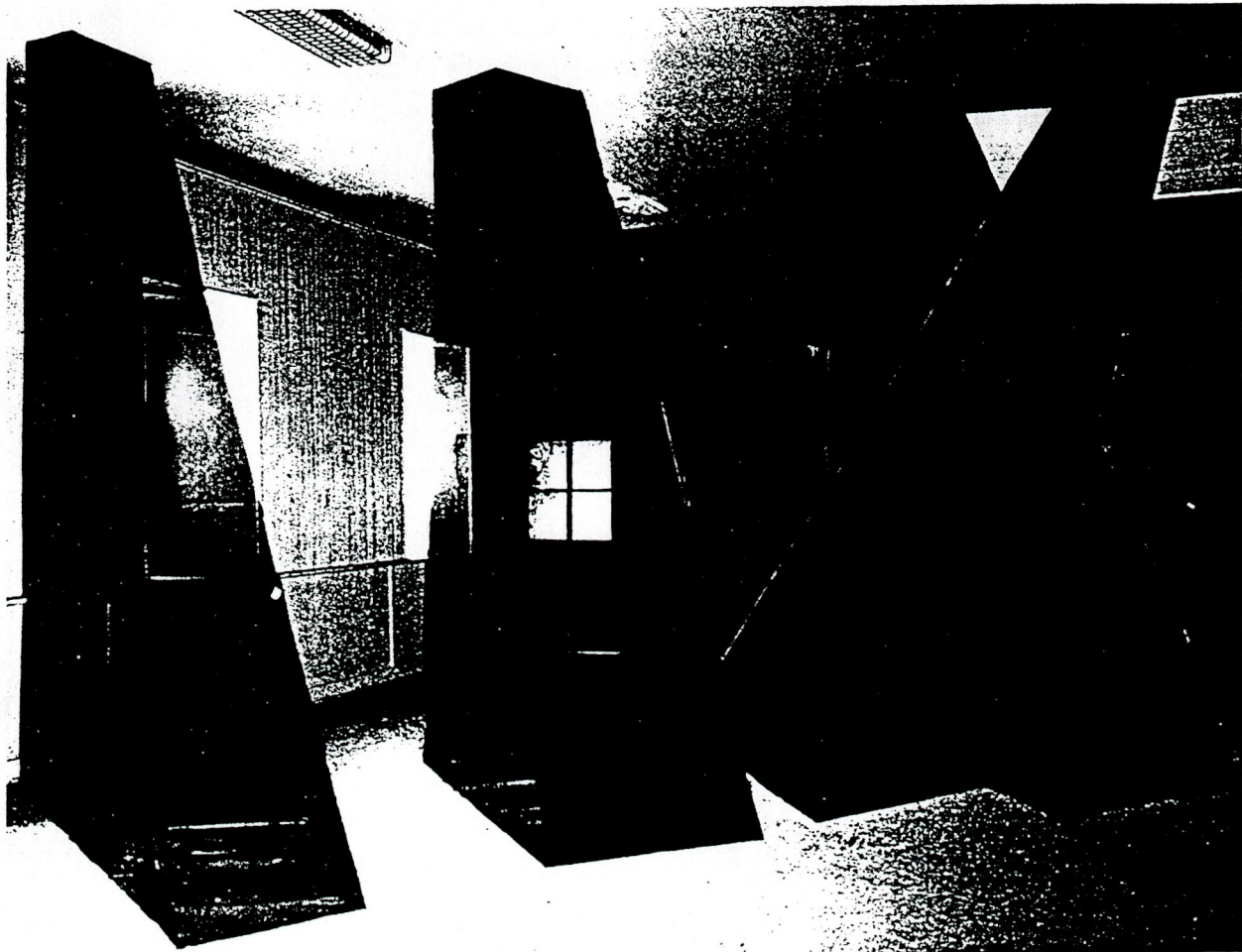
G.R.

Pour qu'il y ait nostalgie, il faudrait qu'il y ait ou qu'il y ait eu possession, mais je ne possède rien...

Georges Rousse Démosthènes Davvetas

- Parachute n° 42, March, April,
May, 1986, p.13-15.

G EORGES R O U S S E



Georges Rousse, Montréal 1985, 1985, photographie, 2 x 2,5 m., photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

ou la dérobade de l'anamorphose

Jocelyne Lupien

Répondant à l'invitation de la Galerie GRAFF, l'artiste français Georges Rousse, Grand Prix de Rome 1985, réalisait en octobre dernier une oeuvre à Montréal dans l'enceinte de l'ancien Monastère des Soeurs du Bon Pasteur, rue Sherbrooke. Cet édifice sera transformé prochainement en complexe d'habitations et en centre culturel par la Société immobilière du patrimoine architectural (la Sipa).

Georges Rousse prémédite et commet des infractions dans des bâtiments urbains désaffectés, voués à la démolition ou à la restauration. Après son passage, les sites architecturaux choisis perdent leur neutralité puisqu'ils firent fonction, selon le désir de l'artiste, de support à l'élaboration d'une oeuvre monumentale et complexe qui sera transcodée et donnée à voir au spectateur par la médiation photographique.

Je me suis donc détaché de la nature pour travailler sur des bâtiments abandonnés. Ces endroits le plus souvent fermés et interdits m'ont fasciné depuis toujours en tant que terrains de jeux et d'aventures. Des lieux pour rêver mais aussi des endroits inquiétants où l'on ne sait jamais vraiment ce que l'on va découvrir, ni s'ils sont fréquentés, habités, avec de drôles d'atmosphères et un fort impact émotionnel.

Georges Rousse¹

Rousse pénètre et se balade, rêveur volontaire, dans l'édifice abandonné. Des pièces, des corridors ou des escaliers rencontrés, il fait une première photographie, et c'est à partir de ces images qu'il choisira définitivement le lieu à peindre et à travestir. C'est donc dès le départ le code photographique qui régit le choix du site et qui ordonnera ensuite la mise en scène et la réalisation de la fresque.

Considérons cette oeuvre photographique (de 2 X 2,50 mètres) dont la structure dispose des lieux et des moments qui pointent la relation établie entre l'artiste et le lieu apprivoisé dans lequel il va se projeter.

LA PHOTOGRAPHIE COMME SIGNE OUVERT SUR LE PICTURAL

Les photographies de Georges Rousse ne documentent pas des performances ou des installations *in situ*, mais constituent «un moment, le dernier élément, du matériau de ses oeuvres»². L'image photographique est en somme la dernière ou l'ultime étape du processus de réalisation de l'oeuvre dont le sens ne peut être saisi qu'à travers l'enregistrement photographique qui confine ou maintient à distance la fresque peinte *in situ* (sa matérialité, son traitement...) dans un statut d'élément composant la «nébuleuse iconique»³ en contiguïté avec les segments d'architecture et les décombres jonchant le sol du site.

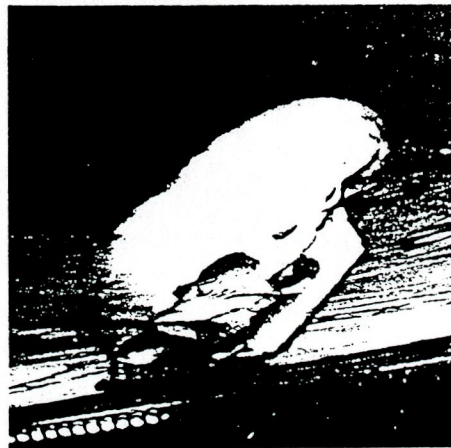
Mais ce cadrage photographique ne sera ni témoin objectif, ni copie de l'objet réel puisque par le choix de l'angle de prise de vue et ses impératifs de cadrage et de lumière, il organise et met en scène un fragment de l'espace pris comme totalité. Toutefois, ces photographies sont des images qui s'ouvrent sur d'autres images. Le regard du spectateur effectue un va-et-vient de l'image peinte à la photographie et vice-versa, sans arriver à savoir laquelle supporte l'autre. Le pictural, ou sa similitude⁴ puisque nous n'en voyons que le double photographique, est subordonné par la photographie qui ne peut que s'effacer devant ce qu'elle donne à voir. Chez Rousse, la photo comme signe-

fracture est portée à son point limite: «Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe.»⁵

Rousse nous place en position de voyeur non pas tant du lieu que du regard qu'il porte sur celui-ci. Nous voyons ce que Rousse a vu en atelier, du moins la fraction de la pièce visible du point de vue de la position physique qu'il adopte pour photographier la fresque. Nous regardons son regard. Ainsi, l'image donnée à voir ici, plus qu'une peinture murale, serait l'image du corps de l'artiste regardant et se projetant, superposée à celle du corps du spectateur placé en position originelle d'*Operator* de la camera obscura:

Ces endroits où je travaille provoquent un choc qui va se transformer en histoire, en vision sans que je sache vraiment si ce que je raconte est lié au lieu ou à moi-même.

Georges Rousse



Hans Holbein. *Portrait des ambassadeurs français Jean de Dinteville et Georges de Selve, 1533.* (Détail de l'anamorphose.)

L'ANAMORPHOSE OU LA PERSPECTIVE DÉPRAVÉE⁶

Ce qui est remarquable dans l'anamorphose c'est qu'elle est une critique par le représentant et non par le représenté (...). Avec l'anamorphose, le signifiant lui-même est attaqué. Il se renverse sous nos yeux.⁷

Le terme d'*anamorphose* fait son apparition au XVII^e siècle, mais on sait que déjà les philosophes de l'Antiquité se sont penchés sur la problématique de la différence entre l'objet et sa vision et par conséquent sur «les oeuvres qui considérées d'un bon point de vue, ressemblent au beau mais [qui] n'offrent plus, convenablement examinées, la ressemblance qu'elles promettaient.»⁸

Il serait abusif d'affirmer d'emblée que les photographies de Georges Rousse sont des images anamorphotiques.⁹ S'il y a utilisation de l'anamorphose en tant que principe de transformation surveillée d'une image soumise à des contraintes optiques, il faut la situer chez Rousse dans le processus d'élaboration de la fresque plutôt que dans la photographie finale. Rousse lui-même affirme qu'il construit ses grandes figures géométriques ou figuratives dans l'espace en ruines de telle sorte

que, vues d'un point de vue privilégié, elles faussent sens:

Ma préoccupation dans ces derniers travaux était de construire des volumes très simples et très immatériels. Pour cela, je n'avais d'autre solution que de faire une anamorphose passant par le point fixe de l'appareil. Autrement, il aurait fallu construire effectivement ces volumes comme des sculptures et cela ne m'intéressait pas vraiment, ç'aurait été une simple représentation d'un objet dans l'espace.

Georges Rousse

Toutefois, si ce subterfuge conceptuel sophistiqué joue un rôle déterminant dans la construction de l'oeuvre picturale, ce n'est que dans certaines de ses photographies que l'énigme anamorphotique ne sera pas résolue. En général, l'anamorphose consiste à déformer en respectant les lois perspectivistes, un portrait, un paysage ou une figure géométrique à partir d'une image normalement constituée. Il en résulte que, pour le spectateur ignorant le signifié originel de cette image travestie, la figure anamorphotique ne fait plus sens. Tout le plaisir réside dans la recherche et la reconnaissance de ce signifié. Pour ce faire, le spectateur doit utiliser un décodeur anamorphotique, tel que le miroir pyramidal ou convexe qui, placé devant l'image, en rétablira les proportions et la signification.

Le plus bel exemple d'anamorphose est cet étrange objet qui apparaît aux pieds des deux ambassadeurs dans le tableau *Portrait des ambassadeurs français Jean de Dinteville et Georges de Selve*, peint par Hans Holbein en 1533. Cet objet, pareil à un os de seiche, flottant au dessus du sol, est l'anamorphose d'un crâne humain qui se redresse lorsqu'on se place tout près, au dessus, en regardant vers la gauche. L'anamorphose est un signifiant dépourvu de son signifié jusqu'au moment où, grâce à l'outil-clé anamorphotique, est révélé le sens déformé par une perspective dépravée.

Les photographies de Georges Rousse sont souvent des images anamorphotiques déjà résolues dont le signifié nous est donné par le redressement correcteur de la vision monoscénique du cadrage photographique. Ainsi, contrairement à ce qui se produit dans l'anamorphose traditionnelle, il n'est pas toujours possible pour le spectateur de sentir la déformation anamorphotique, hormis s'il a eu le privilège de voir l'oeuvre *in situ* avant que Rousse ne la photographie. Bien sûr et comme nous l'avons souligné plus haut, chez Rousse l'oeuvre est la photographie et non la fresque peinte; mais bien que Rousse cache soigneusement son intervention au public pour ne montrer que l'image photo, il affirme procéder de l'anamorphose pour la réaliser. Sur place, l'anamorphose est flagrante: si nous nous déplaçons devant la fresque peinte sur les murs, sur les poutres et sur d'autres surfaces adjacentes, les grandes figures géométriques se morcellent et se dissolvent. Nous plaçant finalement à l'endroit d'où a été photographiée la composition, l'anamorphose architecturale est résolue. Et c'est cette image anamorphotique résolue que Rousse photographie en prenant soin toutefois de garder certains indices de déconstruction.

Par rapport aux illusions anamorphotiques des peintres du XVI^e siècle, la photographie de Rousse est l'équivalent de ce que révèle, grâce aux lois des angles d'incidence, le miroir cylindrique convexe devant l'image anamorphotique disloquée.



Hans Holbein. Portrait des ambassadeurs français Jean de Dinteville et Georges de Selve. 1533

L'ANAMORPHOSE RÉSOUE

Un curieux phénomène intervient maintenant dans la photographie de Rousse. La photo réalisée à Montréal montre de grands rayons noirs, faits de toile «moustiquaire» découpée, qui traversent la pièce du plafond jusqu'au sol. Sur la photo, ces rayons nous apparaissent tridimensionnels alors que sur place ils ne le sont pas. Sur la photo, rien n'indique l'absence de volumétrie des formes in situ. Nous plaçant devant le fait accompli, Rousse montre un trompe-l'œil parfait mais s'est exclusivement réservé le plaisir anamorphotique que prend le corps à déambuler et à chercher le secret de l'énigme optique. Pour paraphraser Lacan, l'artiste nous révèle le fantasme mais ne nous laisse pas couler le long des veines de la vision intégrée au champ de son désir fantasmatique. L'apparence du réel (la photo) devient maintenant pour nous une réalité qu'aucune faille ne vient faire basculer si ce n'est par le récit de l'artiste qui aime rappeler comment il joue à subjuguier le réel par une vision conceptuelle.

LA PHOTOGRAPHIE COMME EXPOSITION DE LA MORT DE LA PEINTURE

Georges Rousse est un agent de la mort de la peinture et ne se donne pas «l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant»¹⁰ car il met en scène une

distance entre l'objet photographié (son intervention peinte) et sa représentation par la photographie. Le projet de Rousse est de photographier son intervention et de la montrer pour ce qu'elle est *vraiment*, c'est-à-dire la mort de «ce qui a été là», de ce qui a été vivant pour ensuite être réduit en poussière par le pic des démolisseurs urbains.

Sur la photo, l'artiste montre ce qui va mourir ou ce qui est mort. Nous lisons simultanément un «cela sera et un cela a été»¹¹. Mais le «cela a été» a une double identité: celle de l'action de Rousse sur les parois intérieures de cet édifice et, ultérieurement, celle de la mort du lieu d'inscription faisant s'écrouler avec lui le geste de l'artiste. La photo est ici, dans son deuxième signifié, une représentation d'une catastrophe, d'une mort.

De la même manière que Rousse à l'origine erra dans la maison en ruines en quête de l'image à faire, nous devenons, devant cette *exposition* de la mort, des rêveurs éveillés et avides. Nous la scrutons, la décomposons, sans cesse ramenés au cul-de-sac de son dénouement inévitable, mis en sursis et magnifié en quelque sorte par le sophistiqué de sa mise en scène. Tel l'image d'un être cher disparu, le corps de la photographie de Rousse est temporairement immortalisé (le temps très court que durera le papier photo), et vient nous toucher dans la fascination inépuisable de la mort.

1. Les citations de Georges Rousse sont tirées d'une conférence de presse accordée par l'artiste lors de son passage à Montréal en octobre 1985.
2. René Payant, texte de présentation de l'exposition *Georges Rousse* à la Galerie GRAFF, 29 mai-26 juin 1985.
3. Sur cette question voir Eco, Umberto, «Pour une reformulation du signe iconique», in *Communications*, Images et culturels, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 177. Eco parle des artifices plus ou moins sémiotiques qui se situent à mi-chemin entre la réplique et l'invention, et qui forment un seuil ambigu. Le contenu demeure, à cause de ce seuil ambigu, une *nébuleuse discursive*.
4. Umberto Eco (*op. cit.*, p. 54) précise que «dire qu'un signe est similaire à son objet, n'est pas la même chose que de dire qu'il a les mêmes propriétés». Chez Rousse, la reproduction de l'image peinte, sans toutefois posséder les propriétés de la fresque réelle, fait plus que «ressembler à»; elle est similaire puisqu'elle est en tout point identique à l'originale perçue du point de vue photographique, sauf en ce qui concerne sa dimension plus réduite.
5. Barthes, Roland, *l'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. Champ, 1970, p. 72.
6. Nous empruntons l'appellation de *perspective dépravée* à Jurgio Baltrusaitis qui traite de fiction anamorphotique dans *Anamorphose ou thaumaturgo opticus*, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1984.
7. Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 378.
8. Platon, *Oeuvres* (traduction V. Cousin), Paris 1837, vol II, «le Sophiste ou de l'être», tel que cité par Jurgio Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 7.
9. Ainsi que l'affirme sans plus de nuances Catherine Strasser, dans «Rousse», revue *Eighty*, no. 5, nov./déc. 1984, p. 60.
10. Barthes, Roland, *la Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 144.
11. *Ibid.*, p. 150.

Last October, upon the invitation of Graff Gallery, French artist Georges Rousse created an in situ work in the former Monastère des Soeurs Grises on Sherbrooke Street in Montreal.

For the artist, vacant urban buildings constitute privileged spaces for a graphic or sculptural intervention that the photographic framing isolates, making it an iconographic element. Rousse submits the elaboration of the in situ fresco to an anamorphic vision, in that the figure painted on the wall, the beams and the ceiling is entirely visible from only one point of view corresponding to the place whence Rousse himself photographed the complete figure. The spectator, when facing Georges Rousse's photographs, is not explicitly in presence of an anamorphic image as such, since the artist uses this stratagem, in the isolation of ruins, the way he would use a mise-en-scène deprived of the dissolution/reconstitution process of the work.

Jocelyne Lupien prépare une maîtrise en Études des arts à l'université du Québec à Montréal.