



HAL
open science

[Dé]construction et mise en résonance des espaces : l'architecture en question chez Georges Rousse.

Laurie Gleizes

► To cite this version:

Laurie Gleizes. [Dé]construction et mise en résonance des espaces : l'architecture en question chez Georges Rousse.. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30091 . tel-03093925

HAL Id: tel-03093925

<https://theses.hal.science/tel-03093925>

Submitted on 4 Jan 2021

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3** et
**l'École Nationale Supérieure d'Architecture de
Montpellier**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations LLCC
Et de l'unité de recherche du LIFAM
Laboratoire Innovation Formes Architectures Milieux

Spécialité : **Architecture option Histoire de l'art**

Présentée par **Laurie Gleizes**

**[DÉ]CONSTRUCTION ET MISE EN
RÉSONANCE DES ESPACES :
L'ARCHITECTURE EN QUESTION CHEZ
GEORGES ROUSSE**

Soutenue le **17 décembre 2018** devant le jury composé de

Mme Isabelle ALZIEU	Rapporteure
Professeure HDR, Université Toulouse Jean-Jaurès	
Mr Jörn GARLEFF	Examineur
Maître de conférences HDR, ENSA Saint Etienne	
Mr Laurent REYNÈS	Rapporteur
Professeur HDR, INSA de Strasbourg	
Mr Thierry VERDIER	Président du Jury
Professeur HDR, Université Paul-Valéry Montpellier 3	
Mme Frédérique VILLEMUR	Directrice de thèse
Maitresse de conférences HDR, ENSA-Montpellier	



Laurie GLEIZES

**[DÉ]CONSTRUCTION ET MISE EN RÉSONANCE DES ESPACES :
L'ARCHITECTURE EN QUESTION CHEZ GEORGES ROUSSE.**

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**[DÉ]CONSTRUCTION ET MISE EN RÉSONANCE
DES ESPACES : L'ARCHITECTURE EN
QUESTION CHEZ GEORGES ROUSSE.**

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont accompagné le tissage de cette aventure :

Frédérique Villemur, pour sa confiance, sa disponibilité et ses encouragements. Egalement pour m'avoir poussée à finir ce travail quand mon envie de pratique en agence m'attirait vers des chemins différents.

Jörn Garleff et Thierry Verdier qui ont accepté de faire partie du jury et dont l'enseignement de ce dernier a marqué mes études au sein de l'ENSAM.

Isabelle Alzieu et Laurent Reynès qui ont accepté d'être membres du jury et rapporteurs de cette thèse.
Georges Rousse, qui en plus de développer un corpus qui m'a passionné, est un artiste humble et accessible.

Tout particulièrement *Pauline* qui s'est toujours intéressée à l'avancement de mes recherches et pour sa relecture enthousiaste.

Laura qui a partagé son expérience du doctorat et a toujours trouvé les mots pour m'encourager.

Gauthier pour m'avoir soutenue et accompagnée tout au long de ce travail, autant dans les moments les plus enthousiastes que dans les plus difficiles.

Frédéric Saint-Cricq qui m'a apporté du soutien lors de quelques échanges verbaux.

Clotilde Berrou que j'ai pu assister dans l'enseignement d'un studio de master et qui m'a permis de me rappeler les raisons pour lesquelles j'avais entrepris cette thèse.

Myriam pour ses corrections, son soutien et sa présence dans ces derniers mois.

Christophe, Céline pour leurs retours critiques.

Nicole et Jean-Pierre qui m'ont donné beaucoup de leur temps en partant à la chasse aux fautes d'orthographe.

Mes parents qui m'ont permis de me retrouver parmi eux quand la pression de l'écriture s'est faite ressentir.

Mathilde, Jane et Francis pour leurs contributions.

Mes amis et mes proches, qui ont eu la patience de m'écouter et m'ont posé les bonnes questions.

Mes amis et mes proches, qui n'ont pas eu la patience de m'écouter et m'ont fait profiter de la vie...

Merci à tous

SOMMAIRE

SOMMAIRE

Remerciements.....	4
INTRODUCTION.....	11
GEORGES ROUSSE, UNE LECTURE PLURIELLE DE L'ESPACE.....	25
A. De l'espace à l'image photographique.....	27
1. Enjeux de l' <i>in situ</i>	27
2. Le processus d'anamorphose.....	34
Générer l'artifice	34
Vers une anamorphose statique.....	37
3. Le décloisonnement de l'espace	39
Construction/déconstruction	39
Lumière-matière.....	47
Figure/support	53
B. De l'image photographique à l'espace	55
1. Critique des espaces orthogonaux.....	57
Troubles des repères spatiaux et perceptuels.....	57
Séries et virtualisation.....	65
[Re]construction visuelle.....	67
2. Le décloisonnement du temps.....	71
La prise de vue et le fugitif.....	71
La ruine, l'empreinte et la trace.....	74
3. Vers un nouvel espace.....	83

PERSPECTIVES ET JEUX D'OPTIQUE.....	87
A. Critique de la représentation.....	89
1. Mise en critique des enjeux de la perspective.....	89
[Dé]composition de la fenêtre albertienne.....	89
Figure de l' <i>admonitor</i>	95
Une histoire de l'art revisitée.....	99
2. Entre un point de vue figé et une perception dynamique.....	102
L'apesanteur et la mesure.....	103
Transparence et opacité.....	105
Perception diffractée.....	107
3. Le décloisonnement des arts.....	113
Interaction des arts entre eux.....	113
Architecture et <i>camera obscura</i>	117
B. L'image ambiguë et ses dispositifs.....	121
1. Enjeux paradoxaux de l'anamorphose	123
Anamorphose statique et lecture du réel	123
Trompe-l'œil et virtuel	125
2. Le dispositif photographique.....	126
Renverser la représentation	127
Interstice spatial et temporel.....	129
3. La place du regardeur en question.....	131
La perception en acte	131
Mouvements à l'œuvre.....	135
Le corps et l'expérience	141

C. La photographie, médium et expression d'un regard sur l'espace.....	144
1. La prise de vue et l'espace, conditions d'expérience du projet spatial.....	145
Inversion du point de vue.....	145
La photographie à trois dimensions	148
L'expérience de « l'ailleurs »	150
2. L'espace projectif de la photographie	152
Formulation d'une image mentale.....	152
Le temps en question	156
3. La création d'un tiers espace.....	159
Ouverture des virtualités	159
Un écho aux espaces numériques	164

**SPATIALITÉ DE L'INTERVALLE :
DE L'OBJET PHOTOGRAPHIQUE À L'OBJET ARCHITECTURAL.....175**

A. Fusionnement et [Dis]location des espaces.....	178
1. « Interstitialité » entre réalité, fiction et virtualité	178
Espace siamois.....	179
Espace habité.....	180
Mise en jeu du fictif.....	182
Espace utopique	185
2. Juxtaposition et cohabitation d'espaces paradoxaux.....	186
Espaces séquentiels.....	187
Lieux de mémoires	191
Espaces architecturaux.....	193
Espaces plastiques	197
Espaces topologiques	199
Espaces topographiques et géographiques.....	200
Un espace stratifié.....	203

3. Entre l'espace représenté et l'espace réel : un rapport de forces	207
Un nouveau rapport au réel, entre dilatation et mise en aplat.....	211
Vers une architecture sublimée.....	217
La transfiguration et idéalisation de l'espace	224
B. L'objet architectural entre projet d'architecture et projet plastique	227
1. Georges Rousse, un artiste-architecte ?	228
2. Processus de projection	232
Pensée en acte	232
Pensée en image.....	235
3. Espaces de conception.....	239
Un détour par le rêve	239
Considérer les possibles	247
4. Actualisation de l'objet architectural dans une démarche plastique.....	251
5. Le projet architectural, réflexions entre apories et paradoxes.	255
CONCLUSION.....	261
BIBLIOGRAPHIE	267
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	283

INTRODUCTION

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 1 : Georges Rousse, *Bastia III 2009*, 2009.

Notre regard s'est arrêté sur l'artiste Georges Rousse, né en 1947, bien avant de commencer ce travail de recherche. Nous-mêmes, architectes, sommes sensibles aux relations qu'entretiennent les arts avec la pratique de l'architecture. Cette investigation s'est appuyée sur une intuition : le travail de l'artiste interroge plus particulièrement l'objet architectural. Comme Georges Rousse l'énonce :

« 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 actions.¹ »

Pourquoi notre regard s'est-il figé un temps sur cette œuvre ? Nous avons pensé que ce corpus devait être éprouvé par l'œil de l'architecte. Lors du débat qui suivait la conférence² *Autour de Georges Rousse* à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine en 2017, un architecte a pris la parole expliquant qu'il pensait à l'œuvre de l'artiste lorsqu'il développait ses projets. Pourquoi donc ce travail interpelle et fascine-t-il les architectes ? Est-ce l'image qui nous questionne en tant qu'outil de représentation ou de mise en tension de notre propre perception face à un leurre ? L'étude de l'œuvre de Georges Rousse pouvait vraisemblablement enrichir une démarche architecturale comme notre propre regard sur l'espace.

Par un usage singulier des arts convoqués chez Georges Rousse, son œuvre s'est imposée dans le paysage de l'art contemporain. Réflexion sur la nature de l'art, sur notre relation à l'espace et au temps, sur le réel et le virtuel, nous pressentions déjà les thèmes communs à l'architecture. Les photographies de Georges Rousse proposent un autre mode d'expérience spatiale.

Introduction au processus de création de Georges Rousse

Georges Rousse est à l'origine d'une pratique artistique où se croisent l'architecture, la peinture, la sculpture, l'installation et la photographie. C'est la découverte du Land Art et du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch qui incite cet artiste à intervenir dans le champ photographique mêlant la peinture à l'espace.

1. <http://www.galeriex.com/fr/expositions/georges-rousse>

2. Conférence/Débat « Autour de Georges Rousse », Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 11 Janvier 2017. Projection-débat en présence de Georges Rousse, de Béatrice Andrieux, directrice artistique et commissaire d'exposition indépendante, et de Frédéric Panni, conservateur en chef du patrimoine, directeur du Familistère de Guise.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4 :

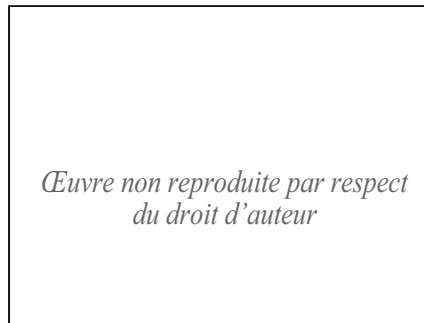


Fig. 5

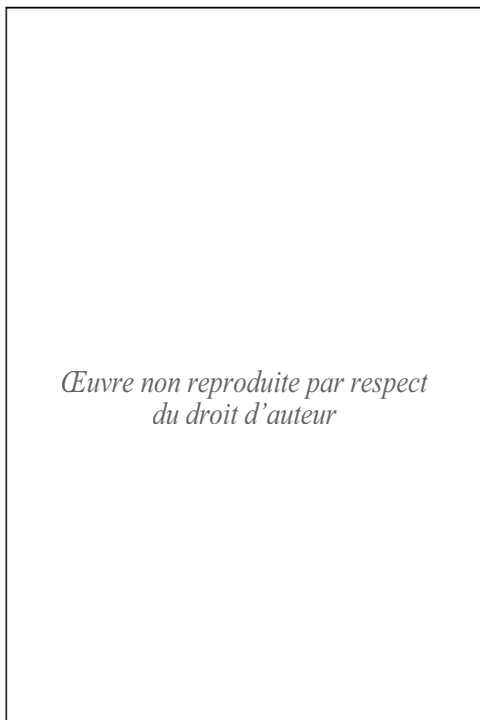


Fig. 6

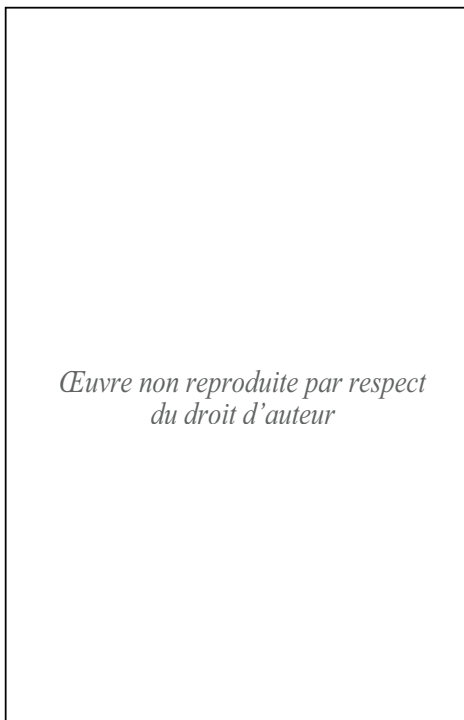


Fig. 7

Fig. 2 & 7 :Réalisation d'une œuvre. *Bastia III*, 2009.

Suite à la réalisation d'un reportage sur la Figuration Libre, mouvement pictural apparu dans les années 80, il cherche à établir une relation inédite entre ces objets plastiques et développe, depuis un corpus qui questionne et déplace les frontières entre les médias traditionnels.

Georges Rousse investit des lieux abandonnés qu'il affectionne pour les transformer en espaces picturaux et y construire une œuvre, éphémère et unique, que seule la photographie restitue. Convoquant la peinture, le dessin, la sculpture et l'architecture elle-même, il transforme ces lieux, avec pour finalité la constitution d'une image photographique d'une grande qualité plastique. Il commence par investir des bâtiments désaffectés voués à la destruction qu'il peuple de figures humaines peintes sur les murs. L'artiste inscrit ensuite dans les espaces choisis des figures géométriques, des mots, des plans ou des cartes topographiques, qu'il peint directement sur les murs, le sol, le plafond et sur toute surface se trouvant dans la perspective choisie, s'appuyant sur le principe de l'anamorphose. La prise de vue photographique est l'ultime étape. Elle fige le point de vue unique qui réalise la synthèse de la couleur, du motif et de la lumière offrant la seule perspective dans laquelle ses étranges sculptures immatérielles ou formes planes se révèlent : un cercle, un damier, une mosaïque, une croix ou toute autre construction utopique qui semble flotter dans l'air.

Georges Rousse prend donc possession des bâtiments vides, espaces choisis pour leurs qualités architectoniques et leur lumière, sur lesquels il agit pour les métamorphoser en d'autres espaces, espaces virtuels, fictifs et utopiques. La transformation induite par le lieu choisi se concrétise en fonction de ses préoccupations plastiques du moment – de la série –, de la relation à la culture du pays où il se trouve et de son imaginaire.

En croisant ces disciplines plastiques, il travaille sur ce que la photographie peut faire ressurgir de la peinture dans l'espace. Pour cela il met en résonance les caractéristiques d'un espace figuré en deux dimensions, les spécificités propres à la peinture – le fond, la figure, le trait/la couleur – et fait référence à l'histoire des arts. S'ajoutent aux principes de la picturalité, les contraintes de l'enregistrement photographique. Rousse complexifie et enrichit au fur et à mesure son processus de création, les moyens se diversifient et, de notre point de vue, le geste plastique ne cesse de gagner en intensité. L'artiste a effectivement fait évoluer son travail en profondeur tout en questionnant inlassablement les préceptes de la perspective albertienne – renvoyant à la « profondeur même de l'histoire de l'art »³.

3. Pierre-Henri Pieraggi, « Georges Rousse. Une perspective paradoxale », in Art Press N° 380, juillet-août, 2011, p. 44.

Le corpus d'œuvres de Georges Rousse se compose de photographies. Pour autant son travail ne se limite pas à ces dernières. Être conscient des différentes phases qui régissent le *processus de conception et de réalisation* de son travail permet aussi de questionner plus largement l'architecture et le *processus de spatialisation*.

Le travail de Georges Rousse débute lorsqu'il investit le lieu. Après l'avoir trouvé, il l'habite et s'en imprègne un moment. Cela va guider sa démarche, définir ses intentions quant à son action sur le site. Il inverse le *processus* : après avoir subi le lieu, il va lui imposer ses volontés. Un dialogue entre l'artiste et le lieu s'engage et donne place à un *processus physique*. Le travail de transformation de la matière convoque la peinture, mais aussi la construction ou la déconstruction de volumes, existants ou ajoutés. Le décroisement de l'espace par l'action de la pioche, de la lumière et de la couleur caractérise son travail. Georges Rousse construit, déconstruit, pour reconstruire un espace. La [dé]construction se veut alors un questionnement sur l'espace, par la maîtrise de l'espace et de sa représentation.

Pour arriver à l'illusion d'optique Georges Rousse doit modeler une figure éclatée. Une fois assemblée par la photographie, l'œil est sollicité et inquiété. Le spectateur cherche à comprendre le processus dans sa globalité. Par l'utilisation paradoxale du *processus d'anamorphose* mis en place, Georges Rousse donne l'impression de dématérialiser l'espace et oblige le regardeur à un cheminement visuel intensif. Sans en être la finalité, le *processus d'anamorphose* induit une reconstruction visuelle à la fois de l'œuvre et de l'espace. Est-il la condition de l'expérimentation d'un « ailleurs » *in situ* ? Nous éprouverons cette hypothèse tout au long de cette recherche.

L'artiste critique et problématise les oppositions fondamentales, dehors/dedans, devant/derrière, ou le centre comme point de convergence et divergence, dans le but de questionner la perception. Ces problématiques sont présentes dans le *processus de création* et se retrouvent exacerbées dans la photographie. La figure peinte décroise également l'espace photographique en s'attaquant aux repères qui le régissent. La perte d'une dimension installe la figure et l'architecture dans un rapport au plan qui perturbe. L'espace est désorienté, le regardeur est amené à perdre l'équilibre et à recomposer visuellement une stabilité spatiale. Son œuvre met en avant une esthétique du chaos, de la désorientation et du déséquilibre. Dans les photographies de Georges Rousse, nous observons un

enchevêtrement du dessin et du bâti par fragments ou discontinuité du trait : un continu/discontinu entre l'espace peint et l'espace réel. Un principe d'emboîtement ou d'inclusion règle et dérègle la relation de la figure au support dont la cohérence est assurée par la photographie. Les rapports entre la figure et le support nous interpellent en induisant un aller-retour entre des dimensions – entre une figure géométrique plane et les trois dimensions de l'architecture où elle se place et vice-versa. Le questionnement de l'espace et des dimensions, par résonance, met en critique les espaces plastiques convoqués. Qu'en est-il alors de l'objet d'architecture ? Quel statut son œuvre lui confère-t-elle ? L'action de Georges Rousse peut-elle être assimilée à celle de l'architecte ?

La mise en résonance des arts est omniprésente chez Georges Rousse et nous interpelle fortement comme piste de recherche incontournable quant à leurs interactions. Les *procédés* utilisés dans la démarche artistique nous questionnent plus largement sur le décloisonnement des arts, au regard de l'histoire de l'art et de l'emploi singulier de l'outil photographique comme outil de représentation. Pour Georges Rousse cette dernière est une expérience qui fait partie intégrante du *processus de création et de réception*. Il s'agit à la fois d'une construction de l'esprit, de l'actualisation d'un autre lieu et non de l'imitation d'une œuvre existante. La photographie est le moment de la révélation du trompe-l'œil mis en place par Georges Rousse. La photographie installe, par son processus technique automatique, une coupure entre l'espace physique de l'œuvre et l'espace de réception.

La photographie est le résultat de ce que le spectateur ne pourra pas percevoir *in situ*. Le travail sur le point de vue est essentiel, il inclut alors le choix du cadrage et la perspective mono-focale. L'objet photographié est non seulement aplani mais il dépend aussi de la vision monoculaire de l'appareil. Il s'agit d'imposer un point de vue unique, consolidé par la statique de l'outil : un angle, une perspective. C'est justement en ce sens que l'espace rendu par l'image reste improbable. Il est la cristallisation d'une utopie, d'un lieu qui n'est pas. La photographie introduit un espace-temps universel. Elle est une sorte de témoin qui assure alors la mémoire du lieu. Cependant, elle dote l'œuvre d'un (in)certain destin. Elle éternise l'œuvre sans la désincarner. Son travail soulève, alors, la problématique du décloisonnement du temps. Comment cet espace photographique est-il alors appréhendé ?

Le travail de Georges Rousse se rapproche de l'outil informatique car il convoque des éléments du virtuel mais s'en différencie dans le *processus de création*. Le choix est de transformer l'espace et non la photographie de celui-ci,

c'est d'ailleurs pour cela que l'ordinateur est écarté de la pratique de Georges Rousse. La matière doit exister. Il photographie le réel. Il met en place une véritable matrice qui répertorie toutes les propriétés possibles du lieu et des formes installées. A partir d'une constante, l'idée, Georges Rousse combine successivement les différentes variables du lieu à celles de la figure. Il développe son travail en séries montrant un processus de travail qui évolue en fonction du temps : les propriétés sont virtualisées. Les photographies, en gardant trace, constituent un catalogue, une banque de données des possibles sans cesse actualisée. Son usage des moyens traditionnels de représentation est paradoxal car il intègre le virtuel – réalité sans substance et en puissance – au réel au sein de la photographie. La virtualisation concerne-t-elle aussi l'objet architectural convoqué ?

Son action dépasse les dimensions matérielles et réelles du lieu pour l'amener vers un espace virtuel lié à la saisie optique, la géométrie et la lumière. La théâtralisation de l'espace dans la photographie devient un espace de méditation et de réflexion. L'œuvre de Georges Rousse peut être perçue comme un travail de personnalisation de l'espace mais surtout d'idéalisation de celui-ci. Le lieu transformé devient le support de ses projections imaginaires. Georges Rousse donne une nouvelle image du lieu. Avant tout, la construction est mentale et sa représentation dépasse celle du lieu transformé. La photographie correspond donc à la formalisation construite de l'image mentale, qui est à la genèse du projet.

Ce qui motive l'étude de l'œuvre de Rousse est le questionnement perpétuel du lieu, des espaces et de ce qui les définit. Entre plan et volume, le jeu d'illusion prend place pour nous révéler l'ailleurs du lieu. L'œuvre est à la fois le résultat photographique, le témoignage photographique et l'objet construit. La déconstruction au service de la construction est un thème récurrent chez Georges Rousse. En quoi le *processus de déconstruction et de décroissement* sert-il un *processus de construction* ?

La [dé]construction comme méthode

Le but de cette recherche est d'écarter la simple biographie au profit d'une réflexion approfondie sur les processus, le jeu permanent entre les dimensions spatiales des arts et la mise en résonance des espaces.

La [dé]construction est la méthode employée pour mettre en critique et formuler les hypothèses qui ont construit le regard proposé dans cette recherche. Comprendre les différents processus de Georges Rousse au travers d'une vision

projective propre à l'architecte est la démarche appliquée lors de cette investigation. Cette approche nous permet d'expérimenter notre propre vision de l'espace et de la conception architecturale, sans aucune prétention d'élaborer de nouvelles théories de la critique architecturale, mais plutôt d'en proposer une actualisation par l'étude d'une œuvre plastique. Regarder l'espace, le tracer, le réinterpréter et le représenter sont des actions qui se retrouvent tant chez les architectes que chez l'artiste. L'architecte peut être sujet-interprète de l'art et l'art peut être interprète-sujet de l'architecture. L'espace est le matériau premier conféré dans l'œuvre de Georges Rousse. Mais finalement qu'est-ce qui fait objet d'architecture par la [dé]construction de son œuvre ? Sur quoi s'appuie alors une recherche en architecture qui place un artiste contemporain au cœur de la réflexion ?

[Dé]construire l'œuvre de cet artiste s'avère une occasion d'enrichir la pensée architecturale qui ouvre à des problématiques relatives à la notion de projet. A l'interface entre l'architecture comme matière à créer et matière à penser, le projet est étudié en termes de processus – création, réflexion, projection et réception. C'est parce que Georges Rousse met en dialogue un espace concret avec un espace suggéré et idéalisé que nous nous interrogeons sur les processus mis en place par l'artiste pour nourrir le travail de l'architecte. L'espace et le temps dans son œuvre deviennent substances et nous questionnent sur la transformation et le devenir des espaces architecturaux. C'est parce que ce processus fait écho à la conception et à la matérialisation d'un espace qu'il nourrit la compréhension de notre propre geste projectif. C'est l'espace, la représentation spatiale et le processus de conception que nous cherchons à questionner, induisant une approche transdisciplinaire. Le processus mis en place par l'artiste relève du projet et de sa représentation, il nous oriente vers une manière de penser, de travailler et de produire l'espace. Les réflexions, les processus et dispositifs architecturaux se nourrissent encore de tous les domaines qui ont à décrire et à projeter des systèmes complexes comme la photographie et l'image.

Les processus de Rousse mettent en scène et convoquent divers espaces – séquentiels, architecturaux, plastiques, etc. –, qui nous poussent à étudier leurs dimensions ainsi que les rapports qu'ils entretiennent entre eux. La spatialité de l'intervalle, la photographie à trois dimensions et les références topologiques plurielles questionnées chez Rousse nous amènent à réactualiser le processus de projection propre à l'architecte. La mise en résonance des espaces, construits et [dé]construits, nous permet de questionner l'espace mental de conception – *camera obscura* visuelle de l'architecte. C'est une part de l'activité cognitive de l'architecte

que nous cherchons à figurer au travers de la mise en critique d'un objet plastique.

Processus de conception

La notion de processus est une des figures privilégiées de la conception en architecture. Dans les années soixante, les doctrines architecturales se déplacent et c'est alors l'activité du projet qui devient l'objet questionné. L'émergence de la notion de processus est en lien avec celle de conception. L'architecture se retrouve questionnée non comme objet conçu et réalisé mais comme activité cognitive singulière.

Le terme de processus dérive du latin *procedere* qui signifie « aller en avant ». Après avoir désigné en anatomie une prolongation d'organes, ce terme a pris au XIXe siècle le sens d'une suite de faits, d'évènements naturels ou de phénomènes qui présentent une certaine unité ou un développement régulier. Plus tard dans le domaine technique, un sens se rapprochant de la notion de procédure lui a été donné, comme une suite ordonnée qui aboutit à un résultat. Cela renvoie au processus de fabrication, mais finalement, aujourd'hui, la procédure qualifie une des manières d'effectuer une activité ou un processus. Le processus doit être compris comme un ensemble d'activités corrélées transformant des éléments d'entrée en éléments de sortie. Le processus s'inscrit dans la durée et se traduit par une succession d'évènements.

Concevoir est relatif à la manipulation de concepts, entre geste projectif et réflexions, ainsi qu'à l'ordonnance d'une représentation abstraite d'un objet ou d'un ensemble d'objets. La conception est du registre de l'idée, de la projection mentale. Elle relève également de l'action, de la mise en œuvre de méthodes qui génère la création d'un système. Le but de l'activité de conception est de définir un objet. C'est une activité visant, conjointement, à imaginer et à déterminer un ensemble de propositions qui permettront de réaliser une production. La conception est cognitive et productive, c'est-à-dire interne et externe. C'est d'ailleurs sur l'aspect cognitif que notre propos s'appuie. La conception cognitive pourrait se caractériser par un problème à résoudre, des représentations et des processus sont alors convoqués pour formuler une solution envisagée. L'œuvre conçue est le résultat d'un processus convoquant intuition, sensibilité individuelle, savoir, culture. L'architecte doit faire advenir une idée et la rendre communicable.

Il n'est pas aisé de donner une définition précise à la notion de projet. Son origine vient du latin *projectum* qui signifie « jeter quelque chose vers l'avant ».

Initialement le projet était différencié de l'objet produit. Aujourd'hui, il définit parallèlement l'activité de conception et son organisation. Le développement du projet n'est pas linéaire. Le projet d'architecture existe à partir du moment où il est considéré comme possible. Le processus de projection consiste alors à le révéler, le découvrir. Il se caractérise par une réflexion, une conceptualisation. Par conséquent, le projet vise à passer de l'étude de l'infinité des possibles à une proposition, les décisions étant raisonnées. Le projet est, avant tout, le lieu où se « génèrent les possibles ». Il convoque alors des mouvements du virtuel au réel et inversement. Son développement consistera par la suite à consigner les indications, les modèles qui permettront de conduire à sa réalisation, bien qu'une fois réalisé, il ne soit plus projet.

Une lecture plurielle de l'espace (1ère partie)

Pour commencer, nous regarderons du côté du processus de création de Georges Rousse afin de comprendre les actions qu'il envisage pour modeler un lieu et qui nous sont rendues par la photographie. Nous suivrons l'artiste dans sa découverte du lieu, dans la construction de son œuvre *in situ*, des pensées que cela convoque. Nous observerons l'usage qu'il fait de la couleur et de la lumière pour enchevêtrer la figure ou les formes aux espaces choisis. Nous chercherons à comprendre en quoi le processus de création de ses œuvres, leur développement en séries croisées et la question du temps figé conditionnent l'expérience du regardeur et orientent la réception du nouvel espace rendu par la photographie. La mise en résonance du processus de création et du processus de réception relatifs aux œuvres de Georges Rousse nous amène à mettre en critique l'espace réel et l'espace rendu par la photographie.

Perspectives et Jeux d'optique (2ème partie)

Nous chercherons à mettre en critique les références à la perspective albertienne, les échos aux figures et procédés qui la définissent mais également la dépassent pour étudier les relations qu'entretiennent les différents objets plastiques dans son œuvre.

L'œuvre de l'artiste relève d'un usage de dispositifs paradoxaux, du projet et de sa représentation, il nous oriente vers une manière de concevoir l'espace. Les dispositifs paradoxaux tels que l'anamorphose statique et la photographie comme représentation spatiale sont à l'origine d'une réception singulière. Comment le *regardeur* fait-il alors l'expérience des lieux proposés ?

Par le biais de l'œil, la photographie devient vecteur d'expériences singulières de l'espace et permet d'appréhender le projet spatial qu'elle comporte. Elle devient la formalisation de modèles relatifs au projet de l'artiste. Par projection mentale et au travers d'une vision projective, la [dé]construction ouvre alors à la considération des possibles.

Spatialité de l'intervalle (3ème partie)

Au regard des parties précédentes, nous nous proposons alors de pratiquer les différents espaces convoqués dans l'œuvre de l'artiste pour faire l'expérience de la richesse de l'espace feuilleté et stratifié que la photographie nous donne à voir. Quels rapports entretiennent-ils ?

La photographie permet une expérience singulière de l'espace avec des plans superposés aboutissant à une sorte de palimpseste où sont montrés différents espaces et différents temps d'un lieu, d'une existence, dans une image unique qui devient complexe. La photographie fait une synthèse de tous ces temps et ces espaces où les strates laissent place à des couches, des vides, des interstices vecteurs d'expérience. On fait alors l'expérience des contrastes, des paradoxes issus des confluences diverses entre une construction empirique et un rendu photographique.

La mise en image de l'idée, des spatialités et le questionnement des éléments perçus toujours entre deux états, mis en dialogue chez Georges Rouse, nous amènent à considérer les possibles par une perception en acte et en image. La mise en critique de son œuvre nous amène à actualiser la notion d'objet architectural comme dispositif de pensées et la question du projet comme processus mental de conception en architecture. Georges Rouse peut-il alors être considéré comme un artiste-architecte ? Quel statut confère son œuvre à l'objet architectural ? Comment l'expérience de son œuvre figure-t-elle le processus de conception et illustre-t-elle la notion de projet propre à l'architecte ?

**GEORGES ROUSSE,
UNE LECTURE PLURIELLE DE L'ESPACE**

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 8 : Georges Rousse, *Palerme 2000*, 2000.

Même si la photographie est l'aboutissement de l'œuvre, le travail de Georges Rousse ne peut se limiter au cliché photographique, il est le résultat d'un corps à corps entre l'artiste et le lieu investi. « Chacun aura pu constater combien une image mais surtout une œuvre plastique et au plus haut point une architecture, se laisse mieux saisir en photo que la réalité.⁴ »

Le travail de Georges Rousse peut avoir deux lectures : celle de la photographie et celle du processus de construction. Celles-ci sont indissociables pour comprendre l'ensemble de son œuvre qui suscite donc des lectures diverses et complexes. Parler de la photographie ou du travail dans l'espace de manière dissociée peut s'avérer délicat car chacune de ses actions a une incidence dans la réception et l'interprétation de l'œuvre.

A. De l'espace à l'image photographique

Être conscient des différentes phases du travail de Rousse qui régissent le processus de conception - impressions, action, réception - permet de comprendre la globalité de son geste. Il est intéressant de suivre l'œuvre dans sa conception (croquis et photos), de prendre conscience de la gestation du projet et de ses déclinaisons en usant de la couleur, ou en fonction des incidences liées aux changements techniques (chambre photographique, polaroid, numérique) et de comprendre le processus de création et de réflexion de l'artiste par rapport à un lieu et à une démarche *in situ*.

1. Enjeux de l'*in situ*

Pour commencer, l'artiste investit des lieux abandonnés qu'il affectionne depuis toujours pour les transformer en espace pictural et y construire une œuvre éphémère, unique, que seule la photographie restitue. Artiste « nomade », il parcourt le monde et installe son atelier dans des lieux désaffectés, abandonnés, auxquels il redonne vie le temps d'une œuvre en y créant *in situ* des anamorphoses singulières et poétiques, avant que ces architectures ne soient réhabilitées, démolies ou réaménagées. Son atelier est alors « mouvant » et prend place de manière temporaire dans les différents lieux qu'il investit.

4. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie, [1931] », in *Œuvres*, Tome II, Gallimard, 2000, p. 315.

Georges Rousse intervient dans des lieux désaffectés ou inutilisés, chaque œuvre est imprégnée de la spécificité de chacun des lieux qu'il choisit d'investir. Les spécificités en question sont soit liées à l'architecture propre du lieu, soit à son histoire ou encore à l'univers auquel il peut renvoyer. Il cherche par son action à faire ressurgir l'essence du lieu.

Sa pratique ne se définit pas au travers de la notion d'atelier mental, mythologie avec laquelle il rompt. Non assujetti à la commande, l'artiste est libre de créer des œuvres singulières dans le monde. L'atelier est alors vu comme un lieu de liberté. Il réinstalle son atelier à chaque fois qu'il rencontre un lieu auquel il souhaite soumettre son intervention.

« Tandis que la galerie transformait jadis tout ce qui s'y trouvait en art, les nouvelles formes artistiques prennent le monde comme espace de présentation, seule condition pour échapper à la normalisation imposée par le cube blanc. Afin d'échapper à ce diktat esthétique, nombres d'artistes, dont Georges Rousse, vont s'interroger sur les conditions de création et de présentation d'une œuvre d'art (notamment les artistes du Land Art), remettant en question la notion même d'atelier.⁵ »

Georges Rousse choisit comme « atelier mouvant » des architectures désaffectées. L'atelier dépend alors des lieux traversés et des opportunités rencontrées.

« [...] l'espace que j'utilise [...] est un atelier aux murs éclatés qui se déplace au gré de mes voyages. Cette relation privilégiée, je ne peux pas la faire partager, je ne peux pas faire en sorte que mes ateliers deviennent un lieu public. Le faire serait fausser les données qui les relient au mystère, au merveilleux de la trace, du fragment. Je veux continuer à préserver cette relation privilégiée qui est aussi le point de départ d'une poésie, d'un rêve. Pour l'instant, je n'ai pas d'autres solutions que celles de montrer par le biais de la photographie. »⁶

Georges Rousse laisse aujourd'hui certaines œuvres être expérimentées *in situ*.

À ses débuts, Georges Rousse aimait particulièrement se perdre dans les zones industrielles vouées à la destruction. Il projette au cours de sa découverte des occupations du site possibles mentalement. Il laisse divaguer son imagination face à ces espaces en ruines, en décomposition. Il se documente sur les lieux qu'il

5. Damien Sausset, « Déconstruire l'espace de la photographie », in Marcel Fortini, Damien Sausset (dir.), *Georges Rousse. Les incertitudes du regard, histoire d'une commande*, Ajaccio, CRDP de Corse, 2009, p.13.

6. Georges Rousse, entretien avec Aniello Placido, Galerie Barbaro et Cie- Tesselle, 1990.

parcourt et à partir desquels le projet artistique mûrit.

Collectionneur d'espaces et de lieux, Georges Rousse développe une œuvre en lien avec sa volonté d'errer dans des espaces à l'abandon pour ensuite agir dessus. Toute son œuvre est placée sous le signe du voyage et d'une poétique du voyage. Il faut entendre par voyage tout déplacement qui aboutira à une nouvelle expérience extraite du quotidien. Tout voyage convie le sujet voyageur à une expérience vers un ailleurs. Il détermine une trajectoire, un déplacement.

« Le voyage est chez Georges Rousse un voyage paradoxal que l'on pourrait qualifier d'immobile : l'artiste ne retient de ses déplacements à travers les continents que cette propension à occuper des lieux et à redoubler la "prise des lieux" par l'image photographique.⁷ »

La « prise des lieux » se fait en plusieurs temps. Il s'agit, tout d'abord, d'une conquête corporelle de l'artiste à la recherche du point de vue et de l'espace qu'il voudra saisir, dans un premier temps, par son action et, dans un second temps, par la photographie. Ensuite, il investit le lieu mentalement au travers d'une réflexion sur la figure éclatée qu'il voudra mettre en place. Les aquarelles lui servent alors d'esquisses pour vérifier la cohérence de sa proposition. Et pour finir, la « prise du lieu » se traduit par la capture de la photographie.

Pascale Cassagnau parle d'image « sans regard » pour caractériser la photographie qui en résulte dans le sens où elle n'atteste d'aucun regard. Aucun corps n'étant présent, l'absence de narrateur pourrait être associée au thème de la décrépitude des lieux. Elle rajoute plus loin : « Si le regard et la mémoire sont en acte dans toute photographie, la photographie "sans regard" témoigne d'une absence du photographe – absent de l'image, absent de lui-même.⁸ » Le corps de l'artiste laisse place finalement à la prise totale des lieux.

Georges Rousse occupe les lieux. Il engage un corps à corps avec l'espace. L'occupation se définit également par l'idée d'invasion. L'artiste prend possession des lieux dans une recherche de dépaysements et de surprises. Ces lieux, rencontrés lors de déplacements de l'artiste, lui permettent alors de lier l'espace à ses mouvements dans le temps. Ses travaux résultent de déplacements incessants dans le monde, de l'Italie au Chili, du Japon en Israël, etc.

7. Pascale Cassagnau, « À propos de Marseille 1989 », in Jean Arrouye, Pascale Cassagneau, Démosthènes Davvetas, (et alii), *Une œuvre de Georges Rousse : « Marseille 1989 »*, Marseille, Muntaner, 1993, p. 24.

8. *Idem.*, p. 25.



Fig. 9 : Georges Rouse, *Bercy* 1984, 1984.

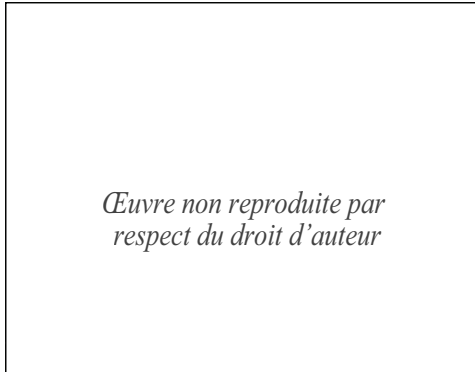


Fig. 10 : Georges Rouse, *Oberhausen* 1996, 1996.



Fig. 11 : Georges Rouse, *Chambéry* 2008, 2008.

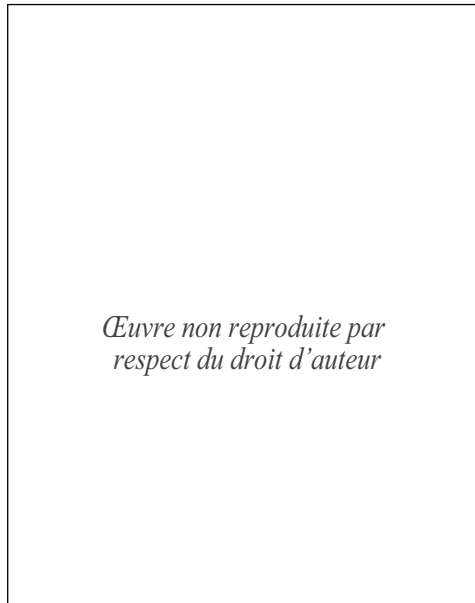


Fig. 12 : Georges Rouse, *Guise* 2015, 2015.

Les photographies qui suivront ne nous proposent pas une lecture précise de la géographie de ces espaces parcourus malgré les titres qui se réfèrent aux pays ou aux villes. Ces lieux vont engendrer des atopies : des lieux en dehors des lieux. Les lieux que choisit l'artiste sont réels, nécessaires à son processus, mais se retrouvent alors transposés, rendus méconnaissables.

« Mon travail s'organise généralement en fonction du pays, de la ville et du lieu précis que je vais trouver à transformer. Les photos réalisées sont différentes d'un pays à l'autre, elles se nourrissent d'un quotidien que je côtoie et observe, mais aussi des échanges humains dans l'accomplissement du travail avec les personnes qui partagent avec moi cette expérience.⁹ »

Il subtilise un lieu, l'expérimente, l'habite et en cristallise l'espace grâce à la peinture qu'il met en suspens au travers du médium photographique.

De lieu éphémère en lieu éphémère, d'atelier temporaire en atelier temporaire, Georges Rousse habite ces « ateliers mouvants ». Il transforme les espaces vides. Il projette en ces lieux une œuvre plastique mêlant architecture, sculpture et photographie. Il voit la découverte de ces lieux comme un voyage qui, pour lui, correspond à « une façon de ne pas [s]e limiter à des modèles définitifs¹⁰ ». Dès les débuts de sa pratique, Georges Rousse opte pour une pratique *in situ*. Daniel Buren définissait le travail *in situ* comme « très simplement et principalement, un travail non seulement en rapport avec le lieu où il se trouve, mais également un travail entièrement fabriqué en ce lieu¹¹ ».

Entrepôt (*Bercy 1984*), mine de Charbon (*Oberhausen 1996*), friche (*Palerme 2000*), halle (*Chambéry 2008*), familistère à réhabiliter (*Familistère de Guise 2015*), seront ces lieux de prédilection pour la création de ses œuvres. Ces architectures abandonnées par la société seront pour lui un véritable espace de liberté où son processus artistique prendra forme. Georges Rousse remet en cause, déstabilise et questionne ces espaces et inversement, il se laisse lui-même également déstabiliser et questionner par le bâtiment. Ce jeu de va-et-vient et de questionnement mutuel entre l'artiste et l'espace-atelier peut se traduire « comme un exercice tout autant sensoriel, intellectuel, physique que spirituel »¹².

9. Dossier de présentation du projet « Artventures, Mumbai & Rhône-Alpes, 2014 » in <https://artventuresmumbai2014.wordpress.com/>

10. Georges Rousse, entretien avec Philippe Piguet, in Philippe Piguet, *Georges Rousse*, exposition, Musée de Châteauroux, Couvent des Cordeliers, du 5 décembre 2003 au 8 février 2004, Nantes, Éditions Joca Seria, Châteauroux/Nantes, 2003, p. 15.

11. Daniel Buren, *Au sujet de... : entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, Paris, 1998, p.101.

12. Armelle Canitrot, « Rêves d'espaces », in Armelle Canitrot, Frédéric Bougle et Anne-Marie Garat, *Georges Rousse, 4234 miles*, expositions, Lyon, Conseil régional Rhône-Alpes-le Plateau, 4 avril-26 juillet 2014, Thiers, le Creux de l'enfer, 4 juin-14 septembre 2014, Arles, Actes Sud, 2014, p.17.



Fig. 13 : Georges Rouse, Brétigny, 1984, Aquarelle sur papier, 17,5 x 24cm.



Fig. 14: Georges Rouse, Coblenz, 1984, Aquarelle sur papier, 18 x 21cm.

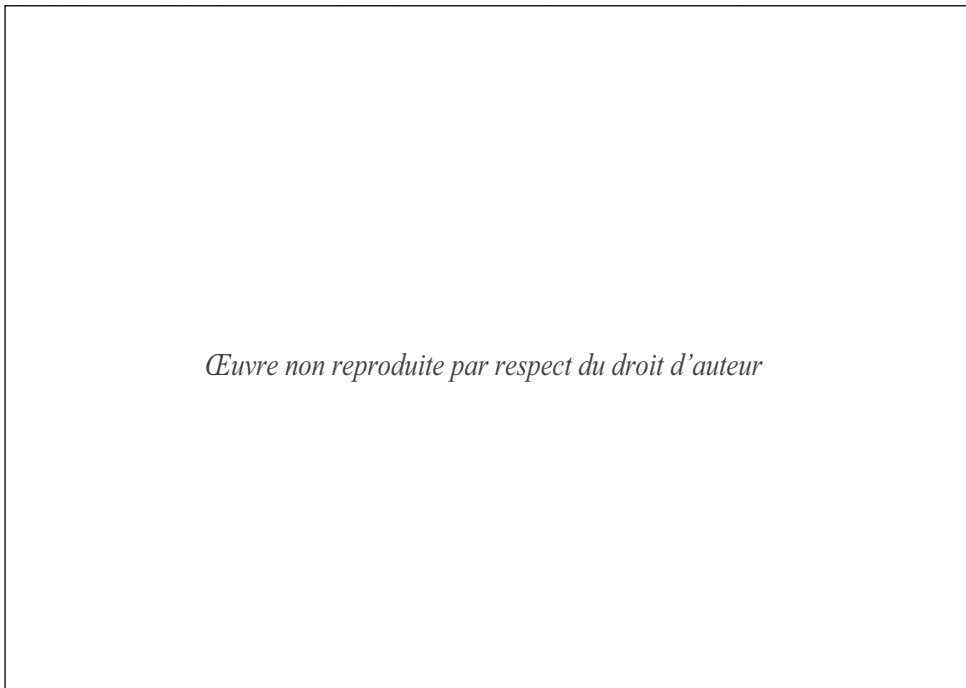


Fig. 15 : Georges Rouse, *Projet pour Tokyo 2017*, 2017.

Face à la photographie, ce type de lieu éveillera notre regard et nous poussera à chercher, à identifier ce qu'il reste à voir. Face à la matière et l'espace décomposé, le regard s'épuise à recenser la fissure, la craquelure du plâtre, l'éclatement. L'architecture abimée par le temps est soumise dans un premier temps à l'épure fait par l'artiste et dans un second temps à la prise de vue rendue par la photographie avec une précision quelque peu documentaire. Des éléments architecturaux nous offrent quelques informations sur ce que pourrait être le lieu transformé : parfois un sol en tomettes pouvant renvoyer à un intérieur domestique, parfois des poutrelles en acier renvoyant à leur tour à un intérieur industriel. Tous ces éléments indiciels ne suffisent pas à caractériser l'espace choisi, nous n'avons ni légende, ni hors-champ nous permettant de déterminer le lieu choisi. L'architecture se retrouve caractérisée par des indices de lieu et de temps à l'échelle de la ville et à l'échelle de l'année.

Georges Rousse travaille avant toute intervention sur des dessins préparatoires, aquarelles, esquisses qui lui permettent d'étudier toutes les possibilités. L'immeuble ou le bâtiment décline ses propriétés – ligne, plan, surface, espace – avec lesquelles il travaille. Le contexte architectural fait partie intégrante de la définition de l'œuvre qui émergera. Une fois la proposition définie, il place sur le verre dépoli de l'appareil photographique la trace de la forme qu'il souhaite installer en ces lieux. Parfois seul, parfois aidé et accompagné, il reporte les points correspondant entre l'image sur son appareil et le lieu. Le processus physique prend alors place pour générer l'émergence de la forme et du projet de l'artiste. Découpe, déplacement, construction, assemblages, peinture : multiples et diverses sont les actions que l'artiste fait subir à l'espace choisi. Tout au long de la définition du projet dans l'espace, il vérifie toujours la concordance entre le calque posé sur le verre dépoli et la concrétisation de la forme. Il effectue par la suite des tests avec un appareil polaroid. Une fois l'œuvre construite dans l'espace, il déclenche alors la prise de vue de sa chambre optique. Il effectue plusieurs prises de vue de la même œuvre et prend également une série de photos avec un appareil numérique placé au même endroit¹³.

Les mouvements à l'origine de la mise en forme et de la spatialisation du projet dans l'espace choisi sont définis par l'emplacement de l'appareil photographique dans l'espace. L'image présente sur le verre dépoli de l'appareil photographique est le point de départ des mouvements des corps entrepris dans la

13. Par la suite, il inversera l'usage des appareils, les films utilisés pour la chambre optique devenant peu à peu introuvables.

création de l'espace. Le point de vue photographique choisi par l'artiste impose les limites de l'espace choisi. Les lignes de fuite ne convergent pas toujours vers le centre géométrique de la photographie. L'œil objectif de la photographie nous rendra visible ce qui était optiquement déconstruit et le reconstruira en rendant visible une perspective de cette pièce.

2. Le processus d'anamorphose

Georges Rousse use du procédé d'anamorphose pour créer des volumes immatériels ou des formes géométriques planes décomposées dans l'espace réel en trois dimensions et qui seront assemblés dans la photographie. Anamorphose vient du grec *ana*, qui signifie en remontant, marquant le retour vers et *morphé*, la forme. L'anamorphose opère en une puissante illusion optique. Dans les quelques œuvres que l'artiste laisse parcourir et qu'il rend tactiles, l'anamorphose opère à la fois comme une curiosité technique et mathématique et comme un étonnement devant la projection des formes hors d'elles-mêmes que l'on cherche à recomposer.

Générer l'artifice

La découverte fondamentale de Brunelleschi théorisée par Leon Battista Alberti, a doté l'homme de la Renaissance d'un nouveau mode de représentation de l'espace, une possibilité de s'y projeter et de le penser. Bien que fondamentale, cette découverte révèle la restriction de la vision humaine, de ne voir que d'un seul point de vue à chaque fois. La volonté d'échapper à l'imposition d'un seul point de vue sur le monde a cependant conduit à la recherche d'autres points de vue possibles, ce qui explique que la mise en place du processus de l'anamorphose date du Quattrocento. Le mot apparaissant au XVII^e siècle renvoie à un usage particulier de la perspective. « Les formes sont projetées hors d'elles-mêmes et disloquées de telle manière qu'elles se redressent, se reconstituent, lorsqu'elles sont perçues d'un point de vue déterminé. »¹⁴ L'historien de l'art Jurgis Baltrušaitis relie en effet sa définition de l'anamorphose à la perspective albertienne, par le point de vue déterminé de son spectateur :

« L'anamorphose - le mot fait son apparition au XVII^e siècle mais en se rapportant à des compositions connues auparavant – procède par une

14. Etienne Souriau, « Anamorphose », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.

interversion des éléments et des fonctions. Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour.¹⁵ »

Nous nous appuyerons sur la définition de Jurgis Baltrušaitis, indiquant que l'anamorphose nécessite, pour être perçue, un décentrement de son spectateur : ce dernier devant en effet quitter sa position frontale et initiale pour rechercher le point de vue (pré)déterminé par l'artiste, lui donnant accès au redressement de l'image. La notion de point de vue est donc inhérente et essentielle à l'instigation de ces détournements perspectivistes imposant une distinction impérative entre lecteur d'image et spectateur.

L'anamorphose apparaît dans le prolongement des recherches sur la représentation de l'espace par la perspective à la Renaissance. Divers traités en mentionnent d'ailleurs le procédé dès le XVI^e siècle et les premières anamorphoses sont réalisées par Léonard de Vinci dans le *Codex atlanticus* (1483-1518). Elles sont alors regroupées dans les « cabinets de curiosité » et ne sont pas considérées comme des œuvres d'art. La plus célèbre des anamorphoses est celle du crâne que Hans Holbein-Le-Jeune introduit dans son œuvre *Les Ambassadeurs* de 1533.

Il existe différents types d'anamorphose : l'anamorphose catoptrique, cylindrique, conique, pyramidale ou sphérique qui repose sur le principe optique de la réflexion de la lumière dans un ou plusieurs miroirs cylindriques ou coniques et l'anamorphose oblique issue de la perspective décomposée et qui permet de découvrir une image qui se redresse quand nous changeons de point de vue. L'observateur d'un dispositif anamorphique sera donc confronté à l'appréhension d'une forme visible et d'une autre qui relève de l'ordre de l'invisible. L'anamorphose associée aux merveilles des cabinets de curiosités relève du domaine de l'illusion.

La pratique de l'anamorphose implique une très bonne connaissance de la perspective. Elle montre que les artistes n'ont pas comme seul but de restituer la troisième dimension et permet de mettre en évidence leur habileté et la maîtrise de l'illusion. L'énigme laisse place à l'émerveillement. Comme l'a souligné Jurgis Baltrušaitis¹⁶, l'anamorphose relève d'une curiosité technique. Elle demande à être appréhendée pour en comprendre le secret fonctionnant par initiation, révélation ou dévoilement dans le but de générer l'artifice.

15. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées*, tome II, (1984), Paris, éditions Flammarion, 1996, p. 7.

16. Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Les perspectives dépravées*, Tome I. Paris, Flammarion, 1995.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 16 : Léonard de Vinci, *Œil en anamorphose*, vers 1435. Codex Atlanticus fol. 35 v. Milan Biblioteca Ambrosiana.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 17 : Hans Holbein Le jeune, *Double portrait de Jean de Dinteville et Georges de Selve*, dit *Les Ambassadeurs*, 1533, huile sur panneaux de chêne, 206 x 209 cm, The National Gallery, Londres.

Vers une anamorphose statique

Le point de vue caractérise le lieu à partir duquel le spectateur regarde, l'endroit où il faut se placer pour bien voir, cette notion est liée à la représentation en perspective de l'espace à la Renaissance. La légitimité de la perspective centrale avait pour but de confirmer et d'apporter la preuve de la véracité de la représentation. Cependant, la perspective centrale pensée à partir du point de vue reste une approximation du fonctionnement de l'œil. Notre vision binoculaire n'est pas fixe. La représentation de l'espace par la perspective est une représentation d'un instant. Dans la perspective, le regard est symbolisé par un rayon visuel. L'artiste n'est plus qu'un œil immobile comparable à celui d'un appareil photographique. Ce rayon, œil d'où part le point de vue de l'artiste définit l'espace, la profondeur et la position idéale du spectateur. La définition de celui-ci a un impact sur la définition de l'espace représenté, il détermine l'appropriation d'un territoire, l'angle de vision en y délimitant le champ visuel et implique un effet sur l'observateur vis à vis de sa localisation. Dans la représentation en perspective, le point de vue sert également à définir le point de fuite et le fixer. Le point de vue sert de repère pour la constitution de la cohérence de la construction.

Chez Georges Rousse, toute la construction de l'œuvre commence, se poursuit et se finit en fonction de ce point de vue. Le point de vue dépend de l'appareil photographique : de l'emplacement de ce dernier et de la focale choisie.

L'anamorphose implique un mouvement, un déplacement qui permet le dévoilement du processus et qui détourne le spectateur vers un autre point de vue. Le déplacement du corps face à ce type d'installation pousse à l'origine le spectateur à chercher le point de vue qui permettra l'emboîtement des formes découpées ou déformées.

Les sculptures ou les peintures que l'artiste installe se composent d'un jeu de découpes ou de plans espacés. L'image fixe qu'il nous présentera s'oppose au mouvement que ce processus implique généralement. Les formes disloquées sont données à voir assemblées dans la photographie : des fragments de formes parallélépipédiques formeront une fois assemblés un carré. L'unité nous est révélée alors qu'une déambulation dans l'espace réel nous pousserait à chercher activement la correspondance des formes déformées. La perception unitaire du lecteur d'image, soumis au seul choix du cadrage photographique nous questionne également sur l'approche phénoménologique et plurielle du spectateur, libre de ses déambulations au sein de l'espace réel investi au préalable par l'artiste.



Fig. 18 : Georges Rouse, *Brétigny* 1984, 1984.



Fig. 19 : Georges Rouse, *Sargadelos* 2001, 2001.



Fig. 20 : Georges Rouse, *Guise* 2015, 2015.



Fig. 21 : Georges Rouse, *Rouillé* 2001, 2001.

Ces déplacements plongent en effet l'observateur dans un interstice, une entrevision, associés à une (dé)figuration réversible présentée à première vue irréversible dans le cas de Rousse.

Georges Rousse utilise l'anamorphose pour créer tantôt des volumes comme dans *Brétigny 1994*, tantôt des surfaces planes comme dans *Sargadelos 2001*. Il complexifie parfois le procédé en incluant du volume à la forme plane comme dans *Rouillé 2001*, où les circonférences des cercles installés renvoient au plan alors que la surface du cercle est en volume, ou en utilisant une double anamorphose comme dans *Guise 2015*, où deux cercles anamorphiques sont installés dans les deux faces d'un volume pour se superposer.

Il est surprenant de voir à quel point la photographie nie le processus anamorphique alors que l'objet présenté est construit en fonction de ce dernier. L'anamorphose est statique chez Georges Rousse.

3. Le décloisonnement de l'espace

Par différents procédés George Rousse décloisonne physiquement l'espace où il intervient par l'action. L'emploi qu'il fait de la lumière et le rapport entre les formes installées et le lieu choisi participent également à la mise en tension de l'espace. Le décloisonnement se veut comme un questionnement de l'espace, des limites de ce dernier.

Construction/déconstruction

Nous avons vu que la construction et la déconstruction sont deux actions que Georges Rousse peut mettre en œuvre pour transformer le lieu qu'il rencontre. Quand nous abordons le thème de la déconstruction chez Georges Rousse, il est nécessaire de prendre en considération les actions possibles mais également les pensées que cela convoque. Cette thématique est souvent évoquée à propos de son œuvre. Deux sens de ce concept sont à différencier. L'un, renvoie à un mouvement de pensée en architecture, le déconstructivisme, l'autre renvoie à une déconstruction analytique formelle ou conceptuelle de l'œuvre d'art. Les deux approches se lient facilement à la pratique de Georges Rousse et ces deux champs d'application ont tout de même beaucoup à dire en commun. Dans son œuvre, la déconstruction n'est ni construction ni destruction mais se caractérise à la fois par



Fig. 22 : Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.



Fig. 23: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, 27-29, rue Beaubourg, Paris.

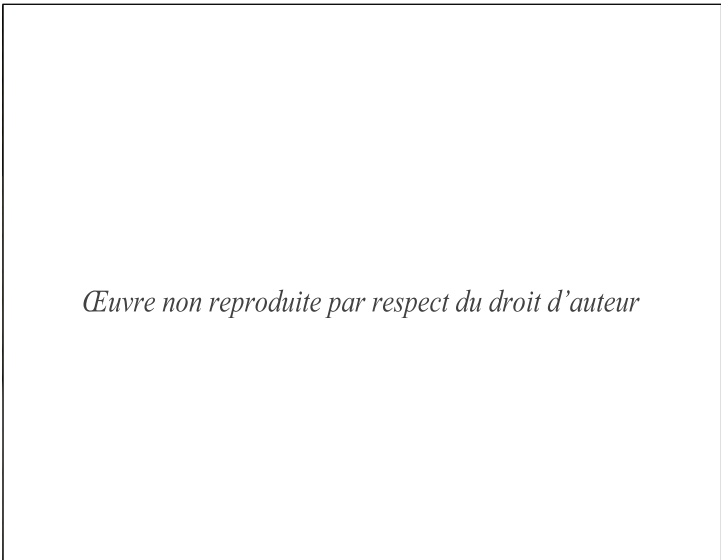


Fig. 24: Georges Rousse, *Alex 2000*, 2000.



Fig. 25 : Georges Rousse, *Vitry 2007*, 2007.

une recherche d'interactions entre art et architecture et par le rejet de l'ordre classique de stabilité, structure, unité et harmonie. Ce dernier laisse place à des réflexions relatives à la perturbation de l'ordre établi des choses et au conditionnement induit par l'architecture actuelle. Le but est de perturber les signes habituels de notre lecture de l'espace et de l'architecture.

La notion de déconstruction, au sens second évoqué précédemment, est apparue avec le cubisme concernant alors la déconstruction analytique formelle de l'œuvre d'art, ce mouvement a bouleversé l'art du XX^{ème} siècle. D'autres déconstructions verront le jour avec le dadaïsme, liés à la non-figuration ou à la diversification des processus artistiques. Appliquée à l'architecture, la dialectique « construction/déconstruction » se retrouve au cœur du travail de Gordon Matta Clark¹⁷ que nous ne pouvons écarter de cette partie de la recherche. Georges Rousse lui-même évoque le lien de son travail avec celui de l'artiste, parlant de l'œuvre construite dans la cour du pavillon central *Guise 2015* :

« La construction n'est pas le but. Par le moyen de l'anamorphose, j'interviens sur elle en plasticien, et en photographe comme peut le faire Gordon Matta-Clark avec ses découpes dans l'architecture.¹⁸ »

Matta-Clark joue avec l'architecture comme il jouerait avec le langage : la maison qu'il découpe est comme une phrase dont il supprimerait le verbe ou changerait la syntaxe laissant entrevoir ainsi d'autres lectures possibles. Artiste emblématique, après avoir suivi des études d'architecture et avant de se tourner vers un art *in situ*, il utilise l'architecture comme matière à figurer et sa pratique sert un discours critique sur cette dernière. Sa réflexion remet en question nos repères de « l'habiter ». Ses réalisations sont des sculptures de bâtiments déjà existants. Les bâtiments désaffectés deviennent matière de son œuvre que l'on nommera *Anarchitecture*. Cet art ne s'inscrit dans aucun mouvement spécifique. Sa volonté est de révéler les entrailles du bâtiment tout en ayant une maîtrise des équilibres et des forces. Ce travail ne doit pas s'assimiler à une volonté de destruction mais plutôt à une recherche d'interaction amenant à déconstruire l'architecture par le biais de l'art. Matta-Clark entaille, creuse, et découpe les murs de ces édifications. Il faut en effet avoir une grande compréhension et une profonde connaissance des structures, des répartitions des masses, etc., pour sculpter un bâtiment qui donne finalement l'impression de frôler l'effondrement tout en restant solidement érigé.

17. Une exposition intitulée « Anarchitecte » lui est actuellement consacrée au musée du Jeu de Paume à Paris.

18. Georges Rousse, « L'atelier et ses images. Entretien avec Georges Rousse », réalisé avec Frédéric K. Panni le 4 mars 2015, in Hugues Fontaine et Frédéric K. Panni, *Utopia / Georges Rousse*, expositions, Reims, Le Cellier, du 4 avril au 14 juin 2015, et Guise, Familistère de Guise, du 12 mai au 20 septembre 2015, Guise, Les Éditions du Familistère, 2015, p. 38.

Son travail réactualise la perception d'éléments architecturaux tels que la fenêtre ou le mur. Il substitue une logique de la figure géométrique, de la lumière et de la vue à la logique fonctionnelle. L'habitation écorchée révèle les structures, son ossature dont nous soupçonnions la présence. Le geste qu'il produit va compliquer l'aire visuelle dans laquelle il travaille. Regarder à travers la coupure, regarder le tranchant de la coupure, crée un nouveau sens de l'espace. Le lieu est avant tout un espace d'expérimentation. Ses pièces maîtresses sont *Splitting*, 1974, ou encore *Conical Intersect*, 1975, 27-29, rue Beaubourg, Paris. La découpe caractérisant *Conical Intersect* prenait la forme d'un gigantesque cône creusant à travers les murs et les planchers une spirale, dont la partie la plus large s'ouvrait au nord sur les rues du quartier, et dont la pointe transperçait le toit de la maison voisine, laissant entrevoir aux passants des fragments de l'ossature du Centre Pompidou. La destruction permet finalement de réagencer une situation qui n'aurait pas d'issue, ces architectures étant abandonnées ou condamnées. Il cherche par la transformation qu'il applique à en formuler une expression alternative.

Dans une veine peut être moins conceptuelle que Gordon Matta-Clark, Georges Rousse partage les mêmes préoccupations. Nous retrouvons dans quelques-unes de ses œuvres les *cuttings* comme dans *Alex 2000*, où il effectue une découpe circulaire dans un angle d'une pièce. Il fait apparaître la structure du plancher de la pièce du fond – poutres en bois – mais également la structure de lattis des cloisons servant dans le bâtiment à faire tenir le plâtre. C'est d'ailleurs ce qui lui donne l'idée de l'utilisation des lattes de bois qui rappellent les entrailles des bâtiments. Mais également dans *Vitry 2007*, il rabote littéralement un hangar pour l'inscrire dans un cercle de peinture blanche puis rouge qui semble flotter.

La pratique de Georges Rousse nous permet d'insister sur la proposition de voir en lui un acteur de la recherche en architecture. Un acteur dans la recherche d'un autre mode d'expérience spatiale, basé sur l'analyse critique des espaces. L'analyse de son œuvre ne se limite pas au côté formel. Nous retrouvons également ce processus de recherche qui caractérise les acteurs du déconstructivisme architectural, pour la construction d'un nouvel espace architectural. Emprunté à la philosophie de Jacques Derrida et à la tectonique des plaques, dans le domaine architectural, cette recherche caractérise un questionnement, la remise en cause des oppositions fondamentales, des proportions liées au corps humain et à son échelle. Défaire, décomposer, déconstruire la structure définissent les composantes du processus.

« Cette architecture préconise en échange le va-et-vient entre les dimensions de l'espace, le changement d'échelle [...] et la propagation multidimensionnelle de ses intentions : une philosophie du projet architectural se dessine grâce à la collaboration Jacques Derrida- Peter Eisenman.¹⁹ »

La déconstruction est une approche du désordre ordonné, de la fragmentation, du déséquilibre. Les déconstructivistes, en questionnant les signes et les repères de l'architecture, tentent d'échapper aux définitions formelles et fonctionnelles de l'architecture traditionnelle. La pratique de Rousse rejoint celle de ces architectes dans la proposition d'un autre mode d'expérience de l'espace et de l'architecture. La volonté de brouiller nos repères de l'espace, haut/bas, dedans/dehors, derrière/devant, se retrouve dans sa pratique. Plastiquement, une forme rappelle également la recherche esthétique de la déconstruction, comme le montre Isabelle Alzieu : les volumes des obélisques basculés dans *Fos 1997*, mais également dans *Arles 1986*, font référence à la structure de l'escalier du Musée Juif de Berlin réalisé par Daniel Liebeskind en 1998.

Eisenman cherche tout autant à perturber l'ordre « naturel » et représentationnel de l'architecture. Il est l'auteur d'une architecture qui déstabilise tous les aspects de la présence de l'individu et de l'architecture elle-même. Pour Eisenman, l'architecture est signe d'elle-même. Il écarte de la conception architecturale l'idée de lieu reconnaissable, mais travaille sur la définition du lieu de « l'être entre », et en déplace les lignes d'inscription. Les réalisations ébranlent les aspects conventionnels de la présence, du lieu, et de l'échelle. La pratique qui définit son approche le conduit à aborder le projet à partir d'un nouveau langage formel conçu de greffes, de traces, de superpositions, d'espaces interstitiels. L'idée de la « greffe » et de la stratégie du *scaling* de Peter Eisenman se retrouve chez Georges Rousse. Cet architecte cherche à détacher la forme de la fonction et fonde une des stratégies de conception qu'il met en œuvre en jouant sur le déplacement d'un plan et sa réinscription dans un autre lieu : « une stratégie de conception qui reproduit et multiplie les plans de bâtiments existants et les cartes topographiques et qui joue sur leur déplacement et leur inscription dans des contextes étrangers »²⁰.

19. Alain Pelissier, « Jacques Derrida, La déconstruction : un projet ? », Techniques & Architecture n°380, novembre 1988, cité par Isabelle Alzieu, « Georges Rousse : plasticité des espaces déconstruits », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Editions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 110.

20. Jean-François Bédard, *Cités de l'archéologie fictive*, catalogue d'exposition, Canadian Center for Architecture, 1992, p.5, cité par Isabelle Alzieu, *op.cit.*, p. 110.



Fig. 26 : Georges Rousse, Fos 1997, 1997.



Fig. 27 : Georges Rousse, Fos 1997, 1997.



Fig. 28 : Daniel Libeskind, Musée Juif de Berlin, 1998.

Ce procédé est réemployé chez Georges Rouse dans la série des cartes ou dans la série des dessins architecturaux tels que le plan et la coupe – par exemple dans *Houston 2002*. La projection plane de ces éléments transposée aux volumes du lieu crée des distorsions. La question de la manipulation d'un espace réel par la démultiplication et le déplacement de plans est opérante et peut être mise en résonance avec les propos et les réalisations des architectes de ce mouvement.

Nous retrouvons également cette idée dans une installation *in situ* de Daniel Buren : *Plan-Contre plan* réalisé en 1982. Invité pour faire une installation dans deux maisons de Mies Van der Rohe, Daniel Buren choisit de superposer le plan du rez-de-chaussée de la maison Lange à celui de la maison Esters. Les murs qui ne coïncident pas sont construits en paravents couverts de tissu allant jusqu'au plafond. Les similitudes et les différences entre les deux bâtiments sont enchevêtrées pour former un tout à expérimenter physiquement. Il fait le choix dans son œuvre *Plan-Contre plan* de faire glisser et de greffer le plan de la maison Lange à celui de la maison Esters à l'échelle 1/1. Il s'est tout de même fixé certaines règles comme faire en sorte que les entrées coïncident et que les salles restent praticables. Ces parois nouvelles créent un nouveau volume en s'additionnant au premier existant. Il crée une succession de volumes – intérieurs et extérieurs – nouveaux. Au sein de l'espace ainsi créé, le visiteur se retrouve à l'intérieur de volumes définis par des murs réels et blancs et par des murs de paravents tendus de tissus rayés blancs et rouges. Toute cette construction a pour but de révéler l'enveloppe réelle de la Haus Esters grâce à l'intrusion de la Haus Lange. C'est d'ailleurs de ce rapport conflictuel que naît la pièce dans son entier. Même si son but est de révéler l'espace réel, ce dispositif perturbe la lecture de l'espace de la première maison et la lecture de ses limites. En déambulant, le visiteur se retrouve à l'intérieur de l'espace réel, mais aussi parfois à l'extérieur de l'espace ajouté et vice versa. La superposition de plans décalés amène à une expérience des interstices. Cette œuvre ne peut se détacher de l'ambiguïté qu'elle crée entre ces intérieurs et ces extérieurs. Une ambiguïté de la sorte est-elle opérante chez Georges Rouse ?

Comme le souligne Isabelle Alzieu : « Chaque œuvre de Rouse est une nouvelle expérimentation de l'espace construit, pour la construction d'un nouvel espace architectural : un déconstructivisme comme outil et forme de transfiguration de l'espace²¹. »

21. Isabelle Alzieu, « Georges Rouse : plasticité des espaces déconstruits », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rouse*, Actes de colloque, Editions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 115.



Fig. 29: Photo-souvenir, Daniel Buren, *Plan Contre Plan*, mai 1982, travail *in situ*, in Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne, 16 mai - 11 juillet 1982. Détail.



Fig. 30 : Photo-souvenir, Daniel Buren, *Plan Contre Plan*, mai 1982, travail *in situ*, in Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne, 16 mai - 11 juillet 1982. Détail.

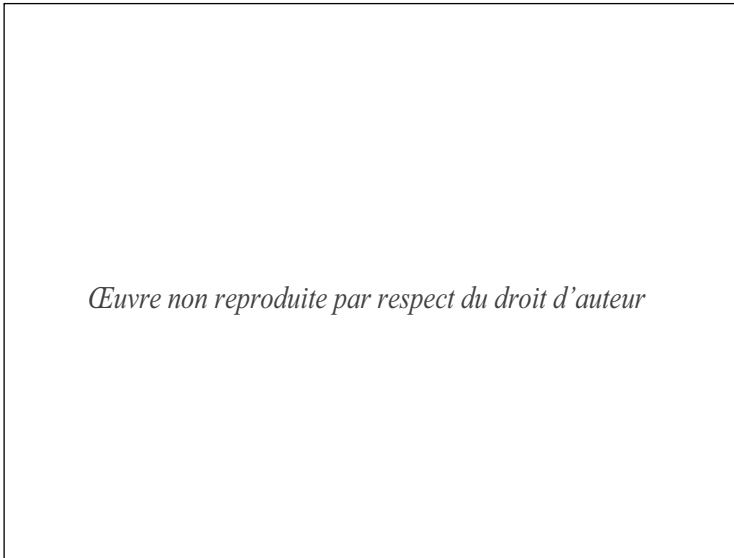


Fig. 31 : Daniel Buren, *Plan Contre Plan*, mai 1982, travail *in situ*, in Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne, 16 mai - 11 juillet 1982. Détail.

Fig. 32 : Georges Rousse, *Houston 2002*, 2002.

Chaque œuvre de Rousse est une nouvelle expérience d'un projet sur l'espace qui, en fonction de ses intentions, construit et déconstruit physiquement l'espace. Nous présumons dès à présent que l'œuvre de Rousse se définit également comme une nouvelle expérience de sa projection mentale. L'émergence de la *figure* offre la proposition d'un projet sur l'espace qui en fonction du sens de lecture de son œuvre construit et déconstruit les volumes et l'architecture pour questionner notre perception et notre expérience de l'espace. La vision projective de l'espace pourrait également être questionnée car la linéarité du processus architectural est également un des objets remis en question par les *déconstructivistes*.

Ces procédés de déconstruction présents chez Georges Rousse amènent l'espace à se dédoubler entre photographie et architecture. Nous pourrions relier à ce dédoublement, l'idée de l'éclatement de l'espace ou même de sa diffraction.

Lumière-matière

Chez Rousse, la lumière est fondatrice. Le lieu et le point de vue sont déterminés en fonction de l'éclairage naturel. La lumière devient dans son œuvre un matériau à bâtir, à transformer, à révéler et déployer. La lumière dans le processus photographique permet l'empreinte de la prise de vue sur le film. La lumière est fixée sur la pellicule grâce à sa projection qui va définir une image extérieure sur le miroir de la chambre photographique. La lumière apparaît comme un principe actif, une énergie éclairante. Il laisse traverser la lumière et la transforme au passage.

La lumière évoque paradoxalement la plénitude et le vide. C'est elle qui révèle les espaces. Georges Rousse met en place une multitude de dispositifs pour travailler avec ce matériau. Il compose les espaces avec la lumière : qu'elle soit matérialisée par l'éclat de la couleur, qu'il dose et dirige son intensité ou qu'il la canalise pour qu'elle circule et rebondisse selon un parcours construit. A propos de cet aspect de son travail, Christine Baignet formule :

« C'est en effet toujours par un important travail physique de la matière (peinture, sculpture, architecture et même dorénavant pyrotechnie) que Georges Rousse fait advenir la visualisation de cet invisible lumineux, comme parvenant à éclairer le seul élément qui ne se puisse éclairer : la lumière même !²² »

En ce sens l'artiste travaille sur « l'écriture de la lumière » par l'image révélée.

22. Christine Baignet, « Traversées et vertiges : la lumière à l'œuvre dans le travail de Georges Rousse », in Christine Baignet et Dominique Clévenot (dir.), *op. cit.*, p. 99.

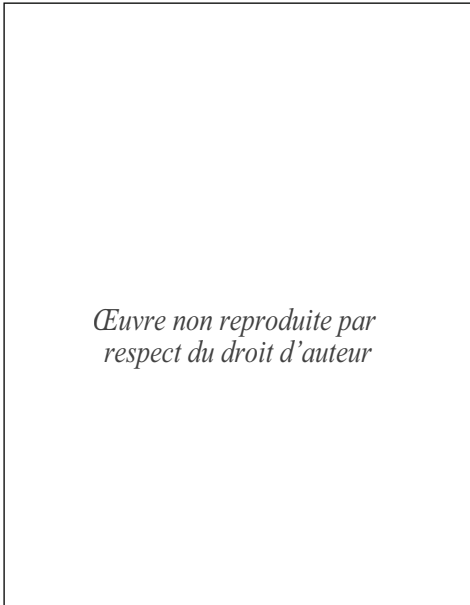


Fig. 33 : Georges Rouse, Paris 1982, 1982.

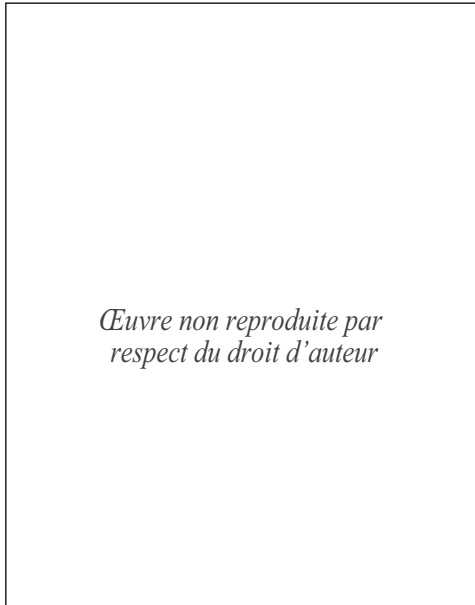


Fig. 34 : Georges Rouse, Embrasure 1987, 1987.

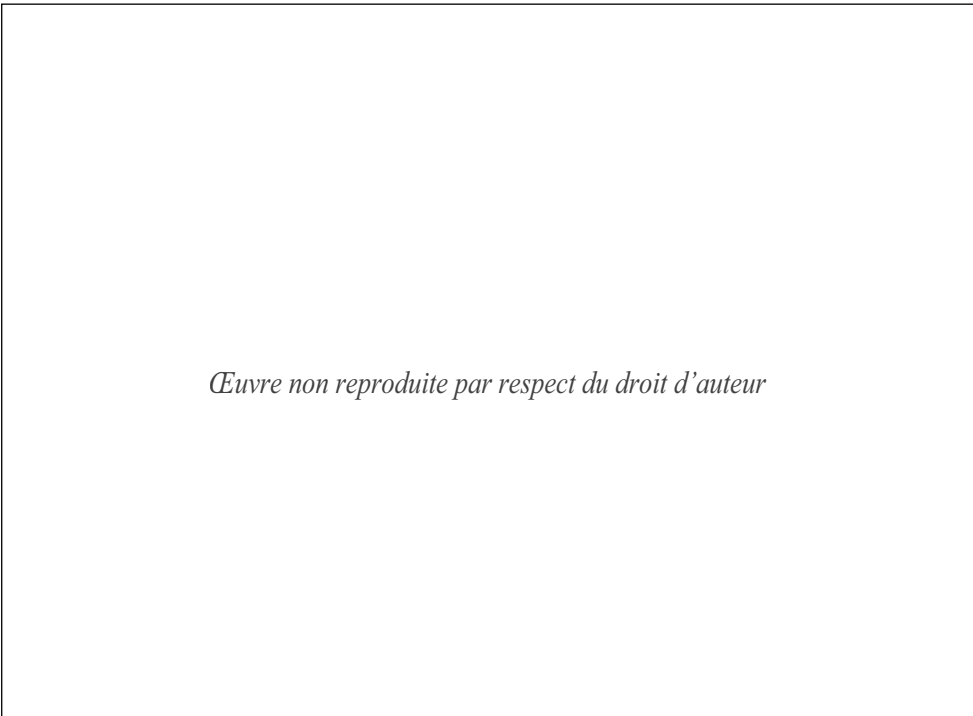


Fig. 35 : Georges Rouse, Marseille 1989, 1989.

Georges Rousse a toujours cherché la lumière dans ses œuvres, dès les premières œuvres figuratives de 1983 qui représentent des personnages peints recevant ou recherchant la lumière, soit en les positionnant en fonction de la source lumineuse, en ascension vers un puits de lumière en plafond dans *Sans Titre, 1983*, au milieu de la lumière projetée sur un mur dans *La Roche-sur-Yon, 1983*, ou en montant des escaliers en spirale dans *Paris, 1982*.

Dans la série des anamorphoses en volume, il renvoie parfois les sources lumineuses dans des espaces réfléchissant à l'aide de miroirs en partie peints ou de glace qui troublent la vue comme si nous ne pouvions maîtriser d'un seul point de vue l'ensemble de l'espace. La lumière se retrouve prisonnière dans un jeu de réverbérations, venant du hors champ, elle est rendue visible de manière complexe. Il cherche par-là peut être à « instaurer le trouble de notre vision et l'illusion de notre possession²³ ».

La série des *Embrasures* de 1987, montre des lieux embrasés d'une couleur rouge saturée. Le rouge symbolise ici la lumière incandescente.

« La série des *Embrasures*, pour moi, définit l'idée de purification extrême, parce que ce lieu est abandonné à chaque fois, et peint dans un rouge qui n'est pas un rouge de sang car je n'ai pas l'idée de sang en moi, qui n'est pas non plus l'idée de la révolte, mais qui est l'idée d'incandescence et que le feu purifie. »²⁴

Ce n'est pas non plus seulement dans cette série que la couleur donne matière à la lumière. Le bleu en transparence est souvent utilisé comme dans *Marseille 1989*, ou dans *Chasse-sur-Rhône 2010*. La couleur présente une fonction différente selon les projets de Rousse. Il le souligne souvent dans des interviews : elle symbolise parfois la lumière et parfois l'absence de lumière. La couleur lui sert pour introduire la forme et organiser une relation entre la peinture et l'espace tridimensionnel. Il utilise différents procédés. La couleur peut appuyer un espace autonome par rapport à l'espace ou alors créer le lien entre deux espaces accolés. La couleur est une variable qui change selon le projet et dans le cadre de la série.

La série des *Embrasures* n'est pas la seule où Georges Rousse travaille sur la question incandescente de la lumière. Il aborde aussi l'incandescence avec l'usage du feu²⁵ ou la peinture phosphorescente²⁶.

23. Bernard Muntaner « La permanence de la lumière », in J. Arrouye Jean, P. Cassagnau, D. Davvetas, (et alii), *op. cit.*, p. 53.

24. Georges Rousse, entretien avec Aniello Placido, Galerie Barbaro et Cie- Tesselle, 1990.

25. Il utilise le feu dans plusieurs de ses œuvres, par exemple dans *Bourgoin-Jallieu 2011*.

26. La peinture phosphorescente capte dans un premier temps la lumière du lieu pour la diffuser dans un second temps et éclairer à son tour le lieu et la forme installée.



Fig. 36 : Georges Rousse, *Arles 2006, 2006.*

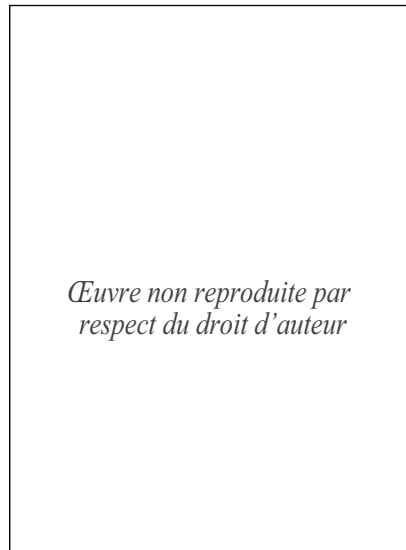


Fig.37: Georges Rousse, *Tokyo 1988, 1988.*



Fig. 38: Georges Rousse, *Subsistances Lyon 2007, 2007.*

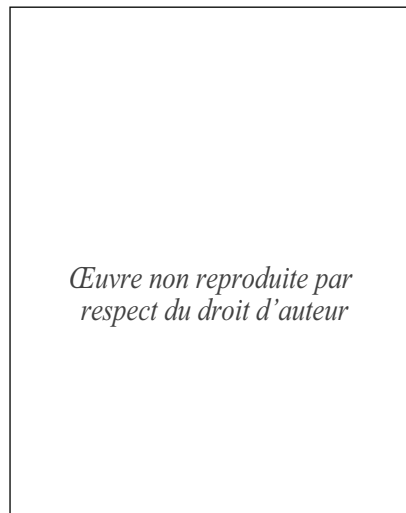


Fig. 39: Georges Rousse, *Subsistances Lyon 2007, 2007.*

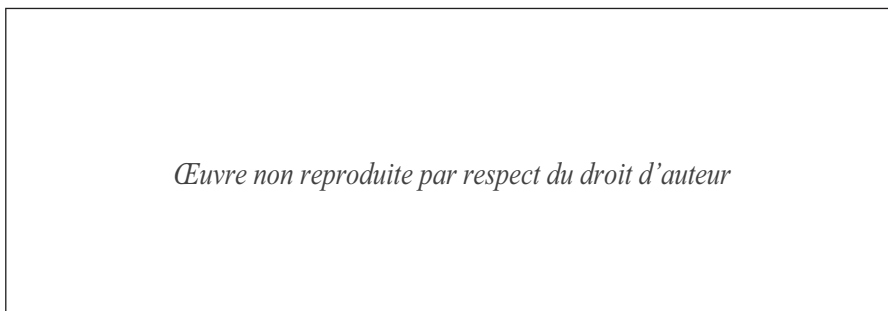


Fig. 40 : Georges Rousse, *Eos 1992, 1992.*

On voit également apparaître dans des œuvres un rapport plus marqué entre le noir et blanc, Dans *Paris, Rue Suger 1988, Tokyo 1988, Kanasawa 1988* renvoyant à la caverne de Platon, les espaces peints en noir se révèlent par une lumière dirigée.

Les ouvertures, sources de lumière, parent souvent le lieu. Les fenêtres souvent présentes dans ses œuvres semblent se remplir de lumière-solide et ne laissent pas au spectateur la possibilité d'une échappée vers l'extérieur. La lumière participe au processus de [dé]cloisonnements de l'espace, à celui cloisonnement car elle referme la pièce sur l'espace intérieur et à celui de décroisonnement car elle prend part à la perturbation des repères spatiaux. Les ouvertures dans les photographies résistent au regard et emprisonnent l'espace-image. Les fenêtres se retrouvent bouchées par la lumière et aveuglent.

Le caractère sculptural de la lumière est mis en avant dans une œuvre réalisée à Lyon, *Substances Lyon 1997*, dont Georges Rousse a réalisé deux clichés photographiques à différents moments de la journée, c'est la seule œuvre dont il existe deux versions de ce type. Entre une prise de vue avec la lumière de l'est jaune et rasante du matin et une deuxième prise à midi caractérisé par une lumière blanche, les photographies présentent des différences telles que nous pourrions penser à deux interventions picturales distinctes restituant alors deux espaces différents. La lumière ici évoque également le passage du temps.

Eos 1992, réalisée à Saint-Julien-Molin-Molette dans la Loire, témoigne elle aussi de ce travail sur la lumière. *Eos* est la déesse de l'Aurore dans la mythologie grecque. L'intégration du mot traduit une recherche poétique en lien avec les préoccupations de l'artiste dans une mise en perspective. Cette mise en espace rappelle la composition entre les vers et l'espace de l'image chez le poète André du Bouchet, auquel fait référence Georges Rousse. Dans d'autres tableaux photographiques, nous trouvons aussi le mot LIGHT qui affirme l'importance de la lumière dans son travail, par exemple dans *Arles 2006* ou *Harlem 2007*.

La lumière est travaillée par Rousse tel un matériau à l'œuvre. Elle sert parfois à décroisonner l'espace ou à lui donner forme. La présence de la lumière emplie le lieu et lui donne présence en tant qu'espace. Ce dernier s'achemine vers une abstraction, mouvement auquel elle participe. La lumière est là pour éclairer le lieu et le propos de l'artiste. Elle est à la fois enveloppe, chaleur et vecteur de dématérialisation du lieu. Elle prend part dans le processus du faire-espace, du faire espace-image et de son idéalisation.



Fig. 41 : Georges Rousse, Bercy 1985, 1985.



Fig. 42 : Georges Rousse, Tsho Rolpa-Turin 2001, 2001.



Fig. 43: Georges Rousse, Coblenz 1993, 1993.



Fig. 44 : Philippe de Champaigne, Vanité, 1644. Huile sur bois, 28 cm x 37 cm. Musée de Tessé, Le Mans.

Figure/support

Le fond est l'espace architectural en trois dimensions et la condition de l'émergence de la figure. Le fond fait discourir la figure installée car il est la condition de sa mise en forme mais également de sa mise en espace composée. La forme créée se déploie dans l'espace et le génère parallèlement. La figure installée « s'éclate » dans les différents plans de l'espace réel. La figure est en ce sens la forme assemblée finie, mais la photographie où l'espace réel et l'espace virtuel se rencontrent est également figure dans le sens où le discours se fait non seulement à partir de la forme installée mais également par le dialogue qu'elle entretient avec l'espace existant.

L'espace initial et la forme que conçoit Georges Rousse dialoguent, tantôt enchevêtrés, tantôt juxtaposés. Le mur sert de support aux incorporations picturales et l'espace architectural est support d'incorporations sculpturales. Nous nous retrouvons face à un enchevêtrement du dessin au bâti par fragments ou discontinuité du trait : un continu/discontinu entre l'espace peint et l'espace réel. La continuité entre la figure et le support est assurée avec la photographie par la suite. L'architecture est le support de la forme peinte. Le lieu devient la toile en trois dimensions de la figure émergente dans la photographie. L'architecture est le support de l'écriture picturale éclatée, de la recherche sculpturale que l'artiste entreprend. Le support, comme l'énonce Louis Marin²⁷, est ce qui renvoie aux conditions matérielles qui rendent possible l'objet et le constitue : succession, espacement, ponctuations « des lettres » – du discours – sur la surface.

Un principe d'emboîtement et d'inclusion réciproque règle et dérègle la relation au support : soit la pièce emprisonne la figure, soit la figure semble absorber l'espace sur lequel elle repose en éclairant par endroit ou en traversant une cloison. L'adhérence de la figure peinte au support architectural se retrouve virtualisée dans la photographie. Il nous fait parfois ressentir la présence du support sous le dessin. Le rapport figure/support se complexifie également par un rapport d'opacité/transparence.

Par exemple dans *Bercy 1985*, le volume à la craie blanche, sorte de croix parallélépipédique semble être contraint par la présence des murs de la pièce, comme si son expansion était en suspens. La pièce paraît contenir la figure et résister à sa prise de volume. Certaines arêtes s'appuient virtuellement sur les murs,

27. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil/Gallimard, 1994, p. 260.

sol ou plafond de l'espace réel.

Dans *Tsho Rolpa-Turin 2001*, la figure installée de la carte géographique prend tout l'espace de la photographie. L'architecture du lieu constitue le fond – se mêlant à la forme – et est également le support de la figure. Qu'est ce qui définit le fond ? Est-il le fond de l'espace photographique ou le fond support de la représentation ?

« La syncope de l'opacité et de la transparence se convertit là, dans ce lieu-là de cette œuvre, dans la fusion ambivalente du fond et de la surface, du tableau et de la représentation, conversion hystérique – si l'on peut dire – de la représentation de peinture »²⁸, souligne Louis Marin parlant du fond noir du *Memento mori* de Champaigne²⁹. Ses propos appliqués à la photographie de Rousse nous interrogent car l'enchevêtrement du fond et de la surface dans la photographie problématise « l'opacité de la présentation de la représentation »³⁰ et la définition de concepts picturaux tels que le *support-fond*, la *surface-plan*. Le support s'entremêle à la figure par un jeu de surface. Les espaces entre les lignes topographiques appuient parallèlement un effet d'occultation et de conversion entre *figure-fond-support*.

En revanche, dans *Coblence 1993*, certains carrés de couleurs nous laissent percevoir l'espace, par un jeu de transparence/opacité de la surface peinte, l'espace existant avant sa transformation peut se percevoir à travers certains des carrés de couleurs, d'autres empêchent notre regard de passer à travers, et d'autres encore se mélangent totalement à l'architecture. Le support matériel devient paradoxalement immatériel.

Ainsi, dans les œuvres de Georges Rousse, l'espace perçu s'identifie par le biais de la photographie à l'espace de l'image. L'image photographique constitue parfois un fond sombre pour la forme peinte, parfois c'est la peinture qui constitue le support ou le motif de la photographie. Les concepts picturaux de figure, support et fond entretiennent des relations qui se virtualisent³¹. Le lieu architecturé est support de l'intervention et l'espace photographique est support de la figure. Photographie, peinture, sculpture viennent échanger ou confronter leurs spécificités.

28. Louis Marin, *De la représentation, op. cit.*, p. 260.

29. Philippe de Champaigne, *Vanité*, 1644, huile sur bois, 28 cm x 37 cm, Musée de Tessé, Le Mans.

30. Louis Marin, *De la représentation, op.cit.*, p. 260.

31. Il faut entendre la virtualité selon la définition de Louis Marin comme « à la fois possibilité logique et puissance dynamique ». Louis Marin, *op.cit.*, p. 260.

B. De l'image photographique à l'espace

Photographe, Georges Rousse précise régulièrement que c'est la photographie finale qui fait œuvre dans sa pratique même si elle concrétise en son image l'ensemble de la création. Seul élément donné à voir au spectateur, elle est à l'origine d'un processus de réception qui cherche à lui redonner le volume et l'ampleur de sa construction. La perception des photographies de George Rousse implique un travail de compréhension de ses œuvres plastiques. La photographie met en scène le dialogue entre le processus, la matière et la création plastique qui a pour but de questionner ce qui nous est donné à voir pour en détourner le sens et en ouvrir la portée. Éprouver l'espace de la photographie de Rousse nous pousse à percevoir et ressentir une expérience sensible de l'espace au travers du point de vue de l'artiste. L'implication du corps face à une œuvre doit être expérimentée. En sollicitant les sens du spectateur et en renvoyant à l'échelle du corps, les œuvres tirées en grand format³² procurent une expérience plastique qui se retrouve intensifiée dans l'espace d'exposition. Les métissages entre les arts plastiques et les références aux technologies numériques en lien avec l'image et la photographie nous questionnent sur la définition et la « substance » même de l'espace, entre présences concrètes et présences virtuelles.

La photographie est le moment de la révélation du trompe-l'œil mis en place par Georges Rousse. D'après l'artiste, l'œuvre se situe dans la photographie et non dans l'intervention. « A dix-sept ans j'ai acheté un appareil photo. J'ai fait un dessin et je l'ai photographié. J'ai déchiré le dessin, et j'ai gardé la photo³³ » explique Georges Rousse. D'autres artistes convoquent le travail de photographes pour garder une trace de leurs installations ou performances, conférant alors à la photographie un statut de documentaire, de photographie-souvenir ou de « résidu-photographique » selon Daniel Buren. Chez Georges Rousse, ce geste ultime ne pourrait en aucun cas être délégué car il est au cœur de ses préoccupations artistiques et définit la condition même de son œuvre. Il imagine, conçoit et transforme le lieu à partir – et dans le but – de la prise photographique qui suivra.

32. Pour exemples : *Houston, 2002*, Cibachrome marouflé sur aluminium, mesure 124 x 162 cm (48 13/16 x 63 3/4 in) et *Bastia IV 2009*, Cibachrome marouflé sur aluminium, mesure 180 x 250 cm (70 7/8 x 98 7/16 in)

33. *Georges Rousse*, film de Christophe Loizillon, 1985.



Fig. 45 : Georges Rouse, *Sommevoire 1987, 1987.*

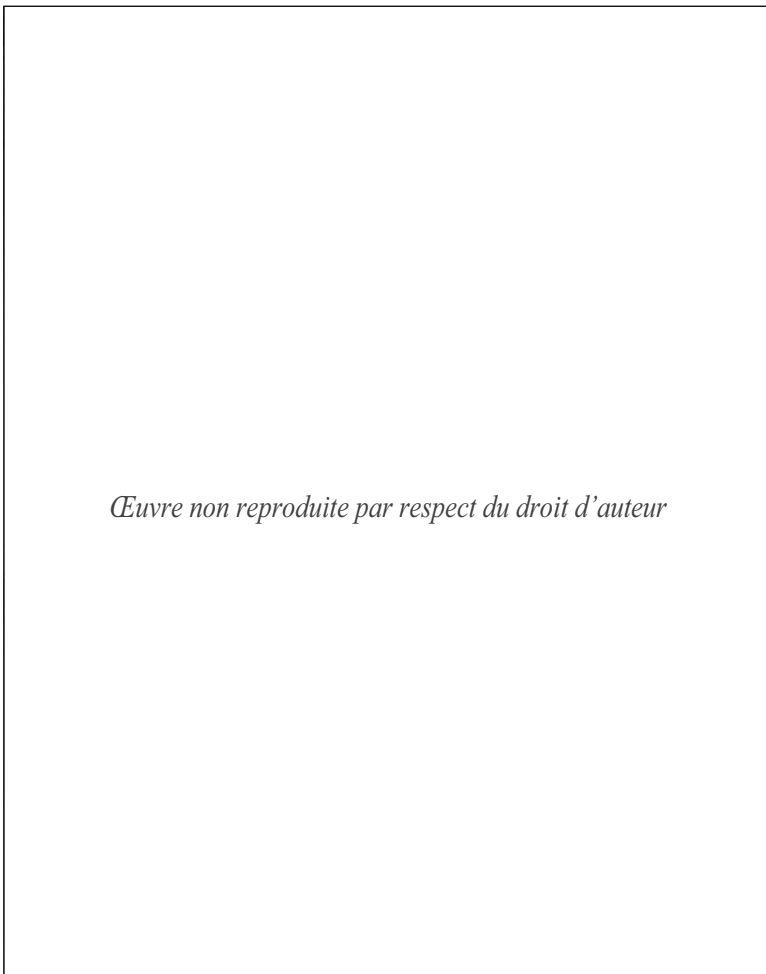


Fig. 46 : Georges Rouse, *Vienne 1985, 1985.*

1. Critique des espaces orthogonaux

Face aux photographies de Rousse, un sentiment de stupéfaction peut naître, se dissipant dans un second temps au cœur d'un jeu visuel et intellectuel qui interroge l'acte de percevoir, et qui à son tour nous interroge sur notre vision du monde et sur ce qui nous est donné à voir. La platitude émanant de la photographie nie d'un certain point de vue la profondeur, la bousculant ou la renversant. Parfois cette dernière semble fausse. Le regardeur prend vite conscience que ce qui lui est présenté relève d'un piège pour le regard et en cherche les failles. Son travail pousse le spectateur à décrypter le réel. Dans un monde aujourd'hui très médiatisé, chaque individu se doit de douter de ce qui lui est présenté.

L'objet artistique donné à la vue par l'artiste nous fait alors face et nous pousse à questionner notre rapport à l'espace par le biais de l'image. La perte d'une dimension installe la figure dans un rapport au plan qui perturbe. La lecture de l'espace proposé s'en retrouve désorientée suite à la mise en tension des polarités qui le définissent.

Troubles des repères spatiaux et perceptuels

Dedans ou dehors ? En haut ou en bas ? Avant ou après ? Les illusions d'optique que crée Georges Rousse brouillent un grand nombre d'évidences et de repères spatiaux perceptibles. La forme peinte vise moins à représenter quelque chose qu'à décloisonner l'espace et le questionner. La figure assemblée s'attaque aux repères chargés de rendre l'espace lisible et intelligible. Le premier plan et le dernier plan, le haut et le bas, le volume et la profondeur démontrent une réversibilité inattendue. Par différents procédés, l'intervention de Georges Rousse tend à nous proposer un espace indéterminé et sans repères, s'acheminant vers un non-lieu, un espace utopique.

Un espace indéterminé et des opposés convertibles

Les lieux réels sont transposés par son action mais également par la photographie. Rien ne permet de reconnaître les sites choisis et de définir exactement la situation spatiale de l'espace choisi. Les titres des œuvres appuient cette idée, la ville et l'année sont les seules informations qui caractérisent l'œuvre, mais l'échelle de définition ne permet pas de rendre avec précision l'identité et le

temps du lieu. Certaines photographies ne répondent en revanche pas à cette problématique. C'est le cas de certaines commandes pour lesquelles nous avons plus d'informations sur les sites choisis (par exemple lors de ses interventions au Familistère de Guise et au château de Chambord). L'artiste s'empare des espaces pour en défaire les coordonnées et rendre l'identification problématique voire impossible. L'espace devient un support où toute évocation à un site géographique est retirée. Le choix en faveur du médium photographique correspond au besoin de convertir le réel architecturé en un à-plat bidimensionnel. Le réel est écarté de sa référence spatiale.

Les repères immuables dans la tridimensionnalité de l'architecture deviennent de simples variables dans l'anamorphose photographique. L'espace est désorienté, le regardeur est amené à perdre l'équilibre. La polarité entre le haut et le bas n'est pas seulement déconstruite, les opposés deviennent interchangeables à l'intérieur même d'une matrice, selon des données de position, taille, etc. Ce processus est encore plus visible à l'échelle de la série car il devient évolutif³⁴.

Georges Rousse utilise différents processus dans ses œuvres pour décroquer l'espace et brouiller la lecture des repères fondamentaux tels que les murs, les fenêtres, le sol, le plafond. Au début de sa pratique, il aime à travailler sur la tension rendue par la photographie entre le réel et son reflet par l'utilisation de miroirs ou de vitres. Ces dernières sont d'ailleurs caractérisées par la dialectique entre transparence et reflet qui accentue l'effet recherché.

Dans *Sommevoire 1987*, œuvre réalisée à la villa Médicis à Rome, il combine le reflet d'un portrait placé en hors-champ à la présence d'un volume vertical qu'il travaille à la craie sépia. L'extérieur se reflète, un miroir lui permet de créer un autre plan immatériel. La photographie est prise à travers une vitre qui est elle aussi travaillée à la craie sépia. Les reflets donnent l'impression de la présence d'une ouverture sur la partie droite de l'espace. Face à ces couches qui nous désorientent totalement, un effet d'étrangeté émane de l'image.

Dans *Vienne 1985*, Rousse utilise également un miroir pour brouiller l'espace. Placé de biais, celui-ci reflète la structure en acier présente dans l'espace. Nous cherchons alors à comprendre si Georges Rousse a travaillé à la craie rose directement sur le miroir ou si nous sommes face au reflet d'un autre élément métallique semblable qui serait présent ailleurs dans la pièce. Le volume rose conserve la cohérence de sa géométrie malgré l'usage du miroir. La continuité volumétrique est maintenue entre ce qui appartient à la forme peinte et ce qui est de

34. Nous détaillons cela par la suite à la p. 65.

l'ordre du reflet. L'angle saillant de la forme créée suit la verticale du mur existant. Le miroir se plaçant devant la jonction du mur avec le sol, le dispositif permet alors d'allonger cette ligne verticale. La longueur de cette dernière, correspondant à l'origine à la hauteur sous plafond de la pièce, se retrouve allongée et complexifie l'appréhension des mesures de l'espace attenant.

Ailleurs, d'autres procédés déstabilisent également la lecture de l'espace dans la photographie. Par exemple, dans *Berlin 1984*, l'insertion d'une figure humaine, hors échelle et dont le pied touche le plafond, trompe le spectateur sur la définition de ce dernier et par polarité celle du sol de la pièce. Le corps surdimensionné paraît également rapetisser l'endroit.

Et dans *Lisbonne 2007*, un cercle blanc en suspension émerge dans un espace totalement peint en noir. Dans un premier temps, la pièce noire nous fait perdre les mesures et les repères spatiaux qui nous orientent habituellement. Dans un second temps et par insistance, nous parvenons à décrypter la limite entre sol et murs grâce à la présence des fenêtres mais la ligne du plafond reste difficilement délimitable.

Le principe de perte de repères est encore plus évident dans *Toulouse 2004* où le mot « Paix » est peint sur un espace renversé avec une peinture phosphorescente. Bien que nous reconnaissons certains éléments architecturaux, notamment les poutres qui caractérisent le plafond, la lecture de l'espace ne peut être appréhendée dans sa globalité. Le point de vue choisi semble très haut, peut être placé sur un escalier. La pièce tend de fait à être instable.

Dedans/Dehors

Dans la plupart de ses photographies nous retrouvons la possibilité d'une échappée vers l'extérieur par la présence d'une fenêtre, mais les éléments architecturaux faisant dialoguer l'image du dehors avec celle du dedans se retrouvent généralement obstrués par la lumière en raison d'une sur-exposition volontaire. L'architecture peut difficilement être ancrée dans un environnement extérieur qui appuierait, par exemple par la présence de relief ou d'un horizon, le sens de l'espace donné à la vue.

La relation entre le dedans et le dehors est clairement problématisée, Georges Rousse utilisant là aussi différents procédés pour mettre en tension ce rapport.

Dans *Saint-Pierre-de-Cernières 1999*, il intègre un paysage dans un espace vidé. Deux aplats de bleus séparés par une ligne d'horizon permettent de faire entrer dans cette architecture un horizon marin.



Fig. 47: Georges Rousse, *Berlin 1984*, 1984.



Fig. 48: Georges Rousse, *Saint-Pierre-de-Cernières 1999*, 1999.



Fig. 49: Georges Rousse, *Lisbonne 2007*, 2007.



Fig. 50: Georges Rousse, *Utopia Guise 2015*, 2015.



Fig. 51: Georges Rousse, *Toulouse 2003*, 2003.



Fig. 52: Georges Rousse, *Miyota 1999*, 1999.

« L'œuvre de St-Pierre-de-Cernières fût réalisée immédiatement au retour d'une résidence à Tanger où, à la sortie de la ville sur un énorme rocher, je contemplais cette ligne de séparation entre la mer et le ciel, baignée par une incroyable lumière. (Matisse y séjourna quelques temps). Ligne que les gens venaient contempler, peut-être aussi parce qu'elle marquait la limite avec l'Europe de l'autre côté...? »³⁵ »

Dans plusieurs de ses œuvres au Familistère de Guise, *Guise 2015* de la série *utopia*, Georges Rousse installe une image collée comme du papier peint qui se substitue au mur. Il avait au préalable découvert un poster de paysage dans l'un des appartements et a vu là l'occasion d'utiliser certaines de ses photographies personnelles dans d'autres espaces. Pour lui, ces images symbolisent soit le reflet de quelque chose, soit une ouverture vers l'extérieur. La mise en abîme de l'image dans l'image fait alors se confronter deux espaces intérieurs et extérieurs. Nous sommes témoins d'une translation de lieu, car ces photographies ont été réalisées ailleurs, elles sont caractérisées par un autre espace-temps qui est propre aux souvenirs de l'artiste.

Dans *Mioyota 1999*, nous nous retrouvons face à un brouillage total de l'espace existant, accentué par l'usage de la craie sur les formes construites du premier plan. C'est d'ailleurs une des rares œuvres de Georges Rousse où il nous donne à voir un espace extérieur, mais en contrepartie, il ne nous donne aucune indication sur l'espace dans lequel il se trouve et qu'il investit. Il crée de toute pièce l'espace architectural du premier plan, qui, lui-même, de par sa composition, ne dévoile aucun repère précis sur ses polarités et les éléments qui le constituent.

[Dé]-construction des limites

« Les raccourcis et courts circuits résultant de son action rendent généralement compatibles des réalités et des instances naturellement séparées³⁶ » et les propriétés de l'espace se retrouvent dans un dialogue de convertibilité et de réversibilité. Des pièces accolées, des étages superposés se voient communiquer de manière inattendue suite à des découpes de cloisons et de planchers.

Ainsi dans les œuvres *Argentan 1997* ou *Alex 2000*, un cercle évidé ouvre sur la pièce qui suit ou sur l'espace suivant, dans *Metz 1994*, des cercles évidés creusés dans les cloisons font communiquer des espaces séparés, et dans *Bernay 1998* le

35. Echange personnel avec Georges Rousse qu'il avait intitulé « Devoir de Vacances ».

36. Philippe Ortel, « Virtualités de Georges Rousse », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *op. cit.*, p. 65.



Fig. 53: Georges Rousse, *Bernay 1998*, 1998.



Fig. 54: Georges Rousse, *Metz 1994*, 1994.



Fig. 55: Georges Rousse, *Durham 2006*, 2006.



Fig. 56: Georges Rousse, *Durham 2006*, 2006.

même procédé est mis en œuvre entre les planchers intermédiaires. Dans cet espace, la photo rendant frontalement un espace horizontal participe à la perte de repères des éléments fondateurs d'une pièce architecturalement définie. Le plancher, le plafond, les murs se retrouvent translatés à travers la présentation de l'image.

Ailleurs, il conjugue à la découpe des cloisons, le paradoxe que peut offrir une opacité transparente avec l'installation d'un volume, comme dans *Brétigny, 1994* où l'émergence du volume est « à cheval » entre deux pièces. Il reprend le même procédé paradoxal en insérant une paroi oblique bleue dans *Metz 1994*, rappelant le vocabulaire de la cloison comme séparatrice d'espaces.

Premier plan/second plan

De par l'usage de la couleur, les plans de l'espace se retrouvent également perturbés. Dans *Metz 1994*, il creuse des cercles dans des cloisons de pièces juxtaposées et peint l'intérieur des cercles évidés en bleu. En y ajoutant une couleur qui touche plus rapidement l'œil, la lecture des plans s'inverse. Les second et dernier plans prennent une amplitude qui les fait passer au premier rang de lecture ce qui confère une réversibilité inattendue.

Georges Rousse joue de ce procédé dans différentes œuvres. Dans *Durham 2006*, deux œuvres sont créées de la transformation du même espace. Une structure en bois de type poteaux/poutres compose une trame d'allées. L'espace paraît très grand et la dimension des poteaux donne une impression de hauteur sous plafond impressionnante. Il insère à l'espace un bandeau blanc accentuant la mise en tension du rapport horizontal/vertical. Dans l'une des versions, le bandeau blanc est placé devant la multitude de poteaux, laissant d'ailleurs paradoxalement très bien pressentir l'échappée et la perspective, alors que dans l'autre, le bandeau passe derrière une partie des poteaux. La lecture de la profondeur et des différents plans qui la composent est troublée car l'emplacement de ce bandeau ne suit pas la logique de la perspective liée au rythme de ces « colonnades » de bois – à gauche si le bandeau était plan, il devrait passer derrière les poteaux de la deuxième trame.

Dans la photographie, les repères fondamentaux de l'espace tels que le plafond, le plancher, le dedans, le dehors, l'arrière-plan, le premier plan se retrouvent mis en tension, en dialogue et deviennent ambivalents et convertibles. Les propriétés intangibles se transforment alors, par son action rendue par la photographie, en « des composantes négociables. Convertir des positions en



Fig. 57



Fig. 58

Fig. 57 & 58 : Georges Rousse, *Embrasures*, 1987.

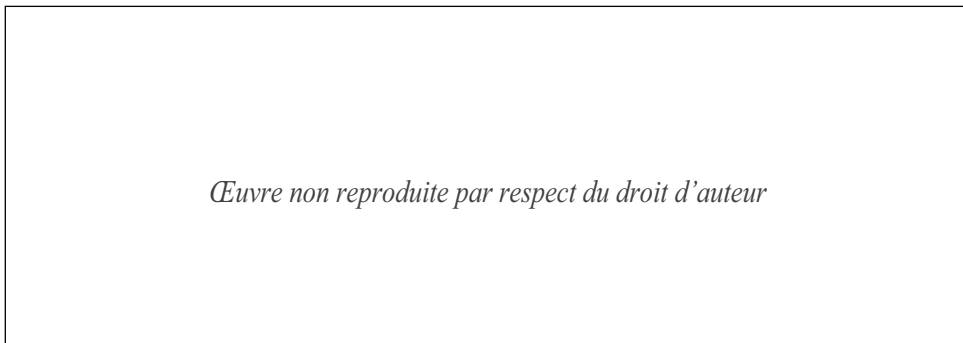


Fig. 59

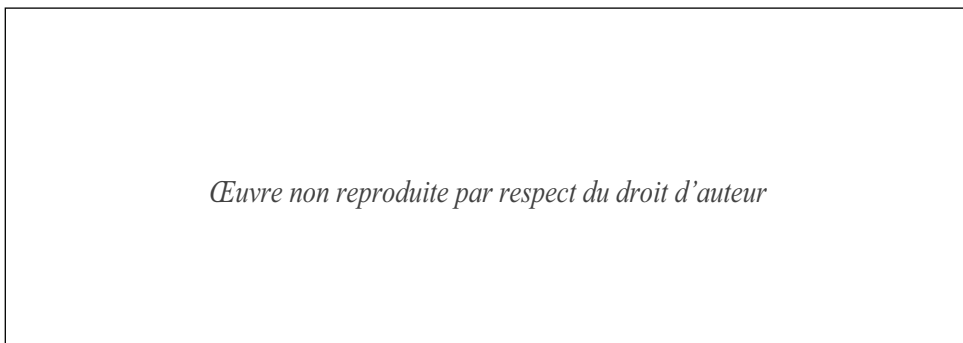


Fig. 60



Fig. 61

Fig. 59 à 61 : Classement en série d'une sélection d'œuvre.
<http://www.georgesrousse.com/selections/>

propositions et des données brutes en simples virtualités [...]»³⁷, sont aux fondements de la pratique de l'artiste.

Séries et virtualisation

Le décloisonnement de l'espace vu précédemment aboutit à une translation des entités en potentialités. Face à un espace, Georges Rousse étudie toutes les variables, toutes les possibilités qu'il choisit de concrétiser ensuite dans la série. La fascination pour le vide illustre cette idée, car en effaçant les vestiges des anciennes fondations du bâtiment pour préparer l'émergence de la figure, l'architecture devient une structure d'accueil des possibles.

En abordant les propriétés de l'espace et de ses installations comme des potentialités, le travail de Georges Rousse se rapproche de l'outil informatique. A l'instar de cet outil, l'artiste met en place une véritable matrice qui répertorie toutes les propriétés possibles du lieu et de la figure. A partir d'une constante, l'idée, Georges Rousse combine successivement les différentes variables du lieu et celles de la figure. Par exemple, il aime faire varier la taille des carrés, leur nombre, leur couleur, leur position spatiale, leur surface dans la série des damiers. La série obtenue montre un processus de travail qui évolue en fonction du temps : les propriétés de la forme émergente sont également virtualisées. La taille d'une pièce est une donnée variable qu'il aime déstabiliser en jouant sur la taille des figures. L'effet est d'autant plus marquant dans ses débuts (période figurative), où l'intrusion de corps surdimensionnés rapetisse l'endroit. La série rend alors les propriétés évolutives, elle fonctionne sur une constante et des variables et rend compte de l'évolution des thématiques d'une photographie à l'autre.

Nous pouvons discerner différentes séries dans son travail. La seule nommée par l'artiste est la série des *Embrasures*, mais d'autres sont clairement identifiables. Nous avons déterminé quelques grandes séries. La série des personnages figuratifs – marquant les débuts de l'artiste – se caractérise par la présence de figures humaines qui repeuplent les espaces désaffectés. Nous trouvons ensuite la série des volumes anamorphiques, la série des formes géométriques – rond, carré, triangle – et la série des cartes géographiques. Georges Rousse développe également la série des [dé]constructions sculpturales où les volumes ajoutés et découpés s'entrechoquent, la série des damiers et la série des incandescences – feu. La série des mots et dernièrement la série des architectures

37. Philippe Ortel, « Virtualités de Georges Rousse », *op.cit.*, p. 66.

– de lattis ou de journaux– montrent également la richesse du déploiement de son corpus. D'autres séries pourraient être identifiées, la démarche de Georges Rousse se complexifiant au cours de sa pratique, certaines œuvres peuvent ainsi se définir par leur appartenance à plusieurs des séries mentionnées. Et plusieurs sous-séries recoupent les préoccupations de l'artiste –la pesanteur, les couleurs primaires, etc. Il ne développe pas son travail de manière linéaire mais fait de multiples allers-retours entre les séries. L'appartenance d'une photographie à une série dépend du critère retenu comme constante. Ainsi, sur son site internet³⁸, où il fait le choix de mettre en ligne une sélection d'œuvres classées soit par année, soit par série, l'œuvre *Las Vegas 2016* se retrouve répertoriée dans celles que lui-même nomme : *Apesanteur*, *Architectures virtuelles* et *Couleur*. Comme le notifie Philippe Ortel :

« [...] cette complexification croissante de l'œuvre à mesure qu'elle se développe montre que la structure sérielle se virtualise elle-même : sa linéarité devient facultative au profit d'un développement en arbre, plus complexe puisqu'il associe, par le biais de l'embranchement, linéarité et simultanéité.³⁹ »

Et ce n'est que sous la forme de catalogue que nous pouvons prendre conscience du développement arborescent de la structure de son corpus.

George Rousse inventorie toutes les propriétés et les possibilités de l'espace et des installations et les virtualise comme le font aujourd'hui les logiciels de traitement de l'image en nous permettant de modifier la taille, la couleur, la texture, la luminosité ou le contraste. La photographie, en gardant trace, constitue alors un catalogue, une banque de données des possibles sans cesse actualisée. Les séries appuient la virtualisation de l'espace réel mais également les propriétés respectives des formes sur lesquelles il travaille. Les propriétés de l'espace de la photographie se virtualisent. Qu'en est-il alors des propriétés relatives aux espaces architecturaux, picturaux et photographiques placés sur un même plan ?

La photographie est l'œuvre présentée par l'artiste. C'est donc un espace dont les repères orthogonaux sont mis en tension qui conditionne la réception visuelle de l'œuvre. Comment le regardeur le reçoit-il ?

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

39. Philippe Ortel, « Virtualités de Georges Rousse », *op. cit.*, p.73.

[Re]construction visuelle

C'est la photographie qui porte à son terme l'effet de trompe-l'œil et la métamorphose des lieux initiée par la peinture et l'installation. L'image fixe réunit plus sûrement la figure dispersée dans l'espace que l'œil humain qui est plus sensible au relief. Nous avons déjà expérimenté certaines de ses œuvres données à voir *in situ*, le rendu s'avère moins clair que sur la photographie. C'est d'ailleurs en fermant un œil que notre perception s'approche le plus de l'image de la photographie. L'œil est très sensible au volume et la bidimensionnalité de la photographie est également accentuée par l'utilisation de l'objectif grand angle. Dans *Chambéry 2017*, l'œuvre et le visuel proposé montrent bien en quoi l'usage de l'appareil photographique et le choix de l'objectif grand angle accentuent la planéité de la figure dans l'espace choisi. Les formes assemblées dans la photographie, nient d'une certaine manière la troisième dimension de l'espace, virtualisant la profondeur, exposant une autre surface bidimensionnelle dont nous doutons. Parfois un ancien couloir ou une cage d'escalier revisités, ailleurs une salle mise à nue, métamorphosée par un cercle bleu, un carré blanc, les lieux et figures en dialogue sont réunis en une unique image. Ce qu'il nous donne à voir dans la photographie s'énonce comme un questionnement du regard, un piège pour ce dernier. Il mêle si étroitement l'action picturale, sculpturale, ou architecturale et l'enregistrement photographique pour abuser le regard du spectateur, que les thématiques de recherche qu'il entreprend peuvent prendre une infinité de formes différentes. Il se place logiquement dans le milieu contemporain régi par l'image médiatique où l'on en vient à douter de ce qui nous est présenté.

Mais comme l'artiste l'explique :

« Mes formes tracées dans l'espace ne sont jamais parfaites à cause du procédé de traçage dans l'espace, mais ce sont ces défauts qui permettent d'entrer dans une image plane, fixe et de comprendre sa mise en œuvre dans l'espace.⁴⁰ »

Certains détails permettent au spectateur de comprendre le dispositif qui est à l'origine de l'œuvre. Le regard tente de saisir les formes qui lui sont soumises. Il finit toujours par se heurter au sol, au plafond ou à une ouverture. Le processus anamorphique participe également à l'appréhension du volume de l'espace existant, et finalement à l'appréhension du vide. Les formes et volumes virtuels s'offrent au

40. Georges Rousse, « Devoir de Vacances », *art. cit.*



Fig. 62 : Georges Rouse, *Chambéry 2017*, 2017.



Fig. 64 : Visuel de l'œuvre de Georges Rouse. Chambéry, 2017. ©Frédérique Martiningo

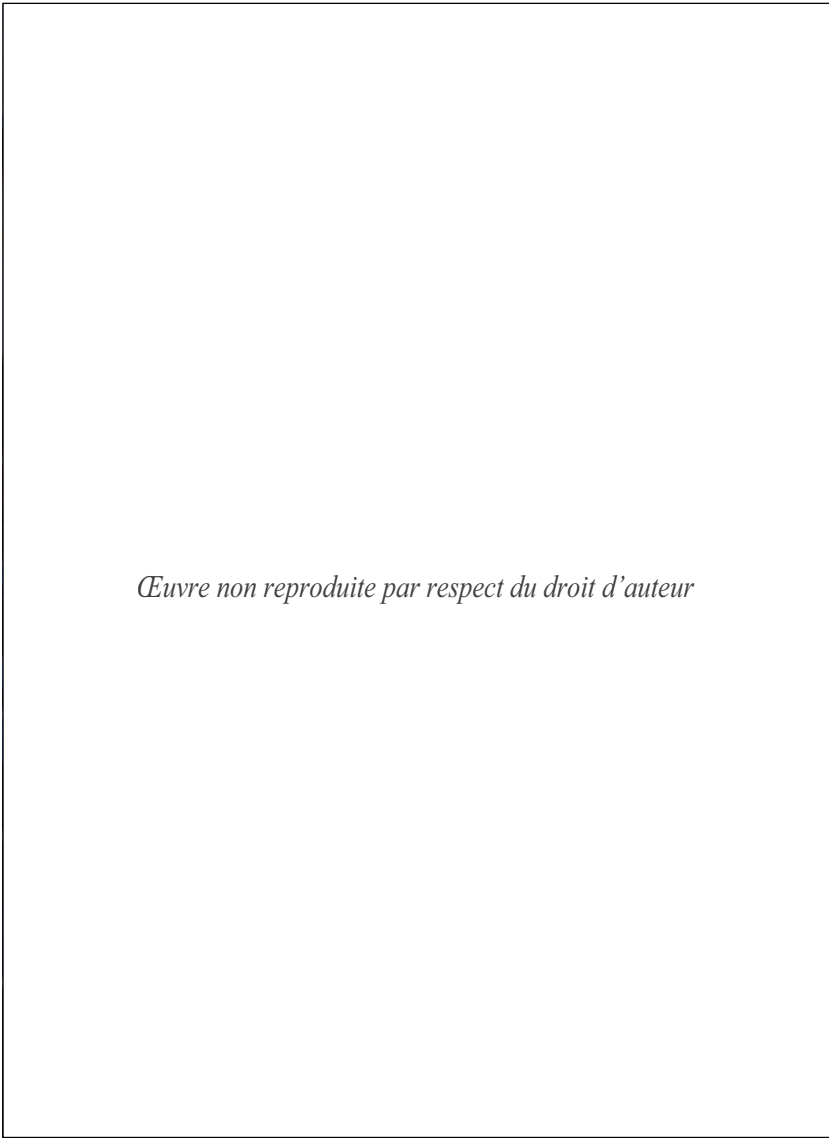


Fig. 63 : Georges Rouse, *Dijon 1994*, 1994.

regard dans le but de leur [dé]-composition. Ce processus de décomposition pousse finalement l'esprit à rendre la figure installée abstraite au point qu'elle se retire mentalement pour laisser apparaître le lieu seul et ses limites. La décomposition de la figure laisse place au déploiement de l'espace existant et à la prise de conscience des limites de ce dernier.

Georges Rousse laisse la possibilité au spectateur de comprendre le processus par ce travail de déconstruction engagé visuellement. Le dessin de contour – parfois chevrotant – ou la présence de lignes – parfois discontinues – que l'artiste installe dans certaines de ces œuvres, se présente comme des indices du processus. Par exemple, dans *Dijon 1994*, une nappe quadrillée bleue transparente s'installe horizontalement dans la trémie d'un escalier. Les lignes de ce quadrillage ont été dessinées à la craie blanche. Beaucoup de jointures annoncent les changements de plans : changement de plans horizontaux et verticaux, entre les différentes marches, entre le mur de droite et le mur du bas, etc. D'un point de vue architectural, connaissant les proportions et les mesures des éléments de ce type, le volume de l'espace réel pourrait lui être rendu, au moins de manière proportionnelle.

La figure centrale installée par Rousse sert finalement de pivot à la compréhension du processus mis à l'œuvre, pivot du plaisir visuel à la compréhension supérieure de son œuvre, mais également pivot de l'espace photographique à l'espace en trois dimensions. Elle est le point d'appui de la déconstruction de l'espace photographique. Et par ce biais, elle sert à la reconstruction de l'espace investi.

« Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos sens – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible.⁴¹ »

Il faut bien comprendre ici et dans le travail de Georges Rousse que l'image n'est pas seulement image, mais comporte en son sein la possibilité d'une ouverture – ou d'une révélation – de l'expérience intérieure.

Dans *Devant l'image*⁴², Georges Didi-Huberman oppose le visible au visuel. Ce que nous voyons caractérise le visible. Il démontre que le regard sur une image d'art déplace le visible. Le visuel serait alors un événement plutôt qu'un objet, un

41. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007, p. 25.

42. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de minuit, 1990.

phénomène plus virtuel que clairement articulé. Il se manifeste par une césure, une brèche, à laquelle le sujet répond selon sa propre histoire. L'image se comporte donc comme un espace incarné, non seulement de façon métaphorique, mais aussi selon un mode réel et effectif : savoir lire une image, c'est dépasser ce qu'il y a de simplement visible en elle, l'ouvrir, la déchirer et révéler le visuel qui en garnit l'intériorité. L'image n'est pas qu'un pur effet de surface. D'après Didi-Huberman, il faut dépasser le visible par le visuel, il faut savoir détourner la chose présentée pour la dépasser et la comprendre. La terminologie de Didi-Huberman abordant le visuel diffère de celle Régis Debray. Pour ce dernier, le « visuel » est ce qui, dans le champ de la vision, est irréductible à la norme, tandis que d'autres auteurs utilisent le même mot pour désigner le lisible (par opposition à la figuration). Nous pourrions également appliquer ce point de vue à la réception d'une œuvre de Rousseau, car le jeu du visuel mis en place rend lisible le projet artistique. Georges Rousse nous donne à voir à la fois du « visible » et du « visuel », la figure est donnée exposée et visible par saisie immédiate et dans un second temps le visuel se déploie dans la compréhension du processus.

A propos de la photographie *Marseille 1989*, Anne Marie Garat expose le potentiel de l'œuvre à questionner le visible :

« Son regard restitue [...] une poésie au silence qui fait de cette chambre un foyer photographique sauvé par l'énigme de la lumière. C'est le pouvoir de l'art de transformer notre obscurité en quelque chose de visible, de rendre sensibles les signes, de leur inventer l'urgence et la nécessité d'une question.⁴³ »

L'espace photographique donne la possibilité de pénétrer dans ce qui est de l'ordre de l'espace de création et d'en reconstituer les limites. La reconstruction de l'espace de la genèse est possible et suggérée par les « défauts » de la figure qui permettent à l'œil inquiet de comprendre la mise en œuvre dans l'espace. Nous pouvons en déchiffrer les grandes lignes mais comprendre la globalité de la construction demande un travail de perception intense et très complexe.

Appréhender les photographies de Rousseau, demande un travail de réception tiraillé entre l'appréhension d'un espace décloisonné et sa [re]construction.

43. Anne-Marie Garat, « La chambre et le nuage », in Jean Arrouye, Pascale Cassagneau, Démosthènes Davvetas, (et alii), *op. cit.*, p. 18-19.

2. Le décloisonnement du temps

La photographie est une version de l'œuvre que le *regardeur* ne pourra généralement pas percevoir *in situ*. Avec la photographie, en projetant certaines propriétés de l'image dans l'espace et inversement, Georges Rousse décloisonne également le temps. Le présent et le futur sont projetés dans un espace-temps qui est celui de l'espace photographique. La remise en question de l'espace-temps dans l'image dépend de l'emplacement de l'appareil photographique, du point de vue cadré sur l'espace métamorphosé. L'image photographique est construite à partir du point de vue, la forme qu'il montre dans la photographie est déjà assemblée et constitue une unité. Elle impose un point de vue unique et c'est ce point de vue qui rend improbable l'espace qu'il montre.

La photographie de Rousse renvoie à l'expression commune de « l'arrêt sur image » généré par le mode de pause des appareils électroniques. La planéité de la forme renvoie, elle, à la notion de pose. Cette dernière présente une double dimension à la fois temporelle, alors temps de captation, mais aussi spatiale, renvoyant dans ce cas à la disposition. La photographie est le témoin de différents temps. Elle comporte en elle le moment de l'évènement, celui de la prise de vue qui transforme une fraction de seconde en un temps infini, celui de sa diffusion et celui de sa réception pour enfin laisser place au temps de la mémoire.

La prise de vue et le fugitif

Le point de vue est essentiel et à première vue semble incontournable. Il est défini par l'artiste dès la découverte du lieu qu'il parcourt et participe à la définition de toutes les propriétés de l'œuvre que l'artiste constituera. Ce point donné sera caractérisé par l'emplacement de l'appareil photographique dans l'espace qui jouera alors le rôle de médiateur pour nous donner à voir la vision monoculaire de l'espace transformé. La frontalité et la maîtrise de la lumière à partir de ce point de vue réaffirment l'emploi de la photographie, son autonomie en tant qu'outil artistique. « L'œuvre achevée est toujours la photographie finale prise du point de vue à partir duquel est construit et déconstruit l'espace.⁴⁴ » Dans un processus d'aller-retour visuel, l'image produite sert à reconstituer la démarche et le processus, à comprendre le système. Son but, d'après Damien Sausset, est de jouer « sur la

44. Michèle Moustafar, *Georges Rousse : Arles*, exposition, Arles, Musée Réattu, du 5 juillet au 29 octobre 2006, Arles, Actes Sud/Musée Réattu, 2006, p. 57.

tension entre l'autorité d'une place imposée par l'artiste et la volonté du spectateur de s'y conforter avant de s'en écarter pour mieux vérifier son droit à la liberté⁴⁵. »

Le Kairos, moment fugitif du Chronos

La mythologie grecque a donné naissance à deux allégories du temps, aux attributs différents, ce qui atteste de la complexité de ce concept dans notre culture occidentale. *Chronos*, sous les traits d'un vieillard muni le plus souvent d'une faux et d'un sablier, personnifie le temps « chronologique » qui s'écoule de façon irréversible en suivant l'orientation de sa flèche. *Kairos* incarne quant à lui, sous l'apparence d'un jeune homme aux pieds ailés et muni d'une balance, le temps de l'occasion opportune, le point de bascule, l'instant décisif qui induit un interstice entre un avant et un après. C'est ce qu'incarne la photographie de Georges Rousse, un instant arrêté, suspendu le temps du point de vue, le temps de l'œuvre déterminé par la prise d'image photographique. Sa manière d'employer le processus d'anamorphose cristallise le point de vue et le temps fugace. Le *kairos* nous est directement livré par l'artiste. Finalement le temps donné à la perception de l'œuvre sert à déconstruire ce qui dépend du *chronos*, le passé correspond au temps de la recherche du lieu, de la vie du lieu même avant sa rencontre avec l'artiste, le temps de son nettoyage, le temps de la construction de l'œuvre. Nous pouvons seulement nous questionner sur le futur de cet espace, parfois détruit par l'artiste, parfois laissé à l'abandon. Tout cela finalement opère hors d'un temps donné, réactualisé à chaque exposition par un nombre inconnu de regardeurs.

L'espace est alors éternisé par la photographie mais de manière virtuelle car l'incertitude caractérise sa destinée. Nous sommes face à la mise en scène d'un instant incertain. La photographie semble alors à l'interface entre l'éphémère et le durable.

L'ouroboros ou Aïon comme projection de l'œil

De par son usage spécifique du processus d'anamorphose et le fait que la photographie symbolise la renaissance du lieu, nous pouvons également mettre en lien avec le travail de Georges Rousse le caractère cyclique du temps. Nous pensons alors ici au symbole de l'*ouroboros* comme principe de toutes choses, la

45. Damien Sausset, « Déconstruire l'espace de la photographie », *op. cit.*, p.15.

fin en définit paradoxalement le commencement. Le temps à travers ce symbole n'est pas conçu linéairement mais cycliquement, ce qui correspondrait au cycle de la naissance, de la mort, suivi de la renaissance. C'est d'ailleurs l'*ouroboros* qui représente symboliquement le cycle du soleil qui recommence toutes les vingt-quatre heures. Illustrée par un serpent qui se mord la queue, la figure symbolique renvoie à l'idée de renouvellement, le serpent changeant régulièrement de peau. Symbole très ancien, il est également très présent à la Renaissance dans le néoplatonisme de Pic de la Mirandole et de Marsile Ficin. L'image symbolise les qualités morales, intellectuelles et politiques. Ce cercle représente un mouvement à la fois perpétuel et immobile et continuellement mobile. Ce concept de temps s'applique de plusieurs manières au travail de Georges Rousse. Tout d'abord, les espaces désaffectés sont actualisés par son travail et renaissent par le cliché photographique. Ce concept peut ensuite trouver un point d'ancrage dans ses séries qui démontrent d'une part l'installation de formes similaires à différentes reprises et d'autre part un processus perpétuellement en recommencement renvoyant à la forme cyclique du développement de son œuvre et de sa portée. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le cercle est une forme récurrente chez Georges Rousse, figure de l'unité, elle convoque l'idée de mouvement et de perfection. Définie par le point et le rond, elle est également symbole de l'œil et du point de vue.

« Ainsi qu'une seconde rétine collée à ce qu'il faudrait voir, cet objet trouble l'espace et le temps comme si, dans l'effet de saisissement auquel nous sommes rendus, l'instant s'annulait moins qu'il ne se fixait à une immobilité toute éternelle. »⁴⁶

Lorsque Georges Rousse installe des formes géométriques en forme de cercle, le point de vue est focalisé sur le centre de la forme. Le cercle est finalement la continuité de l'œil dans l'espace par l'intermédiaire de la lentille optique et convoque la visée sur l'espace. Le cercle se définit par son centre et sa circonférence. Le centre marqué par un point est l'origine, par principe le point de départ de l'un vers le multiple. Le rayon représente l'extension du point dans l'espace, la circonférence marque la limite de la figure. Le centre symbolise l'esprit qui va se manifester dans la matière représentée par la circonférence. De l'idée à la réalisation, le point central va opérer un va-et-vient incessant entre le centre et la périphérie.

46. Frédérique Villemur, « L'architecture en chambre optique : Georges Rousse à Chambord. », in Philippe Cardinali, Marc Perelman (dir.), *Ville et Architecture en perspective*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018, p. 327.

C'est à partir du point de vue de l'artiste, point de vue qu'il choisit dans l'espace, que son processus et son œuvre s'organisent et prennent forme. C'est également à partir de ce dernier qu'il superpose sa forme comme un écran apposé à l'espace photographique. Point de vue et prise de vue se retrouvent étroitement liés dans un questionnement du temps.

La prise de vue cristallise le point de vue et fige un instantané qui virtualise le temps. A la fois instant fugace du *kairos* et cycle de recommencement, la photographie décloisonne le temps. Ce qui était un événement fugace se retrouve éternisé dans l'image et réactualisé cycliquement.

La ruine, l'empreinte et la trace

La ruine maquillée

« La passion des ruines renvoie aussi au rêve insensé d'un temps arrêté. De ce point de vue, toute ruine se présente déjà comme une photographie, mais une photographie dans laquelle on entre et on circule.⁴⁷ »

Le catalogue des œuvres de Georges Rousse pourrait être lu comme l'inventaire des ruines laissées par la mondialisation. A l'instar des Vanités, ces images amèneraient à méditer. « Quand j'arrive dans un espace, c'est comme le peintre intimidé devant le vide de la toile, réussir à forcer ce vide est une jubilation pour un artiste. »

Face à des images de ruines, deux attitudes s'opposent. D'un côté nous cherchons nier la destruction en reconstruisant mentalement les volumes architecturaux, et de l'autre nous acceptons la réalité de la détérioration et le fait qu'elle renvoie à la mort, la ruine renverrait à notre propre mort. La compréhension du travail de Georges Rousse s'appuie sur ce constat. La ruine est un moment arrêté, figé, d'un processus vivant. Le but n'est pas de mettre en évidence un espace-temps arrêté mais serait plutôt de faire signe. Par son intervention, Georges Rousse ne met pas seulement en évidence un rapport à l'histoire tronquée mais en propose une actualité par l'intégration de formes géométriques. Finalement, la photographie comme mémoire appartient à un autre temps. Rousse magnifie le rapport à la disparition tout en le niant et en lui offrant une ouverture, un autre destin. Il crée en ce sens des images symboliques ou des allégories, ce que nous développerons par la suite.

Comme l'exprime Pierre Guin, nous ne pouvons écarter le fait que Georges

47. Damien Sausset, « Déconstruire l'espace de la photographie », *op.cit.*, p.15.

Rousse travaille sur la disparition, la mort : la mort du lieu et la mort des traces en vidant le lieu, en ôtant tout objet, tout meuble, en l'épurant. Mais Pierre Guin affirme : « il n'efface pas les traces, il les maquille, déposant sur elles un film de pigments et d'huile »⁴⁸, c'est-à-dire qu'en épurant les traces du passé, il redonne d'un certain point de vue naissance au lieu : il y a une genèse. D'ailleurs, il note comme nous avons pu le faire que cette idée avait été plusieurs fois abordée concernant le travail de Georges Rousse et dans nombres de textes : « les titres [...] “France/Nouvelle Génération” (c'était le titre d'une exposition) ; “Ni fuir, ni demeurer” ; “Blow-up” ; “Georges Rousse figure de l'éphémère” ; “L'ultime création” ; “L'enlumineur de mémoire” ; “Naissance d'une œuvre” ; [...] “Les liftings de Georges Rousse”⁴⁹» le démontrent et nous pourrions continuer la liste « Georges Rousse : la lumière et la ruine », « Georges Rousse : une esthétique de l'apparition », « Le visage du lieu et la voix du tableau », « Fabrique(s) du lieu », « Plasticité des espaces déconstruits ».

« Dans ces lieux, dit Georges Rousse, l'homme est passé, seules subsistent les traces, et la mort que je vois c'est moi-même ; elle n'est ni contrainte, ni angoisse, elle peut être l'accès à plus de clarté : à une très forte lumière.⁵⁰ »

Georges Rousse est souvent décrit comme un arpenteur de ruines, non pas de ruines vestiges de sociétés ou de civilisations passées, mais de ruines contemporaines, *ruines naturelles*⁵¹ comme les nomme Isabelle Alzieu, industrielles, usines désaffectées, appartements délaissés qui se sont désagrégés au fil du temps. Il a également à faire à des *ruines violentes*⁵², inattendues et subites comme des bâtiments détruits partiellement après un tremblement de terre⁵³, une explosion⁵⁴, un incendie⁵⁵. Bien que face à des lieux dépossédés de leur raison d'être, Georges Rousse ne cherche pas dans son travail à mettre en avant une mélancolie des lieux à l'abandon, mais plutôt à les rendre purs et à en effacer la présence de l'homme. Il évacue les salles qu'il va photographier, déchets et décombres sont mis à l'écart, bien que caractéristiques des fragments de la mémoire du lieu.

48. Pierre Guin « Préparatifs de la photographie d'un intérieur en ville », in J. Arrouye Jean, P. Cassagnau, D. Davvetas, (et alii), *op. cit.*, p. 53.

49. *Ibidem.*

50. Georges Rousse, entretien avec Aniello Placido, *op.cit.*

51. Isabelle Alzieu, *op. cit.*, p. 104.

52. *Ibidem.*

53. Nous pouvons prendre l'exemple de la série de *Kobé 1995* suite au séisme de Kobé-Osaka qui a fait énormément de dégâts dans la ville et la région du Kansai.

54. Ici nous pouvons rappeler la série faite à Toulouse en 2003 après l'explosion chimique de l'usine d'AZF.

55. Le théâtre de Bourgoin-Jallieu a été un lieu d'intervention pour l'artiste après l'incendie du 2 mars 2010.



Fig. 65 : Georges Rouse, *Bourgoin-Jallieu 2011, 2011.*

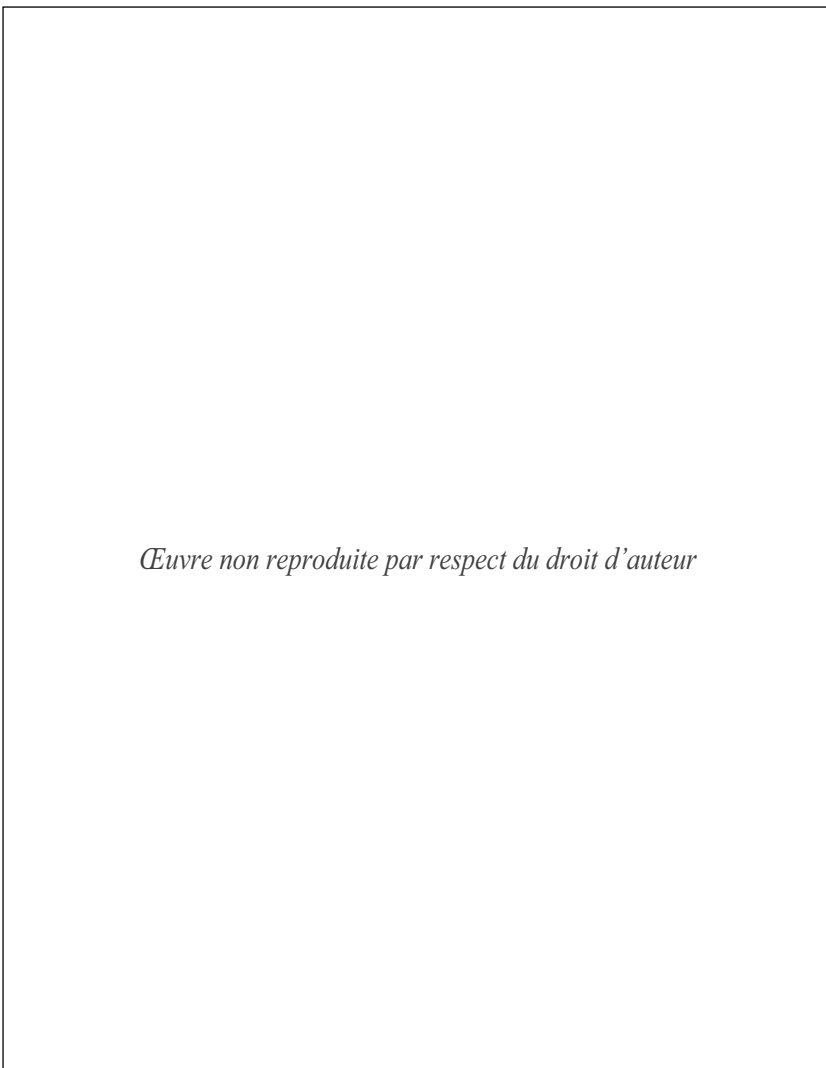


Fig. 66 : Georges Rouse, *Kobé 1995, 1995.*

Une œuvre excepte à cette conduite, réalisée dans le théâtre de Bourgoin-Jallieu. Elle reste atypique dans le sens où elle met en scène les décombres de la salle de théâtre, les dégâts qu'a subi le théâtre suite à un incendie. Si le vide et le silence président généralement dans ses œuvres, les gravats sont ici mis en scène : une confusion de poutrelles métalliques fondues, de coursives rouillées, de tôles ondulées perforées. Chaque image retrace l'histoire du délabrement du lieu, sa mise en scène en une version d'un carré en structure de lattis blanc, puis rouge qu'il enflamme par la suite rappelant la tragédie du théâtre et le caractère ambigu – cyclique et fragmentaire – du temps évoqué par la ruine.

Les espaces que l'artiste arpente mettent en évidence la décrépitude des espaces ruinés, particulièrement ceux relatifs aux *ruines violentes*. L'espace de la ruine est un espace déchiré, qui se fragmente. Georges Rousse exploite la dimension plastique de ce dernier comme l'illustrent bien les propos d'Isabelle Alzieu⁵⁶ :

« Rousse s'engage [dans ces lieux] dans l'exploitation de la dimension plastique de la fissure, de la craquelure et de l'éclat lumineux, comme processus de transformation d'un espace, comme une prolifération incontrôlée menant à un autre état de l'espace construit, à un désordre, venant à l'encontre de l'ordre bâti et de l'orthogonalité sans toutefois parvenir à l'anéantir.⁵⁷ »

Suite au tremblement de terre de Kobé en 1995, Georges Rousse est allé faire une résidence dans la région dévastée. Dans un hangar du port de la ville, une œuvre met en scène la craquelure et la fissure. *Kobé 1995*, est la photographie de l'angle d'un hangar qui s'est écartelé et laisse passer un faisceau de lumière là où l'angle architectural sert généralement de point dur. Il peint tout l'espace en bleu et il repasse les lézardes qui ont traversé les murs et le plancher en béton. La fissure du sol laissant entrevoir la matière interne du béton et la froideur de la lumière de l'angle désolidarisé dialoguent. Finalement, il traduit une suspension dans un processus de transformation et de démolition non encore totalement abouti. Il exploite la dimension esthétique de la ruine : la fissure, la craquelure, la lumière sont des matériaux qu'il utilise pour dématérialiser l'ordre bâti.

56. Isabelle Alzieu, *op. cit.*, p.103-113.

57. *Idem.*, p.105.

La ruine existante est en soi symbolique d'une temporalité en suspension, d'un moment arrêté de l'histoire. George Rousse procède à la traduction de cette temporalité par un processus de transformation qui la met en suspens dans la photographie. La ruine est intrinsèquement anachronique et intimement liée au concept de temps. Marc Augé explique ainsi le rapport qu'elle entretient avec le temps :

« La ruine, en effet, c'est le temps qui échappe à l'histoire : un paysage, un mixte de nature et de culture qui se perd dans le passé et surgit dans le présent comme un signe sans signifié, sans autre signifié, au moins, que le sentiment du temps qui passe et qui dure à la fois.⁵⁸ »

La ruine est le résultat du passage du temps sur les constructions humaines, elle est aussi le témoignage de civilisations passées, de leurs modes de vie et de leurs conceptions de l'espace et de l'architecture. Cependant, certains aspects de l'époque contemporaine questionnent ce rapport, en premier lieu à cause de l'émergence de la ruine contemporaine. Celle-ci remet en question le rapport entre le concept d'histoire et celui de ruine qui s'était imposé précédemment. En étant contemporaine, la ruine peut se défaire de ses liens avec l'histoire, avec le passé. Au lieu de donner des réponses sur les questions que l'histoire soulève, la ruine contemporaine questionne sa propre civilisation. Un deuxième aspect de notre époque qui met en cause le rapport entre le temps et la ruine est le changement de perception que nous avons du temps. Certains observateurs affirment que la division tripartite du temps en passé, présent et futur est aujourd'hui inopérante. Parmi ces observateurs, nous pouvons citer Marc Augé, auteur qui a mis en relation ce phénomène avec la ruine dans son texte *Le temps en ruines*. En développant le concept de non-lieu, Marc Augé formule une théorie selon laquelle nous vivons dans un présent éternel : les distances – et donc le temps nécessaire à les parcourir – se réduisent grâce au développement des transports et des télécommunications. Ces distances sont effacées également par la diffusion d'une architecture moderne internationale qui tend à éliminer les différences culturelles. Les espaces urbains modernes, en se renouvelant sans cesse de façon quasi identique, ne laissent plus de place à la ruine : on ne peut plus se permettre de ne pas exploiter les terrains occupés par des bâtiments en ruine. Il n'y a plus aucun déphasage, aucun décalage temporel : tout est contemporain. Le seul rôle que la ruine peut revêtir est celui

58. Marc Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, p. 92.

d'attraction touristique. En ce qui concerne la ruine contemporaine, et en particulier la ruine industrielle, elle est souvent récupérée et « requalifiée » pour remplir des nouvelles fonctions : il est rarement envisageable d'en faire un monument, elle ne serait pas rentable. Dans ce contexte, le rapport entre la ruine et le temps est bien plus complexe que celui décrit précédemment. De façon analogue, le rapport entre la photographie et le temps semble s'enrichir de nuances de plus en plus fines. Le rapport au temps est en étroite relation avec la notion de document : la photographie maintient un lien avec le temps passé en tant que document. Ce statut de document, statut qui lui avait été assigné de façon presque naturelle au XIX^e siècle, est aujourd'hui mis en cause. Le développement de la photographie numérique – et avec elle du traitement numérique de l'image - a catalysé le surgissement de doutes sur l'authenticité de l'image photographique. Les œuvres de Rousse relatent bien ces problématiques liées à la ruine contemporaine. Ces œuvres ne se présentent pas comme documents de ces ruines car elles affirment leurs transformations, elles les réactualisent.

Entre trace d'un processus, mémoire du lieu et empreinte de l'espace

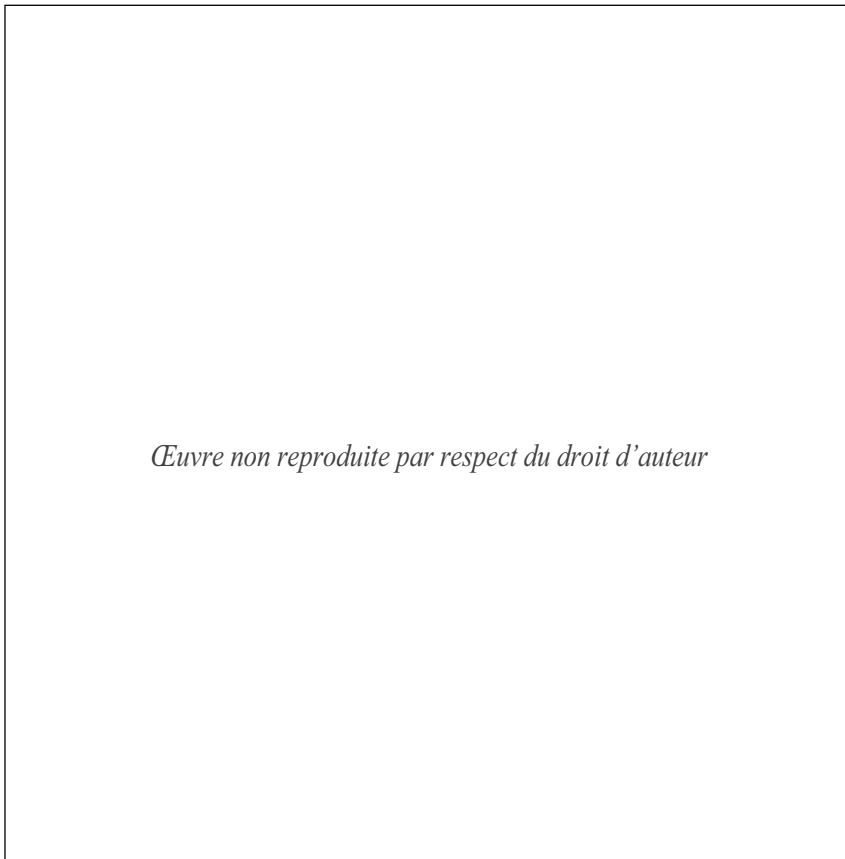
Renvoyant à l'histoire même de la photographie, nous pourrions ici rappeler deux points de vue abordant la question analogique de l'image photographique :

« Car la photographie est une empreinte, une décalcomanie du réel. C'est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table. La photographie est donc génétiquement différente de la peinture, de la sculpture ou du dessin. Dans l'arbre généalogique des représentations, elle se situe du côté des empreintes de mains, des masques mortuaires, du suaire de Turin, ou des traces des mouettes sur le sable des plages⁵⁹. »

Et dix ans plus tard, nous retrouvons la même idée chez Rosalind Krauss :

« Car les images qui jouissent d'une autorité à peu près illimitée dans une société moderne, ce sont surtout les images photographiques, et l'étendue de cette autorité s'explique par les propriétés des images prises à l'aide d'un appareil photo. Ces images sont d'ailleurs capables de se substituer à la réalité, car une photographie n'est pas seulement une image (comme l'est un

59. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 115.



Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 67 : Georges Rousse, *Villepoutour 2000*, 2000.



Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 68 : Georges Rousse, *Villepoutour 2005*, 2005.

tableau), une interprétation du réel, c'est aussi une trace, quelque chose de directement décalqué du réel, comme une trace de pas ou un masque mortuaire. Alors qu'un tableau, même s'il satisfait aux critères photographiques de la ressemblance, n'est jamais qu'une interprétation, la photo, pour sa part, se contente d'enregistrer une émanation (des ondes lumineuses réfléchies par des objets), un vestige matériel de son sujet, ce qu'aucun tableau ne peut faire.⁶⁰ »

Bien que ces définitions et théories de la photographie comme simple trace ont été jusqu'à aujourd'hui très discutées et ne fondent pas l'ampleur de la portée de la photographie, elles caractérisent la première définition de l'image photographique suite au point de vue d'André Bazin⁶¹. Telles l'empreinte et la reproduction, l'enregistrement photographique se caractérise comme la trace d'une réalité physique et visuelle. Nous reviendrons sur le dispositif photographique et la théorie de l'image, mais l'enregistrement d'un fragment de l'espace réel lié à la prise de vue trouve sa place dans le questionnement de ce que l'artiste nous expose.

Le travail de Georges Rousse, en raison de ses interventions graphiques et chromatiques sur les éléments de l'architecture est souvent ramené au pictural ou au sculptural, tout est en définitive éminemment photographique. L'unique photographie éternise le lieu qui va être détruit à l'instar de son intervention. Nous pourrions penser que la photographie sert donc à son usage premier, celui de garder une trace, de conserver la mémoire de ce qui était. Son action reviendrait à « fixer ainsi en image des lieux sur le point de disparaître [ce qui] peut passer pour métaphore de la fonction même de la photographie »⁶². Finalement, si elle est trace et souvenir, ce serait plus ceux de son intervention plastique que de la mémoire du lieu lui-même, car épurée, la ruine est esthétisée pour mieux se métamorphoser et se projeter dans un présent et futur incertains. « Un acte de peinture a eu lieu, a pris place. Il a laissé trace, dont se souvient cette photographie, qui dit ce qu'il advient de la représentation.⁶³ »

Deux œuvres, *Villepoutour 2000* et *Villepoutour 2005*, illustrent bien ce propos. Une première version réalisée en 2000 présente un cercle blanc dans un

60. Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Ph. Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 210.

61. « L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. » André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, [1985] 2011, p. 14. Le texte lui-même date de 1945 cité par Joel Snyder, « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, 34 | Printemps 2016, [En ligne], mis en ligne le 27 mai 2016. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>. consulté le 20 août 2018.

62. Jean Arrouye, « Une Amérique du regard », in Jean Arrouye, Pascale Cassagneau, Démosthènes Davvetas, (et alii), *op. cit.*, p. 80.

63. Anne-Marie Garat, « La chambre et le nuage », *op. cit.*, p. 18.

espace qui nous laisse penser à une vieille grange : un sol en terre battue, un reste de paille et des abreuvoirs sont présents. Un cercle blanc donné frontalement se place dans un angle de la pièce, entre mur de pierre, échelle, mezzanine et charpente de bois. Une seconde œuvre a été créée dans la même grange cinq ans plus tard. C'est un autre point de vue de la pièce qui y figure, la forme installée là par l'artiste est le mot *MEMORY* et en arrière-plan nous voyons la décomposition éclatée du premier cercle blanc sur les différents plans de l'architecture. L'angle de vue choisi ne conserve pas les verticales du lieu existant et met en scène par l'orientation de l'appareil photographique le basculement de l'espace. Quelle « mémoire » Georges Rouse cherche-t-il à évoquer ici ?

Mais si l'empreinte peut se lier au travail de Georges Rouse, ce serait en lien avec les réflexions de Georges Didi-Huberman⁶⁴, qui caractérise l'empreinte comme dialogue entre une forme et sa contre-forme. Ce rapport permet de lier la présence à l'absence, non au sens de mémoire mais au sens où l'absence est le signe du référent. Le référent a disparu, et l'empreinte serait sa survivance. Sa réflexion questionne le rapport de l'empreinte à son origine. Se fait-il par perte ou par contact ? Le procédé de l'empreinte produisant une forme et une contre-forme, deux opposés unis par un contact, serait alors une source de paradoxes à l'origine de réflexions, qui complexifieraient et dialectiseraient les opposés. L'empreinte chez Georges Rouse serait à la fois l'image et le moule de l'espace investi. « L'empreinte est en deçà et au-delà de l'image, c'est une matrice de l'image. ⁶⁵ » La photographie est en ce sens l'empreinte de l'installation de Georges Rouse dans l'espace réel, car sa décomposition donne place au vide qui redonne le volume de l'architecture réelle et la décomposition des données de l'architecture existante restitue la forme éclatée dans le cas des anamorphoses.

Finalement, c'est un travail de méditation sur la disparition qu'entreprend l'artiste en ces lieux, la perte, la fuite du temps, la question de notre mémoire et son actualisation dans le monde contemporain. Ruine comme lieu d'entre-deux, l'avant et l'après se retrouvent mêlés inexorablement dans l'espace de la photographie pour questionner et donner lieu à une illusion par son actualisation esthétisée. La temporalité est alors mise en tension et questionnée d'un point de vue historique, en lien avec le médium et les dispositifs utilisés, au vu des préoccupations

64. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

65. Mathelin Séverine, « Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact* », *Essaim*, 2012/2 (n° 29), p. 173-176. DOI : 10.3917/ess.029.0173. URL : <https://www.caim.info/revue-essaim-2012-2-page-173.htm>

contemporaines.

Le cliché est non seulement aplani mais il dépend aussi de la vision monoculaire de l'appareil. Il s'agit d'imposer un point de vue unique, consolidé par la statique de l'outil : un angle, une perspective. C'est en cela que l'espace rendu à l'image est improbable. Il est la cristallisation d'une utopie, d'un lieu qui n'est pas. La photographie introduit un espace-temps universel, elle est plus qu'une sorte de témoin, elle dote l'œuvre d'un certain destin. Elle l'éternise mais ne la désincarne pas.

3. Vers un nouvel espace

L'espace physique de la photographie n'est pas l'espace de l'œuvre, l'espace de l'œuvre serait l'espace du processus. Mais l'espace du processus s'acheminant vers l'espace bidimensionnel de l'espace photographique, volume et planéité se retrouvent liés dans un aller-retour incessant entre profondeur et surface mais également entre passé, présent et futur. La représentation pour Georges Rousse est une expérience à la fois physique et visuelle. Décrypter cette pratique artistique nous amène à questionner la matière de l'image contemporaine, son rapport avec les autres arts, peinture, architecture et sculpture, et sa capacité à redéployer le champ artistique par une œuvre photographique.

Par cet art du trompe-l'œil, le but n'est pas de tromper l'esprit. Georges Rousse tient à ce que le spectateur comprenne le processus de création. Retranscrit en photographie en fonction du point focal, il souhaite que la figure rende à l'espace ou à la forme son volume ou sa planéité et que la couleur ou la lumière participent à ce mouvement. Le processus se ressent mais il est difficile de le comprendre dans sa globalité. Le but de l'œuvre est justement de proposer des lectures plurielles de l'espace. L'espace de l'image se confronte à l'espace réel par le biais de son intervention plastique.

C'est un jeu d'illusion auquel nous soumet l'artiste. Une forme plane s'inscrit dans une partie de la photographie. La profondeur semble niée, et le recours à la photographie redouble cette ambiguïté. Il ne s'agit en aucun cas, comme nous pourrions le supposer à première vue, d'une photo retouchée. Le spectateur se retrouve face à un dialogue entre les dimensions des différents espaces. C'est d'ailleurs pour ne pas que le spectateur puisse penser à une retouche de l'image que Georges Rousse rend depuis quelques années accessibles *in situ*

certaines de ces œuvres.

Son œuvre transforme la perception du spectateur vis-à-vis de l'espace et de la réalité. Nos certitudes et habitudes perceptives sont troublées par la réunion dans l'image finale de trois espaces : l'espace réel dans lequel l'artiste intervient, l'espace imaginaire créé par l'artiste, auxquels se superpose un nouvel espace qui mélange les deux premiers, au moment de la prise de vue – et qui n'existe que grâce à la photographie. Il joue avec la perspective et l'anamorphose pour questionner notre perception et ouvrir par ce biais un nouvel imaginaire de l'espace.

Pour Georges Rousse, la représentation est une expérience de l'espace qui fait partie intégrante du processus. Il s'agit d'une construction de l'esprit, de l'actualisation d'un autre lieu et non de l'imitation d'une œuvre existante et observable. La représentation est une expérimentation : c'est une construction. La photographie bien que condition de l'émergence de l'œuvre participe à ce processus de construction d'un espace-image indépendant, *hors du lieu* et *hors du temps*. Ce non-lieu relèverait-il également du virtuel – de *virtus*, *vertu*, en puissance – et de l'utopie ?

« Des formes réelles se relient entre elles pour délimiter un monde d'une manière qui n'avait pu être réelle auparavant qu'elle l'est dans la représentation. Cet espace est une vue de l'esprit, une chose mentale, et plus elle tend vers la stylisation, vers l'abstraction, plus elle devient nécessaire, vivante, habitée par une sorte d'inconscient de l'espace, un refoulé du réel et de son histoire : boîte piège de toute chambre noire, gardienne des images latentes que nous portons en nous.⁶⁶ »

Georges Rousse ne refoule pas l'espace réel mais le métamorphose. Il photographie bien une intervention dans la réalité, interrogeant notre perception et notre environnement. Le réel architecturé se place dans l'image au même titre que la peinture et que les éléments ajoutés. Le réel ne sert pas de référent spatial ou géographique, il est élément de l'image au même titre que tout ce qui la constitue. Georges Rousse transforme l'apparence de ces endroits réels. La réalité de l'état des lieux n'est pas occultée mais est partiellement transformée. La préoccupation de Georges Rousse est de construire des volumes ou des formes simples dans un premier temps immatériels et par la suite plus construits (contre-plaqué, lattis, etc.), dans le but de produire une image questionnant notre perception. Ces premiers volumes sculpturaux se retrouvent dans l'espace de l'image et non dans le lieu et

66. Anne-Marie Garat, « La chambre et le nuage », *op. cit.*, p 13.

ces formes géométriques planes dans les deux dimensions de la photographie et non dans l'espace réel. En fonction des séries, les variables telles que la taille des formes ou le rapport opacité/transparence participent à la construction de l'image d'un espace virtuel. Si le volume transparent est virtuel, la planéité opaque l'est également. La taille d'une pièce et de la forme installée sont mises en tension dans un dialogue convoquant l'ordre de l'incommensurable et un lieu du mesurable.

L'espace de l'image exprime un point de vue sur l'œuvre qui achemine le lieu réel construit méthodiquement par l'artiste vers un non-lieu déconstruit ou lissé par la photographie : un non-lieu [dé]construit par le regard dans le but de lui redonner son statut de lieu, ses proportions et de le [re]construire. Mais la [dé]construction et la [re]construction concernent parallèlement la forme installée. Dans la photographie se confronte un espace de représentation du réel et un espace de l'imaginaire qui achemine l'espace réel vers un non-lieu. Les propriétés de ce lieu que l'on cherche à [re]construire se retrouvent alors virtualisées.

Décrypter cette pratique artistique revient donc à s'interroger sur la substance de l'image contemporaine, son rapport avec l'architecture, la sculpture, sa capacité à redéployer le champ artistique. Son œuvre rend visibles les continuités et les discontinuités de son sujet, elle incarne aussi une mise en relation de choses variées puisées dans le réel ou construites. Deux montages coexistent : celui de la forme construite et celui de la création d'une nouvelle représentation. L'espace composé et construit laisse place à la photographie. Celle-ci donne à voir une autre formulation de cet espace réel pour en faire un « ailleurs ».

Le processus de création conduit le spectateur averti à se questionner sur l'acte dont la photographie fait preuve et la façon dont l'artiste détermine ses choix. Nous nous retrouvons face à différents espaces, l'espace réel du lieu, l'espace imaginé de l'artiste et un troisième espace de fiction qui naît dans la photographie de la mise en dialogue des deux espaces précédents.

PERSPECTIVES ET JEUX D'OPTIQUE



Fig. 69: *L'Expérience de la tavoletta.*
Dessin de P.Comar.



Fig. 70: *Du point de vue de la tavoletta.*
Dessin P. Comar.

La lecture plurielle des photographies de George Rousse nous pousse à mettre en critique les outils de représentation et les dispositifs dont il use pour questionner notre perception. Il a une connaissance parfaite des lois de la représentation en perspective dont il critique les fondements, les procédés et les figures. L'œil et par extension le corps se retrouvent mis en mouvement dans un questionnement de l'espace et du contenu de l'œuvre. Tout ceci nous est proposé par l'intermédiaire de l'appareil photographique braqué dans l'espace, dont dépendent à la fois la genèse de l'œuvre et sa médiation.

A. Critique de la représentation

Les photographies de Georges Rousse montrent un espace en perspective dans lequel il inscrit une forme géométrique plane. Il renverse ainsi la représentation de l'espace issue de la Renaissance. La surface plane qu'est le support, dans laquelle doit s'animer l'histoire en utilisant la perspective, est ici inversée. Il ne s'agit plus de partir d'un plan et de donner l'illusion du volume mais bien de partir du volume pour figurer le plan. On voit bien chez Georges Rousse des références faites à l'histoire de l'art et aux traités de la perspective. Il utilise ces références pour les questionner et problématiser le rapport des objets plastiques qu'il manipule.

1. Mise en critique des enjeux de la perspective

[Dé]composition de la fenêtre albertienne.

Suite à l'expérience de la *tavoletta* de Brunelleschi, Leon Battista Alberti, dans son traité de 1435, sera le premier à théoriser les principes de la perspective linéaire. Il propose une méthode de construction rigoureuse – la *costruzione legittima* – qui permettra au peintre de faire coïncider l'espace en trois dimensions et sa représentation sur le plan du tableau, et également de projeter sur la toile l'image perçue par un seul œil immobile. L'œil constitue le point de vue à partir duquel se construit la pyramide visuelle.

Bien que construite mathématiquement avec des règles techniques, nous ne pouvons écarter aujourd'hui le point de vue d'Erwin Panofsky⁶⁷, la perspective n'est pas la restitution d'une forme fidèle de la vision « naturelle » mais elle est une construction symbolique de l'espace représenté et d'une vision du monde. Elaborée à partir de la Renaissance, elle constitue, depuis, le modèle dominant de la représentation de l'espace, dans les arts picturaux mais également dans les dispositifs ou machines à représenter tels que l'appareil photographique ou la caméra. La perspective linéaire a apporté de profonds bouleversements dans la figuration. Bien que construite à partir d'une opération intellectuelle fondamentale⁶⁸, elle reste une vision de l'esprit construite. Elle a permis une certaine libération des formes en cherchant à objectiver la représentation, elle s'est transformée dans le même temps par le rejet des interprétations subjectives qu'elle était censée supposer. Ses effets influencent aujourd'hui encore notre perception visuelle. C'est d'ailleurs cette dialectique qui fonde la profondeur et les traits de la perspective. Elle nous restitue une vision à priori objective des choses et des objets, des rapports entre eux, mais dépendante du dispositif construit, elle est finalement subjective. Car la place du spectateur se retrouve définie spatialement et caractérisée par une vision monoculaire. Ainsi, la *tavoletta* de Brunelleschi exige du spectateur l'adoption d'un point de vue, un placement défini de son corps et de coller l'œil au trou prévu dans le dispositif. La perspective est d'ailleurs dans un premier lieu utilisée de manière symbolique. Ainsi, les distorsions sont utilisées pour mettre en évidence la représentation du divin dans l'ordre terrestre ou humain. *La Trinité* de Masaccio (1425) en est l'exemple. L'architecture est construite en perspective, les humains subissent les conséquences de cette représentation, mais le Christ, le Père et la croix sont eux perçus à hauteur de regard. Il s'agit bien d'une vision du céleste qui, lorsqu'il apparaît dans le terrestre, échappe à ses lois. D'autres exemples comme les scènes de l'Annonciation détournent les règles de la perspective dans le but de figurer l'incarnation.

La perspective ne sert pas seulement à voir, il faut savoir ce qu'elle figure et comment elle est réglée de manière à pouvoir comprendre ce qui nous est donné à voir. Elle symbolise une manière d'être au monde.

67. Voir son ouvrage, Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

68. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

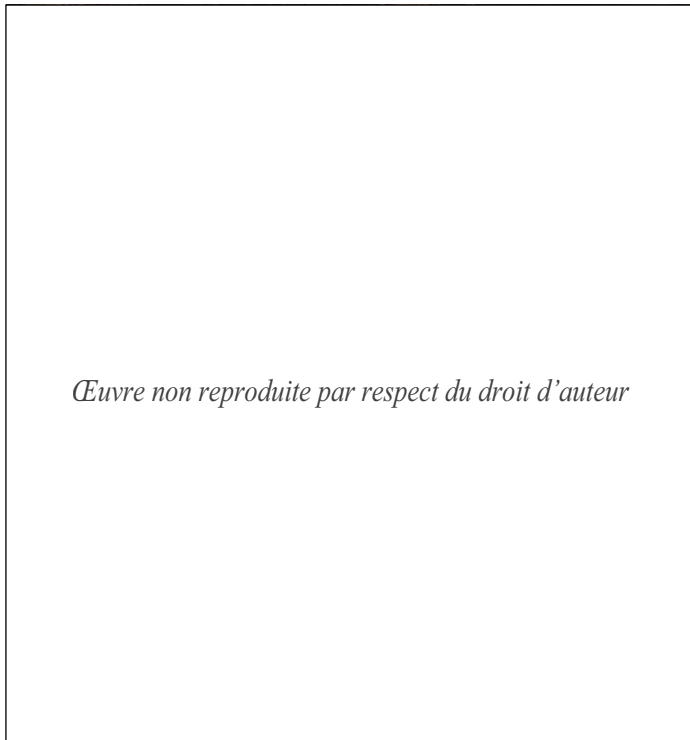
La fenêtre fait également référence à l'histoire de l'art avec les *vedute*. Chez Alberti, la *veduta* désignait l'espace pictural bien que traduit par la fenêtre. Cette fenêtre ouverte sur le monde a donné place à des interprétations différentes suite à des passages renvoyant à la représentation picturale qui est alors caractérisée par sa fonction monstrative, c'est-à-dire sa fonction d'image : « En effet, puisque la peinture s'efforce de représenter (*repraesentare*) les choses visibles, notons de quelle façon les choses se présentent à la vue ⁶⁹ ». D'où le fait qu'on a pu interpréter cette analogie avec la fenêtre en un sens totalement étranger à la pensée albertienne, comme une fenêtre ouvrant sur du visible, telles ces *vedute* que l'on rencontre dans maints tableaux de la Renaissance. Ces fenêtres de la Renaissance symbolisaient une ouverture sur le monde, sur des jardins, des espaces investis par l'homme, des lointains ordonnés en paysage. Bien que métaphoriques, ces paysages comprennent des ciels, des montagnes qui renvoient à la connaissance.

Un exemple en est *La Vierge du chancelier Rolin*⁷⁰ de Van Eyck, œuvre de 1425. La scène représentée dans le tableau se déroule dans la loggia d'un château qui domine le fleuve. Par la fenêtre ouverte nous voyons la terrasse, le jardin, des pies, des paons, un chemin de ronde crénelé où se tiennent deux petits personnages qui nous tournent le dos et, derrière eux, nous observons deux villes de chaque côté d'un large fleuve qui se perd au loin dans un paysage de neiges éternelles. Van Eyck va représenter le chancelier en prière dans un vêtement de brocart brodé d'or et bordé de fourrure, face à la Vierge engloutie dans un manteau rouge orné de pierres précieuses. Sur les genoux de la Vierge se trouve l'enfant Jésus qui bénit le chancelier. Van Eyck, dans *La Vierge du Chancelier Rolin*, montre une scène d'intérieur avec une ouverture sur le monde. Plusieurs centaines de figurants sont placés dans le décor. L'ouverture permet de montrer la virtuosité de l'artiste mais aussi le pouvoir du commanditaire sur le monde.

Georges Rousse fait référence aux *vedute* en usant d'ouverture vers l'extérieur figure récurrente dans ses œuvres. Il cite celles de la Renaissance mais dans un langage contemporain et paradoxal. Dans *Embrasure 1987*, dans *Marseille 1989*, ou dans *Lyon 2012*, la surexposition éblouissante d'une lumière venue de l'extérieur rend aveugle toute représentation qui voudrait s'y inscrire.

69. Leon Battista Alberti, *De la peinture, De pictura* [1435] I, trad. fr. J.-L. Scheffer, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 145

70. Tableau de 1425, conservé aujourd'hui au Musée du Louvre de Paris. Exécutée par Van Eyck pour la collégiale d'Autun, d'après les ordres du chancelier Rolin, conseiller du duc de Bourgogne, la Madone Rolin fut transportée au Louvre par Napoléon Ier. Hauteur : 66 cm - largeur : 62 cm.



**Fig. 71: Jan van Eyck, *La Vierge du chancelier Rolin*, vers 1435.
Commanditaire Nicolas Rolin. Huile sur panneau, 66 × 62 cm.
Musée du Louvre, Paris (France)**

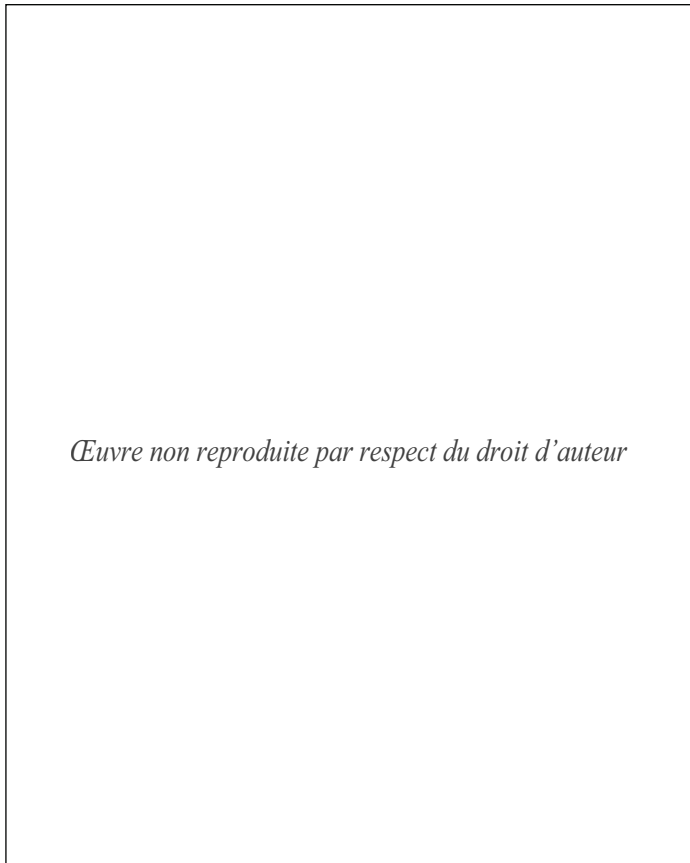


Fig. 72: Georges Rousse, *Lyon 2012*, 2012.

La lumière naturelle blanche symbolise alors la représentation du « rien à voir »⁷¹, éclat violent qui empêche tout désir de voir. Comme rejeté au fond de la caverne de Platon, le reste du monde est alors néant. Les choix techniques de la photographie sont tels que l'intérieur est privilégié. Il renonce au paysage en donnant à lire l'espace intérieur.

Le quadrillage ou plan du tableau figuré

La série des damiers nous évoque le portillon de Dürer. Le procédé du treillis date du XVI^{ème} siècle. Le "portillon de Dürer", ou "fenêtre de Dürer", est un perspectographe c'est-à-dire un appareil qui permet de dessiner des scènes en perspective. Il fut inventé par Albrecht Dürer. Composé d'un cadre en bois et d'une vitre quadrillée, ce dispositif est semblable à une fenêtre. Le peintre place ce cadre devant la scène qu'il veut représenter. Il regarde la scène en clignant d'un œil à travers un « œillette », bâton se finissant par un cercle de bois. La vision du peintre est donc monoculaire et la perspective qu'il dessine n'est pas tout à fait exacte. Le peintre reporte sur une feuille quadrillée le dessin observé sur le quadrillage de la vitre.

Mondrian, vers 1940, suite à un mouvement de déconstruction du système perspectif amorcé au XIX^e siècle, réduit ses œuvres au simple damier. Cette mise au carreau, qui nous ramène au plan du tableau, rappelle le cadre du perspectographe. Les peintres de la Renaissance saisissaient le monde visible à travers ce dernier en reportant les points sur le tableau. L'image disparaît chez Mondrian, les mailles structurelles de la peinture ne sont pas transparentes. Le tableau montre la structure mais ne représente pas, il est toile. Le but est de structurer la surface du tableau.

Dans *La flèche 1993*, Georges Rousse use de la forme du damier. On pourrait rapprocher son processus aux deux points de vue précédents. Finalement l'architecture du lieu transparait au travers de certaines des cases peintes, tantôt transparentes, tantôt opaques. A la fois structure de la peinture et forme représentée, la référence au quadrillage se définit par la mise en dialogue de la pensée de la Renaissance et de celle du modernisme. Par l'insertion de la figure du damier, l'image fait écho au point de vue construit sur l'espace relatif à la construction de la perspective et à la [dé]construction du système perspectif.

71. Anne-Marie Garat, « La chambre et le nuage », *op. cit.*, p. 15.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 73: Albrech Dürer, *Perspectographes*, gravure in *Underweysung der Messung*, 1525.

*Œuvre non reproduite par
respect du droit d'auteur*

Fig. 74: Mondrian, *Rythmes de lignes droites (et couleurs?) /
Composition avec bleu, rouge et jaune*, 1935-1942.
Huile sur toile, 72,2x69,5 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen
© 2010 Mondrian/Holtzman Trust/o HCR International Virginia, USA

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 75: Georges Rousse, *La Flèche* 1993, 1993.

On pourrait penser que Georges Rousse inverse le procédé de représentation de la Renaissance. Il se placerait dans la veine des peintres qui ont manipulé cette profondeur figurée. « Les perspectives dépravées », comme les nommait Jurgis Baltrušaitis, regroupent ces altérations visuelles, ces anamorphoses, ces jeux d'espaces. A l'instar de ces derniers, il projette la perspective hors d'elle-même, en réaffirmant la planéité.

« Au lieu d'un espace tridimensionnel reconstruit par la perspective, au lieu d'un espace décoratif adhérent au plan pictural, il dégage une troisième catégorie, celle d'un creusement infini du plan où l'espace réel (l'architecture) devient par la force des choses une simple correspondance des figures colorées que l'artiste inscrit.⁷² »

La perspective centrale et monoculaire est réactualisée dans son travail. La forme peinte y répond toujours. Par contre c'est grâce au processus d'anamorphose et finalement à son usage inverse qu'il nous la présente à l'œil, la forme est déjà assemblée et c'est pour découvrir la déconstruction de celle-ci que nous cherchons à nous éloigner du point focal. Il y a bien dans son travail une réflexion sur l'espace, à la façon *Renaissance*, dont il pervertit les procédés de représentation pour en questionner l'objet et la représentation.

Figure de l'*admonitor*

La mise en scène de *l'istoria* dans le tableau est détaillée dans le traité d'Alberti *De Pictura*⁷³ de 1435. Il conseille d'intégrer un personnage tiré du théâtre qui est l'admoniteur. C'est ce dernier qui avertit les spectateurs de ce qui est en train de se passer, de sa main il oriente le regard. Ce personnage est l'intermédiaire qui a le rôle d'annoncer *l'istoria* par une attitude qui interpelle le spectateur. Ce personnage charnière convertit la frontalité liée au tableau en une lecture linéaire, il transforme l'apparition en narration, il oriente la lecture. Il incarne alors une articulation entre la frontalité et la latéralité, le plus souvent soulignée par une posture associant son visage et son index, basée sur le rapport face et profil. Par ce procédé, ces figures cherchent à faire parler l'image. Un échange avec le spectateur peut être établi faisant écho à ce qui s'incarne dans la figure de l'admoniteur, l'appel, et qui se profère à travers le changement de figure. Cette conversation, par laquelle d'un profil émerge une face, se déroule à travers l'image.

72. Damien Sausset, « Déconstruire l'espace de la photographie », *op. cit.*, p. 31.

73. Leon Battista Alberti, *De la peinture, De pictura* [1435], trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula Dédale 1992.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 76: Georges Rousse, *Amilly 2007*, 2007.

Ce procédé met en scène la voix du tableau⁷⁴ qui devient alors une image-visage⁷⁵.

« Il est bon dans une histoire qu'il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe ; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages.⁷⁶ »

Chez Georges Rousse, après la période des figurations, une interrogation sur la présence d'un admoniteur et d'une *istoria* apparaît. La mise en scène du lieu ne serait-elle pas l'*istoria* propre à son œuvre ? Dans *Amily 2007*, l'artiste intervient dans un lieu marqué par le temps – béton noirci, graffiti au mur, sol irrégulier. Sur la partie droite de l'œuvre, l'effet de perspective et la profondeur du lieu sont amplifiés par la trame des piliers en béton et la présence des poutres en bois fuyant vers la profondeur. Sur la partie de gauche, l'artiste peint un rectangle bleu qui prend la moitié de l'image et dans lequel il perce quatre carrés laissant visible l'espace réel du lieu. Plusieurs parcours visuels s'offrent au spectateur : celui du lieu existant avec les traces de l'histoire, des usages, celui de la lecture de l'œuvre et de sa construction, entre décryptage de l'installation même – nous présumons ici l'usage de contreplaqué ajouté – et la trace des corps qui ont participé à sa construction ainsi qu'en cherchant les correspondances entre les espaces de gauche et de droite. Le partage en deux de l'image montre bien la volonté d'orienter le regard. Cela nous amène à nous questionner sur ce qui a été rajouté par l'artiste et sur ce qui était là avant. Le poteau du milieu visible était-il présent avant la modification du lieu par l'artiste alors qu'il manque un bout de sa base ? D'où vient la lumière sur la partie bleue ? Comme nous le démontre également Bertrand Bougé :

« La figure se retrouve alors déployée dans le temps d'une lecture narrative : à supposer qu'aucun contenu narratif ne s'y révèle, un parcours visuel et mental s'y trouve néanmoins sollicité et constitue en soi une histoire.⁷⁷ »

Pour lui ces formes symbolisent le visage du lieu ou la voix du tableau. Un œil avisé du processus lira une histoire virtuelle, cherchant à lever le voile sur la construction de cette surface plane et sa construction dans l'espace.

74. Bertarnd Bougé nomme la figure d'admoniteur, l'avocat.

75. Bertrand Bougé, « Le visage du lieu et la voix du tableau : sur la transfiguration de l'advocation à travers l'exemple de Georges Rousse. », in Christine Buiquet et Dominique Clévenot (dir.), *op. cit.*, p. 56.

76. Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 179.

77. Bertrand Bougé, *op. cit.*, p. 57-58.



Fig. 77: Georges Rousse, *Paris, rue Suger 1988, 1988*.



Fig. 78: Rembrandt, *Philosophe en méditation, 1632*. Huile, 28 x 34 cm. Musée du Louvre, Paris, (France).



Fig. 79: Georges Rousse, *Kanasawa 1988, 1988*.



Fig. 80: James Turrel, *Afrum-Proto, 1967*. Installation. © James Turrel



Fig. 81: Georges Rousse, *Embrasure 1987, 1987*.



Fig. 82: Matisse, *L'atelier rouge, 1911*. Peinture à l'huile, 1,62 m x 2,19 m. The Museum of Modern Art, New York City, (USA).

Les formes planes caractérisent l'interface entre la lecture latérale du lieu et la frontalité des formes géométriques. Elles servent de pivot entre le plan de la représentation et la profondeur de l'espace existant. Elles sont narratives et discursives au sens où le parcours visuel en est le discours, elles figurent également le processus de création dans une lecture latérale de l'espace. Ces formes servent de pivot nous permettant de reformuler à la fois la construction et la déconstruction de la représentation dans le plan et la profondeur.

Une histoire de l'art revisitée

Les œuvres de Georges Rousse renvoient à notre patrimoine pictural. Beaucoup de ses œuvres se réfèrent à la citation d'un autre tableau célèbre. Ces prélèvements peuvent être simplement formels et/ou questionner les fondements de la peinture. Abordant la question de la fenêtre, nous avons déjà eu l'occasion de faire un lien entre son travail et celui de Mondrian. Pour étayer cette idée, nous pouvons mettre en relation d'autres œuvres avec celles de Georges Rousse.

Dans *Paris, rue Suger 1988*, le « clair-obscur » présent dans la photographie de cette cage d'escalier métamorphosée semble emprunté au tableau de Rembrandt, *Philosophe en méditation*, 1632.

Dans deux travaux de *Kanasawa 1988*, le travail de la lumière par la présence d'un cube ou d'une pyramide en lévitation, comme espace dans l'espace dématérialisant ce qui l'entoure, nous évoque les œuvres de lumière de James Turrel dans les années 1966-1969. La première série des *Projection Pieces* par l'installation d'anamorphoses sont des formes géométriques paraissant suspendues dans le lieu d'exposition. Dans *Alta White*, datant de 1967, une forme géométrique peinte dans l'angle de la pièce perturbe notre perception et donne la sensation d'un volume flottant dans l'espace. Un autre tableau de lumière de Turrel se lit dans l'œuvre de Rousse, *Afrum-Proto*, de 1967. Il perturbe l'espace, un angle de mur, par la présence lumineuse d'un cube. Ces œuvres poussent le spectateur à expérimenter la dimension immatérielle de la lumière.

Dans les espaces monochromes rouges des *Embrasures*, l'artiste ne se contente pas seulement de peindre ce qui se trouve dans le champ de la photographie, mais a recouvert de peinture rouge l'intégralité de la pièce pour que son corps soit totalement immergé dans le lieu peint qui l'entoure. Le but est que le spectateur se sente intégré dans tout l'espace comme dans *l'Atelier rouge* de Matisse de 1911⁷⁸.

78. Rousse fait lui-même cette référence dans « L'atelier et ses images. Entretien avec Georges Rousse », réalisé avec Frédéric K. Panni le 4 mars 2015, in Hugues Fontaine et Frédéric K. Panni., *op. cit.*, p. 35.



Fig. 83: Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1915. Huile sur toile, 79,5 × 79,5 cm. Galerie Tretiakov, Moscou (Russie).

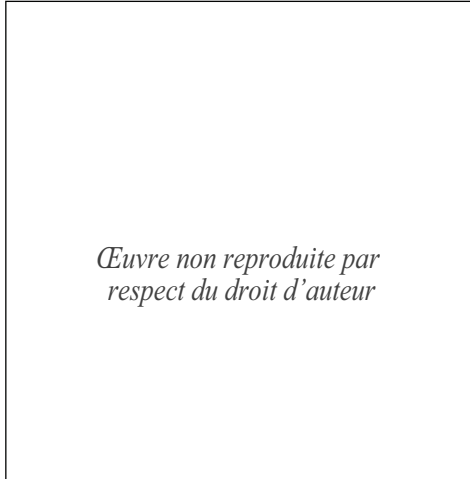


Fig. 84: Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc*, 1918. Huile sur toile, 79,4 × 79,4 cm. Museum of Modern Art, New York, (USA).



Fig. 85: Georges Rousse, *Madrid 2006*, 2006.

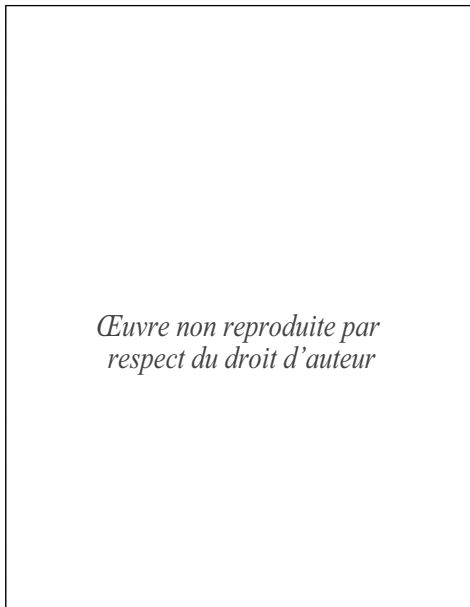


Fig. 86: Georges Rousse, *Madrid 2006*, 2006.

Son format est de 189x219,1 cm, soit une œuvre assez imposante qui est exposée au MOMA à New York. A première vue, la présence abondante du rouge attrape l'œil du spectateur et semble engloutir toute la pièce. Nous pouvons déduire que l'artiste tente de reproduire son propre atelier car nombreuses de ses propres œuvres sont représentées accrochées ou posées dans la pièce.

Les formes géométriques que l'on retrouve dans beaucoup de ses œuvres telles que le carré, le cercle et le triangle rappellent bien sûr l'art minimal. Nous retrouvons généralement une référence à Malévitch dans les présentations de Georges Rousse : que ce soit sur internet, dans les catalogues ou les articles, sa pratique est toujours abordée en énonçant la découverte du *Carré noir sur fond blanc* de Malévitch. Ce tableau de 1915, icône de l'art moderne, articule en quelque sorte toutes les préoccupations de cet artiste qui questionnait la picturalité pour en rechercher le « degré zéro ». La figure du carré est mise en résonance avec le cadre et le support-tableau. Malévitch cherche à révéler une abolition de la limite figure/support ainsi qu'une adéquation de « l'image » et du champ. Au fur et à mesure de ses recherches, Malevitch arrive au *Carré blanc sur fond blanc*, la peinture est réduite à la matérialité de la pure couleur. Seule une légère inflexion de la touche sépare le carré du fond sur lequel il apparaît. La forme a cessé d'être un signe de l'espace pour devenir une allusion à l'espace.

La peinture chez Georges Rousse occupe l'espace architectural qui en définit son support. Elle fait corps avec l'espace. C'est bien la relation de la peinture à l'espace qui caractérise les recherches de Georges Rousse. Dans les deux versions de *Madrid, 2006*, Georges Rousse installe un cercle dans un escalier, en premier lieu le cercle est noir et ce qui l'entoure est peint en blanc, ensuite il inversera les couleurs. Qu'est ce qui fait support, qu'est ce qui fait figure ? Ce qui entoure les formes géométriques ne plongent-ils pas le spectateur dans cet espace sans limite caractéristique des toiles de Malevitch ?

Les formes peintes participent à un double mouvement, celui de référence formelle emprunté à l'histoire de l'art et celui de son questionnement. Les références, désolidarisées du fait même de leur emprunt, se retrouvent spatialisées dans les lieux où l'artiste intervient et les citations se retrouvent translitées dans la photographie. La photographie devient un tableau-photographique, mais nous sommes bien face à des formes pures dans un espace architecturé. Elles affirment le lieu.

« Maîtrisant la science propre à la peinture du temps d'Alberti, qui visait dans

la perspective par la puissance des lignes à la réduction ou à l'augmentation des corps en un lieu déterminé, Georges Rousse dissimule visuellement la profondeur fictive qu'il construit scientifiquement, et montre en une frontalité assumée par la photographie la planéité de toute représentation. Le *disegno* ainsi clairement rabattu sur le point de vue, il faudrait moins parler de trompe-l'œil que de trompe-l'intelligence, avec une remise en cause ironique de la perspective, montrant tout à la fois que la perspective est une illusion d'optique, et cependant par la couleur transgressant les limites du dessin, — avec ce noir qui ne renvoie ni ombre ni lumière (radicalité d'un ultra-noir qui n'est pas sans rappeler cet autre de Malevitch)—, laissant attendre le dépassement de toute limite.⁷⁹ »

Le cadrage, le point de vue, la perspective monofocale, le jeu d'illusion entre plan et volume sont présents, seul le médium photographie « semble anachronique avec les préceptes d'Alberti pour organiser un tableau »⁸⁰. Georges Rousse utilise les lois de l'optique géométrique. L'appareil photographique est conçu en fonction de ces dernières. Il fonde la construction de ses œuvres sur la perspective monofocale tout en l'inversant, en prenant en compte les limites relatives à l'utilisation du processus d'anamorphose. Il cherche à dépasser les limites de la représentation monofocale par un dispositif qui lui est propre prenant naissance à la fois dans la pensée de la Renaissance et dans la critique de la pyramide visuelle. Il ne se soumet pas à l'imposition du point de fuite qu'induit l'utilisation de l'appareil photographique mais y confronte son propre point de vue par le biais de la peinture.

2. Entre un point de vue figé et une perception dynamique

La pratique de Georges Rousse fait référence à l'histoire de l'art. Celle-ci se définit paradoxalement par une maîtrise parfaite des principes de représentation de la Renaissance et par les critiques et détournements des procédés qui ont été développés par la suite. Face au point de vue figé qu'impose l'œuvre photographique, comment la mise en tension des formes avec les dimensions de l'espace aboutit-elle à une perception dynamique de l'espace ?

79. Frédérique Villemur, *op. cit.*, p. 321-322.

80. Pierre-Henri Pierragi, *art. cit.*, p. 44.

L'apesanteur et la mesure

Georges Rousse joue de l'intégration des figures dans un espace à leur mise en état d'apesanteur dans l'espace photographique. Des formes semblent flotter dans l'espace : nous sommes face à un état d'apesanteur des formes. Il va donc à l'encontre du dispositif perspectif de la Renaissance qui s'appuie sur la pesanteur et l'équilibre. A cette époque, le cadre et la composition placent les corps ancrés dans le sol pour organiser l'*Istoria*. Les sols en damiers sont très caractéristiques du dispositif et de l'organisation du tableau en fonction du point de vue, ils permettent l'ancrage et l'organisation des figures humaines, des bâtiments et de la scène. L'apesanteur permet de placer les corps dans l'espace-temps du tableau et de la mise en scène. La perspective est symbole de mesure et de proportion, *commensuratio*⁸¹. Le monde se définit comme commensurable à l'homme. L'utilisation que fait Rousse de la perspective appuie le questionnement et le double mouvement de mise en tension de la compréhension de l'œuvre entre un rendu de l'espace en deux dimensions et un « retour à la surface » comme mise en abîme de l'espace représenté. La mise en suspens des formes nous interroge sur le rapport présence et absence d'une forme abstraite dont l'échelle questionne la mesure de l'espace réel.

Ces formes géométriques comme figures installées sont finalement présence de quelque chose d'incommensurable dans un espace architecturé qui lui est mesurable. D'ailleurs à l'échelle de la série, si l'on compare les cercles, les carrés, les triangles, rien ne nous permet de rendre sensibles l'ancrage et la mesure de ces formes.

« Nous faisons l'expérience d'un vide qui suspend notre regard à un objet en lévitation, flottant dans l'espace, niant la pesanteur qui tient pourtant à sa structuration. En état d'apesanteur, cet objet intermédiaire placé au milieu de toutes choses, retient tel un premier écran notre vue et s'impose à notre regard, délivré de toute inscription intervallaire. »⁸²

Georges Rousse joue de cette mise en tension de l'état d'apesanteur des formes en les inscrivant maintes fois dans les espaces de circulation tels que les escaliers. Espaces qui permettent l'ascension des corps d'un étage à un autre, il joue

81. Le terme *commensuratio* est utilisé par Alberti dans son traité *De Pictura*, et également par Piero della Francesca dans son livre sur le *De prospectiva Pingendi* – La perspective de la peinture. Avant de s'appeler perspective, elle s'appelait ainsi *commensuratio*. Cela renvoie au fait que la perspective est la construction de proportions harmonieuses à l'intérieur de la représentation en fonction de la distance, tout cela étant mesuré par la personne qui regarde, le spectateur. Le monde devient donc commensurable à l'homme. Il n'est pas infini, car la question du fini ou de l'infini ne se pose pas, mais plutôt commensurable par l'homme, pour que l'homme puisse construire une représentation vraie de son point de vue.

82. Frédérique Villemur, *op. cit.*, p. 326-327.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 87: Georges Rouse, *Chambéry 2008*, 2008.

de la mise en tension du mouvement que l'espace implique et de la suspension de la forme peinte.

Dans *Chambéry, 2008*, il peint dans une cage d'escalier qui semble monumentale, un cercle noir. La composition de l'œuvre crée une tension entre le vertige provoqué par l'espace architectural, sa perspective, le choix du cadrage et la présence frontale du cercle noir. Le cercle noir suspend notre regard et retient la tombée dans le vide. Si la forme peinte n'était pas là, le corps du spectateur serait attiré dans la chute de l'escalier.

La figure placée en état d'apesanteur fait éprouver au corps du spectateur la sensation du même état. La pesanteur est niée ou mise en suspens dans l'image photographique. Cet état d'apesanteur repousse dans un premier temps le corps, le tient à l'écart, ne l'invitant pas à appréhender l'espace et à le décomposer de manière à lui rendre sa propre mesure. Une fois ce vide appréhendé et suspendu, comment, par le biais de l'œil et de l'esprit, le spectateur arpente-t-il le lieu proposé au regard ?

Transparence et opacité

La question de la transparence est déjà présente à la Renaissance. Etymologiquement le mot perspective renvoie à l'idée de « voir à travers » et de voir « clairement ». L'adhérence de la figure au support, complexifiée par des jeux de transparence des surfaces dans la photographie, pourrait être comprise également comme une réflexion de la part de l'artiste sur le rapport transparence/opacité en esthétique qui évoque la « facilité avec laquelle une image donne accès à son contenu représentationnel ou inversement y fait obstacle ⁸³ ». Autant, la célèbre vue du Baptistère de Brunelleschi, mise au point avec Manetti, relève d'une expérience directe du bâtiment par l'expérimentation de la perspective grâce à la concordance des lignes avec ce qui l'entoure, autant, la perspective linéaire ne peut rendre à elle-seule ce que perçoit l'œil dans sa totalité. La recherche porte ainsi sur la perspective atmosphérique car la construction mathématique de la perspective linéaire ne suffit pas en elle-même pour la retranscrire. La perspective atmosphérique crée un effet de profondeur en jouant sur les dégradés de tons et de couleurs. Plus on s'éloigne, moins le rendu est net, cette technique picturale est apparue au XV^e avec la peinture à l'huile et avec Léonard de Vinci qui met

83. Définition introductive de l'article « Transparence/opacité » in Jacques Morizot et Roger Pouivert (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, A. Colin, 2007, p. 445.

également au point la technique du *sfumato*.

Ce sera, par la suite, à la photographie que l'on donnera le rôle de l'usage de la transparence, suite à la théorie développée par Kendall Walton⁸⁴. Il appuie que la prise de vue remplace le geste intentionnel de l'artiste par le processus d'enregistrement de l'empreinte lumineuse. Dans sa théorie, le réel transparait à travers la photographie, extrait des informations contextuelles et des croyances. Mais il serait erroné d'appuyer cette théorie car ce serait en écarter la question de l'art photographique et sous-entendre que le photographe ne disposerait pas de manipulations même au moment de la prise de vue.

La transparence est donc associable à toute image mais est susceptible de varier et ne peut pas être applicable en tant qu'analogie entre l'objet et sa représentation. Il faut donc, pour Dominic Lopes, distinguer l'organisation formelle de l'image, ce qui constitue son sujet et ce qu'elle affirme. « Tout ce que demande une théorie de la mimesis est qu'il y ait correspondance entre les expériences qu'on fait de l'image et du sujet mais cela ne présuppose nullement une ressemblance objective entre l'image et son sujet.⁸⁵ » C'est d'ailleurs pour cela que l'on traduit *mimêsis* par représentation et non par imitation. Il faut donc dépasser l'alternative de la transparence et de l'opacité pour décrypter les images et la réalité.

La représentation n'est plus seulement une illusion mimétique et présentée comme une « vérité ». Le processus représentationnel se définit autant par la transparence que par l'opacité. Il faudrait se demander ce qui fascine et obsède notre œil face à une photographie de Georges Rousse. La forme plane fixe le regard, ce qui pourrait le détourner de ce qu'il devrait voir. Qu'est ce qui constitue le contenu représentationnel chez Rousse ? Les photographies de Rousse sont à la fois « image » et « chose » construite. L'objet visuel est circonscrit dans l'espace de la photographie. La structure signifiante est, d'après Louis Marin, définie par la représentation. Le « désir de présence » de Louis Marin qualifie le désir d'être présent à ce que regarde le spectateur, entre plaisir de contemplation et volonté de comprendre ce qui nous est présenté. Nous sommes face à la scène de l'*istoria*, de l'évènement et de ses représentations.

« Ou encore, il faudrait se demander comment le champ visuel se construit et s'organise en re-présentation, pour approprier, par détournement, le visible, le re-présenter comme visible dans un espace imaginaire, dans l'espace de l'image d'un sujet spéculaire pour un sujet qui, à distance, est d'abord un œil

84. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, (Mass.), Harvard university press, 1990.

85. Jacques Morizot, « Transparence/opacité » in Jacques Morizot et Roger Pouivert (dir.), *op. cit.*, p. 445.

[...].⁸⁶»

Ni opaque, ni transparent, peut-être pourrions-nous parler de translucide ? Le translucide figurerait alors le paradoxe et la double intention de dévoiler le contenu sans en donner la globalité des traits. Les espaces transformés par Rousse nous sont donnés au regard par l'intermédiaire du filtre photographique. Il utilise également, par le biais de la couleur et de la lumière, le rapport plastique opacité/transparence, comme dans *Metz 1994*⁸⁷, et complexifie parfois l'accès au contenu spatial par l'ajout de paroi en contreplaqué comme dans *Arles 2006*.

Georges Rousse joue de cette tension car l'œuvre est à la fois le fruit d'une construction géométrique, basée sur une connaissance parfaite de la perspective linéaire, et de sa décomposition dans l'espace. L'utilisant pour nier la profondeur de l'espace pictural et finalement pour donner présence à des formes abstraites, le contenu représentationnel renvoie la peinture à sa construction dans l'espace mais également à l'image photographique.

La fenêtre composée du tableau-photographie se diffracte dans l'espace pour laisser place à la décomposition des éléments qui la constituent par une perception dynamique qui cherche à les spatialiser.

Perception diffractée

Le travail de Georges Rousse réactive le questionnement sur la profondeur et l'idée de perspective engagé par la peinture à la Renaissance. Par contre par différents procédés, il ne se soumet pas à un contenu représenté grâce à la logique euclidienne qui régissait la peinture et l'architecture de la Renaissance. Les artistes de cette époque cherchaient à maîtriser les lois nécessaires pour retranscrire, dans un espace en deux dimensions, l'illusion ou la sensation de la troisième dimension. Nous serions tentés de penser que Rousse inverse la proposition. Il serait plutôt l'héritier de ceux qui ont manipulé cette profondeur figurée à l'origine des « perspectives dépravées » comme les appelait Jurgis Baltrušaitis. Finalement, Georges Rousse construit un aller-retour savant entre ces deux formes.

Son travail s'appuie sur la disjonction entre les dimensions du fond et de la figure, entre l'espace réel et son intervention. Au lieu d'un espace construit par la perspective, au lieu d'un espace pictural se définissant par ses deux dimensions, il dégage une troisième catégorie, celle d'un creusement infini de la surface picturale

⁸⁶. Louis Marin, *Opacité de la peinture*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2006, p. 215-216.

⁸⁷. Voir p. 62, fig. 54.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 88: Georges Rouse, *Aries 2006*, 2006.

où l'architecture devient par la force des choses des fragments colorés. Ces derniers permettent à leur tour un creusement de l'espace réel qui mentalement se décompose dans un espace qui s'étend.

Les formes intégrées à ces espaces ne sont pas créées dans le but de générer une lecture plurielle de l'espace. Il l'énonce souvent : sa pratique a pour but de voir ce que la peinture peut encore dire de l'espace. Son usage de la peinture n'est pas présent dans le but de feindre les effets scéniques de l'architecture comme ont cherché à le démontrer les artistes du Quattrocento.

Malgré le point de vue figé que l'artiste impose, on ne peut écarter de sa pratique les recherches picturales de Malevitch.

« C'est avec la découverte du Land Art et du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch que Georges Rousse choisit d'intervenir dans le champ photographique établissant une relation inédite de la peinture à l'Espace.⁸⁸ »

Les recherches picturales de Malevitch amènent l'artiste à libérer la peinture de toutes ses contraintes. Il travaillera sur la forme, les couleurs et l'espace. En d'autres termes, il s'agit de dépasser les catégories de l'espace (haut-bas, droite-gauche, pesanteur-légereté) et du temps, en entrant dans la quatrième dimension des théories géométriques : une dimension dans laquelle les formes ne sont pas figées dans un état donné mais en libre circulation – ainsi l'avant, l'après et le présent coexistent, l'image représente un moment dynamique, en cours. Cet espace de liberté est le fond blanc des toiles de Malevitch. Dans cet espace, couleurs et formes ne sont travaillées que pour elles-mêmes, en dehors de tout devoir de représentation. *Le carré noir sur fond blanc* apparaît pour la première fois lors d'une exposition intitulée « Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 » à Petrograd en décembre 1915. *Quadrangle noir*, titre originel donné au tableau, était accroché dans le « coin rouge » - ou « beau coin » - de la salle, celui qui, selon la tradition orthodoxe, est réservé aux icônes de la maison. Et finalement, « [...] la figure du carré est un index du cadre (carré et cadre ont la même source étymologique), mais c'est aussi un index du support lui-même (le tableau est lui-même carré), à savoir de la surface physique du tableau.⁸⁹ » Cette recherche picturale amène à rendre dynamique la peinture, sa perception s'en retrouve éclatée. Les recherches de Malevitch trouveront leur apogée dans l'œuvre *Carré blanc sur fond blanc*, où l'espace plan du tableau et l'espace perspectif balayés laisseront place à un espace irrationnel, extensible à l'infini.

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

89. Yve-Alain Bois, « MALÉVITCH KASIMIR - (1878-1935) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 mars 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/kasimir-malevitch/>

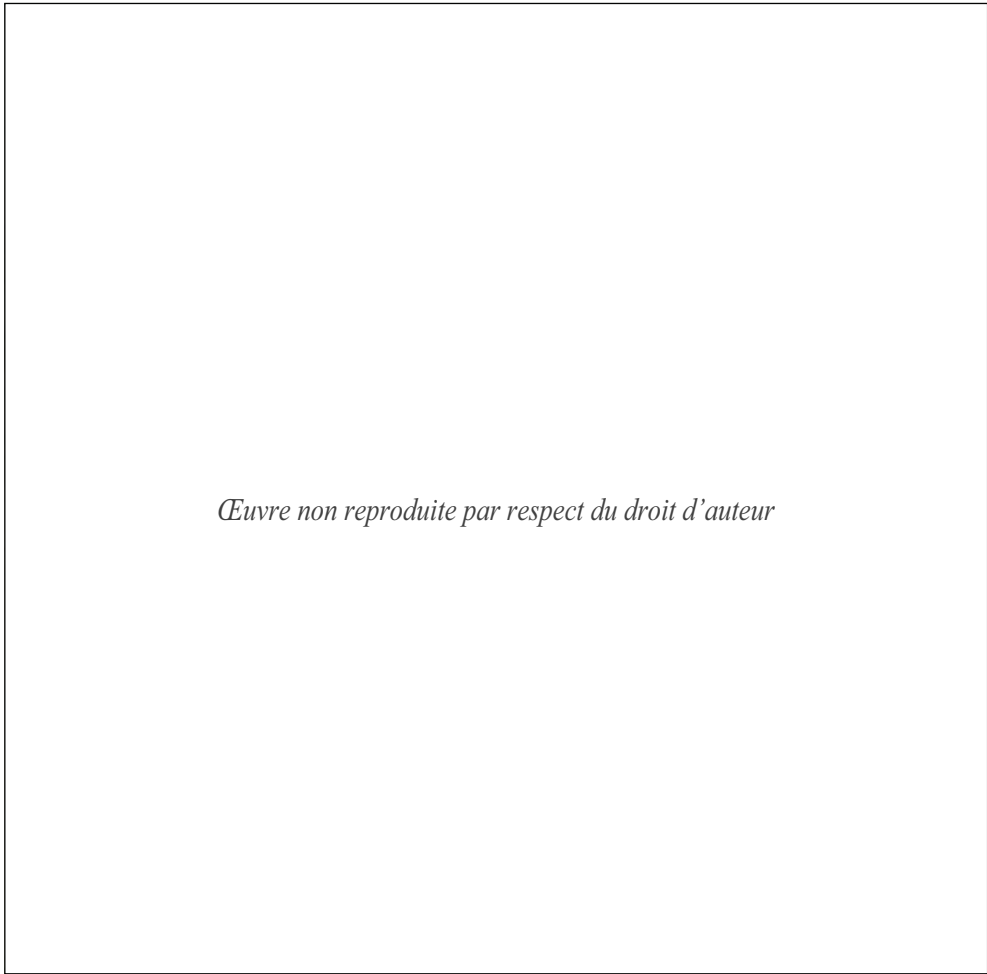


Fig. 89: El Lissitzky, *Proun 19D*, 1920-1921, collage, oil, wood, 97,5cm x 92,2cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York City, USA.

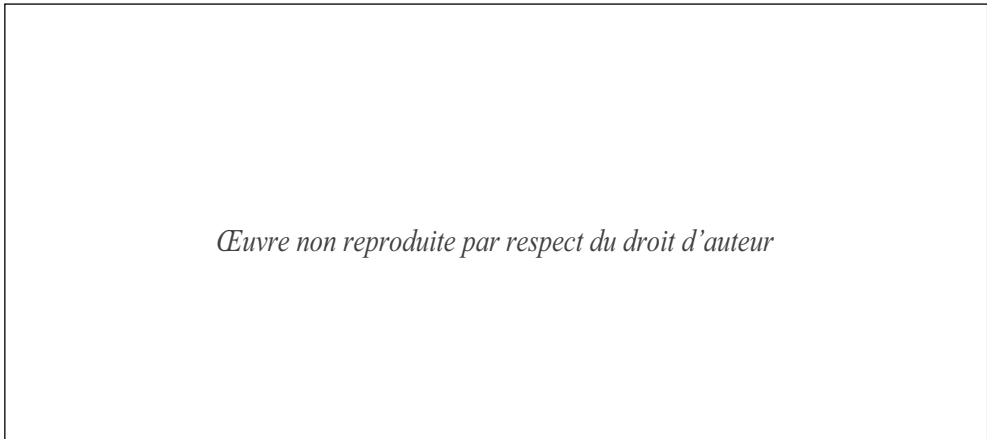


Fig. 90: El Lissitzky, *Prounenraum [Proun Room]*, Great Berlin Art Exhibition, 1923.

L'artiste El Lissitzky appliquera quant à lui ces recherches aux volumes dans le but de démultiplier les effets de l'ambiguïté perceptive. Les surfaces des *Prouns* cessent d'être des tableaux et se transforment en des structures autour desquelles nous regardons de tous les côtés à la fois. L'horizon étant aboli, l'artiste cherche à nous propulser dans l'espace, à « faire voler en éclat le centre optique »⁹⁰. L'espace phénoménal, défini à partir du positionnement de notre corps, est repensé et l'artiste cherche par ses *Prouns* à proposer au spectateur de choisir les coordonnées de son champ visuel. Aucune distance ne peut être rationalisée. On est face à un système positionnel induit par l'usage de la couleur. L'usage qu'il fait de l'axonométrie est paradoxal car l'axonométrie a été élaborée comme outil parfait pour standardiser les mesures, soit par l'axonométrie cavalière soit par l'axonométrie isométrique qui se définissent toutes deux par un rapport d'échelle proportionnel. El Lissitzky l'utilise de manière démultipliée pour finalement perdre également ce rapport d'échelle. Il concevait le *Proun* comme une « station d'aiguillage entre peinture et architecture »⁹¹. Ainsi les *Prouns*, constituent une des voies de l'application du suprématisme à l'architecture. Il appliquera par la suite ces *Prouns* à l'espace et proposera un environnement. La *Prounenraum (Proun Room)* de 1923, parcours modelé plastiquement par la forme, la couleur et le volume, inspire au spectateur une attitude dynamique de déambulation plutôt que de contemplation passive.

Finalement, Georges Rousse décline des propositions entre ces deux recherches de représentation et de perception de l'espace. Dans *Belleville, Paris, 2000*, le premier plan renvoie à la dynamique de l'espace des *Prouns*, et le cercle central est construit à partir de l'anamorphose et des lois géométriques de la perspective. Il construit la forme en fonction des lois de la perspective pour en inverser le propos, nier en partie la profondeur. Il déploie une figure éclatée libre de tout support dans l'espace de la photographie. La lecture des volumes disloqués et de l'espace décloisonné renvoie à la perception éclatée et dynamique symbolisant la recherche du suprématisme. La peinture est dynamique par rapport à son support mais se cristallise dans le point de vue qu'il impose. Le support étant l'architecture, les jeux de dimensions caractérisant les recherches de Malevitch et de El Lissitzky sont opérants chez Georges Rousse. L'architecture-support dialogue avec la forme par un jeu visuel à l'interface d'une perception et d'une représentation qui se veulent à la fois figées et dynamiques.

90. Philippe Comar, *La perspective en jeu. Les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 62.

91. Jan Debbaut, Mariëlle Soons (éd.), *El Lissitzky, 1890-1941, architecte, peintre, photographe, typographe*, exposition, Eindhoven, Municipal Van Abbemuseum, Madrid, Fundación Caja de pensiones et Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1990-1991, Eindhoven, Municipal Van Abbemuseum, 1990, p.37.



Fig. 91 : Georges Rousse, *Bargain 2006*, 2006.



Fig. 92 : Georges Rousse, *Yvetot 1995*, 1995.



Fig. 93 : Georges Rousse, *Clichy 1999*, 1999.

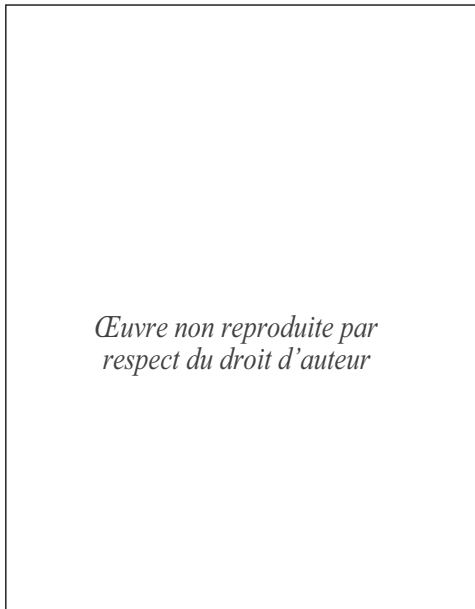


Fig. 94 : Georges Rousse, *Avignon 2010*, 2010.



Fig. 95 : Georges Rousse, *Arles 2006*, 2006.



Fig. 96 : Georges Rousse, *Bercy 1984*, 1984.

La représentation et la perception sont alors dans un état d'entre-deux, cristallisées et/ou mobiles. La perception [dé]cloisonne alors la représentation. Les espaces convoqués par ces processus – perceptif et représentatif – complexifient également les relations entre les arts convoqués dans la création même de cette œuvre.

3. Le décloisonnement des arts

Georges Rousse cherche à questionner la relation de la peinture dans l'espace architectural rendue par la photographie. La peinture s'enchevêtre généralement à l'espace réel existant, mais également à des espaces architecturaux parfois ajoutés. Les relations et les rapports entre les arts mêlés se complexifient au fur et à mesure de sa pratique. Ces différentes techniques se retrouvent en dialogue dans une pratique singulière qui finalement en déplace les limites respectives.

La relation entre le dessin et l'architecture, le rapport entre la figure et le support, ainsi que la mise en abîme de la photographie, sont autant de paramètres qui nous permettent d'étudier la relation entre les arts dans l'œuvre de Georges Rousse.

Interaction des arts entre eux

En renversant les fondamentaux des procédés représentatifs et perceptifs, mais également ceux de l'espace même, Georges Rousse renverse aussi les propriétés et emplois spécifiques des arts. Il inverse le regard, désoriente le processus pour en perturber la lecture. Au-delà des propriétés spatiales de l'image, l'architecture, la peinture et la photographie se décloisonnent à leur tour. Les arts eux-mêmes se translatent dans leur forme, chaque dispositif spécifique semble glisser et se fondre vers les spécificités des autres. De l'œuvre polymorphe naissent des potentialités et des lectures décuplées, qui font preuves d'actualité. Le décloisonnement des arts participe à la mise en scène de ces derniers, mais aussi chez Georges Rousse à la mise en scène de l'œuvre et des différents espaces : espaces architecturaux ou architecturés, espace pictural, espace photographique. Chacun de ces espaces possède des propriétés et des contraintes qui lui sont propres. En les juxtaposant et en les entremêlant, la représentation tend à devenir totalisante et absolue.

Dans *Bargain 2006*, Georges Rousse repasse dans un cercle noir tous les contours, les arêtes, toutes les lignes architecturales par un trait de craie blanche

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 97 : Georges Rouse, *Chambord 2011*, 2011.

qui achemine l'espace de la figure vers la bi-dimensionnalité du dessin. Ici le procédé ne vaut que pour l'espace circonscrit dans le cercle noir, mais il arrive qu'il applique ce procédé à l'ensemble de l'espace que nous offre le point de vue photographique. Dans *Yvetot 1995*, où les deux tiers de la pièce sont traités avec la craie et la partie droite sous forme d'aplats rectangulaires bleus et blancs, l'espace tend vers la dimension du dessin et celle du tableau pictural.

A l'inverse, la figure peinte peut se faire bâtir comme par exemple dans *Bercy 1984* ou dans *Arles 1986* où le volume bleu en forme de croix se retrouve construit et s'enrichit alors de la profondeur produite par l'illusion d'optique. Elle peut aussi s'acheminer vers la sculpture (*Clichy 1999*), l'architecture (*Avignon 2010*), la peinture ou correspondre à toutes à la fois.

Par le dessin et l'usage de la craie, Georges Rousse surmatérialise l'architecture. En parlant de la deuxième version de *Chambord 2011*, il décrit « un cercle plus tramé et friable qui surmatérialise, l'architecture existante »⁹². L'espace du cercle devient esquissé, surmatérialisant peut-être l'architecture, il dématérialise à son tour l'ancrage à la structure et l'achemine vers une esquisse plus vaporeuse. On se rend bien compte de cette idée en regardant les deux versions de l'œuvre : le cercle est d'abord noir pour réapparaître en blanc. La texture de la forme dans la photographie, de par ce jeu d'occultation et de transparence, dialogue de manière différente avec l'espace réel, la charpente, le béton et la pierre. Le point de vue, centré sur un angle saillant de l'espace qu'il transforme, participe d'autant plus à l'esquisse de cette verticale qui se floute. Frédérique Villemur explique la surmatérialisation de l'architecture évoquée par Georges Rousse comme procédé qui « revient à la faire disparaître (passage au noir) pour la faire autrement paraître (passage au blanc) »⁹³. Pour nous, cette surmatérialisation est due à sa (sur)-texturation. Les stries de craie ajoutent à l'architecture une texture telle un calque apposé.

La surmatérialisation peut également s'appliquer quand l'artiste fait usage de la peinture. L'architecture s'achemine parfois vers des aplats de peinture, de couleur primaire, telle une toile de Mondrian. Dans *Russelsheim 2003*, là aussi, l'artiste nous offre deux versions qui, de par leur comparaison, révèlent doublement le mouvement de l'architecture vers la peinture. Dans un espace de type entrepôt, Georges Rousse installe un cercle d'abord blanc puis, dans la seconde version,

92. Jean D'Haussonville (dir.), *Georges Rousse à Chambord*, Résidence d'artiste, exposition, Chambord, Château de Chambord, du 11 mars au 22 mai 2012, Chambord, Domaine National de Chambord, 2012, p. 20.

93. Frédérique Villemur, *op. cit.*, p. 321.



Fig. 98: Georges Rouse, *Russelsheim 2003*, 2003.



Fig. 99: Georges Rouse, *Russelsheim 2003*, 2003.



Fig. 100: Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, axonometrie de la *Maison Particulière*, 1923. Encre, gouache, collage sur papier, 57x57cm. La Haye, Rijksdienst Beeldende Kunst.



Fig. 101: Theo Van Doesburg, *Contre-construction*, 1924. Encre, gouache sur papier, 57,5x57cm. Amsterdam, Stedelijk Museum.

tous les plans se retrouvent décomposés ou (re)composés en aplats de couleur – jaune, rouge, bleu et vert. Cela nous donne à penser quant au dialogue entre les arts que nous cherchons à illustrer : autant, l'architecture devient composition picturale, autant, ces aplats nous aident également à [dé]construire la photographie pour lui redonner son volume architectural. Nous sommes bien témoin d'un aller-retour entre les dimensions mêmes des arts mais également de tout l'enjeu de son travail entre processus et rendu photographique. Cette idée renvoie également aux recherches de Théo Van Doesburg, qui considère l'architecture comme une addition de plans, et dont les représentations les plus significatives sont les « contre-composition » ou les « contre-construction ». Il conçoit la composition non seulement comme un phénomène de rapport de surfaces mais comme une mise en tension de la couleur et de plans superposés. Les constructions qu'il montre sont composées de plans polychromés disposés à l'horizontale et à la verticale. Cette recherche aboutit à une destruction du volume architectural : l'idée de façade, de travée verticale, de répartitions en étages deviennent caduques dans ses recherches comme l'illustre la *Maison particulière* de 1923. L'architecture se retrouve dissolue dans une composition picturale.

Avec l'usage du trompe-l'œil, la troisième dimension se retrouve altérée, c'est finalement son altération qui est à l'origine de la mise en tension des champs plastiques convoqués et de leurs propriétés. Elle existe toujours, se voit atténuée, ou est parfois exhibée. Finalement elle tend à devenir une variable. Elle devient, dans un sens, facultative, matrice d'évolutions potentielles. Les propriétés des arts se retrouvent perturbées dans la lecture de ses photographies, elles se retrouvent à leur tour virtualisées.

Architecture et *camera obscura*

L'architecture comme chambre noire

Le décroissement touche aussi le champ de la photographie. Un bâtiment fait figure de chambre noire à l'image de l'appareil photographique chargé d'enregistrer l'œuvre. La chambre noire ou *camera obscura* était déjà connue dans l'Antiquité, au moins depuis Aristote. En faisant pénétrer le jour dans une pièce, par un orifice assez petit, la lumière émise par les éléments situés à l'extérieur se reflète alors sur le mur faisant face au trou. Sur ce dernier, nommé « sixième paroi », se compose une image inversée de ces éléments. C'est d'ailleurs à partir de ce

phénomène qu'ont été produites les premières photographies. Nous l'avons abordé précédemment, à ses débuts, Georges Rousse utilisait la chambre optique.

Dans *Kanasawa, 1988*, l'« effet de chambre » émanant de cet espace noir est évident. Comme dans la série des *Embrasures*, l'espace sert de réceptacle à la lumière et fonctionne alors selon le principe de la chambre chargée de l'enregistrer. Lors d'une conférence⁹⁴ à laquelle nous avons assisté, Georges Rousse a expliqué que, dans *Embrasure 1987*, il n'avait pas seulement peint en rouge la partie de l'espace qu'il nous proposait sur la photographie mais que c'était bien toute la pièce qui était peinte en rouge. Le corps de l'artiste se retrouvait alors dans une « boîte à icônes » rouge. La lumière blanche découpe la pénombre pour traiter de l'impact de cette luminosité sur la matière architecturale de l'espace existant. Nous nous retrouvons alors enfermés dans ces espaces en délabrement mais également dans l'architecture-chambre noire comme nous l'avons décrite plus haut. Nous sommes au cœur même de l'espace de la *camera obscura*. C'est la lumière qui rend la chambre visible et lui confère alors une autre histoire. Finalement, l'installation de Georges Rousse n'appartient pas au lieu mais en émane, de manière d'abord picturale et par la suite photographique.

La photographie est utilisée comme une « boîte à espace »⁹⁵. De ce fait la chambre architecturale se figure également comme une « boîte à espace », une chambre noire, comme celles que construisaient les artistes avant la perspective classique, « dont la surface symbolique de représentation est la sixième paroi »⁹⁶. Cette sixième paroi est celle du plan de l'image où s'accomplit alors l'illusion d'un espace en trois dimensions. En raison d'un point de vue frontal, nous nous retrouvons dans la boîte, généralement face à un mur qui clôt la profondeur. En employant la frontalité des prises de vues, l'espace s'uniformise en matière photographique.

« La photographie (en tant qu'image) sur laquelle il n'intervient pas, et la chambre optique (dispositif fixant les images) avec laquelle il procède tant à ses projections qu'à ses prises, sont les moyens de restituer la *cosa mentale* qui l'habite, ces sens qu'il donne à un espace (sans recourir à l'image numérique) : dessin, peinture, sculpture, photographie participent ensemble à la construction d'un objet architectural singulier — l'architecture en chambre optique.⁹⁷ »

94. Conférence/Débat « Autour de Georges Rousse », *art. cit.*

95. Anne-Marie Garat, « La chambre et le nuage », *op. cit.*, p. 13.

96. *Ibidem.*

97. Frédérique Villemur, *op. cit.*, p. 322.

La photographie serait alors l'impression de la sixième paroi. Travaillant d'ailleurs avec une chambre optique à ses débuts, c'est à partir de l'image inversée et du calque placé sur le verre dépoli de l'appareil que Georges Rousse réalise la forme.

La mise en abîme de la photographie

Autant l'architecture fait figure de chambre noire, autant parfois l'architecture et l'installation rappellent l'objectif braqué dans l'espace. Les cercles que Rousse installe régulièrement dans ces lieux rappellent l'objectif de l'appareil photographique placé dans l'espace. Les cercles emboîtés, par exemple dans *Metz 1994* ou dans *Bernay 1998*, soit en alignant des cercles en contreplaqué, soit en évidant des cloisons ou des planchers, imitent la succession de lentilles dans l'objectif de l'appareil photographique. Dans *Metz 1994*, la lumière confère à l'emboîtement des cercles un certain volume, comme le reflet qui peut apparaître sur un verre concave ou convexe.

Il va même parfois aller jusqu'à construire un objectif dans l'espace. Dans *Miyota 1999*, trois versions de l'installation ont laissé place à trois clichés photographiques. Il construit – déconstruit – un espace utopique au premier plan. Cet espace renvoie également à l'objectif photographique, mais nous nous retrouvons alors à l'intérieur. Les volumes perturbent la construction du « viseur » de l'objectif et on pourrait alors penser à un système rappelant la composition de la machine optique. Il est intéressant de s'apercevoir que le même volume est également utilisé et construit dans une autre œuvre, *Belleville Paris 2000*. L'appareil photographique se retrouve transposé d'un lieu à un autre. On pourrait aussi appliquer cette idée au boîtier de la chambre optique. Dans *Istanbul 2001*, le volume construit soulignant le cadre de la photographie rappelle les anciens boîtiers des chambres optiques avec le rythme de l'accordéon. L'idée de la construction du boîtier revient également dans des œuvres telles que *Chesterfield 2006* ou *Cologne 2003*. Notre regard est plongé dans une boîte bleue – installation de l'artiste – servant de réceptacle à la lumière, ou dans une boîte blanche – architecture existante. Dans cette dernière, la vue est bouchée, la forme renvoie au cache de l'appareil et nous place, pour ainsi dire, en attente de son retrait pour accéder à ce qu'il vise.

La forme sert à prolonger dans l'espace la présence de l'appareil photographique. La figure prend alors une « valeur quasi instrumentale »⁹⁸, et

98. Philippe Ortel, « Virtualités de George Rousse », *op.cit.*, p. 67.



Fig. 102 : Georges Rouse, *Miyota 1999, 1999.*



Fig. 103 : Georges Rouse, *Belleville Paris 2000, 2000.*



Fig. 105 : Georges Rouse, *Istanbul 2001, 2001.*



Fig. 104 : Georges Rouse, *Cologne 2003, 2003.*

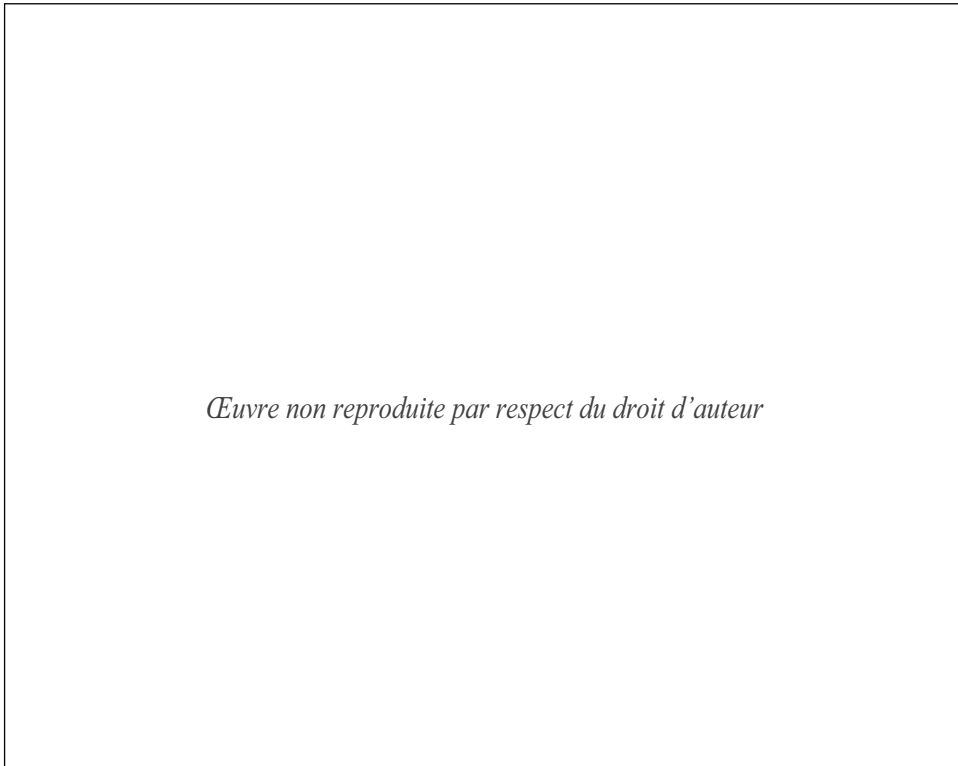


Fig. 106 : Georges Rouse, *Metz 1994, 1994.*

prolonge dans l'image l'utilisation de l'appareil photographique dont sa construction dépend. Ces figures, au lieu de se donner à voir, orientent notre regard vers quelque chose d'autre, comme un objectif, une boîte à icône placée dans cet espace.

Son travail se base sur la notion de tension et sur la repousse des limites, limites de l'espace mais aussi celles entre les arts : ils se décroissent et sur certains points deviennent convertibles. Mais comme le souligne Philippe Ortel⁹⁹, il faut envisager cette idée comme un télescopage plutôt qu'un emboîtement, comme un feuilletage de l'espace où chaque couche dialogue. Au sein même des images, les espaces architecturaux, picturaux et photographiques, tout en se décroissant, gardent leurs propriétés respectives. La solidarité que cette démarche instaure entre l'architecture, la peinture, la sculpture et la photographie est suffisamment originale pour doter l'œuvre d'une réelle autonomie dans le champ artistique. Le décroissement des arts participe à la redéfinition de l'objet architectural – par occultation, transparence, aspect pictural – qui est dématérialisé ou surmatérialisé en fonction du processus que seul le geste artistique (re)définit.

B. L'image ambiguë et ses dispositifs

Le mot dispositif est un terme proposé par Michel Foucault dans les années 70, lorsque ce dernier étudie la naissance des formes de gouvernementalité. Bien qu'en lien avec la notion de positivité d'Hegel, mais également avec le *Gestell* d'Heidegger, et la théologie du *Dispositio*, nous nous appuyerons sur la définition de Foucault et plus particulièrement sur l'interprétation qu'en donne Giorgio Agamben¹⁰⁰ qui ouvre le champ d'application de ce concept.

Michel Foucault en donne une explication dans un entretien de 1977 :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà des éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit

99. Philippe Ortel, « Virtualités de George Rousse », *op.cit.*, p. 67.

100. Giorgio Agamben, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, trad. M. Rueff, Paris, éditions Payot & Rivages, 2007, p. 10-11.

entre ces éléments [...] par dispositif, j'entends une sorte -disons- de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante... J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux.¹⁰¹ »

Et Giorgio Agamben en propose un résumé en trois points :

« 1) il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments. 2) le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir. 3) comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir.¹⁰² »

Ce que nous retiendrons dans l'approche de Foucault est la valeur de « réseau qui existe entre ces éléments » qu'il donne à la notion de dispositif et qui renvoie alors à un ensemble de pratiques et de mécanismes. Elle se retrouve également dans celle de Giorgio Agamben :

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en ce sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, [...].¹⁰³»

Entre les êtres ou choses et les dispositifs, les relations naissent et se déploient.

Chez Georges Rousse, plusieurs dispositifs sont mis en œuvre, comparés ou distancés dans sa pratique, qui servent la vision et l'expérience du monde qu'il nous propose. Les deux dispositifs à l'œuvre que nous détaillerons sont celui de

101. Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 2001, p. 300.

102. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 10-11.

103. *Idem*, p. 31.

l'anamorphose et celui de la photographie car les usages qu'il en fait se définissent comme paradoxaux. Ils définiront l'expérience singulière qui caractérise la réception de ces œuvres. Le paradoxe est le moteur même du sens si nous nous appuyons sur les propos de Gilles Deleuze : « le paradoxe apparaît d'une part comme les deux sens à la fois, d'autre part comme le non-sens. C'est pourtant là que s'effectue la donation de sens.¹⁰⁴ »

1. Enjeux paradoxaux de l'anamorphose

La pratique du processus de l'anamorphose de Georges Rousse peut se définir comme à contre-courant ou paradoxale. L'anamorphose statique sert l'effet de distance entre l'œuvre, son processus de création et celui de réception que l'artiste instaure, l'expérience visuelle intense que l'image génère s'en retrouve accentuée. La figure disloquée dans l'espace est très rarement présentée au spectateur. Elle l'est d'ailleurs seulement dans le but de démontrer le processus mis en œuvre et donc de déclencher le processus de réception caractérisé par une recherche de compréhension et une lecture différente des autres photographies de l'artiste.

Anamorphose statique et lecture du réel

Un usage paradoxal de l'anamorphose

Le processus d'anamorphose est souvent rapporté à l'œuvre de Georges Rousse mais son emploi reste paradoxal.

« A côté de la photographie comme médium de la reproduction, écrit-il, j'ai introduit la technique de l'“anamorphose” que le dictionnaire définit comme une transformation par un procédé optique ou géométrique d'un objet que l'on rend méconnaissable, mais dont la figure initiale est restituée par un miroir courbe ou par un examen hors du plan de la transformation.¹⁰⁵ »

Georges Rousse ne nous propose pas l'alternative de cette double vision que sous-entend l'anamorphose. Il précise lui-même que la définition ne correspond pas exactement au processus qu'il utilise. Son but n'est pas de rendre l'objet

104. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, p. 96-97.

105. Georges Rousse, correspondance avec Jocelyne Lupien cité par Gilles A. Tiberghien, « L'opéra utopique de Georges Rousse », in Hugues Fontaine et Frédéric K. Panni, *op.cit.*, p. 47.

méconnaissable mais plutôt de « dématérialiser cet objet pour le rendre photographique : l'objet dans la photographie est là, mais ne peut être saisi. C'est pourquoi j'ai utilisé l'anamorphose sans la nommer comme telle »¹⁰⁶. Il réduit l'anamorphose à une surface et un processus de représentation codée, visible seulement dans la photographie et par l'usage de l'objectif grand angle.

Dans l'œuvre de Georges Rousse, l'anamorphose, étymologiquement « retour à la forme », est avant tout un détour hors de la forme.

Outil de décryptage du réel

Le trompe-l'œil est un objet dialectique qui réfère à la Renaissance et aux origines de la perspective et de la représentation, mais il nous pose également, dans un monde de plus en plus touché par l'usage du virtuel, la question de la matérialité et de l'immatérialité. Bien qu'en rapport avec la représentation de la Renaissance, la fenêtre comme vision sur le monde ne pouvant être écartée de la pratique de Rousse, l'emprunt du processus d'anamorphose dépasse la vision perspectiviste. Cette volonté critique est au cœur de la démarche de l'artiste. C'est dans le but d'un questionnement du réel et du virtuel que les anamorphoses nous sont présentées assemblées et non déformées. Cela accentue l'effet de distance qu'il instaure entre l'œuvre, son processus de création et celui de réception.

En usant de ce processus à sens inverse, on peut imaginer que l'artiste formule une critique de la perspective et de notre vision du monde car il nous impose le point de vue inverse, celui de la forme déjà assemblée. Le lieu tissé par l'artiste nous amène à réactualiser la notion de représentation et de parcours. Le réel côtoie la virtualité. Le référent demeure plus distant. Nous sommes finalement face à une mise en scène du virtuel. Son usage de l'anamorphose sert finalement une esthétique de l'incertain et de l'instable. La science de la perspective est utilisée ici pour générer des concepts liés à l'usage de la photographie, à la peinture, à l'architecture, tous les éléments mis en œuvre dans la réalisation du projet artistique de l'œuvre. L'anamorphose sert à appuyer l'incertitude réelle ou supposée face à l'œuvre et aux espaces.

L'expression de cette incertitude a pour but de pousser le spectateur dans un état dubitatif.

106. Georges Rousse, correspondance avec Jocelyne Lupien cité par Gilles A. Tiberghien, *op.cit.*, p. 47.

Trompe-l'œil et virtuel

Georges Rousse utilise la photographie tout au long de son travail. La chambre photographique lui permet de vérifier la cohérence des lignes de fuite et de leur négation en fonction du point de vue stratégique de l'anamorphose et de la forme installée. Suite à l'usage de l'objectif grand angle, il construit la figure à partir de l'image de l'espace présente sur le verre dépoli de l'appareil photographique. Une fois le projet défini, Georges Rousse place le calque de la forme sur le verre dépoli de l'appareil. C'est à partir de cette projection sur le verre, que l'artiste reportera les points de la figure sur l'espace. Il part bien de la figure assemblée, pour la disloquer dans l'espace.

L'historien de la photographie Michel Poivert précise à propos du travail de cet artiste que :

« Cette manière de revisiter la perspective dans un nouveau contexte révèle le fait d'époque le plus essentiel de notre relation au monde : le virtuel. Cette virtualité, qu'il faut ici entendre selon le sens commun d'une réalité sans substance, ne se fonde donc pas sur la sophistication des "nouvelles technologies" issues du numérique, mais au contraire à partir des processus classiques du trompe-l'œil.¹⁰⁷ »

Et c'est par la mise en place de ce procédé et de son rendu en deux dimensions que des données et des notions inverses laissent place à une dialectique nourrissant un jeu de paradoxe.

« Le réel et l'irréel, le sensible et l'imaginable, le visible et l'illusoire, le plausible et l'improbable, la présence et l'absence sont ainsi engagés dans une folle réversibilité par cette image en abîme qui ouvre une brèche incolmatable dans le ghetto de l'illusion, en quelque sens que l'on prenne ce mot.¹⁰⁸ »

Cette « brèche incolmatable » est à l'origine d'une lecture plurielle de l'espace. Cette compréhension de l'espace, de l'œuvre et des dispositifs se spatialise également par une lecture de l'entre-deux, entre réel et irréel, sensible et imaginable, visible et illusoire, plausible et improbable, présence et absence. Appuyée par l'usage qu'il fait de l'anamorphose, les contraintes matérielles, les dimensions du lieu et les opposés s'acheminant vers des données virtuelles, la photographie est l'actualisation matricielle du modèle virtuel qui s'affiche sur le verre dépoli. Elle est matricielle aussi car elle impose un point de vue. Le virtuel est intensité et mouvement. L'actualisation laisse le virtuel en suspens.

107. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Editions Flammarion, 2010, p. 53.

108. Jean Arrouye, « Une Amérique du regard », *op. cit.*, p. 90.

2. Le dispositif photographique

La chambre noire, véritable *camera obscura* placée en un point focal, restitue l'illusion d'un autre espace dans l'espace préexistant, participe à l'invention d'une autre architecture. Le faux révèle une vérité nouvelle, sorte de mathématique poétique qui dépasse le réalisme photographique. Au regard des images anciennes qui imitent la profondeur de l'espace, les images de Rousse dressent une forme plane, alors qu'au regard des images virtuelles ses images affirment leur ancrage indiciel.

L'indice caractérise un des rapports que Peirce a nommé entre le signe et la « chose dont il est le signe ». L'indice est un signe qui entretient un rapport physique, matériel avec la chose qu'il désigne. Les signes indiciels sont des traces sensibles d'un phénomène, une expression directe de la chose manifestée. Par exemple, des empreintes de pas sur la neige sont indices du déplacement d'un corps ou le poing brandi est indice de menace. L'œuvre de Georges Rousse n'existe que sous le mode photographique – nous excluons ici les œuvres que nous pouvons expérimenter *in situ* et qui répondent davantage au besoin de prouver et/ou de faire comprendre le processus au spectateur qu'à la volonté première de l'artiste. La logique indicielle de la photographie passe chez lui au second plan dans le tirage des grands cibachromes : l'échelle dénature dans un sens les données photographiques du réel. Le caractère indiciel n'est pas celui qui prime.

La photographie répond davantage à une logique « conceptuelle »¹⁰⁹, nous la dirions projectuelle, qu'à une fonction analogique entre le référent et l'image, les deux étant savamment construites. Les lieux auxquels George Rousse s'intéresse étant voués à la destruction, cela pourrait laisser penser que le caractère de trace de la photographie attestant de la disparition fait sens mais, au regard des processus employés par l'artiste, nous pouvons soutenir l'idée que la photographie affirme son caractère de médiation. En quelque sorte réalité fabriquée, la photographie nous entraîne du côté de la fiction, vers un espace virtuel. Le médium, comme le souligne Pascale Cassagnau, « est la condition de possibilité de l'expression et de l'organisation de la représentation »¹¹⁰. Il n'atteste ni de la réalité ni de la mémoire de l'œuvre. Cette dernière est œuvre à questionner, elle ne s'assimile ni au

109. Pascale Cassagnau, « A propos de Marseille », *op. cit.*, p. 31.

110. *Ibidem*.

document ni au témoignage. La photographie est alors symbole¹¹¹ de l'espace de l'œuvre, à la fois de son processus et de la chose à voir et percevoir, entre peinture, photographie, architecture, mais aussi entre réalité, fictif, et virtuel.

Renverser la représentation

Un usage paradoxal de la représentation par la photographie

L'usage que Georges Rousse fait de la photographie relève d'un certain paradoxe caractérisant sa démarche, car en tant que représentation du projet, le but est de rendre à la vue un espace-plan. Georges Rousse nous donne à voir une forme plane dans l'image photographique, image qui restitue fidèlement les volumes. Il va à l'encontre de la proposition d'Alberti qui, dans ses traités, exprimait l'importance de créer du volume en peinture : « nous attendons qu'une peinture semble en relief »¹¹². La photographie et la représentation sont questionnées dans son travail. On se retrouve face à un renversement des procédés, la représentation et la photographie sont perturbées.

« La photographie n'est rien d'autre que la vision derrière un verre lisse et transparent, à la surface duquel peuvent être marquées toutes les choses qui se trouvent derrière le verre.¹¹³ »

Par la transformation qu'il impose aux « ruines » qu'il rencontre, il renforce par un artifice savant le fait que la photographie est un tout, un microcosme ne décrivant pas le monde par l'image mais plutôt à la manière des images symboliques. L'image photographique n'est pas aliénante et ne se réduit pas non plus à son support. Elle interfère sur la conscience de notre mémoire et sur notre expérience du réel. Chacun participe à la production de toute image. Dans ses œuvres il rend visible les continuités et les discontinuités de ses sujets. L'image rend cohérentes et sur un même plan des choses disparates, à la fois éléments du réel et éléments construits. Finalement, nous nous retrouvons face à plusieurs coexistences : celle évidente de la forme peinte dans un espace réel, et une autre masquée qui laisse émerger une nouvelle représentation. L'artiste Jeff Wall déclarait :

« L'idée qu'il y a une relation nécessaire entre une description et son référent

111. Le symbole concerne tout signe arbitraire et nécessite la connaissance des codes, des conventions d'écriture et de lecture. Il induit une interprétation.

112. Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 32

113. Leonard de Vinci, *Carnets T2*, Paris, Gallimard, 1942, p. 369.

a la priorité sur la description. Cette “adéquation” est ce qui est censé se trouver dans toute légitimation attribuée à ce que vous appelez la Représentation. Une critique de la Représentation a lieu quand quelqu'un croit une description correspond à son référent, mais se trompe en le croyant ; ou trompe les autres, ou les deux. La Représentation se produit dans ce processus d'aveuglement et donc devient objet d'une déconstruction.¹¹⁴ »

Il ajoutait que toute nouvelle version de la représentation « contient les variantes passées, d'une manière ou d'une autre. Cette qualité est une sorte de résonance ou de sensation de vibration qui, pour [Jeff Wall], est un aspect essentiel de la beauté et du plaisir esthétique.¹¹⁵ »

Le travail de Georges Rousse repose sur cette idée et rejette par ailleurs celle de McLuhan « The medium is the message »¹¹⁶. La photographie influence bien entendu le mode de réception et de perception de l'espace qui y est représenté. Mais l'image requiert de chacun la mémoire de son expérience réelle du monde pour en comprendre la portée et le message. Bien que la photographie participe à la finalisation du processus et n'est point neutre dans la genèse de l'œuvre, elle est avant tout objet de représentation. L'objet de l'œuvre rendue par la photographie est *cosa mentale*.

La photographie comme « camera obscura »

« [...] nous voyons non seulement comme à travers notre pupille, mais comme à travers l'objectif de la *camera obscura*. Georges Rousse agit comme par anticipation, comme s'il s'agissait à l'intérieur du procédé photographique de dessiner et de sculpter des volumes que l'appareil photographique peut seul saisir en leur point de rassemblement unifié par la perspective linéaire.¹¹⁷ »

Le dispositif permet à Georges Rousse de renouer avec la conception, de la vision comme projection oculaire, mais surtout avec la conception de l'image comme section du cône visuel. La photographie intervient ensuite selon le principe de la *camera obscura*, fidèle reproduction de la réalité, permettant la perspective directe sur le verre dépoli de la chambre.

114. Jeff Wall, *Essais et Entretiens*, 1984-2001, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 318 cité in Marcel Fortini, Damien Sausset (dir.), *op. cit.*, p. 34.

115. *Ibidem*.

116. « Le médium, c'est le message » est une phrase emblématique de la pensée de Marshall McLuhan. Elle signifie que la nature d'un media compte plus que le sens ou le contenu du message. La phrase provient du livre *Understanding Media: The extensions of man* dont le titre en français est : *Pour comprendre les médias*, publié en 1964 et traduit en français en 1968.

117. Frédérique Villemur, *op.cit.*, p. 328.

Comme le souligne Martine Bubb :

« [...] *la camera obscura* est plus qu'un dispositif, technique et politique, mais un appareil, c'est-à-dire un dispositif articulant d'une façon singulière l'art, la pensée et la technique.¹¹⁸ »

La peinture, la sculpture et les mots sont des moyens pour révéler l'espace par le jeu des transparences et de la lumière : une métaphore de la chambre noire retranscrite par une chambre optique.

Au fur et à mesure de la recherche, nous nous sommes rendus compte que les avis divergeaient sur le statut de la photographie de l'artiste. Pierre-Henri Pierragi énonce :

« La singularité de ces images tient donc moins à l'usage d'une chambre noire qu'au caractère indiciel des photographies, c'est à dire à la capacité des clichés à restituer l'espace cadré comme une empreinte du réel.¹¹⁹ »

Mais la chambre optique se plaçant à la genèse de la construction de l'œuvre, et le réel étant modelé par l'artiste, ce qui fait la singularité de ces images se placerait entre une approche indicielle et projectuelle. Le « ça-a-été » de Barthes est-il opérant chez Georges Rousse ? La photographie n'est-elle que représentation ? Finalement, par la mise en tension du réel, de l'imaginaire et du virtuel, la photographie de Rousse se place paradoxalement entre le statut d'indice, indice d'une réalité fabriquée, et celui d'ouverture vers un espace autre.

L'écart séparant l'espace réel et sa représentation est problématisé et constitue le sujet de l'œuvre. Georges Rousse opère un renversement de la représentation classique par la photographie qui ouvre alors des questionnements relatifs à la perception du réel. Par sa pratique, l'artiste critique la séparation entre l'image perçue et la réalité, tout en restant dans le registre de la représentation.

Interstice spatial et temporel

Dans la photographie, nous sommes témoins de l'aspect éphémère de l'installation qui est figée dans l'image. L'objet architectural frontal s'apparente au dispositif rayonnant du corps, se posant comme présence spatiale. Les formes sont paradoxalement fictives et réelles. L'objet plat en trois dimensions existe. C'est l'appareil photographique qui fait le relais entre notre corps percevant et celui de

118. Martine Bubb, *La camera obscura : philosophie d'un appareil*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 435.

119. Pierre-Henri Pierragi, *art...cit*, p. 43.

l'artiste. La forme récurrente du cercle pourrait aussi symboliser la présence de l'appareil photographique braqué dans l'espace, ce que nous avons étudié précédemment dans le paragraphe relatant la mise en abîme de la photographie.

« Comme un coup d'épée dans la consistance phénoménologique du monde, l'appareil photographique a intercalé une distance réifiée entre le corps tactile et la production de l'image, entre l'indice et l'icône, entre la prise de vue et le point de vue.¹²⁰ »

Le déclic photographique marque la rupture entre deux instants, entre lesquels il y a toujours un interstice temporel, marqué par le temps de la fermeture de l'obturateur et par le temps d'inscription de la lumière à l'origine de l'image. Il sépare en même temps qu'il relie car il permettra l'empreinte sur l'image. Le cadrage de l'appareil photographique cristallisé lors de la prise de vue incarne la prise de décision, que ce soit d'un point de vue spatial ou temporel.

La photographie sollicitant le regard, perturbe également le relais entre le corps de l'artiste et celui du spectateur. La forme photographiée est indicielle des mouvements du corps de l'artiste, mais ces derniers restent des virtualités dans l'espace photographique. La photographie n'est pas seulement enregistrement, elle serait plutôt prélèvement d'un instant-lieu dans un espace-temps. L'empreinte photographique reste appareillée et ne supprime pas l'indice. La photographie ne peut être lue seulement comme indice de l'espace, elle est aussi témoin du contact entre le corps de l'artiste et l'appareil photographique. Dès le déclic photographique, le corps de l'artiste se retrouve disloqué et transporté hors de l'espace devenu autonome. Les figures géométriques installées par l'artiste véhiculent et figurent la relation corporelle de l'artiste et du lieu, elles sont témoins du rapport du contact du corps avec les éléments de l'architecture réelle. La photographie rend également compte de la spatialité dans laquelle l'appareil est installé. Elle est inscription d'une transposition optique de la déambulation du corps dans l'espace réel. L'appareil photographique assure la médiation entre l'appareil architectural et les corps. Comme le précise Walter Benjamin : « à la perception globale de la structure architecturale, s'oppose la perception tactile de la construction et de l'appareil »¹²¹. La photographie installe, avec son processus technique automatique, une coupure entre l'espace physique de l'œuvre et son espace de réception. « L'appareil photographique est une boîte à icône qui, en tant

120. Julien Honnorat, « De l'appareil photographique au bureau informatique : vers une phénoménologie de l'espace trans-figuré » in Christine Buiquet et Dominique Clévenot (dir.), *op.cit.*, p. 277.

121. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], trad. De Gandillac, Rochlitz, Rusch, Paris, Editions Gallimard, 2000, p.109.

qu'elle se transporte, met le corps, au moment du dé clic, dans *une spatialité esthétique de l'intervalle* »¹²², car l'espace qui sera rendu ne sera que le prélèvement, en fonction du point de vue, d'un instant et d'un environnement.

Le point de vue photographique, bien que cadrant un espace par la prise de vue est la transposition d'un espace dans lequel le corps déambule et projette, un environnement dans lequel l'artiste laisse épandre son imaginaire.

La mise en aplat de l'espace nie les interstices spatiaux entre les formes fragmentées placées dans les trois dimensions. Le dispositif photographique détermine la disposition, l'arrangement de l'espace architectural, il l'utilise autant dans la formalisation de ses projections que dans la prise de vue. Il est prélèvement par cadrage d'un espace-temps et d'une représentation, ce qui fait de l'œuvre de Rousse un catalogue d'intervalles, preuve d'une expérience du monde et de l'architecture.

3. La place du regardeur en question

L'emploi des dispositifs à l'origine de la création de cette œuvre s'avère, comme on l'a étudié, paradoxal. Au regard de la mise en critique des fondements de la perspective, de la mise en critique de la perception, et de la mise en tension des arts, nous nous interrogeons sur l'expérience perceptive du regardeur.

La perception en acte

La perception de l'œuvre de Rousse implique ainsi une double lecture : celle de l'image photographique comme œuvre en soi mais aussi comme preuve et résultat d'un processus de création. Il nous donne à voir une forme plane dans une architecture à trois dimensions que l'on ne peut pratiquer.

Selon l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty, percevoir ne sous-entend pas simplement avoir un ressenti sensible mais également prendre conscience de ce ressenti et y porter un jugement. La perception n'est pas passive dans le sens où elle mobilise des facultés qui sont liées à la volonté de l'être percevant. La perception serait une balance entre activité et passivité, entre sensible et intellect, sensation et jugement.

122. Julien Honnorat, *op. cit.*, p. 280.

En considérant que notre vision du monde dépend de nos référentiels, percevoir ne serait ni simplement recevoir, ni simplement être actif, cela correspondrait à une manière d'être au monde. Ce serait organiser le monde en fonction de ce que nous connaissons ou de ce que nous avons à notre disposition pour l'appréhender ou le comprendre. C'est aussi prendre conscience de notre corps percevant. Grâce à l'éducation mutualisée de nos sens, ces derniers peuvent alors se substituer les uns aux autres : par le bruit, nous pouvons juger de la distance, du mouvement et du volume des corps, mais aussi, et nous insisterons sur ce point, par la vue, nous pouvons évaluer les distances et les repères spatiaux. Ce phénomène renvoie à ce que l'on appelle les perceptions acquises qui découlent de jugements indirects, d'opérations mentales liées.

La perception naturelle face à une œuvre de Georges Rousse est la prise de conscience de cette image sur une surface plane dite photographie, on y perçoit alors des couleurs, des objets, de la lumière. Mais grâce à une perception indirecte c'est finalement un volume, une architecture transformée dont nous prenons conscience. Les perceptions naturelles de la vue ont donc pour objet l'étendue plane, la grandeur, la figure perspective, la couleur alors que les perceptions acquises ont pour objet leur volume, leur distance, leur grandeur et leurs coordonnées : tout ce qui relève du sens du toucher. Ni espace de géométrie euclidienne, ni finalement de géométrie projective, les perceptions acquises se développeraient plutôt dans un espace vectoriel. Les sensations ne peuvent donc être la réduction de la perception sans la prise en compte de l'idée. Le phénomène physique détermine d'une certaine manière le phénomène intellectuel et vice versa. La perception doit être comprise comme un ensemble de systèmes intimement liés.

Etudier le phénomène de la perception, c'est comprendre une réciprocité chose/sujet, monde/corps. Voir, c'est aussi avoir l'intention de voir. L'attitude esthétique a ainsi la capacité de révéler que toute perception est dévoilante. Nous organisons l'espace en fonction de nous-mêmes : c'est-à-dire inscrit dans une dimension spatio-temporelle. La notion de perception s'applique tantôt à la faculté de percevoir, tantôt à l'opération de cette faculté, mais aussi au résultat de cette opération. Notre réflexion s'appuie sur l'ensemble de ces possibilités.

On peut relier la réception et la perception des œuvres de Georges Rousse à deux notions, celle du « regardeur » définie par Duchamp, et celle de la perception en acte de Maurice Merleau-Ponty. Toutes deux impliquent la prise en compte du corps du spectateur face à l'œuvre.

L'artiste confère par un acte de langage à un objet, le statut d'art dans la mesure où on lui reconnaît le statut d'artiste. « Les regardeurs font l'œuvre », mais c'est avant tout parce que l'auteur détermine l'interprétation correcte. Marcel Duchamp sous-entend, par cette citation, que l'acte teinté du regard du spectateur actif face au tableau définit l'œuvre comme œuvre d'art, elle en devient une. Si le spectateur accepte que ce qu'on lui présente est une œuvre d'art, il la percevra comme telle. Les œuvres de Rousse n'ont cependant rien à voir avec la question du *ready-made* sur laquelle Marcel Duchamp a travaillé. Ce que nous présente Rousse n'est pas un produit mais relève plus du projet plastique. Cependant la notion de regardeur est aujourd'hui caractéristique de l'implication du spectateur face à un objet. Cette implication peut se formuler différemment, par une posture, une participation, une sensation ou même une idée.

Le point de vue est relatif à l'artiste, au récepteur et à l'immatérialité de son contexte institutionnel et historique. Le sentiment esthétique reste la manifestation de toute attitude esthétique. Il semble donc nécessaire de penser à une particularité qui permette la métamorphose ou la transposition de l'objet en objet esthétique. L'intention active ou visée intentionnelle nécessite un acte de la part du « regardeur ». Loin d'être passive, la réception met à distance pour entrer dans une relation de proximité à l'œuvre. Qu'en est-il pour un regardeur-architecte ?

La pensée de Merleau-Ponty propose de lier l'acte de la réception à celui de la création dans une expérience de vision. Le comportement doit être compris comme une structure et « l'union de l'âme et du corps ne s'accomplit pas par un décret extérieur, l'un objet et l'autre sujet, mais s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence »¹²³.

Le corps est alors conçu comme un ensemble de significations vécues et non pas uniquement comme réalité matérielle qui conditionne notre expérience. Le corps comme vecteur de l'expérience et de notre perception du monde ne se limite pas à la part matérielle du corps qui renvoie au simple corps-objet. Pour lui l'esprit et le corps sont le reflet l'un de l'autre, bien plus qu'ils ne s'opposent. Nous apprenons à comprendre le monde dans lequel nous évoluons à travers le rapport à notre propre corps.

« Il va falloir [...] réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et

123. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Editions Gallimard, 1985, p. 105.

avec le monde, c'est aussi nous-même que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec son corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception.¹²⁴ »

La prise de conscience du spectateur-même en tant que sujet percevant est décisive dans les œuvres que nous abordons. Georges Rousse cherche à manipuler notre perception de l'espace, à la questionner. Face à l'œuvre, le spectateur éprouve les limites de sa perception. En s'appuyant sur ces pensées, le spectateur se retrouve dorénavant percevant actif de l'œuvre. Mouvement et perception sont étroitement liés. Physiquement ou mentalement mobile, la perception se fait par l'action. C'est par la vision que le mouvement est possible. Seul le mouvement permet de compléter notre compréhension du monde.

L'image photographique conditionne l'acte de réception et la perception de l'espace. La perception doit être comprise, chez Georges Rousse, comme vecteur d'expérience de l'espace. L'art perceptuel s'intéresse aux phénomènes de perception et intègre le processus et l'activité relative du sujet percevant au centre de son œuvre. Alva Noë a nommé cela l'« art expérientiel » : il consiste à amener les spectateurs à « s'appréhender eux-mêmes dans l'acte de l'exploration perceptuelle »¹²⁵. L'art expérientiel tend à confondre, par ses qualités, œuvres et expériences. Le rôle de plus en plus important assigné par les artistes à l'activité perceptive du spectateur et à la conscience que ce dernier peut prendre de son activité de perception est récurrent dans l'art contemporain. Certains artistes conçoivent des œuvres qui, pour être reçues et vécues par le regardeur, nécessitent une implication corporelle de ce dernier. Le mouvement est la condition de l'expérience perceptuelle active que souhaitent susciter de nombreux artistes contemporains.

Face à la photographie, le contenu de l'œuvre de Georges Rousse n'est pas donné dans sa globalité. Le fragment (l'image) qu'il nous propose ne représente qu'un échantillon, un point de vue de l'espace travaillé *in situ* par l'artiste. Pour comprendre l'œuvre, un processus mental de mise en mouvement du spectateur lui permet de redonner la distance, le volume et l'ampleur de l'œuvre. Comme le souligne Charlotte Beaufort¹²⁶, « l'art expérientiel » peut également sous-entendre

124. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 239.

125. Alva Noë, « L'art comme énaction », traduit de l'anglais par Anne-Marie Varigault, <http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/8/version/fr>, cité par Charlotte Beaufort, « Transfiguration de l'espace et éveil de la sensation. », in Christine Buiquet et Dominique Clévenot (dir.), *op.cit.*, p. 219.

126. Charlotte Beaufort, *op.cit.*, p. 219.

alors l'effet consciemment vécu de notre perception en acte. Le mouvement créé peut se définir comme interne ou externe. Le mouvement interne renvoie aux mouvements de l'œil engagé dans son activité perceptive. L'œuvre, mobile et changeante, n'est plus strictement localisable dans l'objet suspendu au mur : elle devient indissociable de l'activité perceptuelle du spectateur et le corps explore. Le mouvement interne se développe mentalement de manière projetée et teinte l'expérience esthétique face à l'œuvre. C'est ce mouvement interne qui donne alors accès à l'expérience d'une œuvre de George Rousse.

Mouvements à l'œuvre

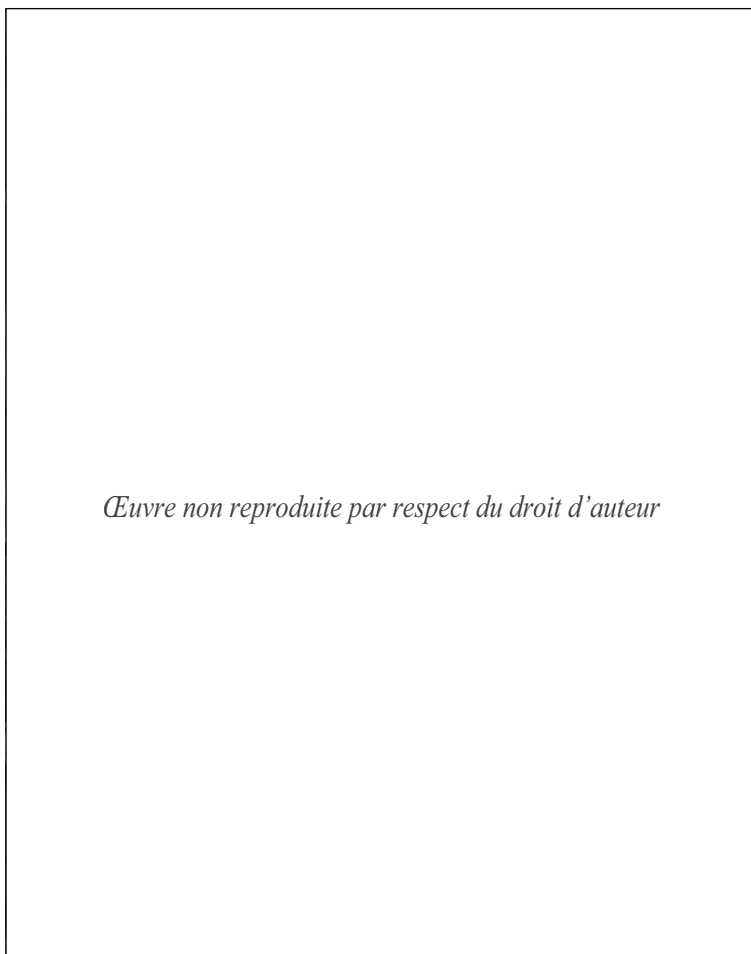
Dans les années 50 et 60, l'expérience esthétique, conçue classiquement comme un sujet statique face à un objet, est remise en question et est abordée à travers le mouvement. Des formes artistiques distinctes mettent l'accent sur des catégories différentes de mouvements. Charlotte Beaufort¹²⁷ en nomme deux catégories : le mouvement interne et le mouvement externe.

Pour illustrer le mouvement externe¹²⁸, nous nous tournerons vers l'*Action Painting* qui ne produit pas d'œuvre physiquement animée mais qui met l'accent sur le mouvement corporel de l'artiste. La trace ou « l'enregistrement » de ces mouvements se retrouvent sur la toile. La gestualité du peintre devient lisible et déductible. Nous pensons ici au travail de Pollock avec son *dripping* et *pouring* (techniques picturales que l'on rattache à ce dernier). Pour les peintres de ce mouvement (« peinture d'action » ou « peinture gestuelle »), ce qui prévaut n'est pas ce qui est représenté, mais l'acte physique de peindre. Pollock réalise des tableaux en projetant de la peinture sur des toiles avec de grands pinceaux. Il perce aussi le fond de seaux de peinture et les promène sur toute la surface de la toile en laissant s'égoutter la peinture et en créant ainsi des lignes et des chemins, où les couleurs se mélangent. La question chorégraphique est très liée à la genèse de ses tableaux et est impulsée par une énergie, un rythme plastique.

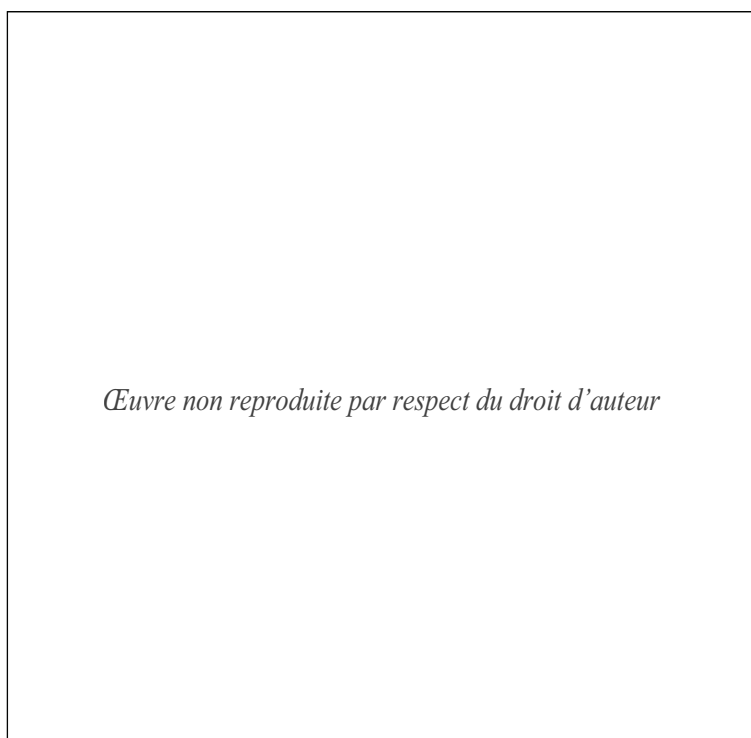
Chez Georges Rousse, la photographie vue comme trace du processus « enregistre », et montre l'empreinte des mouvements des corps permettant sa création. L'œuvre incarne l'enregistrement des mouvements du corps de l'artiste qui, lors du processus de création, est mis en action à plusieurs reprises.

127. Charlotte Beaufort, *op. cit.*, p. 219-237.

128. *Idem*, p. 220.



**Fig. 107 : Jackson Pollock, *Lumière blanche*, 1954.
Huile sur toile, 122,4x 96,9cm. Museum of Modern Art, New York, USA.**



**Fig. 108 : Victor Vasarely, *Ferde*, 1966-1974. Collage on cardboard, 78 x 77 cm.
Vasarely Museum, Budapest. © Victor Vasarely, VEGAP, Madrid 2018.**

Comme vu précédemment, elle incarne le corps errant et explorant dans les architectures choisies pour la définition du lieu où prendra corps l'œuvre. D'autre part, une fois le lieu et le point de vue choisis, la figure définie, le corps de l'artiste et des personnes participant à la genèse de l'œuvre effectueront des allers-retours entre le verre dépoli de l'appareil photo et l'architecture pour y placer les repères et peindre la figure.

Pour illustrer le mouvement interne¹²⁹, nous pourrions prendre en exemple le *Color Field Painting* ou l'*Op Art*. Le mouvement interne illustre l'œil engagé dans son activité réceptive et perceptive. L'effet face à ses œuvres relève d'un engagement du spectateur. « Op art » est l'abréviation d' « art optique », en d'autres termes l'Op art¹³⁰ est une tendance artistique qui joue avec la perception visuelle de l'observateur.

Le terme *Op Art* est utilisé pour la première fois en 1964 dans un article du Time, appelé *Op Art : Pictures that Attack the Eyes* (« des tableaux qui attaquent l'œil »). Le terme s'étend à tous les types d'art fondés sur des jeux visuels ou des illusions d'optique. L'art optique se différencie de l'art cinétique par son aspect virtuel. Les artistes de l'*Op Art* créent des images qui paraissent bouger, se déformer. Dans la démarche de l'*Op Art*, l'illusion d'optique est créée par la répétition de champs de couleur uniformes calculés avec rigidité mais qui s'harmonisent. L'illusion est provoquée par l'enchaînement ciblé des éléments graphiques et par l'exploitation des lois propres à la couleur telles que le contraste simultané. Le mouvement perçu est le pur produit de la vision du spectateur. L'œuvre paraît mobile, changeante et ne se limite pas à un objet mais se révèle face à un sujet percevant.

Face aux œuvres de George Rousse, l'œil du spectateur se retrouve inquiété. Il s'active et pénètre dans l'architecture pour décomposer la figure plane qui lui est proposée. Permettant toujours de ressentir un angle de la pièce, un premier plan qui se détache légèrement d'un autre plus éloigné, grâce à la différence d'intensité de couleur liée à la lumière ou à la matérialité existante, ces « imperfections » voulues par l'artiste nous permettent de dérouler, de développer les surfaces peintes dans l'espace réel. Dans *Santander 2006*, au sein d'un espace en béton brut qu'une structure poteaux/poutres partitionne, Georges Rousse installe un cercle noir et

129. Charlotte Beaufort, *op. cit.*, p. 220.

130. L'*Op Art* apparaît au milieu des années 50 et reprend à son compte des impulsions importantes issues de l'orphisme, du futurisme et du mouvement de Stijl.



Fig. 109 : Georges Rousse, *Santander 2006*, 2006.



Fig. 110 : Georges Rousse, *Santander 2006*, 2006.

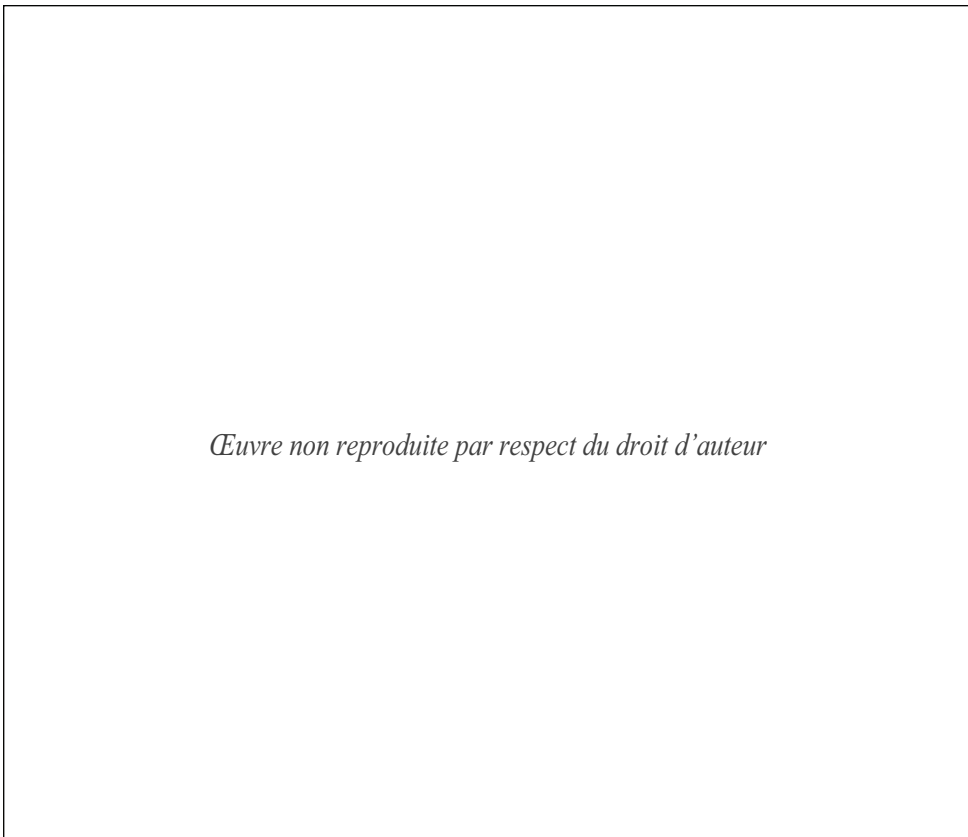


Fig. 111 : Jesús Rafael Soto, *Cube pénétrable*, 1996.

Cadre aluminium laqué, tiges de résine 450 x 500 x 400 cm

© Georges Meguerditchian — Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN) © Adagp, Paris.

nous propose alors deux versions : l'une avec le cercle au premier plan – passant devant les poteaux – et l'autre avec le cercle en arrière-plan – passant derrière ces derniers. Le choix de nous présenter deux versions nous informe et nous aide à la compréhension de l'œuvre. La lumière des fenêtres en arrière-plan joue sur l'intensité du noir qui devient alors un caractère indiciel. Le contour hésitant, ou les petits décalages que l'on peut voir entre les murs et les poteaux nous permettent aussi de comprendre le déploiement des surfaces peintes. On explore alors cet espace architectural, on décompose la figure entre les poteaux, le sol, le plafond, les murs. Durant cette exploration, la vision étant focalisée, nous faisons abstraction de l'espace où la photographie est exposée et nous nous retrouvons projetés dans l'espace que nous propose Rousse.

C'est alors un mouvement projeté et virtuel qui permet au spectateur d'explorer l'œuvre. Il s'y incorpore par l'interface de la photographie. Si on relie cette expérience à la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty, les œuvres de Rousse enveloppent le regard. Nous nous retrouvons face à un environnement proposé par l'artiste que l'on cherche à comprendre et pénétrer. Chez Georges Rousse cette pénétrabilité de l'œuvre, engageant la vision et le mouvement, est possible mais reste mentale et virtuelle. Elle nous implique dans une relation physique projetée et mentale de l'œuvre. Volonté de l'artiste, l'expérience de son œuvre se fait par l'interface de la photographie.

D'autres artistes tels que Jesus Rafael Soto avec ses « pénétrables », proposent eux une relation physique et mentale qui est réelle. L'environnement qu'il propose de faire découvrir au spectateur suppose un corps actif et explorant. La dimension spatiale et corporelle est indissociable du mouvement lié à la perception comme acte. Cet aspect bien connu du travail de l'artiste vénézuélien montre combien, dès les années soixante, que ce type de réalisation établit un nouveau mode de communication entre le visiteur et l'art. Les *Pénétrables* sont des espaces dans lesquels sont suspendus des fils flexibles de différentes matières, modifiant la perception de l'expérimentateur et troublant ses repères spatiaux tout en sollicitant le toucher. Expérience corporelle, sensorielle et visuelle, le *Pénétrable* de Soto nous implique dans une relation physique et mentale à l'œuvre. Au-delà de l'abandon même du tableau et du plan, il décrit un espace-temps. Nous ne sommes plus observateurs passifs d'un objet peint, mais acteurs d'un « moment ». Le visiteur, mobile à l'intérieur de cet espace, fournit lui-même les critères d'un art à la fois cinétique et relationnel.



*Œuvre non reproduite par
respect du droit d'auteur*

Fig. 112: Felice Varini, *Huit carrés*, 2006.
Orangerie du château de Versailles.
Photographie du point de vue.
© FELICE VARINI (felice@varini.org)



*Œuvre non reproduite par
respect du droit d'auteur*

Fig. 113: Felice Varini, *Huit carrés*, 2006.
Orangerie du château de Versailles.
Photographie hors point de vue.
© FELICE VARINI (felice@varini.org)



*Œuvre non reproduite par
respect du droit d'auteur*

Fig. 114: Felice Varini, *Huit carrés*, 2006.
Orangerie du château de Versailles.
Photographie hors point de vue.
© FELICE VARINI (felice@varini.org)



*Œuvre non reproduite par
respect du droit d'auteur*

Fig. 115: Felice Varini, *Huit carrés*, 2006.
Orangerie du château de Versailles.
Photographie hors point de vue.
© FELICE VARINI (felice@varini.org)

L'implication corporelle du spectateur implique une expérience esthétique active. Finalement, les mouvements internes et externes sont tous deux opérants dans les œuvres de Rousse. La perception se déroule alors en plusieurs actes, entre la perception d'une image, la compréhension d'un processus et des volumes et la mise en mouvement des corps – corps du spectateur qui, par la vision, recompose le mouvement des corps impliqués dans la création des œuvres. Les yeux du spectateur et la surface de la photographie sont alors tous deux les conditions de l'expérience des espaces de l'œuvre par le biais d'un processus mental et projeté.

Le corps et l'expérience

L'implication du corps est une problématique récurrente de l'histoire de l'art. L'anamorphose est un processus qui pose déjà la question de la mise en mouvement. Elle impose au regardeur de changer de point de vue pour que l'image difforme ou floue se redresse. Le mouvement du corps – et donc du regard – du spectateur de l'anamorphose, induit ainsi un jeu complexe d'interactions à la fois temporelles, corporelles et spatiales.

En sortant l'anamorphose du cadre de la représentation classique, on retrouve, chez des artistes contemporains, cette mise en mouvement liée à une critique de nos modes de représentation et de réception. Chez Felice Varini ou Georges Rousse, le support ne se limite pas à une toile mais c'est l'espace tout entier sur lequel ces artistes interviennent. La mise en mouvement du sujet percevant va lui permettre de vivre une expérience nouvelle de ces espaces, et par extension une expérience nouvelle de l'œuvre.

L'œuvre de Felice Varini se retrouve à la frontière de la veine picturale. Il se définit comme peintre. Il développe son travail et sa peinture en dehors du tableau. Les paysages urbains, les espaces architecturaux, les centres commerciaux constituent son terrain d'action et son atelier. Il ne retouche le lieu choisi sous aucun prétexte car ce qui lui importe est la relation d'interdépendance entre sa création et l'espace (pré-)déterminé. La peinture, de par son intégration au site, exige une forme d'autonomie. Pour une lecture construite et cohérente de la forme peinte, le spectateur est amené à déambuler dans ces espaces pour rechercher le point de vue déterminé par l'artiste. Superposer son œuvre à une architecture urbaine revient à la construction d'un parcours dans cette dernière. Le spectateur se retrouve en mouvement dans le tableau à trois dimensions à la recherche du point de vue. Le corps explore le « tableau » et, en explorant cet environnement, chaque

spectateur se construit son propre tableau, sa perception de l'environnement. Le regard et le corps d'une personne confrontée à une œuvre de Varini circulent, oscillent entre les fragments et la forme unifiée, entre la figure et l'espace qui la contient. Le spectateur devient l'acteur principal. Ce n'est finalement pas l'œuvre en tant que telle qui nous intéresse ici mais plutôt la déambulation, le cheminement vers le point de vue, l'acheminement de l'œuvre. L'architecture est le cadre dans lequel l'œuvre peut avoir lieu.

Dans *Huit Carrés*, de 2006, une installation à l'Orangerie du château de Versailles, Felice Varini prend en compte la totalité de l'espace de la galerie choisie : les murs, les colonnes, les reliefs mais aussi tout le volume architectural. Se promenant dans la galerie, le spectateur se retrouve interpellé par une multitude de surfaces bleues sur les murs, les colonnes et les voûtes. Le spectateur, alors privé de repères, va chercher la logique de l'œuvre en arpentant et en mesurant physiquement le volume de la galerie. Intuitivement, le spectateur cherche à réunir les fragments déformés, par une succession de déplacements, jusqu'à la révélation de la forme des huit carrés bleus. Par l'implication corporelle du spectateur, l'œuvre prend sens. Pour « assembler la vision », expression de James Turrel, il recherche le point de vue. Une fois trouvé, son corps se situe dans un lieu déterminé, il se retrouve alors localisé dans un espace architectural. Là où l'anamorphose situera l'oeil, le dispositif de Varini situera le corps entier. L'expérience ne se limite pas à la découverte de la figure plane, mais se caractérise par la découverte de l'espace, le fait de l'habiter, de l'actualiser. L'expérience rassemble la lecture de l'espace comme plan et comme volume. L'expérience peut être hésitante, et la perception peut s'avérer instable entre la découverte de l'espace et celle de la figure assemblée. Face aux œuvres de Varini, nous pouvons tout à fait jouer de cette confrontation entre le plan et l'espace, entre ce jeu de construction et de déconstruction de la figure et de l'espace architectural, grâce à la possibilité du va-et-vient. Le sens de l'œuvre se déploie dans cette expérience perceptuelle et temporelle.

Le processus de Georges Rousse que nous avons détaillé préalablement ne correspond pas tout à fait à la même démarche. Pour lui c'est la photographie qui fait œuvre. Pour nous l'objet esthétique qui donne sens à son œuvre est la photographie sous condition qu'elle soit teintée de la conscience du processus de création. Les espaces qu'il nous donne à découvrir ne laissent place qu'à un accès visuel. On pourrait écarter la notion d'expérience de sa pratique mais comme le souligne Charlotte Beaufort :

« Cependant, poussé à explorer l'énigme visuelle qu'on lui propose, il investit mentalement l'espace réel du lieu photographié. L'accès à l'expérience esthétique totale de l'image passe donc par un mouvement du corps dans l'espace, mais un mouvement projeté, virtuel, imaginé sur la base d'une compétence – et sans doute d'une mémoire – sensorimotrice.¹³¹ »

Un spectateur non averti lira une transformation de l'image sur l'ordinateur. Conscient du processus, une activité visuelle intense s'amorce pour rentrer dans l'œuvre. Un angle, un petit décalage, nous sert toujours de porte d'entrée, nous permettant de reconstruire mentalement les fragments éparpillés dans l'espace, sur le sol, le plafond, etc. L'artiste le souligne lui-même : « mes formes tracées dans l'espace ne sont jamais parfaites à cause du procédé de traçage dans l'espace, mais ce sont ces défauts qui permettent d'entrer dans une image plane, fixe et de comprendre sa mise en œuvre dans l'espace.¹³² »

Le spectateur se retrouve hésitant car l'image devient instable dès la prise de conscience de l'espace réel construit. L'image devient alors l'espace de l'expérience engagée par le regardeur qui arpente les limites de sa perception. L'expérience esthétique que nous propose Rouse ne se réduit pas à celle que l'on peut éprouver devant un tableau ou une représentation figée dans une image. L'image n'est pas soumise à une seule et unique lecture, elle inquiète le regard qui essaie de la transparaître.

C'est par la vision que le mouvement est possible. Comme l'indique encore Merleau-Ponty :

« Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit [...]. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. Je dis d'une chose qu'elle est mue, mais mon corps, lui, se meut, mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi...¹³³ »

Mouvement et perception sont intimement liés, qu'il s'agisse d'un mouvement interne ou externe, d'un mouvement physique ou mental. « C'est par principe que toute perception est mouvement.¹³⁴ » La déambulation corporelle présente dans les

131. Charlotte Beaufort, *op.cit.*, p 225.

132. Georges Rouse, « Devoir de Vacances », *art. cit.*

133. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 1964, Paris, Gallimard, 2003, p. 17-18.

134. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 280.

œuvres de Felice Varini s'assimile à la déambulation mentale, et donc virtuelle, qui opère dans l'appréhension de la photographie chez Georges Rousse.

Les dispositifs paradoxaux dont use Georges Rousse participent à la définition d'une image ambiguë. Dans son acceptation la plus positive, l'ambiguïté désigne la propriété de ce qui réunit deux qualités opposées et ce qui participe successivement ou alternativement à deux catégories. L'indécision et l'incertain, qui caractérisent le processus de réception, font écho au penchant équivoque et douteux désignant l'ambiguïté, dans son acceptation la plus commune.

L'image obtenue est susceptible de recevoir plusieurs interprétations, les éléments qui la constituent se définissent par la lecture de deux catégories. L'ambiguïté se place entre ce qui nous est donné à voir et ce que nous cherchons à voir. A la fois bi- et tri-dimensionnelle, stable et instable, l'image met en avant les dualités contradictoires mises en jeu par les dispositifs employés. L'image affirme alors son caractère duel, mis en exergue par l'usage que fait Georges Rousse de l'anamorphose et des médias. Le réel devient ambigu, les limites des espaces et le mouvement du regard également. Les lectures plurielles de son œuvre, que nous avons dégagées, nous poussent à écarter la notion d'ambivalence car les dualités en question ne forment pas réellement un tout, un ensemble. L'ambiguïté s'explique par la détermination du point de vue à la genèse de la lecture engagée. Par exemple, ni figée, ni dynamique, ni les deux à la fois, la perception relève de l'entre-deux. L'illusion de l'unité est donnée par la continuité des lignes et le contact des surfaces, nous croyons à la continuité des directions et de leurs contours. L'équivoque de l'orientation s'ajoute à l'ambiguïté de l'échelonnement, car finalement la représentation photographique de l'espace tridimensionnel se révèle plus ardue à comprendre. Les deux médias – peinture et photographie – employés dans un but représentatif dialoguent ici dans un rapport conflictuel. L'articulation de ces deux moyens sémantiques et matériels débouche sur une représentation bifide, où l'image inventée de la peinture vient aplatir l'image du monde de la photographie.

C. La photographie, médium et expression d'un regard sur l'espace

La photographie définit le projet artistique de Georges Rousse. C'est à partir de l'emplacement de l'appareil photographique que l'artiste va produire et projeter

son regard sur l'espace, et va formuler sa modélisation. Mais c'est également à partir de cette dernière que le regardeur pourra alors faire l'expérience de la transformation de l'espace et d'un « nouvel » espace-temps proposé par l'artiste. La photographie incarne à la fois la présentation, la représentation et la médiation du projet de l'artiste et de son point de vue.

1. La prise de vue et l'espace, conditions d'expérience du projet spatial

C'est par le biais de l'œil que la représentation s'inverse pour être reconstruite. Notre œil invertirait en ce sens le principe de la chambre optique car c'est à partir de ce dernier que le regardeur peut faire l'expérience de l'espace et peut paradoxalement redonner la troisième dimension de l'espace photographique en se le représentant mentalement.

Cela rappelle d'ailleurs l'analogie faite par Léonard de Vinci entre l'œil et la chambre noire. En 1508, Léonard de Vinci fait le parallèle entre le fonctionnement de l'œil et le principe des sténopés dans *Codex atlanticus*. Comme l'énonce Martine Bubb :

« En commençant par étudier l'œil comme un *système optique*, Léonard se met sur la voie qui lui permet, avant les autres, de considérer l'œil comme une *camera obscura*.¹³⁵ »

A l'instar de la surface photographique, il pourrait s'assimiler à la sixième paroi de la *camera obscura* où se projette l'espace.

Inversion du point de vue

Le choix du point de vue unique sur l'anamorphose mis en rapport avec les dimensions de l'espace dans la photographie fonctionne comme point de départ d'un système sémantique c'est-à-dire qu'il donne à lire ou à voir. Signe de la mise en dialogue de deux visions, de multiples images, sa mise en tension pousse le spectateur à en chercher la teneur en étudiant les liens plastiques et iconiques : ressemblances, oppositions, superpositions, dérivations, etc. Le discours spatial est construit et mis en tension par l'artiste à travers de multiples dialectiques.

135. Martine Bubb, *op.cit.*, p. 103.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 116 : Georges Rouse, *La flèche 1993*, 1993.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 117 : Georges Rouse, *Bastia IV 2009*, 2009.

« À travers une dialectique de déconstruction/construction, d'opacité/transparence, de figuration/virtualité, le geste de Georges Rousse porte une tension qui révèle une fascination autant qu'une résistance à la captation spéculaire d'une distance réflexive, dans ce qu'il faut bien appeler une relance du geste photographique. L'artiste reconnaît que ce qu'il réalise *in situ*, en volume dans l'espace, est en fait déjà perçu dans son esprit en à-plat. Ce qui doit rester est juste une image.¹³⁶ »

Le point de vue définit, dans les théories de la Renaissance, l'emplacement du spectateur, du point de fuite et de l'horizon. Se plaçant entre une pensée de l'espace construit à partir de la perspective géométrique et une pensée contemporaine qui en décompose la fenêtre, le point de vue de l'artiste est la condition de son projet spatial. C'est le point de vue qui fait le lien entre la composition et la décomposition du processus dans l'espace et entre la construction et la déconstruction de l'œuvre photographique. On part du point de vue de l'artiste pour arriver à une œuvre qui figure l'objectif placé au « point de vue de Rousse ». Même si la profondeur en est partiellement voilée, le point de vue de l'artiste reste intact.

Dans certaines photographies, le point de vue coïncide avec le point de fuite de la prise de vue de l'espace réel et dans d'autres images le point de vue se confronte aux lignes de fuites de l'architecture.

Dans *La Flèche 1993*, l'artiste peint un cercle rouge dans un bâtiment de type hangar. Ce volume architectural présente une symétrie et une trame très dynamique. Dans cette photographie, le centre du cercle correspond au point de fuite de la prise de vue du bâtiment. Le point de vue et le point de fuite sont dans ce cas générateurs du projet.

Dans *Bastia IV 2009*, le point de fuite est également unificateur des différents espaces. Toutes les perspectives se retrouvent coupées sur l'axe central. Il a construit dans la partie gauche un espace composé de lattes de bois, qui à la fois le matérialisent et le rendent transparent. L'image pourrait se présenter comme un collage de deux images. Le lien entre les deux « sous-espaces » se fait par le carré blanc central qui unifie l'ensemble.

Le point de vue est, en soit, le projet plastique de l'artiste et en définit tous les paramètres, les intentions et les lectures. C'est à partir de la forme installée révélatrice du point de vue que peut se réorganiser l'espace réel qui l'entoure. Avec

136. Frédérique Villemur, *op. cit.*, p. 315.

l'insertion des cercles, nous parlions précédemment de la mise en abîme de l'appareil photographique dans l'espace, de l'objectif braqué dans un lieu. Par prolongement, c'est finalement la mise en abîme du point de vue qui est suspendue dans l'espace et le temps. Nous sommes face à l'œil de l'artiste pointé sur l'espace avec lequel se confond finalement notre œil.

La visée dans l'espace, de par la mise en tension des dimensions et des plans, fait se retourner le processus et c'est l'espace qui nous vise à son tour. Le projet nous fait face, nous regarde et retrouve l'ampleur de sa construction à travers notre œil dans notre espace mental.

La photographie à trois dimensions

La photographie nie par la mise en aplat la troisième dimension. Bien que nous présentant un objet architectural métamorphosé, modelé selon son intention et ses préoccupations, c'est grâce et à partir de la chambre optique qu'il choisit de restituer la *cosa mentale*. La projection directe de la pensée de l'artiste appartient au domaine de l'esprit, ensuite au domaine de l'espace architectural pour être enfin rendue par la photographie. Autant mentalement que spatialement, avant son actualisation sur le cibachrome – papier inversible utilisé au début de sa pratique – ou sur le papier photographique, la photographie de Rouse et sa construction conceptuelle et matérielle se définissent dans un espace à trois dimensions.

C'est finalement l'appareil photographique qui modèle le lieu, le modelage de l'espace est spécifiquement photographique et visuel et non spécifiquement architectural, car les formes anamorphiques se solidifient avec l'architecture investie par l'intermédiaire de l'appareil indépendant du corps de l'artiste et du corps du spectateur. En effet, les formes assemblées présentent des failles et des indices perspectifs qui induisent une expérience et une recherche des interstices spatiaux entre les fragments des formes dans l'espace. L'appareil stabilise finalement la troisième dimension pour le corps percevant. La photographie est utilisée comme interface, l'usage de la photographie devient structurel et condition fondatrice de l'œuvre. L'image de l'espace étant construite et se définissant comme l'actualité d'un éclatement de formes en trois dimensions, relative à une perspective, l'axe de la profondeur présent dans l'espace photographié permet de le réintégrer à la figure installée.

Conscient de la convertibilité des formes et de leurs dimensions, des propriétés des espaces et de la prise de vue, de la 2D à la 3D mais également de la 3D à la 2D, le paradoxe de la photographie en deux dimensions se caractérise par la

présence de la troisième dimension : celle d'une profondeur redonnée. Finalement la lecture de la photographie est double et nous y décelons ce que nous pouvons définir comme le phénomène de l'image double.

« Le phénomène de double image fonctionne en trompant nos habitudes de lecture et de reconnaissance. Le regard s'attache à une figure centrale sans déceler immédiatement les formes significatives qu'elle engendre en négatif.¹³⁷ »

Les photographies de George Rousse oscillent alors entre un travail du lieu et un travail de l'espace. L'espace photographié possède toutes les caractéristiques du lieu car chaque chose est figée à sa place : le lieu distribue les éléments. L'architecture et les objets se présentent dans des rapports de coexistence. Comme le souligne Michel de Certeau :

« Est *lieu* [...] selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité pour deux choses d'être à la même place. Elles sont les unes à côté des autres, chacune située en un endroit propre et distinct qu'elle définit. [...] Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il y a espace dès que l'on prend en considération les vecteurs de direction, de vitesse et la variable du temps.¹³⁸ »

Dans la photographie même si tout semble figé, chaque chose y est à sa place, l'intervention semble faire partie intégrante du réel et de l'architecture. Notre imaginaire transforme alors cette œuvre en espace. Le regardeur cherche les failles, les subtiles variations de lumière qui, même figées, sont le symbole du temps. La réception de ces photographies oscille entre la définition du lieu et de l'espace présentés. Ces dernières ne sont pas simplement reçues comme un document présentant un instant figé. Le spectateur cherche à arpenter la profondeur, les perspectives pour mieux appréhender les formes peintes présentes en deux dimensions. La recherche de compréhension de l'œuvre appuie la proposition d'un lieu donné au regard qui, en introduisant le questionnement de l'espace, repositionne les objets dans les différents plans. La photographie redonne la dimension de profondeur à l'installation de l'artiste. Cette recherche, activée par le mouvement de l'œil et l'écoulement du temps, se caractérise par une déambulation projetée et l'appréhension de flux spatiaux, dans le but de comprendre l'espace et de recomposer le lieu.

L'observateur de ce dispositif se retrouve de fait confronté à un chiasme

137. Jean-Hubert Martin (dir.), *Une image peut en cacher une autre*, Catalogue d'exposition, Paris, RMN, 2009, p. 4.

138. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 172-173.

entre visible et invisible, ce qui peut être relié à la dualité entre sujet et objet¹³⁹, en référence à la pensée philosophique de Maurice Merleau-Ponty. Faisant directement écho au processus d'anamorphose, la photographie devient l'interface de la réversibilité des dimensions. Elle est fixation d'un instant donné au regard qui une fois éprouvée par ce dernier retrouve ses propriétés d'espace. Mais le point de vue appuie également le caractère autonome de la photographie. Les formes abstraites dupliquent le support de l'image tout en mettant en avant le caractère d'objet de la photographie de grandes dimensions renvoyant aux dimensions du corps.

L'expérience de « l'ailleurs »

L'usage de la photographie chez Georges Rousse ne se réduit pas à explorer toutes les possibilités du médium. Il cherche à mettre en avant le fait qu'elle puisse être vecteur d'expérience. Par exemple en employant la couleur, il marque sa volonté d'établir un lien immédiat entre son œuvre et la réalité du monde. Il s'écarte en cela de l'esthétisation de l'objet d'architecture par le noir et blanc¹⁴⁰ et utilise la couleur dans le but de magnifier la tension entre l'espace et la picturalité.

La prise de vue transporte par la scission spatio-temporelle de l'appareil dans un lieu *autre*. La mise à distance est tout d'abord amorcée *in situ* par l'appareil photographique relayant dans un premier temps l'espace au corps de l'artiste. Puis par son développement, l'image coupe l'œuvre de la scène de sa genèse et, de ce fait, accentue alors la mise à distance de l'espace transformé et des corps opérants et percevants.

De par l'usage de la photographie couplée à son intervention picturale, sculpturale ou architecturale sur le lieu, la distance est maintenue à la fois comme distance de contemplation et d'appréciation de l'œuvre. Préserver un site et le métamorphoser, montrer son délabrement tout en le remaquillant, telle est la volonté paradoxale de l'artiste à travers la photographie. La distance appuie le développement de la dimension métaphorique de l'œuvre, c'est-à-dire que ce qui nous est donné à voir ne peut pas être considéré comme réalité visuelle sur laquelle le regardeur peut s'appuyer ou avoir la certitude de pouvoir s'y fier. Finalement, sa pratique peut être mise en parallèle avec une certaine recherche de provocation. Nous avons énoncé la question du jeu de l'œil et de l'esprit mais nous pourrions

139. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op.cit.*, 1964.

140. Les photographies des Becher sont caractérisées par l'usage du Noir et Blanc qui appuie le caractère sculptural et autonome de l'objet d'architecture.

également évoquer l'idée de provocation du regard et de l'esprit. Les figures ou procédés installés par Rousse sont présents dans l'espace – photographique – et non dans le lieu. La transparence fait partie d'une de ses recherches, dans le but de laisser entrevoir ce qui existe derrière la forme installée ou à travers cette dernière en fonction des préoccupations et des séries. Quand il use de vitre ou de miroir, il crée également des plans superposés. Les « multi-couches » spatiales complexifient notre lecture de l'espace.

Son œuvre peut être comprise comme une critique, une lutte contre l'évidence de ce que nous présente une image ou une photographie. Il utilise l'art du trompe-l'œil, non dans un but de duper l'esprit ou le regard, mais parce qu'il veut que le spectateur prenne conscience de l'effet trompeur de la surface photographique, qui devient alors l'interface entre un espace et son image. Le spectateur est pris à témoin de l'artifice de l'image qui lui est proposée, de la transformation volontaire d'un lieu réel en un lieu utopique par la mise en place d'un lieu imaginaire, en lui donnant les indices qui lui permettront de décrypter cet espace devenu objet d'art. Les images de Georges Rousse nous font prendre conscience que la reconnaissance des choses photographiées se fonde sur la vraisemblance et s'achemine vers un incertain.

La photographie permet une expérience singulière de l'espace avec des plans superposés aboutissant à une sorte de palimpseste où sont montrés différents temps d'un lieu, d'une existence, dans une image unique qui devient complexe. La photographie fait une synthèse de tous ces temps et ces espaces où les strates laissent place à des couches, des vides, des interstices vecteurs d'expérience. On fait alors l'expérience des contrastes, des paradoxes issus des confluences diverses entre une construction empirique et un rendu – photographique – démontrant, comme il l'énonce, une « perfection technique ».

Comme le souligne alors Xavier Lambert : « Plus qu'un “ça a été”, les photographies de Georges Rousse relèvent d'un “ailleurs”.¹⁴¹ »

Bien qu'il ait mis un moment avant d'apparenter son travail au dispositif de l'anamorphose, cette notion reliée à son travail prend tout son sens car le propre de l'anamorphose est justement de donner à voir un ailleurs par la déformation de la figure. L'ailleurs abordé par Rousse est celui du processus de la création artistique qu'il modélise à travers son œuvre et qui se présente à la vue comme projet. Si l'œuvre se présente comme actualité de la réalité alors le processus de la création

141. Xavier Lambert, « Espace réel, virtuel, fictionnel », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *op.cit.*, p. 293.

relève d'un ailleurs, ce dernier se situerait à l'interstice séparant le réel de la réalité. Le point de vue impose alors un champ de vision où ce qui était visuellement non-construit dans l'espace, bien que géométriquement construit, se retrouve reconstruit dans la photographie. Même si le dispositif mis en place est initialement éclaté dans l'espace réel, du point de vue de la réception, l'attention est portée à la seule image. L'œuvre se fait dans l'espace de l'image. « L'espace devient un support dénué de toute évocation à un site géographique, une surface d'inscription où advient l'image¹⁴² », expose Pascale Cassagnau.

2. L'espace projectif de la photographie

Un rôle que l'on peut allouer à l'artiste est d'informer le réel, de lui donner forme. Cette forme s'inscrit dans la réalité en tant qu'actualité du réel. L'image photographique révèle plus l'aboutissement du projet en œuvre que le processus en lui-même et c'est l'expérience de la réception qui lui révèle le processus par usure du regard « transperceur ».

Formulation d'une image mentale

C'est bien le processus de réception qui redonne le volume de l'œuvre. La photographie, quant à elle, est l'impression, l'actualisation du projet de l'artiste, sa représentation construite. Avant même de construire l'œuvre dans les trois dimensions, Georges Rouse a éprouvé un processus mental de projection, à l'instar de l'architecte. La photographie est la représentation de ce dernier, elle est l'actualisation de l'espace défini mentalement par l'artiste. Elle est la projection de son « univers » mental spatialisé.

« Mais pour inscrire la forme dans la réalité, il faut parler d'avant réalité, c'est ce qu'exprime Pessoa lorsqu'il dit : « Je date d'avant la réalité »¹⁴³. C'est dans son rapport problématique au réel, avant la réalité, que l'artiste élabore un certain nombre de processus mentaux qui vont lui permettre de mettre en place un modèle, pris au sens de représentation abstraite d'un système ou d'un processus.¹⁴⁴ »

En ce sens, les photographies ne donnent pas seulement à voir la finalisation

142. Pascale Cassagnau, « A propos de Marseille », *op. cit.*, p. 26.

143. Fernando Pessoa, « Anarchisme », in *Magazine littéraire n 291*, septembre 1991, p.26, cité par Xavier Lambert, « Espace réel, virtuel, fictionnel », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *op. cit.*, p. 294.

144. Xavier Lambert, *op. cit.*, p. 294.

du processus de l'acte composé, mais aussi la simulation de sa projection mentale sous forme modélisée que l'artiste a construite. Il a étudié les possibles mentalement en fonction du contexte et de ses intuitions. Et chaque nouvelle œuvre comme « possible » alimente la conception de la suivante. Seul l'artiste pratique la réalité du projet créatif. Ce dernier est en perpétuel mouvement entre sa définition mentale, propre à la *camera obscura* visuelle de l'artiste, sa réalisation concrète et sa réception. La représentation du projet par la photographie figurant l'image comme actualité du réel et l'espace comme réalité virtuelle dépend de la perception mentale du spectateur.

L'espace qu'il crée correspond au modèle du processus mental. Le contenu abstrait relève de l'espace projectif, c'est-à-dire à la fois celui lié à l'espace vectoriel et celui lié à la démarche de conceptualisation de projet. La photographie devient alors la trace indicielle du modèle de la représentation mentale de Georges Rousse et de sa construction. En ce sens, les photographies ne donnent pas à voir la finalisation du processus de l'acte composé, mais la simulation de sa projection mentale sous forme modélisée que l'artiste a construite. L'espace qu'il crée correspond à l'image mentale que l'artiste se représente à la genèse de l'œuvre et qui détermine sa spatialisation. Il répond finalement au modèle du processus mental.

Et comme l'appuie Philippe Quéau : « Le modèle [...] reformule d'une manière nouvellement intelligente un contenu abstrait. On peut expérimenter le modèle en testant sa cohérence interne d'une part, et en la confrontant au contexte réel d'autre part.¹⁴⁵ » Les deux expérimentations sont présentes dans la démarche de Rousse.

Georges Rousse use de différents modèles dans son œuvre : le modèle mental comme formulation du concept mais aussi le modèle matriciel lié au calque qu'il a placé sur le verre dépoli de son appareil photographique et qui lui permet de replacer son esquisse dans l'espace architecturé en reportant les points de son projet sur le sol, les murs et le plafond. L'espace créé qui s'appuie sur l'espace réel, est donc généré à partir de translations géométriques. Georges Rousse installe des « structures immatérielles »¹⁴⁶ dessinées dans l'espace, par la mise en place du dispositif qui fonctionne comme celui des anamorphoses et donc sur le principe

145. Philippe Quéau, *Le virtuel. Vertus et vertige*, Seyssel, Champ-Vallon/IMA, 1993, p. 32, cité par Xavier Lambert, *op. cit.*, p 294.

146. Georges Rousse, Conférence Université de Toulouse II-Le Mirail, CERASA/CIAM, 8/03/2004, cité par Carole Hoffmann, « Du virtuel au réel, l'espace utopique », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *op. cit.*, p. 301.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 118 : Georges Rouse, *Toulouse 2004*, 2004.

d'éclatement et de reconstitution. A partir du point de vue, il conçoit l'image qu'il souhaite créer. Il la construira grâce à l'installation des fragments éclatés sur les différents plans et éléments architecturaux de l'espace réel : l'image sera ensuite reconstituée sur le verre dépoli de l'appareil. Georges Rousse parle d'un travail empirique. Il fait des allers-retours entre l'espace et la chambre photographique, passe devant et derrière l'objectif. Ces mouvements participent au devenir de l'image, faisant écho à l'image virtuelle.

« L'image latente relève là [aussi], comme dans l'image virtuelle, d'un mode procédural, ici celui de la géométrie de l'espace (qui permet de mettre en relation l'ensemble des éléments peints) et est latente tant qu'elle n'est pas actualisée par la vision photographique, "moment magique où l'œuvre se fait"^{147, 148} »

Même si l'œuvre révèle l'espace imaginé par l'artiste, qu'il confronte à l'espace initial réel, la différenciation de l'un et l'autre s'avère parfois compliquée. La photographie place donc ces deux derniers au cœur d'un jeu de réversibilité qui nécessite d'être décrypté continuellement. Par exemple, dans *Toulouse 2004*, l'espace réel initial et le projet sont totalement enchevêtrés et ne permettent pas de les dissocier à la lecture de la photographie. L'œuvre s'apparente à un cercle central présentant un volume sculptural construit et peint en blanc. Le reste de l'espace est recouvert d'une alternance de bandes blanches et de bandes de photographies. Ainsi, l'intervention et son support sont indissociables.

Même si le processus et l'intervention *in situ* de Georges Rousse sont retranscrits par la photographie, l'artiste confronte dans l'espace photographique un espace de représentation (du réel) et un espace de modélisation. L'espace de la photographie est de ce point de vue utopique et renvoie alors à la question de la fiction et de l'imaginaire. L'espace qu'il nous propose, paraît improbable, mais relève d'un possible. Les peintures, les sculptures sont elles aussi la formalisation d'un modèle conceptuel mais dans leur réalité spatiale ne relèvent pas de données mouvantes, de possibles.

La photographie devient matricielle par le dispositif photographique mais aussi parce qu'elle impose un point de vue au spectateur. C'est par la présence de l'appareil photographique, de la chambre optique, que l'actualisation du modèle virtuel se fait. La photographie se veut comme la proposition d'une donnée

147. Georges Rousse, Conférence Université de Toulouse II-Le Mirail, *art. cit.*, cité par Carole Hoffmann, *op.cit.*, p. 301.

148. Carole Hoffmann, *op. cit.*, p. 301.

virtuelle. « C'est une présence qui ressortit à la suspension.¹⁴⁹ »

La photographie va retranscrire et saisir la réalité du virtuel parce ce qu'elle est rendue par une machine. « Le virtuel est intensité et mouvement puisqu'il est intensité. Son actualisation est la suspension de cette intensité. L'actualisation laisse le virtuel en suspens, c'est pourquoi elle porte nécessairement la marque de ce suspens »¹⁵⁰. L'action chez Georges Rousse s'explique par la mise à distance que le processus mécanique de la captation photographique induit.

« L'ensemble renvoie une image paradoxale qui ne peut avoir de référent dans le réel et qui constitue une fiction d'espace, qui remet en question notre perception, remet en cause nos certitudes et nous interroge sur la relativité des choses.¹⁵¹ »

Nous nous retrouvons face à une photographie qui présente non seulement la trace d'un réel construit mais aussi la modélisation de l'espace de l'image. « Ce n'est pas la logique indicielle qui prime mais la logique conceptuelle. C'est moins la trace qui importe que le rendu du processus¹⁵² », mais si le rendu du processus devient la projection conceptuelle, la logique indicielle et le rendu du processus sont intimement liés.

Le temps en question

Plusieurs temps se retrouvent à la fois cristallisés et questionnés dans et par la photographie de Rousse. Le temps du lieu où a émergé la forme se retrouve réactualisé par la construction de cette dernière. Le temps de l'objet-photographie se caractérisant par la mise en dialogue de deux temps se retrouve translaté dans un nouvel espace-temps, celui de l'exposition. A partir de celui-ci, le temps qui opère ensuite est celui de l'interprétation. Cette dernière dépend donc de la lecture de ces différents temps soumis au prélèvement d'un instant figé. La photographie est constante contrairement à son sujet qui est furtif, la forme et le lieu n'existent plus. Elle est la proposition de l'évènement qui a eu lieu. Nous faisons comme si le sujet était présent alors qu'il ne l'est plus. La véracité de la photo se retrouve d'autant plus remise en cause avec l'émergence des nouvelles technologies. Le rapport entre le sujet et l'objet passe par une réalisation technique. La photographie est avant tout un « réalisme fictif ».

149. Xavier Lambert, *op. cit.*, p 295.

150. *Ibidem*.

151. Carole Hoffmann, *op. cit.*, p. 301.

152. Anne-Marie Garat, « La chambre et le nuage », *op. cit.*, p. 31.

Outre le fait que la prise de vue symbolise un instant figé, la prise photographique n'est pas forcément unique. Après avoir fait des esquisses préparatoires, son intervention sur le référent est très longue, le modifiant à maintes reprises. Il fait d'ailleurs plusieurs prises de vue, à partir desquelles il décide de certaines retouches jusqu'à la définition d'une prise de vue finale. Comme le note Christine Buignet¹⁵³, il est intéressant de savoir qu'il peut exister quelquefois plusieurs versions d'une même œuvre, les différences étant presque imperceptibles au regard. L'œuvre n'est finalement, peut-être, jamais aboutie ou idéale du point de vue de l'artiste.

On se retrouve également face à la mise en suspens de différentes ruines, car l'installation de l'artiste sera détruite ou laissée dans l'espace déjà en ruine. Plusieurs passés, présents, et potentiels futurs sont alors questionnés.

Dans ces photographies, Georges Rousse convoque plusieurs réalités existantes ou construites et donc plusieurs temporalités. Le « ça a été » de Barthes comme étant le « noème¹⁵⁴ de la photographie » affirme le caractère indiciel des traces de la réalité mais également son rapport inévitable avec « ce qui n'est plus ». Il est difficile de reporter les propos de Barthes aux œuvres de Georges Rousse car l'auteur de l'image est également le créateur de la réalité. L'artiste produit un événement, plutôt que la prise de conscience de « ce qui n'est plus », la photographie donne naissance à ce qui n'existait pas avant elle. Le « ça a été » de Barthes se retrouve translaté dès le moment où le lieu permet l'introduction d'un espace imaginaire. L'espace construit par Rousse relève de l'imaginaire et donc du fictif. Bien que ce dernier soit concrètement réalisé, l'image qu'il nous en propose ne relève pas de la réalité. C'est mentalement que l'image est apparue comme dans la photographie. En d'autres termes, l'artiste fabrique une réalité qui laisse place à un espace utopique où l'interpénétration et les surimpressions de différents temps ouvrent à un temps d'interrogations et de cheminements. Nous ne sommes plus sûrs de ce qui nous est présenté, les différents temps se dilatent. La mise en jeu du fictif renvoie alors à un *hors-temps*, un temps des possibles qui se placerait entre un temps réel et un temps imaginaire.

153. Christine Buignet, *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, Thèse de doctorat en Lettres, sous la direction de Jean Arrouye, Université de Provence Aix Marseille 1, 1998, p. 292.

154. « Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieur, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort. Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même si il s'agit d'objets) *en chair et en os* ou encore *en personne*. La photographie a d'ailleurs commencé, historiquement, comme un art de la Personne : de son identité, de son propre civil, de ce qu'on pourrait appeler, dans tous les sens de l'expression, le *quant-à-soi* du corps. » in Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, p. 123-124.

« [L'artiste projette] donc une vision qui résulte à la fois d'une durée de gestation, d'un hors-temps de l'illusion, de l'instant de la prise de vue et qui s'inscrit dans un temps intermédiaire, renvoyant davantage à un à venir virtuel qu'à un passé révolu.¹⁵⁵ »

L'artiste parle d'une « ébauche du futur »¹⁵⁶. La photographie de Rouse prône la proposition d'un *ce sera*, mais comme possibilité il s'inscrit alors comme un *ça pourrait être*.

La photographie de Rouse relève à la fois de l'apparence et de la fiction. La dimension narrative, que l'on a pu constater dans les photographies de Rouse, fait sortir encore un peu plus la photographie des limites qui lui avaient été assignées. Le fictif, s'il donne à voir un monde imaginaire, peut donc aussi raconter une histoire imaginaire et représenter de la sorte un point de vue narratif. Pour faire le lien avec la narrativité, la continuité serait alors dans la photographie le rassemblement d'éléments sémantiques organisés, où des séquences photographiques seront déployées dans une suite donnée. L'effet narratif fait sortir l'image du cadre temporel de l'instant figé, il l'étire à la fois vers un passé et un futur, en entraînant une trajectoire, la suggestion d'un passage la traversant.

« Le spectateur face aux photographies de Rouse cherchant à démêler ce qui est de l'espace réel et de la trace n'est pas dans le but de retrouver “un illusoire” “ça a été”, comme dit Barthes, mais [ce serait plus] pour jouir du “comment-c'est-devenu-ça”, pour apprécier pleinement, dans ses tenants et ses aboutissants, l'invention poétique d'un univers d'irréalité.¹⁵⁷ »

L'œuvre de Georges Rouse se veut finalement proposition d'un palimpseste temporel tout en faisant jouer les tensions entre les différentes durées convoquées dans le but d'un potentiel à venir. A la fois proposition spatiale et temporelle, c'est l'espace-temps qui est questionné et qui se dilate dans l'œuvre photographique. Incertain passé, proposition de futur et possible durée de transformation sont actualisés dans un moment de réception. La réception des données temporelles s'achemine également vers des potentialités.

155. Christine Buignet, *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, op. cit., p. 300.

156. Georges Rouse, entretien avec Marcel Fortini, in Marcel Fortini, Damien Sausset (dir.), op. cit., p. 41.

157. Jean Arrouye, « Une Amérique du regard », op. cit., p. 80.

3. La création d'un tiers espace

Ouverture des virtualités

Les espaces utopiques convoqués

Revenons sur le processus de l'artiste. Les espaces désaffectés que Rousse investit sont pour la plupart dépouillés de leur identité. Ils sont ainsi fixés dans un rapport spatio-temporel qui leur confère un statut de lieu. Cela ne correspond pas à l'ensemble du corpus de son œuvre car les lieux connus comme Chambord ou le Familistère de Guise ne peuvent appuyer cette idée. Les œuvres qui appuient cette idée, bien que leurs titres présentent un lieu et une date, ne nous dévoilent aucun référent topologique nous permettant d'ancrer et de localiser ce lieu et l'action qui suit, ils nous permettent seulement d'identifier l'œuvre. C'est bien l'action de Georges Rousse qui va leur donner alors le statut de *topos*, cependant elle va plutôt les acheminer vers un espace utopique (*u*, privatif, et *topos*, le lieu) en leur donnant une nouvelle affectation et en leur inventant alors une histoire.

L'espace premier renvoie alors au statut de non-lieu et l'intervention de Georges Rousse leur permet de se lier à l'espace utopique qui est celui développé par l'artiste. Son action interroge alors le concept d'identité du lieu et des espaces qui nous sont rendus visibles et lisibles par le biais de la photographie. L'espace industriel, désaffecté, relève du non-lieu comme Marc Augé l'entend¹⁵⁸ : c'est-à-dire un espace sans identité mais aussi un espace dénué de tout vécu effacé par l'abandon. De plus, d'après Pascale Cassagnau :

« [...] le non-lieu est un entre-deux de l'espace social où rien ne pèse, un espace dans lequel le sujet éprouve un sentiment de vacance, comme si l'identité était provisoirement mise entre parenthèses »¹⁵⁹.

Non-lieu aussi car Georges Rousse utilise cet espace comme un atelier transitoire. Malgré les titres nous renvoyant au pays ou à la ville où il s'est installé provisoirement le temps d'une œuvre, il rend le lieu méconnaissable. Si nous partons du postulat que c'est le statut de lieu qui caractérise l'espace, ce dernier n'est qu'un lieu transitoire et vacant.

L'espace investi par Rousse est en ce sens utopique, c'est un espace non-déterminé. Cet espace n'a pas de référent dans le réel, il est construit

158. Marc Augé, *Non-lieu, Introduction à une anthropologie de la sur modernité*, Paris, Seuil, 1992.

159. Pascale Cassagnau, « A propos de Marseille », *op. cit.*, p. 34.

matériellement et n'existe qu'à travers son actualisation, c'est-à-dire son apparition dans l'espace, celui de l'objectif défini par un point de vue. L'espace de l'œuvre est l'espace investi relaté par l'image et présente, en tant que tel, un espace utopique. L'utopie, terme qui vient du grec « u » qui signifie « non » et « topos », « le lieu », correspond en ce sens à ce qui est « en aucun lieu ».

Ces photographies des lieux désaffectés relèvent d'un espace intermédiaire qui ne sera perceptible qu'à travers l'actualisation par la photo. L'espace initial juxtaposé à l'intervention de l'artiste est présenté sous un angle défini. La photographie ne représente pas ce lieu mais le révèle au travers de l'œuvre. Donc l'espace initial et l'espace construit renvoient tous deux à des espaces utopiques car la photographie n'est pas la représentation de l'espace mais son actualisation.

« Elles ne représentent pas l'espace architecturé ou peint qui a permis la réalisation des photographies puisque l'espace présenté par la photographie n'existe pas en dehors de son actualisation par le dispositif optique. C'est un espace virtuel.¹⁶⁰ »

L'espace du virtuel, espace de simulation, est un espace utopique d'après Edmont Couchot : un espace « sans lieu déterminé, sans substrat matériel »¹⁶¹. Si l'espace utopique s'apparente à l'espace virtuel, l'espace de la photographie se définit aussi comme virtuel.

Bien que le principe de la photographie, comme l'explique Roland Barthes, relève du postulat de l'évènement, du « ça a été », donc d'une situation inscrite sur l'échelle spatio-temporelle, il ne caractérise que partiellement les photographies de l'artiste.

« Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même si il s'agit d'objets) en chair et en os ou encore en personne. La photographie a d'ailleurs commencé, historiquement, comme un art de la Personne : de son identité, de son propre civil, de ce qu'on pourrait appeler, dans tous les sens de l'expression, le quant-à-soi du corps.¹⁶² »

L'évènement et l'identité physique qui caractérisent le « ça a été », important dans cette vision de la photographie, sont bien présents dans l'action de Georges Rousse mais seul l'artiste en est le témoin. L'identité du lieu n'est vécue que par l'artiste.

160. Xavier Lambert, *op. cit.*, p. 293.

161. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1998, p. 137.

162. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 123-124

Ainsi, les photographies de Rousse ne sont que l'actualisation d'un espace virtuel qui s'inscrit sur le verre dépoli avant la prise de vue.

La prise de vue, dépendant du processus mécanique de l'appareil photographique, transporte alors le travail dans un lieu autre, à la limite du monde objectif. La mise à distance par l'appareil est appuyée ensuite par le développement de l'image. Comme tout signe, l'image sépare l'œuvre et la scène de sa mise en œuvre. « On entre alors dans mon espace plastique, méditatif, mais en même temps on y est maintenu en dehors par la surface photographique. ¹⁶³»

Ouverture du champ des possibles vers une « déterritorialisation »

Les procédés de décloisonnement que nous avons développés dans les premières parties de cette thèse renvoient, eux aussi, au processus de « virtualisation » qui transforme les données en possibilités. Chez Rousse, le décloisonnement se retrouve mis en œuvre de trois façons :

« en déstabilisant l'espace par la figure [...] ; en usant du trompe-l'œil pour créer ce qu'il appelle des “sculptures immatérielles¹⁶⁴”, à mi-chemin du dessin pour la forme et de l'architecture pour le volume ; par usage de la série enfin qui introduit un élément évolutif, donc de la variabilité [...].¹⁶⁵ ».

Le décloisonnement des arts et la dilatation des différents espaces, que nous avons étudiés précédemment, participent aussi à la virtualisation de tous ces éléments et particulièrement en problématisant le rapport entre la figure éclatée et le support.

Une fois que l'espace est vidé de toutes ses contraintes en préparant l'émergence de la figure, cette enveloppe devient une structure pouvant accueillir toutes les possibilités. Les illusions d'optique, que l'artiste crée, brouillent les évidences perceptibles et transforment ces espaces « en espace de jeu pour l'œil et pour l'esprit »¹⁶⁶. L'action picturale ouvre d'un coup le champ des possibles. Le but premier est de faire disparaître les contraintes, contraintes matérielles et référentielles de l'espace désaffecté. Les données deviennent des variables, ce qui caractérise le fait de virtualiser. Son corpus inventorie alors toutes les propriétés de

163. Philippe Piguet, *Georges Rousse*, exposition, Musée de Châteauroux, Couvent des Cordeliers, du 5 décembre 2003 au 8 février 2004, Nantes, Éditions Joca Seria, 2003, p. 38.

164. *Idem*, p.23.

165. Philippe Ortel, « Virtualités de Georges Rousse », *op.cit.*, p. 71.

166. *Idem*, p. 65.

l'espace et leur virtualisation. Ils les virtualisent d'ailleurs à l'instar des logiciels de traitement de l'image, en modifiant la taille, la couleur, le contraste, etc. Mais c'est bien la figure qui joue ce rôle par son dialogue avec l'espace initial.

Comme nous l'avons noté en expliquant son processus de création, toute cette variabilité est accentuée à l'échelle de la série car elle devient alors évolutive.

« Une série fonctionne sur le croisement d'une constante et d'une variable : la constante lui donne son identité ; la variable est l'élément permettant l'évolution de certaines propriétés d'une image à l'autre.¹⁶⁷ ».

Le développement du corpus de l'œuvre se déploie de manière arborescente et seuls les catalogues nous rendent cet ensemble lisible.

La manière dont il aborde une œuvre, par cette déambulation dans les espaces à la recherche de la définition du point de vue, est caractéristique du processus. L'intuition est teintée de ses préoccupations du moment. Georges Rousse cherche à « organiser [son] imagination pour voir jusqu'où [il] peut aller et expérimenter toutes les possibilités »¹⁶⁸. La recherche, la série et l'inspiration du lieu qui affecte l'artiste l'amènent à envisager un panel de possibilités et d'installations très variées en s'appuyant sur des paramètres géométriques mouvants.

L'évaluation des possibles et l'expérimentation de ces derniers se retrouvent aujourd'hui développés dans différents domaines, et cela grâce à l'outil informatique. « Dans la science, dans la technologie, on est dans une période tellement avancée que tout est possible.¹⁶⁹ ». Cela découle de l'outil informatique qui facilite les calculs et la prise en compte de la variabilité. L'ordinateur influe sur notre conception des choses et sur la création artistique. L'ordinateur change aujourd'hui notre vision du monde et Georges Rousse en a conscience.

« [L'outil informatique] développe chez l'artiste la conscience des possibles et c'est désormais dans la richesse des variations que l'artiste place son imagination créatrice, plus que dans une adéquation à une quelconque réalité dont la sensibilité moderne s'affranchit de plus en plus.¹⁷⁰ »

Et comme le formule très bien Carole Hoffmann, « c'est ce que fait Georges

167. Philippe Ortel, « Virtualités de Georges Rousse », *op. cit.*, p. 72.

168. Georges Rousse, Conférence Université de Toulouse II-Le Mirail, *art. cit.*, cité par Carole Hoffmann, *op. cit.* p. 303.

169. *Idem*, p. 302.

170. Abraham Moles, *Art et Ordinateur*, Paris, Blusson, 1990, p. 308.

Rousse, il ne reproduit plus la réalité, mais la produit et la structure »¹⁷¹. La réalité que Rousse produit dépend de la virtualisation qu'il développe par différents procédés.

En ouvrant le champ des possibles, et en apparentant ses œuvres aux œuvres virtuelles, elles orientent et modifient notre perception de l'espace et du monde ainsi que celle de l'artiste même. Elles présentent aussi une dimension utopique qui dépend tout particulièrement de l'outil technique, ici la chambre photographique. Dans le virtuel, les données sont transformées en un ensemble de possibilités, et ce, jusqu'à l'actualisation de la matrice virtuelle. Ces propriétés tangibles se figent dans la réalisation de l'espace photographique. Pierre Lévy atteste :

« Contrairement au possible statique et déjà constitué, le virtuel est comme le complexe problématique, le nœud de tendances ou de forces qui accompagne une situation, un événement, un objet ou n'importe quelle entité et qui appelle un processus de résolution : l'actualisation.¹⁷² ».

L'actualisation de ces événements, le non-lieu en référence à l'espace numérique peut faire référence au concept de *déterritorialisation*, créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* en 1972. Cette idée caractérise un processus de décontextualisation d'un ensemble de relations qui permet leur actualisation dans d'autres contextes. La notion de territoire fait référence à une entité définie par ses frontières qui en sont ses limites. Elle nous donne une notion de repères. La déterritorialisation est composée du préfixe « dé- » qui indique une négation, une séparation ou une privation. Le suffixe « -tion », lui, désigne un mode d'action. La déterritorialisation s'oppose au fait territorial. Ce mot évoque donc un concept de perte de limites et de repères, ce qui est abordé dans la critique de la mondialisation et de la globalisation.

Georges Rousse conjugue dans son œuvre des espaces réels et virtuels. Dans la série des cartes, les formes sont bien projetées sur un espace réel, elles représentent le chemin parcouru réellement par l'artiste, mais la reconnaissance des lignes de niveaux ne se fait que du point de vue de l'anamorphose, de façon virtuelle et insaisissable. La carte censée nous aider à fixer les repères spatiaux est finalement un sujet d'expérimentation propice à la création de l'image ambiguë. Les cartes soumises à l'anamorphose permettent un jeu de topographie entre un « ici » et un « ailleurs » dans la photographie relevant déjà d'un « ici » et d'un « ailleurs ».

171. Carole Hoffmann, *op.cit.*, p. 303.

172. Pierre Lévy, *Qu'est ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1998, p. 14.

« Le virtuel produit ce que l'on appelle habituellement une "déterritorialisation". Il met en crise, au moins dans le domaine des technologies numériques, la notion d'espace telle qu'on la connaît : il n'y a plus de territoire. L'ordinateur déconstruit l'endroit où nous nous trouvons et nous projette ailleurs. Le lieu où nous sommes n'est plus structuré de la même manière : nous sommes ici et ailleurs en même temps.¹⁷³ »

Le double fond de l'image et du support permet de rendre visible une virtualité insérée dans un contexte réel, ce qui fait écho à la complexité topologique des espaces numériques. Nous nous retrouvons « ici » et doublement « ailleurs », l'espace, en se dédoublant, se *déterritorialise* et nous pousse à lire ici une actualisation du concept de spatialisation par le médium.

Un écho aux espaces numériques

Parenté avec les œuvres numériques

Georges Rousse nous donne finalement à voir et à percevoir un environnement. Ce dernier renvoie aux environnements et aux espaces numériques. L'image numérique passe par la médiation d'un langage formalisé qui s'appuie donc sur des modèles mathématiques. Il semble opportun ici de rappeler que les photographies de Rousse sont faites à partir de l'argentique, d'une chambre optique. Mais depuis quelques années, les films qu'il utilisait sont devenus introuvables. Contraint, il est passé à l'utilisation d'un dos numérique et d'objectifs semblables à ceux qu'il utilisait auparavant. À la question d'éventuelles retouches, il répond :

« Actuellement presque toutes les images photographiques sont numérisées et tirées à partir d'un « agrandisseur » numérique. Mes images sont construites sur place et photographiées en argentique ou en numérique par sécurité. Le tirage photographique a toujours eu pour but de traduire un cliché au plus près des intentions du photographe. Le numérique n'échappe pas à cette exigence. Il faudra toujours, quelle que soit la méthode veiller aux détails de l'image, à l'équilibre des contrastes, à la saturation des couleurs. C'est donc bien à partir d'un fichier numérisé que sont réalisées mes grandes photographies sur un papier soit argentique traditionnel soit par tirage jet d'encre qui offre un plus grand choix de papier et sans doute de stabilité des pigments.¹⁷⁴ »

173. Marcello Vitali Rosati, *S'orienter dans le virtuel*, Paris, Hermann éditeurs, 2012, p. 159.

174. Georges Rousse, « Devoir de Vacances », *art. cit.*

Il y a dans sa démarche une parenté problématique avec les démarches artistiques en lien avec l'outil numérique. Nous avons l'impression d'être en contact avec une œuvre virtuelle qui n'a d'existence que par son actualisation. Car comme nous l'avons vu, beaucoup de propriétés de l'espace, du temps et des arts se retrouvent virtualisées. Il s'appuie d'ailleurs sur cette problématique en changeant continuellement la constante et les possibilités attenantes. Les œuvres numériques font émerger une représentation du réel basée sur une somme mouvante de possibles et compossibles et qui s'appuie sur la réalisation de certains d'entre eux. En ce sens, elles se feraient proposition d'un moment du réel.

Comme vu précédemment, l'usage qu'il fait de l'appareil photographique se définit à contre-courant, notamment parce qu'il est mis au service de l'illusion pure, ce qui annonce la révolution technique et l'usage des médiums à la genèse de l'imagerie virtuelle, dès la fin des années 1980.

Le travail fait aussi songer au numérique en raison de l'étonnante plasticité formelle émanant des images. Certaines productions évoquent le « morphing » auquel se sont livrés les premiers producteurs d'images de synthèse. Cette technique permet de prendre directement la matière d'une image en deux dimensions (une photo, une vidéo ou un dessin à la main scanné par exemple) pour la transformer et l'intégrer dans une autre image.

Les volumes qu'il crée à partir du principe d'anamorphose sont découpés et s'organisent dans les différents plans de l'espace. Les tenants de la figuration libre libèrent la figure de tout cadre en la peignant directement sur les murs, et Rousse n'hésite pas à lui faire enjamber les objets présents de la pièce. Cela confère à la forme – fragmentée – un volume inattendu. Les volumes qu'il crée évoquent les logiciels de 3D en infographie, en superposant l'espace de la figure à l'espace du lieu. Cette stratification rappelle la technique des calques, couramment utilisée dans les logiciels de traitement d'images ou de dessins techniques actuels. Chaque calque peut être travaillé séparément ou en relation avec les autres. Opacité, effet de croquis, luminosité sont des exemples d'effets que l'on peut travailler à partir de ces logiciels. A l'instar de ces logiciels, l'univers de l'artiste est traversé par un principe de convertibilité généralisée des formes les unes dans les autres, de la 2D à la 3D, de la 3D à la 2D, de l'opacité à la transparence.

La création de formes volumétriques, qui s'accroît à l'époque des premiers trompe-l'œil, évoque à son tour la naissance de la 3D en infographie, dont la diffusion auprès du grand public suit de quelques années les premières productions de l'auteur. La pratique de Georges Rousse rappelle la synthèse d'images en trois

dimensions et la technique du morphing. Du point de vue de la perception, la synthèse d'images 3D (engageant des mouvements virtuels de caméra) et le morphing (engageant des transformations d'images) ne sont donc que deux moyens très différents d'aboutir au même résultat : évoquer la présence et le mouvement des corps dans l'espace grâce à des transformations fluides et continues de l'image. Tout repose sur la relation entre notre vision et notre perception du mouvement. Si nous regardons un objet réel proche de nous : si nous tournons doucement autour (ou si nous le tournons dans nos mains), nous pourrions facilement sentir sa présence dans l'espace. Pendant la rotation de l'objet, son image se transforme progressivement sous nos yeux. Cela pourrait signifier que l'objet change de forme, mais comme nous savons que c'est notre propre mouvement qui est le responsable du changement, nous interprétons plutôt cette expérience comme une perception de la forme de l'objet dans l'espace. Si maintenant l'objet de notre attention est un corps vivant qui se déplace, les deux effets (notre mouvement et celui du corps en question) peuvent se combiner en une seule sensation spatiale. A la fois travail dans le plan et dans le volume, ces deux techniques donnent « présence » à des volumes dans l'espace. Le volume ou la planéité chez Georges Rousse est le produit d'une construction géométrique dans un espace réel. C'est le réel qu'il convoque pour générer du virtuel.

A partir de l'émergence de la technique des calques et du développement des logiciels permettant la retouche d'images, Georges Rousse a décidé de faire pratiquer certains des espaces où le processus de création se déroulait, pour éviter que le spectateur réduise son travail photographique à un travail sur l'image. L'image obtenue par l'artiste est le résultat d'un processus et de constructions très organisés dans le réel. L'ordinateur peut reproduire un exemplaire de l'œuvre mais pas la scène de la genèse, processus *in situ*. La surface de l'image finale ne porte pas en elle toute la valeur de l'œuvre.

Nous ne pouvons tout de même pas écarter l'idée que son travail reflète certaines réflexions liées à la création des espaces numériques et aux critiques qui en découlent. En analysant l'œuvre de Georges Rousse, à partir de sa construction puis avec la mise en parallèle des nouvelles images, nous sommes amenés à faire le lien entre son travail et les notions de virtualités liées au numérique. Il faut aborder ce parallèle en ne perdant pas de vue la différence qui les sépare : les images de synthèse et les photos numériques ne sont que le résultat d'un processus qui s'est étalé dans le temps et qui a commencé avant leur formalisation, elles sont le

produit d'un processus.

Pierre Lévy écrit : « Un mouvement général de virtualisation affecte aujourd'hui non seulement l'information et la communication mais aussi bien les corps, le fonctionnement économique, les cadres collectifs de la sensibilité ou l'exercice de l'intelligence.¹⁷⁵ » L'art est aussi un domaine touché par cette évolution, soit en utilisant les technologies relatives au virtuel, ce qui renvoie à l'art numérique, soit, comme chez Georges Rousse, en faisant un usage paradoxal des moyens traditionnels de représentation.

En intégrant le virtuel au réel, un phénomène de transcendance intervient : il est vu ici comme ce qui serait au-delà, qui dépasse, surpasse en étant d'un tout autre ordre, lié à la virtualité et à la réalité. L'ordre religieux relatif à cette notion est écarté, bien que la spiritualité soit présente chez Georges Rousse¹⁷⁶. Les figures en suspens incarnent une transcendance du lieu.

« Or, la Transcendance est la Virtualité par excellence : non seulement son existence pour l'homme n'est que latente (elle est virtuelle au sens pauvre de "ce à quoi manque l'existence matérielle") mais elle constitue aussi, dynamiquement, un réservoir de potentialités.¹⁷⁷ »

Elle incarne le processus en devenir. L'esprit habitant est tout d'abord celui de l'artiste et de son imaginaire à la base du projet.

Le report des repères à partir du verre dépoli de la chambre noire relève bien du mécanisme mental et physique de la projection, ce qui lui permet d'ailleurs de superposer les représentations internes et mentales à l'espace investi. Comme dans l'imagerie numérique, la représentation est une expérimentation : c'est une construction. La matrice mathématique cachée derrière chaque pixel permet de modéliser toutes les figures possibles, qu'elles existent ou non. Georges Rousse modélise des objets autonomes. Il ne dédaigne pas l'utilisation de l'appareil numérique pour faire des tests avant l'utilisation de la chambre. Par la suite, la rareté des pellicules qu'il utilise le poussera à faire usage inverse des appareils¹⁷⁸.

La perte de repères visuels et spatiaux renvoie ici encore aux images numériques générées par ordinateur. Les formes et volumes immatériels dans cet espace utopique renvoient à une œuvre virtuelle qui n'a d'existence que par son

175. Pierre Lévy, *Qu'est ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1998, p. 9.

176. Nous aborderons la question de la spiritualité propre à l'artiste dans le chapitre Transfiguration et Idéalisation de la troisième partie p. 224.

177. Philippe Ortel, « Virtualités de Georges Rousse », *op. cit.*, p. 69.

178. L'artiste utilise aujourd'hui un dos numérique et l'argentique de manière secondaire.

actualisation. Bien qu'elle ne mobilise pas les technologies du numérique, l'œuvre de Georges Rousse fonctionne comme une œuvre virtuelle (tant qu'elle n'est pas actualisée sur le support photographique) et relève alors d'un espace utopique. La question du virtuel n'est pas exclusivement liée au numérique, et la virtualité trouve sa place dans la démarche créative de Georges Rousse. « Il y a toujours eu du virtuel à l'œuvre¹⁷⁹ », dit Antoine Picon.

Il est difficile de ne pas être influencé par l'usage du numérique, très implanté aujourd'hui, il impacte aujourd'hui plus que ses propres utilisateurs.

« [...] Le numérique tend vers une hégémonie totale des modes de figuration, de communication ou de commutation. Le numérique n'a pas de dehors. Plus que jamais l'art doit compter avec la technique, qu'il en exploite les possibilités ou qu'il les refuse. Toute réaction fait système avec ce contre quoi elle s'exerce, toute résistance rend solidaire de l'objet auquel on résiste. Aussi, l'on pourra toujours prétendre que rien, aucune technique, eût-elle la puissance du numérique, n'empêchera un artiste d'œuvrer en toute indépendance, avec ses propres matériaux - des pinceaux, du marbre ou du bois, de la pellicule, une caméra vidéo, des détritrus ou des concepts. Quoi qu'il fasse, s'il souhaite s'adresser à ses contemporains, il devra répondre aux questions inévitables posées par l'apparition de ce nouveau système de figuration, de perception et de conception du monde, qu'est la simulation numérique.¹⁸⁰ »

L'image numérique, qu'elle soit modélisée par ordinateur ou qu'elle soit restituée par l'appareil photographique, répond à un langage formalisé. Par langage formalisé, il faut penser à un outil qui conçoit l'ensemble des opérations qui aboutiront à la production d'une image – d'un son, voire d'un texte. Il en détermine les règles d'une manière précise et rigoureuse, étape par étape. La synthèse de ces dernières définira les structures formelles.

Le processus de Georges Rousse, ne dépendant pas cependant du langage formalisé de l'ordinateur, répond lui aussi à la conception d'un ensemble d'opérations permettant l'émergence de la figure. L'artiste joue d'ailleurs de cette référence au numérique et au virtuel. Dans *Coblence1993*¹⁸¹, un damier coloré est intégré à une architecture romane caractérisée par la présence de voûtes. L'agencement de ces soixante-quatre carrés de couleur perçus au premier plan

179. Antoine Picon, « L'architecture virtuelle, textures, paysages et cyborgs », *Parachute* n 96, oct-déc 1999, p.16.

180. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art, op. cit.*, p. 255-256.

181. Voir p. 52, fig. 43.

pourrait faire écho aux pixels informatiques. Et comme le souligne Sophie Limare dans sa thèse, « par le jeu de l'anamorphose, les carrés de couleur semblent en effet reliés dans une trame colorée et normée, à l'instar des réseaux de communications actuels¹⁸² ». Le réseau flottant rappelle l'espace du cyberspace, réseau immatériel organisé par les pixels.

L'image virtuelle relève de l'espace utopique dans le sens où elle est un non-lieu, elle est un ensemble d'informations codées mathématiquement. L'image numérique n'est donc plus une représentation « du réel qu'elle réduit à la dimension bidimensionnelle¹⁸³ », elle devient la simulation qui découle d'un processus généré par des symboles et un langage spécifique liés à l'ordinateur. Nous sommes finalement confrontés à une interprétation de la réalité dictée par des lois mathématiques. La construction de l'œuvre chez Georges Rousse est, quant à elle, dictée à la fois par les lois de l'optique et par celles de la géométrie projective – donc en partie mathématique.

Si on pouvait déambuler dans l'espace investi par Rousse, les formes construites ou peintes seraient évolutives et toujours entre deux états, entre l'éclatement et le rassemblement des fragments. Dans la création numérique, le langage ou le programme est continuellement en train de s'exécuter, il a d'ailleurs la possibilité de se modifier ou de se transformer grâce aux manipulations informatiques. Ce changement d'état, cette métamorphose constamment en train de se faire, ce processus de va-et-vient, est défini comme diamorphose par Edmond Couchot.

« Les objets qui peuplent [...] l'espace [virtuel] n'ont pas d'identité fixe puisqu'ils peuvent passer d'un état à un autre, d'une forme à une autre : métamorphose, ou plus précisément la diamorphose – ce qui est entre deux formes, le mouvement de l'intervalle, la forme en devenir- tend à l'emporter sur la forme.¹⁸⁴ »

Quant à lui, Philippe Quéau évoque « l'art intermédiaire » dont la définition est toujours en mouvement, renvoyant aux arts relevant du numérique et du langage informatique, à l'origine d'un programme en train de s'exécuter et qui contient toutes les possibilités. Il est un mouvement autonome entre le langage formalisé et les images qui sont rendues.

182. Sophie Limare, « Interstitialités et virtualité –une approche dialogique des anamorphoses et des images doubles dans l'art contemporain- », Thèse de doctorat en Esthétique et théorie de l'art, sous la direction de Evelyne Toussaint, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 387.

183. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, op. cit., p. 131.

184. Edmond Couchot, « Une marge étroite mais fertile... », *La Revue virtuelle n°1*, 15 avril 1992, *Actualité du virtuel*, Musée National d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris, éd. Centre Georges Pompidou, 1996, CD-ROM, cité par Carole Hoffmann, op. cit., p. 302-303.

« L'art intermédiaire renouvelle à sa manière beaucoup les fondements convenus de l'esthétique. Il prépare aussi les bases d'une nouvelle attitude mentale, moins préoccupée de représentation que de simulation, moins désireuse de rendre raison que de faire circuler les métaphores.¹⁸⁵ »

L'espace du numérique, du virtuel est un espace « sans *topos*, où toutes les dimensions, toutes les lois d'associations, de déplacements, de translations, de projections, toutes les topologies, sont théoriquement possibles : c'est un espace *utopique* »¹⁸⁶. En élargissant les possibilités, le virtuel, en plus d'être créateur d'espace utopique, est aussi à l'origine d'utopies, projets envisagés comme irréalisables et renvoyant à des idées relatives à l'ordre et à l'idéal. L'œuvre de George Rouse fonctionne comme une œuvre virtuelle tant qu'elle n'est pas actualisée et elle est utopique car elle formalise une idéalité.

Toute la richesse du travail de Rouse dépend aussi de ce rapport problématique entre le virtuel et le réel. Une partie de son œuvre échappe au virtuel ce qui, définit tout l'intérêt de son travail qui, sinon, serait anecdotique face aux nouvelles technologies qui pourraient le concurrencer. La scène de création où le processus se développe et tous les éléments qui la caractérisent ne pourraient pas être imités par l'infographie, car l'informaticien se retrouve enfermé dans l'espace abstrait et virtuel de l'ordinateur. Et c'est bien la matière et non des pixels qui crée l'œuvre. Le contexte ancre ce projet et le nourrit. La relation avec le regardeur et le point de vue donné n'est pas négociable. L'usage du trompe-l'œil est l'objet dialectique parfait pour rappeler la représentation traditionnelle et ouvrir sur la question du virtuel.

D'autres domaines de création ou relatifs au développement de projets sont touchés par la question du numérique, à la fois comme outil et comme moyen de questionner – de décaler – les limites physiques de l'espace réel conçu et concevable.

L'influence du virtuel

« Le projet représente une virtualité qui aspire à devenir réel ¹⁸⁷ » énonce Antoine Picon. La modélisation mentale du projet dont use Georges Rouse

185. Philippe Quéau, *Métaxu. Théorie de l'art intermédiaire*, Seyssel, Champ Vallon/INA, 1989, p. 328-329.

186. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, *op. cit.*, p.137.

187. Antoine Picon, « L'architecture virtuelle, textures, paysages et cyborgs », *op.cit.*, p.16.

renvoie à la conception architecturale.

Dans le domaine de l'architecture, où le processus est bien celui de passer des idées du virtuel au réel en prenant en compte toutes les contraintes et toutes les faisabilités pour la construction du projet, l'ordinateur devient un outil qui aide l'architecte à expérimenter, à simuler, à modéliser et à calculer. Cet outil est intéressant car il permet de modéliser et de représenter des virtualités de projet, tout en apportant une fiabilité et la possibilité de gérer la complexité qui serait difficile à obtenir sans le calcul qui en découle. Si nous prenons l'exemple de la modélisation d'une surface gauche : celle-ci est très difficile à représenter par le biais de la perspective, cependant l'ordinateur permet de décomposer sa géométrie en droites et en faisceaux, ce qui rend la forme géométrique appréhendable.

Cet outil élargit le champ des possibles de la conception architecturale. En modélisant un projet, l'outil informatique nous permet de le faire constamment évoluer, à la fois en fonction des contraintes du contexte et des contraintes structurelles, mais aussi car les images qui découlent de l'objet 3D nous permettent de visualiser le projet de tous les points de vue possibles et imaginables. Par ce biais, il est constamment possible de confronter la construction du volume à l'idée conceptuelle de départ. La possibilité de modifier continuellement le projet pendant le processus de création le fait évoluer parallèlement, de même pour les volumes et les espaces imaginés. Le projet se nourrit de cette évolutivité. Ainsi, le projet d'architecture s'apparente aux œuvres virtuelles tant qu'il n'est pas actualisé dans l'espace, c'est-à-dire représenté dans le but d'être construit par la suite. L'architecte Sarfati dit à ce propos :

« Ce qui m'a semblé important, c'est que [l'image virtuelle] était une image qui dès le premier abord pouvait paraître comme inépuisable, une image en cachait toujours une autre [...]. Je parlais [...] de révélation, c'est un petit peu comme lorsqu'on descend en apnée, on descend de plus en plus loin, on découvre des choses [...], je suppose qu'il y a [...] d'autres choses à découvrir, d'autres couches [...] et c'était ça qui me fascinait et qui me donnait l'impression que si on pouvait permettre cette circulation de l'imaginaire à travers l'image, alors on pouvait avoir des images très singulières et au-delà de la dimension technique, au-delà de la dimension poétique en faire explorer la dimension heuristique de l'élaboration de l'image.¹⁸⁸ »

L'ordinateur permet la conception de formes inattendues, des configurations

188. Odile Fillion, *Espace = écran ? : 12 architectes et les images de synthèse*, Bruxelles, Architecture et Prospective, 1996, vidéo, cité par Carole Hoffmann, *op. cit.*, p304.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 119 : Marcos Novak, *MathCaveBlockHR* (model of “liquid architectures”)
©Novak, at CENTRIFUGE website.

géométriques exceptionnelles dont la construction pourrait à priori paraître comme impossible. Avec le langage traditionnel des dessins en 2D et de la vue en perspective, ces formes ne pourraient pas être imaginées et conçues.

Marcos Novak¹⁸⁹ manifeste un intérêt pour les applications et implications de l'outil numérique dans l'architecture. Il fait partie des premiers théoriciens de la cyber architecture. Il génère par ordinateur des architectures conçues spécifiquement pour le virtuel, modélisées, c'est-à-dire calculées et non dessinées, interactives et qui n'ont pas d'existence dans le monde physique. Cette architecture est mouvante, fluide et liquide. Elle est construite sur l'information.

« Novak explore le potentiel des formes mathématiques et celui de l'outil qui permet la mobilité et la variabilité pour créer des architectures liquides qui échappent aux règles de la représentation architecturale et à la logique, à la perspective, à la géométrie euclidienne, à la pesanteur.¹⁹⁰ »

Cette architecture présente un aspect biologique : elle respire et est mouvante, toujours entre deux états. L'outil informatique permet alors de créer des formes géométriques complexes à partir d'algorithmes mathématiques en y ajoutant la quatrième dimension qui est celle du temps. « Le concept de “transarchitecture” caractérise cette recherche de symbiose entre la fluidité du virtuel et l'espace réel.¹⁹¹ » C'est donc une logique de flux que Novak développe dans ses formes constituées de surfaces déformables. Il définit l'architecture liquide comme :

« L'architecture liquide est plus que l'architecture cinétique, l'architecture robotique, et l'architecture faite de parties fixes et de liens variables. L'architecture liquide est une architecture qui respire, qui pulse, qui bondit d'une forme à une autre. L'architecture liquide est une architecture dont la forme est contingente aux intérêts de celui qui l'habite ; c'est une architecture qui s'ouvre pour m'accueillir et se ferme pour me défendre ; c'est une architecture sans porte ni couloirs, où la prochaine pièce est toujours là où j'en ai besoin. L'architecture liquide produit des villes liquides, des villes qui changent de valeur, où les visiteurs de différents horizons voient différents repères, où les voisinages varient avec la mise en commun des idées, et évoluent avec leur maturation où leur dissolution.¹⁹² »

189. Architecte né en 1957.

190. Carole Hoffmann, *op. cit.*, p304.

191. <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/novak-marcos-58.html?authID=132>

192. Marcos Novak, « Liquid architectures in cyberspace », in Michael Benedikt (ed.), *Cyberspace: first steps*, MIT Press, Juillet 1992, p. 250-251 cité in Marion Roussel, « Architecture liquide et cyberspace : De William Gibson à la virtualité éversée. Partie II », *DNArchi*, 30/05/2012, <<http://dnarchi.fr/culture/architecture-liquide-et-cyberspace-de-william-gibson-a-la-virtualite-eversee-partie-ii/>>

L'architecture liquide ne dépend ni de la géométrie euclidienne, ni des lois de la perspective et de la gravité. C'est une architecture des associations et des connexions dynamiques. Cette pratique relève donc de l'utopie d'une ville flexible, d'un lieu utopique. Il tente de démontrer que le projet dans le virtuel peut se prolonger dans le réel.

« Tandis que se multiplient les environnements simulés, Marcos Novak propose de compléter le concept d'immersion par celui d'«éversion», qui en inverse la logique afin de relire et de modifier l'espace quotidien à l'aune du virtuel.¹⁹³ »

Intégrer le virtuel à la réalité est à la genèse même du processus de projection en passant de l'idée à la réalité, mais va encore plus loin aujourd'hui en touchant la formalisation même du projet¹⁹⁴ grâce aux outils liés au numérique.

Georges Rouse intègre le virtuel au réel, son projet – la photographie – relève de ce que nous nommerons un « tiers-espace », espace du possible, entre virtuel et réel, entre réel et virtuel, entre espaces et œuvres, entre idée et espace. L'idée est toujours mouvante. Ce tiers-espace se qualifierait alors par l'expérience des interstices spatiaux convoqués.

193. <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/novak-marcos-58.html?authID=132>

194. Nous pouvons citer ici les architectes tels que Lars Spuybroeck de NOX, Kas Oosterhuis d'ONL dont les propositions architecturales font référence à l'architecture liquide de Marcos Novak.

**SPATIALITÉ DE L'INTERVALLE : DE L'OBJET
PHOTOGRAPHIQUE À L'OBJET ARCHITECTURAL**

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 120: Georges Rouse, *Tsukamoto 1995*, 1995.

Le processus de Georges Rousse se décompose en manipulations plastiques organisées. Ces dernières ont pour but de faire émerger l'ensemble formel qui va constituer l'image finale. Une grande partie du dispositif est définie par l'utilisation de la chambre optique. La vision monoculaire et les propriétés relatives à cette chambre ne sont pas totalement en accord avec les informations perceptuelles que pourrait nous offrir l'espace choisi du processus. La figure installée devient un cercle ou un carré renvoyant alors dans le plan l'espace architecturé du lieu. L'espace déformé, courbe, devient une figure géométrique pure qui renvoie aux deux dimensions. Nous nous retrouvons devant un espace-plan, mais qui ne nous empêche pas de reconstruire les volumes mentalement. L'organisation des formes constituées diffère et [dé]construit la perception contextuelle des volumes que l'on pourrait avoir de l'espace, architecture où s'inscrivent à la fois le processus et l'œuvre. Cet espace-plan est bien le projet défini par l'artiste. Nous l'avons annoncé plus tôt, c'est bien la photographie qui fait œuvre mais comme le souligne Xavier Lambert :

« En tant qu'objet, rapporté au cadre institutionnel de l'art sans doute. Mais au regard du processus, certainement pas. La photographie qui est donnée in fine n'est que la cristallisation de l'œuvre dans l'espace du regardeur. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle n'est qu'un simple constat puisque c'est là que va s'effectuer la médusation du regardeur en déconstruisant les rapports habituels qu'il entretient à l'espace analogique de la photographie. Mais la photographie ne procède que de l'actualisation du procès de l'œuvre. L'espace de la photographie, l'espace physique de la photographie, n'est donc pas l'espace de l'œuvre.¹⁹⁵ »

L'acte photographique tel que pratiqué dans l'œuvre que nous étudions doit être lu en prenant en compte la genèse de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il ne correspond pas seulement à une coupure spatio-temporelle d'un fragment de la réalité, de la construction ou du projet mais il se déploie dans un cheminement plus complexe dont la finalité est le déclic, l'instant de l'impression de la prise de vue.

Par une recherche de mise en jeu de l'espace, du fragment de la réalité proposé et du fictif, le photographe ne prend pas l'espace tel qu'il est donné, mais il le transforme et le construit par un travail à la fois mental et matériel. Il ne reste pas étranger au lieu qu'il photographie, il prend part à celui-ci, l'habite, l'investit. Il l'affecte de deux manières : par l'imaginaire puis par sa mise en scène. Cet espace

195. Xavier Lambert, *op. cit.*, p 292.

devient alors un lieu de l'intime. Derrière l'image de l'espace réel transparait également un espace métamorphosé. Certains dispositifs font intervenir un espace hors-champ où débutent des questionnements visuels qui perturbent notre perception de l'espace photographié pour en brouiller les repères.

La photographie serait alors le pivot entre les différents espaces mis en tension et participant à l'œuvre : espace mental, espace réel, espace virtuel, etc. Au vu de l'emploi spécifique des dispositifs convoqués par Rouse, nous nous appliquerons tout d'abord à revenir sur une analyse formelle des différents espaces feuilletés dans son œuvre.

A. Fusionnement et [Dis]location des espaces

« Le terme d'espace recouvre un champ d'acceptations extrêmement large qui repose autant sur des notions formelles et abstraites que sur l'expérience subjective et plus ou moins directe de la réalité.¹⁹⁶ »

Le concept d'espace peut s'inscrire dans différentes opérations : celle de la formalisation et celle de la re-présentation. La première se retrouve dans différents champs disciplinaires comme base d'un système, un référentiel qui serait la base de règles et logiques permettant le cadre de la description. La représentation d'espaces assujettit le regardeur à une posture et par conséquent la restitution d'espace ne peut être totalement objective. La perception de l'espace requiert alors une lecture intentionnelle.

1. « Interstitialité » entre réalité, fiction et virtualité

L'ampleur de l'œuvre de Georges Rouse puise son origine dans le rapport de forces créé entre l'espace du processus et l'actualisation que la photographie en propose. Par son choix des lieux désaffectés et son action, le virtuel prend place dans la construction de l'œuvre et de l'image qui en résulte.

Les représentations proposées par Georges Rouse relèvent d'un dispositif que l'on pourrait qualifier de « multicouches » et qui renvoie à l'intégration d'éléments réels à une présentation de l'ordre du virtuel. Ces représentations sont le

196. Paolo Amaldi, *Espaces*, Paris, éditions de la Villette, 2007, p. 17.

résultat d'ajouts desquels naissent des hybridations d'espaces multiples, réels/virtuels, qui s'articulent autour de différents facteurs fondamentaux : (in-)cohérence géométrique, (in-)cohérence photométrique, (in-)cohérence temporelle.

Par « interstitialité »¹⁹⁷, nous entendons ici la dynamique de l'interstice, sa mise en tension, sa mise en mouvement qui rend l'interstice ouvert et quelque peu mobile. En ce sens, l'interstice ne se définit pas comme le lieu immobile entre les espaces étudiés, il détermine à la fois la tension et les liens qu'il convoque.

Espace siamois

Les images de Rousse semblent tout d'abord proposer deux espaces en surimpression : l'espace réel de l'architecture et du lieu existant ainsi que l'espace créé par l'artiste. De cette surimpression, l'espace de l'image propose la lecture d'un espace utopique se caractérisant à la fois par la mise en tension de ces deux derniers espaces mais aussi par l'unité spatiale surgissant de la photographie.

L'instabilité de l'image est essentiellement due à ces superpositions d'espaces paradoxaux qui s'entrechoquent comme l'explique Jocelyne Lupien :

« Il y a tout d'abord l'espace tridimensionnel de l'architecture "déjà là" [...]. Ensuite il y a l'espace utopique constitué de l'intervention sur le site sous forme d'installation, de dessin [...]. Et troisièmement, il y a un autre espace, très paradoxal celui là, qui naît de la rencontre de ces deux spatialités distinctes que sont celles de l'architecture réelle et de l'architecture fictive et utopique .¹⁹⁸ »

Elle appelle espace « siamois » le fusionnement de ces deux espaces dans la photographie qui crée la perception de formes et de systèmes spatiaux en contradiction et met le spectateur dans une recherche active de compréhension de la structure spatiale à première vue impossible :

« La force de l'effet d'étrangeté et du sentiment d'incrédulité, voire d'incroyance, ressentis devant les photographies de Rousse découle d'une forte tension entre les deux espaces hétérogènes visibles, l'un étant réel (celui de l'édifice), alors que l'autre est utopique (construit *in situ* par l'artiste). Ces deux espaces se fusionnent dans la photographie finale en un espace

197. Marcello Vitali Rosati utilise cette notion pour expliquer la conception interstitielle du virtuel. Il considère le virtuel comme mouvement du réel qui ne pourrait être saisi ou réduit à une série d'arrêts sur image. Marcello Vitali Rosati, *Corps et Virtuel, Itinéraires à partir de Merleau-Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2009.

198. Jocelyne Lupien « Conversation en chantier avec Georges Rousse », in Jocelyne Lupien, Philippe Ortel, Philippe Pigué (dir.), *Georges Rousse, Tour d'un monde 1981-2008*, Actes Sud, 2008, p. 17.

"siamois ", en une *gestalt* spatiale impossible. Cette *gestalt* spatiale instaure un effet de tension que les psychologues de la perception connaissent bien sous l'appellation de "dissonance cognitive", qui est généré par un réel problème perceptuel que le spectateur n'aura de cesse de vouloir résoudre, car rares sont les individus qui acceptent de vivre longtemps des états psychologiques conflictuels sans chercher d'une manière ou d'une autre, à mettre fin à cet inconfort.¹⁹⁹ »

Pour être compris, cet ensemble formel, ce *gestalt*, doit finalement être abordé comme une interpénétration ou juxtaposition d'espaces.

Espace habité

La photographie de Rouse révèle bien la trace d'un fragment d'espace, espace pratiqué et métamorphosé. La métamorphose n'est menée que dans le but de la prise de vue, en ce sens le terme de « coupe de la réalité » n'est pas totalement opérant dans cette approche. Une fois le cadrage déterminé, l'espace choisi devient alors une sorte de scène et est dans un premier temps dépouillé par l'artiste pour en faire un lieu d'accueil. Ce lieu d'accueil devient « un espace de projection, ouvert aux créations de l'imaginaire »²⁰⁰. Les lieux sont vidés et épurés pour laisser place à la concrétisation des volontés de l'artiste, à leur construction. L'espace architectural devient le décor de base, orientant et faisant parti intégrante de l'œuvre et de la construction de la figure émergente. Il devient simultanément décor et contexte, espace de mise en scène et partie intégrante du projet. L'espace n'est donc pas photographié tel qu'il est initialement mais dès lors qu'il est chargé des envies et des éléments qui le transforment.

« Je travaille directement sur le réel puisque cet espace photographique montre le réel. Mais ces espaces dans lesquels je travaille ne sont jamais comme je les montre quand j'y arrive. Ils sont recouverts de décombres, de gravats. Cette impureté du lieu se pose ainsi depuis le début. La première chose que je fais c'est de vider, de nettoyer, d'évacuer tout un passé. Essayer de rendre la chose pure.²⁰¹ »

La première action sur le lieu est donc de purifier l'espace accueillant, c'est-à-dire d'en exclure ce que l'artiste considère comme des impuretés, à la fois d'un

199. Jocelyne Lupien, « Georges Rouse, créateur de nouvelles Gestalts spatiales », in *Ninety* N30, sous la direction de Jean-Luc Flohic, Charenton, Eighty Magazine SARL, 4ème trimestre 1998, p. 12.

200. Christine Buignet, *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, op. cit., p. 269.

201. Georges Rouse, entretien avec Démosthènes Davvetas, in *Georges Rouse*, exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1988-1989, exposition, Paris, Galerie Farideh Cadot, 1988, Paris, éd. Paris Audiovisuel, 1988, p. 8.

point de vue matériel et spatial mais également d'un point de vue temporel. L'enjeu est de préparer le lieu de manière à en faire un espace « neutre » prêt à être réinvesti. L'espace renvoie alors à la toile du peintre, à la page blanche, bien que ces espaces présentent des contraintes qui leur sont propres et avec lesquelles il va composer. Les lieux qu'il transforme conservent dans l'image finale une grande part de leur apparence. La perception de l'espace initial et de ces installations s'appuie sur le dialogue qui s'installe – et que Georges Rousse crée intentionnellement – entre ces deux derniers, finalement réunis dans le cliché final. Le projet de son installation et l'idée de la photographie prennent naissance dans la perception qu'il a lui-même de l'espace choisi et du point de vue déterminé. Tous les choix découlent du contexte, du lieu choisi, du concept déterminé par l'idée de l'artiste ainsi que des contraintes matérielles.

L'espace n'est pas photographié exclusivement pour lui-même, il est décor, contexte, référence, fond, base. Il est à la fois choisi pour sa nature mais aussi pour le potentiel qu'il aura à être troublé, « son aptitude à accueillir l'imaginaire de l'auteur »²⁰² et à le stimuler. En fin de parcours, il s'agit d'un espace construit. Il est également aire de travail et atelier. L'action du photographe et la relation avec le lieu ne seront pas seulement définies par le regard, comme c'est souvent le cas dans d'autres photographies où le photographe reste spectateur, mais également par la pratique du lieu, son essence. Son implication corporelle dépasse l'action présumée du photographe. Le lieu déterminé s'apparente à l'objet-lieu, également objet architectural, dans lequel le corps de Rousse se déplace. L'artiste voit l'espace comme des dimensions à organiser. Il travaille alors sur la détermination de formes, de dimensions relatives à l'échelle de son propre corps œuvrant et de l'espace choisi. C'est la relation du corps de l'artiste à l'espace construit qui se transfère dans la concrétisation de l'œuvre. L'espace construit est habité pour devenir celui de l'œuvre. L'espace devient le territoire de l'artiste et du projet qui se construit dans une durée de réflexion et une durée de réalisation. Le corps de l'artiste, de par son intervention, hante pendant un temps l'espace choisi pour la création de l'œuvre. Les lieux choisis sont très différents, partout dans le monde chargés d'histoires spécifiques. Georges Rousse est parfois appelé pour une commande spécifique, d'autres fois c'est la déambulation qui mènera l'artiste au lieu. Il s'y installera un temps, le temps nécessaire à la préparation de sa photographie. L'artiste crée un dialogue d'intimité avec le lieu. La photographie démontre de ce rapport à l'intime et met en évidence ce que nous ne pourrions voir

202. Christine Buignet, *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, op. cit., p. 272.

sans l'engagement corporel de l'artiste. Il modifie le lieu dès la première projection et le détruit généralement dès la prise de vue réalisée. Certaines œuvres sont brûlées, d'autres laissées à l'abandon. Le lieu devient un temps l'habitation de l'artiste.

« Le travail de l'artiste s'élabore en un jeu de va-et-vient, une traversée de l'espace selon une trajectoire qui va du mur à l'appareil, de l'appareil au mur afin de vérifier la précision du trait dessiné.. Cette traversée détermine et délimite le territoire. Le territoire est ce lieu imaginaire hors de tout lieu qui donne sa signification au travail de Georges Rousse.²⁰³ »

De par son choix, Georges Rousse soustrait à l'espace un espace choisi, il soustrait un lieu intime à une architecture ou un bâtiment, pour en faire son territoire éphémère qui s'achemine vers un espace imaginaire appartenant dans un premier temps à l'idée. Ce fragment d'espace désaffecté, parce qu'il sera retranscrit par la photographie, s'achemine également vers un hors-lieu, extrait du lieu réel pratiqué où l'artiste a déambulé avant de choisir son point d'intervention.

Ce fragment d'espace dont seul l'artiste connaît réellement les dimensions et les limites physiques construites, dès qu'il est choisi, s'achemine vers un espace de l'abstraction : celui de l'espace de la projection.

Mise en jeu du fictif

L'espace imaginaire convoqué par Georges Rousse se caractérise par deux espaces. En fonction de l'espace habité choisi, Georges Rousse définit parallèlement ce que sera l'espace photographique, le tout unifié, l'œuvre finale. Pour y arriver il devra également définir ce que sera la forme – carré, cercle, triangle, volume, mot – et donc en imaginer son propre espace disloqué, afin de le concevoir dans l'espace.

Le terme « fictif » renvoie à la notion de fiction dont la racine commune vient du verbe latin *fingere* signifiant feindre, inventer. Parler de fiction ou de fictif renvoie à deux approches différentes : celle de l'imaginaire et celle du simulacre. L'utilisation du terme « fiction » dans les domaines artistiques est relative aux notions de songe, d'imaginaire et de chimère à travers les représentations. La fiction, bien que jouant sur la vraisemblance, ne contient pas en elle-même la preuve de sa nature fictionnelle.

Le factuel, l'analyse de la preuve, nous renvoie chez Georges Rousse vers la

203. Pascale Cassagnau, « A propos de Marseille », *op. cit.*, p. 13-14.

création d'une fictionnalité de l'espace car le regardeur accepte de se soumettre à la lecture de son œuvre, de son projet imaginaire.

Christine Buignet dans son travail de thèse aborde la différence entre fiction en littérature et en photographie. « Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas le premier à proposer de traduire mimésis par fiction ²⁰⁴ », résume Gérard Genette en abordant la pensée d'Aristote qui parle du langage comme pouvant devenir outil de représentation, moyen de création, de production d'une œuvre et qui dépend de la capacité à créer de la mimésis. La fonction artistique de la parole relève de la poétique, d'après Aristote abordant le domaine de la littérature. Christine Buignet insiste d'ailleurs sur le fait que, de ce point de vue, le photographique ne peut pas se passer de réalité en tant qu'empreinte ou trace d'un objet référent. Pour photographier une scène de fiction, un espace imaginaire, il faudra d'abord le construire dans la réalité. La construction de l'espace fictionnel présent dans l'œuvre de George Rousse demande de transposer, de mettre en scène l'idée, l'espace imaginaire à concevoir. La pure fiction étant, de fait, impossible en photographie, une photographie de fiction demande une construction. L'imaginaire, pour être photographié, doit être mis en forme au moins un instant dans la réalité. Nous pourrions d'ailleurs avancer, ici, une autre raison pour laquelle Georges Rousse ne laissait pas pratiquer les espaces qu'il modifiait pour y installer son œuvre : si cela doit renvoyer au domaine de la fiction, la distance avec la réalité doit rester la plus grande possible. Si nous n'observons pas la preuve du référent, l'image photographique trouvera, dans ce cas, plus de sens dans la genèse de l'imaginaire de l'artiste. Pour parler de la photographie, beaucoup de critiques emploient plutôt le terme « fictif » renvoyant donc à un aspect de la fiction, plus qu'à la fiction elle-même, « [...] la formulation "mise en jeu du fictif" [...] fait apparaître et l'intentionnalité et la confrontation à un élément de nature différente²⁰⁵. »

Le terme « photographique » réfère à tout objet produit en photographie : il rend compte du médium, du matériau et de l'objet obtenu. Le photographique comme matériau de la photographie est à la fois hétérogène, constitué par les processus optiques, chimiques, mécaniques, numériques et se concrétise à l'état d'image non assimilable au système pictural : les processus permettant sa genèse sont totalement différents.

« Le photographique n'est ni vraiment une représentation, puisqu'il produit

204. Gérard Genette, *Fiction et diction*, éd. Du seuil, Paris, 1991, p. 17, cité par Christine Buignet in *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, op. cit., p. 30.

205. Christine Buignet, *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, op. cit., p. 30.

plus que la seule représentation en image d'un objet, ni vraiment présentation, puisqu'il ne donne pas accès à l'objet lui-même, mais seulement à l'empreinte qu'il en retransmet. La photographie -objet- est donc à la fois trace de réalité (réalité de l'objet photographié), ce que n'est pas le texte puisque le langage fonctionne sur le mode symbolique (les mots n'étant qu'une représentation codée des choses) ; et construction voulue par un individu (ne serait-ce que par la décision de prise de vue, le choix du format d'appareil, au minimum...), ce qu'est aussi le texte.²⁰⁶ »

La vision de la fiction sur laquelle il nous paraît intéressant de s'appuyer serait celle qui la relie à la subversion, en tant qu'introduction d'un *autre* sur un objet, alors créatrice d'équivoque et de déséquilibre. Nous écarterons, en parlant de fictif, la question de cohérence relative à la fiction et renvoyant au caractère narratif. Le caractère subversif de la fiction et sa capacité à élargir le champ des possibles en un espace de liberté sont des idées intéressantes dans une telle approche, car elles introduisent une dualité (translation, ambiguïté, rupture, aporie). Mise en abîme avec le médium photographique, cette dernière nous permet d'articuler à la fois l'imaginaire et le réel. La coexistence entre réalité et fictif est au cœur de l'œuvre de Rousse et à la genèse des ouvertures que son étude nourrit. La mise en jeu du fictif s'appuie sur cette dualité efficiente car, dans la photographie, elle démontre de la vision d'une fiction sur une réalité, de la construction d'un imaginaire : l'espace se retrouve déplacé, un écart s'ouvre. Le regardeur peut l'investir ou le rejeter. L'ancrage de la photographie dans la réalité nous empêche de penser que nous sommes face à une simple fiction. Nous nous retrouvons alors face à une vision du monde pervertie et modelée, nous donnant une perception du monde différente de celle que la photographie est censée nous donner. En comparant la question de la fiction en littérature et en photographie, Christine Buiquet arrive à cette conclusion :

« La mise en jeu du fictif dans la photographie pervertie l'accord avec la perception plus ou moins habituelle du monde qu'elle est censée nous apporter ; mais la photographie persistant, même dans ce cas, à être difficilement recevable comme fantasme, elle est alors marquée d'aporie. Elle fait ainsi accéder à l'expérience non pas de la perte de sens, mais d'une mise en équivalence de sens et non-sens... à la subversion d'un chaos silencieux...au questionnement infini...²⁰⁷ »

La mise en jeu du fictif lié à la construction d'un imaginaire photographié, se

206. Christine Buiquet, *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, op. cit, p. 29.

207. *Idem*, p. 37.

retrouve amplifiée chez Georges Rousse : l'espace fictif qui nous est présenté dépend d'un imaginaire réalisé dans un espace réel observable. La photographie de Rousse pousse à s'interroger sur de multiples paradoxes : sens et contre-sens se retrouvent mêlés dans une image.

Espace utopique

« “Utopie”, selon Thomas More, signifie “nulle part” : un lieu qui n'est dans aucun lieu ; une présence absente, une réalité irréaliste, un ailleurs nostalgique, une altérité sans identification. À ce nom s'attache une série de paradoxes : Amaurote, la capitale de l'île, est une ville fantôme ; son fleuve, Anhydrie, un fleuve sans eau ; son chef, Ademus, un prince sans peuple ; ses habitants, les Alaopolites, des citoyens sans cité et leurs voisins, les Achoréens, des habitants sans pays. Cette prestidigitation philologique a pour dessein avoué d'annoncer la plausibilité d'un monde à l'envers et pour dessein latent de dénoncer la légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit.²⁰⁸ »

Dans la photographie, les différents espaces se retrouvent dilatés. L'espace de la photographie n'a alors plus de référent dans le réel. L'œuvre est généralement détruite par l'artiste. Une fois sur le papier photographique, l'espace présenté dans l'image devient utopique. L'utopie, terme du grec *u* qui signifie « non » et *topos*, le « lieu », est ce qui n'est « en aucun lieu ». A la fois utopique car cet espace n'existe que le temps de son actualisation en tant que tel, c'est-à-dire par son apparition dans l'espace de l'objectif. Également utopique, car il fait se confronter un espace réel et un espace imaginaire, un espace de représentation et un espace de modélisation. En ouvrant le champ des possibles des propriétés spatiales, plastiques et du processus créateur, l'espace photographique se situe, ici encore, dans le champ de l'utopie. Les espaces se confrontant dans l'image deviennent parfois réversibles et convertibles.

L'espace bidimensionnel de l'œuvre dépasse ses dimensions propres, il est utopie et lieu où se développe l'imaginaire de l'artiste. Ces notions rappellent les définitions de Michel Foucault concernant les espaces qui s'excèdent eux-mêmes. Les premiers sont les utopies dont les emplacements n'appartiennent pas à des lieux réels, les seconds correspondent à ceux qu'il appelle les hétérotopies, ce sont les « lieux autres », lieux où prendraient place les utopies. Il distingue un autre type

208. Henri Desroche, Antoine Picon, Joseph Gabel, « UTOPIE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 03 janvier 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/utopie/>

d'espace intermédiaire à ces deux derniers : les miroirs.

« Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. [...] Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; [...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.²⁰⁹ »

La définition du miroir porte alors les mêmes caractéristiques que les images que nous propose Rousse, elles seraient intermédiaires, entre utopies et hétérotopies.

2. Juxtaposition et cohabitation d'espaces paradoxaux

L'organisation de l'espace peut comprendre trois aspects : l'énumération, la juxtaposition et la superposition. La distinction entre juxtaposition et superposition est proposée par Georges Poulet à propos de la manière dont Proust opère une construction autant narrative que picturale dans son roman *À la recherche du temps perdu* :

« Qu'est-ce que juxtaposer ? C'est poser une chose à côté de l'autre. A côté et non pas au-dessus ! Il faut, en effet, distinguer soigneusement la juxtaposition de son analogue, la superposition. L'une et l'autre impliquent la présence de deux réalités contiguës, mais non fondues, placées de telle sorte que l'esprit va de l'une à l'autre sans les confondre comme sans les multiplier. Mais la juxtaposition suppose la simultanéité des réalités conjointes, tandis que la superposition requiert la disparition de l'une pour qu'ait lieu l'apparition de l'autre.²¹⁰ »

Il advient donc, dans notre cas, de s'appuyer simultanément sur les notions de juxtaposition et de superposition qui entrent en jeu dans une réflexion de chevauchement. Un espace ne disparaît pas au profit de l'autre, mais ils se donnent à voir simultanément, bien que l'appartenance à l'un ou l'autre se fasse parfois de manière floue. La mise en relation des espaces liés à la pratique de Georges Rousse génère un espace total, déterminé par une addition d'espaces élémentaires mais aussi par leur retranscription dans un espace autre, faisant la liaison et créant

209. Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 1575.

210. Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 112.

l'unité. C'est d'ailleurs un principe que l'on retrouve en architecture : les espaces se juxtaposent et se superposent à la fois pour la création de sous-espaces et d'un espace architectural cohérent.

Nous appuierons alors notre propos sur la cohabitation des espaces, espaces plastiques, espaces temporels et bien d'autres. Ces espaces dialoguent selon différents principes. Support, tension, écart, discontinuité, délimitations altèrent sans retour notre perception de l'espace selon les rapports de dessin, couleur, masse, écriture. Le spatial met des éléments hétérogènes en présence les uns des autres, les rend disponibles au regard, ensemble ou séparément. L'espace de l'entre-deux se caractérise par un espace de l'attouchement et du dialogue. Le vide n'est pas l'absence mais est générateur d'un mouvement double.

La simultanéité entre la figure réalisée et l'architecture initiale donne présence à une tension et à l'expérience de ce vide comme espace de dialogue. La simultanéité spatiale invite à choisir un ordre de lecture différent de la succession spatio-temporelle. Cela sous-entend la présence, dans un même lieu, de moments à la fois différents et semblables. C'est la superposition de ces blocs, leur entrechoquement et la conjugaison multipliée des attouchements qui constituent le « volume » de l'œuvre, au sens plastique et spatial du terme. Nous chercherons à mettre en avant la multiplicité des espaces présents dans l'œuvre de Rousse, en les illustrant par des exemples, pour comprendre la richesse des rapports que ces espaces peuvent entretenir entre eux.

Espaces séquentiels

Comme nous l'avons vu, il réunit en une unique image des interventions de différentes sortes. Nous entendons par « espaces séquentiels » : les espaces réels (existants et fabriqués), fictionnels, imaginaires et utopiques que nous avons essayé d'éclairer en déroulant notre propos. L'espace réel de l'architecture choisie dialogue et est la condition même de la création de l'espace imaginaire et fictif conçu dans le projet de l'artiste. Qu'ils soient parfois superposés, parfois juxtaposés, les relations qu'ils entretiennent sont complexes et différentes en fonction des œuvres.

Par exemple durant son intervention au Familistère de Guise²¹¹, en 2015, il

211. Suite au texte de Thomas More, l'utopie et sa description influencent des discours du socialisme qui inspirent à leur tour des réalisations comme le Familistère construit par l'industriel philanthrope Jean-Baptiste André Godin (1817-1888) à Guise, dans le nord de la France, ainsi que beaucoup d'autres entreprises pionnières dans le logement populaire et social. Souvent décrit comme une utopie sociale réalisée, la construction du Familistère de Guise s'inspire d'une idée de Charles Fourier, penseur et philosophe, qui imagine un bâtiment appelé « phalanstère » qui regroupe une communauté harmonieuse de travailleurs.



Fig. 121: Georges Rousse, *Utopia Guise 2015*, 2015.



Fig. 122: Georges Rousse, *Utopia Guise 2015*, 2015.



Fig. 123: Georges Rousse, *Saint Cloud 2004*, 2004.



Fig. 124: Georges Rousse, *Saint Cloud 2004*, 2004.



Fig. 125: Georges Rousse, *Grands Moulins 2005*, 2005.

investit des appartements vides dans l'aile gauche du Palais social en cours de restauration. Dans les pièces aux murs couverts de papier peint, Georges Rousse développe une série d'œuvres construites à partir du mot *UTOPIA*. Ce dernier est déployé « entre » le papier peint existant et des images de grand format, photographies-souvenirs personnelles, réelles ou fictionnelles, qu'il introduit pour la première fois dans son travail. En se promenant dans l'aile vide du bâtiment, Georges Rousse découvre sur un papier peint représentant un paysage de torrent au milieu d'une forêt. C'est par le biais de cette image qu'il décide de faire le lien avec l'utopie symbolisant pour lui « les rêves de chacun à la recherche de son propre Eldorado²¹² ». Il réalise donc une série et décide d'intégrer certaines de ses propres images associées au papier peint afin d'inscrire sa propre utopie dans les lieux. L'utopie symbolise à la fois l'origine du lieu, la vision de Thomas More, et sa destination, car la restauration du Familistère de Godin vise à confronter les idées de cette architecture au présent.

« [En] inscrivant ma propre utopie dans les lieux. Avec l'ambitieux projet de commencer ici la construction d'une utopie, d'un rêve qui se poursuivra ailleurs, dans d'autres lieux. [...] Dans ces séries, je voudrais que les images rassemblées racontent une histoire, mais permettent à chacun d'en avoir sa propre lecture, d'y projeter sa propre fiction. Ici, pour moi, elles évoquent une sorte de tour de Babel, le défrichage de la nature avant de bâtir une utopie [...].²¹³ »

Entre l'architecture du Familistère, l'intégration des images fictives et de l'inscription *UTOPIA* dans l'espace, Georges Rousse nous propose ici une mise en abîme de l'espace utopique.

Par différents procédés, l'espace imaginaire peut être mis en avant et prendre le dessus dans notre perception de l'espace. Dans *Tokyo 1988*²¹⁴, l'espace réel « s'efface » au profit de l'émergence du carré recouvert de craie, cette sensation est appuyée par l'usage du noir et blanc.

Par un cadrage différent, un changement de couleur du carré installé et un traitement différent de la luminosité, les deux œuvres *Saint-Cloud 2004* nous orientent quant à l'emplacement de l'espace imaginaire installé par l'artiste. Bien que le contour des carrés soit sur les mêmes lignes dans l'image photographique, laissant supposer alors que les fragments de la figure du carré soient placés au même endroit dans l'espace, la présence des luminaires devant ou derrière la forme

212. Georges Rousse, « Art, utopie, architecture », in Hugues Fontaine et Frédéric Panni K., *op.cit.*, p. 24.

213. *Ibidem*.

214. Voir p. 50, fig. 37.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 126: Georges Rouse, *Hiroshima/Montpellier 2001*, 2001.

géométrique – verte ou blanche – perturbe le rapport entre les fragments que l'on déconstruit et la logique de composition de l'espace réel.

Dans *Grands Moulins 2005*, la figure de croix semble se détacher du sol et léviter dans l'espace, comme créant une strate horizontale supplémentaire. Par un procédé renvoyant au dédoublement, ce plan, le plancher, paraît être au niveau des allèges des fenêtres. La mise en suspens de l'espace imaginaire est installée dans le but de perturber le plan horizontal de la pièce. On assiste à la dislocation du plancher, à son soulèvement partiel tel un dédoublement de celui-ci.

Lieux de mémoires

Le palimpseste dans la photographie concerne également la notion de mémoire en tant que souvenir mais aussi en tant que marque de l'absence. Trace de l'espace existant, mémoire de l'espace-atelier qui a été habité le temps de la réalisation de l'œuvre, mémoire également de l'espace éclaté de l'installation, se retrouvent retranscrits dans la photographie.

Usant du dispositif de la carte, le titre de l'œuvre *Hiroshima/Montpellier*, réalisée en 2001, induit une dualité. Elle se traduit par la superposition du plan bidimensionnel de la ville d'Hiroshima daté de 1940 – où a été lâchée la bombe atomique le 6 août 1945 – et des volumes de la bibliothèque évidée du musée Fabre de Montpellier en attente de sa restructuration. L'artiste, invité par la direction du musée à s'exprimer sur ces lieux en « devenir », a choisi d'investir un espace chargé de mémoire invisible : les livres et les occupants ont disparus, laissant sur place les seuls rayonnages ayant supporté le poids de l'histoire. Le plan de la ville d'Hiroshima se développe dans un camaïeu de vert connotant un univers fictionnel hostile et étrange. Deux lieux de mémoires se superposent alors. Tous les deux sont confrontés à la disparition, à l'immatériel. Le public prend conscience de la puissance nucléaire, impalpable et pourtant présente dans les deux pays en question. Finalement entre ces deux lieux de mémoires, nous nous retrouvons face à une certaine indécision topologique.

« Et ces espaces recréés, mémoire d'espaces réels, deviennent mes lieux de création.²¹⁵ » Les lieux de mémoires sont lieux de projection et de création. La mémoire des lieux est convoquée sur différents aspects et à différents temps : mémoire du lieu existant, celle de la forme installée qui, dans le cas de l'insertion de volumes architecturaux (comme le bunker dans la base sous-marine de

215. Georges Rousse, « Art, utopie, architecture », *op. cit.*, p 25.



Fig. 127: Georges Rousse, *Rolwaling-Mézy 2001*, 2001.

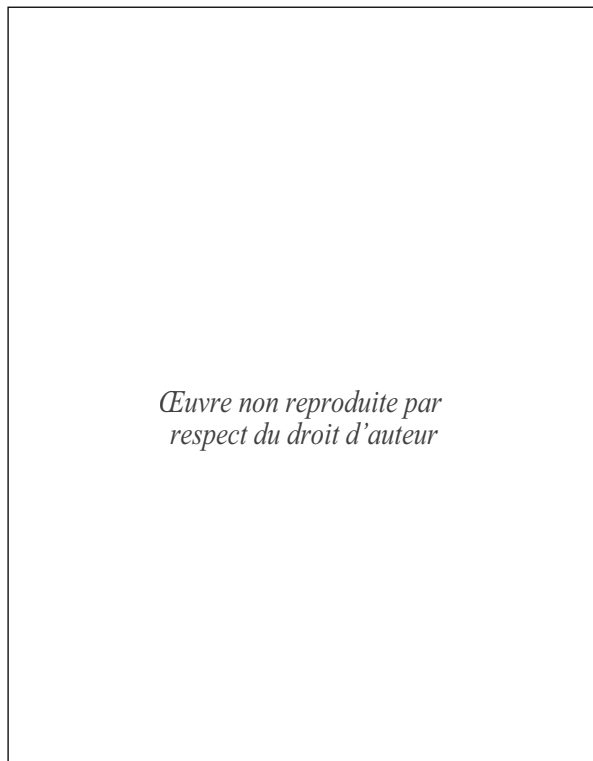


Fig. 128: Georges Rousse, *Loyola 2002*, 2002.

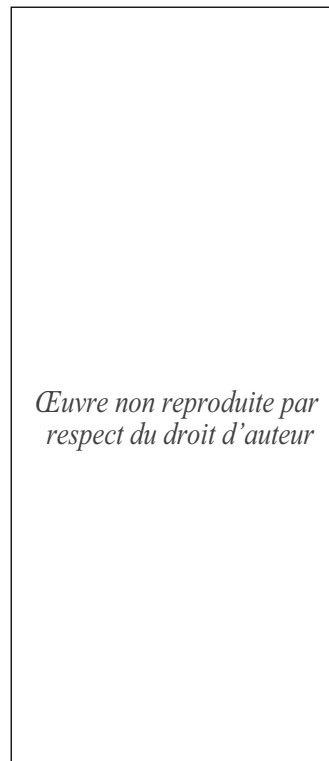


Fig. 129: Détail.

Bordeaux), engage une mémoire propre au volume créé et, auxquelles s'ajoute celle des corps en mouvement réalisant l'œuvre.

Espaces architecturaux

Les espaces architecturaux cohabitent par différents procédés chez Georges Rousse. Dans des séries plus anciennes, il incorpore à l'architecture existante le dessin de plans, de coupes, éléments caractéristiques de la représentation du projet d'architecture. Il développe par la suite des séries où le rapport à l'architecture se déploie par l'installation de cartes de villes, ou par l'installation de volumes architecturaux construits.

Dans *Rolwaling-Mézy 2001*, Georges Rousse intervient dans une maison d'architecte construite par Mallet Stevens, près de Mantes-la-jolie. La figure peinte qu'il installe ici est une carte de la vallée de Rolwaling. Bien que représentation d'un espace de trek, la carte présente bien la découpe du territoire en villes et hameaux. Entre mémoire d'une marche, invitation au voyage et juxtaposition d'une ville à un espace intérieur architectural, cette œuvre met en résonance la structure de la maison moderne et épurée et le découpage d'un paysage tracé et habité par l'homme.

Dans *Loyola 2002*, Georges Rousse intègre au bâti existant la représentation d'une coupe architecturale. En se perdant dans la lecture des lignes, on peut se demander s'il s'agit d'une coupe plane ou d'une coupe en axonométrie. Des lignes perturbent la compréhension de l'élément choisi. Est-ce une coupe en perspective ou seulement le tracé qui nous fait douter du choix représentatif ? La typologie du bâtiment nous laisse penser à une symétrie parfaite. Pourtant, à la base de la coupole, une partie à gauche, hachurée comme les éléments coupés dans ce type de représentation, ne l'est pas totalement de l'autre côté. Coupe d'un bâtiment religieux caractérisé par sa coupole, elle se retrouve dessinée dans une pièce voûtée en pierres. On distingue bien dans la coupe les axes de la nef du rez-de-chaussée, surélevés par le dessin de la coupole demi-sphérique. La coupe est un outil de représentation spécifique au travail d'architecture, le but étant de montrer les volumes et les articulations d'espaces dans le sens vertical, c'est-à-dire dans le sens perpendiculaire de la vision que peut donner un plan, complémentaire aux informations données par ce dernier, mais également par les façades, le plan masse, etc. La coupe, si axonométrique, figure l'arrière de la partie coupée en trois dimensions selon des règles de représentation très précises. Si nous nous appuyons sur les lignes qui troublent le choix de la coupe, le point de fuite de ces dernières



Fig. 130: Vue de côté de l'installation au MAC de Santiago de Chile © Georges Rousse /ADAGP



Fig. 131: Georges Rousse, *Santiago 2013*, 2013.

converge vers la fenêtre centrale de l'abside, permettant l'éclairage principal de la coupole. Le point de fuite de la pièce voûtée existante coïncide avec celui de la figure peinte. Le choix du point de vue de l'espace où l'artiste a choisi d'intervenir ne propose aucune percée évidente, percée qui, dans nombres de ses œuvres, renforce toujours les problématiques liées à l'éclairage et la dialectique intérieur/extérieur qu'il aime mettre en tension. Finalement c'est la coupe architecturale elle-même qui joue ce rôle et appuie l'ouverture de la base du dôme. Nous nous retrouvons dans un espace réel confiné, épuré, où seulement deux matériaux sont présents : des murs et voûtes en pierre et un sol en dalles ton pierre. Le regard bute sur le mur du fond avant de se confronter à la figure plane qui, finalement en plus de dévoiler une profondeur liée au processus de l'artiste et à l'usage de l'anamorphose, nous questionne également sur la profondeur intrinsèque de ce qu'elle représente, ce volume de l'église, réflexion exacerbée par le questionnement du choix représentatif de la coupe elle-même.

Aujourd'hui, l'artiste reproduit parfois, dans ses œuvres, le volume d'espaces architecturaux réels et construits, maisons, constructions en relation avec le lieu où il intervient. Par exemple, Georges Rousse a reproduit le volume d'une « celda », une architecture expérimentale de la Ciudad Abierta de Valparaiso, dans le musée contemporain de Santiago, un bunker dans la Base sous-marine de Bordeaux et, l'angle des économats dans la cour du Palais social du Familistère de Guise. Ce dispositif, bien qu'émergeant dans l'imaginaire de l'artiste à partir de la mise à nu d'espaces qui laissent entrevoir la structure de l'architecture²¹⁶, est utilisé en premier lieu pour répondre à la contrainte des lieux protégés où Georges Rousse ne peut pas envisager de peindre directement sur les murs. La méthode de Georges Rousse s'adapte alors lorsqu'il intervient dans des bâtiments classés, tels que Chambord ou la bibliothèque du Musée de Louviers en 2009. « Entre l'architecture et [son] appareil de photo, il allait donc y avoir un autre espace.²¹⁷ » L'emploi des lattes de bois ou du contreplaqué permet de laisser intacte l'architecture des lieux et, parallèlement, de par sa structure, de répondre également à un mode optique laissant cohabiter le vide des lieux et la forme installée. Par la suite, Georges Rousse envisage l'emploi de ce dispositif au même titre que toutes les techniques qu'il convoque.

Dans une des œuvres réalisées au Familistère de Guise en 2015, l'artiste fait le choix de construire un volume reprenant un modèle de l'architecture du Familistère :

216. Nous avons déjà abordé cette idée en décrivant les procédés de décloisonnement de l'espace avec l'exemple de l'œuvre *Alex 2000* où la structure du plancher et celle des cloisons ont été révélées.

217. Jean D'Haussonville (dir.), *op. cit.* p. 6.

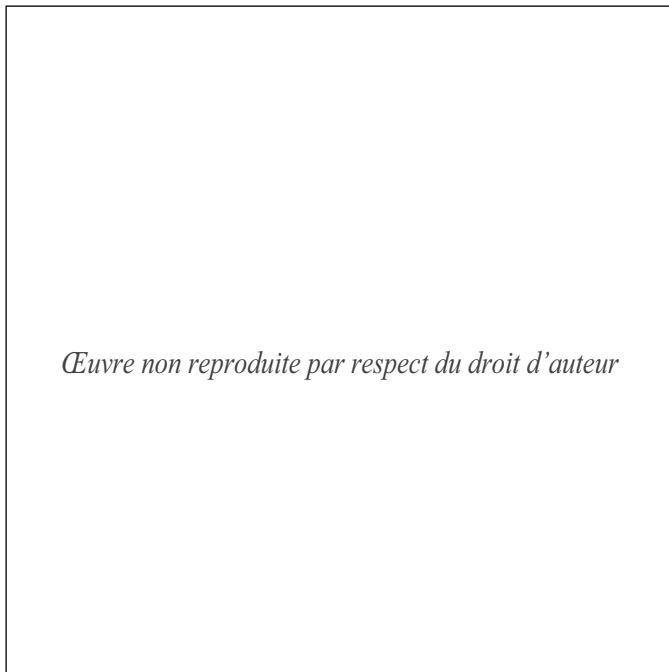


Fig. 132 : Photographie. Angle des économats, Familistère de Guise.

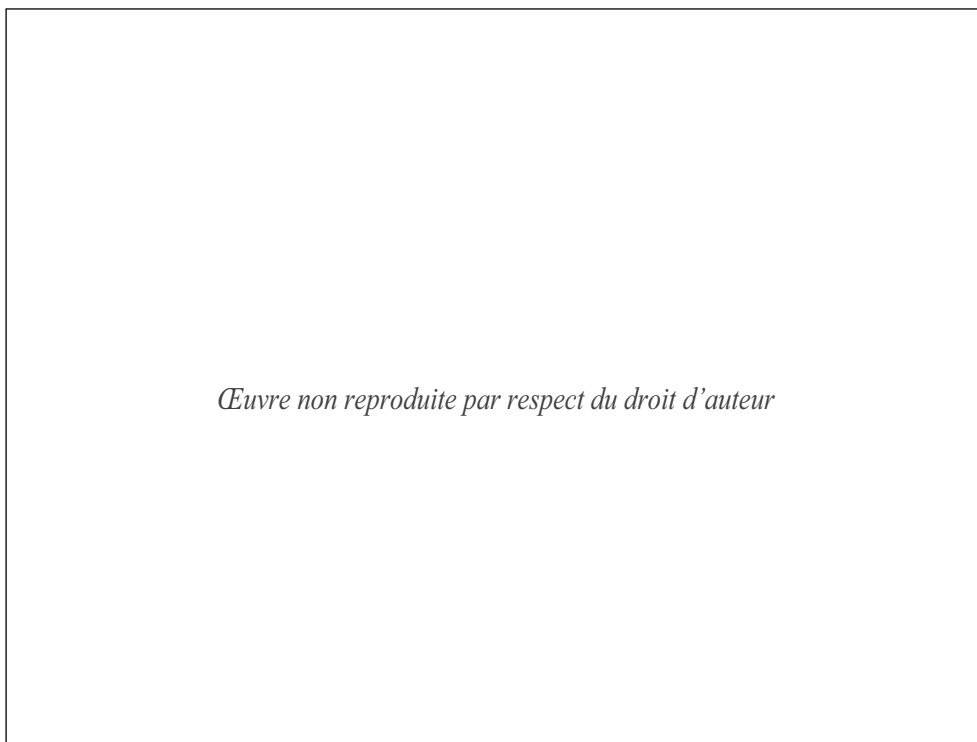


Fig. 133: Georges Rousse, *Guise 2015*, 2015.

l'angle des économats²¹⁸. L'architecture est d'abord photographiée par l'artiste, puis par l'usage du dessin et de l'aquarelle – pour lui moyen d'expression proche de la photographie – il étudie le projet de sa construction dans le volume de la cour du Palais social grâce à des découpes de photographie qu'il introduit dans ses dessins. Il reconstruit le volume à partir de cette étude. Les lattes dématérialisent, en quelque sorte, le volume pour rendre une transparence qui laisse entrevoir l'espace de la cour, elles jouent le même rôle que la craie dans d'autres œuvres. Les lattes soulignent la dynamique et le mouvement. Il intègre également dans ce volume ce que l'on pourrait nommer une double anamorphose. Deux cercles blancs sont intégrés en peignant les lattes sur l'angle rentrant face au spectateur et l'angle arrière du volume architectural. « Sur ses parois seront dessinés des fragments de cercle qui se superposeront et se déplaceront vers le point de vue.²¹⁹ »

Les espaces se démultiplient, nous sommes alors face à un espace architectural emboîté dans un autre, et entre deux espaces anamorphiques. Les vides se démultiplient également permettant les transparences et des chevauchements.

Espaces plastiques

La juxtaposition concerne également les espaces de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la photographie. L'espace photographique est identifié à celui de l'image dans lequel les différents espaces plastiques viennent confronter leurs caractéristiques spécifiques. Nous avons précédemment abordé le décroisement des arts pouvant illustrer ce propos mais rappelons en ici les grandes lignes car les objets plastiques se confrontant, les limites de leurs espaces caractéristiques se fluctuent.

L'architecture, nous l'avons vu, est convoquée dans le travail de l'artiste de différentes manières. Elle se fait parfois construire, parfois déconstruire, pour s'acheminer vers une recherche sculpturale. Elle oscille entre support et figure et s'achemine parfois vers le dessin ou la chambre noire. Elle est tantôt exaltée, tantôt occultée.

La photographie est quant à elle mise en abîme par l'insertion de cercles emboîtés, signifiant la présence de l'œil dans l'espace et sa construction. Le point

218. Nous pouvons noter ici que la première volonté de l'artiste était de travailler en premier lieu sur l'insertion et la construction du "pouponnat", bâtiment disparu du Familistère. Il voulait le reconstruire au milieu de la cour du Palais social. En s'appuyant sur les croquis de Godin, et en mettant le volume en confrontation dans la cour, l'artiste a changé de projet car la proportion du volume architectural ne dialoguait pas bien avec le vaste espace de cette cour.

219. Georges Rousse, « Art, utopie, architecture », *op.cit.*, p 25.



Fig. 134: Georges Rouse, *Paris, Jeu-de-Paume 1988*, 1988.

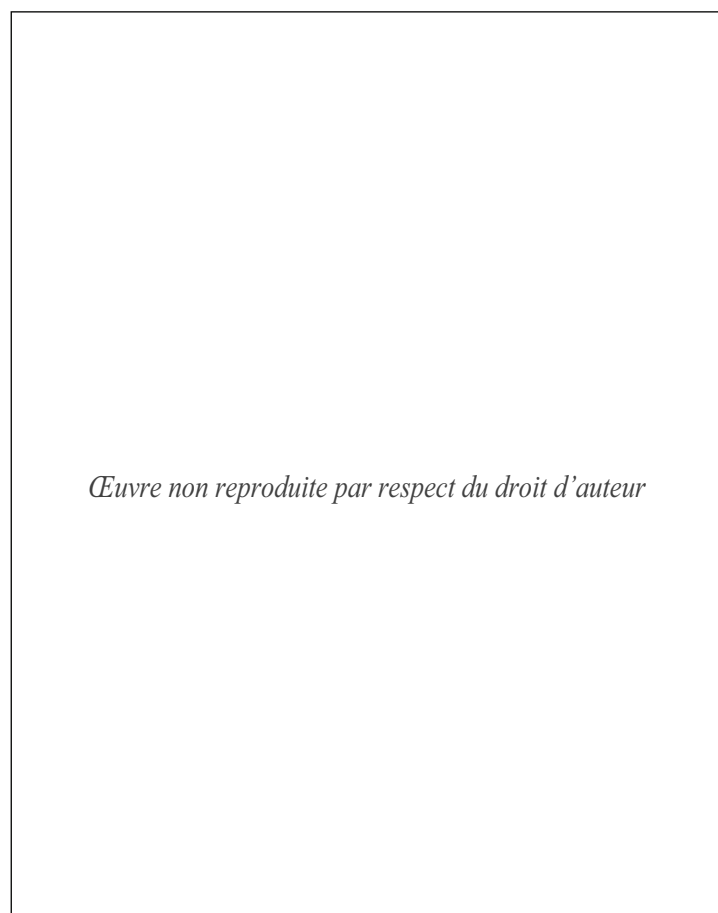


Fig. 135: Georges Rouse, *Paris, Jeu-de-Paume 1989*, 1989.

de vue localisé dans l'espace se retrouve bâti et la figure s'inverse.

Les espaces architecturaux et photographiques s'acheminent parfois vers l'espace pictural. Dans les œuvres de *Paris, Jeu-de-Paume 1988* ou *Paris, rue Suger 1988*, l'espace-image relève des caractéristiques de la peinture. L'affleurement de la surface de la peinture et de la photographie produit un espace pour l'œil qui renvoie ici au tableau pictural. Dans ces deux photographies, les lieux réels semblent s'effacer pour laisser place à une mise en scène picturale.

Les objets artistiques et espaces plastiques présents dans le travail de Georges Rousse participent tous à la création d'un projet plastique global : la formulation d'un nouvel espace – utopique – proposé par l'artiste afin d'incarner son point de vue sur le monde et l'architecture.

Espaces topologiques

Topos, terme issu du grec ancien τόπος, signifie « lieu » et trouve son sens dans différentes disciplines. Notre recherche s'appuie sur la notion de lieu en tant que portion d'espace défini. En géologie, ce terme renvoie au lieu pouvant être soumis à la science des sols, en rhétorique, il réfère au lieu commun et, en mathématiques, il évoque la relation des éléments entre eux dans un espace absolu.

L'espace topologique, renvoyant à l'opération de formalisation de l'espace, est abordée par Jean Piaget comme une phase importante du développement de la connaissance abstraite. Pendant cette période, l'enfant apprend à coordonner les différents points de vue qu'il peut avoir d'un objet en fonction d'un plan spatial stable considéré comme référentiel métré. Ce plan spatial, pendant cette phase, fait abstraction de l'espace temporel qui est alors mis entre parenthèses. Ce serait l'espace absolu sans début ni fin. La topologie renvoie à une partie de la géométrie qui considère uniquement les relations de position.

Nous entendons par « espaces topologiques » tous les espaces renvoyant à des lieux précis qui spatialiserait alors un point A en fonction d'un point B. Les figures géométriques que Rousse installe font référence aux mathématiques. La figure est plongée dans l'espace tridimensionnel. Se mouvoir mentalement dans les espaces laissés vides revient à appréhender l'*espace complémentaire*, qui est l'espace « vide » dans la géométrie topologique. L'*espace complémentaire* peut être d'une très grande complexité en fonction de sa décomposition dans l'espace. En essayant de s'immiscer dans l'espace qui nous est rendu visuellement, le corps se met à en appréhender les fragments constitutifs. La sensation d'obstruction spatiale peut parfois se faire ressentir. Le regardeur cherche donc à réagencer l'espace en

négatif. Le mathématicien topologue sculpte l'espace en négatif : une fois un objet géométrique choisi, il l'insère dans un espace tridimensionnel. Un cercle en géométrie se caractérise par l'ensemble des points d'un plan qui sont situés à égale distance de son centre. En topologie, le cercle a une définition plus souple et ne dépend pas de son centre : un cercle topologique est une courbe fermée. C'est l'*espace complémentaire* qui caractérise l'*espace topologique*.

Finalement chez Georges Rousse, les formes installées par décomposition nous font appréhender l'espace à l'instar d'un *espace complémentaire* selon un parcours qui s'organise suivant le dessin d'un *cercle topologique*. Afin de déambuler mentalement dans ces espaces, nous partons toujours de la place du spectateur pour revenir à cette même place. L'expérience de [dé]construction par la mise en mouvement de nos sens vise à l'appréhension du vide laissé dans cet espace en trois dimensions. Nous cherchons à comprendre l'*espace complémentaire*, le vide, sa composition et sa [dé]composition. Mais, pour ce faire, l'espace que nous décomposons s'apparente temporairement à un espace absolu faisant écho à la géométrie topologique où les figures proposent un panel plus important de formes variées.

Espaces topographiques et géographiques

Georges Rousse marche beaucoup et mentionne souvent ses treks dans les montagnes de l'Himalaya. Sur certaines photographies, l'anamorphose prend l'allure d'une carte topographique de l'Himalaya. Reprenant les peintures de Vermeer et les habitats hollandais dans lesquels la carte géographique signifie l'observation du monde extérieur et les voyages scientifiques, la carte évoque encore ici une invitation au voyage. Georges Rousse propose une mise en abîme de la mémoire : celle d'un lieu réhabilité par l'anamorphose installée et par la déambulation des corps à l'origine de sa construction, et qui figure également le souvenir d'un paysage parcouru. La carte rend compte d'un volume transposé sur un support plan et trouve son sens dans les relations bi- et tri-dimensionnelles auxquelles elle se rattache. La courbe de niveau, ou isoplèthe, est en effet une ligne imaginaire qui relie l'ensemble des points situés à une même altitude.

« Le voyage fait partie de ma démarche artistique. Collectionneur d'espaces, je parcours le monde au hasard des invitations à réaliser des œuvres sur place, à la découverte de paysages et de cultures différents, mais aussi de modes de vie, de pratiques artisanales, d'outils, de manières de peindre, de percevoir

l'espace, qui sont source d'inspiration et d'enrichissement.²²⁰ »

Cet artiste pratique régulièrement la marche, il précise :

« L'objectif final n'est jamais de faire de belles photographies de paysages en couleurs. J'imagine pendant les heures de marche comment utiliser dans de futures œuvres cette relation à la nature que je vis en montagne.²²¹ »

Une fois de retour dans le monde occidental, après ses évasions dans les montagnes, Georges Rousse convoque alors la retranscription de ses sensations, notamment par un jeu de palimpseste topographique entre les cartes de la région népalaise traversée et un lieu détaché de toute référence paysagère. Les courbes de niveaux de la carte projetée s'inscrivent dans un registre à la fois abstrait et figuratif appuyant encore ici la création d'un espace fictionnel dans un lieu réel : une « indécidabilité catégorielle »²²².

Il nous propose des « voyages immobiles »²²³ dans une géographie paradoxale : précise et imprécise. Tous les éléments de l'œuvre concourent à désigner les géographies, le titre inscrivant partiellement l'image dans le temps et l'espace, même s'ils ne constituent pas réellement un relevé documentaire et un constat temporel. L'œuvre se place finalement dans des coordonnées géographiques et une histoire qui en dépend. La référence à la géographie est multiple par l'usage de la carte représentant un lieu parcouru installé dans un lieu, lui-même, pratiqué. Le volume du paysage se retrouve mis à plat dans un espace en trois dimensions présenté aplani. La carte rendant compte d'un volume ou d'un relief transposé sur un support plan, de nombreux artistes usant des anamorphoses se sont intéressés aux relations bi- et tri-dimensionnelle qu'elle entrelace.

Fujiyama/Lyon 2001 et *Sangma/Clermont Ferrand 2000*, s'inscrivent également dans la production sérielle de Georges Rousse consacrée aux cartes topographiques. Les titres binaires correspondent à la mise en avant de la dualité des lieux. Cette invitation au voyage renvoie également à l'ascension de l'esprit et du corps. Cet effet est appuyé par l'intégration des cartes au volume d'un escalier – lieu de passage entre les niveaux d'un bâtiment, lieu d'ascension, lien vertical. Dans *Fujiyama/Lyon 2001*, les lignes topographiques symbolisent un sommet qui se retrouve projeté sur un escalier.

« A la fois mémoire et représentation abstraite des paysages, ces œuvres sont

220. Georges Rousse, introduction in Armelle Canitrot, Frédéric Bougle et Anne-Marie Garat, *op. cit.*, p. 11.

221. Georges Rousse, entretien avec Jocelyne Lupien « Conversation en chantier avec Georges Rousse », *op.cit.*, p. 27.

222. *Idem*, p. 17.

223. Pascale Cassagnau, « A propos de Marseille », *op. cit.*, p. 32.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 136: Georges Rousse, *Fujiyama/Lyon 2001*, 2001.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 137 : Johannes Vermeer, *Soldat et jeune fille riant*, vers 1657.
Huile sur toile. 50,5 x 46 cm, Frick Collection, New York.

comme les cartes que l'on peut voir dans les tableaux de Vermeer, ou les paysages d'arrière-plan dans la peinture de la Renaissance, une invitation au voyage...²²⁴ »

Un espace strati fié

Les espaces se démultiplient dans les photographies de Georges Rousse, tantôt se chevauchent, tantôt ils s'excluent. Les limites de ces derniers se définissent dans des entre-deux spatiaux et deviennent poreuses.

« Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du oui et du non qui décide tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. Les logiciens tracent des cercles qui se chevauchent ou s'excluent et aussitôt toutes les règles sont claires. Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non être. La métaphysique la plus profonde s'est ainsi enracinée dans une géométrie qui – qu'on le veuille ou non – spatialise la pensée ; si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il ? L'ouvert et le fermé lui sont des pensées. L'ouvert et le fermé sont des métaphores qu'il attache à tout, jusqu'à ses systèmes.²²⁵ »

Multiplés sont les espaces présents qui dialoguent dans l'œuvre de Georges Rousse. La mise en résonance de ces espaces se complexifie. Dans l'un, dans l'autre, le « dedans de l'un » dans le « dehors de l'autre », la dialectique de l'ici et du là est difficilement déterminable visuellement. Les espaces sont tantôt soudés, tantôt déliés. A la fois superposés et juxtaposés, les définitions géométriques trouvent difficilement leur ancrage dans ces espaces feuilletés, stratifiés. Le spectateur se projette hors de son propre espace, dans ceux proposés par Rousse pour en expérimenter les consistances.

« De toute manière, le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocity ; dès lors, en parlant plus de géométrie pour dire les premières expressions de l'être, en choisissant des départs plus concrets, plus phénoménologiquement exacts, nous nous rendrons compte que la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se

224. Georges Rousse, entretien avec Jocelyne Lupien « Conversation en chantier avec Georges Rousse », *op.cit.*, p. 27.

225. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace, Chapitre : Dialectique du dehors et du dedans*, Paris, éd. PUF, 2008, p. 191.

diversifie en d'innombrables nuances.²²⁶ »

Nous avons précédemment abordé la remise en question du dedans et du dehors dans l'espace de la photographie ou l'espace de création. Mais cette dialectique concerne également tous les espaces que nous venons de décrire. La compréhension et l'expérience, que nous propose l'appréhension des œuvres de Georges Rousse, nous poussent à faire l'expérience de l'intérieur et de l'extérieur de ces différents espaces. L'expérience spatiale proposée rend poreuses les frontières de ces derniers : nous sommes parfois transportés dans l'espace utopique, dans celui de la peinture, dans celui des lieux transposés, dans celui de l'anamorphose, dans celui de l'architecture imaginaire et même, quelquefois, dans plusieurs d'entre eux, incluant certains, excluant d'autres.

Nous expérimentons ces divers espaces, la richesse de leurs rapports, la diversité de leurs spécificités. Mais, cette expérience se déploie dans un espace clos, un intérieur architectural, un espace cadré dans la photographie, un espace imaginairement transposé dans notre propre « boîte noire percevante ».

Appréhender l'œuvre de Rousse en questionnant les limites de tous ces espaces, nous permet de prendre possession des dialectiques issues de leur imbrication. L'expérience de l'œuvre assujettie à une vision projective nous fait expérimenter ces différents espaces, leurs limites, leurs interstices, leur dislocation par leur mise en projection.

« Parler de l'espace, c'est certes s'engager dans l'étude d'une dimension fondamentale du mode d'existence de l'architecture, mais cela ne saurait en aucun cas constituer en tant que tel un rapport direct et nécessaire avec l'architecture (il existe bien d'autres phénomènes relevant de la spatialité), ni pouvoir prétendre en épuiser l'essence (au fond la dimension temporelle est tout aussi importante pour penser le phénomène architectural.)²²⁷

L'image photographique est-elle vraiment l'œuvre ? De notre point de vue, ce qui définit l'œuvre plastique chez Rousse réside plutôt dans l'expérience et la matérialisation des espaces interstitiels, qui se définissent virtuellement et s'assemblent dans l'image. Ils constitueraient cette dernière qui, elle, les enfermerait. L'œuvre est l'assemblage de tous ces espaces mis en résonance, dialoguant et se superposant. C'est alors l'espace composé, spatialisé qui fait œuvre

226. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 195.

227. Mickaël Labbé (éd.), *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*, Paris, Vrin, 2017, p. 15.

via un point de vue qui oriente notre rapport au monde. Le dispositif de projection prend alors tout son sens dans ces espaces de l'entre-deux vacants, défini par les limites des choix plastiques.

Le lieu altéré par la transposition faite de l'espace, perd ses coordonnées. Un lieu est un fragment de l'espace qui s'organise en une totalité affectée d'une identité et de qualités spécifiques. Les nouvelles coordonnées du lieu sont finalement celles du projet de l'artiste, l'identité et ses spécificités sont celles de l'intervention et de l'idée à l'origine de la photographie. L'espace s'offrant à l'œil retrouve en partie ses coordonnées par la déconstruction de l'anamorphose ou par la déambulation virtuelle. Les coordonnées se définissent par la peinture, la sculpture, le projet installé en cet espace. « Les lieux de George Rousse acquièrent une identité, l'identité de l'image. [...] le devenir-lieu des espaces parcourus et leur devenir-image.²²⁸ »

A la fois créatrices d'apaisement, de sensation de vide et de plénitude, c'est finalement le désir de déambulation dans les espaces vides que réveillent les images produites par l'artiste. Mais cette déambulation virtuelle du point de vue de l'architecte amène à la déconstruction de la forme plane qui nous est donnée à la contemplation, c'est-à-dire, finalement, à la déconstruction du projet de création de l'artiste. Chercher la faille pour comprendre ce qui est finalement peint sur les murs, sur les poteaux ou sur le sol revient à faire le processus inverse de la genèse de l'œuvre et à imaginer la figure éclatée.

Est-ce finalement la [dé]construction de l'espace-image qui constitue la portée de l'œuvre ?

Le projet de l'artiste, bien que défini dans les trois dimensions, est pensé à partir et pour l'image de la photographie. Elle est la représentation du projet comme imaginé à la genèse de l'œuvre. La photographie est la représentation de l'idée que l'artiste a appliquée à l'espace.

L'œuvre naît de réflexions sur une multitude d'espaces mis en jeu dans le processus de création mais également dans celui de réception. L'œuvre se caractérise à la fois par l'espace-image et par tous les espaces convoqués et mobilisés par le processus de création et de projection. Espaces et œuvre se retrouvent également déployés et dilatés entre la création et la réception. La photographie figure les espaces et les espaces figurent l'œuvre rendue par l'image.

228. Pascale Cassagnau, « A propos de Marseille », *op. cit.*, p. 32.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 138: Georges Rouse, *Memoria, Luxembourg 2006, 2006.*

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 139: Georges Rouse, *Eros, Paris 1991, 1991.*

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 140: Georges Rouse, *Vox, Broglie 1993, 1993.*

3. Entre l'espace représenté et l'espace réel : un rapport de forces

L'espace photographique est mis en suspens et devient incertain. Parfois flottant, parfois en suspension, Georges Rousse joue de cette polyvalence spatiale en s'appuyant sur le pouvoir de cette extraordinaire désorientation poussant parfois au vertige suspendu, au vide habité, à l'indécision spatiale. La photographie et son sujet sont placés dans une symbolique réciproque de l'espace.

La lecture de l'image que nous développons n'est pas là pour se substituer à une lecture plastique, mais elle se déploie parallèlement. L'appareil photographique enregistre, en tout premier lieu, mais il va également transposer et transformer l'objet sur une surface plane, elle-même transposée dans un mouvement de regard perceptif. L'énigme visuelle proposée achemine les objets vers des objets « autres ».

Les dialogues entre les différents espaces mettent en tension des « entre-deux » hétérotopiques. Nous pouvons relier les concepts d'« entre-deux » et d'hétérotopie : ils renvoient, tous deux, à l'idée du « hors de », hors de tous milieux pour le premier et hors de tous lieux localisables pour le second. L'« entre-deux » ici évoqué n'est pas une coupure mais plutôt un espace d'expansion et de recherche, un espace dans lequel les entités se morcellent de manière à créer un tout où les espaces se télescopent.

Face à ce langage spatial polymorphique, les rapports entre ces différents espaces pourraient se comparer à des relations métaphoriques : détour, équivalence, déplacement. Tout repose sur une organisation savante de l'image, dans laquelle sont mises en jeu l'orientation d'un espace vers un autre et la translation d'un ensemble-espace vers un autre. Dans nombre de ses œuvres, une dimension métaphorique est donnée par la teneur des figures peintes dans un lieu photographié.

L'exemple le plus parlant est le cas d'implantation de mots dans l'espace, ils nous aiguillent quant à l'orientation donnée au déplacement métaphorique. La perception du lieu vide photographié, détérioré, abandonné est alors modifiée par l'ajout de figures. Ces dernières deviennent concrètes par leur forme, leur matérialité et leur couleur, qui interviennent plastiquement et iconiquement dans

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 141: Georges Rouse, *Saint-Pierre-de-Cernières 2001*, 2001.

les images. Elles offrent également une autre réalité plus immatérielle en tant que signes linguistiques, codés qui renvoient à une signification établie. Le sens des mots choisis ouvre et oriente complètement la lecture de l'image.

Dans *MEMORIA, Luxembourg 2006*, Georges Rousse évoque notre propre mémoire mais également la mémoire de la transformation du lieu et de la prise de vue. Il nous oriente également par l'usage de l'ombre, indicatrice d'une présence, à droite : celle de l'artiste et de l'appareil photographique.

Dans *Paris 1991*, c'est le mot EROS que l'artiste installe dans l'œuvre. Eros, renvoie au nom du dieu grec de l'amour, symbole du désir sexuel. Eros est également l'Un, à l'origine de toute chose, il intègre et unifie les principes opposés. En psychanalyse, il caractérise l'ensemble des pulsions de vie. L'interprétation de l'image s'en retrouve totalement orientée vers la renaissance du lieu.

Dans *Broglie 1993*, c'est ici le mot VOX qui apparaît et fait référence à la voix du lieu, à ce que Bertrand Bougé nomme l'advocation de l'image. Il nomme « avocat » la figure de l'admoniteur de la Renaissance. Cette figure est pour lui porteuse de la voix narrative de la peinture.

Ailleurs, le déplacement d'un lieu vers un autre peut être traité par opposition. Dans *Bercy 1985*²²⁹, le volume immatériel en forme de croix se déploie et entre dans un rapport de force avec la pièce qui le contraint et le limite. La sculpture immatérielle paraît être en expansion dans un espace qui la contient, contrairement aux murs de la pièce qui paraissent retenir cette dilatation. Cet effet surgit alors que nous savons qu'une entité est bâtie et que l'autre n'est que suggérée, mais l'expérience qui en découle inverse nos sensations.

Dans *Saint-Pierre-de-Cernières 2001*, nous pourrions plutôt lire un rapport d'équivalence entre le lieu et l'espace « autre ». La forme installée, hachures ou stries rouges sur un espace bleuté, occupe tout le champ de l'image. Les deux espaces, réel et imaginaire, architectural et pictural, se juxtaposent dans la photographie. L'espace fictionnel donne l'impression d'investir tout l'espace réel. Dans un cheminement inverse, l'espace réel s'achemine vers un ensemble fictionnel.

Bien que simultanément et spatialement présentés dans l'espace bidimensionnel de la photographie, les différents objets-espaces ne semblent

229. Voir p. 52, fig. 41.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 142: Georges Rouse, *Paris conciergerie 2015*, 2015.

pourtant ni co-présents ni distincts les uns des autres. Les frontières et les entre-deux paraissent se dilater. Nous sommes plutôt face à une mise en tension de plusieurs champs de forces finalement liés à un seul objet visuel, un unique objet-espace du projet. Ces champs et rapports de force donnent l'impression que les espaces s'excèdent eux-mêmes en résistant à leur représentation.

L'expression « champ de force » est emprunté à d'autres domaines pour décrire ici une sensation. Elle est relative, en chimie, à un ensemble d'équations décrivant l'énergie potentielle d'un système de particules et, en physique, à des zones où se manifeste un système de forces magnétiques, électriques ou gravitationnelles.

Un nouveau rapport au réel, entre dilatation et mise en aplat

Les différents espaces que convoque Georges Rousse dans la composition de son œuvre sont conçus à la fois conjointement, car ils dépendent chacun les uns des autres, mais aussi séparément, car chaque espace demande une mise en œuvre qui lui est propre. En ce sens la mise en œuvre de l'espace de l'anamorphose picturale diffère de celle relative à l'espace architectural, ou à l'espace sculptural.

Ces problématiques se retrouvent dans *Guisse 2015*²³⁰ et *Paris conciergerie 2015*. Dans cette dernière, l'artiste fait le choix d'insérer plusieurs espaces à un espace architectural composé de voûtes médiévales. Il décide de mettre en opposition des volumes composés de panneaux de bois en lattes peintes en blanc et ajourées qui entourent les piliers en pierre. Il désorganise alors la composition du lieu fortement tramée. Il unifie le tout avec une bande horizontale rouge construite à partir du processus de l'anamorphose sur ces « paravents²³¹ ». La démultiplication des espaces présents dans l'installation de Georges Rousse, rendue par la photographie, participe à la dislocation des espaces et du lieu dans les trois dimensions. L'espace des « paravents » est composé d'une somme de volumes blancs, l'espace de l'anamorphose rouge, d'une multitude de fragments provenant de ces volumes.

Cet emboîtement d'espaces rappelle les œuvres de Daniel Buren : *Les cabanes éclatées*. Depuis 1984, Daniel Buren travaille sur cette série qui consiste en la construction de volumes, généralement parallélépipédiques, pouvant prendre place dans n'importe quel lieu. Dans les premières cabanes, agencées à l'aide d'une structure légère, les parois verticales sont faites de tissu rayé tendu sur des châssis et l'ensemble est surmonté d'un vélum. Des surfaces sont découpées dans les parois

230. Voir p. 196, fig. 133.

231. « Paravents » est le nom qui a été donné à cette installation.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 143: Photo- souvenir : Daniel Buren, *La cabane éclatée, n°2*, septembre 1984/septembre 1985, travail situé, in "Fête de la rentrée", Chapelle de la Vieille Charité, Marseille, France, 9-23 septembre 1985. © Daniel Buren/ADAGP, Paris. Détail.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 144: Daniel Buren, *Les trois cabanes éclatées en une ou La cabane éclatée aux trois peaux*. Bois, plexiglas colorés en rouge, jaune et bleu, vinyle auto-adhésif blanc de 8,7 cm de large. Décembre 1999 - janvier 2000. Photo : Max Lerouge / LMCU. © Adagp Paris, 2010

verticales pour être projetées sur les murs qui leur sont directement parallèles. C'est en raison de ce type de projection que la cabane est dite éclatée. Ces cabanes sont qualifiées de « travaux situés ». Si la cabane est par elle-même perçue comme une sculpture, les découpes projetées sur les murs apparaissent plutôt comme des peintures. Quant à la projection des parties découpées, si elle donne l'impression d'un mouvement virtuel mettant l'espace sous tension, elle varie surtout en fonction des espaces investis. Les différentes *Cabanes éclatées* de Daniel Buren renvoient à sa fascination pour le processus de dédoublement et pour la répétition. Insérées dans une architecture existante, elles démultiplient l'environnement qui explose en de multiples facettes. Dans *Les trois cabanes éclatées en une* ou *La cabane éclatée aux trois peaux* de 1999/2000, Buren met en place une installation où trois cabanes s'ouvrent et se disloquent, projetant leurs vitres sur les murs du musée. Disposées au centre de la salle d'exposition, trois cabanes de forme cubique, réalisées à l'aide de bois et de plexiglas colorés, s'imbriquent les unes dans les autres à la manière de poupées russes. Sur chacune de leurs faces carrées sont découpées des portes rectangulaires qui permettent au visiteur de pénétrer et de déambuler au sein de l'œuvre. Sur les murs de la salle du musée, les portes des trois structures sont projetées et se superposent dans l'axe de leurs ouvertures. Chacune des parois des cabanes est divisée en partitions carrées mélangeant des zones laissées vides et des portions de vitrages en plexiglas colorés. La couverture du toit reprend aussi le même principe. Le dispositif renforce la sensation d'éclatement du lieu dans l'espace du musée. Ces œuvres complexifient la question de l'*in situ* puisque, bien qu'elles s'intègrent par leur éclatement à leur lieu de présentation, elles peuvent être réinstallées et rejouées d'un lieu à l'autre. Buren substitue alors des « travaux situés » à ses propositions *in situ*.

A l'instar des œuvres de Georges Rouse, cela crée des relations spatiales qui peuvent se succéder et établir un système très complexe : le rapport essentiel étant celui d'un dedans devenant le dehors d'un autre dedans, principe d'emboîtement, de mise en abîme. Cependant l'œuvre de Buren reste toujours pratiquée corporellement dans ses trois dimensions, alors que chez Rouse la lecture des emboîtements d'espaces s'effectue mentalement.

La décomposition mentale des différents espaces chez Georges Rouse, où les formes assemblées sont [re]disloquées et [re]fragmentées, nous donne l'impression d'être indéfiniment extensibles. Nous sommes dès lors créateurs et acteurs d'une diffraction et d'une expansion spatiale indéfinie.

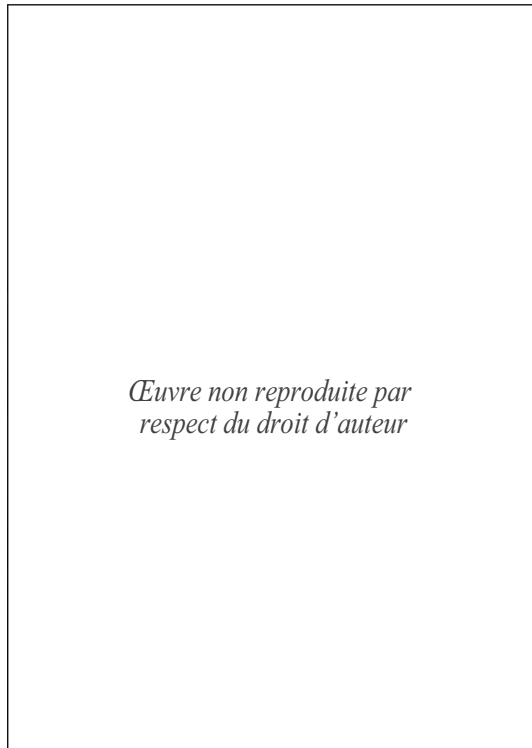


Fig. 145 : Max Charvolen, *A Vallauris 9 et 10 rue des Tours, façades, trottoir, rue, 1999. Phase de découpe et d'arrachage. Photographie Anne Charvolen.*

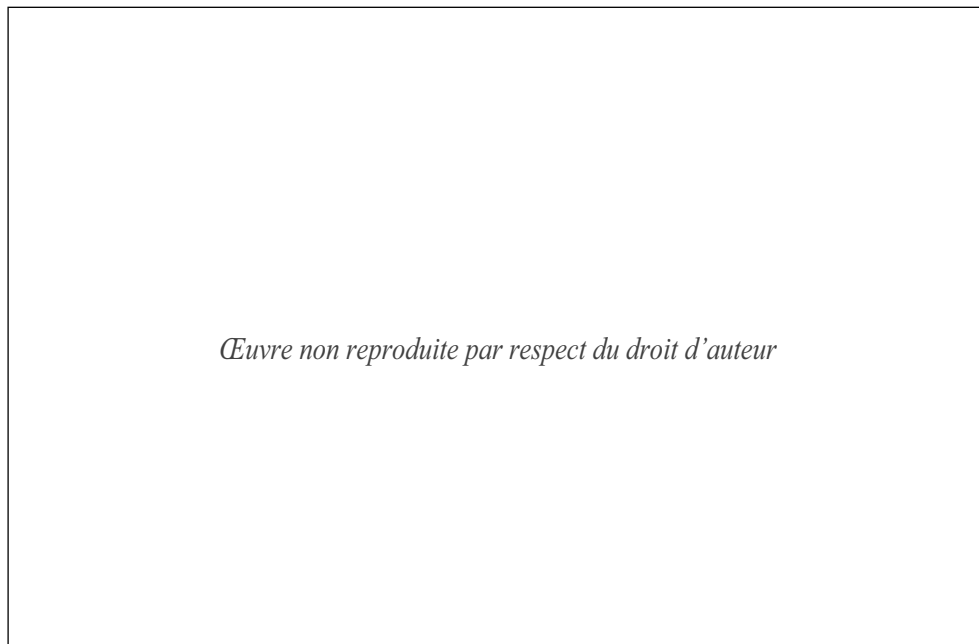


Fig. 146 : Max Charvolen, *Cage d'escalier du 13 rue des Tours à Vallauris-Escalier, palier, sol, murs, plafond, 1998/1999. Dimension de l'espace d'origine: 215 x 221 x 363 cm Dimension de l'oeuvre: 582 x 805 cm. Vue de l'exposition Travaux sur Bâti, Galerie der HfK, Brème, Allemagne. 1999. Photographie Max Charvolen.*

Nous pourrions lier son travail à celui de Max Charvolen qui nous propose d'assister à une nouvelle présentation d'espaces en trois dimensions par une mise en à-plat de ces derniers. A la fois architecte et plasticien, cet artiste travaille sur l'empreinte des lieux qu'il déploie par la suite. Il choisit une partie d'un lieu bâti qu'il recouvre de toile de coton, une couche de papier est placée entre le lieu et la toile pour éviter qu'elle n'adhère au support. Cette seconde peau est colorée avec des tonalités différentes selon les différents plans. Les pigments s'ajoutent à la colle. La peau est alors laissée sur place jusqu'à ce qu'elle soit sèche. Les espaces sont toujours pratiqués laissant s'imprimer sur la peau les traces de pas de ceux qui empruntent les lieux. Une fois la peau sèche, l'artiste va l'« arracher » de son support pour la déployer. La structure du lieu d'origine se voit alors éclatée dans de multiples directions. Par ce déploiement spatial, une « nouvelle » présentation d'un lieu réel nous fait face. Les indices mémoriels se résorbent dans l'organisation spatiale. Nous assistons alors à la destruction d'un endroit familier, ce qui sollicite notre mémoire et notre imagination. Mais comme le notifie Jean Arrouye : « [...] la dimension prospective l'emporte sur l'aspect rétrospectif²³² ». Nous essayons alors de recomposer le fragment d'espace, le volume qui a été « éventré » par l'artiste. Chez Georges Rousse, c'est le questionnement à la fois de la dimension prospective et rétrospective de la représentation des lieux qui touche le regardeur-architecte. Charvolen, par la mise à plat, déconstruit la troisième dimension. Le lieu est la matrice de la peinture. Il découvre le modèle, le modifie pour le faire paraître. Par exemple dans l'œuvre *Cage d'escalier du 13 rue des Tours à Vallauris-Escalier, palier, sol, murs plafond*, réalisée en 1998/1999, l'espace défini de l'empreinte est une partie d'un escalier. Par déploiement des toiles, les dimensions de l'espace se retrouvent présentées dans le musée dans un espace de cinq mètres quatre vingt deux sur huit mètres cinq, entre mur, sol et plafond. Les découpes questionnent le regard, le lieu devient objet de regard. Elles sont la présentation d'un espace qui s'achemine vers un espace « autre ». Les lieux disloqués invitent à des dérives imaginaires, ils donnent l'impression d'être indéfiniment malléables. Le lieu devient un nulle-part, une somme mouvante d'espaces qui se déploient dans un espace absolu.

La dislocation est présente dans les photographies de Georges Rousse suite au transfert de ces espaces dans l'image qui dialoguent dans un rapport de confluence. La réception de l'œuvre est marquée par une expérience de cette

232. Jean Arrouye, « Transfert et transfiguration dans l'œuvre de Max Charvolen », in Christine Buignet et Dominique Clévenot (dir.), *op. cit.*, p. 199.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

**Fig. 147 : Joseph Mallord William Turner, Tempête de neige en mer, 1842.
Huile sur toile, 91,4x121,9 cm, Tate Britain, Londres.**

dislocation. Les espaces « s'éclatent », se diffractent, se dédoublent, s'emboîtent dans des rapports de force qui suscitent des vertiges dans la bidimensionnalité de la photographie. Rousse nous propose une nouvelle réalité des lieux par la mise en aplat de ces démultiplications d'espaces.

Vers une architecture sublimée

Sublimer les lieux par son installation est clairement une volonté de l'artiste :

« Sublimer ces lieux proches de la transformation et parfois même de la disparition a toujours été ma principale préoccupation : Sublimer ce qui ne l'est pas et mémoriser cet instant par la photographie.²³³ »

La notion de sublime est une notion complexe qui a été traitée dans l'histoire de l'art, la philosophie ou l'esthétique, du traité de Pseudo-Longin en passant par Burke et Kant, jusqu'à Lyotard : une synthèse a été écrite par Baldine Saint Girons²³⁴. Dans le sens commun, le sublime renvoie à ce qui se place très haut dans la hiérarchie des valeurs esthétiques, morales ou spirituelles, il suscite l'admiration ou provoque une émotion. Le sentiment de sublime serait l'incarnation de forces qui dépasseraient l'être. Si l'on considère la spatialité du sublime, il échapperait aux déterminations spatiales. Grandeur illimitée, excès et démesure, son expérience dépasse la mesure des sens, il suppose au sens kantien un conflit entre l'intelligible et sa présentation sensible.

L'éclat, la suspension, la force

Le concept esthétique du sublime s'est traduit au XVIII^{ème} siècle par des représentations de paysages évoquant la grandeur de la nature comme expression du sublime. Face aux manifestations les plus grandioses de la nature – bourrasques, montagnes enneigées, brouillard impénétrable -, l'homme éprouve des sensations contradictoires d'émerveillement et d'impuissance. L'expérience du sublime renvoie à la sensation d'effroi, d'incessibilité, d'incommensurable. Face à une tempête, où l'éclair insaisissable est saisi, où l'imprésentable est représenté, où le temps fugace du *Kairos* est figé, le corps fait l'expérience de ce qui est hors de la mesure par la mise en jeu du sublime.

233. Georges Rousse, « Devoir de Vacances », *art. cit.*

234. Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 148 : Georges Rouse, *Embrasure II* 1987, 1987.

« Le saisissement saisit tout en dessaisissant, il me prend à lui, me dépend de moi et me surprend. La sur-prise est maximale : je suis étonné au sens propre (*astonished*), frappé par la foudre (*thunderstruck*) comme dira Burke, entamé. Mais si le sublime saisit, il est par lui-même insaisissable, inappropriable. Je ne puis en devenir le maître ou le spécialiste, contrairement à ce que voudraient faire croire les puissants qui s'en arrogeraient volontiers le monopole, comme celui de la vérité. Le sublime "passe" seulement, au triple sens du terme : il apparaît un court instant, traverse les obstacles et se fait admettre. Aussi bien n'aiguise-t-il pas la vue pour la rendre semblable à celle des méchants de Platon ; il la rend, au contraire, précautionneuse et oblique. Puissé-je donc avoir les yeux pers de la déesse de l'intelligence, de la fille de Zeus et de Métis, Athéna !²³⁵ »

Nous pourrions illustrer ce propos avec deux œuvres de Georges Rousse. *Embrasure II 1987*, et *Kobé 1995* renvoient à la sensation de sublime comme expérience, telle qu'ont cherché à l'illustrer des artistes comme Caspar David Friedrich (1774-1840) ou William Turner (1775-1851) dans leur paysage de tempête ou de montagne.

De par l'usage de l'éclat lumineux, tel un éclair dans l'espace, la ruine et l'espace sont figés. Dans *Kobé 1995*²³⁶, la lézarde fissure l'espace. Ce qui est saisi, ici, est le basculement de l'immeuble en suspension suite aux tremblements de terre datant du 17 janvier 1995 de Kobé-Osaka dans le Kansai. Terriblement destructeur pour la région concernée, cet événement est décrit comme une véritable apocalypse. Beaucoup de dégâts sont causés dès les premières secousses. Nous pouvons imaginer l'émotion qu'un tel spectacle génère chez un individu. D'ailleurs comme l'exprime Isabelle Alzieu : « Georges Rousse est mis à l'épreuve de la ville ruinée et exprime a posteriori son émotion et son saisissement devant ce chaos.²³⁷ » Cette photographie nous donne très peu d'indices sur la mesure de l'espace. La dépression du sol semble démesurée au premier plan et cela nous questionne sur la taille de la désolidarisation de l'angle laissant entrer une lumière blanche, en contraste avec l'espace monochrome sombre. Est-ce la hauteur de la pièce entière ou seulement le bas de l'angle qui se déchire ? Le cadrage choisi nous perturbe et met en avant ce rapport d'incommensurabilité.

On retrouve le même sentiment face à *Embrasure II, 1987*, où le couloir sans fin figé par une lumière blanche similaire se traduit comme un appel au bout d'un

235. Baldine Saint Girons, *op.cit.*, p. 157.

236. Voir p. 76, Fig. 66.

237. Isabelle Alzieu, *op. cit.*, p. 105.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 149 : Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973–76, Great Basin Desert, Utah, concrete, steel, and earth, 9 ft. 3 in. x 68 ft. 6 in. x 53 ft., diagonal length: 86 ft. Each tunnel: 18 ft. 1 in. x 9 ft. 3 in. diameter, from the collection of Dia Art Foundation with support from Holt/Smithson Foundation, © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation, licensed by VAGA, New York.

tunnel interminable. Le rouge révèle les disparités des murs, les coulures ont laissé des traces noires de manière rythmée, l'enduit s'est enlevé sur certaines parties du plafond laissant apparaître les traces du béton banché. Cet espace devient ténébreux, glacé par la lumière-matière.

De plus, les illusions rendues dans les photographies de Rousse auxquelles participe le spectateur, poussent le percevant dans un état de doute, par l'expérience de cette contemplation, car il ne parvient pas à se représenter l'œuvre dans sa globalité. Une zone de trouble persiste souvent. Ce vacillement pourrait bien être rapproché d'une des formes du sublime défini. Le spectateur met en action son imagination et son entendement. Cependant, les deux ne parvenant pas à fonctionner ensemble, l'image nous pousse à constater la limite de nos sens et à rester suspendus dans un sentiment de vertige. Nous sommes porté par une certaine fascination. Cela met notre imagination en conflit avec notre raison, ce qui correspond à une des formes du sublime défini par Kant.

Le sublime se caractérise par la violence de son éclat. Chez Georges Rousse l'expérience du sublime qu'il nous propose est relatée par le biais de la lumière, de la fissure, de la couleur, tout cela dans un discours s'appuyant sur la mise en jeu de la mesure et la démesure des espaces. Ces architectures désaffectées renvoient à la grandeur de la nature. Rousse nous propose une expérience du sublime par l'emploi des dispositifs qui troublent le spectateur dans son activité perceptive et suspendent cette dernière dans un état de fascination.

Le sublime comme événement

Abordant le sublime dans l'art contemporain, Baldine Saint Girons souligne :

« L'art contemporain semble alors avoir pour vocation de penser le sublime comme émergence provisoire ou comme événement par essence perturbateur – non pas seulement comme catastrophe ou comme merveille. La relation au médium se pacifie : il ne s'agit plus de l'exalter ou de le dénier, mais plutôt de jouer avec lui, dans la multiplicité de ses usages. L'art est ce qui peut, certes, toujours nous tromper, mais qui atteste la vivacité de notre relation aux signifiants, lorsque nous ne nous contentons pas de la reconnaissance de signifiés, mais tentons l'aventure que constitue la plongée dans leur matérialité.²³⁸ »

238. Baldine Saint Girons, *op. cit.*, p. 157.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 150 : Georges Rousse, *Alex 2000*, 2000.

Elle énonce que le Land Art emblématise ainsi le sublime moderne, qui repose sur trois caractéristiques : la jonction du *kairos* et de l'*aiôn*, la remise en question de la division traditionnelle des arts et l'actualisation de l'exclu. Les trois caractéristiques évoquées ci-dessus se retrouvent dans la pratique de Georges Rousse. Le décloisonnement du temps semble s'acheminer entre le saisissement du *kairos* et l'étendue cyclique de l'*aiôn*. Tous les arts dialoguent au sein de sa pratique, comme nous l'avons vu. Les ruines esthétisées, les espaces délabrés, lieux de l'abandon, se retrouvent actualisés dans la photographie finale. A l'instar du Land Art, Georges Rousse remet en question la division traditionnelle des arts, problématisant la distinction entre architecture, peinture, sculpture et photographie. L'expérience du sublime se ferait en ce sens par la plongée dans l'espace de la photographie.

L'œuvre de Rousse est à la fois expérience et événement qui se traduisent par les images de l'artiste dans le but de perturber notre vision de l'espace figé et la volonté de nous faire entrer dans l'espace et sa matérialité. Le sublime fait signe, il est éprouvé par le spectateur, il est événement.

D'un corps solide à un corps vapoureux et de l'invisible à la forme

En chimie, le verbe sublimer désigne l'action de faire passer un corps de l'état solide à l'état gazeux. Il caractérise un mouvement et un changement d'état. Il est intéressant de transposer cette définition aux photographies de Rousse car, comme nous l'avons vu, l'appareil photographique agit comme distillateur, il entraîne l'espace réel vers un espace virtuel, par la mise en jeu du fictif. Toutes les entités, les corps architecturaux et sculpturaux s'acheminent vers des présences virtualisées dans un rapport d'immatérialité/matérialité. L'espace réel devient « substance ».

Dans les photographies de Rousse, l'art traite de la matière et de la lumière. Entre éclat et nuée, la lumière participe à la mise en suspens du temps, de la ruine, de notre regard et par extension de notre corps. La lumière naturelle, avec laquelle il traite ces espaces, rend les parois de l'architecture poreuses, impondérables et les espaces en bétons sont alors allégés. Dans certaines séries, c'est l'adhérence de la lumière qui joue ce rôle, dans d'autres ce sera la vivacité des couleurs utilisées ou bien encore, ailleurs, la plasticité des espaces rendue par la photographie. Dans les embrasures, la lumière engendre par écho une nuée lumineuse. Les murs limites deviennent des pans étranges tels des prélèvements possibles d'un ailleurs. Dans *Alex 2000*, c'est l'usage de la peinture phosphorescente qui dématérialise l'espace

de la forme, un cercle vert vapoureux fait se « dissoudre » les parois et fragments qui le constituent.

La lumière et ces espaces comme présences immatérielles font surgir l'idée que le lieu nous englobe, nous contient et nous suspend. Cette nuée renvoie au nuage en suspension, symbole alors des atomes, des grains de la photographie, suspension lumineuse où se joue l'énigme du regard. « Son travail joue, c'est là toute sa complexité, entre un “effet de présence” et une “présence de l'effet”.²³⁹ »

Mais nous pourrions également observer le mouvement inverse, le passage du gazeux au solide. Par l'usage du processus d'anamorphose le vide du lieu, l'air et l'atmosphère contenus dans cet objet architectural donnent naissance à la forme. Certains y lisent ici la figuration de ce qu'ils nomment l'« aura » ou l'esprit du lieu. Après intensification du vide par le retrait de toute figuration, les formes et volumes virtuels sollicitant le regard prennent forme tant pour se retirer que pour laisser apparaître le lieu déserté. L'artiste cherche par son travail à rendre visible une aura des lieux.

Ce mouvement est aussi marqué par le passage de l'idée de l'artiste à sa création. Il passe d'un état abstrait, celui d'un espace projeté mentalement évoluant au cours de sa recherche à sa définition, et ce, jusqu'à sa mise en volume par son action dans le lieu. Nous faisons paradoxalement le cheminement inverse au cours du processus de réception de ses œuvres.

Ces deux mouvements, passant d'un état à l'autre, sont entraînés dans une dynamique circulaire, la photographie sert ici encore de pivot. Plus que le passage du solide au gazeux, ce sont toutes les dimensions matérielles des espaces qui sont alors mis en mouvement par l'interface de la photographie.

Ce passage de l'invisible au visible, du solide au vapoureux participe à la réactualisation de l'espace réel et du temps par le médium photographique, en un objet architectural et un objet spatial sublimé.

La transfiguration et idéalisation de l'espace

La thématique de la transfiguration a donné lieu à un colloque retranscrit dans l'ouvrage intitulé *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*²⁴⁰, sur lequel nous nous sommes appuyés tout au long de notre recherche.

239. Pascal Navarro, « Georges Rousse : une esthétique de l'apparition », in Dominique Clevenot et Christine Buignet (dir.), *op. cit.*, p. 39.

240. Dominique Clevenot et Christine Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Editions Presses Universitaires de Pau, 2007.

Sa mise en critique permet d'aborder l'œuvre de l'artiste.

L'origine de la transfiguration renvoie à celle du Christ durant laquelle son corps devenant lumineux met en évidence sa divinité. La transfiguration caractérise le changement d'apparence du Christ révélant ainsi sa nature divine à plusieurs de ses disciples sur le mont Thabor. Son visage change d'aspect et ses vêtements deviennent d'une blancheur éclatante et radieuse. La valeur symbolique de la figure du Christ s'ouvre à la nature divine. La transfiguration symbolise la sacralisation, la transformation, le dépassement à travers un vecteur éclatant mais également l'élévation spirituelle. Le terme appartient au vocabulaire théologique.

Certains auteurs relient le divin à la pratique de Rouse mais la transfiguration de l'espace présente dans son travail n'est pas seulement relative à cet ordre. Elle peut se traduire ou se comprendre de manière multiple chez Georges Rouse, elle peut se définir, par exemple, par l'usage de la lumière, par l'emploi du médium ou par la métamorphose des espaces. Les articles rassemblés dans cet ouvrage démontrent d'ailleurs la pluralité de sens que cette notion peut évoquer rapportée à la pratique de l'artiste.

« En effet la notion d'espace transfiguré, peut s'entendre à différents niveaux dans sa démarche artistique : projection mentale d'une vision à partir de la perception d'un espace donné ; travail plastique sur l'espace réel ; image finale de l'espace transformé, à partir d'un point de vue unique.²⁴¹ »

La transfiguration, la spiritualité des lieux ou la sacralité n'a pas vocation à rapprocher le lieu de la présence divine, mais plutôt à révéler le vide par la lecture plurielle de l'espace. Georges Rouse énonce :

« Mes photographies [...] ne comportent quant à elles aucune connotation religieuse. Mais dans cette relation entre la peinture et l'espace architectural, il existe une intensité qui relève de l'ordre de la spiritualité. Une forte spiritualité, intuitive, que je vis, comme dans la pratique zen, par le vide mis en évidence.²⁴² »

De notre point de vue, il y a transfiguration dans le fait que son processus transformant a pour but de rendre visible le lieu, par la transposition que son action impose. L'artiste parle de rendre visible « [l']aura »²⁴³ des espaces qu'il investit. Son travail se caractérise par la mise en scène de l'espace épuré et vidé, d'une forme

241. Dominique Clévenot, Christine Buignet, « Georges Rouse – Œuvres :1982-2003 », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *op. cit.*, p.17.

242. Georges Rouse, entretien avec Jocelyne Lupien « Conversation en chantier avec Georges Rouse », *op.cit.*, p. 19.

243. Georges Rouse, entretien avec Jocelyne Lupien, in Régis Durand, Jocelyne Lupien, Patrick Roegiers, *Georges Rouse, 1981-2000*, Genève, éditions Bärtschi-Salomon, 2000, p. 42.

éclatée/assemblée et également des rapports réciproques induits. Il modifie le paraître pour faire apparaître l'espace. Il faut entendre l'apparition comme un mouvement permettant la venue au visible. La pratique de Rousse nous révélerait alors une force émergente du lieu. Ce mouvement s'appliquerait à la forme mise en espace et se manifeste chez Rousse de différentes manières, sous-jacentes à la virtualisation, à la caractérisation du lieu et à la lecture de la représentation du projet.

Le préfixe *trans-* exprime l'idée du changement, de la traversée, et le suffixe *-tion* exprime une action ou le résultat de cette action. Mais une multitude de *figures* – au sens de Louis Marin, comme potentiel de sens et de discours, sont convoquées dans l'espace de Georges Rousse. La transfiguration de l'espace chez Georges Rousse n'est jamais réellement le résultat de cette action, elle est mouvement interstitiel, toujours entre deux états, entre deux espaces, entre deux lectures. La transfiguration de l'espace se caractérise par l'ensemble des paradoxes que comporte la lecture des espaces chez Georges Rousse.

Avec sa pratique *in situ*, les œuvres de Georges Rousse jouent tout autant de la présentation, utilisant le médium photographique, que de la représentation, usant d'une réflexion sur la perspective. Si certaines réflexions ou certaines pratiques, que nous ne développerons pas ici, démontrent que les catégories du Beau, du Sublime, et aussi du Nouveau ne sont plus des conditions permettant de définir les œuvres d'art, ces dernières ne perdent pas pour autant la valeur d'exposer un acte, une idée, un point de vue. La transfiguration peut être conçue comme un effet advenant de l'intention de faire de l'art comme dans le ready-made de Duchamp qui montre que la référence à la sacralité et à l'au-delà peut être écartée de l'œuvre d'art. C'est parfois la parole de l'artiste, son intention ou son geste fondateur qui prend le relais pour définir une œuvre d'art.

L'œuvre serait alors un point de vue conceptuel sur le monde. Dans le cas de Georges Rousse elle serait en effet le résultat d'un processus conceptuel à l'origine d'une organisation de l'espace par l'idée et la pensée, point que nous appuyons ici.

Moins théologique que la transfiguration, nous préférons parler d'idéalisation de l'espace chez Georges Rousse. Idéaliser l'espace ne doit pas se comprendre dans le sens psychanalytique de Freud. Il faut entendre par « idéal » quelque chose qui sort et dépasse la réalité à laquelle l'artiste applique son idée, *idea*. Chez Georges Rousse, parler d'idéalisation est de ce point de vue pertinent car l'œuvre qu'il nous propose est réalisée à partir d'une ou plusieurs idées développées, en premier lieu, dans son esprit dans le but de modifier le réel et de le dépasser. Il est intéressant de

mettre en avant le rapport entre la vision que l'on a d'un objet et sa réalité perçue. L'espace est investi par l'imaginaire de l'artiste. L'idée appartient d'abord à l'artiste, elle est abstraction dans son espace mental. Dans un second temps, il applique cette idée au monde, à l'espace choisi. L'espace se translate par un processus lent, fruit d'un investissement physique et psychique de l'artiste, vers l'idée rendue à travers le médium. L'espace s'achemine progressivement vers l'idée de l'artiste. Chaque action rapproche l'espace conçu et construit de l'espace de l'image, de ce qu'il nous donnera à voir. La chose à voir, *eidōs* en grec, rapproche en ce sens l'espace de l'idée. Quand Georges Rousse installe du texte et des mots, cela nous achemine vers l'idée plus rapidement. C'est à la photographie que revient la tâche de transmettre cette idéalisation du lieu. Il y a également idéalisation de l'espace dans le sens où la photographie se formalise par la projection de ses idées. Le but est de rendre une image se rapprochant de l'idéal qu'il se fait de l'espace. Il cherche à donner à l'objet d'architecture les caractères de son idée propre, de son projet spatial, dans une recherche incessante d'une image idéalisée rendue par la photographie. Tout projet spatial est l'actualisation et la proposition d'un idéal figuré par celui qui le conçoit.

B. L'objet architectural entre projet d'architecture et projet plastique

Si la photographie représente la figure dans l'espace, elle représente également son propre processus de création, son propre processus représentatif, et l'idée définie par l'artiste. Elle figure à la fois l'œuvre et sa constitution, elle se fait index de sa création. Elle serait alors la formalisation du projet de création et la représentation du projet de spatialisation. Au-delà de l'image et des processus mis en évidence, c'est la question plus abstraite du projet qui se donne à voir au travers de l'œil de l'architecte. Faisant écho aux processus de conception et de projection, l'image devient narrative au travers d'un regard de plus grande réceptivité par la mise en rapport de l'image et du discours perceptif qui en découle. La photographie devient l'image esthétisante du projet.

Tout ce discours dépend de l'intention de l'artiste, de la remise en question des données de l'art photographique et de la représentation architecturale et spatiale dans une démarche d'ordre conceptuel et perceptuel basée sur une certaine idéalité du lieu.

1. Georges Rouse, un artiste-architecte ?

Si Georges Rouse est décrit dans nombre d'articles, de catalogues et de livres comme un plasticien à la fois peintre, sculpteur et photographe, il est depuis quelques années qualifié d'architecte²⁴⁴, parfois architecte d'intérieur, d'autres fois « architecte de l'éphémère »²⁴⁵.

« Georges Rouse est assurément photographe, ce que révèle la qualité intrinsèque de ses images dont il assure lui-même la prise de vue, le cadrage, la lumière. Mais il est aussi, tout autant, peintre, sculpteur, architecte, dans le même rapport avec les espaces réels qu'un peintre avec la toile, un sculpteur avec la matière, ou un architecte face à ses plans.²⁴⁶ »

Si ses photographies s'apparentent aux plans des architectes, elles dévoilent elles-aussi un volume construit, ou plutôt conçu. Son travail est donc la sacralisation de l'idée même qu'il se fait des matériaux et outils plastiques : la lumière, la couleur, l'espace, etc. Ces derniers incarnent dans son œuvre un ensemble d'objets esthétiques, à la fois dissociés et joints dans l'espace de la représentation plastique et esthétique, qui constituent son œuvre photographique. Tout espace soumis au travail de Rouse devient une chambre à projet où une multitude de préoccupations personnelles s'entrechoquent.

L'architecture comme objet plastique trouve son sens dans le travail de Georges Rouse. Convoqué dans sa pratique comme matériau du processus global, transformé alors par l'artiste, l'objet architectural présent chez Georges Rouse nous interpelle quant à la question du projet spatial et de sa formulation. Les critiques évoquent toujours son œuvre comme ayant pour finalité la photographie. Il est certain que son travail n'a de sens qu'à travers cette dernière car c'est elle qui assemble l'œuvre. Mais de notre point de vue ce qui donne matière à son corpus serait plus l'espace et la recherche spatiale, espace au sens de projet spatial se définissant à partir de constructions, déconstructions, de vides, de pleins, de lumière, de dimensions et de représentation. La photographie est le support de toute l'ampleur de l'œuvre, sa mémoire, son empreinte. Créer une œuvre est pour Georges Rouse une expérience d'ordre métaphysique. L'art donnant accès à une

244. Un de ses catalogues d'exposition s'intitule d'ailleurs « Architectures ». Nathalie Roux, *Georges Rouse – Architectures, Rencontre Clermont Ferrand 2000-2010*, exposition, Clermont Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot, du 11 mai au 5 septembre 2010, Paris, Éditions Bernard Chauvon, 2010.

245. <https://www.amc-archi.com/article/georges-rousse-architecte-de-l-ephemere-projection-et-debat.6192>,

246. <http://www.georgesrousse.com/actualites/article/collectionneur-despaces/>

autre vision du monde, une autre dimension, ses préoccupations vont au-delà d'un simple jeu visuel. Il nous donne à voir un « tout » plastique à questionner, un autre lieu, un autre temps. Mais plus qu'un espace autre, nous sommes face à un espace d'entre-deux et un temps d'entre-deux, tous deux suspendus. Nous sommes alors témoins d'un processus de réflexion et de création mis en suspens pour être questionné.

L'œuvre de Rouse est, comme nous l'avons vu, très riche et nourrit la problématisation des outils plastiques, des notions esthétiques et spatiales mais également des résonances qui vacillent entre ces dernières.

Les processus de conception et de réception présents dans son œuvre nous semblent très proches de certains processus convoqués par l'architecte. En écartant le contexte actuel de production, nous entendons ici les processus relatifs à la conception de projet d'un point de vue théorique et esthétique et d'un point de vue postural et critique. Certains diront que ces œuvres sont très éloignées de l'architecture dans le sens où elles n'ont pas de fonction d'usage renvoyant au sens fonctionnel de l'architecture ou au sens urbanistique. Bon nombre d'architectes ont pourtant nourri la pensée architecturale par des études d'œuvres théoriques (Peter Eisenmann et Archigram par exemple) ou par des représentations questionnant l'espace et sa composition comme par exemple celles de Théo Van Doesburg. La critique de l'objet architectural n'est possible que si la fonction et le contexte actuel de production de tout bâtiment en sont écartés dans un premier temps. L'essence même de l'architecture d'un point de vue esthétique et la réflexion critique du projet doivent être mises à distance de la question économique et politique. Par exemple, les notions convoquées par un édifice construit tel que « l'habiter » appliqué à une pensée plus large de l'architecture ne se définissent pas seulement comme le fait d'occuper un lieu physiquement. Pour exemple, habiter un espace, comme l'entend Bernard Salignon²⁴⁷, démontre bien que cette notion s'écarte de celle de l'usage pur du bâtiment dans la société. C'est d'ailleurs sur ce point que s'appuie notre recherche, la réflexion sur l'objet architectural ne se limitant pas aux architectes. La production architecturale bâtie est parfois éloignée d'une recherche artistique et sensible de l'espace. Pouvant être très bien conçue, ces productions s'apparenteraient plus à des « constructions » qu'à des « propositions architecturales ». C'est d'ailleurs cette recherche sensible de l'espace qui fonde la condition artistique de l'architecture et que nous retrouvons dans le travail de

247. « Habiter, ce n'est pas s'abriter », « Habiter, c'est construire l'espace dans l'espace. » in Bernard Salignon, *Qu'est ce qu'habiter ?*, Paris, éditions de la Villette, 2010, p. 13.

Rousse.

Le travail de l'artiste questionne à la fois la représentation spatiale, le processus de projet, la conception des espaces, leurs réalisations et toutes les limites de ces derniers qui se nourrissent mutuellement, par le biais de son interprétation du réel et des propositions spatiales qu'il réalise.

L'architecte conçoit un bâtiment, un intérieur, ou même une ville, répond à un programme et des besoins et traduit en plan une réflexion sur le contexte, l'espace, la lumière, les volumes et les matériaux, puis conduit la réalisation, le chantier²⁴⁸. Georges Rousse, en tant qu'architecte-photographe, conçoit un espace, répond à un programme qui lui est propre, à une commande et aux préoccupations esthétiques qui l'animent et qu'il traduit par une photographie. Celle-ci se fait témoin d'une réflexion sur l'espace, la lumière, les volumes et sur les matériaux à la genèse de sa réalisation. En ce sens, il pourrait être qualifié d'architecte par le regard qu'il porte sur l'espace et qu'il traduit dans sa pratique artistique. Figé dans l'image, l'espace conçu ne peut être pratiqué que mentalement.

Georges Rousse étudie le projet et les possibles dans ses aquarelles. La photographie de Rousse est projet et représentation. Elle est représentation de l'image mentale à l'origine du projet, comme nous l'avons précédemment abordé, c'est à dire à la fois projet et idée du projet. Elle est également représentation du projet éclaté tel un plan d'architecte ou plutôt une coupe, c'est un « fragment » du projet extrait de l'ensemble, elle représente une portion du réel par la mise en jeu du fictif. C'est un point de vue sur la réflexion spatiale de l'artiste.

La concrétisation du projet est le point de vue final cristallisé dans l'œuvre mais également la représentation du projet éclaté. L'artiste pratique l'espace concrètement : il démolit, reconstruit, peint, assemble. Face à l'œuvre, nous déconstruisons ce qui est représenté comme proposition spatiale pour finalement déboucher sur l'idée, le concept qui est également projet. Ainsi, en déconstruisant la représentation photographique et en la lisant comme une proposition spatiale, nous appréhendons également l'espace de conception, de projection qui se développe mentalement chez l'artiste par une expérience sensible de l'espace.

L'idée est le projet. L'espace et l'œuvre construite sont le projet. Analyser

248. Il est intéressant de rappeler ici que l'on nomme aussi aujourd'hui architecte informatique des ingénieurs en informatique. Le rôle de ses derniers est d'agencer, raccorder et mettre en œuvre les composants d'un réseau informatique. Par analogie, il existe une similarité entre les deux professions, c'est l'espace dans lequel, ou sur lequel, ils interviennent qui est différent.

l'œuvre de Rousseau par le prisme de l'architecture, nous amène à lire son œuvre comme projection même de l'objet architectural, c'est-à-dire à la fois théorie, projection, spatialité et esthétique. Au travers de la lecture plurielle des espaces, nous sommes amenés à nous questionner sur ce qui fait objet architectural dans son œuvre. L'architecture est souvent réduite et ramenée à la question du projet. Les réflexions et processus projectuels semblent incontournables dans la définition d'un point de vue critique et postural de l'architecte, sans pour autant prétendre qu'ils définissent à eux-seuls l'architecture comme discipline.

« Quand y-a-t-il œuvre architecturale ?²⁴⁹ » D'après Jac Fol, il y a architecture dans tout domaine d'activité qui produit des objets architecturaux et lorsque l'étude et la mise en critique de ces objets améliorent la connaissance de l'architecture. D'un point de vue esthétique, il ne s'agit pas d'étudier l'ensemble des objets mais de les utiliser pour alimenter une connaissance de l'architecture par la mise en évidence des familiarités qu'entretiennent ces objets. L'architecture en ce sens ne correspond pas à tout ce qui est bâti.

Et c'est en ces termes que Georges Rousse nourrit notre vision de l'objet architectural. Notre point de vue s'appuie sur le fait que le « projet » se définit comme un des produits de l'architecture et nous écartons comme produit le pur « bâti ». Il existe bien des objets bâtis qui ne relèvent aucunement de l'architecture, puisque précisément, ils ne sont l'objet d'aucune conception architecturale comme processus questionnant les possibles – à ne pas assimiler à la volonté de bien distribuer les espaces, ou de bien monter les murs. Toute construction n'est pas forcément un objet architecturalement déterminé, c'est à dire qu'il n'est pas principalement déterminé par une « volonté architecturale »²⁵⁰.

La volonté architecturale – à l'instar de l'intention artistique – ne suffit tout de même pas, selon Jac Fol, à constituer l'objet architectural. Il considère comme œuvre architecturale toute réflexion, réalisation, élaboration qui est soumise à une « intention cultivée de faire de l'architecture et dans laquelle se reconnaît le « monde architectural »²⁵¹ ».

L'œuvre de Rousseau porte en ce sens les enjeux de l'architecture. La mise en espace de son projet sert néanmoins principalement un objectif photographique : celui de nous inciter à pénétrer l'espace par le regard pour rendre lisibles les pièges

249. Jac Fol, « Condition artistique de l'architecture », in Jac Fol et Christian Girard (éd.), *L'architecture, en théorie*, Paris, J.-M. Place, 1996, p. 12.

250. *Idem*, p. 15.

251. *Idem*, p. 16.

proposés, inhérents au travail d'homogénéisation de l'espace que propose la photographie. L'objet architectural se retrouve présenté frontalement, la mise en volume du projet sert la platitude de l'image générée pour se faire rebâtir mentalement en lui redonnant ses coordonnées spatiales. La projection mentale de Georges Rousse se définit en deux dimensions, se construit en trois dimensions pour finalement être ramenée aux deux dimensions de la photographie, et c'est finalement le processus inverse qui caractérise le travail de réception.

Nous nous retrouvons face à une amplification de la présence du lieu et de l'objet architectural visé, transformé par la figure installée et spatialisée à son tour : elle prend et donne corps à l'objet architectural.

2. Processus de projection

Le projet est le processus qui rend intelligibles une pensée et son expression. C'est ce qui caractérise l'intention de l'œuvre, son dessein défini par la *cosa mentale*. Les pensées sont mises en mouvements et estimées dans un espace mental où se génèrent les possibles. La considération des possibles est amorcée et caractérise le processus de conception.

Pensée en acte

Le projet en architecture désigne la démarche et le produit du travail de conception. Le champ architectural se voit souvent réduit à la sphère du projet. Il est donc intéressant d'avoir un regard critique sur la place du projet dans le domaine architectural. Cette notion n'a pas toujours été au centre de la discipline, elle apparaît à la Renaissance. L'architecture pourrait se définir comme une proposition d'un certain regard sur le bâti, à la fois celui de l'architecte et celui du spectateur. L'édification pourrait être lue comme la conséquence du projet, une de ses formalisations possibles. La mise en forme ne caractérise pas en soit le projet bien que tout projet doit pouvoir être représenté. Toute l'essence du projet se traduirait alors par cette recherche de conception : le projet est avant tout une production de l'esprit. Cette idée est d'ailleurs déjà présente dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, véhiculée par Ledoux et Boullée. Ces derniers considèrent l'architecture comme conception séparée de « l'art de bâtir ». Mais cette vision du projet architectural est critiquée notamment vis-à-vis de la question de l'utilité,

dépendante de la société, de la politique et du constructif. Le projet, de ce point de vue, doit être étudié par le principe d'organisation et de disposition des espaces mais également par le principe des sensations. Il s'exprime par le fait de réunir et de diviser en même temps. Le projet se retrouve à la genèse de la proposition d'une vision du monde, d'une spatialité qui orientera notre « être au monde ».

L'architecte édifie au préalable tout projet « dans sa tête » avant de le représenter. Ce qui caractérise l'architecture réside en la formulation préalable du projet dans l'espace mental de l'architecte. L'espace est initialement conçu de manière abstraite. Il est d'abord projeté mentalement avant d'être projeté par une représentation. Les premières représentations sous formes d'esquisses vont alimenter ce processus mental par une mise en dialogue entre l'image visuelle, l'image représentative et les images mentales. « L'espace vrai fait de l'architecture une substance, la pensée fait de l'espace architectural une abstraction.²⁵² »

L'espace architectural est défini par un travail de pensée. L'analyse se place dans un contexte existant, à la fois contexte de pensée lié à la culture et contexte géographique en lien avec le lieu où elle prendra corps. L'étude du contexte, l'expérience de l'architecte et sa culture donnent naissance à une idée, ce que l'on appelle le concept. La notion de concept est utilisée aujourd'hui dans les écoles d'architecture pour définir l'idée fondatrice du projet comme initiatrice du discours. L'utilisation de cette notion en ce sens est critiquable car elle s'applique à l'idéalisation de la forme et permet de justifier le projet et son implantation. Le concept appartient à l'abstraction et tout concepteur est influencé par son intuition qui s'en différencie. Le concept et l'intuition travaillent ensemble à la définition du projet.

« Les plans de l'architecture sont les premiers messagers d'une pensée spatiale²⁵³ » affirme Jean Attali, et c'est cette pensée qui nous permet de saisir et de définir le projet, avant qu'elle ne se fige et s'aliène dans l'œuvre réalisée. Nous prenons le parti d'utiliser la notion de projet comme processus de pensée de l'espace et proposition d'une spatialité. Le débat cyclique du statut de l'architecture que l'on réduit au projet et celui concernant sa place dans les arts, sont alors mis à l'écart. L'objet architectural est projet et sa définition est à réactualiser

252. Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1971, p. 33.

253. Jean Attali, *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2001 p. 9.

continuellement. Nous sommes convaincus que d'un point de vue architectural le projet transcende et dépasse le monde des idées pour se faire bâtir, mais une fois bâti il n'est plus proposition mais résolution. L'acte de pensée préfigure l'acte de construction. C'est en ce sens que nous faisons l'expérience du projet dans la pratique de Georges Rousse, car même si ses propositions sont construites, elles permettent l'appréhension du processus de conception du projet par actions projetées en pensée. Nous pourrions lire pour chacune des œuvres ou des séries de Rousse à la fois la présentation et la recherche cyclique de propositions de projet, entre cheminement mental et formalisation construite, qui s'actualisent à chacun des nouveaux lieux rencontrés et se [dé]construisent à chacune des expositions où son œuvre est présentée.

Selon la définition d'Etienne Souriau²⁵⁴, d'un point de vue esthétique le projet du latin *projectus* signifiant « jeté en avant », représente la proposition et la décision de formaliser quelque chose. Il équivaut alors au passage de l'étude à l'acte final et, en ce sens se distingue de l'œuvre. Le projet correspond à la pensée des possibles, comme démarche et processus. Il peut porter deux sens complémentaires. Le premier est celui du dessein comme anticipation, intention d'un acte futur ou comme fin même visée par cette intention, plus ou moins représentée et relevant du futur et du possible. Le second est celui de l'esquisse préparatoire : le plan établi qui permet d'appliquer l'intention, de réaliser l'œuvre, sur papier ou de la matérialiser en volume par une maquette. Il reviendrait à la première mise en ordre après avoir quitté les recherches théoriques et abstraites. « Le projet est toujours de l'inachevé. Mais à la différence de l'ébauche, il a une valeur motivante et une marche vers la réalisation qui l'accrédite d'un accomplissement.²⁵⁵ »

La démarche de projection se qualifie donc par l'ensemble des techniques et des processus qui ont pour but de lier une représentation à un point de vue spécifique, une intention ou un concept. Ces processus prennent racines parfois sur un plan constructif, d'autres fois sur un plan psychologique, mental et subjectif, et combinent souvent les deux. Il est intéressant de s'appuyer également sur la définition de Jacques Morizot²⁵⁶ qui met en avant la double face de la projection, comme mise en scène géométrique et « labyrinthes obscurs de l'expressivité ». En géométrie, les transformations projectives conservent des correspondances de propriétés, par exemple l'alignement de points restera une droite. L'application

254. Etienne Souriau, « Projet », *op. cit.*, p. 1242 .

255. *Ibidem*.

256. Jacques Morizot, « Projection » in Jacques Morizot et Roger Pouivert (dir.), *op.cit.*, p. 364.

artistique majeure est bien entendu la perspective linéaire développée au XV^e siècle à Florence. La perspective est une projection centrale sur un plan défini et par un point donné, le point de vue comme section du cône visuel. En y ajoutant le point de fuite, lieu de convergence des parallèles, et un point de distance, la profondeur est rendue. La « construction légitime » de Leon Battista Alberti rend une image convaincante. Le dispositif de mimésis permet de déduire le point de vue, obéissant à ce que Gombrich appelle le témoin oculaire²⁵⁷. L'œuvre de Georges Rousse nous permet à la fois l'expérience de la mise en scène géométrique et des pensées constitutives de la conception de l'espace.

La projection renvoie également à ce qui la décompose et la restructure. En le reliant avec notre expérience personnelle, nous interprétons certaines formes – accidentelles – et retenons de certaines images des détails subjectifs. Ces formes peuvent être à l'origine du travail de l'imagination. En ce sens, les aspects subjectifs deviennent prépondérants quand l'organisation objective fait défaut. L'imaginaire joue un rôle primordial dans l'activité de projection dont les sources de stimulation sont variées.

L'architecte projette mentalement des actions : cloisonner un espace, disposer des volumes, composer une façade, ou encore, définir un objet spatial cohérent font partie de sa réflexion. L'architecte pense en actes imagés dans toute conception spatiale. Même si la pensée est abstraite elle se définit spatialement car le processus de conception mobilise les sens. Le processus de conception définit donc la mise en espace et la mise en image de la pensée projectuelle.

Interroger le projet a pour vocation d'interroger le fondement de l'architecture, dépassant l'acte de bâtir comme le définissait Vitruve. La pensée et sa construction, au sens d'élaboration et d'organisation de la pensée, préfigure l'acte de construire. La pensée du projet est d'abord abstraite et virtuelle et se concrétise par une image mentale avant de se représenter comme proposition spatialisante.

Pensée en image

Les images nous entourent et façonnent notre manière de percevoir le monde. Elles peuvent être physiques et mentales, sur papier, sur une photographie, sur un écran, ou seulement imaginées et projetées. Le travail de l'architecte se place au cœur de l'interaction entre l'homme, le monde et ses représentations. Les images créées au sein du projet entrent toujours dans une temporalité prospective. Par son

257. Le principe du « témoin oculaire » permet de déduire de l'analyse de l'image la position qui fut celle de l'observateur de la scène. Voir Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye*, Paris, Phaidon, 1982.

rapport avec le réel, avec l'idée, avec l'espace, avec le mouvement, le virtuel, le figé, le ressenti, l'image s'exposant est au cœur de la pratique du projet et de sa modélisation. Lieu d'expression et d'imaginaire, le sens de l'image problématise notre intention de modeler le monde.

L'image est à la fois support et contenant de notre vision du monde et du projet. L'image transforme le réel, elle lui donne sens et la perception s'en trouve modifiée, une réaction lui est sous-jacente. Comme objet-signifiant, l'image est souvent utilisée comme angle d'accroche. Elle est critère de lecture, outil de projection et outil de représentation. L'image doit être utilisée comme un outil d'interrogation de notre perception, de notre conception et de notre point de vue.

L'image intervient à différents stades du projet. Nous trouvons les images de références qui peuvent être de sources multiples (art, cinéma, objet, etc.) stimulant le processus de création. Les images mentales enclenchant le processus de production interviennent ensuite. Les images d'expression du projet, à l'esquisse sous forme d'aquarelle par exemple, au cours de l'avancement, sont le moyen de signifier une idée, une intention, une ambiance, un volume. Et nous pouvons également citer les images de rendu qui sont utilisées soit comme prospective, soit comme publicité dans sa forme finale. L'image est un outil d'expression et de communication avec ses travers que nous devons connaître et maîtriser. Une image peut être trompeuse, floue, apocalyptique, mais elle doit être esthétiquement la formalisation d'une idée ou d'un ensemble d'idées. Les images en lien avec le projet sont également force de proposition.

Lorsque l'on parle d'image et d'architecture, le « rendu » est le plus généralement évoqué. Il désigne souvent la publicité du projet dans sa forme finale et revêt la valeur de projet s'il concrétise et représente une idée, un choix. Il est cependant intéressant de voir que ces images présentent un projet « idéalisé » ou « sublimé ». L'image se retrouve totalement détachée de la réalité et la dépasse. Elle permet de voir et figurer le projet sans compromis visant la perfection, ce qui n'est plus le cas dans la réalité. De ce fait, l'image du projet sera donc proche de la projection mentale que l'architecture s'en est faite. Elle sert aussi à la communication et à la formalisation du projet permettant de faire comprendre de manière plus expressive une idée et parfois de formuler les contraintes.

L'image s'avère importante en tant qu'outil de projet. Entre démonstration, perception et représentation, elle est au cœur de ce processus. Chargées de symbolique, liées aux référents auxquels elles renvoient, les images dans ce processus vont alors orienter ou suggérer des espaces, des propositions, des choses. Elles figent, sous le point de vue choisi du concepteur, l'ensemble du projet dans sa

globalité ainsi que la formulation de ses détails. L'image construite fait alors force de proposition et d'idée.

Chaque projet se retrouve scénarisé dans un flux d'images idéalisées, à la fois images mentales, métaphoriques, sensorielles et représentatives. Le processus projectif est affaire d'images. La conception architecturale prend souvent comme support un corpus figural pour développer sa pensée. La figuration architecturale n'est pas neutre dans la construction d'un projet. « De la Renaissance jusqu'aux montages d'Archizoom²⁵⁸, le panthéon des images ne cesse de déconstruire et reconstruire les scénarios possibles de nouvelles utopies²⁵⁹. »

Réaliser un projet suppose de proposer une « vision », de faire des choix, d'associer et rassembler des éléments hétérogènes dans une configuration qui a du sens et qui est inédite face au contexte. Les images sont outils du projet car elles sont le signe d'idées concrètes ou mentales qui le fondent et le nourrissent. Elles prennent place dans la recherche et l'inspiration, elles alimentent la réflexion et appuient la découverte. Elles figurent l'intuition et l'idée mais également le processus de projet. L'image se définit par l'interface de notre œil. C'est à partir de l'œil que la projection peut se faire par mouvements internes ou externes. Les images sont projetées et questionnées dans l'espace mental de l'architecte, *camera obscura* visuelle.

Outils de connaissance, de diagnostic et de projection, les images servent à toute conception. Anne Frémy le démontre dans sa thèse²⁶⁰, abordant l'image de référence comme image édifiante. Sa réflexion pourrait s'élargir à tous types d'images intervenant dans le processus de projet.

La pensée en image évoque alors la projection visuelle imagée qui aborde les questions relatives aux spatialités et aux ambiances. Pour Peter Zumthor, la pensée en image est une des définitions du projet architectural. Selon lui, l'architecture doit parler d'elle-même et n'est pas métaphorique.

« Penser en image par association d'idées, de manière effrénée, libre, ordonnée et systématique, penser en images architecturales, spatiales,

258. Fondé à Florence en 1966 et dissout en 1974, le groupe florentin est emblématique du mouvement radical italien. Archizoom se place au cœur de l'avant-garde en matière de design et d'architecture. Par une démarche critique, le groupe rejette les doctrines modernistes du XX^e siècle et leur modèle de la société. Par la dérision, il cherche à dénoncer la crise culturelle occidentale et ce qu'ils définissent comme l'appauvrissement généralisé de la création. Archizoom développe une recherche sur la ville, l'environnement et la culture de masse, à travers leur projet *No-Stop City* et pose ainsi les jalons théoriques d'une recherche radicale en architecture.

259. Philippe Potié, « L'oeil de la théorie », *Le visiteur* n°17, 2011, p. 61.

260. Anne Frémy, *L'image édifiante. Le rôle des images de référence en architecture*, thèse de doctorat en aménagement, architecture, sous la direction de Philippe Potié, soutenue le 09/12/2016.

colorées, sensorielles – c'est ma définition préférée du projet d'architecture.²⁶¹ »

Le processus de projection sollicite des images de toutes sortes dont les vecteurs de figuration sont multiples : inconscient, rêve, souvenir, culture architecturale et personnelle en sont à l'origine. Nous portons en nous des images d'architectures qui nous ont marqué, des ambiances, des expériences atmosphériques et perceptuelles. La définition de l'image mentale alimente l'image représentative et inversement. L'image figurant l'idée est sublimante dans le sens où, par un langage représentatif, elle permet de rendre concrète l'abstraction de l'idée, et ce faisant, elle sert la proposition du projet comme idée et idéal possibles.

Le processus de projet se définit par l'intermédiaire de l'œil, la pupille de l'architecte s'apparente à l'interface que créent les photographies de Rouse, interface entre modélisation et représentation, entre abstraction et réalisation, virtualités et réalités. D'ailleurs, même si certaines dimensions de son œuvre se définissent comme virtuelles, elles restent, à l'instar de l'architecture, substantielles car même sans substances concrètes elles influencent les sensations et les perceptions.

Voir, entrevoir et prévoir sont trois fonctions, relatives à l'image et aux visuels, qui se retrouvent toutes confrontées dans l'œuvre étudiée. Georges Rouse pratique cette pensée en images – arbitraires, affectives, latentes, analogiques, utopiques, mais également construites, métaphoriques, visuelles – et le spectateur la pratique à son tour via le processus de réception.

C'est donc en premier lieu par la pensée que se définit le processus de conception spatiale, le projet. Face aux photographies de Georges Rouse nous projetons notre corps virtuellement à partir d'une expérience visuelle. La perception en acte de l'espace feuilleté proposé s'active virtuellement pour finalement explorer sensoriellement le projet conçu par l'artiste. Par une pensée en acte et en image, nous faisons l'expérience d'une proposition spatiale qui elle-même a été définie par l'artiste par une pensée en mouvement.

261. Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p.69.

3. Espaces de conception

L'objet-architectural, auquel nous rapportons l'œuvre de Georges Rousse, est finalement une mise en abîme du détour que l'artiste réalise pour arriver au projet photographique. Il y intègre des espaces réels et virtuels, une trace de la réalité à des expressions imaginaires. Entre la volonté, les intentions du photographe et le travail de réception du regardeur, d'interprétation de l'architecte, la réflexion s'achemine vers cette ouverture aux possibles concernant la conception de l'espace et le sens de l'objet photographié. Cette idée d'ouverture que l'artiste impose à l'espace dépasse totalement le simple cadre de son œuvre photographique. Cette idée est remarquable dans son œuvre selon bien des aspects d'un point de vue analytique de l'espace et de sa représentation – flottement spatial dans les escaliers, flottement temporel dépendant du processus photographique, ouverture des dimensions de l'espace photographié, etc. Ces thématiques de flottement et d'ouverture résident également dans la lecture des objets plastiques et des processus.

Un détour par le rêve

Face aux photographies de Georges Rousse, nous « déchirons » l'image présentée pour pénétrer finalement par le biais de notre espace imaginaire, dans celui de l'artiste. L'imaginaire, puissance mentale, suscite la création d'apparences instables, fluides et en mouvement continu. L'espace de la forme étant lui-même fragmenté, les relations entre ces partitions éclatées dans l'espace retrouvent une logique *figurée* dans la photographie. L'artiste modifie, par un détour « hors de la forme », la figuration de la forme elle-même.

Comment écarter la relation au rêve et le rapport logique à ces sentiments ? Nous pensons au « défaut d'expression », « déchirure » ou « défaut constitutif » du rêve que nous propose de comprendre Freud « [...] les relations logiques, incapables d'être représentées dans le rêve en tant que telles, seront *figurées quand même... au moyen d'une défiguration appropriée* »²⁶².

La construction très organisée des scènes imaginaires et projectuelles créées par Rousse, dont la cohérence est une des conditions de sa révélation, caractérise la réception de ces images relevant de la mise en jeu du fictif. Souvent peu compréhensibles au premier regard, elles demandent à être décryptées, ce qui

262. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op.cit.*, p. 185.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 151 : Georges Rousse, *Clermont-Ferrand 2008*, 2008.

rappelle la construction des rêves, flux d'images parfois floues où la cohérence se révèle dans un second temps.

« Les différents éléments de cette construction complexe sont les uns à l'égard des autres dans les relations logiques les plus variées. Il y a des pensées de premier plan et des pensées d'arrière-plan, des digressions et des éclaircissements, des conditions, des démonstrations, des oppositions.²⁶³ »

Freud écrivait à propos des rêves : « [...] le rêve parvient à faire ressortir quelques-unes des relations logiques entre ses pensées en modifiant d'une manière convenable leur figuration.²⁶⁴ ». L'image photographique peut se lier à la figuration du rêve permettant de rendre cohérentes les relations entre les fragments peints. C'est également la décomposition des fragments qui rend cohérente l'image de la figure. Les relations logiques sont déduites mentalement dans un second temps.

Les relations logiques telles que « quand », « parce que », « bien que », marquant la continuité d'un discours et nous permettant de le comprendre, ne sont pas représentées dans le flux des rêves. Nous ne pouvons donc ici écarter le lien entre les images artistiques et le rêve, ce qui a été souligné par Freud :

« [Le rêve] laisse là toutes les conjonctions et ne travaille que sur le contenu effectif des pensées du rêve. C'est à l'interprétation de rétablir les liens supprimés par ce travail. Ce défaut d'expression est lié à la nature du matériel psychique dont le rêve dispose. Les arts plastiques, peinture et sculpture, comparés à la poésie, qui peut, elle, se servir de la parole, se retrouvent dans une situation analogue : là aussi le défaut d'expression est dû à la nature de la matière utilisée par ces deux arts, dans leur effort d'exprimer quelque chose.²⁶⁵ »

Rappelons également les propos de Georges Didi-Huberman qui souligne le paradigme défaillant des arts visuels. Il aborde ce défaut d'expression qu'il qualifie parfois de faille et de déchirure, et qui renvoie ici encore à un entre-deux.

« Et, dans ce mouvement contraignant, *la déchirure ouvre la figure*, à tous les sens que pourra prendre ce verbe. Elle devient comme le principe et l'énergie mêmes – suscités par l'effet de déchirure, à savoir l'absence – du travail de figurabilité. En creusant la représentation, elle *appelle* la figure et sa présentation, elle enclenche le processus infini du détour qui fondamentalement, caractérise la notion même de figure.²⁶⁶ »

263. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 269.

264. *Idem*, p. 270.

265. *Idem*, p. 269.

266. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. op.cit.*, p. 186.

Dans un rêve tout élément peut signifier une chose et son contraire, parfois même les deux à la fois. Certitudes et clarté ne sont pas caractéristiques du rêve. Le fictif se mêlant au réel, il reste difficile, voire impossible, de comprendre ce que l'on voit et d'en dégager une signification claire. Mais la signification des songes se retrouve dans l'analyse des possibilités et dans la mise en dialogue ouvrant vers des lectures et des discours composites.

Freud évoque ces associations étranges du rêve :

« La possibilité de former des images composites est au premier plan des faits qui donnent souvent au rêve un cachet fantastique ; elles y introduisent, en effet, des éléments qui n'ont jamais pu être objets de perception. Le processus psychique est évidemment le même que celui qui nous fait nous représenter ou dessiner pendant la veille un centaure ou un dragon. La différence est que les créations fantastiques de la veille sont déterminées par l'impression qu'elles sont destinées à faire, tandis que les images composites du rêve sont déterminées par un facteur qui demeure à leur forme : ce qu'il y a de commun dans la pensée du rêve.²⁶⁷ »

La formation composite chez Freud peut être obtenue de différentes façons. Au regard de notre propos, ce qui nous paraît intéressant dans son travail réside dans les concepts caractéristiques du processus d'élaboration des rêves. Il faut tout d'abord leur distinguer deux contenus différents : le contenu manifeste et le contenu latent des rêves. Le contenu manifeste serait le scénario du rêve qui se déroule tel que le rêveur en garde le souvenir, souvent confus et absurde, il ne trouvera son sens que s'il est mis en relation avec le contenu latent dont la manifestation serait symbolique. Pour Freud, le contenu latent correspond à l'ensemble des pensées refoulées à l'origine du rêve mais dont nous n'avons pas immédiatement conscience. Il caractérise le sens du contenu manifeste qui serait alors sa condition de restitution. Le contenu latent définit le véritable sens du rêve : les pensées et les désirs sont comme censurés pour prendre la forme du contenu manifeste. L'élaboration du rêve dépend donc, d'après Freud, d'un processus qui permet au contenu latent de devenir, par un travail de construction et suite à un refoulement, le contenu manifeste. Les images relatives au contenu manifeste du rêve représentent les pensées latentes de manière voilée ou codée. Ce processus

267. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 279.

d'élaboration, permettant de passer d'un contenu à un autre, peut mobiliser différentes logiques propres à l'inconscient : condensation, déplacement et figuration (parfois nommée figurabilité ou transposition).

Dans le cas de la condensation, plusieurs éléments du contenu latent peuvent être rassemblés en une unité disparate. Le travail du rêve revient à une sorte de compression qui fait qu'un petit nombre d'images du contenu objectif évoque une diversité beaucoup plus grande d'idées latentes. Par exemple, une même personne peut représenter plusieurs personnes. Le contenu manifeste est en conséquence « polysémique », plusieurs pensées sont figurées par une même image :

« Une technique plus compliquée réunit en une image nouvelle les traits de l'un et l'autre objet et utilise adroitement les ressemblances réelles. Selon le matériel et l'ingéniosité qui a présidé à cet assemblage, la forme nouvelle peut sembler tout à fait absurde ou apparaître fantastique. [...] les deux représentations se recouvrent, et il y a une sorte de concurrence entre les images visuelles.²⁶⁸ »

Le déplacement concerne la notion de l'intensité affective. Cela correspond donc à une opération de substitution par laquelle l'intérêt est déplacé des pensées importantes à des éléments indifférents. Les détails du contenu manifeste semblant anodins sont en relation à des pensées latentes très importantes, ce qui est extérieur et accessoire est placé au centre. La possibilité de ce transfert repose sur le fait que l'inconscient ne répond pas aux contraintes et aux séparations logiques, où peuvent donc être générés des contenus qui s'assimileraient à des fautes de raisonnement dans la pensée consciente.

La figuration renvoie à la mise en image d'un souhait ou d'un désir, de leur mise en scène dans les images visuelles. Elle concerne la dramatisation figurée comme représentation métaphorique. Certains éléments logiques du texte, comme les liaisons, ne seront pas forcément traduits en images mais le processus permettra la figuration de certaines relations conceptuelles et abstraites, comme par exemple la représentation du lien logique par la contiguïté spatiale ou temporelle, de la causalité par succession, etc. Les contraires peuvent être réunis en un seul et même objet, la relation logique liée à cette pensée du rêve est la ressemblance, l'assimilation.

Relier ces processus d'interprétation des rêves, comme images mentales

268. Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 279.

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 152 : Georges Rouse, *Berlin 1984*, 1984.

produites inconsciemment, aux images que nous propose Georges Rousse nous paraît être un angle d'approche intéressant. Plusieurs « langages » sont étudiés dans l'interprétation des œuvres de Rousse : nous pouvons lire un langage métaphorique de l'idée que Rousse transpose dans ces espaces mais également un langage spatial et visuel développé dans ces espaces clos dont la seule lecture se fait par l'interface de la photographie.

Dans *Berlin 1984*, dans un espace désaffecté, Georges Rousse peint une figure centrale polysémique répondant aux caractéristiques de la « condensation ». La figure peinte est à la fois un poids et une bascule à l'intérieur de laquelle une figure humaine est représentée qui, marquant simultanément le mouvement ascensionnel du poids et du basculement, annonce la chute. Cette impression est d'ailleurs amplifiée par le flottement de la figure dans l'espace mais également par la présence des deux portes de part et d'autre de la figure. Éléments sur pivots, les portes, par leur ouverture en suspension, laissant apparaître les espaces en arrière-plan, nous permettent de supposer que leur mouvement va accentuer la chute et la bascule. Elles pourraient symboliser un effet de balance, les bras même d'une balance, le futur incertain peut tout faire basculer d'un côté. Cette représentation de chute et de basculement mis en suspens par la photographie pourrait alors, par « déplacement », évoquer le basculement du bâtiment lui-même, et, par conséquent, sa perte. Le contenu latent pourrait alors être la volonté de l'artiste de figer la transformation de ce lieu. Il ne restera de cet espace que la photographie, le basculement évoquant la destruction imminente du lieu. Le contenu latent pourrait aussi se comprendre, par « figuration », par l'image photographique elle-même car elle serait constituée d'une succession d'images fragmentées dans l'espace dont les liaisons ne sont pas visibles.

« Ces personnages qui flottent dans l'espace me ressemblent étonnamment ; ils sont la projection de mes fantasmes, de mes chutes dans le vide, dans l'univers.²⁶⁹ »

Dans le domaine de l'interprétation des rêves étudié par Freud, la notion la plus intéressante pour accompagner notre propos réside dans le fait que les rêves constituent une « langue » – imagée –, entre ce qu'ils nous racontent et ce qu'ils nous cachent, et que nous cherchons à rendre accessible. Le rêve est fondé sur une écriture qui participe à l'espacement de ces propos dans un espace mental.

269. Georges Rousse, « Le feu, le rouge et le noir pour arriver à l'errance. », entretien avec Frédéric Bouglé, décembre 2013-janvier 2014, in Armelle Canitrot, Frédéric Bouglé et Anne-Marie Garat, *op. cit.*, p. 95.

« [...] le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription (*Übertragung*) des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrions connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original. Nous comprenons les pensées du rêve d'une manière immédiate dès qu'elles nous apparaissent. Le contenu du rêve nous est donné sous forme d'hiéroglyphes dont les signes doivent être successivement traduits (*übertragen*) dans la langue des pensées du rêve²⁷⁰. »

Les concepts de condensation, déplacement et figuration montrent bien des mouvements entre un discours de l'inconscient qui se figure par image dans le rêve et l'interprétation faite pour en extraire le « contenu latent ». Pratiquer visuellement les espaces transformés par Rousse revient dans ce cas à éprouver son espace imaginaire via notre propre espace mental. Entre mouvements figuratifs et discours, se déploie alors, par de multiples translations de positions et de détails de l'image, une recherche de compréhension. Nous expérimentons, au travers de notre œil, le langage spatial que l'artiste nous propose.

L'œuvre de Rousse, par déplacement et utilisation de l'anamorphose « niée », semble dévoiler métaphoriquement le discours pluriel qu'il sous-entend. L'indécision, le doute ou le sentiment de suspension face à une photographie de Rousse ne nous incite pas seulement à voir la trace d'une réalité concrète ou proposée mais également à faire l'expérience de l'émanation d'un espace utopique et métaphorique.

« Il y a donc des pays sans lieu, et des histoires sans chronologie ; des cités, des planètes, des continents, des univers dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes, sont-ils nés comme on dit dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leur cœur : bref, c'est la douceur des utopies.²⁷¹ »

L'imposition d'un point de vue et d'un cadrage quelque peu castrateur empêche le spectateur d'appréhender la vision globale de l'objet à laquelle il est généralement accoutumé. Par ce procédé, le photographe dématérialise finalement l'espace photographié et le projet en les projetant doublement dans l'imaginaire, dans l'espace clôturé d'une image qui, paradoxalement, se retrouve lieu de mise en jeu de virtualités dans l'espace de réception. Les ancrages à la réalité s'éloignent. La

270. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 241-242.

271. Michel Foucault, *Le Corps utopique - Les Hétérotopies*, Paris, 2009, p. 23.

troisième dimension spatiale se retrouve dans un jeu de déplacement. L'espace qui nous est présenté peut se découper de manière infinie. Chaque élément de la photographie constitue une réalité autonome que l'on cherche à libérer de la totalité cohérente présentée.

L'idée et le projet se retrouvent être à la fois l'œuvre, le concept et leur représentation. L'objet réel photographié ainsi que l'objet imaginaire suggéré et conçu se superposent alors dans l'image. L'image traduit en termes de symboles ce qui relève, dans un même temps, du factuel et du métaphorique. Par ce jeu de réflexions, de renversements, de dimensions, les photographies de Rousse donnent à se superposer des objets conçus relatifs au réel, à l'imaginaire et au virtuel. Ces objets sont des projections d'espace. L'évidence est renversée : entre quelque chose de visible, d'invisible et un discours, une force s'y détache. Le spectateur trouve du plaisir, de la volupté dans cette ambiguïté spatiale qu'il pratique mentalement.

Evoquant la mise en jeu du fictif, Christine Bignet explique l'enjeu lié à la création de l'ambiguïté dans l'image photographique dépassant le rôle de témoin de la réalité.

« Dans la vaste catégorie de l'opposition cette fois à la réalité, le choix du narratif entraîne la projection d'un autre dans le même ; la métaphore vise à montrer qu'un même peut être vu comme un autre (ou vice versa, qu'un autre peut être vu comme un même), et la scène imaginaire à exposer comment l'autre peut nous dévoiler l'autre du même (la part d'autre du même).²⁷² »

La confrontation de l'autre et du même à la base de la réflexion de cette dernière est encore un exemple de l'ouverture des écarts, zones de tensions, permettant une « re-création, in-finie, de l'œuvre.²⁷³ ».

« La photographie pourrait-elle faire de même, nommer – montrer – une chose pour en signifier une autre ?²⁷⁴ ». La photographie de Rousse pourrait-elle être alors la métaphore ou le symbole du projet spatial et de sa virtualisation ?

Considérer les possibles

Par les dispositifs qu'il use de manière paradoxale : l'anamorphose statique, la photographie comme représentation et la modélisation inversée, l'œuvre de

272. Christine Bignet, *La mise en jeu du fictif dans la photographie*, op. cit., p. 420.

273. *Ibidem*.

274. Jean Arrouye, *Métaphores photographiques*, Creaphis, Paris, 2004.

Rousse vient à virtualiser le projet spatial lui-même. Bien que la perception en acte permette de s'acheminer virtuellement et mentalement, l'espace composé spatialement reste latent et le projet spatial se place entre une réalité appréhendée corporellement par l'artiste mais seulement suggérée dans la photographie. Il est manifestation de possibilités, un incertain insaisissable qui ne peut pas être actualisé dans sa globalité et ses trois dimensions. L'œuvre photographique contient virtuellement ce que l'artiste a réalisé en actes. Elle contient également le monde qu'elle représente même si un seul point de vue nous est montré, et elle est caractérisée par la *présence de l'absent*, « c'est-à-dire qu'on y éprouve très vivement l'existence puissante, dans l'œuvre, de ce qui n'est pas ouvertement révélé²⁷⁵ ».

Par une perception en acte, le regardeur agit en percevant, ce qui lui permet d'appréhender les possibles spatiaux. Les possibles sont donc considérés par l'artiste dans le processus de conception mais également arpentés et mesurés dans le processus de réception.

Toujours entre deux états, entre virtuel et réel, entre abstraction et réalité, le projet expérimenté chez Georges Rousse renvoie au processus de conception du projet en architecture, à la considération des possibles. La virtualisation sous-jacente, appuyée par un mouvement de construction, de déconstruction et de reconstruction, place toujours les entités convoquées entre deux dimensions, deux états. Ce changement d'état rejoint l'idée de sublimation, déjà évoquée précédemment²⁷⁶ de manière figurée, rappelant un procédé de changement d'état des corps en chimie.

La notion de sublimation²⁷⁷ peut porter des définitions variées, relatives à

275. Etienne Souriau, « Virtuel/virtualité », *op. cit.*, p. 1476-1477.

276. Nous renvoyons ici à la sous-partie intitulée « Vers une architecture sublimée », p. 217.

277. <http://www.cnrtl.fr/definition/sublimation>.

A. –

1. *ALCHIM.*, vx. Première préparation nécessaire consistant à purifier la matière par le moyen de la dissolution et de la réduction en ses principes, afin de permettre, quand elle est libérée de ses liens, d'agir (d'apr. *GDEL*).

2. *CHIM.* Opération consistant à faire passer un corps directement de l'état solide à l'état gazeux, sans passer par l'état liquide. *Sublimation du camphre. La sublimation est une opération à l'aide de laquelle on réduit à l'état de vapeur* (Deschamps d'Avallon, *Compendium pharm. prat.*, 1868, p. 130). *L'iode officinal est le produit purifié par sublimation* (Lebeau, Courtois, *Pharm. chim.*, t. 1, 1929, p. 78).

♦ *Chambre de sublimation. Les chambres de sublimation sont (...) [parmi] les dépendances [du laboratoire d'un four]* (Al. Brongniart, *Arts céram.*, t. 1, 1844, p. 187).

B. – *Au fig.*

1. Action de purifier, de transformer en élevant. Synon. *exaltation, purification. Le martyr est une sublimation, sublimation corrosive* (Hugo, *Misér.*, t. 2, 1862, p. 654). *Son spiritualisme éclectique reste (...) contaminé par le matérialisme qu'il veut dépasser, le tableau qu'il esquisse de la vie éternelle est (...) près d'une transposition et d'une sublimation de la vie présente* (J. Vuillemin, *Essai signif. mort*, 1949, p. 51).

2. *PSYCHANAL.*, Mécanisme de défense visant à transformer et à orienter certains instincts ou sentiments vers des buts de valeur sociale ou affective plus élevée` (Carr.-Dess. *Psych.* 1976). *La sublimation érotique*

différents domaines. Renvoyant à « l'action d'élever » d'un point de vue esthétique, le terme évoque à la fois le « sublime » et la « sublimation ». Cela fait écho aux notions de transfiguration et d'idéalisation utilisées plus tôt dans cette recherche. En psychanalyse, chez Freud, la sublimation – *Sublimierung* – s'explique par le déplacement des pulsions – sexuelles –, de leur intensité et de leurs forces, dans une activité créatrice dont une partie de la création dépend donc de l'inconscient. Le terme de *Sublimierung*, qui provient de l'adjectif *sublim*, appartenait antérieurement à celui de l'alchimie, puis à celui de la chimie, avant d'entrer dans le vocabulaire des beaux-arts. Ce mot désignait le processus consistant à « soumettre à la chaleur dans un vase clos des corps solides de façon que les éléments volatils s'élèvent à la partie supérieure du vase, où ils redeviennent solides et se fixent²⁷⁸ ». L'intérêt que nous portons à cette définition s'appuie sur la notion de transmutation d'un état à un autre, par laquelle un corps change de substance – par transfert, articulation, glissement. C'est par la reprise au sens figuré de l'idée d'une telle transmutation – *Sublimierung* – que la notion réapparaît notamment chez Nietzsche²⁷⁹. En utilisant ce terme au sens figuré, en pointant qu'une chose se définit également par son contraire et que c'est la transformation de son contraire qui permet l'apparition de cette dernière, Nietzsche se pose la question suivante :

« Comment quelque chose peut-il naître de son contraire, par exemple la raison de l'irrationnel, le sensible de l'inerte, la logique de l'illogisme, la contemplation désintéressée du vouloir avide, l'altruisme de l'égoïsme, la vérité des erreurs ?²⁸⁰ »

Il répond en opposant les démarches de deux philosophies. L'ancienne philosophie métaphysique écartait la possibilité qu'un état puisse avoir engendré un autre état, en y voyant là une origine miraculeuse déjà présente dans la « chose en soi ». La deuxième plus récente, s'inspirant des sciences de la nature et de la chimie, est arrivée selon Nietzsche :

*est fréquente dans les vocations d'artistes. On a même essayé de relier chaque forme artistique à des tendances plus précises, le goût de la sculpture par exemple à une persistance de l'amour infantile pour la boue et les matières molles (Mounier, *Traité caract.*, 1946, p. 91).*

Rem., La psychanalyse utilise ce terme pour désigner, au niveau des processus affectifs de la personnalité, la substitution inconsciente d'intérêts conscients et reconnus acceptables par rapport à l'échelle des valeurs sociales aux forces inconscientes, aux pulsions sexuelles notamment, qui orientent l'être humain vers des conduites socialement réprouvées (...) Freud a vu dans la sublimation un moyen d'accès aux acquisitions artistiques, morales, religieuses, scientifiques de la pensée`` (Coudray 1973).

278. O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, 1975 cité in « Sublime. La sublimation selon Freud » in Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européens des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004, p.1230.

279. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain I* [1876] I, 1, G. Colli et M. Montinari [éd.], Gallimard, 1968, p. 23, cité in « Sublime. La sublimation selon Freud » in Barbara Cassin (dir.), *op. cit.*, p.1230.

280. *Ibidem*.

« à trouver que ce ne sont point là des contraires [...] et qu'il y a à la base de cette opposition une erreur de la raison : suivant son explication, il n'y a en toute rigueur ni conduite non égoïste, ni contemplation parfaitement désintéressée, l'une et l'autre n'étant que des *sublimations* (*Sublimierungen*) dans lesquelles l'élément fondamental semble presque volatilisé et ne trahit plus son existence qu'à l'observation la plus fine.²⁸¹ ».

Il applique alors sa définition aux idées et aux sentiments. Deux entités contraires se définissent par l'observation fine comme étant dans une certaine mesure les deux simultanément : la définition d'un élément n'exclut jamais totalement ce que l'on estime être son opposé même s'il est présupposé incompatible.

C'est en ce sens figuré que nous proposons de rapprocher le terme de sublimation à la lecture du travail de Georges Rouse. Nous considérons également la mise en résonance possible de l'expérience du sublime qui pourrait alors s'apparenter à la mise en suspens de ce changement d'état et le dépasserait. L'analyse de son travail à travers une vision projective met en évidence les sublimations relatives au projet : la déconstruction de la construction, la mesure de l'incommensurable, la tridimensionnalité de la bidimensionnalité, le mouvement du corps immobile, la présence de l'absence, la virtualité du réel, le décloisonnement de l'espace cloisonné, l'opacité de la transparence, le basculement suspendu, le matériel de l'immatériel, etc. Finalement chacune de ces notions engendre en partie le développement de son contraire et, bien qu'opposées, elles ne relèvent pas du sens et du non-sens mais se placent plutôt dans un rapport d'échange constituant un ensemble, une unité par un équilibre des contraires, sans cesse en mouvement.

Ces sublimations caractérisent en partie un processus mental qui est aux prémices de la projection en architecture, celui de conception. Le processus de conception s'active par la mise en mouvements d'éléments, de masses, de volumes à la fois abstraits et concrets, vaporeux et solides. Un débat intérieur s'active. Concevoir, c'est considérer les possibles. Dans cet espace mental, toutes les translations sont des potentialités, les idées dépendent de l'espace conscient et de l'espace inconscient. Combien d'architectes ont-ils rêvé de leur projet, se réveillant le matin avec une cohérence spatiale définie mentalement ? Les possibles sont virtualisés dans ces espaces, où le vide et le plein se spatialisent par une mise en critique de l'unité formelle. Les intentions, idées, réalités sont estimées. Nous agissons en pensée, nous décortiquons mentalement ce qui sera projeté comme

281. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 23, cité in « Sublime. La sublimation selon Freud » in Barbara Cassin (dir.), *op. cit.*, p.1230.

proposition architecturale. Une image cohérente surgit, elle est testée par une ébauche, une représentation. Ces premières représentations, dans un questionnement de va-et-vient, nourrissent encore et agitent les données de l'espace mental. Nous disloquons les formes, nous les ré-assemblons, jusqu'à ce que le propos, la solution, nous semblent idéals en fonction des contraintes d'un site et des besoins.

4. Actualisation de l'objet architectural dans une démarche plastique.

La photographie de Georges Rousse nous éclaire sur la notion de projet et sur la maîtrise de l'espace. Cependant, nous ne pouvons en aucun cas écarter la dimension virtuelle sous-jacente à l'usage de la photographie, à l'imposition d'un point de vue et à la proposition d'une image à décrypter, ainsi que la valeur esthétique qu'engendre cette pratique sur l'espace et l'objet architectural. Le terme de virtuel, *virtus* signifiant « en puissance » chez Louis Marin, s'applique également à la notion de projet en tant que concept se retrouvant virtualisé dans les photographies de l'artiste.

L'objet d'architecture, dans ce travail de recherche, doit être compris non comme édifice bâti mais plutôt comme une « substance » spatiale, s'organisant au travers d'une mise en forme intentionnelle et rendue visible dans une image, qui donne corps à l'appréhension de l'activité cognitive de projection. La posture critique et la réception sont les deux attitudes situées aux prémices du regard sur l'objet architectural rencontré ici. Même si nous nous retrouvons face à un objet photographique, c'est l'objet spatial et architectural qui fait force et qui transcende l'œuvre pour la faire dialoguer. La superposition d'un flux spatial virtuel et de limites construites conditionne le processus de réception du regardeur-architecte.

L'objet architectural, au sens d'objet esthétique se nourrit des pratiques plastiques. Si Georges Rousse est, d'un certain point de vue, architecte, l'architecture présente dans son œuvre ne peut être reçue comme celle définissant l'ensemble de la discipline. Sa pratique nous éclaire alors sur l'objet pluriel de l'espace et de la spatialisation mais également sur l'objet pluriel que peut être l'objet architectural. L'art est, en ce sens et à l'instar de l'architecture, « configureur d'espace ». Avoir conscience de la virtualisation sous-jacente du projet qui découle des images figurées forme un enjeu important pour l'architecte. Les images d'objets architecturaux donnent alors l'occasion d'une incursion critique dans la réalisation

du projet d'architecture.

Tout comme la notion de tiers-espace précédemment formulée comme scène de l'entre-deux où se déploie l'ensemble des espaces intermédiaires, l'architecture ou objet architectural présent chez Georges Rousse renvoie également à une « tiers-architecture ». Pour développer ce point de vue, nous n'écartons pas les propos, cités plus tôt, de Jac Fol abordant la théorie de l'architecture. La tiers-architecture serait caractérisée par le lieu ou la pratique où pourrait se déployer pleinement sa dimension esthétique, à la fois concrète et sensible. La pratique de Rousse pourrait s'en rapprocher.

L'œuvre de Rousse serait ainsi le lieu – défini par le regard qui vient habiter ce qu'il vise –, où l'on pourrait pratiquer une architecture utopique, une spatialité des possibles, en mouvement dans un espace réel, virtuel et imaginaire. L'expérience des possibles se retrouve également exacerbée à l'échelle de la série, c'est la spatialité d'un ensemble d'espaces – pourtant définis sur la surface – qui se retrouve actualisée et redéfinie à la rencontre d'un nouveau lieu. Chaque œuvre serait dans ce cas une esquisse d'un projet, d'une idée, d'un idéal spatialisé.

L'espace que Georges Rousse nous donne à voir serait, par déplacement – si nous reprenons la terminologie du rêve –, le lieu où le projet architectural déploierait une de ses dimensions esthétiques. C'est la projection mentale qui achemine l'œuvre vers la notion de projet : bien qu'il soit présenté assemblé et construit, nous cherchons à le déconstruire pour le spatialiser. C'est bien en ce sens que notre titre mentionne la notion de [dé]-construction. L'image est finalement la mise en tension de la construction du projet ainsi que de sa déconstruction pour une mise en abîme de l'idée projectuelle et du processus de pensée.

Le processus de pensée à l'origine de la conception du projet se caractérise par des déterminations compatibles et des indéterminations incompatibles mises en suspens dans l'image de Rousse et dans le processus de définition d'un objet architectural. L'architecture caractérise une réflexion, un processus critique, un art de bâtir et une discipline technique. Etudier Georges Rousse se révèle être une investigation de ce qui unit et dépasse le caractère « hybride » de l'architecture car le processus de projection, en tant que pensées en mouvement, est actif jusqu'à la détermination finale de tout ce qui peut se caractériser comme objet architectural.

Bien que les relations entre architecture et philosophie soient anciennes, la thématique philosophique dont l'architecture a fait l'objet est finalement moins

importante que pour les autres arts. Comme le mentionne Mickaël Labbé²⁸², à la fois art de bâtir et dispositif de pensées, l'architecture est finalement peu connue dans une approche philosophique, avant Hegel ou Schopenhauer d'un point de vue de cette problématique de fond qui lui est spécifique.

« En effet, du point de vue des catégories traditionnelles, l'évaluation de l'objet architectural constitue en quelque sorte un véritable problème pour la philosophie esthétique en raison du caractère « hybride » de son objet : l'architecture est à la fois l'art et une discipline technique et scientifique, une forme d'art à la fois symbolique et fonctionnelle, expressive et utilitaire, raffinée et omniprésente au quotidien. La particularité de l'objet architectural, qui fait se tenir ensemble et de manière essentielle (c'est-à-dire constitutive de sa nature) des déterminations habituellement tenues pour incompatibles, semble ainsi appeler une esthétique proprement architecturale irréductible à l'esthétique générale [...], voire exiger une « reconception » de la discipline esthétique elle-même.²⁸³ »

L'objet architectural semble être apprécié en référence aux systèmes esthétiques des autres arts mais également comme se tenant tout à fait à part. Le caractère « hybride » de l'architecture, ainsi que les caractéristiques déterminantes incompatibles font de l'objet d'architecture une réflexion en cours, à réactualiser continuellement. L'objet architectural doit être pensé et déterminé sous un point de vue authentiquement esthétique comme ayant une nature spécifique et irréductible²⁸⁴, c'est d'ailleurs ce que Mickaël Labbé cherche à éclairer dans son ouvrage. L'architecture est omniprésente, elle règle notre rapport à l'espace. A la fois fait d'art et construction répondant à la nécessité du bâtir, la frontière entre ces deux domaines reste poreuse et insaisissable. La réalité de l'architecture, omniprésente dans nos sociétés, implique qu'aucun individu ne peut échapper à cet art.

Le concept ambigu d'architecture s'est élargi avec le temps. Le terme d'architecture est strictement circonscrit aux objets bâtis : aux constructions sans prétention esthétique et aux œuvres spécifiquement architecturales. En ce sens, elle serait à distinguer des autres disciplines artistiques (peinture, sculpture, musique, poésie, etc.) mais aussi des disciplines telles que l'urbanisme ou le design. Dans un second temps le concept s'est enrichi au fil de l'histoire. Plus largement, l'architecture renvoie à l'ensemble de la conception de l'espace et non uniquement à

282. Mickaël Labbé (éd.), *op. cit.*, p.8.

283. *Idem*, p. 8-9.

284. *Idem*, p. 9.

celle des édifices. Ainsi, l'architecture se définit plus par la nature du processus lié à l'acte de conception relevant des compétences de l'architecte que par ses objets purs construits. Une formule d'Auguste Perret appuie cette définition : « Mobile ou immobile, tout ce qui occupe de l'espace appartient au domaine de l'architecture²⁸⁵ ». Les points de vue diffèrent en fonction des particularités de chacun des domaines ou dispositifs, mais la nature commune aux actes de mise en espace, de mise en forme de ce dernier, est ce qui prévaut ici comme concept d'architecture. La conception spatiale au sens large relève alors du domaine de l'architecte, qu'importe l'échelle ou l'utilisation de l'espace.

Ces définitions potentielles de l'architecture démontrent également la complexité d'une posture critique cherchant à nourrir l'objet architectural lui-même. L'approche de cette recherche permet d'étudier l'objet d'architecture par le biais d'un objet plastique et des processus de conception. L'œuvre de Georges Rousse porte en elle les dimensions esthétiques de l'objet architectural en tant qu'objet artistique qui n'est pas refermé sur lui-même mais ouvre plutôt à des interrogations spatiales, perceptives et représentatives. Le fait de penser l'art comme objet purement artistique implique une certaine conception de ce dernier liée à des problématiques de représentation ou de mimésis que nous avons cherché à dépasser ici. C'est la pratique qui nous oriente vers la théorie et l'actualisation de l'objet architectural. C'est le penser-faire qui est opérant dans la définition de l'objet architectural comme projet.

La pensée est le moteur de la potentialité du projet chez l'architecte. Sa théorie est orientée dans et par la vision projective de l'architecte. La manière de penser l'architecture se fait par des cheminements divers, propre à chaque architecte bien que certains dispositifs soient communs à tous : l'étude des volumes, des surfaces, des lignes mais également la mise en jeu d'un langage, la construction d'un discours, s'appuyant sur un concept et une intuition, et qui est retranscrit dans un croquis ou un dessin. Penser l'architecture, c'est penser non « par » mais « en » architecture, c'est-à-dire en faisant écho au langage propre à la discipline architecturale. C'est avoir une idée architecturale et la faire à la fois apparaître et paraître, la « faire venir au visible » et la « rendre visible ».

La mise en critique du corpus de Georges Rousse réactualise la définition de l'objet architectural comme objet esthétique et dispositif de pensées à travers la notion de projet, projet créatif, projet spatial et projet d'architecture. Toute conception construite ou représentée spatialement, renvoyant à des notions que

285. Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, Editions du Linteau, 2016, p. 54.

l'architecte place et déplace au cœur de son travail et de ses recherches d'esquisses, font objet d'architecture. Elles nourrissent la réflexion de l'architecte et la qualité de ses productions.

5. Le projet architectural, réflexions entre apories et paradoxes.

Travailler sur les photographies de Georges Rousse revient à s'imprégner de son œuvre pour réinvestir notre perception et notre conception de l'espace mais également questionner ce qui caractérise l'objet architectural. L'architecture comme « art hybride », se définissant à la fois par une pensée de la représentation, par la pensée d'un art « désintéressé » et par une expression matérielle et formelle d'une idée appartenant à l'esprit, fait figure d'objet difficilement définissable comme œuvre artistique. « Les sphères de la formulation spéculative de normes esthétiques et de l'interrogation pratique et théorique des architectes sont ici très directement liées.²⁸⁶ »

Nous l'avons souligné préalablement : l'architecture trouve difficilement une expression, un lieu ou une pratique où peut se déployer entièrement sa dimension esthétique, considérée comme technique ou fonctionnelle, historique ou interdisciplinaire. Le corpus de Georges Rousse formule une pratique plastique qui nous permet de réfléchir à la dimension esthétique de l'architecture, un lieu de parole où les jeux du langage spatial et architectural opérant la transcendent. Le corpus étudié, détourné et distancié présente une architecturalité propre à son œuvre. L'architecture « juge des arts », au sens de Vitruve et Barbaro, est alors jugée au travers de notions plastiques présentes dans le processus et les photographies de Rousse. Interroger théoriquement les notions de réflexions du projet est pour nous une condition déterminante de l'activité architecturale et de la posture critique de cette activité.

La vision de l'espace ici questionnée est celle relative au travail conceptuel, à la mise en image et en espace de l'idée orientant notre manière d'être au monde. L'interrogation théorique du projet devrait être au cœur de toute architecture.

Parcourant ce corpus avant même de commencer ce travail de recherche, étant avertis et éclairés d'une posture architecturale critique, nous avons cherché à étudier les concepts mis en œuvre et dialoguant chez le photographe, concepts qu'il

286. Mickaël Labbé (éd.), *op. cit.*, p. 44.

met en tension selon différents principes de réversibilité, convertibilité, transversalité ou selon une approche dialectique ou dialogique. Ces concepts présents dans la photographie abordent les questions relatives au processus de projet comme réflexions sur la mise en jeu, le questionnement et la mise en tension des notions et dispositifs dialectiques et paradoxaux que nous avons rencontré ici. Relative à notre vision du monde, à sa conception et à sa spatialisation, la mise en dialogue de ces notions est étudiée par l'artiste ou l'architecte dans le but de proposer une modélisation formelle qui répondra le mieux aux différentes problématiques.

La réflexion sur l'objet architectural privilégiée ici concerne le travail de conception, construction mentale de l'architecte que l'on caractérise aujourd'hui de projet. Le projet prendrait tout son sens dans ce processus de projection mentale, où sa figuration, sa construction ne serait qu'un effet. Après diagnostic des contraintes, formulation – et reformulation – du problème architectural, la phase d'exploration mentale sert de simulation graphique construite soit morceau par morceau, soit affinée par retouches successives, voire les deux simultanément. C'est la figuration d'abord visuelle, spéculative, ensuite par représentation ou par le dessin qui formera les vecteurs d'expression du projet. Cette figuration va supporter la simulation qui se transformera au fur et à mesure du raisonnement de l'architecte. Il considère mentalement les solutions et les évalue. L'architecte doit forger son regard pour concevoir. Le dessin spéculatif se définit par le dessin de la pensée, de l'analyse des possibles et des solutions. Le calque permet de supporter l'élaboration du processus mental par couches et d'organiser les éléments en mouvement dans cet espace de projection.

« Plus la solution est proche de son état définitif, plus elle est géométrique. Les différents mobiles dessinés que sont les traits, les points les figures, les ensembles de figures, sont frappés de paralysie au moment où leur déplacement occupe une position qui semble correspondre le mieux, aux yeux de l'architecte en pleine action graphique, à une solution architecturale.²⁸⁷ »

L'architecture serait en ce sens une œuvre de l'esprit avant d'être une technique de la bonne construction, de l'art de bâtir. Etienne Louis Boullée en était convaincu. Il est bon cependant de rappeler que les projets de ce dernier étaient utopistes et de fait il était perçu comme un « architecte de papier ».

287. Jean Charles Lebahar, *Le dessin d'architecte, simulation graphique et réduction d'incertitude*, Roquevaire, Editions Parenthèses, 1983, p. 99..

« Qu'est-ce que l'architecture ? La définirais-je avec Vitruve, l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture²⁸⁸. »

L'architecture serait donc affaire d'imagination et de projet, comme processus mental de conception, de spatialisation et de construction avant d'être une décision sur le modèle de construction envisagé où les représentations graphiques codées rendront alors claire la solution dans le but de la construire.

Face à une œuvre de Rouse, notre regard d'architecte étudie les espaces de vides et d'entre-deux. Cette sensation de vide, ajoutée à celle d'être seul face à un espace pur, pourtant totalement composé et déconstruit, pousse le déploiement d'un riche questionnement fondé sur la mise en dialogue de notions contraires, tentant de trouver l'équilibre entre ces dernières ou parfois menant à l'impasse du questionnement et du raisonnement. Ces réflexions dont le développement est parfois mis en suspens dans la réception des photographies de Rouse révèlent les problématiques du processus mental à l'origine de la projection. L'objet architectural présenté par Rouse se forge et se dessine par le regard. Le vide, mis en scène, se détache des éléments architecturaux et, à partir du point de vue figé, il se retrouve paradoxalement spatialisé et matérialisé.

Par extension, nous comprenons les réflexions paradoxales qui opèrent dans la définition du geste projectif. L'architecte trouve du plaisir à [dé]composer les œuvres de Georges Rouse, comme propositions de projet spatial, dans le but de les construire, de les déconstruire pour enfin les reconstruire. Le factuel est bien présent mais l'imaginable laisse place au processus inverse de construction spatiale et de projection pour finalement laisser à son tour place à l'imaginable.

L'espace est la matière même de l'architecture. Par espace, il faut entendre à la fois espace interne, espace architectural, espace géométrique, espace vécu, espace de représentation, mais également tous les espaces qui rapprochent ou écartent ces différentes notions et leur sont alors limitrophes ou paradoxales. La richesse du rapport à l'espace que nous propose Georges Rouse et la lecture qui en découle se nourrissent de controverses que nous avons pu mettre en avant sous forme de paradoxes, comme propositions ou potentialités qui contiennent ou

288. Étienne-Louis Boullée, *Architecture : essai sur l'art*, [1796], textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968, p. 49.

semblent contenir une contradiction logique, mais également d'apories. Une aporie (du grec *aporia*, qui signifie absence d'issue) est une contradiction insoluble dans un raisonnement. Ces réflexions sur la conception d'espaces, entre matérialités, utopies et prospectives s'enrichissent de ces derniers. L'objet d'architecture lui-même est très difficile à définir car il trouve son essence même dans des paradoxes où s'articulent pratique et pensée. Georges Rouse nous propose à travers ses photographies de lire et réfléchir à un objet architectural présent et réel qui par la photographie se retrouve teinté de sa vision du monde et de ses questionnements. L'objet architectural présenté frontalement sert un propos et se fait proposition d'une expérience au monde. Parfois chambre noire, parfois dessin, parfois sculpture, il nous interroge sur la place de l'architecture dans le champ artistique.

Son installation questionne également, par extension, le projet architectural, *cosa mentale*, concept, dessein, spatialisation qui définissent la réflexion et la recherche esthétique de l'architecture. La mise en tension de l'objet architectural dans la pratique de Rouse nous pousse à réfléchir à l'actualisation incessante de ce qui définit l'architecture et le projet.

Philosophique, esthétique, pratique, économique, social, le questionnement de l'objet architectural en tant qu'objet de réflexion doit être étudié comme une proposition d'être au monde, en perpétuel mouvement à chaque nouveau projet et en fonction des contraintes rencontrées. Le projet doit être pensé comme un propos spatial : une proposition comme aboutissement d'un raisonnement – finalement sans issue. La réflexion projective serait perpétuelle sans la présence de contraintes – temporelles, économiques ou autres. Le projet se construit de dialogues et de mise à distance de réflexions contraires dans le but d'arriver à la « juste mesure », au « juste projet », qui sera différent en fonction du contexte, du programme et de l'architecte concepteur. Le sens même du projet spatial donne naissance à des espaces, qu'ils soient utopiques, prospectifs ou même théoriques, qui symboliseront l'idée. L'absence d'issue présumée pousse à chercher la « meilleure issue », la meilleure proposition. L'aporie est au cœur de la formalisation du projet. Le parti pris, l'échelle, la proportion, la symétrie, la transparence, la composition, le standard, la fonction sont requestionnés à chaque projet par la mise en tension des paradoxes qui les constituent.

L'architecture n'incarne-t-elle pas la « juste proposition » entre la présence et l'absence, la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, le vide et le plein, l'intérieur et l'extérieur, etc., autant d'un point de vue technique que d'un point de vue esthétique ? Pour y parvenir, l'architecte questionne ces notions de manières

paradoxaux : au fil de son activité cognitive, il étudie la bidimensionnalité de la tridimensionnalité, la présence de l'absence, le vide du plein, etc.

L'œuvre de Georges Rousse remet en question ce qui caractérise l'espace de l'œuvre, questionne l'architecture et bouleverse les codes de la photographie. En tant que regardeur-architecte, son travail nous propose de réfléchir à de nombreux dispositifs permettant de singulariser le processus de conception et celui de projection. Il nous les donne à voir et à sonder dans une image très poétique. Il permet au regardeur de se figurer l'aspect cognitif de la conception spatiale propre à l'architecte et permet à l'architecte de comprendre une part de son geste projectif.

Finalement, face à une œuvre de Georges Rousse nous sommes témoins et arpenteurs d'une proposition spatiale de la « juste mesure ». La forme suspend le regard à l'instar d'une icône. Présence forte, ni totalement fondue, ni totalement détachée, cette icône dialogue avec le contexte. Le rapport de co-présence met en critique ces deux derniers dans des champs de forces équilibrés. Les gestes du regardeur, mouvements projetés du corps que l'œuvre offre par les ouvertures que l'artiste propose, laissent place à une expérience sensible de l'espace et du projet – bien que visuelle. Cette déambulation virtuelle, découverte sensorielle du projet de Rousse permet d'en comprendre l'idée fondatrice. Peut-être avons-nous trouvé, enfin, la raison pour laquelle notre regard s'est arrêté sur Georges Rousse ? Le projet spatial et le geste projectif qu'il nous propose sont à la fois forts, fins et sensibles rejoignant ici l'idée de la conception spatiale que nous espérons pouvoir atteindre dans notre pratique du métier d'architecte.

Questionnant le projet plastique et architectural, l'œuvre de Rousse nous a permis de confronter, comme à l'abord d'un nouveau projet architectural, notre regard sur l'espace à sa maîtrise et à sa représentation. Le projet, qu'il soit argumenté ou normé, ne doit pas être enfermé dans un « prêt-à-penser ».

Bien que l'ensemble des notions convoquées soit nécessaire pour comprendre le processus de projection, elles ne caractérisent pas à elles seules la portée du corpus de Rousse. Nous ne pouvons pas écarter le fait que la réception de l'œuvre photographique – et architecturale – dépend de la perception propre des personnes qui y sont confrontées.

CONCLUSION

Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur

Fig. 153 : Georges Rouse, *Tuttingen 2016*, 2016.

[Dé]construire l'œuvre de Georges Rousse nous a permis de mettre en évidence la richesse des problématiques présentes au sein de sa pratique, traduisant son regard sur l'espace. Au travers de son corpus, nous faisons l'expérience des limites de l'espace stratifié pour mentalement [re]construire et comprendre que la mise en aplatissement de l'espace définit l'idée de l'artiste, cette dernière étant à la genèse de son œuvre. La mise en critique de son œuvre nous a amené à comprendre d'une part les différents processus et dispositifs paradoxaux qui la définissent et d'autre part les espaces de vides et interstices qui animent la mise en résonance des espaces présents. La [dé]construction du processus de réception des photographies correspond à la mise en abîme du processus de création de l'artiste : Georges Rousse construit, déconstruit pour reconstruire. Par l'expérience d'une perception en acte de ces images photographiques, les référents spatiaux représentés figés deviennent mouvants et les images photographiques ne sont, en ce sens, ni stables ni statiques. A l'instar de celles des rêves, les images ne sont pas exclusivement visuelles : leur perception mobilise l'ensemble des sens du spectateur. Par l'usage de l'anamorphose statique, les images ambiguës de Georges Rousse questionnent la perception sensorielle mais également la conception spatiale. Par un processus de translation et de transformation, les photographies ouvrent le champ de perception en nous permettant d'appréhender ce qui est de l'ordre du non-représenté, du non-mesurable. Le regard creuse au centre du champ visuel une zone dans laquelle il vient habiter ce qu'il vise. Par la pensée, nous habitons « l'ailleurs » utopique proposé par Rousse et une expérience sensible en découle. Le corps qui voit, habite et se déplace dans les espaces de Rousse, s'interroge. L'acte de percevoir, pour déconstruire et reconstruire devient le sujet même de l'œuvre. L'œil devient le médium d'une telle expérience et de sa compréhension. La pratique de Rousse nous oriente vers une manière de penser et de produire l'espace, de le projeter et de le représenter. Par une mise en résonance des arts et des espaces, l'étude de son œuvre en termes de potentiel de sens et de discours critique nous confronte à des problématiques relatives à l'objet architectural entre vision projective et regard plastique. L'espace mental et visuel où commence toute activité de projection se voit expérimenté dans un processus de réception. L'analyse des processus de création et de réception par l'œil projectif réaffirme la question du projet en architecture.

Le corpus étudié permet de comprendre et de faire l'expérience de la pensée en acte, la pensée en image, la considération des possibles et la formulation d'un propos spatial. Ces actions projetées dans l'espace photographique caractérisent le processus de réception de son œuvre et définissent également le processus de

conception et de projection propre à l'architecte. La photographie de Rousse devient – à l'instar des dessins des déconstructivistes – le vecteur de monstration de la manière de concevoir des espaces et réaffirme l'emploi de la représentation qui, depuis la Renaissance, crée un espace mental pour une architecture visuelle. La surface photographique s'achemine vers un espace sans fond caractérisant la projection de l'espace mental de l'architecte. L'étude de l'objet plastique de Rousse permet de comprendre le geste projectif de l'architecte, où dessin et projet liés dans la projection d'une idée déterminent à la fois un message, des formes et un contenu. Pourtant bidimensionnelle, la photographie est utilisée comme un espace dans lequel prennent place des objets représentés et/ou inventés. Système et palimpseste spatial, les images construites de Rousse renvoient à la simulation des espaces par la représentation en perspective et à la virtualisation aujourd'hui sous-jacente à l'emploi des outils numériques. Nous sommes finalement face à la mise en critique du dessin-photographie comme représentation du processus intellectuel et visuel relatif aux architectes. L'œuvre de Rousse permet de comprendre en quoi le projet spatial n'est pas seulement un geste dessiné mais un processus plus complexe.

Par extension, la [dé]construction de l'œuvre de Georges Rousse nous a permis de figurer la mise en mouvement des pensées qui caractérise le processus de conception et de projection de l'architecte. Même si l'homme reste assujéti par nature à un point de vue unique sur le monde, l'architecte au travers de son œil mobile s'assimilant à la *camera obscura* perçoit et conçoit le monde de manière dynamique. Il essaie de dépasser le seul point de vue, le seul cadre que sa vision impose dans un espace où tout est possible : espace de l'imaginaire, espace où le processus de conception prend forme jumelant des flux d'actions et d'images continus, discontinus ou fragmentés, qu'il cherche à organiser dans une démarche de projection. Le processus de conception, comme mise en mouvement de concepts, permet à l'architecte d'évaluer les possibles avant de formuler une proposition de projet, un propos spatial. Notre œil – *camera obscura* visuelle –, par inversion, s'assimilerait à la photographie qui incarne à la fois le point de vue de Georges Rousse sur l'espace rendu par l'appareil photographique et la représentation du projet. Au lieu de projeter et par étymologie de « jeter en avant », l'œil en mouvement nous permet ici d'éprouver l'espace proposé par l'artiste. Par l'interface de la photographie, nous pratiquons notre propre espace de conception, celui propre à l'architecte. La photographie, comme prolongement de l'œil, permet à l'observateur de faire l'expérience de la complexité de ce dernier relevant du virtuel où les espaces se multiplient, se stratifient, se feuilletent et où les interstices dialoguent dans un rapport de force équilibré.

Mettre l'œuvre de Georges Rousse au centre d'une recherche en architecture réaffirme l'idée que l'étude de l'objet architectural dépasse celle des objets bâtis, car l'approche phénoménologique de l'architecture proposée par l'artiste actualise le caractère hybride de l'architecture, sa spécificité. Le statut « hybride » de l'objet architectural, comme à la fois objet esthétique et art de bâtir, permet ici de comprendre le processus de projection comme dispositifs de pensées. Eprouver les paradoxes et apories au cœur de l'étude de l'œuvre de Georges Rousse nous permet de figurer les questionnements du processus de conception : considérer les possibles c'est peser les sens et les non-sens. Paradoxes chez Georges Rousse, potentialités de « juste mesure » chez l'architecte, les dimensions, la profondeur, le vide, le plein et les polarités sont des éléments à étudier dans une recherche de mise en forme et de discours spatiaux. Tout projet se construit comme une aporie, un questionnement sans issue, continuellement en mouvement, interrompu à un temps donné pour se formuler comme proposition spatiale. Le projet se définit comme l'étude et la formalisation d'un propos, d'un regard et d'un langage spatial. Il est une réflexion incessante sur l'espace et sa formalisation. La mise en critique du processus de projection est intrinsèque à sa réflexion et à son aboutissement. Sa mise en tension se formalise dans une approche des processus de spatialisation, conception, représentation et construction. Le projet ne se présente pas seulement comme la spatialisation d'une idée, il se complexifie au fur et à mesure de sa définition. L'objet de ce travail donne l'occasion de pointer une des activités du processus de projection, un des aspects de sa formalisation qui s'appuie sur l'étude d'un flux d'images, sur l'expérience des possibles et la répartition des espaces et des volumes construits.

Georges Rousse, par la mise à distance qu'il instaure entre ce qui définit l'espace transformé et ce qu'il nous donne à voir et percevoir, met en scène des espaces du réel, du virtuel et de l'imaginaire. Son œuvre permet de « saisir » ces espaces. La projection mentale dans ces espaces contradictoires et paradoxalement insaisissables les rend phénoménologiquement habitables. Georges Rousse met en scène l'acte de voir et de concevoir. Au travers du questionnement de cette mise en scène et par transposition visuelle, nous faisons l'expérience du processus de projection et de notre propre *camera obscura*.

Une telle recherche ouvre également des pistes de réflexions sur ce qui caractériserait la posture critique du projet. Ces réflexions devraient mener et accompagner toute démarche architecturale pour continuer à passer d'une architecture à voir et à penser à une architecture à vivre.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES HISTORIQUES :

ALBERTI Leon Battista, *De la peinture, De pictura* [1435], trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula Dédale 1992.

— *La peinture*, édition T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

— *L'art d'édifier*, trad. P. Caye et F. Choay, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

ARISTOTE, *Physique*, trad. L. Couloubaritsis, Paris, J. Vrin, 1991.

— *De l'âme*, Paris, trad. Richard Bodéüs Flammarion, 2000.

BOULLEE Étienne-Louis, *Architecture : essai sur l'art*, [1796], textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.

DESCARGUES Pierre, *Traité de perspective*, Paris, Chêne, 1976.

DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des métiers*, 1751-1765, BNF Gallica, 2007.

EUCLIDE, *L'optique et la catoptrique*, trad. P. Ver Eecke, Paris, A. Blanchard, 1959.

KANT Emmanuel, *Logique* [1800], trad. L. Guillermit, Paris, J. Vrin, 1989.

LONGIN, *Du sublime*, trad. J. Pigeaud, Paris, Éditions Rivages, 1991.

NICERON, Père Jean-François Nicéron, *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, la catoptrique, par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la dioptrique, par la réfraction des cristaux*, Paris, P. Billaine, 1638.

PIERO DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture*, trad. J.-P. Le Goff et J.-P. Néraudau, postf. D. Arasse, Paris, In Medias Res, 1998.

PLATON, *Œuvres complètes*, Luc Brisson (dir.), Paris, Flammarion, 2011.

VAULEZARD Jean-Louis de, *Perspective cylindrique et conique, ou Traicté des apparences veuës par le moyen des miroirs cilindriques & cōniques, soient convexes ou concaves*, Paris, J. Jacquin, 1630.

VINCI Léonard de, *Les carnets de Léonard de Vinci*, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942.

VITRUVÉ, *Les dix livres d'Architecture*, trad. C. Perrault, (éd. fac-sim. de Paris, J.-B. Cougnard, 1684), pref. A. Picon, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995.

VREDEMAN DE VRIES Hans, *Perspective*, Leyde, H. Hondius, [1604]-1605.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE :

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, trad. M. Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007.
- ALZIEU Isabelle, « Georges Rousse : plasticité des espaces déconstruits », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 103-116.
- AMALDI Paolo, *Espaces*, Paris, Éditions de la Villette, 2007.
- *Architecture, profondeur, mouvement*, Gollion, Infolio, 2011.
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2001.
- *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.
- ARGAN Carlo Giulio et WITTKOMER Rudolf, *Architecture et Perspective chez Brunelleschi et Alberti*, trad. J.-J. Le Quilleuc et M. Perelman, Paris, Verdier, 2004.
- ARROUYE Jean, CASSAGNEAU Pascale, DAVVETAS Démosthènes, (et alii), *Une œuvre de Georges Rousse : « Marseille 1989 »*, Marseille, Muntaner, 1993.
- ARROUYE Jean, *Métaphores photographiques*, Paris, Creaphis, 2004.
- « Transfert et transfiguration dans l'œuvre de Max Charvolen », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 197-203.
- ATTALI Jean, *Le plan et le détail : une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes, J. Chambon, 2001.
- AUBENAS Florence, ATWOOD Jane-Evelyn, BAUR Ruedy, CHALIAND Gérard, (et alii), *9m2*, Arles, Editions Le Cadratin/Actes Sud, 2007.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2008.
- BAGOT Jean Didier, *Information, sensation et perception*, Paris, Armand Colin, 1996.
- BALTRUŠAITIS Jurgis, *Aberrations. Les perspectives dépravées I*. Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1995.
- *Aberrations. Les perspectives dépravées II*. Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1996.

- *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Éd. (originale) Olivier Perrin, 1955.
- *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, A. Elmayan/Éditions du Seuil, 1978.
- BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne. Un art Paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
- BARBARAS Renaud, *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Hatier, 1994.
- BARRE André et FLOCON Albert, *La perspective curviligne. De l'espace visuel à l'image construite*, Paris, Flammarion, 1968.
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, Cahiers du cinéma, 1980.
- BEAUFORT Charlotte, « Transfiguration de l'espace et éveil de la sensation », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 219-237.
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie, [1931] », in *Œuvres*, Tome II, Paris, Gallimard, 2000.
- *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], trad. De Gandillac, Rochlitz, Rusch, Paris, Editions Gallimard, 2000.
- BOUCHIER Martine, *L'art n'est pas architecture. Hiérarchie – Fusion - Destruction*, Paris, Éditions archibooks/Sautereau, 2006.
- BOUDON Philippe, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1971.
- BOUGLE Frédéric, GARIMORTH Julia, FAYET Eric, *Vous êtes ici*, Clermond Ferrand, FRAC Auvergne, 2006.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- BUBB Martine, *La camera obscura : philosophie d'un appareil*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- BUIGNET Christine, « La mise en jeu du fictif dans la photographie », Thèse de doctorat en Lettres, sous la direction de Jean Arrouye, Université de Provence Aix Marseille 1, 1998.
- « Traversées et vertiges : la lumière à l'œuvre dans le travail de Georges Rousse », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 81-101.
- BUREN Daniel, SANS Jérôme, *Au sujet de... : entretien avec Jérôme Sans*, Flammarion, Paris, 1998.

- CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européens des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004.
- CASTELLI Enrico, *Images et symboles*, trad. E. Valenziani, Paris, Hermann, 1971.
- CAYE Pierre, « La question de la perspective dans la théorie de l'art de la Renaissance », in Didier Laroque et Baldine Saint Girons (dir.), *Paysage et ornement*, Paris, Verdier, 2005, p. 77-103.
- CHIRON Eliane (dir.), *Migrations / Mutations. Paysages dans l'art contemporain*, Publications de la Sorbonne (Université Paris 1), 2010.
- CLARK Kenneth, *Piero della Francesca*, Londres, Phaidon press, 1951.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CLERO Jean-Pierre, *Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, 2000.
- *Les raisons de la fiction. Les philosophes et les mathématiques*, Paris, Armand Colin, 2004.
- COMAR Philippe, *La perspective en jeu. Les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.
- COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, J. Chambon, 1998.
- COURT Raymond, GUILLAUMIN Jean, BEETSHEN André et alii, *L'effet trompe l'oeil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988.
- DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.
- DEBBAUT Jan, SOONS Mariëlle (éd.), *El Lissitzky, 1890-1941, architecte, peintre, photographe, typographe*, exposition, Eindhoven, Municipal Van Abbemuseum, Madrid, Fundación Caja de pensiones et Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1990-1991, Eindhoven, Municipal Van Abbemuseum, 1990.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- DASTUR Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris, PUF, 1990.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.
- *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- DHOMBRES Jean et SAKAROVITCH Joël (dir.), *Desargues en son temps*, Actes de colloque, Paris, CNRS – A. Blanchard, 1994.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de minuit, 1990.

- *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- *La ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- DOMINO Christophe, *A ciel ouvert*, Paris, Scala, 2005.
- DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Paris, Centre national des arts plastiques/J. Chambon, 2002.
- ENAUDEAU Corinne, *Là-bas comme ici. Le paradoxe de la représentation*, Paris, Gallimard, 1998.
- FAVENNEC Denis, *Douce Perspective. Une histoire de science et d'art*, en collaboration avec Emmanuel Riboulet-Deyris, Paris, Ellipses, 2007.
- FILLION Odile, *Espace = écran ? : 12 architectes et les images de synthèse*, Bruxelles, Architecture et Prospective, 1996.
- FLECHEUX Céline, *L'horizon : des traités de perspective au land art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- FOL Jac et GIRARD Christian (éd.), *L'architecture, en théorie*, Paris, J.-M. Place, 1996.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 2001.
- *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001.
- FOZZA Jean-Claude, GARAT Anne-Marie, PARFAIT Françoise, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard jeunesse, 2003.
- FRANCASTEL Pierre, *La réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.
- *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, Paris, PUF, 1967.
- FREMY Anne, « L'image édifiante. Le rôle des images de référence en architecture », Thèse de doctorat en aménagement, architecture, sous la direction de Philippe Potié, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, 2016.

- FRIED Michael, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, trad. F. Durand-Bogaert, Malakoff, Hazan, 2013.
- *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.
- GAUDIN Henri, *Hors les murs*, Paris, N. Chaudun, 2012.
- GOETZ Benoît, MADEC Philippe, YOUNÈS Chris, *L'indéfinition de l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2009.
- GOMBRICH Ernst, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation spatiale* [1960], trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1987.
- *The Image and the Eye*, Paris, Phaidon, 1982
- GRANEL Gérard, *Le sens du temps et de la perception chez Husserl*, Paris, Gallimard, 1968.
- GRIVEL Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.
- GRYNPAS NGUYEN Alberte et BERSANI Marie-Hélène, *Tapis, tapisserie d'artistes contemporains. Manufactures nationales, Gobelins, Beauvais, Savonnerie, 1960 à nos jours*, Paris, Editions Flammarion, 2006.
- HAMOU Philippe, *La vision perspective (1435-1740). L'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Payot & Rivages, 1995.
- HARRISSON Charles et WOOD Paul, *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, trad. A. Baudoin, C. Bounay, et alii, Paris, Hazan, 1997.
- HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004.
- *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.
- HEINICH Nathalie et SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, 2004.
- HEINICH Nathalie, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.
- *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, les Éditions de Minuit, 1998.
- HOFFMAN Carole, « Du virtuel au réel, l'espace utopique », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 291-296.
- HONNORAT Julien, « De l'appareil photographique au bureau informatique : vers une autre phénoménologie de l'espace trans-figuré », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 277-289.

- HUSSERL Edmund, *Leçons sur la phénoménologie de la conscience intime du temps* [1905], trad. H. Dussort (1964), Paris, PUF, coll. « épiméthée », 1996.
- *L'Origine de la géométrie* [1954], trad. J. Derrida, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 2010.
- KAUFMANN Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, 7^e éd., Paris, J. Vrin, 1999.
- KEMP Martin, *The science of art. Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- KLEIN Robert, *La forme et l'Intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1983.
- LABBÉ Mickaël (éd.), *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*, Paris, J. Vrin, 2017.
- LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- LAMARRE François et EMERY Marc, *Mutation. Une ambassade à Varsovie. Ambassade de France par Jean-Philippe Pargade, architecte*, Bruxelles, Editions AAM (Archives d'Architecture Moderne), 2005.
- LAMBERT Xavier, « Espace réel, virtuel, fictionnel », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 291-296.
- LAROQUE Didier, *Le discours de Piranèse. L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris, les Éditions de la Passion, 1999.
- LEBAHAR Jean Charles, *Le dessin d'architecte, simulation graphique et réduction d'incertitude*, Roquevaire, Editions Parenthèses, 1983.
- LEHMANN Daniel, *Une introduction à la géométrie projective*, Paris, Ellipses, 2003.
- LÉVY Pierre, *Qu'est ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1998.
- LEMOINE Serge, *Mondrian et De Stijl*, Paris, Hazan, 2010.
- LIMARE Sophie, « Interstitialités et virtualité – une approche dialogique des anamorphoses et des images doubles dans l'art contemporain – », Thèse de doctorat en Esthétique et théorie de l'art, sous la direction de Evelyne Toussaint, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.
- MARGEL Serge, « Au lieu de profondeur », in C. Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 237- 261.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil/Gallimard, 1994.

- MARTIN Jean-Hubert (dir.), *Une image peut en cacher une autre*, Arcimboldo, Dali, Raetz, exposition, Galeries nationales, Grand Palais, Champs-Élysées, du 8 avril au 6 juillet 2009, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2009.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1976.
- *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MILLET Catherine, *L'Art Contemporain en France*, Paris, \ Flammarion, 2005.
- MOLES Abraham, *Art et Ordinateur*, Paris, Blusson, 1990.
- MONDZAIN Marie-José, *Voir Ensemble*, texte de J.-T. Desanti et alii, Paris, Gallimard, 2003.
- MORIZOT Jacques et POUIVET Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, A. Colin, 2007
- MORSILLO Sandrine, *Habiter la peinture*, Paris-Budapest-Torino, l'Harmattan, 2004.
- NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- NAVARRO Pascal, « Georges Rousse : une esthétique de l'apparition », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Editions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 39-47.
- OLYMPIOS Marina, *L' Art est justice*, exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, novembre 1992, Paris, Fondation Deste, 1992.
- ORTEL Philippe, « Virtualités de Georges Rousse », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 65-79.
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- PERRET Auguste, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, Editions du Linteau, 2016.
- PICON Antoine, « L'architecture virtuelle. Textures, paysages et cyborgs », *Parachute*, n°96, oct. nov. déc. 1999, p. 16-20.
- PIGEAUD Jackie, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.

- POTIE Philippe, « L'oeil de la théorie », in *Le visiteur* n°17, novembre 2011, p. 55-63.
- POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- QUÉAU Philippe, *Métaxu. Théorie de l'art intermédiaire*, Seyssel, Champ Vallon/INA, 1989.
- *Le virtuel. Vertus et vertiges*, Seyssel, Champ-Vallon/INA, 1993.
- RAYNAUD Dominique, *L'Hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, Paris, PUF, 1998.
- RIVKIN Arnoldo (réd.), *L'objet de l'architecture*, rapport de recherche effectuée par le Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement pour le Bureau de la recherche architecturale, Nancy, École d'architecture de Nancy, 1983
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *L'idée d'image*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1995.
- ROUGE Bertrand, « Le visage du lieu et la voix du tableau : sur la transfiguration et l'advocation à travers l'exemple de Georges Rousse », in D. Clevenot et C. Buignet (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Éditions Presses Universitaires de Pau, 2007, p. 49-64.
- ROUILLÉ André, *La photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- ROUMETTE Sylvain, *Marges de la photo*, AFAA, Intermedia, 1989.
- RUBY Christian, *Expérience ou exercice de l'art*, en collaboration avec l'artiste Slimane Raïs, Genouilleux, La Passe du vent, 2005.
- *L'Art et la règle. Un pas vers l'art contemporain*, Paris, Ellipses, 1998.
- SAINT GIRONS Baldine, *Le Sublime, de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.
- *Fiat Lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.
- SAYAG Alain, *La photographie dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1990.
- SCHARF Aaron, *Art and Photography*, Londres, Penguin Books, 1986.
- SEUPHOR Michel et RAGON Michel, *L'art abstrait. t.3. 1939-1970 en Europe*, Paris, A. Maeght, 1973.
- SALIGNON Bernard, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Paris, Editions de la Villette, 2010.
- SHEPARD Roger N., *L'œil qui pense. Visions, illusions, perceptions*, trad. J. Henry, Paris, Éditions Du Seuil, 1992.

- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, trad. P. Blanchard, Paris, C. Bourgois, 2008.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.
- STRASSER Catherine, *Du travail de l'art. Observation des oeuvres et analyse du processus qui les conduit*, Paris, Regard, 2006.
- TATON René, *Le problème historique des rapports entre perspective et géométrie*, in D. Bessot, Y. Heelgouarc'h et J.-P. Le Goff (dir.), *Destin de l'art. Desseins de la science*, actes du colloque ADERHEM, Université de Caen, 24-29 octobre 1986, Caen, Association pour le développement des études et des recherches en histoire et épistémologie des mathématiques, 1991, p.161-184.
- TERKY Florence, *L'anamorphose murale de la trinité des Monts à Rome ou l'invisible intelligible*, Montpellier, Éditions de l'Espérou, 2006.
- VIRILIO Paul, *L'horizon négatif*, Paris, Galilée, 1984.
- VITALI ROSATI Marcello, *Corps et virtuel. Itinéraires à partir de Merleau-Ponty*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- *S'orienter dans le virtuel*, Paris, Hermann, 2012.
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.
- WALL Jeff, *Essais et Entretien, 1984-2001*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001
- WALTON Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: on the foundations of the representational arts*, Cambridge, Harvard university press, 1990
- WHITE John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, A. Biro, 1992.
- ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010

Sources électroniques :

- BOIS Yve-Alain Bois, « MALÉVITCH KASIMIR - (1878-1935) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 3 mars 2018.
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/kasimir-malevitch/>
- DESROCHE Henri, PICON Antoine, GABEL Joseph, « UTOPIE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 03 janvier 2018.
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/utopie/>
- MATHELIN Séverine, « Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact* », *Essaim*, n° 29, 2012, pp. 173-176, consulté le 10 février 2017.
URL : <https://www.cairn.info/revue-essaim-2012-2-page-173.htm>

SNYDER Joel, « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, 34 | Printemps 2016, [En ligne], mis en ligne le 27 mai 2016, consulté le 08 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>

<http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/novak-marcos-58.html?authID=132>

SOURCES MONOGRAPHIQUES :

Sur Georges Rousse :

CLEVENOT Dominique et BUIGNET Christine (dir.), *Espaces transfigurés : A partir de l'œuvre de Georges Rousse*, Actes de colloque, Editions Presses Universitaires de Pau, 2007.

DURAND Régis, LUPIEN Jocelyne, ROEGIERS Patrick, *Georges Rousse 1981-2000*, Genève, Éditions Bärtschi-Salomon, 2000.

FERRARI Jean-Marc et ROUSSE Georges, *Transformer l'espace*, Avignon, Éd. Universitaires d'Avignon, 2011.

FLOHIC Catherine (dir.), *Eighty : les peintres en France dans les années 80*. « Georges Rousse – Louis Cane », Paris, Éditions Eighty Magazine, 1984.

FORTINI Marcel, SAUSSET Damien, *Georges Rousse. Les incertitudes du regard, histoire d'une commande*, Ajaccio, CRDP de Corse, 2009.

SAYAG Alain, *Georges Rousse*, Arles, Actes Sud, 2009.

VILLEMUR Frédérique « L'architecture en chambre optique : Georges Rousse à Chambord. » in Philippe Cardinali, Marc Perelman (dir.), *Ville et Architecture en perspective*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018, pp.313-330.

Catalogues d'expositions :

BOUHOURS-QUINTY Marie-France et PICAZO Gloria, *Georges Rousse. Lieux uniques*, exposition, Nice, Théâtre de la photographie et de l'image Charles Nègre, du 27 Février au 16 mai 2010, Nice, Théâtre de la photographie et de l'image Charles Nègre/ Nice musées, 2010.

CANITROT Armelle, BOUGLE Frédéric et GARAT Anne-Marie, *Georges Rousse, 4234 miles*, expositions, Lyon, Conseil régional Rhône-Alpes-le Plateau, 4 avril-26 juillet 2014, Thiers, le Creux de l'enfer, 4 juin-14 septembre 2014, Arles, Actes Sud, 2014.

D'HAUSSONVILLE Jean (dir.), *Georges Rousse à Chambord*, Résidence d'artiste, exposition, Chambord, Château de Chambord, du 11 mars au 22 mai 2012, Chambord, Domaine National de Chambord, 2012.

FONTAINE Hugues et PANNI Frédéric K., *Utopia / Georges Rousse*, expositions, Reims, Le Cellier, du 4 avril au 14 juin 2015, et Guise, Familistère de Guise, du 12 mai au 20 septembre 2015, Guise, Les Éditions du Familistère, 2015.

GARAT Anne-Marie et CITERA-BULLOT Frédérique, *Georges Rousse. Mediterraneo, la mer au milieu des terres*, préf. B. Brochand, trad. G. Walker, exposition, Cannes, Musée de la mer, du 6 juillet au 30 septembre 2013, Arles, Actes Sud/Cannes, 2013.

MOUSTAFAR Michèle, *Georges Rousse : Arles*, exposition, Arles, Musée Réattu, du 5 juillet au 29 octobre 2006, Arles, Actes Sud/Musée Réattu, 2006.

PERLEIN Glibert, *Georges Rousse*, exposition, Nice, Musée d'art contemporain, du 30 mai au 6 septembre 1998, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1998.

PIGUET Philippe, ORTEL Philippe et LUPIEN Jocelyne, *Georges Rousse, tour d'un monde 1981-2008*, exposition, Paris, Maison européenne de la Photographie, du 9 avril au 8 juin 2008, Arles, Actes Sud, 2008.

PIGUET Philippe, *Georges Rousse*, exposition, Musée de Châteauroux, Couvent des Cordeliers, du 5 décembre 2003 au 8 février 2004, Nantes, Éditions Joca Seria, 2003.

— *A la lumière d'Austerlitz : Georges Rousse*, exposition, Paris, d'Austerlitz, du 29 septembre au 6 novembre 1994, Paris, (s.n.), 1994.

ROUX Nathalie, *Georges Rousse – Architectures, Rencontre Clermont Ferrand 2000-2010*, exposition, Clermont Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot, du 11 mai au 5 septembre 2010, Paris, Éditions Bernard Chauvon, 2010.

NATIER Michel et PIGUET Philippe, *Georges Rousse. Archigraphies*, exposition, Louviers, Musée municipal de Louviers, du 3 octobre 2009 au 31 janvier 2010, Louviers, Musée de Louviers, 2009.

SAYAG Alain, *Georges Rousse*, exposition, organisée par la Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, du 28 Février au 12 mai 2002, Alex, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, 2002.

TURPIN Sylvie et REUFFLET Patricia, *Fabrique(s) du lieu. Vincent Barré, Christian Bonnefoi, Richard Deacon, Georges Rousse*, exposition, organisée par l'AGART, du 5 mai au 30 septembre 2007, Amilly, AGART, 2007.

Georges Rousse, exposition, Orléans, Musée des Beaux-Arts, du 19 avril au 3 juin 1985, Orléans, Musée des Beaux-arts, 1985.

Georges Rousse, exposition, Arles, Saint Martin du Méjean, Juin-Juillet 1986, Rencontres internationales de la photographie d'Arles, Arles, Actes Sud, 1986.

Georges Rousse, exposition, Académie de France à Rome, Rome, Fratelli Palombi, non paginé, 1987.

Georges Rousse, exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites. 1988-1989, exposition, Paris, Galerie Farideh Cadot, 1988, Paris, éd. Paris Audiovisuel, 1988.

Périodiques :

ANTOINE Jean-Philippe., « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII et XIV ème siècles », *Annales n°6*, Novembre-Décembre, 1993, p. 1447-1469 .

BELLET Harry, « Georges Rousse. Galerie Catherine-Putman », *Le Monde*, 27 janvier, 2007.

CAUJOLLES Christian, « Georges Rousse, architecte, peintre, photographe », *Libération*, 11 octobre, 1984.

DEBAILLEUX Henri-François, « Voir Georges Rousse en peinture », *Libération*, 18 janvier, 2007.

DEBAILLEUX Henri-François, « Illusion du sol au plafond », *Libération*, 15 avril, 1999.

ERNOULD-GANDOUET Marielle, « Lumières révélées de Georges Rousse », *Œil*, n°451, mai 1993, p. 64-65.

GAUCHET Marcel, LEFORT Claude, RICHIR Marc et alii, «Merleau-Ponty », *L'Arc*, Paris, Duponchelle, 1990.

LELARGE Isabelle, « Deux lectures différentes du même espace. Entrevue avec Georges Rousse », *ETC Montréal*, n° 41, mars, 1998, p. 21_23.

LUPIEN Jocelyne, « Georges Rousse ou la dérobade de l'anamorphose », *Parachute*, n°4, mars-mai, 1986, p. 13-15.

— « Georges Rousse, créateur de nouvelles Gestalts spatiales », in *Ninety*, n°30, 4ème trimestre, 1998, p. 12-13.

PAQUET Bernard, « Georges Rousse, la mise en œil du lieu », *Vie des Arts* (Canada), vol.41, n°169, hiver, 1997-1998, p.19-21.

— « Ruses d'artistes », *Vie des Arts* (Canada), vol. 41, n°169, hiver, 1997-1998, p. 16-18.

PICON Antoine, « L'architecture virtuelle, textures, paysages et cyborgs », *Parachute* n 96, oct-déc 1999, p. 16-20.

PIERRAGI Pierre-Henri, « Georges Rousse. Une perspective paradoxale », *Art Press*, n°380 Juillet/Août, 2011, p.41-48 .

FIGUET Philippe, « Georges Rousse, en quête d'architecture », *Art absolument*, n°12, mars, 2005, p. 18-23.

PLACE Jean-Michel, « Expériences d'espace ? Art et Architecture », *Techniques et architectures*, n°461, septembre 2002, p. 58-103.

ROUILLE André, « Dossier : L'ailleurs », *La Recherche Photographique*, n°20, printemps 1997, p. 28-70.

SINA Adrien, « Pérégrinations et gestuelles urbaines », *Architecture intérieure*, CREE, n°292, 2000, p. 74-75.

Sources électroniques :

<http://www.georgesrousse.com>

<http://www.georgesrousse.com/actualites/article/collectionneur-despaces/>

<https://www.amc-archi.com/article/georges-rousse-architecte-de-l-ephemere-projection-et-debat,6192>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : Georges Rousse, <i>Bastia III 2009</i> , 2009 © Georges Rousse / ADAGP	12
Fig. 2 à 7 : Réalisation d'une œuvre. Bastia III 2009, 2009. Photographies © Valérie Rouyer/ Centre Méditerranéen de la photographie.....	14
Fig. 8 : Georges Rousse, <i>Palerme 2000</i> , 2000 © Georges Rousse / ADAGP.....	26
Fig. 9 : Georges Rousse, <i>Bercy 1984</i> , 1984 © Georges Rousse / ADAGP.....	30
Fig. 10 : Georges Rousse, <i>Oberhausen 1996</i> , 1996 © Georges Rousse / ADAGP.....	30
Fig. 11 : Georges Rousse, <i>Chambéry 2008</i> , 2008 © Georges Rousse / ADAGP.....	30
Fig. 12 : Georges Rousse, <i>Guisse 2015</i> , 2015 © Georges Rousse / ADAGP.....	30
Fig. 13 : Georges Rousse, <i>Brétigny, 1984</i> , Aquarelle sur papier, 17,5 x 24cm.	32
Fig. 14 : Georges Rousse, <i>Coblence, 1984</i> , Aquarelle sur papier, 18 x 21cm.....	32
Fig. 15 : Georges Rousse, <i>Projet pour Tokyo 2017</i> , 2017 © Georges Rousse / ADAGP.....	32
Fig. 16 : Léonard de Vinci, <i>Œil en anamorphose</i> , vers 1435. Codex Atlanticus fol. 35 v. Milan Biblioteca Ambrosiana.....	36
Fig. 17 : Hans Holbein Le jeune, <i>Double portrait de Jean de Dinteville et Georges de Selve</i> , dit <i>Les Ambassadeurs</i> , 1533, huile sur panneaux de chêne, 206 x 209 cm, The National Gallery, Londres.....	36
Fig. 18 : Georges Rousse, <i>Brétigny 1984</i> , 1984 © Georges Rousse / ADAGP.....	38
Fig. 19 : Georges Rousse, <i>Sargadelos 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	38
Fig. 20 : Georges Rousse, <i>Guisse 2015</i> , 2015 © Georges Rousse / ADAGP.....	38
Fig. 21 : Georges Rousse, <i>Rouillé 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	38
Fig. 22 : Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974 © Georges Rousse / ADAGP.....	40
Fig. 23 : Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> , 1975, 27-29, rue Beaubourg, Paris.....	40
Fig. 24 : Georges Rousse, <i>Alex 2000</i> , 2000 © Georges Rousse / ADAGP.....	40
Fig. 25 : Georges Rousse, <i>Vitry 2007</i> , 2007 © Georges Rousse / ADAGP.....	40
Fig. 26 : Georges Rousse, <i>Fos 1997</i> , 1997 © Georges Rousse / ADAGP.....	44
Fig. 27 : Georges Rousse, <i>Fos 1997</i> , 1997 © Georges Rousse / ADAGP.....	44
Fig. 28 : Daniel Liebeskind, Musée Juif de Berlin, 1998. Photographie.....	44
Fig. 29 : Photo-souvenir, Daniel Buren, <i>Plan Contre Plan</i> , mai 1982. Travail <i>in situ</i> , in Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne, 16 mai - 11 juillet 1982. Détail.....	46
Fig. 30 : Photo-souvenir, Daniel Buren, <i>Plan Contre Plan</i> , mai 1982. Travail <i>in situ</i> , in Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne, 16 mai - 11 juillet 1982. Détail.....	46
Fig. 31 : Daniel Buren, <i>Plan Contre Plan</i> , mai 1982. Travail <i>in situ</i> , in Museum Haus Esters, Krefeld, Allemagne, 16 mai - 11 juillet 1982. Détail.....	46
Fig. 32 : Georges Rousse, <i>Houston 2002</i> , 2002 © Georges Rousse / ADAGP.....	46
Fig. 33 : Georges Rousse, <i>Paris 1982</i> , 1982 © Georges Rousse / ADAGP.....	48
Fig. 34 : Georges Rousse, <i>Embrasure 1987</i> , 1987 © Georges Rousse / ADAGP.....	48
Fig. 35 : Georges Rousse, <i>Marseille 1989</i> , 1989 © Georges Rousse / ADAGP	48
Fig. 36 : Georges Rousse, <i>Arles 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	50
Fig. 37 : Georges Rousse, <i>Tokyo 1988</i> , 1988 © Georges Rousse / ADAGP.....	50
Fig. 38 : Georges Rousse, <i>Substances Lyon 2007</i> , 2007 © Georges Rousse / ADAGP.....	50
Fig. 39 : Georges Rousse, <i>Substances Lyon 2007</i> , 2007 © Georges Rousse / ADAGP.....	50

Fig. 40 : Georges Rousse, <i>Eos 1992</i> , 1992 © Georges Rousse / ADAGP.....	50
Fig. 41 : Georges Rousse, <i>Bercy 1985</i> , 1985 © Georges Rousse / ADAGP.....	52
Fig. 42 : Georges Rousse, <i>Tsho Rolpa-Turin 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	52
Fig. 43 : Georges Rousse, <i>Coblence 1993</i> , 1993 © Georges Rousse / ADAGP.....	52
Fig. 44 : Philippe de Champaigne, <i>Vanité</i> , 1644. Huile sur bois, 28 cm x 37 cm. Musée de Tessé, Le Mans.....	52
Fig. 45 : Georges Rousse, <i>Sommevoire 1987</i> , 1987 © Georges Rousse / ADAGP.	56
Fig. 46 : Georges Rousse, <i>Vienne 1985</i> , 1985 © Georges Rousse / ADAGP	56
Fig. 47 : Georges Rousse, <i>Berlin 1984</i> , 1984 © Georges Rousse / ADAGP	60
Fig. 48 : Georges Rousse, <i>Saint-Pierre-de-Cernières 1999</i> , 1999 © Georges Rousse / ADAGP.	60
Fig. 49 : Georges Rousse, <i>Lisbonne 2007</i> , 2007 © Georges Rousse / ADAGP.	60
Fig. 50 : Georges Rousse, <i>Utopia Guise 2015</i> , 2015 © Georges Rousse / ADAGP.	60
Fig. 51 : Georges Rousse, <i>Toulouse 2003</i> , 2003 © Georges Rousse / ADAGP.	60
Fig. 52 : Georges Rousse, <i>Miyota 1999</i> , 1999. © Georges Rousse / ADAGP	60
Fig. 53 : Georges Rousse, <i>Bernay 1998</i> , 1998 © Georges Rousse / ADAGP.....	62
Fig. 54 : Georges Rousse, <i>Metz 1994</i> , 1994 © Georges Rousse / ADAGP.....	62
Fig. 55 : Georges Rousse, <i>Durham 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	62
Fig. 56 : Georges Rousse, <i>Durham 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	62
Fig. 57 et 58 : Georges Rousse, <i>Embrasures 1987</i> , 1987 © Georges Rousse / ADAGP.....	64
Fig. 59 à 61 : Classement en série d'une sélection d'œuvre. http://www.georgesrousse.com/selections/	64
Fig. 62 : Georges Rousse, <i>Chambéry 2017</i> , 2017 © Georges Rousse / ADAGP.....	68
Fig. 63 : Georges Rousse, <i>Dijon 1994</i> , 1994 © Georges Rousse / ADAGP.....	68
Fig. 64 : Visuel de l'œuvre de Georges Rousse. Chambéry, 2017. ©Frédérique Martinigo.....	68
Fig. 65 : Georges Rousse, <i>Bourgoin-Jallieu 2011</i> , 2011 © Georges Rousse / ADAGP.....	76
Fig. 66 : Georges Rousse, <i>Kobé 1995</i> , 1995 © Georges Rousse / ADAGP.....	76
Fig. 67 : Georges Rousse, <i>Villepoutour 2000</i> , 2000 © Georges Rousse / ADAGP.....	80
Fig. 68 : Georges Rousse, <i>Villepoutour 2005</i> , 2005 © Georges Rousse / ADAGP.....	80
Fig. 69 : L'Expérience de la <i>tavoletta</i> . Dessin de P.Comar.....	88
Fig. 70 : Du point de vue de la <i>tavoletta</i> . Dessin P. Comar.....	88
Fig. 71 : Jan van Eyck, <i>La Vierge du chancelier Rolin</i> , vers 1435. Commanditaire Nicolas Rolin. Huile sur panneau, 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris (France).....	92
Fig. 72 : Georges Rousse, <i>Lyon 2012</i> , 2012 © Georges Rousse / ADAGP.....	92
Fig. 73 : Albrecht Dürer, <i>Perspectographes</i> , gravure in <i>Underweysung der Messung</i> , 1525.....	94
Fig. 74 : Mondrian, <i>Rythmes de lignes droites (et couleurs?) /Composition avec bleu, rouge et jaune</i> , 1935-1942. Huile sur toile, 72,2x69,5 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen ©2010 Mondrian/Holtzman Trust/o HCR International Virginia, USA.....	94
Fig. 75 : Georges Rousse, <i>La Flèche 1993</i> , 1993 © Georges Rousse / ADAGP.....	94
Fig. 76 : Georges Rousse, <i>Amilly 2007</i> , 2007 © Georges Rousse / ADAGP.	96

Fig. 77 : Georges Rousse, <i>Paris, rue Suger 1988</i> , 1988 © Georges Rousse / ADAGP.....	98
Fig. 78 : Rembrandt, <i>Philosophe en méditation</i> , 1632. Huile, 28 × 34 cm. Musée du Louvre, Paris, (France).....	98
Fig. 79 : Georges Rousse, <i>Kanasawa 1988</i> , 1988.....	98
Fig. 80 : James Turrel, <i>Afrum-Proto</i> , 1967 . Installation. © James Turrel.....	98
Fig. 81 : Georges Rousse, <i>Embrasure 1987</i> , 1987 © Georges Rousse / ADAGP.	98
Fig. 82 : Matisse, <i>L'atelier rouge</i> , 1911. Peinture à l'huile, 1,62 m x 2,19 m. The Museum of Modern Art, New York City, (USA).....	98
Fig. 83 : Kasimir Malevitch, <i>Carré noir sur fond blanc</i> , 1915. Huile sur toile, 79,5 × 79,5 cm. Galerie Tretiakov, Moscou (Russie).....	100
Fig. 84 : Kasimir Malevitch, <i>Carré blanc sur fond blanc</i> , 1918. Huile sur toile, 79,4 × 79,4 cm. Museum of Modern Art, New York, (USA).....	100
Fig. 85 : Georges Rousse, <i>Madrid 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	100
Fig. 86 : Georges Rousse, <i>Madrid 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	100
Fig. 87 : Georges Rousse, <i>Chambéry 2008</i> , 2008 © Georges Rousse / ADAGP.	104
Fig. 88 : Georges Rousse, <i>Arles 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.	108
Fig. 89 : El Lissitzky, <i>Proun 19D</i> , 1920-1921. Collage, oil, wood, 97,5cm x 92,2cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York City, USA.	110
Fig. 90 : El Lissitzky, <i>Prounenraum [Proun Room]</i> , Great Berlin Art Exhibition, 1923.	110
Fig. 91 : Georges Rousse, <i>Bargain 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	112
Fig. 92 : Georges Rousse, <i>Yvetot 1995</i> , 1995 © Georges Rousse / ADAGP.....	112
Fig. 93 : Georges Rousse, <i>Clichy 1999</i> , 1999 © Georges Rousse / ADAGP.....	112
Fig. 94 : Georges Rousse, <i>Avignon 2010</i> , 2010 © Georges Rousse / ADAGP.....	112
Fig. 95 : Georges Rousse, <i>Arles 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	112
Fig. 96 : Georges Rousse, <i>Bercy 1984</i> , 1984 © Georges Rousse / ADAGP.....	112
Fig. 97 : Georges Rousse, <i>Chambord 2011</i> , 2011 © Georges Rousse / ADAGP.....	114
Fig. 98 : Georges Rousse, <i>Russelsheim 2003</i> , 2003 © Georges Rousse / ADAGP.....	116
Fig. 99 : Georges Rousse, <i>Russelsheim 2003</i> , 2003 © Georges Rousse / ADAGP.....	116
Fig. 100 : Theo Van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, <i>axometrie de la Maison Particulière</i> , 1923. Encre,gouache,collage sur papier,57x57cm. La Haye, Rijksdienst Beeldende Kunst.....	116
Fig. 101 : Theo Van Doesburg, <i>Contre-construction</i> , 1924. Encre, gouache sur papier, 57,5x57cm. Amsterdam, Stedelijk Museum.	116
Fig. 102 : Georges Rousse, <i>Miyota 1999</i> , 1999 © Georges Rousse / ADAGP.....	120
Fig. 103 : Georges Rousse, <i>Belleville Paris 2000</i> , 2000 © Georges Rousse / ADAGP.....	120
Fig. 104 : Georges Rousse, <i>Cologne 2003</i> , 2003 © Georges Rousse / ADAGP.....	120
Fig. 105 : Georges Rousse, <i>Istanbul 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	120
Fig. 106 : Georges Rousse, <i>Metz 1994</i> , 1994 © Georges Rousse / ADAGP.....	120
Fig. 107 : Jackson Pollock, <i>Lumière blanche</i> , 1954. Huile sur toile, 122,4x 96,9cm. Museum of Modern Art, New York, USA.	136

Fig. 108 : Victor Vasarely, <i>Ferde</i> , 1966-1974. Collage on cardboard, 78 x 77 cm. Vasarely Museum, Budapest. © Victor Vasarely, VEGAP, Madrid 2018.....	136
Fig. 109 : Georges Rousse, <i>Santander 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	138
Fig. 110 : Georges Rousse, <i>Santander 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	138
Fig. 111 : Jesús Rafael Soto, <i>Cube pénétrable</i> , 1996. Cadre aluminium laqué, tiges de résine 450 x 500 x 400 cm © Georges Meguerditchian — Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN) © Adagp, Paris.....	138
Fig. 112 : Felice Varini, <i>Huit carrés</i> , 2006. Orangerie du château de Versailles. Photographie du point de vue. © FELICE VARINI (felice@varini.org).....	140
Fig. 113 : Felice Varini, <i>Huit carrés</i> , 2006. Orangerie du château de Versailles. Photographie hors point de vue. © FELICE VARINI (felice@varini.org).....	140
Fig. 114 : Felice Varini, <i>Huit carrés</i> , 2006. Orangerie du château de Versailles. Photographie hors point de vue. © FELICE VARINI (felice@varini.org).....	140
Fig. 115 : Felice Varini, <i>Huit carrés</i> , 2006. Orangerie du château de Versailles. Photographie hors point de vue. © FELICE VARINI (felice@varini.org).....	140
Fig. 116 : Georges Rousse, <i>La flèche 1993</i> , 1993 © Georges Rousse / ADAGP.....	146
Fig. 117 : Georges Rousse, <i>Bastia IV 2009</i> , 2009 © Georges Rousse / ADAGP.....	146
Fig. 118 : Georges Rousse, <i>Toulouse 2004</i> , 2004 © Georges Rousse / ADAGP.....	154
Fig. 119 : Marcos Novak, <i>MathCaveBlockHR</i> (model of “liquid architectures”) ©Novak, at CENTRIFUGE website.	172
Fig. 120 : Georges Rousse, <i>Tsukamoto 1995</i> , 1995 © Georges Rousse / ADAGP.....	176
Fig. 121 : Georges Rousse, <i>Utopia Guise 2015</i> , 2015 © Georges Rousse / ADAGP.....	188
Fig. 122 : Georges Rousse, <i>Utopia Guise 2015</i> , 2015 © Georges Rousse / ADAGP.....	188
Fig. 123 : Georges Rousse, <i>Saint Cloud 2004</i> , 2004. © Georges Rousse / ADAGP.....	188
Fig. 124 : Georges Rousse, <i>Saint Cloud 2004</i> , 2004 © Georges Rousse / ADAGP.....	188
Fig. 125 : Georges Rousse, <i>Grands Moulins 2005</i> , 2005 © Georges Rousse / ADAGP.....	188
Fig. 126 : Georges Rousse, <i>Hiroshima/Montpellier 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	190
Fig. 127 : Georges Rousse, <i>Rolwaling-Mézy 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	192
Fig. 128 : Georges Rousse, <i>Loyola 2002</i> , 2002 © Georges Rousse / ADAGP.....	192
Fig. 129 : Georges Rousse, <i>Loyola 2002</i> , 2002. Détail.....	192
Fig. 130 : Vue de côté de l'installation au MAC de Santiago de Chile © Georges Rousse /ADAGP.....	194
Fig. 131 : Georges Rousse, <i>Santiago 2013</i> , 2013 © Georges Rousse / ADAGP.....	194
Fig. 132 : Photographie. Angle des économats, Familistère de Guise © Georges Rousse / ADAGP	196
Fig. 133 : Georges Rousse, <i>Guise 2015</i> , 2015 © Georges Rousse / ADAGP.....	196
Fig. 134 : Georges Rousse, <i>Paris, Jeu-de-Paume 1988</i> , 1988 © Georges Rousse / ADAGP.....	198
Fig. 135 : Georges Rousse, <i>Paris, Jeu-de-Paume 1989</i> , 1989 © Georges Rousse / ADAGP.....	198
Fig. 136 : Georges Rousse, <i>Fujiyama/Lyon 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	202
Fig. 137 : Johannes Vermeer, <i>Soldat et jeune fille riant</i> , vers 1657. Huile sur toile. 50,5 x 46 cm, Frick Collection, New York.	202
Fig. 138 : Georges Rousse, <i>Memoria, Luxembourg 2006</i> , 2006 © Georges Rousse / ADAGP.....	206
Fig. 139 : Georges Rousse, <i>Eros, Paris 1991</i> , 1991 © Georges Rousse / ADAGP.....	206

Fig. 140 : Georges Rousse, <i>Vox, Broglie 1993</i> , 1993 © Georges Rousse / ADAGP.....	206
Fig. 141 : Georges Rousse, <i>Saint-Pierre-de-Cernières 2001</i> , 2001 © Georges Rousse / ADAGP.....	208
Fig. 142 : Georges Rousse, <i>Paris conciergerie 2015</i> , 2015 © Georges Rousse / ADAGP.....	210
Fig. 143 : Photo- souvenir : Daniel Buren, <i>La cabane éclatée, n°2</i> , septembre 1984/septembre 1985. Travail situé, in “Fête de la rentrée”, Chapelle de la Vieille Charité, Marseille, France, 9-23 septembre 1985. © Daniel Buren/ADAGP, Paris. Détail	212
Fig. 144 : Daniel Buren, <i>Les trois cabanes éclatées en une ou La cabane éclatée aux trois peaux</i> . Bois, plexiglas colorés en rouge, jaune et bleu, vinyle auto-adhésif blanc de 8,7 cm de large. Décembre 1999 - janvier 2000. Photo : Max Lerouge / LMCU. © Adagp Paris, 2010.....	212
Fig. 145 : Max Charvolen, <i>A Vallauris 9 et 10 rue des Tours, façades, trottoir, rue</i> , 1999. Phase de découpe et d'arrachage. Photographie Anne Charvolen.....	214
Fig. 146 : Max Charvolen, <i>Cage d'escalier du 13 rue des Tours à Vallauris-Escalier, palier, sol, murs, plafond</i> , 1998/1999. Dimension de l'espace d'origine: 215 x 221 x 363 cm Dimension de l'oeuvre: 582 x 805 cm. Vue de l'exposition Travaux sur Bâti, Galerie der HfK, Brème, Allemagne. 1999. Photographie Max Charvolen.....	214
Fig. 147 : Joseph Mallord William Turner, <i>Tempête de neige en mer</i> , 1842. Huile sur toile, 91,4x121,9 cm, Tate Britain, Londres.	216
Fig. 148 : Georges Rousse, <i>Embrasure II 1987</i> , 1987 © Georges Rousse / ADAGP.....	218
Fig. 149 : Nancy Holt, <i>Sun Tunnels</i> , 1973–76. Great Basin Desert, Utah, concrete, steel, and earth, 9 ft. 3 in. x 68 ft. 6 in. x 53 ft., diagonal length: 86 ft. Each tunnel: 18 ft. 1 in. x 9 ft. 3 in. diameter, from the collection of Dia Art Foundation with support from Holt/Smithson Foundation, © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation, licensed by VAGA, New York.....	220
Fig. 150 : Georges Rousse, <i>Alex 2000</i> , 2000 © Georges Rousse / ADAGP.....	222
Fig. 151 : Georges Rousse, <i>Clermont-Ferrand 2008</i> , 2008 © Georges Rousse / ADAGP.....	240
Fig. 152 : Georges Rousse, <i>Berlin 1984</i> , 1984 © Georges Rousse / ADAGP.....	244
Fig. 153 : Georges Rousse, <i>Tuttlingen 2016</i> , 2016 © Georges Rousse / ADAGP.....	262

[Dé]construction et mise en résonance des espaces : l'architecture en question chez Georges Rouse.

Etablissant une relation inédite entre la peinture, la photographie, l'architecture et l'espace qui questionne et déplace les frontières entre les médias traditionnels, l'œuvre de Georges Rouse se place au cœur de nos recherches. C'est la mise en critique de l'espace, de la représentation spatiale et des processus de création et de réception que nous cherchons à questionner, induisant une approche transdisciplinaire. L'œuvre de l'artiste relève d'un usage de dispositifs paradoxaux, du projet et de sa représentation, il nous oriente vers une manière de penser et de produire l'espace – construit, architecturé, fictif. C'est parce que ce processus fait écho à la conception et à la matérialisation d'un espace que nous nous interrogeons sur le statut que son œuvre confère à l'objet-architecture.

[Dé]construire l'œuvre de Georges Rouse s'avère une occasion d'enrichir la pensée architecturale qui ouvre à des problématiques relatives à la notion de projet, rapportée et distinguée entre une démarche architecturale et une démarche plastique. A l'interface entre l'architecture comme matière à créer et comme matière à penser ; le projet est étudié en termes de processus – création, réflexion, conception et réception. La spatialité de l'intervalle, la mise en scène des espaces, la photographie à trois dimensions et les références topologiques plurielles juxtaposées nous amènent à réactualiser le processus de projection propre à l'architecte par la mise en critique de son œuvre. La mise en résonance des espaces, construits et [dé]construits, nous permet de questionner l'espace mental de conception – *camera obscura* visuelle de l'architecte. Le processus de conception, comme mise en mouvement de pensées pesées, permet à l'architecte de considérer les possibles avant de formuler une proposition de projet, un propos spatial.

Mots Clés : Georges Rouse / photographie / architecture / processus / conception / projet

[De]construction and spaces alignment : challenging architecture with Georges Rouse.

By establishing an unprecedented relationship between painting, photography, architecture and space, Georges Rouse's work throws into question the boundaries within traditional media, and blurs them. This singular approach places his work at the heart of our researches. Our goal is to question space, spatial representation and the creative process in and of themselves, as well as perception, by inducing a transdisciplinary approach. The working process set up by the artist falls within paradoxical arrangements. Starting from the notion of project and its representation, he drives us towards a way of thinking and producing space (constructed space, architected space, fictitious space). It is precisely because this working process echoes with the conception and materialization of space, that we intend to explore the status given by his body of work to the Architectural Object.

[De]constructing George Rouse's body of work represents an opportunity to enrich the architectural thought by opening new challenges that relate to the notion of project, in relation and compared to an architectural and plastic approach. We investigate the project as processes – creation, reflexion, conception and perception – at the interface between architecture taken as food for thought, and architecture taken as food for creation. The spatiality of the interval, the staging of spaces, the three-dimensional photography and the plural juxtaposed topological references, leads us to update the projection process inherent to the architect by putting into question his body of work. Aligning constructed and [de]constructed spaces allows us to query the mental space of conception – visual *camera obscura* of the architect. The conception process, as a "set in motion" of weighted thoughts, enables the architect to consider all potential possibilities before drawing up a project proposal, a spatial statement.

Key words : Georges Rouse / photography / architecture / process / conception / project