

Réflexion sur un interview avec Denis Rousseau La mémoire télévisuelle

Lucie Pineau

Number 27, Summer 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/43503ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (print)

1923-2381 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pineau, L. (1983). Réflexion sur un interview avec Denis Rousseau : la mémoire télévisuelle. *Liaison*, (27), 28–30.

- Réflexion sur un interview avec Denis Rousseau

La mémoire télévisuelle

par Lucie Pineau

Un interview est compromettant pour l'artiste et l'interviewer, mais c'est un risque à courir. L'artiste et l'interviewer courent le danger d'une manipulation réciproque. Comme l'artiste le mentionne : chacun exerce son pouvoir sur autrui. L'artiste risque d'être manipulé par le fait qu'on lui extorque, par la ruse de louanges et par la menace du magnétophone, des paroles et surtout des explications pour justifier sa production d'art. Aussi, l'artiste est confronté à un interviewer entiché de sa production, désireux d'émettre son jugement, prêt à insinuer sa présence dans les paroles dites et le texte écrit. Et l'artiste ne sait pas si ses quelques paroles vont le compromettre auprès des autres artistes et même de sa propre production.

Après tout, c'est bien embêtant l'interview, ses mots ne sont pas véritablement ses propres mots, les vraies paroles demeurent les oeuvres mêmes, malgré que les explications de l'artiste sont considérées plus juste que l'expérience de l'oeuvre.

Bien entendu, l'interviewer n'est pas à l'abri des abus (surtout s'il est nouveau à ce truc), il ne peut pas être certain de la justesse de ses mots lorsqu'il pose un jugement sur les oeuvres en présence de l'artiste, que celui-ci scrute l'intention des paroles et écarte les idées trop vagues et trop spécifiques et les interprétations trop tranchantes et trop contingentes. L'interviewer sent qu'on lui prescrit un jugement. En d'autres mots, l'artiste et l'interviewer sont sur le qui-vive, anticipant les paroles

de l'autre ; cependant il ne faut pas oublier qu'ils anticipent ensemble les réactions des autres ; au-delà de leur échange de propos vifs, ils sont complices, avec l'idée « art » pour complice. Comment exprimer cet accord : pour l'artiste, c'est de céder sa production d'art au public afin qu'elle devienne un objet d'expérience et qu'elle se réalise et s'achève, puis que l'interviewer la sélectionne lorsqu'il exprime son jugement personnel. À cause de cette relation d'entente, cet article est nommé et rédigé en tant que réflexion plutôt qu'interview.

Du moment que l'artiste participe à un interview, à un médium de communication, mon rapport complice avec lui ne se limite pas à l'appréciation de sa production mais inclut l'envoi, la diffusion au public. Comme Denis Rousseau, je partage la conviction que ses oeuvres sont ce que nous pourrions appeler des « oeuvres ouvertes » ; en d'autres mots, l'artiste dirait que « ses oeuvres ne sont pas terminées ». Les oeuvres contiennent en elles-mêmes le potentiel de changement.

Ce changement peut se produire soit en manipulant les parties d'une oeuvre ou les particularités de l'idée derrière l'oeuvre, soit en modifiant l'oeuvre selon le lieu d'exposition de manière que l'espace et l'oeuvre interagissent. De plus le processus de changement se poursuivra peut-être jusqu'au changement du nom d'une pièce, Denis Rousseau l'entrevoit.

Si l'oeuvre se transforme perpétuellement, donc le jugement du spectateur, dans la même mesure, doit se renouveler.

En qualifiant mon jugement de réflexion, je désire retirer toute référence que le mot « jugement » contient, comme l'idée de verdict et d'absolu. Le jugement d'une oeuvre devrait toujours se renouveler au niveau temporel et spatial (un élément qui est souvent négligé). Étant donné que la production de Denis Rousseau souligne ce mécanisme de transformations perpétuelles chez l'oeuvre d'art, je qualifie mon jugement de réflexion, d'interprétation parmi d'autres par rapport à un temps et un lieu précis et en tant que complice.

Avant de discuter précisément des pièces de Denis Rousseau, il faudrait spécifier, à l'égard de l'artiste, les circonstances qui ont conditionné ce choix : d'abord Denis Rousseau est un artiste d'Ottawa qui a étudié à l'Université d'Ottawa où il enseigne maintenant. Au mois de novembre 1982, il a exposé deux oeuvres, *Les monotypes dédiés à la mémoire de nos parents* et *La performance dédiée à la mémoire de nos parents*, à la galerie Saw d'Ottawa avec trois autres artistes qui sont aussi des professeurs à l'Université d'Ottawa : Leslie Reid, Gunter Nolte et Edmund Alleyn. Cet article portera seulement sur les deux oeuvres de Denis Rousseau, et ce premier texte discutera de l'une des deux pièces. *Les monotypes dédiés à la mémoire de nos parents*.

Une nouvelle mémoire

Les préoccupations du mouvement ne se limitent pas à la manipulation du médium, des matériaux, mais se poursuivent dans le choix même du médium.

Denis Rousseau visualise le mouvement par rapport à l'activité même de la pensée : comment le mouvement est enregistré par notre pensée nous révèle la nature du mouvement qui nous entoure.

Quelle faculté de la pensée enregistre les qualités du mouvement quotidien ? La mémoire est la faculté, mais nous pourrions aussi parler de mécanisme puisque c'est une faculté qui enregistre l'objet, et selon la logique de l'objet. La faculté mémorisante met en forme, pour la conscience, le mouvement temporel et spatial. Mais cette mise en forme par la conscience est en corrélation avec la qualité de la mise en forme réelle du mouvement.

Quelle est aujourd'hui, la nature des formes externes ? Elles ne sont plus pourvues d'une nature mythologique, spirituelle, romantique mais de positivisme technologique malgré qu'il règne actuellement un sentiment de crainte. Denis Rousseau pose comme forme la télévision. En somme, cette oeuvre s'interroge sur la mémoire technologique et reproductrice par rapport à sa qualité d'images, à sa forme meuble et au domaine artistique.

L'écran de télévision transmet une mémoire incroyable. Un nombre incroyable d'images se succèdent à une vitesse incalculable. Les images ne sont pas du domaine de la fantaisie, de la fiction, surtout si l'on considère les émissions d'information. Même la fiction à la télévision vise à simuler la quotidienneté et la télévision n'a pas la stéréophonie, le grand écran et l'ampleur des productions de film. En fait, je fais partie de l'image sous la forme dépersonnalisée, je suis enregistrée et télévisée simultanément.

L'artiste dit avec justesse que l'image télévisée est «chaude» par sa qualité quotidienne et vécue. Dans cette technologie de la vidéo, toute une mémoire massive et de masse s'imprime, chaque image quotidienne se fixe et se succède, et l'enregistrement et l'interprétation individuels sont réduits. Ne vivons-nous pas la mémoire d'une autre mémoire qui fait l'enregistrement de la dite réalité ?

Le père de Denis Rousseau était peut-être conscient de cette nouvelle mémoire lorsqu'il filmait l'écran de télévision, et surtout quand il a filmé le film par satellite des astronautes sur la lune. Ce père avait instigué chez son fils le goût du médium et des images qui s'y forment. C'est en tant qu'une commémoration et une reconnaissance que les oeuvres de Denis Rousseau se souviennent des parents, du procréateur originaire.

Un mouvement

Pour un jeune artiste, fasciné par la technologie qui pénètre dans sa vie quotidienne via cette télévision qualifiée

«d'écran de mémoire» et voulant aussi nouer avec la tradition des arts, comment concilier ces deux intérêts. Chose étrange avec l'art, il faut suivre la tradition et aussi la trahir.

Denis Rousseau se lie d'abord avec l'une des plus anciennes traditions, la gravure, un art qui multiplie les images, qui a été un moyen de communication de masse, une nouvelle mémoire durant la Renaissance. La gravure a amené la peinture vers une mécanisation, le métier de peintre devenant avec la gravure un reproducteur d'images. Quoique la gravure ait aussi poursuivi des buts artistiques — comme les gravures de Albert Dürer — ce côté artistique perd de son importance ou du moins recule de l'avant-scène artistique par rapport à l'art du XXe siècle qui est consacré surtout à la peinture et la sculpture abstraites, à la photographie, aux multi-média et à la vidéo, tous éloignés du romantisme de la gravure artistique.

Donc c'est la gravure commerciale, mécanisée qui annonce l'avènement de la photographie. Lorsque Denis Rousseau s'aventure dans la gravure et, à la suite, dans le monotype, il poursuit à distance le médium qui le fascine énormément.

Mais la gravure devient pour Denis Rousseau un médium qui ne permet pas suffisamment de changements, de manipulations; il se tourne donc vers le monotype qui offre plus de possibilités de modification. L'image est plus «spontanée, viscérale, chaude et créative». Le monotype renferme une «chaleur», une présence, du vécu, la marque de moments distincts et particuliers, et la manipulation d'un réel.

Le monotype est un procédé de peinture ou de gravure permettant l'obtention par impression, d'une épreuve unique. Ne pourrions-nous pas dire que le monotype, comme exemplaire unique, devient des images singulières «gravées» à chaque moment, c'est comme un tirage d'images singulières s'inscrivant et se gravant dans la mémoire; par son épreuve unique on scande une succession d'instant et le passage du temps.

En soulignant la suite de moments et de temps précis, on ne fait pas qu'accrocher l'idée du changement mais aussi celle de l'immobilisation, c'est-à-dire que l'image singulière se fixe puis se modifie, il ne se produit pas une fusion d'images qui amène à un état total de confusion ou à un état total de compréhension. Au contraire, la succession d'images singulières accentue chaque instant comme étant distinct et à la fois relié au précédent, de sorte qu'il y émerge une compréhension d'ensemble et de différenciation et il y demeure inévitablement une partie énigmatique, dissonante.

« Il n'en est pas moins vrai que le contact véritable avec la réalité se situe de plus en plus dans un contact avec l'écran de télévision. En ayant le téléviseur au centre de l'espace familial, il devient le centre de discussion. »

Après les expériences du monotype, Denis Rousseau cherche une autre sorte de «chaleur» qu'il retrouve dans la télévision. Le téléviseur projette des images encore plus rapides, plus modifiées et plus viscérales. La télévision se pose comme le médium le plus direct, le plus personnel et le plus intime possible. Elle se définit comme un écran d'images «en direct», qui pénètre «par satellite» dans le «foyer intime», qui communique avec le public par des «lignes ouvertes» et qui est prête à réaliser les fantasmes du public.

L'écran mémorisant veut tellement enregistrer le réel et marquer la conscience humaine qu'il est prêt à faire vivre «en direct» le meurtre d'un homme; ainsi il se pose, non seulement comme conscience mémorisante de la société mais aussi comme conscience morale: l'écran mémorisant se rapproche déjà d'une chaleur humaine.

L'oeuvre

Dans l'oeuvre, *Les monotypes dédiés à la mémoire de nos parents*, il y a trois écrans de télévision, deux des images sont fixées dans le temps c'est-à-dire que les images portent en elles-mêmes toujours la même image. Elles jouent, en quelque sorte, un rôle semblable à un champs magnétique où il y a un espace dans lequel se manifeste un phénomène, un système de forces. Quoique l'image télévisée

«Face à cette technologique omniprésente, notre mémoire inévitablement transforme, déforme... l'information du second degré à un troisième niveau, puis le jeu ne cesse pas, la multiplication de mémoires se poursuit.»

demeure toujours la même, le système de forces, de projection ne cesse pas, les variations sont infimes.

Le troisième écran, qui se place au centre, présente une série d'images qui scandent des qualités de temps et d'espace distinctes. Les trois écrans sont des tirages d'images singulières, comme des monotypes, fixées qualitativement de façon différente; pour l'un c'est une succession, pour les deux autres ce sont des variations infimes.

Le téléviseur représente plus qu'un projecteur d'images, c'est aussi un «meuble», un objet destiné au service d'une maison et placé dans le salon ou—un terme plus familier et familial—dans la «salle familiale». C'est autour de ce meuble qu'on ordonne le décor du salon, les fauteuils sont disposés de sorte qu'on peut visionner le téléviseur non par soi-même mais en présence des autres membres de la famille. Ce meuble a remplacé la «corniche» du foyer qui porte les portraits de famille; la chaleur du foyer a été substituée à la chaleur télévisée à transistors.

Il n'en est pas moins vrai que le contact véritable avec la réalité se situe de plus en plus dans un contact avec l'écran de télévision. En ayant le téléviseur au centre de l'espace familial, il devient le centre de discussion. Les membres d'une famille se rassemblent devant cet écran

pour passer leur temps de loisir, les images du téléviseur deviennent les sujets de conversation, ce sont elles qui animent et déterminent les discussions étant donné que ce sont les images les plus accessibles et les plus compréhensibles pour tous, plus que les images personnelles et quotidiennes.

Walter Benjamin a pressenti l'impact de l'image mécanique et reproduite massivement; il a réalisé que l'aura d'une image rare et singulière disparaissait. L'aura d'un objet se définit «comme l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être»¹ et, avec la reproduction, toutes les choses sont rendues «spatialement et humainement plus proches» de soi

Dépouiller l'objet de son voile, en détruire l'aura, c'est bien ce qui caractérise une perception devenue assez apte à «sentir ce qui est identique dans le monde» pour être capable de saisir aussi par la reproduction ce qui n'advient qu'une fois. L'alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité est un processus d'immense portée, tant pour la pensée que pour l'intuition.³

En somme le téléviseur est une pièce d'architecture investie d'importance et d'imminence. Denis Rousseau dispose ses trois téléviseurs sur un pan de mur orné d'une corniche. Le pan de mur est peint en blanc. Chose étrange, les téléviseurs sont placés à la hauteur des yeux d'une personne debout et non assise, puis les boutons de contrôle ne sont pas accessibles. Les téléviseurs sont évidemment dans une position de contemplation. N'est-ce pas de multiples peintures «préfabriquées», des images préfabriquées à la disposition de la masse pour qu'elle pose aussi à ces murs ses portraits quotidiens et, à la limite, personnels, et affiche les images qui appartiennent à sa mémoire. La masse peut aussi consommer et même conserver son héritage culturel, quoique la qualité de sa mémoire se distingue de la mémoire rituelle de l'authenticité à laquelle se rapporte la peinture historique et de portraits.

Entre peintre et caméraman... L'un observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même, le caméraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du caméraman se morcelle en un grand nombre de parties, dont chacune à ses lois propres.⁴

L'architecture du pan de mur des téléviseurs a une qualité historique,

ancienne; cette architecture reflète celle de la maison parentale. Cette architecture détient une qualité «chaude» et sécurisante étant donné qu'elle conserve en elle-même le passé d'enfance, représente un monument stable, non perturbé par le passage du temps. Le mobilier d'une maison change avec l'usure du temps, l'architecture demeure solide, presque indestructible.

Peut-être qu'avec le temps, les prochaines générations considéreront le téléviseur, surtout le téléviseur familial et les téléviseurs très anciens, comme un meuble indispensable et sécurisant par rapport aux nouveaux objets de leur propre génération, et aussi comme une matière très chaude puisque les images singulières perçues dans leur jeunesse s'intégreront dans leur mémoire.

La nouvelle mémoire technologique se situe à un second degré de notre mémoire humaine qui transforme, déforme, crée et oublie l'expérience éprouvée, tandis que la mémoire standardisée accumule, morcelle et n'oublie pas mais est manipulée par une mémoire humaine particulière; donc, elle se pose à un second degré. Face à cette technologie omniprésente, notre mémoire inévitablement transforme, déforme... l'information du second degré à un troisième niveau, puis le jeu ne cesse pas, la multiplication des mémoires se poursuit. Ce n'est plus une question de la nature de notre enregistrement mémorisant mais de la destruction véritable et irréversible de l'omniprésence d'un espace et d'un temps absolus, une destruction exacerbée par notre «ère de la reproductivité technique»⁵ comme Benjamin nomme l'époque moderniste.

Conclusion

J'admets que ce texte a entrelacé l'oeuvre, les paroles de l'artiste et les miennes dans un tout qui se ferme et se complète puis aussitôt éclate et signale des références externes; au fond c'est la conséquence d'une réflexion.

La seconde oeuvre de Denis Rousseau, *La performance dédiée à la mémoire de nos parents*, qui sera discutée dans un second exposé, signale une autre nature de la mémoire et de l'état de présence dans la performance, soit par l'action individuelle de chaque spectateur, soit par l'action perpétuelle de la collectivité, c'est à y réfléchir.

1. Walter Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique» in *L'homme, le langage et la culture*, Denoël/Gonthier, France, 1971, p. 145.
2. Walter Benjamin, op. cit., p. 145.
3. Ibidem, p. 146.
4. Ibidem, p. 166.
5. Ibidem, p. 136.