

Georges Rousse : la conception spatiale de l'architecture vue à travers la photographie

Camille Ducastel

► **To cite this version:**

Camille Ducastel. Georges Rousse : la conception spatiale de l'architecture vue à travers la photographie. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01148124

HAL Id: dumas-01148124

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01148124>

Submitted on 4 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Camille DUCASTEL

GEORGES ROUSSE :
LA CONCEPTION SPATIALE DE L'ARCHITECTURE VUE À TRAVERS LA
PHOTOGRAPHIE.

Mémoire de Master 1, « Sciences humaines et sociales ».

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de Judith Delfiner.

Année 2013-2014



Camille DUCASTEL

GEORGES ROUSSE :
LA CONCEPTION SPATIALE DE L'ARCHITECTURE VUE À TRAVERS LA
PHOTOGRAPHIE.

Volume I

Mémoire de Master 1, « Sciences humaines et sociales ».

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours Recherche : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de Judith Delfiner.

Année 2013-2014

Lorsque j'ai commencé à chercher un sujet de mémoire pour cette première année de Master, je souhaitais travailler sur la question de la conservation et la gestion des œuvres d'art (en vue du Master 2 professionnalisant « Objet d'art : patrimoine, musée, collection, marché de l'art, valorisation du patrimoine » qui m'intéresse). Mais l'on m'a conseillé de profiter de cette année de recherche pour traiter un sujet qui me plaisait tout autant mais qui n'était pas obligé de tourner autour des institutions culturelles. J'en suis donc arrivée à Georges Rousse, après avoir comparé son travail avec celui de Felice Varini, qui me semblait un sujet très riche en réflexions du fait que l'œuvre à voir est une photographie. De plus, pour un travail qui devait se faire en une seule année, l'artiste Georges Rousse convenait particulièrement dans la discrétion au niveau de sa notoriété. Ainsi, les ouvrages à son sujet sont peu nombreux mais assez pour nourrir un début de réflexion et soulever les enjeux et les problématiques.

Ce sujet a été pour moi une nouvelle expérience dans le domaine de la recherche. À la fois enrichissante et révélatrice, elle m'a permis de me familiariser avec la recherche et les démarches à adopter. En résumé, cette année fut bénéfique d'un point de vue scientifique et personnel.

J'ai essayé de rentrer en contact avec Georges Rousse, mais étant donné le nomadisme de son travail il m'a été impossible de le rencontrer, j'ai tout de même été en contact avec son assistante qui m'a redirigé vers le site officiel de l'artiste qui est très riche en informations (bibliographie, sélection d'œuvres, textes, chroniques, actualités...).

Remerciements.

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche Judith Delfiner, qui m'a aidé à mener à bien mon travail tout au long de l'année.

Je remercie chaleureusement Philippe Piguet, pour le temps qu'il a consacré à mon interview et les conseils qu'il m'a donné. Je n'omets pas le nom de Jocelyn Lupien, qui malgré un emploi du temps rempli a tout de même répondu à mes questions.

Je suis reconnaissante auprès de Madame Linder-Gaillard, directrice pédagogique de l'École d'Art de Grenoble, qui m'a redirigé vers des axes de recherches plus amples ainsi qu'Éric Hurtado qui m'a fourni quelques photographies insolites de l'installation avant sa destruction lors de sa collaboration avec Georges Rousse en 2008 à Chambéry.

En dernier lieu, je remercie tous ceux qui m'ont aidé, que ce soit avec des conseils avisés ou un soutien lors de la rédaction.

Glossaire des abréviations.

Fig.: Figure

Vol.: Volume

ONG : Organisation Non Gouvernementale

U.Q.A.M : Université du Québec À Montréal.

Sommaire

INTRODUCTION.....	8
Partie I.....	11
GEORGES ROUSSE :.....	11
PHOTOGRAPHE EN QUÊTE D'ARCHITECTURE.....	11
1.1.L'intervention dans le champ photographique.....	12
1.2.Le choix du lieu.....	15
Partie II.....	25
LE NOMADISME DE GEORGES ROUSSE.....	25
2.1.La photographie, la trace de l'installation.....	26
2.2.L'atelier de l'artiste.....	27
2.3.Le voyage.....	31
2.4.La construction d'un patrimoine architectural photographique.....	34
La photographie, comme élément d'expression.....	34
Partie III.....	38
L'INTEGRATION DES DIFFERENTS MEDIUMS DANS UNE PHOTOGRAPHIE.....	38
3.1. Décloisonnement des arts.....	39
3.2. La déconstruction mentale et l'anamorphose.....	42
3.3. Le mouvement interne.....	47
Partie IV.....	52
ENJEUX PHOTOGRAPHIQUES.....	52
4.1. Le virtuel dans les photographies de Georges Rousse.....	53
4.2. Le rapport au sacré.....	57
4.3. Les photographies de Georges Rousse et l'exposition.....	63
CONCLUSION.....	68
BIBLIOGRAPHIE.....	71

INTRODUCTION

« Je fais appel à de nombreuses pratiques artistiques : je suis dessinateur du projet, peintre dans le lieu, architecte par mon interprétation de l'espace et la construction que j'y organise, enfin photographe pour rassembler toutes ces actions¹ »,

ce propos de l'artiste annonce tout l'enjeu que soulève son travail. Georges Rousse est un artiste qu'on pourrait qualifier de pluridisciplinaire, puisque toute son œuvre s'articule autour de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et enfin, de la photographie. Le moteur de sa création repose sur la photographie. Comme le dirait Philippe Piguet pour résumer ses interventions : « Le fait photographique est l'essence même de son travail² ». Ce contemporain né en 1947 à Paris parcourt le monde entier en quête de lieux dévastés. Il investit ces endroits sans âme : il y construit des formes géométriques, des volumes virtuels et monumentaux avec l'aide de l'anamorphose qu'il immortalise dans son appareil photographique. Ces photographies seront tirées en grand format et exposées dans les musées et les galeries d'art, ce sont les œuvres à voir. Ainsi, nous pouvons nous demander en quoi la photographie lie-t-elle la peinture, l'architecture et la sculpture?

Notre propos s'articulera en quatre différentes parties qui soulèvent les axes de recherches majeurs concernant les interventions de Georges Rousse.

En premier lieu, la question du photographe en quête d'architecture sera traitée. L'importance de l'intervention dans le champ photographique prendra toute son ampleur et aboutira à la synthèse des critères lors du choix du lieu, du repérage d'espaces délaissés. Georges Rousse aborde l'architecture avec à la fois un regard de photographe mais aussi avec l'œil d'un architecte. On dégage alors trois principaux critères récurrents dans son travail : la spiritualité du lieu (l'artiste cherche à investir les lieux à sa manière de sorte à apporter un dernier souffle à l'endroit voué à disparaître), la luminosité (avec son regard de photographe, l'artiste a aussi les critères d'un photographe : la lumière étant l'un des principal) et enfin, l'architecture (nous évoquerons dans cette partie une des particularités de son travail lorsqu'il intervient dans des lieux classés ou protégés).

Deuxièmement les aspects majeurs qui caractérisent les interventions de Georges Rousse seront mis en évidence avec les questions de l'empreinte photographique, la place de l'atelier de l'artiste (Georges Rousse étant sans cesse en déplacement, il renouvelle à chaque fois son atelier sur les lieux de ses installations) pour ensuite aboutir à l'importance du voyage dans son travail. Nous finirons ce deuxième temps de réflexion en traitant la question de la

¹ Dossier de presse Chapelle de la Visitation, espace d'art contemporain, *Georges Rousse, anamorphose(s)*, sous la direction de Philippe Piguet, 2013, p.3

² Entretien téléphonique avec Piguet P., 27.02.14 (Annexe 2, vol. II, p. 18)

construction d'un patrimoine architectural photographique (à force de photographier ses installations dans le monde entier, l'artiste s'est constitué un *book* de tout son travail, cela fait référence au photographe Eugène Atget).

Troisièmement, nous développerons la question de l'intégration des différents médiums entre eux dans le travail de Georges Rousse avec tout d'abord la notion de décloisonnement des arts. Ce décloisonnement s'opère par le lien que l'artiste établit entre les différents médiums artistiques. Ainsi, il s'oppose à une ancienne théorie de Clément Greenberg qui allait à l'inverse de la pensée de Georges Rousse : il fallait purifier les arts en les isolants des autres dans leur propre caractéristique. En second lieu, nous développerons une question plus technique qui est l'emploi de l'anamorphose dans son travail plastique. Cette anamorphose qui entraîne alors une déconstruction mentale du lieu par le spectateur qui se retrouve face à une photographie. Cette question de déconstruction mentale implique la notion de mouvement dans les œuvres de Georges Rousse.

Pour finir notre propos s'articulera sur les problématiques qui tournent autour des enjeux photographiques telles que la notion de virtualité dans les œuvres de l'artiste avec un constant balancement entre deux mondes (réel et illusionniste). Puis nous évoquerons le rapport au sacré dans les œuvres de Georges Rousse : cette notion se retrouve dans le phénomène d'apparition des formes géométriques de ses photographies, on se demande alors comment l'artiste peut-il être le sujet qui véhicule une si forte sensation. Mais cette notion de sacré dans son travail est à nuancer du fait que chaque interprétation reste subjective. Nous finirons ensuite ce développement sur la pertinence de ses photographies dans les institutions culturelles : en quoi ces tableaux photographiques trouvent-ils une place dans les musées et les galeries d'art. Cette question en invoque une autre, qui est celle du rôle du spectateur dans les photographies de Georges Rousse.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de rappeler combien il est important pour l'artiste d'établir une relation profonde avec l'architecture. Dès le début de sa carrière, lorsqu'il décide d'intervenir dessus, il va peindre des éléments figuratifs pour redonner de la vie à ces lieux. Ce n'est que lorsqu'il passe à l'abstraction qu'une réflexion approfondie sur la recherche d'une osmose entre l'architecture et l'artiste apparaît. Pour cela, il a recours à plusieurs types d'expressions artistiques : malgré la récurrence des formes géométriques dans son travail, il va employer d'autres procédés comme l'utilisation des mots, la peinture phosphorescente, la construction de "structures autonomes", l'emploi du miroir...etc. Cette diversité d'approche de l'architecture et de l'espace nourrie le travail de l'artiste dans sa quête de l'endroit idéal. Georges Rousse, ancien étudiant en médecine est devenu un artiste singulier dans la manière de procéder dans l'intervention sur les espaces. Il travaille *in situ*, mais son œuvre s'épanouit

dans la photographie. C'est toute cette problématique qu'il est important de mettre en avant.

« Ce qui m'intéresse, c'est ce passage du lieu avant qu'il ne soit détruit totalement. Il prend un autre statut par la photographie et par l'installation que je réalise à l'intérieur¹ ».

L'artiste se veut être un élément qui incite à la redécouverte des lieux dépourvus de toute considération. Le moteur de ses interventions reste la recherche d'une architecture à travers son appareil photographique. Et cette dynamique en entraîne d'autres...

¹ Georges Rousse à propos de son intervention à Chambéry en 2008 : <http://www.la-vie-nouvelle.fr/actualite/Les-Halles-revisitees-277.html>

Partie I.

GEORGES ROUSSE :
PHOTOGRAPHE EN QUÊTE D'ARCHITECTURE.

1.1.L'intervention dans le champ photographique.

Georges Rousse est un artiste qui termine son intervention par l'acte photographique. Auparavant il travaillait en tant que photographe professionnel d'architecture : photographe dans le sens où il était placé derrière un appareil qui capte l'image réelle et la lumière. Il photographiait des paysages sous l'importante influence des grands personnages de la photographie du XX^e siècle (Alfred Stieglitz, Ansel Adams...etc). À ce moment là de sa carrière, il n'intervenait pas dans le paysage, il était en retrait face à son travail. L'espace photographié était l'œuvre en soit, sans retouche, sans intervention qui aurait pu modifier la réalité de ce qu'on nous présentait tel quel.

Le sujet du paysage étant primordial dans le travail de Georges Rousse, il semble nécessaire de contextualiser la place que celui-ci occupe dans la peinture et la photographie. Le paysage a été présent dès la mise en route de la photographie, et à travers cette mouvance, ce tout nouveau médium vient se heurter à une autre discipline traitant la question du paysage réaliste : la peinture. Celle-ci a toujours eu pour but la représentation la plus sincère possible du réel, la copie fidèle, sans aucune trace de subjectivité de la réalité. On peut observer que jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, le paysage pictural ne fait acte que de fond décoratif à un sujet plus important. Sous l'impulsion des Romantiques il devient un sujet à part entière. Lorsque la photographie prouve ses qualités techniques en démontrant qu'elle peut exécuter un portrait extrêmement fidèle et sans faille de la réalité, on observe une césure entre les peintres qui adoptent ce nouveau médium révolutionnaire pour faire évoluer leur travail mais aussi le faciliter grandement et ceux qui, au contraire, vont essayer de prouver que le but premier de la peinture n'est pas d'imiter fidèlement la nature (comme le fait si bien la photographie), mais de rendre une émotion subjective face à cette réalité. La peinture va alors évoluer vers quelque chose de nouveau. La photographie quant à elle, a apporté une multitude de questions sur la place qu'elle occupe dans le monde : les artistes se sont emparés d'elle dans leur travail et en ont fait une nouvelle forme d'expression artistique.

Georges Rousse n'a pas mêlé à proprement parlé tous ces médiums sur un seul et même support, il a travaillé la question de l'articulation entre ces différents types d'expression artistique : la peinture, la sculpture et l'architecture se retrouvent toutes trois confrontées à la photographie qui dicte les lignes à tracer, les zones à peindre ou à sculpter, les murs à percer afin d'obtenir une forme qui donnera un élan dynamique à l'espace architectural.

Avant de lier tous ces médiums ensemble, Rousse travaillait sur la photographie d'architecture, sous l'influence d'Eugène Atget (1857-1927). Il a formé son regard sur la rue

et l'architecture grâce à lui. La ville est en constante évolution, les espaces incertains ont toujours suscité une curiosité des photographes. Les photographes "urbains" se sont penchés sur les endroits aux ambiances bizarres, les coins de rue cachés. Alain Mons dans son ouvrage *L'ombre de la ville*¹ distingue deux types d'espaces : le premier est celui du ventre de la ville, qui inclut les bas fonds, fondateurs de toutes les cités. C'est le germe d'une ville, là où elle s'est enracinée. Le deuxième espace concerne le *hors-bord* de la ville, plus communément appelé "périphérie". Il implique les bretelles d'autoroutes, les *no man's land* ainsi que les lieux désertés de banlieues. C'est un bout de ville en friche. Cet espace est tout de même lié au centre de la ville mais celui-ci y est absent et apparaît comme inaccessible. Ce lieu éparpillé et peu organisé dans son ensemble est un des principaux supports de réflexion de certains artistes, car c'est aussi à cette périphérie des villes, des espaces inachevés, abandonnés que la rencontre entre le système urbain et le cahot social et esthétique semble marquée. Les photographes extra-urbains viennent perturber la vision des citadins, qui se sont mis en tête que les plus beaux monuments à voir devaient être ceux qui attirent tous les regards. Par leur démarche, ils mettent en avant la misère sociale, ou même architecturale de ces lieux désaffectés et si peu organisés. Les photographies réalisées dans ces lieux apportent un témoignage poignant et font remonter à la surface une ville dissimulée aux aspects déroutants. Une curiosité semble animer ces photographes de l'invisible. Georges Rousse fait partie de ce groupe de photographes. Ils remettent en cause une société désaxée qui dissimule ses mauvais côtés. Georges Rousse a toujours eu ce penchant pour les villes et les lieux architecturés en ruine. Son travail repose avant tout sur cet axe. L'architecture est le témoin des différentes constructions au fil des siècles, elle constitue un trésor historique à elle seule. Un bâtiment qui élève son regard sur la ville garde les traces des événements, il est alors le témoignage du développement de la cité. L'architecture est le manuscrit d'un lieu, elle porte un passé fort et plein d'histoire. Georges Rousse s'est rapidement tourné vers les lieux abandonnés, pour une simple raison : il était nettement plus libre d'intervenir sur l'architecture. En intervenant dans des lieux délaissés et en périphérie des villes, il travaille *in situ*, et se rapproche de la mouvance du *Land Art*.

Si certains photographes et peintres ont toujours essayé de se rapprocher le plus fidèlement possible de la nature, d'autres au contraire, ont voulu directement intervenir dessus par divers moyens. Cette décision d'intervenir dans le champ photographique est le tournant majeur dans la carrière de Rousse (il n'abandonne pas la photographie, au contraire, au lieu d'être simple spectateur de ce qui se déroule sous son œil de photographe, il décide de changer les rôles et de devenir l'acteur de ce qui résultera sur la photographie finale).

¹ Mons A., *L'ombre de la ville*, éd. De la Villette: penser l'espace, 1994

Désormais, il devient maître des lieux qu'il investit entièrement. Il plonge son corps dans son œuvre et ainsi, commence un rapport étreint entre la photographie, l'architecture, la peinture et la sculpture.

Par l'idée de l'investissement physique total dans son œuvre, Rouse rejoint la pensée des pionniers de l'*Action Painting* avec pour acteur principal Jackson Pollock (1912-1956). La citation d'Harold Rosenberg (1906-1978) résume l'objectif principal :

« Pour chaque peintres américains il arriva un moment où la toile lui apparue comme une arène offerte à son action plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image mais un fait, une action. Ce n'était plus avec une image dans l'esprit que le peintre s'approchait du chevalet. Il y venait tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre¹ ».

De part son intervention dans le paysage, Rouse produit une action où il est physiquement engagé. On peut rapprocher la mise en place de son installation à une performance aussi appelée *Happening* dont il ne reste que la photographie finale sur le long terme. Mais ce n'est que par cette idée qu'on peut établir un parallèle avec les performances faites et qui perdurent dans le temps grâce aux photographies et films tournés lors de l'événement, car Georges Rouse n'évoque pas ce mode d'expression, il n'est pas là pour produire quelque chose digne d'un *Happening*. En effet, la photographie, pour Georges Rouse est l'œuvre finale à voir, peu importe la nature de l'action qui précède le cliché. C'est par cette notion qu'il s'éloigne des performances et de l'*action Painting* qui est un mouvement qui met en avant l'action de l'artiste face à son support. C'est à partir de cette décision d'intervenir dans le paysage (et donc dans la photographie finale) que l'artiste marque le début d'une réflexion sur la coopération des différents médiums employés. Avant de produire une photographie, un travail long et complexe s'opère dans des lieux situés dans le monde entier. Georges Rouse ne laisse rien au hasard, tout est pensé dans la mise en place de son travail. La première étape consiste à trouver un lieu adéquat aux exigences de son œuvre.

¹ Rosenberg H., In « Les peintres d'action américains », *Art News*, 1952

1.2. Le choix du lieu

La spiritualité.

Georges Rouse a toujours été passionné par l'architecture, lorsqu'il décide de s'engager physiquement dans son œuvre, il choisit des lieux désaffectés, voués à la destruction ou en vu d'une réhabilitation. Des endroits où il n'y a plus âme qui vive mais qui sont chargés d'histoire. Ces bâtiments en général périphériques à la ville, sont une source de créativité pour lui. Toute une mise en place s'articule dès le moment où celui-ci a décidé de s'implanter, un temps soit peu, dans cet espace qu'il affectionne particulièrement. Cette attirance des lieux abandonnés remonte à son enfance, dans les temps d'après-guerre où les bâtiments encore debout portent les cicatrices des mutilations du paysage suite aux bombes et affrontements multiples. Toute sa démarche va s'articuler en fonction de l'espace qui motivera son œuvre. Tout lieu est chargé d'un passé historique fort, constitué par ceux qui l'ont construit, habité, transformé et détruit ou laissé à l'abandon pour diverses causes (politiques, économiques, climatiques, sociologiques...). La continuation de son histoire n'est plus envisageable étant donné qu'il sera détruit ou réhabilité dans un futur proche. Dans tous les cas, son histoire passée sera archivée pour en construire une toute nouvelle repartant plus ou moins de zéro. L'intervention de Rouse avant la disparition du lieu peut être vue comme un dernier hommage à celui-ci, un élan d'espoir pour un renouveau tout proche, une projection de couleur et de vie dans ce qui a été, ce qui n'est plus. Le projet

« est de mémoriser des lieux, et, dans ce contexte, les interventions que je commets déterminent ma place dans la société en tant qu'artiste. Ces lieux sont les vecteurs de ma propre expression. Ils sont pour moi une façon d'être au monde¹».

Rouse évolue dans un lieu abandonné comme le ferait un peintre avec sa toile ou un sculpteur avec son marbre. L'artiste se laisse imprégner par l'âme du lieu pour y trouver ses propres marques et s'y installer petit à petit.

Mais il refuse de se fondre entièrement dans l'histoire de cet espace de peur de ne pas aller complètement dans la direction qu'il souhaite, c'est à dire, apporter quelque chose de nouveau à cette architecture en perdition. Par son intervention, il veut combattre la mélancolie et la nostalgie qui se sont installées avec les années dans ces bâtiments. Un rapport mémoriel et émotionnel est établi mais l'artiste persiste sur le fait de ne pas non plus s'imprégner entièrement du passé de l'endroit en question :

« J'essaie de ne pas avoir de nostalgie par rapport aux lieux abandonnés. Je prends l'architecture comme une matière brute, comme serait la pierre, le papier. C'est de la matière vraiment première pour créer quelque chose, de fabriquer et je pense que c'est pour moi un acte

¹ Piguet P., « Georges Rouse, en quête d'architecture », *Art absolument*, n°12, 2005, p. 22

existentiel. Je n'ai rien d'autre à faire que d'essayer d'exister au travers des œuvres que je réalise et en même temps que d'essayer de faire passer un message qui est une sorte de détachement par rapport à la réalité, au quotidien, à la société. Donc de trouver des moments de spiritualité et de méditation dans ces lieux, ces espaces qui sont de toutes manières des espaces poétiques – même si je ne veux pas revendiquer de nostalgie. Par le fait qu'ils soient à l'écart du système urbain, ces lieux ont un moment poétique et c'est ça que j'essaie de montrer¹ ».

Même s'il essaie de passer au-delà de la mémoire des lieux qui est quelquefois très ancrée dans l'architecture, son travail est influencé par une force spirituelle chargée de souvenirs. Cette histoire ancienne donne matière à réflexion dans son travail de création. Il est certain que dans un lieu abandonné, la première chose qu'on cherche à savoir est : comment en est-il arrivé là? Par quelles circonstances et pourquoi ? Par exemple, lors de son travail à Arles dans l'hôpital *Van Gogh* en 1986, Rousse affirme avoir ressenti énormément le passé de ce bâtiment à cause du mobilier et des appareils de perfusions qui étaient encore dans les salles désaffectées². Toutes ces choses interviennent directement sur la création de l'artiste qui est guidé par la matérialité du lieu, son agencement, sa luminosité, ses failles...etc. Au travers de son travail, Rousse révèle l'*esprit des lieux*³. C'est en apportant quelque chose de nouveau, venant tout droit de son imaginaire que l'artiste réveille cet « esprit ». Au tout début de sa carrière dans les années 1980, il peignait des personnages humains pour redonner de la vie aux espaces désaffectés. Il s'était adonné à la *Figuration Libre* : Robert de Combas écrit sur son site internet :

« La Figuration Libre c'est mettre de la couleur sur son dessin mal fait, c'est cacher avec du noir les imperfections d'une peinture et de la sorte faire jaillir les couleurs en entourant toutes les formes⁴ ».

C'est dans cet élan de peinture colorée, énergique et figurative que Rousse crée des personnages qui prennent possession de l'espace architecturé, souvent avec des dimensions plus grandes pour rendre l'impression d'une vie encore plus présente. Le travail effectué dans *l'entrepôt de Vichy 1982* (Figure 1, volume II, p.2) nous dévoile une volonté de faire revenir à la vie cet espace abandonné. L'artiste a peint quatre figures humaines dans des positions démembrées, qui s'adaptent aux lois des angles des murs. Des personnages qui jaillissent dans des couleurs vives et qui semblent effectuer une danse dynamique entre la rampe et les différentes façades de la cage d'escalier. Deux des quatre personnages se touchent la main et à travers ce geste un lien affectif et sentimental se crée. La vie est revenue dans cet espace

¹ Lelarge I., « Deux lectures différentes du même espace », *Art & science*, n°41, 1998, p. 21-22

² Entretien entre Michel Moustachar et Georges Rousse, in *Georges Rousse, Arles*, éd. Actes Sud, 2006

³ Piguet P., « Georges Rousse, éloge du génie des lieux », in *Georges Rousse 1981- 2000*, éd. Bartschi-Salomon, 2000, p. 9

⁴ <http://www.combas.com/blog/figuration-libre/>

commun d'un immeuble. Les escaliers sont un endroit récurrent chez l'artiste, cet espace est toujours un lieu public, commun à plusieurs personnes d'un même immeuble. Une cage d'escalier est gravée par la mémoire des hommes qui l'ont construite puis habitée. C'est un endroit plein d'histoire et c'est là que Rousse puise son inspiration et déploie son expression artistique dans cet entrepôt de Vichy. Cette intervention dans un escalier vient perturber l'espace. Les couleurs éclatantes des personnages apportent de la lumière dans cet endroit désaffecté. De plus, la mise en mouvement de ces personnes amène une dimension réaliste que les spectateurs s'approprient. Par ce travail, Georges Rousse a retranscrit la dynamique passée qui a eu lieu dans cette cage d'escalier, la présence de personnes en mouvement.

« J'ai commencé à peindre des personnages sur les murs. Comme une projection de mes rêves. Et dès mes premiers clichés, j'ai senti qu'il y avait une relation forte entre l'espace et la peinture qui transparissait à travers la photographie. Elle sublime le lieu. Elle écarte les éléments les plus désagréables. Les odeurs nauséabondes, la misère, les rats qui grouillent¹ ».

Cette nouvelle façon d'appréhender la photographie et l'espace avec la peinture marque une volonté de pousser la technique picturale de façon approfondie. Dans ce travail, on ressent une forte prégnance de la peinture, Georges Rousse l'emploie pour établir une réflexion sur le rapport qu'elle peut avoir avec l'espace architecturé. Mais

« très vite, je me suis rendu compte que, si j'adore la peinture, pour moi, elle n'était qu'un simple moyen. Mon support c'est le mur. L'expérience du rapport entre la figure peinte et l'espace, puis de cette relation de la photo au sujet peint, c'était juste l'histoire d'une époque. Au bout de quelques années, j'ai souhaité en finir pour repenser ma relation à l'espace, pour réfléchir à la façon de faire évoluer le travail² ».

L'artiste se détache de la figuration pour traiter la question des formes géométriques, qui permettent une interprétation plus libre et universelle de son travail. Ces formes peuvent être apparentées esthétiquement parlant à celles employées par les artistes minimalistes. Elles sont dépourvues de toute figuration et donc, n'imposent pas une lecture iconographique. Rousse se base sur les défaillances architecturales pour nourrir sa création. Les formes géométriques sont vues comme des symboles car elles sont non-figuratives. La priorité de l'artiste est de laisser après son passage un message universel, interprété librement par chacun. Comme au Moyen-Âge où l'on décide d'illustrer en peinture ce qui est écrit pour que tous les peuples, même les illettrés, puissent comprendre le message. C'est un peu la même chose que désire le photographe, que ses œuvres puissent être accessibles spirituellement par tous. Cet emploi des

¹ Interview de Georges Rousse, *Photographie de l'invisible*, propos recueillis par Mathieu Menossi pour Eve.fr (28/05/2008)

² Entretien entre Piguet P. et Rousse G., in *Georges Rousse* [Cat. Exp. Musée de Chateauroux, décembre 2003 à février 2004], éd. Joca Seria, 2003, p. 22

formes géométriques permet une réflexion plus aboutie sur le rapport à l'espace. C'est ce qui fait la dynamique de tout son travail.

La lumière.

Les critères d'inspiration ne se résument pas à une quête d'un espace où pourrait s'exprimer la spiritualité. Avant d'être un architecte et un peintre, Rouse est un photographe. Un photographe qui a commencé en tant qu'architecte, et qui au fil des années, en est arrivé à l'expression artistique. Il a toujours eu cet œil de photographe en quête d'une luminosité parfaite. On distingue trois périodes dans sa vie qui s'articulent toutes autour de la photographie (et donc de la lumière) : la première période fut la pratique de la photographie comme loisir, et ce, à partir du Noël de ses 9 ans où on lui offre un Brownie Flash Kodak (une série fabriquée par la marque Kodak, un modèle bon marché). La seconde période photographique est marquée par le professionnalisme. Rouse commence des études de médecine à Nice et décide finalement d'apprendre chez un professionnel les techniques de prise de vue et de tirage en vue de créer son propre studio de photographe d'architecture. Cette passion le fait très vite pratiquer la photographie à plein temps en tant que professionnel. C'est en décidant d'intervenir dans le champ de ses photographies qu'il entame sa troisième période de photographe, mais cette fois-ci du côté artistique. En résumé, Rouse a toujours été un photographe depuis son plus jeune âge, et cet aspect n'est pas à négliger dans ses choix artistiques. Il a l'œil d'un photographe. Un photographe cherche toujours l'ambiance lumineuse d'un espace, puisque « *photographie* » en grec signifie « *écriture de la lumière* » (*Photo-*: lumière, clarté/ *-graphie* : qui écrit, qui aboutit à une image).

En plus de l'esprit des lieux, de la méditation qu'un espace dégage, il faut que la lumière remplisse les conditions du photographe. En fait, tout le choix et la trame de son travail se font sous l'œil photographique. La lumière joue un rôle déterminant tout au long de la création de l'œuvre. Christine Brignet dans son article « Traversées et Vertiges : la lumière de l'œuvre dans le travail de Georges Rouse¹ » compare la lumière à un matériau à transformer, à déployer. C'est celle-ci qui, au moment de la prise photographique permet l'empreinte sur une surface sensible. C'est ce qui explique pourquoi l'artiste lui accorde une place primordiale. Il arrive que dans certains lieux désaffectés, Rouse perce un plafond ou un mur pour créer un puits de lumière afin d'obtenir ce qu'il désire. Ainsi, la lumière est un facteur décisif depuis le début (choix du lieu) jusqu'à la fin de l'œuvre (cliché photographique). Georges Rouse ne l'emploie que sous sa forme initiale et naturelle (il

¹ Brignet C., « Traversées et vertiges : la lumière de l'œuvre dans le travail de Georges Rouse », in *Espaces transfigurés à partir de l'œuvre de Georges Rouse*, Figure de l'art n°13, éd. Université de Pau, 2007, p. 81-102

n'utilisera jamais de lumière artificielle) et lorsqu'il choisit de travailler dans des lieux sombres, il emploie la peinture phosphorescente. Le pigment phosphorescent est très récent dans son travail, il commence à l'utiliser dans les années 2000. Par ce procédé, la lumière ne vient plus de l'architecture mais de la peinture même, qui se dévoile dans ses formes et dévoile l'espace qui l'entour.

« J'utilise des pigments phosphorescents de telle sorte que c'est maintenant la peinture qui éclaire la photographie comme elle a pu éclairer les esprits à certains moments de son histoire¹ ».

L'installation *Toulouse 2003* (Figure 2, vol. II, p.2) illustre bien ce propos de l'artiste. Le 21 septembre 2001, la ville de Toulouse subit une explosion. C'est l'entrepôt de stockage de 350 tonnes de nitrates venant de l'usine AZF. L'université du Mirail qui se trouvait à proximité est complètement dévastée. Georges Rousse intervient un an après la catastrophe. Il va réaliser plusieurs installations dans différents endroits du bâtiment. Celle qui nous intéresse ici se situe sous l'amphithéâtre de l'université (qui peut s'apparenter à un abri antiaérien, et qui fait donc référence à l'intervention militaire en Irak de l'époque). L'artiste peint le mot *Paix* en peinture phosphorescente. Ce mot apparaît seulement quand les spots de la pièce s'éteignent. La lumière ne vient plus de l'espace mais de la peinture elle-même, c'est un renversement de situation. La peinture éclaire la photographie alors que d'habitude, c'est l'espace qui fournit la lumière. De plus, même dans le noir total, le mot brille encore et apparaît comme une lueur d'espoir dans un monde de violence. Il raisonne comme une proclamation. Georges Rousse a réinvesti ce sous-sol d'amphithéâtre en prenant en compte l'histoire du lieu et en protestant contre la violence des choses dans le monde entier. Pour cette intervention, il a décidé d'employer la couleur verte, le vert qui est la couleur complémentaire du rouge si souvent utilisé dans ses autres travaux (comme la série des *embrasures*, lieu d'incandescence et de régénération du soleil que Rousse a peint entièrement de rouge cinabre pour symboliser le soleil). Le rouge qui évoque une boule de feu est oublié ici, pour un vert éclatant et doux à la fois. Cette couleur propre à une nature verdoyante contraste parfaitement avec le noir de la pièce. On remarquera que l'utilisation du mot fait partie des différents types d'expressions que l'artiste traite avec l'espace. En effet, le mot vient se heurter à la conscience collective.

Rousse a un rapport avec l'espace qui passe par différents moyens (mais toujours en vue d'une même fin photographique) : grand amateur de littérature, les mots ont toujours fait partie de son travail (lors d'une prise de notes à côté d'un dessin par exemple). Très influencé par le poète minimal André Du Bouchet, l'idée lui est venue d'insérer un texte ou un mot dans un lieu pour avoir une nouvelle approche par rapport à l'architecture. Il cherche à faire comme un poète devant sa feuille blanche, mais pour lui, la feuille blanche c'est l'espace

¹ Entretien avec Lupien J., in *Georges Rousse, 1981-2000*, Genève, éd. Bärtschi- Salomon, 2000, p.55

architecturé. L'œuvre réalisée en 2003 à Genève illustre bien cet usage du mot. L'artiste a écrit d'une peinture rouge flamboyante « *Irréel* » (Figure 3, vol. II, p.3). Les murs de cet espace sont blancs, et le mot en ressort d'autant plus par contraste. Les six lettres qui semblent interagir sur un même plan sont en fait éclatées dans tous les espaces de la pièce. Ce sont ces différents bouts de peinture dispersés qui forment un mot entier reconstitué par l'appareil photographique situé au niveau du point focal. Le mot *Irréel* est très évocateur, il vient questionner le travail illusionniste de l'artiste. Il apporte une réflexion supplémentaire par rapport aux formes géométriques. Est-ce que ce qu'on nous présente sous les yeux est réel ? Ou est-ce ma vision qui me joue des tours ? Le terme *Irréel* implique quelque chose venant de l'imaginaire qui ne peut se produire dans la vraie vie, quelque chose de fort, de puissant. On se demande ce qu'on a vraiment sous les yeux : est-ce une photographie ? Ou plus qu'une simple empreinte lumineuse ? « Les mots étaient une nouvelle façon d'habiter l'espace, à travers la poésie¹ ». Ici, la lumière est éblouissante, elle révèle la couleur rouge qui habite le mot peint sur un fond aux teintes grises et blanches. Le blanc met en valeur le rouge et inversement. Ces deux tonalités entièrement différentes se complètent et se déploient dans un cadre lumineux. Tandis que le rouge frappe comme un cri, le blanc des poteaux et des murs, au contraire, vient apporter de la douceur à la composition. La lumière vient des fenêtres sur la gauche et derrière l'objectif. Sa trajectoire ici n'a pas été modifiée, elle est naturelle.

L'artiste a traité la lumière dans ses divers aspects : dans son œuvre *Casablanca 2003* (Fig.4, vol. II, p.4), il a joué sur la subtilité des caractéristiques physiques de la lumière. Dans un espace où la lumière blanche éclatante domine, il a utilisé les différentes couleurs qui composent celles d'un arc-en-ciel pour peindre un carré. Ces couleurs primaires, sont aussi celles de la lumière lorsqu'on les fait passer à travers un prisme de verre. Cette lumière blanche devient couleur. Les couleurs qui forment un carré, sont alors la symbolique de la lumière. Elles rappellent toutes l'importance que celle-ci a dans l'œuvre de Rousse, qui inscrit la lumière dans un espace lumineux et qui trouve une nouvelle forme de luminosité au travers de la photographie. Georges Rousse a cherché à retourner toutes les formes d'expression de luminosité. En effet, plusieurs expériences ont été menées à bien pour jouer sur la trajectoire de la lumière. Dans *Arles 1986* (Fig. 5, vol. II, p.5), on constate la présence d'un miroir au premier plan de la photographie. Celui-ci reflète une partie de la forme peinte en bleu et vient alors compléter celle-ci. Dans ce processus de diffraction, réfraction et réflexion, une perturbation du visuel s'opère. Les repères sont perdus, le spectateur ne comprend plus vraiment comment s'organise l'espace. Le miroir joue un rôle fondamental dans le

¹ Interview de Georges Rousse, *Photographie de l'invisible*, propos recueillis par Mathieu Menossi pour Evene.fr (28/05/2008)

changement de trajectoire de la luminosité.

« Il détourne l'espace, met en scène le hors-champ, fait entrer le caché, va chercher la lumière pour la redessiner dans l'espace du lieu¹ ».

Dans cet endroit de la ville d'Arles, l'artiste démultiplie les rayons lumineux. Il a effectué un travail totalement différent qui consistait à canaliser la lumière dans une boîte. *Kanazawa 1988* (Fig. 6, vol. II, p. 5) est le résultat même de cette expérience d'enfermement lumineux. Ce cube à la couleur blanche translucide se détache d'un environnement où le noir est dominant. Ici, la lumière venant tout droit de la fenêtre est conduite dans un volume fermé qui semble alors flotter dans la pièce. Le cube donne alors l'impression d'apporter la lumière, mais il ne fait que la réfléchir sur un sol en damier noir et blanc. Le sol renvoie à l'association entre les deux couleurs qui se contrastent : le blanc venant du cube qui réfléchit la lumière dans l'espace, et le noir, qui met en avant l'importance de l'éclairage. On ne verrait rien si la lumière n'était pas présente. Ce damier géométrique est l'équilibre des deux espaces différents présents sous nos yeux. La lumière canalisée dans le cube est la chose à voir tandis que le fond sombre reste l'élément qui met en évidence cette luminosité.

Après avoir cherché à travers des installations les différentes directions lumineuses, Georges Rousse a modifié directement l'architecture du lieu pour jouer avec la lumière. En cassant les murs, les planchers, les plafonds il construit ensuite une architecture éphémère dans le seul but de créer un puits lumineux dans la photographie finale. Il intercale aussi de nouvelles structures de diverses formes qui absorbent la lumière et la rediffusent. C'est le cas de l'œuvre *Metz 1994* (Fig. 7, vol. II, p.6) où il a construit des grandes structures aux parois courbées qui rythment la pièce aux murs blancs et au plafond charpenté. Les fenêtres se trouvent sur la droite de l'objectif photographique tandis qu'à gauche un mur blanc vient répercuter la lumière du soleil. La pièce est assez étroite et s'étend dans la longueur. L'artiste a choisi d'illusionner un cercle bleu turquoise dans cet espace. Le cercle est une forme qui revient régulièrement dans son travail. Ici, il incarne l'objectif de l'appareil photographique. Grâce aux structures qui se déhanchent dans la pièce, la lumière est répartie de façon originale car elle se répercute sur les structures. Celles-ci peuvent s'apparenter aux verres concaves et convexes qui constituent la lentille d'un objectif photographique. La couleur est là pour uniformiser l'espace mais elle apporte aussi une nuance lumineuse entre les structures plus proches des fenêtres et celles plus éloignées qui ont un éclairage différent. Elle ajoute à chaque élément de la matière, une nuance plus ou moins sombre de tonalité. Le symbolisme du photographe est prégnant dans cette œuvre grâce au rappel des verres utilisés dans les

¹ Muntaner B., « La permanence du transitoire », *Georges Rousse, prises des lieux*, [Cat. Exp. Marseille FRAC], 1989, p.9

objectifs, mais aussi grâce à cette forme circulaire et infinie qui incarne l'œil photographique. Georges Rousse, par divers procédés très techniques joue avec les différentes facettes que peut comporter la lumière. Dans tous les cas, la lumière est renvoyée vers le spectateur : qu'elle soit triomphante par la couleur, ou plus ou moins intense, l'artiste lui crée un parcours de rebondissements. Il matérialise ce qui est normalement invisible à travers un parcours constitué de structures, couleurs et architectures. La lumière est le mur porteur de toute sa construction, elle est aussi une source de réflexion et de recherche sur la manière dont elle se déploie dans l'architecture.

L'architecture.

Au fil de sa carrière, Rousse investit de nouveaux types de lieux : les sites classés ou protégés. En général on fait appel à lui pour une exposition : « Un peu de confort ça fait pas de mal¹ » dit l'artiste lors de son travail au Musée Roger Quilliot à Clermont-Ferrand en 2010. Il n'y a plus les conditions climatiques à prendre en compte, ou même les éventuels effondrements des cloisons trop fragilisées par une gigantesque fissure. C'est tout autre chose que de travailler dans un lieu public. Les contraintes sont nettement plus marquées. L'artiste ne peut pas changer la disposition de la pièce en perçant des plafonds et des murs à sa guise, il doit s'adapter. Sans compter les contraintes de sécurité et de la taille de son installation, qui ne doit pas être extravagante pour éviter d'empiéter sur les autres espaces dédiés aux œuvres du musée. Ce sont des problèmes à résoudre qui sont d'autant plus intéressants que de travailler dans un lieu désaffecté où tout est permis (et surtout, où le public n'a pas accès). Travailler dans un lieu prévu pour exposer, c'est travailler dans un espace où la lumière a été savamment pensée lors de sa construction. C'est complètement différent des lieux abandonnés qui n'étaient pas forcément des endroits où la lumière inondait la pièce et qui, du coup, devaient être remaniés par l'artiste, une part du travail de recherche sur la lumière n'est donc pas envisageable. Dans un site muséal ou classé, Georges Rousse n'a pas toute cette mise en place à faire, le terrain est déjà prêt. Il ne reste plus qu'à trouver le point focal photographique qui conditionnera toute la mise en place de l'installation. Sur certains sites à forte charge patrimoniale, il ne peut pas intervenir directement sur les murs de l'édifice, il doit protéger l'espace avant la réalisation de son projet. C'est ce qui s'est passé en 2011, lorsqu'il est appelé à travailler au château de Chambord (Loir-et-cher). Un site typiquement Renaissance dont les murs et toute la structure sont sacrés. L'artiste est le premier à être invité pour créer à l'intérieur du château, c'était une volonté de redonner une image de l'édifice non pas comme un lieu d'exposition mais un lieu de création comme à l'époque. Il y réside trois mois et

¹ <http://vimeo.com/56374454> à 00:30 mn

découpe ses trois réalisations en trois différentes phases de travaux, afin de pouvoir prendre du recul dans son travail. Il a dû protéger les murs avec du papier car il n'était en aucun cas envisageable d'intervenir directement dessus. Il en résulte trois œuvres, toutes trois en forme de cercle.

Une des trois installations à Chambord a été réalisée sur du papier collé au mur (Fig.8, vol. II, p. 7). D'abord peinte en noir, Georges Rousse a finalisé son travail en striant le papier sombre à la craie blanche. La craie donne de la matière à la forme. Elle vient tout droit du dessin, l'artiste affirme que c'est à partir du hachurage sur ses carnets préparatoires que lui est venue l'idée d'utiliser la craie dans ses œuvres. Cet emploi de la craie établit une forte relation au dessin. Le dessin vient alors s'articuler autour de la photographie comme le fait la peinture ou même la sculpture, car Georges Rousse a créé des structures de diverses matières qui se détachent de l'espace en question. Ces structures, qui peuvent être assimilées à des sculptures, n'altèrent pas le mur de la pièce. Elles suivent l'architecture environnante. Elles ont le même objectif que la peinture ou le dessin, former un trompe-l'œil à partir d'un point bien défini. Le cercle d'abord peint en blanc puis en jaune à Chambord (Fig. 10, vol. II, p.7) est constitué de plusieurs lattes de bois agencées de sorte à épouser les angles des murs et à laisser entrevoir la charpente. Ces lattes strient le paysage environnemental de diverses lignes de fuites. Elles rappellent aussi l'agencement des poutres de la charpente du château et sont donc en harmonie avec l'espace. La couleur jaune vient apporter une touche lumineuse, et rappelle la couleur chaleureuse du vieux bois utilisé pour le plafond de cet espace. Au départ, l'artiste voulait peindre sa structure d'un rouge éclatant, mais une fois sur le lieu, il a trouvé que le rouge ne serait pas en adéquation avec l'endroit et a donc choisi la couleur jaune, une teinte beaucoup plus douce. Il a pris en compte l'histoire et la morphologie de l'endroit. Les sites 'vivants' intéressent d'autant plus l'artiste car ils apportent de nouvelles directives, de nouveaux enjeux. Ils sont facteurs de nouvelles créations.

« Des lieux aussi fortement marqués que les musées ou le Grand Palais par exemple – c'est-à-dire qui ont une charge historique et dont l'architecture est l'une des premières qualités – ne peuvent évidemment que m'interpeller. Ce sont là des enjeux auxquels j'ai une irrésistible envie de me confronter¹ ».

L'architecture d'un lieu, qu'il soit abandonné ou encore habité fait partie des facteurs de référence dans le choix de l'endroit. Grâce à la commande du château de Chambord, Rousse a fait naître des nouvelles structures qui se rapprochent plus de la sculpture que de la peinture : celles-ci sont un nouveau moyen d'exprimer son rapport à l'espace et à la lumière. Par ces structures autonomes, il fait appel à la construction d'une forme et mêle alors la sculpture aux

¹ Entretien avec Piguet P., in « Georges Rousse, en quête d'architecture », *Art Absolument*, n°12, 2005, p. 19

autres médiums.

Lorsque Georges Rouse a décidé de s'investir physiquement dans son œuvre, il a quitté son regard de photographe d'architecture pour entrer dans une phase de recherche sur la question de l'espace et la façon de se l'approprier avec différents médiums : ceux-ci sont venus s'ajouter petit à petit au fil de sa carrière et constituent ainsi, l'expression artistique. Rouse veut occuper l'espace autrement, avec toujours de nouveaux moyens, afin d'appréhender la question de l'espace et du vide de façon complète.

Partie II.

LE NOMADISME DE GEORGES ROUSSE.

2.1. La photographie, la trace de l'installation.

Ce qui fait vivre l'œuvre de Rouse dans le temps, c'est la photographie. Il ne restera que le cliché final, car le bâtiment sera détruit ou réhabilité, et l'installation disparaîtra avec. Quelque fois même, l'œuvre disparaît avant le lieu : c'est le cas de *Bercy 1985* (Fig. 11, vol. II, p. 8). Dans un bâtiment délaissé, il dessine une « architecture virtuelle », comme il les appelle, à la craie blanche directement appliquée sur le mur. Cette forme de croix qui donne l'impression d'être en trois dimensions disparaît sous une pluie torrentielle (après que le cliché final ait été pris). Cette pluie vient perturber l'espace que l'artiste avait scrupuleusement mis en place tout au long de son travail. La craie est un matériau fragile, qui ne résiste pas aux intempéries. Rouse fait perdurer cette matière si friable au travers de la photographie finale. Elle fait acte de mémoire :

« La photographie c'est la mémoire ; elle mémorise les choses, les gens, les lieux, les paysages.

C'est ainsi du moins que je l'utilise. Pour moi, la photographie est l'outil de mémoire¹ ».

Dès le début de son travail, il sait pertinemment que le lieu dans lequel il va peindre, sculpter, photographier n'a pas de futur proche. C'est là que tout l'équilibre se fait entre l'espace peint et la photographie. En la mémorisant, la photographie rend l'installation éternelle, elle l'élève au rang d'œuvre d'art. Une dimension sacrée vient se poser sur les œuvres de Georges Rouse, elles reprennent un peu le caractère rarissime d'un objet venu tout droit de l'antiquité. On ne pourra jamais revoir, autre que sur cette photographie, ce qu'il y avait dans cet espace. Le médium photographique a donc tous les pouvoirs, tout s'articule autour de lui. Les autres médiums sont des moyens utilisés en vue d'une fin. On distingue alors deux espaces : l'*espace plastique* (qui est le lieu où Rouse a dessiné, peint, sculpter une forme) et l'*espace photographique*, qui n'apparaît qu'une fois que la photographie finale ait été tirée. Cet espace photographique est le résultat d'un cadrage sur l'espace plastique. Il éternise les choses en gardant la trace. La solidarité qui s'instaure entre l'architecture, la peinture et la photographie est suffisamment forte pour établir un réel équilibre et doter l'œuvre d'une autonomie dans le champ artistique. L'espace plastique est éphémère mais aussi éternel du point de vue photographique. L'acte artistique et tout le processus qu'il implique prend corps dans la photographie. Il y a un double « ça a été là² » dans le travail de Rouse, premièrement pour le bâtiment et son histoire, et deuxièmement pour les traces peintes, dessinées, sculpturales que

¹ In « Georges Rouse en quête d'architecture », *Art Absolument*, n°12, 2005, p.19

² Le « Ça a été » est une notion établie par Roland Barthes qui marque l'importance de la mémoire et du passé dans une photographie, et qui donc, met en avant la mort des objets présents dans la photographie et les souvenirs.

seule la photographie garde en mémoire éternellement. La photographie conduit toute l'œuvre de l'artiste. Elle est présente avant même le choix du lieu. C'est en cela qu'elle est importante, elle est le germe de toute une réflexion sur son utilisation artistique. Elle est le résultat de ce que l'artiste veut nous montrer, nous faire savoir. Le dernier cliché est primordial, il fusionne les arts entre eux, ne faisant plus qu'un avec la photographie. C'est un moment qui clos cette relation entre l'artiste et l'espace. Cet acte photographique met un terme définitif à l'intervention sur l'architecture. Il produit le déclic et permet à Georges Rousse d'en arriver à son but : établir une relation étroite entre l'espace, la peinture, la photographie et lui-même. Si l'on visite un endroit investi par l'artiste, on pourra ressentir comme un manque. Il y aura quelque chose d'inachevé qui se présentera sous nos yeux. Comme l'on pourrait le ressentir dans un atelier d'un peintre où se trouve un tableau en cours de création. Il manque la dernière étape qui est la photographie. Et cette photographie se développe dans un environnement spécial : à chaque nouvelle intervention, Georges Rousse doit reconstituer un atelier. Si l'on entre dans un lieu investi par Rousse, l'installation qui se dresse devant nos yeux n'est pas l'œuvre, elle est le squelette d'une intervention, c'est son atelier temporaire.

2.2.L'atelier de l'artiste.

Quand il était photographe de profession, l'atelier de Georges Rousse était déjà mobile, car il était spécialisé dans la photographie d'architecture et se déplaçait et aménageait des appartements témoins qu'il photographiait pour des dépliants publicitaires. Lorsqu'il a commencé sa carrière artistique, le lieu est devenu à la fois son atelier de peinture mais aussi son studio de photographe.

« Pour travailler, créer une œuvre, j'ai besoin de différents lieux : un atelier pour préparer mes projets, parfois dessinés ou peints à l'aquarelle, parfois traités à l'ordinateur, et aussi gérer avant tirage. Le dictionnaire définit l'atelier comme un «lieu où travaille un artiste (peintre, sculpteur), seul ou avec ses aides ». Dans mon cas, cet atelier-là se trouve partout dès lors qu'un bâtiment est désaffecté et disponible [...] L'idéal pour moi serait de disposer d'un ensemble de bâtiments pendant une longue période et de travailler une série en y faisant évoluer mes préoccupations ainsi que l'espace, jusqu'à en faire un atelier comme le concevait Kurt Schwitters, ou comme ce qu'en disait un critique d'art : « Je vois la maison Merz comme une cathédrale. La cathédrale : non pas une architecture religieuse, mais en tant qu'expression d'une véritable vision spirituelle de ce qui nous élève vers l'infini: l'art absolu. Cette cathédrale est inutilisable¹ ». Mais devant l'impossibilité de disposer d'un tel espace, j'ai choisi l'atelier nomade, où je déplace mes préoccupations plastiques et spatiales, de façon éphémère et souvent rapide, un peu partout dans

¹ In *Merz*, éd. Gérard Lebovici, 1990, p. 59

le monde¹ ».

L'artiste aspire à investir un lieu durant un temps indéterminé afin de pouvoir l'appréhender totalement comme l'a fait Schwitters dans sa maison d'Hanovre. Celui-ci a commencé par investir la pièce au premier étage, celle de son atelier et s'est étendu dans toute la demeure. L'atelier fait alors partie de l'œuvre d'art comme dans le travail de Rouse. Malheureusement la maison d'Hanovre est détruite pendant la guerre. L'œuvre de Rouse se rapproche de cette construction – destruction sans cesse en renouvellement. Elle se nourrit de cette notion de disparition pour pouvoir exister (au travers de la photographie).

« Ma référence préférée est le Merzbau de Schwitters, qui réalise l'Art total. On ne connaissait de ces constructions que des photographies et des textes avant que l'on n'en reconstitue assez tardivement un prototype. C'est le pouvoir évocateur de l'image qui m'a toujours fasciné² ».

Chez Georges Rouse, l'image est le départ de toute reconstruction possible. C'est devant la photographie et les repères spatio-temporels contenus dans le titre que le spectateur va essayer de reconstituer le processus. Il va se projeter dans l'atelier/ le lieu où l'installation a vu le jour pour se poser les questions du fusionnement des arts. L'artiste conçoit son travail en le rapprochant de l'idéologie du Bauhaus qui réunissait tous les arts, mais qui mettait surtout en valeur l'architecture moderne. Rouse reprend bien ce concept de réunir tous les arts au sein d'un même lieu.

Dans un atelier de type classique, c'est-à-dire où le lieu de création (atelier) est séparé géographiquement par le lieu de réception de l'œuvre (institutions culturelles en général), les œuvres créées sont destinées à quitter le lieu originel de leur création pour être vendues ou exposées. Le fusionnement de l'atelier de Rouse avec son lieu de création n'implique pas directement cette idée. Sauf au travers de la photographie, qui elle, va quitter le lieu de création pour prendre place dans une exposition. En revanche, l'installation n'est pas faite pour être déplacée, elle sera détruite avec le lieu en question. Chaque endroit que l'artiste investit pour une durée limitée est transformé en atelier, mais aussi en œuvre d'art. Les deux sont étroitement liés, et comme l'installation, l'atelier est voué à disparaître lui aussi. Georges Rouse est conscient qu'il fait appel à l'atelier du peintre mais aussi au studio du photographe. Dans son œuvre *Milan 1986-1987* (Fig.12, vol. II, p. 8) il nous fait voir ce double aspect à travers la mise au carreau qui est une technique utilisée par le peintre pour reproduire la réalité sur une bonne échelle de grandeur, mais qui est aussi utilisée sur le verre de la caméra du photographe d'architecture. La forme irrégulière rouge qui s'étale depuis la porte d'entrée de la pièce, jusqu'au mur tout en passant sur l'armoire, rappelle le rôle fondamental de la

¹ In « conversation en chantier avec Georges Rouse », *Tour d'un monde 1981- 2008*, éd. Actes sud, 2008, p. 24-25

² Dossier de presse, *Georges Rouse : lieux uniques*, éd. Théâtre de la photographie et de l'image, 2010, p. 12

peinture dans la mise en place complexe de cette installation. Elle peut s'apparenter à la touche de peinture rouge présente sur la palette d'un peintre. Cette prégnance de la peinture dans cette œuvre est vite contrebalancée par la photographie qui est l'œuvre finale à voir. De plus, le dispositif de la pièce avec le mobilier en bois, la porte qui s'ouvre sur l'extérieur, rappelle la place de l'architecture dans l'art de Rousse. La lumière, quant à elle, vient du côté gauche de la photographie, elle est remarquable par son intensité et met en avant les trois éléments essentiels à l'art de Georges Rousse : la peinture, l'architecture et la photographie.

Le fait de découvrir à chaque fois un nouveau lieu (et donc, un nouvel atelier) permet à l'artiste de se régénérer. Le lieu lui offre toujours de nouvelles matières à traiter, comme si la palette d'un peintre se chargeait automatiquement de nouveaux pigments à chaque nouvelle toile.

Au tout début de sa carrière, Georges Rousse ne laissait pénétrer personne dans son atelier. Il voulait seulement montrer la photographie finale, puisque pour lui, c'est l'œuvre à voir, le reste n'avait pas d'importance. Au fil de ses voyages à travers le monde entier, il s'est rendu compte qu'ouvrir son atelier serait une bonne chose pour apporter une explication au public. Grâce à cette mise à nu de sa technique, le public peut saisir un aspect important dans la démarche de son art. C'est aussi une sorte de preuve que rien n'est retouché à l'ordinateur. À l'ère des logiciels de retouches photographiques, on pourrait soupçonner Rousse de les utiliser pour embellir son œuvre. Mais ce n'est pas le cas, et l'artiste semble bien déterminé à le faire savoir. Parallèlement à cette ouverture, il a commencé à travailler avec des aides. Des personnes venues des quatre coins du globe. Cela va des populations vivant dans la précarité, aux étudiants des Beaux-Arts. Cet aspect humaniste de son travail reflète le caractère de l'artiste, qui a toujours été enthousiaste à l'idée d'une nouvelle rencontre. Son projet *Artventures* à Mumbai qui a pris fin le 20 janvier 2014, illustre tout à fait ce côté humanitaire de l'art de Georges Rousse. Le vecteur principal de ce projet était de rendre hommage à l'ONG¹ *APNALAYA* (Inde) qui déploie tous ses efforts dans les bidonvilles de Bombay pour l'éducation des enfants. Ces sous l'impulsion de Georges Rousse et de Daniel Siino (ancien éducateur social) que ce projet a été lancé. Des jeunes venus de la région Rhône-Alpes ainsi que des jeunes indiens défavorisés, vivant dans des bidonvilles se sont unis pour aider l'artiste dans son expression artistique. Grâce à ce concept d'unification, l'Inde et la France tissent des liens étroits à travers l'art. « Créer une rencontre unique entre les peuples, les générations et les milieux sociaux par le biais d'une activité artistique contemporaine¹ ». Pour Georges Rousse, l'art sert aussi à cela, unifier les peuples pour proclamer un message de paix et

¹ Organisation Non Gouvernementale

¹ <http://artventuresmumbai2014.wordpress.com>

d'harmonie. Les jeunes français en insertion ont pu participer à cette aventure grâce à la l'association *Prévenir* et la ville de Chasse-sur-Rhône. Cette collaboration a permis de faire voir quelque chose de nouveau en matière artistique à des jeunes souvent peu familiarisés avec ce domaine. « Je me rappelle qu'au début on y comprenait vraiment rien... Mais petit à petit, nous étions tous conscients de construire avec lui un chef-d'œuvre ²» témoigne Hakima, un Lyonnais de 17 ans.

En plus d'avoir un côté sociologique, le projet de Mumbai présente un aspect d'aide financière : les photographies finales ont été tirées en plusieurs exemplaires et sont vendues par l'intermédiaire de la galerie d'art *SaffronArt* qui se situe à Mumbai même. Les recettes de ces ventes seront reversées à l'ONG *Apnalaya* pour l'encourager à poursuivre dans cette voie. La galerie d'art a bien évidemment exposé les œuvres de Mumbai, l'œuvre à voir étant la photographie. Dans ce projet, une série de quatre interventions dans un même lieu a été réalisée. Elle se nomme *Shivaji Nagar* (I, II, III et IV). Cette série décline la forme d'une étoile en quatre couleurs différentes. Le lieu se présente comme une pièce de dimension moyenne, carrelée au sol et sur les murs, c'est un des locaux de l'ONG. La forme peinte s'étale depuis le plafond jusqu'au sol en passant par les murs. Pendant plusieurs jours les enfants ont changé cette étoile de couleur. Avec le jaune, le bleu et le noir (Fig. 13, 14 et 16, vol. II, p.9), ils ont aussi donné de la matière en intervenant à l'aide de la craie (Fig. 15, vol. II, p. 9). Georges Rousse a choisi la forme de l'étoile non pas par hasard, mais pour l'espérance qu'elle incarne. De plus, c'est une forme universelle que tout le monde comprend et peut assimiler. Ce processus de changement de couleur et de matière a à chaque fois donné une nouvelle vie, un nouvel espoir à cette étoile qui guide les enfants. Cette œuvre d'art a un côté symbolique. Elle établie un lien entre la culture et la pauvreté, l'art et la vie. Elle ranime la lumière dans les yeux des enfants, de sa couleur jaune, elle incarne tout ce qui s'apparente à la luminosité : le feu, le soleil et l'espoir. Lorsqu'elle se teinte d'une couleur bleue elle apparaît dans une douceur pure. Lorsqu'elle est noire, on peut la lire comme quelque chose qui vient s'imposer comme une force. Une force qui soignerait les âmes blessées remplies de violents et douloureux souvenirs. Et enfin, lorsqu'elle est striée par des traits blancs de craie, elle devient matière, palpable. Elle rappelle l'un des cinq sens de l'être humain : le toucher. En plusieurs jours cette étoile a sans cesse été changée dans son contenu. Sa forme n'a pas bougé, c'est sous la couleur jaune qu'elle perdura dans le local de l'ONG. Car le lieu ne sera pas détruit. On sort alors des endroits délaissés où Georges Rousse exerce habituellement. Il repart en laissant la trace d'une collaboration qui a œuvré en vu d'un but humanitaire.

² <http://artventuresmumbai2014.wordpress.com/paroles-de-jeunes/>

2.3. Le voyage.

Georges Rousse est un artiste nomade, qui traverse le monde entier avec un seul bagage sur son dos : sa volonté d'arpenter des lieux délaissés pour y apporter quelque chose de nouveau, une nouvelle histoire, une nouvelle couleur, une nouvelle forme, un nouveau symbole. Il aime aller à la rencontre des gens, c'est pour lui un enrichissement de réflexion qui nourrit abondamment son travail et développe sa perception de l'espace. Le voyage permet à chaque fois une rencontre avec une nouvelle culture et donc un impact sur sa vision des choses. Georges Rousse ne s'arrête pas sur des modèles de production définitifs, l'apport de ses racines vient se confronter à celui des nouvelles découvertes.

Son goût pour les voyages vient de la profession de son père qui était dans l'armée, et qui donc, était régulièrement amené à se déplacer. Au début, les lieux abandonnés aux alentours de Paris étaient faciles d'accès, mais ils ont très vite été squattés, ou même balisés, murés, protégés de toute pénétration clandestine. Le voyage est pour lui un aspect de son travail très important. Lorsqu'on lui demande s'il est peintre, architecte, sculpteur ou photographe, il répond qu'il préfère le statut *d'artiste nomade*, voyageur. Il n'aime pas s'imposer une étiquette. Le voyage est un des murs porteurs de son œuvre. Le terme d'artiste nomade est en harmonie avec son expression artistique, c'est un thème qui laisse entrer toutes les catégories diverses et variées d'art sans en mettre une particulièrement en avant. Voir de nouveaux paysages, faire de nouvelles rencontres, cohabiter avec une culture tout à fait étrangère, sont des facteurs déterminants dans l'imaginaire de l'artiste. Ils nourrissent sans cesse sa créativité, ils remplissent sa mémoire d'images, de paroles, d'actes... bref, de souvenirs aussi bien visuels, tactiles et même auditifs. Ces souvenirs qui seront activement sollicités lors d'un chantier. Sans cette notion de découverte, l'œuvre de Rousse n'existerait pas. C'est à force de chercher de nouveaux espaces architecturés sur lesquels intervenir que l'artiste a été conduit à se déplacer à travers le globe terrestre. Il pratique un art qui n'a pas de lieu fixe. Tous les endroits peuvent devenir son atelier.

« La création artistique et le voyage sont deux dimensions de ma vie totalement indépendantes qui se nourrissent l'une de l'autre. Je voyage pour créer, autant que je crée pour voyager¹ ».

Rousse fait preuve d'un équilibre parfait dans l'ambivalence de ces deux ressources. Il a voulu mettre en évidence cet apport du voyage dans son expression artistique par l'utilisation de cartes et de plans. Pour lui, une carte est une vision verticale du paysage, donc une nouvelle manière de regarder celui-ci. C'est aussi une nouvelle façon d'intervenir sur l'espace

¹ Interview de Georges Rousse, *Photographie de l'invisible*, propos recueillis par Mathieu Menossi pour Evene.fr (28/05/2008)

architectural et de rapporter une trace de ses treks dans des contrées où la nature domine. L'emploi de la carte est en rapport direct avec la mémoire de son voyage. Cette démarche peut être rapprochée de celle employée par les artistes intervenant dans la nature, les artistes du *Land Art*. Georges Rousse admet volontiers avoir été influencé par Hamish Fulton (né en 1946) qui est un artiste « marcheur ». Hamish Fulton effectue depuis les années 1970 des marches, qu'il appelle *Artistic Walks*, il ne laisse aucune trace dans le paysage après son passage. L'art de Rousse contient cette notion d'absence de trace sur le paysage lui-même puisque toutes ses interventions sont détruites et ne subsistent qu'au travers de la photographie.

C'est surtout dans la manière dont Hamish Fulton retranscrit ses expériences qu'il se rapproche du travail de Georges Rousse. En effet, tout au long de sa marche, Fulton prend des notes sur les conditions climatiques, l'itinéraire, la durée... ce sont les seules traces qu'il reste. Il expose ses photographies, dessins, croquis avec de longs textes qui renseignent le lieu, la date de la prise de vue, la durée et la distance de la marche ainsi que les données topographiques, climatiques ou naturelles. Chez Rousse, ce qui résulte de ses interventions c'est la photographie avec pour légende le lieu suivi de la date. Ces renseignements spatio-temporels aident le spectateur à localiser l'installation, qui pourtant n'est plus. Une œuvre qui ne laisse aucune trace physiquement identifiable dans le paysage. Fulton et Rousse se ressemblent aussi par leur côté nomade. Mais ils s'éloignent dans la manière d'appréhender le paysage. Tandis que l'un avance parce-que la marche est le moteur de toute son œuvre, l'autre en revanche, ne fait pas des treks pour en faire l'œuvre d'art, il s'appuie sur cette marche pour repenser son œuvre, mais n'en fait pas l'élément moteur de sa création. C'est une source de renouvellement, d'inspiration mais ce n'est pas le support de son expression comme dans le travail de Fulton, qui revendique une réflexion sur le paysage et la place du corps dans la nature. Hamish Fulton n'est ni un artiste du *Land Art*, ni quelqu'un qui fait des performances. Son œuvre ne se limite pas à la marche elle-même, elle se complète de ces expositions qui regroupent les dessins, les photographies, les cartes mais surtout les mots. La présence des cartes, et des données spatio-temporelles dans son œuvre sont à mettre directement en rapport avec le travail de Georges Rousse qui les utilise lui aussi. Dans son intervention *Clermont-Ferrand 2000* (Fig. 17, vol. II, p.10), l'artiste retranscrit une carte du Népal (régions traversées à pied plusieurs fois dans sa vie) dans une des salles de l'ancienne école des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand (la Halle aux Blés). La carte utilisée a été reproduite en noir et blanc et en négatif (les routes et les courbes de niveaux apparaissent blancs tandis que le reste du paysage apparaît en noir) pour la seule et unique raison de bloquer cet espace, qui est déjà assez fort en courbes et luminosité. Cette carte s'étale du sol jusqu'au plafond en épousant les

bordures des fenêtres. L'artiste s'est demandé, en allant plusieurs fois au Népal, comment traduire quelque chose du paysage de façon abstraite, qui soit à la fois une recherche de liberté et de spiritualité. Il ne souhaite pas rapporter l'image exacte du paysage qu'il a vu. La carte permet d'avoir une connaissance du chemin effectué et celui qui sera effectué. C'est aussi une vision verticale qui s'est projetée horizontalement dans la pièce de ce vieux bâtiment, on assiste à un renversement de situation. Alors que d'habitude, lorsqu'on consulte une carte géographique, on la domine à l'échelle humaine, ici, la carte prend de l'importance dans sa taille qui est gigantesque, mais aussi dans la vision verticale qu'on adopte en la regardant. Georges Rousse provoque une sorte d'invitation au voyage en laissant apparaître les noms de certaines régions. On peut établir une référence aux œuvres de Vermeer qui présentaient des cartes dans un coin du tableau. Ainsi que le tableau des *Ambassadeurs* d'Hans Holbein (Fig.20, vol. II, p. 12) marque la présence d'un globe terrestre minutieusement travaillé. On est alors dans un processus tout à fait semblable dans l'œuvre de Rousse, car la cartographie en anamorphose est quelque chose de très complexe et de très long à réaliser (comme l'était un globe terrestre ou une carte à l'époque Renaissance). De plus, l'artiste ressort toujours le côté humanitaire de son travail. Ici, la carte présente une région du Népal avec des difficultés climatiques importantes. En effet, un lac en altitude est en train de déborder à cause de la hausse des températures et de la fonte des neiges, il inonde les villages qui se situent en aval. Il provoque aussi une désorganisation des troupeaux de yack qui viennent se nourrir aux alentours. Par ce travail, Georges Rousse témoigne en faveur des aides humanitaires qui interviennent sur place pour construire des barrages et essayer de contrôler la montée des eaux.

Avec l'emploi de la cartographie dans son travail, Rousse apporte une nouvelle dimension dans les précédentes. Au lieu de nous montrer une forme géométrique de couleur unie bidimensionnelle dans un espace tridimensionnel, il ouvre son lieu architecturé à un tout nouvel espace : celui de la carte géographique. La cartographie dans son travail est une mise en abîme des espaces présents. Un espace s'insère dans un autre puis un autre. Cela renforce la relation entre l'architecture et l'artiste, qui essaya plusieurs techniques pour l'aborder de sorte à faire le tour de tous les différents procédés possibles dans sa recherche artistique.

2.4. La construction d'un patrimoine architectural photographique.

La photographie, comme élément d'expression.

Par cette démarche où tous les lieux sont photographiés avant et après l'installation, Georges Rousse se constitue un répertoire minutieux du patrimoine architectural.

« Cela a toujours été mon idée. La photographie permet de garder une dernière trace de ces lieux à l'architecture jugée quelconque, sans qualités particulières, mais qui furent occupés autrefois. Les photos de tous ces bâtiments pourraient suffire à elles-mêmes. Mais le fait d'intervenir sur les perspectives et les couleurs transforme une photographie 'constat' en une photographie plus artistique, nourrie d'une démarche personnelle¹ ».

L'artiste marque un point d'honneur sur l'importance de son intervention sur le paysage, son objectif est d'être actif au sein de la photographie. Les images photographiques sont produites en deux temps : tout d'abord le temps de l'intervention réelle sur le paysage, puis le second où cette intervention est captée dans un appareil photographique. C'est à partir de ce moment là que le lieu prend le caractère d'unicité. L'artiste dit à ce propos que tous les nouveaux lieux ont le droit à une inauguration où l'on fait la fête, alors que les lieux abandonnés n'ont pas ce genre de traitement. À travers toutes ces photographies, Georges Rousse se constitue un espèce de *book* de son travail. Toutes ses créations sont ancrées dans la photographie et répertoriées. On ressent l'influence d'Eugène Atget dans la manière de faire l'inventaire d'un patrimoine architectural, de donner une importance aux choses qui ne le sont pas forcément aux yeux de tous. L'ouvrage *Atget Paris* édité par Hazan en 1992² est un répertoire qui réunit toutes les photographies prises dans chaque arrondissement de Paris par Eugène Atget. Grâce à cet ouvrage, on peut suivre de très près le cheminement d'Atget à travers la Capitale française avec un aspect proprement urbain de son œuvre. On y trouve des images d'un Paris moins connu, de sa périphérie, des quartiers pauvres. Georges Rousse retrouve son côté de photographe professionnel d'architecture dans ce travail de parcourir le monde avec son appareil. Il a pris racine dans la photographie d'architecture et a tourné son expression vers l'art. Il met en évidence les lieux délaissés et oubliés. Il transforme le lieu tout en respectant ses propriétés architecturales. La photographie intervient comme un moyen de protester contre certaines volontés :

« J'ai parfois du mal à comprendre la démolition de tous ces espaces. J'essaie de faire parler la photo au-delà de la couleur ou de la forme. Je réagis, à travers la photographie, à tout ce qui est politique, social ou culturel. C'est mon mode de protestation¹ ».

Une protestation contre les événements historiques souvent. Georges Rousse est très marqué par l'histoire d'un pays.

« En Espagne, à l'institut Koldo Mitxelena, j'ai reproduit le plan de Guernica sur lequel on pouvait voir l'impact des bombes lâchées sur la ville en 1937. Il s'agissait de la première action

¹ Interview de Georges Rousse, *Photographie de l'invisible*, propos recueillis par Mathieu Menossi pour Evene.fr (28/05/2008)

² Beaumont-Maillet L., *Atget-Paris*, éd. Hazan, 1992.

¹ Interview de Georges Rousse, *Photographie de l'invisible*, propos recueillis par Mathieu Menossi pour Evene.fr (28/05/2008)

militaire directement orientée contre des civils. J'ai effectué ce travail alors que l'armée américaine venait d'envahir l'Irak pour la seconde fois² ».

Les conséquences de la guerre ont influencé l'artiste, ainsi que la profession de son père militaire. Ce côté protestataire contre les violences exercées dans les quatre coins du monde revient dans plusieurs de ses œuvres. Pour lui, l'art ne peut pas changer le monde, mais il peut aider à avancer et à faire passer une idée, une opinion, un point de vue.

« Aujourd'hui, moderniser signifie souvent 'détruire pour reconstruire'. Je ne suis pas d'accord avec cette vision des choses. En sublimant ces espaces, je veux démontrer qu'il est toujours possible de les restaurer, de les transformer vers un ailleurs, de prolonger leur vie. Et plus encore, de leur redonner une autre dynamique³ ».

Rousse devient le restaurateur d'un bâtiment. Il apporte sa petite touche personnelle, tout droit issue de son imaginaire. Et la photographie prouve qu'en effet, chaque lieu peut être renouvelé sans être entièrement détruit, elle montre la présence d'une source d'énergie et de dynamisme dans un endroit entièrement abandonné. À travers toutes ses photographies, Rousse peint un portrait du patrimoine qui est sous-évalué dans notre société. Un patrimoine qui, à ses yeux a autant de valeur qu'un endroit classé. Il donne à voir des espaces inédits, souvent interdits d'accès au public pour des raisons de sécurité.

La photographie peut se reproduire à l'infini. Mais ce qui est capturé dans la lentille optique n'a lieu qu'une seule fois. Chez Rousse, la photographie marque la seule chance pour un espace de renaître pour une durée illimitée. Elle apparaît comme le dernier souffle d'une architecture vouée à disparaître. Un cliché qui sera tiré en grand format et qui perdura dans le temps à travers une image sur papier. Chaque photographie additionnée à une précédente élabore un propos construit sur le paysage urbain et surtout, l'extra-urbain. Par l'assemblage de toutes ses créations qui font appel à la littérature (utilisation des mots), la peinture (couleur), l'architecture (la forme, le fond) pour finir sur la photographie (lumière), l'artiste nous fait faire un tour du monde en image. Un ouvrage s'intitule d'ailleurs *Tour d'un monde, 1981-2008*¹. Il dresse un répertoire photographique des plus grandes interventions de l'artiste à travers les différents continents et fait référence aux ouvrages écrits sur Eugène Atget qui répertorient ses photographies parisiennes.

L'art de Georges Rousse se rapproche sur certains points de celui de Gordon Matta-Clark (1943-1978). Tout d'abord, dans l'intervention sur l'architecture. Gordon Matta-Clark intervient comme Georges Rousse dans des bâtiments voués à disparaître. Il déploie son œuvre dans tout l'espace architecturé : Georges Rousse émettait la volonté d'intervenir

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

¹ Georges Rousse, *Tour d'un monde (1981-2008)*, éd. Actes Sud, 2008

entièrement dans un endroit :

« L'idée que véhicule mon travail mais que je voudrais pousser à l'extrême serait de travailler directement sur un bâtiment entier avant qu'il ne soit détruit. Je ferais un travail de sculpture directement dans la masse entière de l'immeuble, je le prendrais en photo, l'immeuble serait détruit² ».

Cet objectif d'investir pleinement un bâtiment se rapproche du travail de Gordon Matta-Clark. En 1975, celui-ci intervient dans le cadre de la biennale de Paris dans un bâtiment à l'abandon tout près du Centre Georges Pompidou en construction. Il creuse dans la structure des cercles qui laissent la lumière extérieure entrer dans les différentes pièces. *Conical Intersect* (Fig. 19, vol. II, p.11) est un alignement de cercles qui forment un cône, dirigé à l'intention des passants dans la rue et qui permet de voir l'alignement de la tour Eiffel et du nouveau centre Pompidou. Ce travail, comme celui de Georges Rousse est entièrement éphémère puisque le bâtiment est détruit ensuite. Dans l'œuvre *Alex 2000* (Fig. 20, vol. II, p.11), Georges Rousse rejoint la technique de Matta-Clark : toujours avec l'outil de l'anamorphose, il casse la cloison, le sol et le plafond afin de laisser apparaître un cercle avec la structure du bâtiment. On voit les poutres qui soutiennent le plancher du sol. L'artiste nous révèle le squelette de l'architecture en déconstruisant l'endroit. Cette volonté de déconstruire était l'élément moteur de Matta-Clark dans son travail. Dans le processus de l'architecture traditionnelle, tout est recouvert à la fin du chantier (crépis par exemple). Les œuvres de Matta-Clark et certaines de Georges Rousse laissent apparaître le découpage et peuvent d'une autre manière créer une nouvelle architecture, un nouvel espace.

La photographie et les films viennent documenter les interventions de Matta-Clark à partir de l'année 1969, ainsi qu'un bon nombre d'esquisses. La photographie ne sert que de vecteur dans l'art de Matta-Clark, il considère que ce qui est à voir c'est le bâtiment lui-même. Mais étant donné l'aspect éphémère de son œuvre, le recours à la photographie et au film est nécessaire. Cet aspect documentaire de son travail, Matta-Clark le voit comme une extension photographique, il travaille aussi sur les photomontages à partir des différents clichés pris lors de son intervention. En intervenant dans ces espaces, Matta-Clark établit comme Georges Rousse une relation avec l'histoire du lieu et sa mémoire. L'immeuble est pour les deux artistes un matériau et un support de création. Tandis que Matta-Clark transforme l'architecture en sculpture, Georges Rousse en fait une photographie. La finalité de leur œuvre n'est pas la même mais le processus se rapproche sur plusieurs points. Bien que Matta-Clark enlève de la matière, il fait figure de constructeur, car il travaille avec le vide. Le

² In Entretien avec Jérôme Sans, *Flash Art*, printemps 1984 : « L'idée que véhicule mon travail mais que je voudrais pousser à l'extrême serait de travailler directement sur un bâtiment entier avant qu'il ne soit détruit. Je ferais un travail de sculpture directement dans la masse entière de l'immeuble, je le prendrais en photo, l'immeuble serait détruit » cité dans « à travers le mur » in www.georgesrousse.com

vide est un élément essentiel dans la dynamique de l'œuvre de Georges Rousse : au fil de sa carrière il a voulu le combler : « Et puis, j'ai réalisé que parfois le vide était trop grand et qu'il fallait le remplir. Ou à l'inverse, qu'il fallait casser pour reconstruire¹ ». Par ses interventions, Rousse souhaite enrichir le vide. Matta-Clark quant à lui, le provoque, l'agrandit en soustrayant de la matière. Ces deux artistes se rapprochent dans l'endroit où ils interviennent, dans le côté éphémère de leurs créations qui perdurent dans la photographie (qui n'a pas le même rôle), dans les formes (souvent géométriques et abstraites) employées et dans leur volonté de changer l'appréhension d'une architecture par les spectateurs.

En ayant recours à la photographie (qu'elle soit documentaire ou matériau de l'art) ils se constituent tout deux un répertoire de l'architecture en perdition dans le monde entier. Leur objectif diverge dans le sens où l'un souhaite redonner vie à l'endroit en travaillant son rapport à l'espace, tandis que l'autre tente de construire un nouveau visage pour attirer le regard des passants du quartier. Si la finalité de leur création n'est pas la même, l'importance de l'architecture dans leur travail respectif l'est.

¹ Interview de Georges Rousse, *Photographie de l'invisible*, propos recueillis par Mathieu Menossi pour Eve.fr (28/05/2008)

Partie III.

L'INTEGRATION DES DIFFRENTS MEDIUMS DANS UNE PHOTOGRAPHIE.

3.1. Décloisonnement des arts.

La première chose que Georges Rousse fait lorsqu'il investit un lieu, c'est choisir l'endroit exact où se situera tout au long de la manœuvre, l'appareil photographique. C'est le point focal. L'élément phare de toute l'intervention. Le dessin et l'aquarelle sont utilisés pour mettre en place un début de conception de l'espace. Rousse les utilise afin de concrétiser la réalisation de son projet. Ces projets sur papier entraînent le développement de la fiction et la concrétisation des événements. C'est à ce moment précis que l'artiste va trouver quelle forme s'adaptera le mieux aux contraintes physiques de l'architecture du bâtiment. Avec le dessin et l'aquarelle, il a une bien meilleure perception de l'espace qui l'entoure. L'aquarelle lui permet aussi de travailler sur les transparences et donc sur la lumière. Lorsqu'il dessine, Rousse pense à la luminosité du lieu. La plupart du temps, il se base sur le cliché photographique, pris lors de son repérage, qu'il transpose en dessin sur papier avec des couleurs (qui apportent volume et luminosité). Ce travail préparatoire amène la perspective, le volume, les différents plans, la couleur et la lumière. Il est essentiel dans le bon déroulement du projet. Il permet aussi à l'artiste de mieux se familiariser avec le lieu. Le choix du coloris de la forme se fait aussi à cette étape du travail. En effet, c'est à ce moment là qu'il va décider si le rouge par exemple, convient à un espace précis. Si ce n'est pas le cas, un processus de recherche de la bonne tonalité va s'opérer jusqu'à ce que l'artiste juge que la couleur soit parfaitement en adéquation avec le lieu.

Le dessin est chez Georges Rousse un des moteurs essentiels de son travail. Et lors de certaines expositions on tente de le faire savoir. Par exemple, du 19 novembre au 30 décembre 2011, la galerie Claire Gastaud à Clermont-Ferrand présentait l'exposition « *Georges Rousse, Photographies et dessins* », un rassemblement de différentes œuvres photographiques mais aussi de plusieurs aquarelles préparatoires. Ce n'est que depuis quelques années que l'artiste accepte de les exposer parce-qu'elles font partie de la technique employée pour aboutir aux photographies finales.

« Mon travail est évidemment photographique, mais il est avant tout la réalisation de dessins dans l'espace. Formes tracées, utilisation de la craie rappelant le geste et les hachures du crayon. Avant de réaliser un projet, je concrétise avec l'aquarelle la transparence de la lumière, proche dans cette technique de la transparence de la photographie. L'aquarelle préparatoire me permet d'explorer l'espace, de vivre intimement la relation de la couleur et de la lumière dans ces lieux avant de me projeter dans l'espace réel. Mon travail c'est la couleur, la lumière, le dessin¹ ».

¹ Dossier de presse pour l'exposition « Georges Rousse, photographies et dessins », (19 novembre au 30 décembre 2011), galerie Claire Gastaud, Clermont-Ferrand, p.2

À la suite de la série de dessins sur papier, Georges Rousse va appliquer la forme géométrique sur un papier transparent. Il la pose sur le verre dépoli de la chambre photographique. S'opère un travail de va-et-vient entre son appareil photographie et l'espace en question où il reporte point par point les contours de la forme (avec l'aide de quelqu'un ou non). Il agit concrètement sur le lieu après avoir laissé le lieu agir sur lui. Cette partie de report point par point est primordiale. Elle annonce la naissance d'une forme dans un espace complexe et souvent irrégulier. L'installation commence à prendre de l'ampleur petit à petit, elle est le résultat d'un travail minutieux où les moindres détails sont à prendre en compte. La forme très marquée, régulière et travaillée apporte un équilibre dans un endroit où le désordre prédomine, où les murs se craquellent, où les plafonds s'effondrent. En faisant cette action de va-et-vient entre son appareil photographique placé au point focal et l'endroit où va apparaître la forme, Georges Rousse tisse des liens telle une toile d'araignée entre l'espace plastique (qui est le lieu en question) et le futur espace photographique (qui prend forme petit à petit au fil de la construction). Il utilise les angles des murs, le plafond ainsi que le sol afin de relier les espaces entre eux en apportant une touche picturale. C'est la peinture qui est utilisée comme moyen de tisser un lien entre les différentes pièces de l'espace. La forme géométrique vient apporter une harmonie entre les divers recoins de la pièce. Et la démarche de l'artiste établie un lien entre la toile tissée avec des pigments de couleurs et le boîtier photographique. Ainsi, les angles, les murs, le plafond et le sol sont ramenés à un seul et même plan d'une seule dimension. Ils ont pour point commun une partie d'eux-même colorée, et tous réunis donnent forme à cette tâche de couleur. C'est cette tâche colorée et souvent géométrique qui les unit. Que ce soit avec l'utilisation de la peinture ou de structure autonome, le lien s'effectue dans la luminosité de la couleur, qui est présente dans la forme. Tout est lié au travers de cette forme géométrique : elle est le résultat d'une démarche complexe, qui associe à la fois la recherche d'un lieu, l'emploi de la couleur pour mettre en évidence la lumière de celui-ci et l'acte photographique qui viendra clôturer ce processus. Si la démarche et les procédés sont toujours les mêmes, l'esprit de l'artiste trouve une nouvelle forme d'imaginaire à chaque nouvelle intervention. Les méthodes utilisées sont indissociables. La peinture par exemple, ne peut pas être mise en valeur au profit de l'architecture ou inversement. Ce serait dénaturer l'art de Rousse qui jongle entre ces différentes disciplines et qui trouve sa source d'énergie dans chacune d'elles. Cela ne va sans dire que l'artiste se refuse toute catégorisation dans un secteur fermé : lorsqu'on lui demande s'il est peintre, architecte, sculpteur ou photographe, il préférerait ne pas répondre de peur de se ranger dans un domaine pour en fermer un autre. « Ma position et mon identité dans le milieu de l'art ne me préoccupent pas tant que l'on ne

me pose pas la question ! Poser cette question “oblige” à choisir et je n’ai pas de réponse¹ ». Son processus artistique puise un petit peu dans chaque domaine, il prend les caractéristiques de chaque expression artistique pour n’en faire plus qu’un à terme : la photographie. Dans ces cas là, on pourrait avoir une réflexion réductrice et dire que Georges Rouse est seulement photographe. Mais le ranger dans la catégorie de la photographie serait une erreur puisqu’il en appelle à d’autres procédés pour en arriver là. Souvent, on entend dire qu’il est “*photographe-plasticien*”. Le mot “plasticien” implique tout ce qui se rapporte aux arts plastiques. Le dictionnaire Larousse définit un plasticien comme « *un artiste qui se consacre aux arts plastiques* » c’est-à-dire, à toutes les matières malléables. Ce terme de photographe-plasticien ne met pourtant pas en avant tous les côtés de l’art de Rouse. En effet, l’architecture n’est ni comprise dans le terme “*photographe*” ni dans celui de “*plasticien*”. On en appelle alors à une problématique plus ambiguë : la fonction de Rouse en tant qu’artiste peut-elle être rangée dans une catégorie ? Jocelyne Lupien utilise le terme « d’art sans étiquette² » pour parler de son travail aux diverses facettes.

« Georges Rouse est-il photographe, installateur, peintre ou architecte? Laquelle de ces réponses est la vraie? Puisque toutes ces réponses sont bonnes et que toutes ces pratiques sont présentes dans sa démarche, il y a donc une sorte d’indécidabilité féconde face au contenu représenté dans ces photographies³ ».

La discipline Histoire de l’Art tente de classer tout ce qu’elle peut. Malgré le fait que l’œuvre de Rouse repose entièrement dans la photographie finale, elle sollicite pleinement les autres domaines. Sans eux, elle n’existerait pas de la même manière. Une dépendance entre chaque expression artistique s’établit. Pour que la peinture et l’architecture soient vues par le spectateur, il faut qu’elles soient photographiées, sinon elles seront détruites avec le lieu et inversement, pour que la photographie prenne forme, il faut qu’elle contienne la peinture et l’architecture. Sinon elle ne serait pas l’œuvre à voir. Cette interdépendance entre les médiums crée une sorte de force virtuelle qui surpasse les définitions envisageables pour l’art de Georges Rouse. Cet artiste a lié tous les procédés en les plaçant sur une même longueur d’ondes, un fil horizontal qui harmonise les disciplines artistiques. Les hiérarchies entre elles sont oubliées, recalées au rang d’inutile. L’artiste part d’un état d’esprit que toutes les qualités sont exploitables. Les caractéristiques de chaque domaine sont utilisées et aucune n’est laissée de côté.

De part son intervention *in situ*, l’artiste réconcilie les multiples modes d’expression artistique. Il s’oppose alors à une ancienne théorie moderniste de Clément Greenberg (qui

¹ In « Conversation en chantier avec Georges Rouse », *Georges Rouse 1981-2000*, éd. Bartschi-Salomon, 2000, p. 18

² *Ibid.*, p.17

³ *Ibid.* p. 17

n'est plus d'actualité lorsque Georges Rousse commence sa carrière mais qui a tant marqué les esprits de son époque) écrite dans les années 1940 – 1950. Ce théoricien et critique d'art a développé l'idée que chaque art, pour être purifié et revenir à son essence originelle doit se débarrasser de toutes les conventions qui ne lui sont pas essentielles. Ainsi, on pourrait découvrir son "degré zéro" et l'essence de cet art pourrait alors se manifester dans toute sa pureté. Un processus d'auto-purification est nécessaire. Mais cette théorie est vite mise en décalage avec un monde qui prône le métissage de diverses choses (en particulier les arts). Georges Rousse s'oppose totalement à cette théorie. Il ne purifie pas les arts, il les associe, il les expérimente entre eux. Il cherche des aspects nouveaux qui pourraient intervenir dans son installation et dans sa relation avec l'architecture et la peinture. Ainsi, il fait appel à différentes notions et différents médiums artistiques afin de faire apparaître de nouvelles recherches et problématiques qui alimentent son œuvre. L'œuvre de Georges Rousse réconcilie les arts et les anciennes querelles. Elle s'inscrit dans un contexte favorable à ce mélange des disciplines. Un contexte d'une société qui tisse des liens entre chaque domaine. Un cadre positif pour la recherche artistique et les nouveaux enjeux qu'elle suppose. Chaque médium devient dépendant d'un autre, et à eux tous, ils forment un type d'expression artistique qui abolit définitivement les anciennes théories modernistes. C'est avec cette fusion des médiums et l'emploi de plusieurs outils que Georges Rousse va soulever de nouveaux enjeux d'ordre visuels.

3.2. La déconstruction mentale et l'anamorphose.

Il faut savoir que Georges Rousse n'affirme que partiellement la notion d'anamorphose dans son art. En effet, une anamorphose est une image déformée qui retrouve sa proportion d'origine quand on la regarde d'un certain point de vue. Une image qui a été élaborée sur un plan bidimensionnel, comme une toile par exemple. La période de la Renaissance est féconde en ce qui concerne les recherches sur la représentation de l'espace. Piero Della Francesca est l'un des pionniers pour les travaux de perspectives et d'anamorphoses, il en donne les principes dans son ouvrage *De Prospectiva Pignendi*. Son œuvre la plus célèbre est *La flagellation du Christ*, elle a été réalisée sous la demande du Cardinal Bessarion aux alentours de 1455. Ce tableau expose des proportions réfléchies, une construction harmonieuse et des lignes de fuites dessinées à partir d'un point mono-focal. On ne parle pas d'anamorphose, puisqu'il n'en est pas question, mais la perspective et les différents plans s'enchaînent parfaitement à partir d'un point de vu. Les dispositions des personnages ne sont pas anodines, elles ont été pensées de sorte que le regard vienne se poser

en dernier lieu sur la scène principale : c'est-à-dire la flagellation du Christ. Le regard du spectateur est conduit par des lignes de fuites horizontales et verticales qui dressent une perspective sur plusieurs plans mais qui ne laissent aucune liberté au regard du spectateur. C'est à partir de cette époque que la construction d'un tableau va être savamment étudiée. Certains théoriciens ont émis l'idée qu'à partir du XIV – XV^e siècles, les peintres ont utilisé des lentilles optiques pour réaliser leurs œuvres. La *camera obscura* a aussi permis à de multiples artistes de perfectionner leur art dans le domaine de la construction en perspective. Cette chambre obscure remonterait au IV^e siècle avec le philosophe Aristote qui décrit une éclipse solaire dans une pièce obscure dont la paroi est percée d'un trou pour que l'image de l'éclipse se forme sur un mur opposé. Ce procédé très technique a été développé tout au long de la Renaissance afin d'améliorer la vie des artistes mais aussi des scientifiques. Le travail d'anamorphose est dans cette continuation historique dans la manière d'appréhender l'espace et de pouvoir reproduire fidèlement le paysage.

Anamorphose (du grec *ana* : en remontant, qui marque le retour vers, et *morphé* : forme) est donc une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites de sorte qu'elles se redressent à un point de vue précis. C'est une déclinaison des travaux établis sur la perspective. C'est une destruction pour un rétablissement, un mécanisme puissant qui implique une démarche minutieuse et très articulée. À l'époque où elle s'est développée, les formes employées pour l'anamorphose étaient des figurations, la technique durant les siècles a évolué et concerne maintenant les formes géométriques dites abstraites. L'anamorphose la plus connue remonte à 1533, c'est une huile sur panneau de chêne d'Hans Holbein le Jeune, nommée *les Ambassadeurs* (Fig.20, vol. II, p. 12). Un crâne apparaît lorsqu'on se positionne au point focal choisit par le peintre, c'est donc une vanité. Ce procédé montre un objet tridimensionnel peint sur un support bidimensionnel. La problématique des peintres de la Renaissance était de savoir utiliser les lois physiques et mathématiques dans un espace sans profondeur pour créer l'illusion d'une troisième dimension. Et c'est en ce point que le travail de Rousse s'en éloigne. En effet, celui-ci part d'un espace tridimensionnel pour présenter une photographie qui aplatit le processus d'illusion de la perspective (bidimensionnelle). Au départ, son espace est tridimensionnel, il devient ensuite plat au moment où l'artiste le dessine pour mieux se familiariser avec. Il part de ce dessin pour en arriver à la photographie, qui elle aussi est bidimensionnelle mais qui peut faire part d'un espace tridimensionnel. La photographie contrairement au dessin, est lisse et sans matière. Elle régularise les traits, et c'est aussi à travers cette notion de dissimulation des matières que l'enjeu du travail de Rousse prend tout son sens. L'artiste crée une forme illusionniste qu'il travaille à partir d'un point focal, pour ensuite l'enfermer dans une photographie qui sera ce qu'on donne à voir. Il

témoigne au sujet de son œuvre réalisée à Montréal, dans le pavillon de l'U.Q.A.M¹:

« C'est une anamorphose, mais pas seulement une anamorphose puisqu'il y a une architecture qui est construite à l'intérieur de l'anamorphose. Je tiens à le préciser, parce qu'en fait je ne revendique pas facilement le mode anamorphose, dans la mesure où je ne donne pas à voir un déplacement dans l'espace ni donc à rechercher le point de vue, et du fait aussi que la photographie ne montre qu'une chose, construite, visible, directement de face. Le processus d'anamorphose, c'est-à-dire le déplacement dans l'espace, n'existe pas. Par contre, on peut dire en fait, que ce déplacement existe de façon statique, car devant l'image, devant la photographie, il y a déconstruction mentale de cette photographie/ cette chose que j'ai construite dans l'espace² ».

Habituellement, en face d'une anamorphose, le spectateur va chercher à retrouver l'objet tridimensionnel et de ce fait, le point focal en se déplaçant dans la pièce où se trouve l'œuvre. Le travail de Georges Rousse n'implique pas cette démarche physique. En effet, devant la photographie, le spectateur va tout d'abord essayer de comprendre comment cela est possible, et ensuite aboutir à une réflexion sur l'acheminement du processus illusionniste. C'est à partir de ce moment là que la déconstruction 'statique' et mentale débute. Le photographe a déjà trouvé le point focal de l'œuvre, il s'est basé sur celui-ci tout au long de sa construction, le spectateur va alors essayer de se projeter dans l'espace pour comprendre.

« L'appareil photo est l'outil final qui me permet de dessiner dans l'espace. Et mon but est que l'observateur progresse dans l'image par un 'cheminement statique'. Celui du regard qui perçoit les lignes, leurs rencontres, leurs assemblages³ ».

Le regard est sans cesse sollicité, inquiet par quelque chose qu'il n'a pas l'habitude de voir, car il est éloigné de la réalité. Et lorsque notre perception visuelle est perturbée, le corps cherche tout de suite à comprendre pourquoi et comment. Comment se fait-il que j'ai devant moi une reproduction d'un endroit tridimensionnel où une figure plane s'élève au milieu de celui-ci ? Le spectateur ne trouvera pas la réponse en se déplaçant dans la pièce où est exposée la photographie. Puisqu'une photographie, dans sa définition, est la capture d'une fraction de seconde de la réalité. Elle fige les choses. Force est de constater que le spectateur n'a pas d'autres choix que d'aller se balader mentalement (et donc statiquement) dans le cliché photographique. Il fait alors appel à son imaginaire, ses connaissances et sa curiosité. Par cette démarche de remise en contexte, il va petit à petit se familiariser et s'approprier l'œuvre. C'est une longue remise en question sur les procédés utilisés par l'artiste, qui ne les expose pas au grand public. Il ne faut pas non plus se cacher qu'à l'ère des nouveaux logiciels

¹ Université du Québec À Montréal.

² In Jean M-J., « Georges Rousse, dévoilement », *l'Authenticité 2*, n°41, 1998, p.7

³ Interview de Georges Rousse, *Photographie de l'invisible*, propos recueillis par Mathieu Menossi pour Evene.fr (28/05/2008)

de retouches photographiques la question devient de plus en plus difficile. Certaines personnes passent sûrement devant l'œuvre de Rouse rapidement en pensant que l'artiste a utilisé un logiciel. C'est peut-être aussi à cause de cela qu'il a décidé d'ouvrir les portes de son atelier au public, pour prouver que tout est bien fait sur place, manuellement. Ce qu'il refusait catégoriquement au début de sa carrière, parce-qu'il croyait que la photographie finale se suffisait à elle-même dans la démarche de reconstitution de l'acte artistique. Finalement, il décide d'ouvrir les portes et mettre à nu ses procédés. Le public pourrait alors faire lui-même l'expérience de la relation avec l'architecture. Et c'est ce qui intéresse l'artiste : inclure des gens dans la mémoire de son œuvre, de sa photographie. Ils pourront rapporter d'une manière différente leur vision du lieu, leur relation avec l'espace et se démarquer de ce que montre la photographie. En déconstruisant la photographie mentalement, ils dressent un monde virtuel entièrement subjectif, constitué de leur imaginaire, leur expérience et leur appréhension de l'œuvre. Ainsi, la photographie présente devant eux devient la leur. Cet espace qui fut un temps réel, mais qui, au jour de cette déconstruction mentale, n'est plus, retrouve une vie. Les spectateurs font alors l'expérience d'une rencontre avec une architecture qui n'existe plus, sauf dans les mémoires et sur papier photographique. Lorsque le spectateur entre en contact avec ce cliché, qu'il commence à chercher le processus de réalisation, va s'opérer une rencontre. La rencontre entre un être humain et un lieu abandonné. Et cette rencontre va se renouveler autant de fois que le cliché photographique sera décortiqué par une personne de passage. Ainsi, le lieu abandonné ne l'est plus tellement. Il est visité au travers d'une photographie qui cadre un espace défini et où se trouve une forme colorée. Le lieu n'est pas vu en entier, dans tout son état, mais le spectateur peut essayer de le reconstituer, de lui donner une deuxième vie. C'est aussi pour cet aspect de renouveau que l'artiste Georges Rouse est un virtuose. Il arrive à redonner une histoire sans cesse nouvelle dans chaque lieu où il est intervenu. Il laisse un côté mystérieux dans l'emploi des procédés.

Georges Rouse nuance entre le fait de dévoiler toute la technique avec un côté scolaire, pédagogique et mettre en place une sorte de combinaison, qui serait d'expliquer ses procédés en vue d'une meilleure lecture de la photographie. Il est vrai que la compréhension de son œuvre reste difficile si l'on possède seulement comme indice l'œuvre finale. L'artiste se refuse l'exposition de tout autre cliché pris en dehors du point focal :

« Cela voudrait dire qu'en même temps que je fais une œuvre, il y en a une deuxième qui peut exister. Cela n'est pas mon idée. J'œuvre pour faire une réalisation dont les traces sont anecdotiques par rapport à cette action de création. Mon intention est de faire un tableau, à partir d'éléments réels et photographiques. Après le spectateur qui ne regarde que la photo peut deviner

un procédé illusionniste¹ ».

En laissant pénétrer des personnes extérieures dans son atelier, Georges Rousse donne des indices sur les techniques employées. De plus, dans certains courts métrages sur son travail, on le voit travailler en direct. Par des médiums de types documentaires, l'artiste dévoile quelques clefs qui facilitent la compréhension de son œuvre. Dans une société qui ne laisse pas vraiment de place au mystère, où tout le monde veut immédiatement tout savoir sur tout, il se voit obligé d'illustrer ses procédés par des images. Parce-que ce qui fait vivre l'œuvre, c'est de comprendre comment elle en est arrivée à ce stade photographique, tout en laissant avec cette recherche de compréhension, une part de mystère. Quels ont été les procédés utilisés pour aboutir à une œuvre plane illusionniste tirée en grand format ? Comment cet artiste a-t-il organisé son espace en vue d'une simple photographie qui abrite tout un cheminement complexe, qui mêle tous les arts, toutes les techniques ? C'est cette petite partie d'anamorphose qui se trouve dans l'œuvre qui va engendrer tous ces questionnements. Elle apporte un caractère impressionnant, qui défie les échelles de grandeurs ainsi que les différents plans. Mais l'artiste insiste bien sur le fait que l'anamorphose n'est pas le but premier de son travail, elle ne lui sert que d'outil.

« Pour moi, l'anamorphose n'est ni plus ni moins qu'un outil, comme le pinceau quand je dessine une forme ou l'architecture quand je construis ou casse un mur. Elle n'est rien d'autre qu'un simple outil visuel² ».

Georges Rousse utilise l'anamorphose comme le ferait un mathématicien avec une formule mathématique pour résoudre un problème. Il fait se compléter les médiums les uns des autres, ce ne sont que des outils, c'est-à-dire des moyens en vue d'une seule et unique fin : la photographie. Malgré le fait que la peinture, l'architecture, la sculpture ainsi que les notions très techniques d'anamorphose et de perspective soient employées en tant qu'instruments afin d'aboutir à une installation, elles remplissent tout de même un rôle essentiel. Chaque élément dans l'œuvre a ses caractéristiques. La peinture, par exemple, apporte la couleur (qui est essentielle dans le travail de la lumière. Elle la met en valeur, la sublime, lui donne encore plus d'énergie, symbolise quelque chose, une émotion, une dimension). L'architecture apporte le fond de toute la réflexion qui va s'enchaîner avec des dessins, des croquis et des photographies du lieu. Il n'y a donc pas vraiment d'anamorphose dans le travail qu'il réalise, puisque la photographie fait référence à une surface et l'œuvre de Georges Rousse s'articule dès le départ autour d'un médium qui en appelle à la deuxième dimension : il y a donc quelque chose de frontal. L'anamorphose s'organise tout de suite dans un espace plane car elle est

¹ Paquet B., « Georges Rousse : la mise en œil du lieu », *Vie des Arts*, vol. 41, n°169, 1997-1998, p. 21

² Entretien entre Philippe Piguet et Georges Rousse in *Georges Rousse*, [cat. Exp. Musée Chateauroux], décembre 2003 à février 2004, p. 37

retranscrite sur un verre dépoli. C'est en passant par ce procédé que l'artiste suggère une remise en question chez le spectateur. Ses œuvres sont là pour mettre en route une réflexion sur l'utilisation des différents médiums, et la place qu'ils occupent dans ce travail. Il vient stimuler l'intellect du public en lui présentant une image plane qui a été réalisée dans un espace en trois dimensions.

3.3. Le mouvement interne.

Cette déconstruction mentale dans l'œuvre de Georges Rousse implique un mouvement. Sous une forme ou une autre, le mouvement est la dynamique d'une expérience perceptuelle qui se développe énormément chez les artistes contemporains. Ces artistes ont cette volonté de manipuler l'espace tout en suscitant chez le spectateur quelque chose de nouveau, quelque chose de déroutant, qui le ferait entrer dans une sorte de réflexion sur l'essence de l'œuvre.

L'expérience esthétique classique répond à la demande d'un sujet face à un objet. C'est-à-dire que le sujet (spectateur) n'a pas besoin de se déplacer devant l'objet (œuvre picturale ou sculpturale) pour pouvoir la comprendre dans tout son ensemble. Le spectateur n'a aucun rôle à jouer si ce n'est peut-être regarder de manière entièrement passive l'œuvre. L'œuvre est statique, le spectateur aussi, ils ne rentrent pas en contact l'un avec l'autre. Aucune notion de mouvement n'est envisageable dans le but de décrypter le tableau. Ce n'est que dans les années 1950-1960 qu'on voit émerger quatre courants qui rompent entièrement avec cette conception. Ces quatre courants répondent aux noms d'Art cinétique, *Op Art*, *Action Painting* et *Colorfield Painting*. Ils émettent tous l'idée de mouvement présent dans une œuvre. Cette notion de mouvement se divise en deux catégories : tout d'abord, il y a le mouvement externe (avec l'Art cinétique et l'*Action Painting*) qui propose des œuvres animées par des mouvements réels (comme les travaux de Jean Tinguely (1925-1991)). En revanche, dans l'*Action Painting*, l'œuvre finale ne produit pas physiquement de mouvement mais elle met l'accent sur le mouvement du corps au moment de la création de celle-ci. La toile apparaît alors comme étant la trace de cet enregistrement de l'action, elle est le champ de bataille entre l'artiste et son instinct artistique. Le mouvement est physiquement présent et directement visible (en amont de l'œuvre, ou dans celle-ci), il occupe une grande place dans les réalisations contemporaines et devient la dynamique d'un travail.

Deuxièmement, il y a le mouvement interne qui inclut l'*Op Art* et le *Colorfield*. Ce mouvement interne implique un mouvement de l'œil engagé dans son activité de perception. Les œuvres de celui-ci ne bougent pas réellement, elles ne présentent pas non plus de trace de

mouvement dans leur technique. Elles ne se balancent pas dans la salle où elles ont été installées. En revanche, elles font appel à la vision du spectateur. L'œuvre devient mobile et changeante sous l'œil de celui-ci. Elle devient indissociable de son activité de perception. L'*Op Art* présente des effets immédiats sur le spectateur, tandis que le *Colorfield painting* met l'accent sur la perception visuelle interne (état de concentration). Le mouvement ne relève ici, ni d'une agitation physique de l'objet, ni d'un phénomène de trace mais bien de la naissance d'un effet interne au spectateur que chacun s'approprie subjectivement.

L'œuvre de Georges Rousse touche un peu à ces deux types de mouvement : on peut évoquer le mouvement externe, c'est-à-dire le mouvement réel qui s'opère pendant la mise en place de l'installation où l'artiste effectue des allers-retours entre son appareil photographique et l'endroit architectural à traiter en question. Cette danse répétitive qui permet de donner corps à l'œuvre se rapproche de l'acte de Jackson Pollock (évoqué précédemment) lors de ses *Actions Painting* où tout repose justement sur ce processus et où le résultat final est sur la toile. Mais la présence de mouvement dans l'œuvre de Georges Rousse paraît pertinente dans la notion de mouvement interne. En effet, le mouvement dans son art se retrouve grâce à l'utilisation de l'anamorphose comme outil. Le présence de cette notion évoque forcément un mouvement lorsque le spectateur se retrouve face à l'œuvre. Mais la nature de ce mouvement varie en fonction de la nature finale de l'œuvre en question. Chez Rousse, c'est par le processus de déconstruction mentale qui impliquera un mouvement interne de la part du spectateur. Tandis que dans l'œuvre de Felice Varini, l'anamorphose est utilisée de la même manière que dans le travail de Rousse, mais cette fois-ci c'est au spectateur de trouver le point focal. Ainsi, par cette recherche du point focal unique, le spectateur va effectuer un mouvement externe comme il le ferait devant le tableau d'Hans Holbein Le Jeune avec *les Ambassadeurs* pour reconstituer le crâne de la vanité. Si le processus de création et de réalisation est le même pour les deux artistes contemporains, l'œuvre finale n'a pas la même nature. En effet, Georges Rousse travaille avec la notion d'éphémère. Notion qui sera équilibrée par l'apport de la photographie qui inscrira l'œuvre dans le temps et la durée. Felice Varini opte pour un travail dans les lieux publics. Le spectateur peut alors chercher lui-même le point de vue privilégié. Cet artiste nous montre les coutures de son travail et de ses techniques. Le spectateur est directement amené sur le lieu de création (qui est le même que le lieu de réception). Il peut évoluer dans la même dimension que l'œuvre et y trouver plusieurs points de vue. Varini admet facilement que dès qu'il définit un point de vue, il y en a plein d'autres qui apparaissent (qui sont subjectifs à chaque spectateur). À partir du moment où l'on s'éloigne du point privilégié, l'œuvre s'éclate en petits fragments de peinture dans le paysage. Cette fragmentation fait aussi partie de l'œuvre de Felice Varini. Celui-ci ne va pas forcer le

spectateur a trouver le point focal directement, il laisse apparaître les “Hors points de vue” facilement. C’est aussi une dynamique de son travail, passer d’abord par les points de vue hors focal pour arriver au point de vue privilégié. Lorsqu’il photographie ses œuvres afin de les communiquer virtuellement (via son site internet par exemple), il ne se contente pas de prendre qu’une seule photographie (contrairement à Georges Rousse). Il dresse tout un panorama photographique du paysage autour de l’œuvre. Son intervention au Salon-de-Provence en 2013 appelée *Double disque évidés par les toits* (Fig. 21, vol. II, p.13) marque sa volonté de faire partager au spectateur une expérience de recherche dans la reconstitution de l’œuvre. Le point focal (qui se situe au niveau du château de l’Empéri) montre deux gigantesques disques côte à côte, qui s’étalent sur plusieurs plans du village, peints d’un rouge flamboyant. En entamant une recherche sur le point de vue, les spectateurs vont effectuer un cheminement urbain, qui ne sera jamais le même en fonction des personnes. Ce que l’artiste veut montrer n’est pas ces deux disques reconstitués à partir de la terrasse nord du château, mais plutôt les multiples points de vue éclatés de l’œuvre.

« Le point de vue va fonctionner comme un point de vue de lecture, c’est-à-dire comme un point de départ possible à l’approche de la peinture et de l’espace. La forme peinte est cohérente quand le spectateur se trouve au point de vue. Lorsque celui-ci sort du point de vue, le travail rencontre l’espace qui engendre une infinité de points de vue sur la forme. Ce n’est donc pas à travers ce point de vue premier que je vois le travail effectué. Celui-ci se tient dans l’ensemble des points de vue que le spectateur peut avoir sur lui¹ ».

Parce-qu’après tout, tout le monde sait ce qu’est un cercle ou un disque mais personne ne sait ce qu’il va advenir d’une démarche qu’on adopte pour redonner un sens à ces morceaux disloqués sur les murs des diverses habitations. C’est grâce à cette démarche que l’on peut parler de mouvement externe dans son œuvre. Le mouvement est provoqué par le spectateur lui-même (tandis que les œuvres appartenant à l’art cinétique bougent d’elles-mêmes par exemple comparatif). On est dans un mouvement externe mais qui ne vient pas de l’œuvre (qui est entièrement statique puisque c’est l’apport d’une couleur dans le paysage). Le spectateur joue donc un rôle essentiel dans l’œuvre de Varini. Il est la pièce qui termine celle-ci, alors que chez Georges Rousse, au moment de la prise de la photographie, l’œuvre est cadrée et terminée. La reconstitution mentale venant du spectateur n’appartient qu’à lui. Soit il décide de passer devant la photographie sans approfondir la question des techniques et des procédés employés par l’artiste pour aboutir à ce résultat, soit il s’attarde devant et entame une longue réflexion sur la mise en place de l’installation enfermée dans une photographie qui se trouve sous ses yeux.

C’est cette question de mouvement et de finalité de l’œuvre qui différencie les deux

¹ In « Felice Varini, les délices du cercle », *Kunstbulletin*, n°9, 2009, p. 36

artistes. Leur démarche et les formes qu'ils emploient se rapprochent esthétiquement parlant, si ce n'est peut-être que dans certaines de ses interventions, Varini travaille de nuit pour pouvoir projeter la forme sur l'espace et dessiner les contours à la craie. On retrouve dans les deux cas, les mêmes types de formes géométriques. En effet, dans l'intervention de Felice Varini en 1981, 22, rue Pali Kao n°1 (Fig. 22, vol. II, p.13), (située dans l'usine de Pali-Kao à Paris) on découvre une installation semblable à celles de Georges Rousse. L'artiste Suisse a tracé un cercle jaune évidé dans un endroit de l'usine qui semble délaissé. Varini utilise une seule couleur par lieu pour maintenir la notion d'unicité de la forme. Ce cercle jaune pâle évolue dans les différentes parties de la pièce. Il met en valeur les deux petites marches qui se retrouvent dans le centre du cercle et donnent sur une ouverture et un puits de lumière. Ce travail pourrait se confondre avec ce que produit Georges Rousse, surtout que le seul moyen de le voir au jour d'aujourd'hui c'est au travers d'une photographie. Felice Varini fait photographier (ou photographie lui-même) ses œuvres pour marquer leur existence. Mais lors de la prise de la photographie, il va aussi sortir du point focal pour prendre une autre photographie de fragments de peinture. Pour lui, la photographie n'est qu'une empreinte documentaire.

Avec l'emploi de la technique de l'anamorphose, Georges Rousse et Felice Varini mêlent peinture et architecture dans leur travail mais l'œuvre finale qu'ils présentent n'est pas de la même nature. Dans sa démarche et l'utilisation de divers procédés, Felice Varini vient questionner la place du point de vue qui est la clé centrale pour la bonne lecture de son œuvre. Si le spectateur ne trouve pas le point de vue privilégié après le cheminement de recherche de celui-ci, l'œuvre ne peut pas être appréhendée complètement. En effet, tout le travail de Varini se déploie dans l'acte du spectateur. En revanche, les photographies de Georges Rousse n'impliquent pas cette problématique. Puisque le photographe prend lui-même la photographie à partir du point focal. La place qu'occupe alors le spectateur n'est pas la même. Son rôle à jouer non plus.

Partie IV.

ENJEUX PHOTOGRAPHIQUES.

4.1. Le virtuel dans les photographies de Georges Rousse.

Le photographe joue avec les trompe-l'œil et les notions "réel" et "irréel" sont faussées. Il y a un basculement entre la réalité et l'illusion dans les photographies de Georges Rousse. Un profond questionnement sur les choses qui touchent à la perception humaine, aux sensations qu'on éprouve lorsqu'on se retrouve face aux clichés de l'artiste. Et pourtant Georges Rousse partage l'idée que ce que l'on voit est bien réel.

« J'ai toujours pris comme principe que les images que je construit sont appuyées sur le réel ; et l'appareil photo me permet de saisir le réel : donc ce que l'on voit c'est vraiment le réel¹ ».

L'œuvre *Montbéliard 1995* (Fig. 23, vol. II, p.14) vient questionner tout ce concept de trompe-l'œil et de vision bidimensionnelle faite à partir d'un espace tridimensionnel. En effet, dans un endroit repeint de noir où les traits architecturés sont repassés de blanc (et donc mis en valeur), le mot *Réel* apparaît dans une teinte rouge. Cette couleur qui contraste totalement avec celle du fond, laisse visible la matière des espaces sur lesquels elle s'appuie. Elle vient se coller à la rétine du spectateur qui entre alors dans une phase de questionnement sur la nature de ce qu'il a sous les yeux. Si Georges Rousse affirme fermement que ce qu'il nous présente est bien réel, le spectateur va plutôt chercher à savoir si ce qu'il a devant lui ne relève pas du virtuel et donc, de l'utopie. Puisqu'une utopie est souvent liée à quelque chose de virtuel. Dans sa définition, le mot virtuel désigne quelque chose qui n'a pas été réalisé, qui reste sans effet actuel. À première vue, on pourrait penser que cette définition ne correspond pas au travail de Georges Rousse. Pourtant,

« Elles (les photographies) ne représentent pas l'espace architecturé ou peint qui a permis la réalisation des photographies puisque l'espace présenté par les photographies n'existe pas en dehors de son actualisation par le dispositif optique. C'est un espace virtuel² ».

La photographie comme œuvre présentée répond à un réel passé tandis que le processus de création in-situ relève d'un "ailleurs". Un ailleurs parce qu'il n'existe plus au moment où le spectateur rencontre la photographie. Ce lieu dans lequel est née la forme qui est restituée par la photographie a été détruit ou réhabilité. Ainsi, l'espace qu'il présente est un espace impénétrable physiquement. On peut l'inventer, le refaire dans notre tête à notre manière. Toute la démarche qui accompagne l'artiste lors de la mise en place de son installation (peinte ou sculpturale) est importante, pourtant, il tire un voile sur tous les procédés utilisés en photographiant son installation à la fin de son travail. L'espace dans lequel l'œuvre a évolué

¹ Jean M-J, « Georges Rousse, dévoilement », *l'Authenticité* 2, n°41, 1998, p. 7

² Lambert X., « Espace réel, virtuel, fictionnel », in *Espaces transfigurés à partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Figures de l'Art n°13, éd. Université de Pau, 2007, p. 293

jusqu'à prendre sa forme finale a été réel au moment de la conception. Mais dès que Georges Rousse prend la photographie finale, il fait de cet espace réel, un espace virtuel, qui ne sera jamais plus que du passé. Un passé qui peut être imaginé pour certains (les spectateurs) et qui donc sera virtuel, et un passé expérimenté pour d'autres (l'artiste et ses aides qui sont intervenus *in situ*). À partir du moment où le lieu est capturé dans l'objectif, il est condamné à être oublié et reconstitué par le spectateur. Étant donné que celui-ci ne s'est jamais rendu *in situ*, il va se l'imaginer de façon subjective et ainsi, le rendre sans effet actuel. Le lieu va renaître différemment dans les consciences de chaque individu confrontés à la photographie finale. Chacun va se réinventer l'histoire de celui-ci, et ainsi, le rendre virtuel et utopique.

Lorsque l'on parle de virtuel, on évoque aussi la notion d'utopie. "Utopie" qui vient du grec, désigne ce qui est "en aucun lieu" ('*U*' qui signifie "non" et "*topos*" qui veut dire "lieu"). Lorsque le spectateur se retrouve devant la photographie, il est amené à voir différents espaces : celui qui a été détruit, celui qui a été réaménagé par l'artiste et celui qu'il va lui-même rebâtir subjectivement. Cette notion de virtuel ouvre le champ des possibles dans la photographie de Rousse. Chaque personne est libre de voir ce qu'elle souhaite dans les espaces photographiques de l'artiste. L'exposition qui se déroule au Plateau de l'Hôtel de Région à Lyon du 4 avril au 26 juin 2014 *Utopies Partagées* appuie bien cette volonté de donner à voir quelque chose d'idéal. Le titre de l'exposition n'est pas anodin, les utopies partagées sont des projets idéaux, construites ensemble. Cette exposition recense les productions de Georges Rousse depuis 1982 jusqu'à aujourd'hui.

Dans ce que désigne le mot utopie, Georges Rousse y projette des couleurs, des espaces, de la littérature, de la lumière. Si par définition, une utopie est irréalisable, elle l'est dans l'art de Georges Rousse mais pour une durée limitée. En effet, le côté éphémère des lieux dans lesquels il intervient marque quelque chose qui ne pourra jamais être réalisé et durer dans le temps. Ainsi, ses interventions sont vues comme des espaces utopiques. La notion d'utopie se retrouve aussi chez chacun des spectateurs qui s'approprient personnellement l'œuvre photographique comme un espace imaginaire. L'imaginaire chez Rousse est un des moteurs de son art. En effet, lorsqu'il découvre un lieu, il projette quelque chose d'imaginaire sur cet espace, ensuite, une fois que la photographie finale est exposée, il laisse le spectateur imaginer l'espace.

« Georges Rousse a une façon de vivre l'espace qui le fait basculer dans des régions imaginaires. Par son travail, il révèle l'esprit des lieux. À Berlin en 1998, j'ai découvert un lieu avec lui ; cette expérience a amplifié ma capacité imaginaire¹ ».

Lorsque l'on parle d'imaginaire, on évoque forcément l'utopie. L'artiste aide au

¹ Entretien téléphonique avec Philippe Piguet (voir annexe 2, vol. II, p.18)

développement des espaces utopiques subjectifs de chacun. Des espaces dans lesquels le spectateur est confronté lors des expositions des œuvres. Toutes ses installations prennent racine dans la réalité des choses, rien n'est virtuel dans son essence, c'est ensuite que l'espace imaginaire, virtuel et utopique se construit au fur et à mesure dans les consciences. Rien n'est irréel, tout se base sur la matérialité des lieux et des médiums employés. Ce qui constitue l'imaginaire, c'est l'effacement de l'installation au profit de la photographie ainsi que la capacité du spectateur à se projeter dans l'espace en question. On en revient aussi à la volonté de Georges Rouse au début de sa carrière : peindre des personnages dans des lieux dévastés pour redonner une vie et une énergie. En résumé : bâtir une utopie, apporter un imaginaire dans un lieu où les projections d'avenir étaient closes.

Le travail de Georges Rouse au début de sa carrière dans sa période figurative se rapproche de celui d'Ernest Pignon Ernest. En effet, ces deux artistes de la même génération et qui se connaissent au-delà du domaine professionnel, ont un rapport social avec les lieux dans lesquels ils interviennent. Tandis qu'Ernest Pignon Ernest situe l'œuvre dans la rue, Georges Rouse la capture dans l'objectif photographique. Ils ont tout deux une approche du lieu comme un endroit de mémoire et d'histoire, les images qu'ils produisent s'élaborent à partir de ces lieux. En 2012 ils ont travaillé dans un même endroit : la prison Saint-Paul (région lyonnaise). Un lieu qui est désaffecté en 2009 pour en faire une université catholique (prévue pour 2015). D'un lieu d'enfermement on passe alors à un lieu d'ouverture. Cette transmission devait être marquée par un événement. On appelle alors cinq artistes dont Ernest Pignon Ernest et Georges Rouse. Dans la plastique de leurs œuvres, ils sont très différents (surtout lorsque Georges Rouse abandonne la figuration au profit des formes géométriques en à plat de couleur) : c'est dans leur volonté de s'imprégner des lieux avec ce caractère humaniste et social qu'on leur trouve des points communs. Ernest Pignon Ernest investit les endroits de circulation (coursives, couloirs...) de la prison Saint-Paul avec une œuvre qui tient compte du lieu ; « J'ai eu le sentiment que les travaux annonçaient une amnésie générale² ». La nécessité de rendre un dernier hommage aux personnes décédées dans ce lieu était ressentie. Il dessine des portraits à la pierre noire, très individualisés : « En fait, je ne cherche pas à représenter, je cherche à rendre présent³ ». Le souhait de ce pionnier du *street art* est de redonner de la vie dans ce lieu (comme le voulait Georges Rouse au début de sa carrière). Même s'il travaille avec la figuration, il se refuse tout élément pouvant provoquer le pathos (effusion de sang, personne en train de se pendre par exemple...). Ce travail de l'empreinte (présence mais qui n'est plus qu'une trace) se retrouve aussi chez Georges Rouse mais dans

² Caroline Broué dans « La grande Table : Ernest Pignon Ernest », reportage pour France Culture (radio) du 5/02/2014, à 7:05

³ *Ibid.* 10:20

une toute autre forme esthétique. En effet, chez Georges Rousse, l’empreinte va apparaître dans le médium photographique avec cet aspect éphémère de son travail qui perdure dans le cliché, tandis que chez Ernest Pignon Ernest tout se joue dans le souvenir qu’évoque le lieu de l’intervention. La présence est sans cesse rapportée à l’absence, et ces deux notions forment le travail d’une empreinte dans l’espace. Dans une des cellules de la prison Saint-Paul, Georges Rousse déploie un carré bleu ciel sur un fond complètement noir (Fig. 24, vol. II, p. 14). Le carré est symbolique du ciel pour Georges Rousse, le carré de ciel que les détenus peuvent apercevoir par la fenêtre de leur cellule. Pour mettre une distance par rapport au ciel de ce carré, Georges Rousse lui donne une texture striée à la craie bleue. Ainsi, il apporte l’idée de l’enfermement de cet endroit. Cette notion de liberté/ enfermement est le résultat d’un dialogue entre l’artiste et l’architecture du lieu, comme l’a fait Ernest Pignon Ernest. Même si la forme esthétique de leurs œuvres reste différente, la façon dont ils appréhendent l’espace, dont ils s’imprègnent du lieu les rapproche.

Ces deux artistes sont des personnes qui interviennent *in situ*, et qui font de l’architecture le support premier de leurs créations. Ils développent dans leur travail une ambiguïté entre ce qui est réel et irréel : chez Georges Rousse, c’est dans l’utilisation de l’anamorphose, chez Ernest Pignon Ernest c’est dans la figuration de ses personnages – ont-ils vraiment existé? La rue est la toile sur laquelle les artistes interviennent pour redéfinir les notions de réalité et d’illusion.

4.2. Le rapport au sacré.

Bien que Georges Rousse termine son travail avec le médium photographique, il utilise aussi la peinture dans son intervention. Ainsi, il vient soulever des questions sur l'utilisation de la peinture en art. Il est admis classiquement qu'être peintre, c'est exercé son talent sur une toile. Le plan et les qualités de la deuxième dimension font partie des caractéristiques propres à la peinture de chevalet. La relation entre l'artiste et sa toile vient de sa volonté de vouloir donner l'illusion d'une troisième dimension sur un support bidimensionnel (lorsque les peintres ont commencé à employer la perspective dans leur technique). Georges Rousse en décidant d'intervenir sur l'architecture s'inscrit dans le courant du rejet de la toile et de ses caractéristiques planes pour aller dans une toute autre direction, qui est celle de l'introduction d'une troisième dimension en peinture. En introduisant la peinture dans l'architecture, Georges Rousse vient repositionner la place qu'occupe la peinture dans le domaine artistique. L'espace est son terrain d'expression, là où la peinture va prendre forme. Les contraintes ne sont pas les mêmes que sur une toile, il va devoir prendre en compte la lumière et la morphologie du lieu (les ouvertures, les angles, les matières...). Il n'est plus contraint par les délimitations d'un cadre d'une surface plane. L'architecture devient partie intégrante de l'œuvre. Elle n'est pas indépendante, mais elle marque le début d'une longue évolution de son travail. Les liens établis entre la peinture et l'architecture sont donc très étroits et interdépendants l'un de l'autre. Le cadre d'une toile disparaît de l'architecture mais se retrouve dans la photographie finale. Si la contrainte du cadre n'apparaît pas pendant l'intervention dans l'espace, elle est présente tout au long du travail de l'artiste. En effet, c'est au moment de choisir le point focal que Georges Rousse va définir le cadre dans lequel l'œuvre va évoluer. Ce cadre sera conclu par la prise d'une photographie. On peut penser aux premiers abords, que la raison pour laquelle l'artiste a choisi d'intervenir dans un lieu architecturé relève de son envie de quitter la planéité d'une peinture. Ce n'est pourtant pas le cas. Les formes colorées sont des aplats de couleurs lorsqu'on les regarde du point focal. L'artiste veut nous montrer au travers de la photographie une forme qui semble plane et qui évolue dans un espace tridimensionnel. La deuxième dimension n'est pas rejetée, elle est utilisée en vue d'un rapport entre l'espace et la peinture, comme un outil. Georges Rousse nous présente à la fin de son travail, une expérience picturale manuelle dans un cliché photographique. Il ne se défait pas entièrement de la notion de sacré présente dans les tableaux à deux dimensions, où l'on était obligatoirement confrontés à une vision frontale de celui-ci. Cette vision frontale face à l'objet dans la toile

impliquait souvent le sacré et la contemplation de la peinture, comme une icône. Tandis que bon nombre d'artistes contemporains essaient de s'en défaire en expérimentant de nouveaux types d'expression artistique, Georges Rousse conserve dans ses œuvres quelque chose qui en appelle à la contemplation. Une force surhumaine qu'on ne comprend pas tout de suite et dont on ignore la provenance.

« Je me demande si ce rituel photo-peinture que je vis constamment dans mon travail ne fonctionne pas comme un acte religieux¹ ».

Georges Rousse admet une éventuelle présence spirituelle dans son œuvre. Lorsque le spectateur se retrouve devant une photographie de l'artiste, il est confronté à une apparition. Dans l'ouvrage *Espaces transfigurés : à partir de l'œuvre de Georges Rousse*², Pascal Navarro parle de cette notion d'apparition qui selon lui, intervient à deux niveaux contraires : le premier présente le vide et les éléments de retraits, le second, quant à lui fait appel à des techniques illusionnistes très complexes. Ainsi « son travail joue, et c'est là toute sa complexité, entre un "effet de présence" et une "présence de l'effet"³ ». Il y a à la fois une grande attirance pour le vide et le retrait, mais celle-ci est contrebalancée par la volonté d'apporter une présence dans ces lieux délaissés. Georges Rousse parcourt ces lieux pour leur redonner une Aura. L'aura est l'unicité d'une œuvre d'art. Pour Walter Benjamin c'est « l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il⁴ ». Ce qui fait d'un objet ou d'une production une œuvre d'art c'est son caractère unique, son authenticité. On s'aperçoit rapidement que Georges Rousse, même s'il travaille avec la photographie (désignée sous le terme de *reproduction technique* par W. Benjamin) qui est fortement critiquée par ce théoricien, apporte tout de même une notion d'authenticité dans son œuvre. Mais avant de développer ce point, il paraît justifié de retranscrire la pensée de Benjamin, qui fait partie de ceux qui ont analysé la place de la photographie dans l'art. Ce qu'il reproche à la photographie, c'est le fait qu'elle soit devenue reproductible à un certain moment de son histoire. C'est la reproductibilité technique et mécanique qu'il critique. Car

« en principe l'œuvre d'art a toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le reproduire⁵ ».

Les élèves copiaient sur les maîtres pour apprendre l'art du dessin, de la peinture et de la sculpture. Avec l'arrivée de la photographie et de son caractère reproductible, la main est délestée de ses obligations d'apprentissage et la reproduction ne tient plus qu'à un objectif visant l'objet. Pour Benjamin, à partir de ce moment là, l'œuvre d'art a perdu son aura.

¹ Entretien avec Jocelyne Lupien in *Georges Rousse, 1981-2000*, éd. Bartschi-Salomon, 2000, p. 42

² Navarro P., « Georges Rousse : une esthétique de l'apparition », *Espaces transfigurés : à partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Figure de l'art n°13, éd. Université de Pau, 2007, p. 39

³ *Ibid.* « Georges Rousse : une esthétique de l'apparition », p. 39

⁴ Benjamin W., *Petite histoire de la photographie*, éd. Allia, 2012, p. 39-40

⁵ Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. Allia, 2013, p. 14

Puisqu'elle sortait de son lieu originel (une photographie de cathédrale exposée dans un salon n'est pas dans le bon contexte par exemple). Lorsque Georges Rousse dit que dans ses interventions il souhaite redonner une aura aux espaces abandonnés, il n'est pas entièrement en contradiction avec la théorie de Benjamin, même s'il utilise la photographie. En effet, Georges Rousse entend par « Aura » la notion d'un esprit vivant dans les lieux. Mais lorsque cet endroit est détruit ou même simplement réhabilité (il perd son caractère passé) l'authenticité de l'œuvre vient reposer entièrement dans la seule et unique photographie finale. L'original a été détruit, on ne possède alors plus de lieu d'origine de l'œuvre. Pour Benjamin, le *hic et nunc* (l'*ici* et le *maintenant* d'une œuvre) détermine l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. Chez Georges Rousse, le lieu originel n'est plus, il perdure dans une photographie, grâce à la reproduction technique. Benjamin souligne que l'authenticité a tenu sa pleine autorité dans la reproduction manuelle mais pas dans la reproduction technique, et cela pour deux raisons : la première se résume qu'avec la photographie, on peut mettre en évidence des aspects que l'œil humain est incapable de faire seul (agrandissement, flou, mise au point, gros plan...). La seconde évoque le principe qu'avec la photographie on peut placer le reflet de l'original dans des situations inconnues à celui-ci. Ces deux raisons qui déstabilisent le *hic et nunc* d'une œuvre pour Benjamin, se retrouvent dans le travail de Georges Rousse. En effet, l'artiste utilise un objectif grand angulaire pour avoir une vision globale de la pièce dans laquelle il travaille, cet objectif déforme légèrement l'espace en question. De plus, ses photographies finales ne resteront jamais dans le lieu originel de leur conception étant donné qu'il n'existera plus à un moment donné. On s'aperçoit que si l'on applique la théorie de Benjamin à l'art de Georges Rousse, son œuvre ne peut contenir une aura. Lorsque l'artiste parle de redonner une aura aux lieux dans lesquels il s'implante, la définition n'est pas la même. Et outre le fait que Walter Benjamin à lui seul a donné plusieurs conceptions de ce terme, il y a eu de multiples interprétations différentes, quelques fois contradictoires. L'aura peut désigner une charge, une présence, une tension, une apparition, une réplique, une autorité, une force, un flux, une lumière, une manifestation...etc¹. Certains ont écrit que la photographie ne signait pas la mort de l'aura. Benjamin a aussi émis l'hypothèse que la photographie pourrait mettre au point le conditionnement technique de l'aura, l'enfermer dans son boîtier. Pour les frères Goncourt, la photographie est loin d'abandonner l'aura. Elle préfigure la présence d'un dieu photographique : la sacralité transparaît à même la reproduction. Elle pourrait au contraire réactualiser et reconstruire l'aura des images. On retrouve cette notion dans le travail de Georges Rousse. À travers la photographie, il retranscrit l'aura d'un lieu. Cette aura qu'il a

¹ Tackels B., *L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, éd. L'Harmattan, 1999, p. 9

construit lui-même par son intervention artistique. Même si l'artiste reprend souvent les mêmes formes géométriques (cercle, carré, rectangle...), il n'intervient jamais dans un même lieu. Ses interventions sont donc authentiques et ne connaissent pas de copie. La photographie ne doit pas être vue comme une copie du lieu que l'artiste a investi. Elle est là pour terminer l'intervention, lui donner un caractère mémoriel et unique (puisque le lieu et l'installation sont éphémères). En aucun cas elle copie. La nuance est que la notion d'œuvre d'art se trouve dans l'objectif photographique qui conduit toute la mise en place depuis le début de l'installation. Le cliché final intervient comme la dernière touche picturale d'une peinture, il clos le processus mais en aucun cas il le copie dans une technique de répétition de l'image. En effet, l'image photographique est différente de l'image réelle, qui n'existe pas, ou du moins, qui n'existe plus. C'est dans cette notion d'éphémère que l'art de Georges Rousse et l'emploi de la photographie sont pertinents. Avec la photographie et le processus ascendant à celle-ci, l'artiste nous montre quelque chose d'unique qui n'a lieu qu'une fois. L'aura est donc bien d'actualité lorsque la photographie est exposée aux yeux du public.

« Elle (l'image auratique) remplit en quelque sorte précisément le programme de Georges Rousse qui veut 'rendre visible l'aura' par le biais de la photographie, et assume le paradoxe que contient la proposition¹».

Cette citation permet de résumer et conclure sur la présence d'une aura dans l'art de Georges Rousse.

Si le travail de Georges Rousse est souvent caractérisé par son côté contemplatif et sacré, on lui accorde facilement le terme de *transfiguration*. La notion d'espace transfiguré apparaît en trois différents niveaux dans sa démarche artistique : premièrement, cela peut être une projection mentale d'une vision à partir de la perception d'un espace donné. En second lieu, l'espace transfiguré englobe le travail plastique sur l'espace réel. Dans un dernier temps, la transfiguration peut se faire dans l'image finale de l'espace en question.

« Parler d'espace transfiguré – ou, plus précisément peut-être, de lieu transfiguré – à propos des œuvres de Georges Rousse relève à première vue de l'évidence. De fait, les lieux qu'il investit semblent changer miraculeusement de figure²».

Il paraît évident que l'artiste modifie amplement la vision du lieu en employant la technique de l'anamorphose. Cette technique provoque alors un questionnement sur la notion de contemplation de ses œuvres. Quelle est la raison pour laquelle le spectateur est amené à contempler l'œuvre de Rousse ? C'est d'abord par un sentiment d'incompréhension. Tout ce qui est inconnu est signe de curiosité et d'obnubilation.

¹ Navarro P., « Georges Rousse : une esthétique de l'apparition », *Espaces transfigurés à partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Figure de l'art n°13, éd. Université de Pau, 2007, p. 46

² Rougé B., « Le visage du lieu et la voix du tableau : sur la transfiguration et l'advocation à travers l'exemple de Georges Rousse », *op. Cit.*, éd. Université de Pau, 2007, p.49

La transfiguration dans sa définition d'origine, renvoie automatiquement à son aspect religieux : lorsque le Christ s'élève dans les cieux avec un halo lumineux autour de lui. Le dictionnaire Larousse définit la transfiguration comme un changement complet de l'expression du visage, de l'apparence. Cette notion est appliquée sur un espace architectural. Georges Rousse apporte quelque chose de nouveau dans cet espace, il lui arrive même parfois de transformer sa morphologie (casser un mur ou percer un plafond pour créer un puits de luminosité). La transfiguration apparaît alors comme un changement profond du lieu (que ce soit spirituellement ou physiquement).

Georges Rousse établit un lien étroit entre la photographie et la sacralité des œuvres d'art. La possible contemplation qu'entraîne la rencontre entre le spectateur et l'une de ces photographies apporte un caractère sacré à son travail. Il s'éloigne alors des artistes contemporains qui ont tenté de désacraliser l'œuvre comme Marcel Duchamp ou bien Andy Warhol. Cette catégorie d'artistes a redéfini la conception d'une œuvre d'art. En effet, depuis le Ready-Made de Duchamp on ne peut plus attribuer le statut d'œuvre d'art en fonction des qualités matérielles et perceptuelles de l'objet, il faut désormais prendre en compte l'intention de l'artiste, le geste fondateur de l'œuvre. Avec ces œuvres, l'art a prouvé qu'il pouvait s'écarter de toute notion de sacré. Si Georges Rousse s'inscrit dans un courant contemporain de l'œuvre d'art en renouvellement perpétuel, son travail maintient bien la notion de transfiguration. Certains auteurs ont établi un parallèle entre la transfiguration religieuse et le travail de Rousse¹. Par son intervention, il révélerait l'intervention du divin. Mais cette interprétation reste subjective à chacun. Par transfiguration, on peut aussi voir quelque chose d'entièrement profane qui se résume à la modification d'un lieu. On passe outre la figure initiale du lieu en lui apportant quelque chose de nouveau.

Le flou qui s'instaure entre la réalité et l'illusion lorsque le spectateur se retrouve confronté au travail de Georges Rousse peut induire la notion de sacré. Son œuvre est alors vue comme un objet de contemplation et de dévotion pour certains. Cela prouve que même dans l'art contemporain qui sort des codes classiques de présentation (un objet peint sur une toile par exemple), on arrive à obtenir un sujet face à un objet qui provoque ce sentiment. Les œuvres de Rousse peuvent être vues comme des œuvres sacrées, mais il est important de noter que ce n'est pas le but premier de l'artiste (de transformer un lieu en une dimension sacrée à travers la photographie). Si celui-ci joue sur l'ambiguïté de sa relation avec l'architecture et la peinture, c'est pour mieux approfondir cette recherche. La recherche d'un rapport complet

¹ Pascal Navarro exprime la notion de théologie et d'apparition du divin dans le travail de Georges Rousse : « Les interventions photographiques de Georges Rousse semblent relever de la transfiguration au sens théologique du terme, dans la mesure où elles agissent comme l'instauration de son espace de travail en lieu sacré ». (in « Georges Rousse : une esthétique de l'apparition », *Espaces transfigurés à partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Figure de l'art n°13, éd. Université de Pau, 2007, p.39)

avec l'architecture. Le travail sur la relation entre l'assemblage des différents médiums à travers la photographie. C'est aussi dû à ce fusionnement des expressions artistiques que l'œuvre se présente comme originale et provoque ce sentiment de sacralité. Il est vrai que le sacré dans l'art a toujours été quelque chose de déterminant dans la création, si certaines personnes voient une notion de sacré dans l'œuvre de Georges Rousse, c'est peut-être parce que celle-ci peut se montrer accessible à tous et qu'elle dégage quelque chose qui nécessite l'étonnement et le questionnement. Tandis que ces personnes le traduiront par une apparition de sacré, d'autres pourraient très bien établir simplement un parallèle avec la question de l'essence de l'art : quel sont les objectifs d'une œuvre face à un public?

4.3. Les photographies de Georges Rousse et l'exposition.

Georges Rousse part d'une intervention dans le paysage (cette pratique se réfère aux artistes du *Land Art*) pour en arriver à une photographie. Une photographie qui sera exposée dans une institution culturelle (musée, galerie d'art...).

Il est important de souligner que l'émergence et la légitimité de la photographie dans le domaine artistique et culturel sont récentes. Lorsque Georges Rousse débute sa carrière dans les années 1980, cela fait une dizaine d'années que le retournement de tendance a eu lieu en France et dans le monde occidental. André Rouillé note que ce retournement s'est opéré par la création de nombreux festivals, magazines, galeries, la publication d'ouvrages, l'ouverture d'écoles spécialisées et de départements universitaires, la réalisation d'études et de recherches historiques et théoriques, la constitution de collections publiques et privées, l'entrée des œuvres dans les musées et pour finir, la naissance du marché de l'art¹. Ainsi, la pratique de la photographie qui était employée par "utilité" auparavant émerge dans le domaine de la culture et de l'art. Elle est adoptée par certains comme un simple outil, mais ses productions sont de plus en plus vues comme des œuvres à part entière. Cet aspect utilitaire au début de son apparition est justifié par le contexte historique de l'époque : elle est apparue dans une société industrielle. Elle était donc la meilleure technique pour documenter et actualiser les nouvelles créations. Ces dernières décennies ont connu de grandes transformations et la photographie n'est plus en mesure de répondre à la demande en image, elle a été supplantée par d'autres technologies dans une société informatisée, et qui se base sur les réseaux numériques. L'erreur produite dès le début de son émergence fut l'attention exclusive à l'essence même de ce médium qui l'a conduit au seul fonctionnement d'empreinte lumineuse, de technique d'enregistrement, de mémoire. Les artistes l'ont rapidement adopté d'abord pour sa qualité d'enregistrement : les artistes du *Land Art* par exemple, qui faisaient un compte rendu de leurs œuvres avec différents clichés photographiques et des courts métrages filmiques. C'est à partir du dernier quart du XX^e siècle qu'elle a acquis une importante place dans l'art contemporain.

« La photographie des artistes n'a pas pour principal projet de reproduire le visible, mais celui de rendre visible quelque chose du monde, quelque chose qui n'est pas nécessairement de l'ordre du visible. Elle n'appartient pas au domaine de la photo mais à celui de l'art² ».

Cette définition du but photographique dans l'art se rapporte très facilement au travail de Georges Rousse, qui par la photographie, souhaite nous faire voir quelque chose d'invisible.

¹ Rouillé A., *La photographie : entre document et art contemporain*, éd. Gallimard, 2005, p. 11

² *Ibid.* p. 382

La photographie dans l'art a rempli une multitude de rôles. Elle a eu pour fonction l'analyse, la critique, l'utilitaire...etc. Son arrivée dans le domaine artistique a créé un important remaniement des conventions. Ce médium ouvrait d'autres portes au fonctionnement dans l'art. Avec la photographie, les choix d'un projet se situent en amont du processus. Tout se base sur le cadrage : l'art de Georges Rousse se range dans ce processus puisqu'il choisit minutieusement son point focal (donc, l'endroit qui cadre et qui dirige toute son intervention *in situ*). Le contexte des années 1980 est favorable au mélange des différents médiums artistiques. Les artistes emploient la photographie comme la matière principale de leur travail, ils se distinguent de ceux qui l'ont utilisé comme vecteur, source de documentation ou simple outil. Dans cette nouvelle ère électronique, les images sont valorisées dans un marché de l'art et de la photographie. Georges Rousse s'inscrit dans un contexte où au XXI^e siècle la photographie, parallèlement à l'évolution de la société et des pratiques artistiques, devient un matériau important dans l'art. Il n'a pas participé à la légitimation de ce médium dans le domaine artistique, mais il a grandement développé les multiples pratiques artistiques. On peut désigner son travail sous le terme de "tableaux photographiques"¹. André Rouillé les décrit comme une première expression produite par une machine et qui s'affranchit de toute pratique manuelle de la part de l'artiste. Ils se délient d'un savoir faire artisanal. Ce qui n'est pas le cas chez Rousse, puisque celui-ci intervient manuellement dans le champ photographique avant la prise du cliché final. Mais cette action artisanale est entièrement supprimée avec le bâtiment. Ainsi « Ce travail éphémère de peinture, destiné à disparaître avec les immeubles qui lui servent de support, s'adosse entièrement à la photographie² ». On parle de tableaux photographiques pour désigner le travail de Georges Rousse, car l'intervention manuelle s'efface au profit de la photographie. La partie artisanale est oubliée. On peut interpréter le terme "Tableaux photographiques" dans le sens où l'on constate que le mot *tableau* peut faire référence à l'intervention du peintre dans le lieu, et le mot *photographique* invoque le rôle de la technique mécanique employée pour terminer l'intervention. Ainsi, Georges Rousse peint dans le champ photographique. Il appelle à la fois la peinture et la photographie. Dans son travail *in situ*, la peinture (ou la sculpture) a toute son importance. Les artistes qui interviennent *in situ* ont la volonté de quitter le domaine des institutions culturelles : ceux qui pratiquent le *Land Art* par exemple, n'utilisent la photographie que comme vecteur de leur création. Ces photographies ne sont pas l'œuvre à voir mais sont exposées au public pour montrer le site dans lequel l'œuvre a évolué. Les termes site /non-site sont les moteurs du *Land Art*. Le non-site correspond à tout ce qui est documentation de l'œuvre : il fait référence au site qui n'est pas à la base un espace artistique

¹ Rouillé A., *op. Cit.*, 2005, p. 459

² *Ibid.* p. 460

(tandis que le non-site l'est). Contrairement à ces artistes, Georges Rousse ne revendique pas l'importance du site dans son œuvre photographique. La photographie n'est pas un simple vecteur dans son art, elle est le matériau utilisé tout au long de l'intervention : ainsi, le non site devient site, et le site initial où a évolué l'installation est effacé. L'artiste n'adhère pas à cette volonté de quitter les institutions culturelles dans son intervention *in situ* (chose que les artistes du *Land Art* revendiquent). Son installation est faite pour être photographiée, et cette photographie est tirée de sorte à être exposée.

Georges Rousse n'est pas allé à l'encontre du lieu avec pour idée première d'intervenir dessus, l'essence de son art repose sur la prise d'une photographie finale. Ainsi, il s'inscrit à la fois dans une veine du *Land Art* pour le travail *in situ* éphémère, mais aussi dans toute une politique d'exposition de la photographie : c'est en cela que les photographies de Georges Rousse dans les institutions culturelles sont pertinentes et trouvent leur place. Elles doivent intervenir avec le public pour trouver matière à réflexion. On note une différence lorsque l'artiste intervient dans des lieux classés ou protégés. Lors de cette intervention, une photographie sera forcément prise mais l'œuvre pourra être abordée d'une nouvelle manière : le spectateur, face à elle, doit trouver le point focal lui-même. On se rapproche de la démarche de Felice Varini qui accorde un rôle primordial au public dans la recherche du point de vue privilégié. L'œuvre de Georges Rousse dans le hall du Musée Quilliot à Clermont-Ferrand en 2010 expose bien cette nouvelle manière d'aborder ses créations dans ce contexte : ici, c'est l'installation qui s'expose au public, et non la photographie. Même si cette exposition est temporaire, elle peut être vue pendant un temps donné dans son essence et non au travers d'une photographie. L'artiste ajoute alors une nouvelle façon de regarder son œuvre. La photographie n'est pas pour autant laissée de côté, elle inscrira l'œuvre dans le temps une fois l'exposition de ce musée terminée et pourra permettre au spectateur de la revoir dans une autre institution alors que l'installation aura disparu complètement. C'est la même chose pour l'intervention au Château de Chambord (2012) : les trois installations ont été visibles durant le temps de l'exposition. Une série de photographies a été faite pour l'occasion. L'installation n'est qu'une étape transitoire qui se fossilise dans le cliché photographique pour Georges Rousse, et même lorsqu'il intervient dans des lieux protégés, cette volonté photographique ne le quitte pas.

La question revient au rôle qu'occupe le spectateur dans l'œuvre de Georges Rousse. Le public rencontrera toujours les créations de Rousse au travers d'une photographie : c'est à ce moment là que s'opère la déconstruction mentale qui a été développée précédemment. Autant dans l'œuvre de Felice Varini, ce qui est flagrant c'est que le spectateur est la pièce qui

termine l'œuvre, autant dans le travail de Georges Rousse, son rôle est plus subtil. Le spectateur n'a pas à reconstituer la forme dans son espace, puisqu'elle l'est déjà. L'objectif de reconstituer l'espace mentalement n'appartient qu'à sa propre décision. Lors d'une intervention dans un lieu classé ou une institution muséale, le spectateur va adopter la même démarche que lorsqu'il se retrouve face à une œuvre de Felice Varini, une œuvre *in situ*. Le médium photographique est alors mis de côté au profit de l'installation elle-même qui est regardée comme quelque chose à part entière. Pourtant, même dans un travail comme celui-ci, Georges Rousse maintient bien sa vision photographique. Mais le spectateur se voit attribuer le rôle de reconstituer l'œuvre à partir du point focal.

Inversement, si nous reprenons la comparaison avec Ernest Pignon Ernest : celui-ci situe son œuvre dans la rue, mais en parallèle à l'œuvre urbaine, il est exposé dans des institutions culturelles. On y retrouve ses dessins préparatoires, quelques croquis et des esquisses. Dans le passage entre le lieu *in situ* et la galerie, l'artiste développe que cette exposition permet autre chose. Les expositions de ce qu'il fait régulièrement sont les reportages de ce qu'il a fait *in situ*. C'est de cette manière qu'il rejoint les artistes du *Land Art* (et tous ceux qui situent leur création dans la nature et non dans un médium présent lors de l'exposition). Mais la particularité d'Ernest Pignon Ernest réside dans le fait que ses expositions sont nourries de dessins préparatoires – travail en amont de la création – (tandis que certains travaux d'autres artistes seront reportés par la photographie et le film documentaire). Mais dans la galerie, il manque certains aspects sensoriels comme l'odeur d'un lieu, la matière d'un mur...

« Le dessin fait sentir au spectateur la présence de l'artiste ; la main de l'artiste, alors que la photo, aussi talentueuse soit-elle, nous garde toujours à distance, qui est la distance naturelle entre l'objectif et la chose photographiée¹ »

s'exprime Gérard Mordillat au sujet de la place d'une photographie dans le travail d'Ernest Pignon Ernest, qui mise tout sur le toucher du dessin, l'aspect sensuel. Son but étant de toucher le réel en s'inscrivant dans le paysage. Pour eux, il y a toujours un effet de distance avec la photographie (de type documentaire). Tout l'art d'Ernest Pignon Ernest repose sur la sensualité qu'apporte le dessin dans les expositions. Ernest Pignon Ernest s'exprime au sujet de l'apport de la photographie dans son travail :

« La découverte de mes interventions à travers les photos entraîne des malentendus qui en faussent l'appréhension. [...] la complexité, l'hétérogénéité de tous les éléments que je mets en relation sont laminées, unifiées sur un même plan et un même matériau papier. [...] La photo

¹ Gérard Mordillat au sujet du travail d'Ernest Pignon Ernest dans la prison Saint-Paul, in Caroline Broué dans « La grande Table : Ernest Pignon Ernest », reportage pour France Culture (radio) du 5/02/2014, à 20:45 mn.

impose aussi un cadrage, une relation fixe et délimitée de mes images à ce qui les entoure, alors que toute ma démarche est bâtie sur le refus du cadre¹ ».

Toute la richesse du travail d'Ernest Pignon Ernest repose là où il situe son œuvre : dans la rue. Les expositions menées à son sujet ne sont que des informations documentaires et la photographie est liée à ce type documentaire. Elle permet à ses œuvres éphémères de perdurer dans le temps, et de créer un panorama de son travail tout au long de sa carrière. En bref, la photographie sert de mémoire et d'empreinte mais elle n'est pas l'œuvre à voir puisqu'elle ne possède pas les caractéristiques que revendique l'artiste dans son œuvre.

En revanche, Georges Rousse place son œuvre dans la photographie, et celle-ci trouve sa place dans les institutions culturelles. Le contexte d'un lieu d'exposition est favorable à l'écoute et aux attentes du public. En effet, le spectateur est préparé à établir des relations avec les œuvres d'art puisqu'il est venu dans cette institution de son plein gré. En revanche, lorsque l'œuvre évolue dans une ville entière, celui-ci peut être surpris et moins préparé à l'appréhension de l'intervention. Les œuvres de Georges Rousse dans les lieux classés ou culturels sont donc prêtes à être reçues par les visiteurs. Le milieu est homogène, calme, pensé pour la bonne gestion d'une exposition.

Son art trouve sa place dans ces lieux puisque les photographies doivent être présentées au public pour exister. Tout revient sur la question de l'interaction entre le public et l'œuvre. C'est Marcel Duchamp qui a développé la place primordiale du spectateur face à une œuvre : pour lui, c'est lorsque l'objet est face au spectateur qu'il prend tout son sens, puisque le public doit l'appréhender et entrer en interaction avec. Le spectateur est alors bien plus qu'un simple regardeur, il devient acteur de l'œuvre. Dans les photographies de Georges Rousse, il est là pour déconstruire l'image photographique et essayer de comprendre le processus de création. Ces œuvres sont donc dans un environnement adéquat avec la volonté de l'artiste : le milieu de l'exposition reste un endroit favorable à la bonne réception de l'œuvre.

¹ Ernest Pignon Ernest dans *Ernest Pignon Ernest*, éd. Herscher, 1990, p. 19

CONCLUSION

Georges Rousse fait partie des artistes qui ont choisi d'utiliser le paysage comme matériau premier de leurs œuvres. Ils en modifient l'apparence, la géographie. La démarche de Georges Rousse s'appuie elle aussi sur le potentiel à la fois réel et imaginaire d'un lieu, mais contrairement aux artistes du *Land Art*, il s'est attaqué à l'architecture en perdition. La plupart du temps avec l'aide de la peinture, il apporte une nouvelle forme dans un lieu architecturé où la lumière sublimerait la photographie finale. L'engrenage principal dans son travail est d'ordre photographique, c'est ce qui rend Georges Rousse singulier par rapport aux autres artistes qui emploient le médium photographique dans leurs travaux. Ce rapport étroit avec la photographie soulève des enjeux sur les liens entre les différents médiums employés. Nous avons marqué l'écart entre les premières interventions picturales de Georges Rousse au début de sa carrière, où celui-ci n'avait que pour seul objectif de redonner un dernier souffle de vie aux endroits délaissés avec l'apport de la couleur grâce à la peinture :

« Je disais à l'époque : 'la couleur c'est la peinture', sans chercher à donner à cette couleur un sens particulier, préoccupé par le dessin et par l'occupation des lieux pour établir une relation pertinente de la peinture à l'espace¹ »,

et le moment où son travail a évolué vers une autre dynamique axée sur son rapport à l'espace à travers la photographie. C'est à partir de cet instant que les différents médiums employés ont trouvé leur place en tant qu'outil dans une photographie. Un cliché qui montre une mise en abîme d'une perspective dans une perspective : c'est avec l'aide de l'anamorphose qu'il aboutit à une forme en aplat de couleur qui évolue dans une architecture en trois dimensions.

Nous avons mis en évidence l'utilisation de la photographie dans ses installations : Georges Rousse emploie la photographie du début jusqu'à la fin de son travail, c'est ainsi qu'il justifie l'essence même de son art qui est entièrement photographique. À travers ce nouveau médium il lie tous les autres : la peinture, la sculpture et l'architecture sont incluses dans le seul objet à voir à la fin du processus qui a toujours été la photographie. La photographie joue plusieurs rôles dans son travail, elle capte la lumière lors du repérage du lieu, elle dicte la forme à inscrire dans l'architecture mais surtout, elle est la seule trace restante de l'installation *in situ*. Elle fait acte de mémoire d'un endroit éphémère. Cet aspect temporaire de son travail soulève plusieurs enjeux qui sont liés au processus de création : l'atelier de l'artiste, qui est un élément primordial dans sa création, est vagabond et suit les différentes interventions dans le monde entier. Ces multiples interventions constituent ensuite un panorama photographique mondial qui permet une vision globale de tout l'œuvre. D'un

¹ Georges Rousse in « Notes d'atelier, Georges Rousse », *Art Absolument*, n°2, sept. 2002, p. 42

certain point de vue, ce répertoire photographique pourrait être à lui seul une œuvre à part entière si l'on met en évidence le caractère précieux des photographies (puisqu'elles sont la seule trace d'un travail éphémère). Des photographies qui renferment une recherche complexe entre l'espace et l'artiste. En effet, Georges Rousse est curieux et ouvert à toutes nouvelles formes d'expression plastique, du moment qu'elles sont en adéquation avec sa volonté d'établir un rapport à l'espace architectural. Ainsi, on observe une catégorisation de ses installations, allant de la figuration en peinture aux formes géométriques en passant par les structures autonomes et autres dérivés esthétiques, avec des jeux de miroirs qui se renvoient la lumière. La lumière qui, nous l'avons dit, est un élément décisif dans le choix du lieu et dans la forme que prendra l'installation ensuite. Ces formes basées sur le principe de l'anamorphose impliquent une déconstruction mentale du spectateur et donc une notion de mouvement dans ses photographies. Tout est lié et calculé dès le choix du lieu. Les créations de Georges Rousse sont une articulation de plusieurs médiums en vue d'établir un nouveau rapport avec l'espace dans lequel l'œuvre s'épanouit. Cette relation avec l'espace trouve son point d'encrage dans la photographie, qui elle, est exposée aux yeux des spectateurs qui se retrouve face à un problème visuel à résoudre : puisque c'est la photographie qui relate cette expérience avec l'espace, elle est l'œuvre à voir. Mais celle-ci renferme un processus des plus complexe, depuis peu de temps, l'artiste a accepté d'exposer ses dessins préparatoires pour donner quelques clefs à la bonne appréhension du public de son œuvre. Mais cette décision soulève un autre problème, si les dessins exposés ne sont pas considérés comme des œuvres à part entière, quelle est le réel but d'une exposition artistique ? Les photographies de Georges Rousse sont indissociables des techniques employées en amont de leur création, on ne peut alors les envisager comme des œuvres entièrement photographiques de sorte qu'elles renferment d'autres moyens d'expression comme la peinture et la sculpture dans un processus qui lui est architectural. Alain Sayag résume tout à fait cette pensée :

« Le travail de Georges Rousse, même si cet aspect est subtilement gommé par la photo, est un travail de peintre tout autant que de sculpteur. De peintre, c'est l'évidence : les couleurs pures, traitées par grand à-plat envahissent l'image et lui communiquent leur puissance.[...] Mais c'est aussi une œuvre de sculpteur car il modèle l'espace qu'il occupe : les cloisons sont percées, les murs évidés et un volume nouveau apparaît dont l'échelle souvent monumentale fait éclater le cadre de l'image¹ ».

Tout l'art de Georges Rousse repose sur ce caractère fusionnel des divers médiums employés en vue de redonner une dernière dignité à un lieu déserté. La photographie finale, en plus d'être la seule trace qu'il reste de tout ce qui précède, est le messenger qui guide le spectateur vers les autres médiums ; elle provoque la stupéfaction et l'étonnement. C'est alors qu'un

¹ Sayag A., *Georges Rousse 1982-1994*, éd. Actes Sud, 1999, non paginé.

parcours mental va se produire dans les esprits pour en venir à la peinture, la sculpture et la photographie, la boucle est ainsi bouclée. On part d'une photographie pour découvrir qu'à l'origine de tout son travail, la photographie est déjà là. Nous pourrions élargir ce développement avec une problématique plus générale qui s'appuierait toujours sur la question du bidimensionnel et tridimensionnel en photographie mais dans un cadre plus varié. En effet, le travail de Mona Hatoum, *Van Gogh's back* (Fig. 25, vol. II, p. 15) questionne cette perception des différentes dimensions. Avec une photographie qui prend pour support le dos d'un homme, elle évoque cette alternance entre les espaces bidimensionnels et tridimensionnels que nous retrouvons dans les photographies de Georges Rousse. Nous percevons à la fois une scène en trois dimensions (correspondant à quelque chose qui a bel et bien existé dans le monde : Van Gogh) et une représentation en deux dimensions qui sont les volutes de poils mouillés qui évoquent grâce à Van Gogh, un ciel étoilé. Ce jeu de rapprochement et d'ambiguïté entre les différentes dimensions trouve le sommet de son art en photographie, les artistes questionnent la nature de ce médium artistique très récent qui a trouvé sa place dans l'art contemporain et qui continue d'évoluer en parallèle de la société.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies.

- Buignet C., Clévenot D., *Espaces transfigurés : à partir de l'œuvre de Georges Rouse, Figure de l'Art n°13*, éd. Université de Pau, 2007
- Durand R., Lupien J., Roegiers P., *Georges Rouse, 1981 – 2000*, éd. Bartschi – Salomon, 2000
- Piguet P., *Georges Rouse*, Musée de Châteauroux, éd. Joca Seria, Nantes, 2003
- Rousse G., *Georges Rouse : tour d'un monde, 1981-2008*, éd. Actes Sud, 2008
- Sayag A., *Georges Rouse*, Photo Poche n° 123, éd. Arles, 2009
- Sayag A., *Georges Rouse 1982-1994*, éd. Actes Sud, 1999

Autres ouvrages.

- Amar J-P., *Histoire de la photographie*, éd. P.U.F, 1999
- Baltrusaitis J., *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus: Les perspectives dépravées II*, éd. Flammarion, cop. 1996
- Baqué D., *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, éd. Du regard, 2004
- Beaumont-Maillet L., *Atget-Paris*, éd. Hazan, 1992
- Benjamin W., *Petite histoire de la photographie*, éd. Allia, 2012
- Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. Allia, 2011
- Benjamin W., *Sur l'art et la photographie*, éd. Arts & Esthétique, 1997
- Bright S., *La photographie contemporaine*, éd. Textuel, 2004
- Cotton C., *la photographie dans l'art contemporain*, éd. Thames & Hudson, Paris 2010
- Ernest Pignon Ernest/ Ernest Pignon ; propos recueillis par Élisabeth Couturier*, éd. Herscher, 1990
- Face aux murs, Ernest Pignon Ernest*, éd. Delpire, 2010 (ouvrage collectif)
- Fried M., *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, éd. Gallimard, 2007, p. 141-216
- Frizot M., *Nouvelle histoire de la photographie*, éd. Larousse, 2001
- Grojnowski D., *Usages de la photographie*, éd. José Corti, 2011
- Mons A., *L'ombre de la ville, essai sur la photographie contemporaine*, éd. De la Villette,

1994

- Poivert M., *La photographie contemporaine*, éd. Flammarion, 2010
- Putnam J., *Le musée à l'œuvre ; le musée comme médium dans l'art contemporain*, éd. Thames & Hudson, 2002
- Rouillé A., *La photographie : entre document et art contemporain*, éd. Gallimard – folio essais, 2005
- Tackels B., *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin : histoire d'aura*, éd. L'Harmattan, 1999
- Tiberghien G., *La nature dans l'art : sous le regard de la photographie*, Arles, éd. Actes Sud, 2005
- Tiberghien G., *Land Art*, éd. Paris Carré, 1995

Catalogues d'exposition.

- Georges Rousse, vieil hôpital musée de la Roche-sur-Yon*, [cat. Exp. La Roche-sur-Yon] 1984
- Georges Rousse*, [cat. Exp. Musée des Beaux Arts d'Orléans, sous la direction de David Ojalvo, conservateur du musée des beaux arts d'Orléans] 1985.
- Une œuvre de Georges Rousse: "Marseille 1989"*, éd. Marseille : Muntaner, 1993
- Georges Rousse*, [cat. Exp. galerie Enrico Navarra], 1991
- Georges Rousse*, [cat. Exp. Fonds régional d'Art Contemporain de Martinique], 1992
- Georges Rousse : exposition 1994*, [cat. Exp. Itinérante 1994-1995], éd. Actes Sud, 1994
- Georges Rousse, Arles*, éd. Actes Sud, Musée Réattu, 2006

Articles.

Sur Georges Rousse:

- Chi-Ming L., « l'Étrangeté familière de la photographie », *Savoirs et clinique*, n° 12, 2010, pp. 125-136
- Jean M-J., « Georges Rousse, dévoilement », *l'Authenticité 2*, n°41, 1998, pp. 7-14
- Jeune F., « Le mystère de la chambre rouge », *Nouvelle revue d'esthétique*, n°1, 2008, pp. 83-91
- Lelarge I., « Deux lectures différentes du même espace, entrevue avec Georges Rousse », *Art et Science*, n°41, 1998, pp. 21- 23.

- Paquet B., « Georges Rousse: La mise en œil du lieu », *Vie des Arts*, volume 41, n°169, 1997-1998, pp. 19-21
- Piguet P., « Georges Rousse en quête d'architecture, entretien avec Philippe Piguet », *Art Absolument: les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui*, n°12, 2005, pp. 18-23.
- Rousse G., « Notes d'atelier, Georges Rousse », *Art Absolument*, n°2, sept. 2002, p.42
- Ruby C., « l'artiste contemporain et la conscience de son époque, un entrepreneur sans état d'âme? », *Actuel Marx*, n° 32, 2002, pp. 185-186

Autres:

- Ninghetto F., « Felice Varini, les délices du cercle », *Kunstbulletin*, n°9, 2009, pp. 34-37

Dictionnaires et lexiques.

- Dictionnaire de la photo*, éd. Larousse, 1996 (pp.44-45, p. 561)
- Mora G., *Petit lexique de la photographie: un guide des styles, mouvements et techniques de la photographie de 1839 à nos jours*, éd. Abbeville, Paris, 1998.

SITOGRAPHIE

*Site officiel de **Georges Rousse** :

<http://www.georgesrousse.com/>

***Georges Rousse** sur VIMEO (+documents d'archives):

<http://vimeo.com/georgesrousse>

*Article sur **Georges Rousse** :

<http://www.artefake.com/GEORGES-ROUSSE.html>

Consulté dernièrement le 12/12/2013

*Interview de Georges Rousse pour le site **Evene.fr** :

<http://evene.lefigaro.fr/arts/actualite/interview-georges-rousse-photographie-1418.php>

Consulté dernièrement le 25/12/2013

*Article sur l'exposition *Newera* (présence d'œuvre de Rousse)

<http://culturevisuelle.org/regard/archives/331>

Consulté dernièrement le 27/01/2014

*Article sur l'**art cinétique** :

<http://www.la-veilleuse-graphique.fr/2013/04/15/art-cinetique-exposition-dynamo-grand-palais-paris/>

Consulté dernièrement le 05/02/2014

*Article sur l'intervention de **Georges Rousse à Chambord**:

http://next.liberation.fr/arts/2012/05/03/chambord-dans-l-oeil-de-georges-rousse_816062

Consulté dernièrement le 11/03/2014

*Blog sur l'intervention en Inde en janvier 2014 :

<http://artventuresmumbai2014.wordpress.com>

Consulté dernièrement le 14/03/2014

*Article sur la **figuration libre** :

<http://www.combas.com/blog/figuration-libre/>

Consulté dernièrement le 09/03/2014

*Site officiel d'**Hamish Fulton** :

<http://www.hamish-fulton.com>

Consulté dernièrement le 16/03/2014

*Site officiel de **Felice Varini** :

<http://www.varini.org>

consulté dernièrement le 28/03/2014

*Article sur l'exposition des photographies de **Georges Rousse au plateau** (Lyon):

<http://www.rhonealpes.fr/626-le-plateau.htm>

Consulté dernièrement le 02/04/2014

*Galerie qui expose l'artiste :

<http://www.claire-gastaud.com>

Consulté dernièrement le 02/04/2014

« Gordon Matta Clark, l'anarchitecture » : <http://www.lifeproof.fr>

consulté dernièrement le 12/04/2014

« Gordon Matta-Clark, le découpage du réel » : www.revoirfoto.com

Consulté dernièrement le 12/04/2014

« Gordon Matta-Clark » : www.newmedia-art.org

émission de radio.

France Culture, « La grande Table : Ernest Pignon Ernest », émission du 05/02/2014 à 12h02, reportage réalisé par Caroline Broué : <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-ernest-pignon-ernest-2014-02-05>

Résumé

Georges Rousse est un artiste qu'on pourrait qualifier de pluridisciplinaire, puisque toute son œuvre s'articule autour de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et enfin, de la photographie. Le moteur de sa création repose sur la photographie. Comme le dirait Philippe Piguet pour résumer ses interventions : « Le fait photographique est l'essence même de son travail ». Ce contemporain né en 1947 à Paris parcourt le monde entier en quête de lieux dévastés. Il investit ces endroits sans âme : il y construit des formes géométriques, des volumes virtuels et monumentaux avec l'aide de l'anamorphose qu'il immortalise dans son appareil photographique. Ces photographies seront tirées en grand format et exposées dans les musées et les galeries d'art, ce sont les œuvres à voir. Ainsi, nous pouvons nous demander en quoi la photographie lie-t-elle la peinture, l'architecture et la sculpture ?

Notre propos s'articulera en quatre différentes parties qui soulèvent les axes de recherches majeurs concernant les interventions de Georges Rousse.

En premier lieu, la question du photographe en quête d'architecture sera traitée. L'importance de l'intervention dans le champ photographique prendra toute son ampleur et aboutira à la synthèse des critères lors du choix du lieu, du repérage d'espaces délaissés.

Deuxièmement les aspects majeurs qui caractérisent les interventions de Georges Rousse seront mis en évidence avec les questions de l'empreinte photographique, la place de l'atelier de l'artiste, pour ensuite aboutir à l'importance du voyage dans son travail. Nous finirons ce deuxième temps de réflexion en traitant la question de la construction d'un patrimoine architectural photographique.

Troisièmement, nous développerons la question de l'intégration des différents médiums entre eux dans le travail de Georges Rousse avec tout d'abord la notion de décroisement des arts. Ce décroisement s'opère par le lien que l'artiste établit entre les différents médiums artistiques. En second lieu, nous développerons une question plus technique qui est l'emploi de l'anamorphose dans son travail plastique.

Pour finir notre propos s'articulera sur les problématiques qui tournent autour des enjeux photographiques telles que la notion de virtualité dans les œuvres de l'artiste avec un constant balancement entre deux mondes (réel et illusionniste). Puis nous évoquerons le rapport au sacré dans les œuvres de Georges Rousse. Nous finirons ensuite ce développement sur la pertinence de ses photographies dans les institutions culturelles : en quoi ces tableaux photographiques trouvent-ils une place dans les musées et les galeries d'art. Cette question en invoque une autre, qui est celle du rôle du spectateur dans les photographies de Georges Rousse.