



HAL
open science

Des saisies de Tableaux chinois, une installation d'Ingo Maurer

Marie Renoue

► **To cite this version:**

Marie Renoue. Des saisies de Tableaux chinois, une installation d'Ingo Maurer. Sémio 2001, Congrès de l'A.F.S, 2001, Lyon, France. hal-03871019

HAL Id: hal-03871019

<https://amu.hal.science/hal-03871019>

Submitted on 25 Nov 2022

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.

Des espaces des *Tableaux chinois* d’Ingo Maurer

Assumant l’assomption phénoménologique d’une codéfinition des instances subjective et objective de la perception, d’une perception dynamique et dynamisante pour les deux instances en devenir, nous proposons une étude sémiotique du visible comme objet d’énonciations visuelles multiples ou variables. Ces parcours énonciatifs autour des objets sémiotiques choisis seraient ainsi guidés par leur saillance, leurs formes et aussi par la forme d’attention variable du sujet, sa compétence et son savoir sur les valeurs des objets mais aussi sur le type d’attention ou de visée à accorder à certaines catégories d’objets. Le statut sociolectal de l’objet considéré, ici une « œuvre d’art », et son contexte de présentation doivent donc être pris en compte pour définir les modalités d’une visée et d’une saisie qui modaliseront la réception de l’objet, la signification et les valeurs qui semblent pouvoir lui être accordées.

Dans le site de l’art contemporain auquel se rattachent nos objets d’analyse, différentes formes de saisies semblent pouvoir être convoquées¹. Nous les évoquerons donc plus ou moins implicitement pour éclairer notre objet sous différents angles. Précisons seulement que de l’attention qui segmente, qui identifie et catégorise, à l’ébranlement charnel de l’esthésie, il n’y a pas opposition privative du sensible et de l’intelligible du point de vue de l’expérience esthétique qui nous retient – et ce en accord avec les thèses merleau-pontiennes –, mais une forme d’interdépendance, d’entrelacs, de rapport inversé d’intensité ou d’orientation, le sensible servant tantôt d’assiette au déploiement de l’autre, l’intelligible orientant et façonnant la visée du sujet, surgissant sous forme de bribes narratives ou sémantiques capables d’entretenir ou de nourrir son émotion esthétique. Evoquer les différentes modalités de la perception, affiner celle-ci par la description de catégories sensibles ne répond donc pas à une quête sémiotique des profondeurs, mais à une tentative de décrire la saisie d’un *oultre-sens*, suivant l’expression d’A.J. Greimas dans De l’imperfection, une sorte de passion des objets et du regard qui teste et se teste, éprouve la résistance sensible et intelligible de son objet au cours d’un parcours différemment modalisé.

Cette perception fluctuant entre sensible et intelligible, nous tenterons de l’évoquer au sujet d’une installation réalisée pour le *Printemps de la photographie* de Cahors 2000 par le designer allemand Ingo Maurer, créateur de lampes et d’éclairages². Plus précisément, la

¹ Pour une étude des formes de saisie de l’installation d’Ingo Maurer ou des modalités de la perception, cf. M. Renoue « Des saisies de *Tableaux chinois* » in *Actes du colloque Sémio 2001* de Limoges d’avril 2001, PULIM (à paraître) et *Sémiotique et perception* esthétique, PULIM, Limoges, 2001.

² Pour une présentation d’Ingo Maurer, cf. les sites du Centre national d’art contemporain de Paris, du Museum of Modern Art de New York, celui du designer : <http://www.ingo-maurer.com/welcome1.html>. Annuel, le *Printemps de la photographie de Cahors* présentait des expositions de photographies et de vidéos dans différents lieux de la ville lotoise – dans ce contexte, la présence de l’installation demandait donc un réajustement de la visée sémantique ou incitait à considérer les *Tableaux chinois* comme une forme de vidéo projetée sur le mur.

complexité de l'objet étudié et sa forme spatiale nous ont incitée à traiter principalement des espaces perceptibles, de celui modalisateur pragmatique de l'exposition, de ceux différemment organisés et sémantisés et enfin d'une sorte de sensation haptique de densité de l'espace ambiant. La description successive de cette différentes saisies perceptives de l'objet – *grosso modo* du pragmatique au sensible – est méthodologique ; il était également et peut-être plus « réaliste » compte tenu de la forme de nos objets d'inverser les deux derniers chapitres.

Tableaux chinois d'Ingo Maurer : mise en espace de l'installation

Exposée dans la salle blanche qui lui est entièrement consacrée, la perception de l'installation d'Ingo Maurer est modalisée par la forme du parcours imposée par l'espace au visiteur, par une sorte de focalisation précise dans l'axe de l'objet encore invisible³.

Du hall, le spectateur aperçoit en effet par la porte d'entrée une partie de la salle entièrement blanche, silencieuse et uniformément éclairée. Contre le mur, trois sièges, parfois des personnes debout sont tournés vers l'autre partie invisible de la salle, au dessus, tout en haut, deux projecteurs noirs sont orientés en biais vers le bas. Simples déictiques indiquant au mieux par leur orientation la situation basse de l'objet encore invisible, ils prendront une autre valeur et une autre saillance plus tard, dans une visée plus technique de l'installation. Orienté, l'espace d'exposition apparaît également scindé, séparé en deux par un cordon de protection qui marque un lieu du voir, celui du spectateur, et un lieu de l'œuvre à voir, deux espaces disjoints où regardant et regardé sont maintenus physiquement distants. Visible dès l'entrée et déjà désignée par l'orientation de l'espace, l'œuvre apparaît plurielle, composée d'éléments disparates plus ou moins étendus qui perdent le regard trop sollicité, invitent à adapter sa visée, à élargir ou à morceler son champ perceptif.

Posés à même le sol, deux bacs rectangulaires, peu profonds, aux bords métalliques noirs et au fond en miroir contiennent de l'eau, des poissons rouges et cinq miroirs flottants au revers blanc pour le bac de gauche et un miroir fixé de biais entre l'eau et l'air pour celui de droite. L'écart maintenu entre les spectateurs et les objets ne permet pas une vue directe du dessus mais légèrement de biais, un angle de vue qui réserve une petite partie, la plus proche du cordon et des spectateurs, à une relative invisibilité, un endroit où les poissons pourront disparaître en partie derrière le rebord noir du bac. Mais cette distance a aussi pour effet de maintenir les visiteurs éloignés des miroirs, de l'eau où se reflètent poissons, miroirs, murs et reflets. Impossibles

³ Cette focalisation, en évitant au regard d'errer à la recherche de l'objet, de « perdre son temps et peut-être son énergie, participe sans aucun doute au « coup de son apparition », si l'on considère que l'intensité de l'attente peut être résorbée par le temps, par épuisement de la patience. Mais, si cette relation entre intensité de la visée et durée peut être inverse, elle peut également être converse, le temps de l'attente non trop réduit non trop excessif intensifiant le désir de conjonction, la curiosité. L'excès – le trop longtemps – serait cause de ce renversement tensif.

reflets de l'eau et des miroirs, les sujets ne sont pas invités à participer physiquement à l'installation⁴ ; ils sont maintenus dans un rôle de spectateur extérieur et maîtrisé dont l'objet est protégé, un rôle de voyeur auquel la réflexion spéculaire est interdite. Distribuant différemment le pouvoir de se déplacer, de voir et d'interagir, l'espace conjoint ici comme ailleurs le sujet à des modalités propres à certains rôles, le fait « voyant » ouvert sur l'ailleurs de l'installation plutôt que sur une image qui pourrait renvoyer presque directement et autistement à soi-même.

Au dessus des deux bacs parallèles, beaucoup plus saillants par leur situation frontale, des sortes de grands tableaux lumineux non figuratifs, aux dessins changeants d'ombre et de lumière, se détachent de la paroi. La prévalence de ces mouvances lumineuses sur les bacs est à la fois sémantique et perceptive. Nouveaux et variables, mais, comme les photographies ou les vidéos, présentés sur le mur, ils seraient les *Tableaux chinois* du titre, l'enjeu ou la finalité déclarée de l'installation⁵. Quand la présentation horizontale des bacs ou encore l'invitation à s'asseoir sur les sièges placés contre le mur invitaient à adopter un angle de vue de biais ou à baisser son axe de vision donc à exclure du champ visuel l'intérieur des bacs d'autant plus réduit⁶, la frontalité des tableaux en favorise une visibilité apparemment complète donc optimale. Moins contrastés que les bacs noirs aux poissons rouges, ils s'imposent par leur taille, remplissent presque le champ de vision qui, trop petit par manque de recul avec l'objet⁷, est aisément comblé par le spectacle des deux tableaux lumineux parcourus successivement. En fait, si leur taille semble nuire à la perception de leur totalité, leur mode d'exposition concourt également à donner l'impression qu'ils envahissent l'espace.

Au lieu de cadres aux frontières accentuées, le support sur lequel apparaissent ces formes lumineuses et mobiles sont deux plaques blanches en relief fixées sur le mur. De la même couleur que celui-ci, ces supports semblent à peine cerner et entourer de marges discrètes les formes lumineuses qui y sont parfaitement centrées et dont les accents lumineux outrepassent parfois les limites. Plutôt qu'affirmer une solution de continuité entre le mur et les tableaux

⁴ Cette absence de participation n'est pas anodine ; dans le paradigme de l'art, elle est mise en valeur par contraste avec les œuvres fort nombreuses où le spectateur peut se voir filmé ou reflété regardant, cf. la vidéo *Present continuous past(s)* de Dan Graham 1974.

⁵ Leur frontalité, leur forme rectangulaire évoquent les *Tableaux* du titre, que contredisent néanmoins leurs variations et leurs débordements ainsi mis en valeur. *Chinois*, le qualificatif est imprécis, connotatif ; il peut suggérer par isotopie l'évanescence des formes peintes, la dématérialisation brumeuse, atmosphérique des formes dessinées, peut-être aussi un jeu d'ombre quand il s'agit ici de projection de reflets lumineux. Le titre ne se présente pas comme une imposition assurée et créativement rétensive de sens, mais comme un déictique qui pose problème, un signe qui désignerait un référent en introduisant une sorte de jeu dans le fonctionnement de renvoi.

⁶ Si l'on considère le point de vue de face comme étant celui qui donnerait la meilleure estimation de la surface et de la forme d'un objet, placer celui-ci sur le sol en interdisant de le voir de haut introduit une profondeur de la perception – l'opposition proche vs lointaine – qui perturbe l'estimation de la forme et de la surface. Se baisser en s'asseyant reviendrait ainsi à modifier son angle de vue, qui de plus en plus horizontal, raccourcirait la surface des bacs pour mettre en valeur leur tranche.

également incolores, ces plaques semblent plutôt souligner leurs écarts sur le plan du mur et aussi les mettre en avant, les désigner et les rapprocher matériellement des spectateurs en les isolant et en les éloignant de la paroi murale. Cette impression d'avancée est autrement favorisée par la luminosité des tableaux, leurs éclats aussi qui s'imposent aux regards fascinés par la mouvance, la mobilité des formes lumineuses. L'éclat, le lumineux semble en effet imposer sa présence, se détacher d'un fond moins lumineux, plus éteint, tandis que la mobilité, le dynamisme, par son déroulement même, retient le regard sur son devenir en cours d'actualisation. Eclat et mobilité concourraient ainsi à une captation du regard sur les tableaux ou peut-être dans l'espace, une captation par l'éclat de l'objet, son rythme aléatoire et « ouvert » capables de retenir et de maintenir l'attention. Dans l'interrelation entre sujet et objet, l'intensité de la saillance de celui-ci orienterait ainsi la perception ; il convient de parler de fascination plutôt que de scrutation pour désigner cette prise de possession du sujet par l'objet ou pour le moins l'intensité manipulatrice de celui-ci. L'imprévisibilité des mouvances lumineuses, de la forme ou de la position des éclats et même la simplicité relative des tableaux lumineux maintiendraient par ailleurs cette prévalence de l'objet sur un sujet cognitivement démodalisé et teinteraient la saisie d'imperfectibilité.

Des larges tableaux ondulants de lumière, le regard semble néanmoins invité à gagner l'espace environnant. L'estompage de leurs limites par une gradation de luminosité, par des accents qui orientent le regard vers l'extérieur – suivant une direction du plus vers le moins qui fait presque des tableaux un centre rayonnant –, l'impression aussi d'avancée lumineuse dans l'espace perceptif, les ondulations ne concentrent pas le regard, mais le dynamisent. L'isotopie dominante et la relative homogénéité des intensités lumineuses assurent le passage entre objet et espace englobant, entre la luminosité des tableaux – leur unique matériau –, la blancheur des murs – dont la valeur lumineuse est mise en valeur par isotopie – et l'éclairage diffus de l'espace. Et, la perception guidée par l'isotopie générale en conférant à l'ensemble une certaine uniformité, une forme de continuité et d'expansion met entre parenthèses la forme rectangulaire des tableaux et des supports, les limites floues de l'objet ; il y aurait là peut-être une forme de tension perceptive, de contradiction syntagmatique lorsque la saisie des tableaux lumineux en train de se faire amènerait à nier leurs contours aperçus d'abord, à opposer à une saisie des limites celle d'une gradation encore plus floue des intensités lumineuses et de la profondeur visuelle qu'elles régissent. Quand des contrastes intenses assurent la segmentation de l'espace avec les phénomènes afférents de rupture et de rétention visuelles, ici l'espace semble celui plus

⁷ Soient les corrélations : distance sujet-objet : grande vs petite \equiv taille de l'objet perçue : petit vs grand \equiv champ de vision comblé par n+1 vs n objets. Coller un spectateur à un objet, ce serait donc augmenter sa saillance, donc sa

uniforme de la communication ou plutôt de l'expansion au sein d'une substance lumineuse omniprésente dont les variations d'intensité et de forme seraient perceptivement désintensifiées.

Ajoutons que cette lumière spatiale, cette luminosité de la salle à la perception de laquelle pourraient amener les tableaux, semble dotée d'une certaine densité ou opacité – qui s'opposerait à la sensation de transparence, de vide parfait. Avec moins d'intensité que les ambiances lumineuses et colorées conçues par James Turrell, des ambiances d'une lumière diffuse presque opaque, dense qui brouille les limites de l'espace pour en faire le lieu d'une vapeur lumineuse apparemment tangible⁸, l'installation d'Ingo Maurer aurait un peu à voir avec cette forme de densification de l'espace, de matérialisation inconsistante du vide par une lumière dont l'être diffus et l'intensité seraient « palpables ». Au sujet disjoint de l'objet regardé succéderait ainsi un sujet sensible à la substance lumineuse, aux variations mouvantes de son intensité, à son expansion et à sa densité ; sensibilisation et réversibilité aidant, l'instance subjective captivée par le spectacle pourrait avoir l'impression de son englobement par le spectacle qu'elle regarde.

L'ob-sujet⁹ qui s'annonce pourrait être analysé comme une forme dynamique d'intensités modulées et mouvantes, une forme rayonnante et expansive, dotée d'une certaine densité, une forme de fusion – con-fusion – de l'objet et du sujet dans un espace où l'intervalle, l'entre topologique, perçu dans la durée d'une saisie imperfectible dominerait sur la perception de limites spatiales. Cette configuration perceptive et sensible, la situation du spectateur plongé dans un spectacle lumineux où il ne peut intervenir directement, peuvent évoquer une forme de contemplation¹⁰ esthétique, un style de regard et d'être tonique et expansif ou expansé dans un espace utopique continu. Après l'intensité démodalisatrice de l'étonnement, de la surprise face à un objet inattendu, éparpillé et étendu, la résolution de ce premier flottement sémantique et visuel par la prégnance des mouvances lumineuses actualiserait un mode d'être expansif, soumis au rythme aléatoire des variations d'intensité et de forme du lumineux. L'installation d'Ingo Maurer proposerait donc, à cette étape de l'expérience que nous dessinons, une participation non pragmatique mais noologique du spectateur à des formes lumineuses mobiles, une invitation à la

prégnance, son pouvoir d'agression (si le sujet résiste) ou de fascination (si le sujet « se laisse faire »).

⁸ Les *light pieces* de James Turrell apparaissent d'abord et de manière illusoire comme des tableaux monochromes, puis subitement, pour la main qui s'approche plus que pour le regard, ils sont des espaces inconsistants de lumière-couleur sans limites dans lesquels le spectateur peut être invité à rentrer et à se déplacer. Pour une présentation de ces œuvres jouant ainsi de la densification de l'air ou de ses relations avec l'eau, cf. *Revue d'esthétique, De la lumière*, 17, « James Turrell : l'aura paradoxale » de B. Matthieussent, p.129-136, J.M. Place Editeur, Paris, 2000.

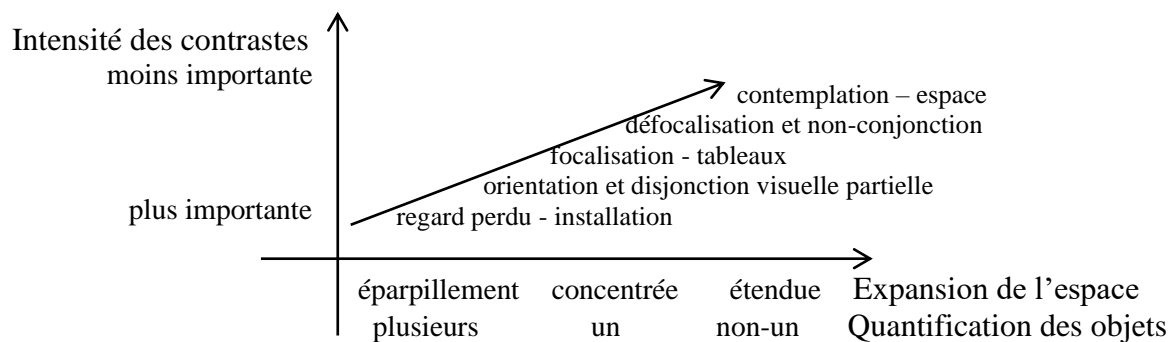
⁹ La formation de ce terme complexe est inspirée par celle du *sub-objet* de Cl. Zilberberg, dont les analyses ont ici et ailleurs fortement influencé nos études. Cf. entre autres « Défense et illustration de l'intensité » in J. Fontanille éd. *La quantité et ses modulations quantitatives*, PULIM-Benjamins, 1992.

¹⁰ A la forme contemplative d'une saisie tonique et expansive s'opposerait la focalisation tonique et concentrée ou concentrante, méréologisante que nous évoquerons par la suite. Le croisement des dimensions de l'intensité et de l'extensité invite également à considérer les possibilités d'une saisie atone et expansive – le flottement de l'attention – ou atone et concentrée – plus difficile à appréhender.

saisie contemplative d'un spectacle auquel il assiste en étant tenu éloigné ; de cet éloignement physique dans un espace scindé, l'absorption sensible du sujet par le spectacle diffus en annihilerait néanmoins les effets injonctifs et frustrants, les mettrait entre parenthèses en vertu d'une participation noologique totalisante du subjectif avec ce qui lui apparaît. De quoi mettre en branle des contenus sémantiques et émotionnels connotatifs, par exemple ceux attachés à l'évocation d'une sorte de « théophanie » de la lumière, d'une lumière enveloppante, intense et douce par laquelle le sujet, cognitivement démodalisé, se laisserait envahir charnellement.

Les modalités de la relation sujet-objet évoquées plus haut peuvent être synthétisées et complétées par l'enchaînement et le schéma suivants :

attente d'un simulacre festivalier → surprise devant un objet pluriel inattendu : blocage intense et extensif de la visée, démodalisation sémantique et flottement perceptif → prégnance relative des tableaux : stabilisation de la saisie, dépression du décept de la visée par la définition d'une nouvelle visée → extension de la saisie guidée par l'isotopie lumineuse et les fluctuations imprévisibles des intensités → participation perceptive et haptique, contemplative guidée par des bribes sémantiques, axiologiques sur la valeur de la lumière.



Outre le passage du discontinu vers le continu sur les deux axes du schéma, les codépendances entre intensités des contrastes perçus, expansion de l'espace et limites assignées à l'objet semblent aller de soi. Une corrélation converse entre impression de densité spatiale, expansion multidirectionnelle de l'espace et minoration quantitative des objets pourrait également être posée – nous tenterons de revenir plus loin sur cette notion de densité de l'espace, par une narrativisation du parcours de la lumière. Notons enfin que les fluctuations des intensités lumineuses semblent jouer un rôle à différents niveaux ; elles attirent le regard, le dynamisent, elles fragilisent aussi les contours par la définition d'une sorte de zone tampon, de franges variables autour des tableaux qu'elles dessinent. Et plutôt qu'une saisie déterminée des intensités lumineuses, elles semblent assurer une quantification moyenne en forme d'écart entre un maximum et un minimum apparents, un lieu pour l'imprévisible. Et par là même elles participent sans aucun doute au flottement du regard, à son expansion et à l'atonie des contrastes afférente. Entre mouvance, expansion et saisie haptique d'une luminosité qui peut gagner en densité ce

qu'elle perd en définition, un style qui jouerait de la modulation apparaît ainsi dans le déroulement d'une forme de saisie qui se stabilise.

Perception discriminative par et pour des univers opposés

Position à tenir ou positionnement à renégocier, l'instance subjective peut choisir de donner libre cours à sa saisie contemplative ou résister à la fascination du lumineux, faire le parcours présenté auparavant à l'envers pour affirmer, à l'encontre de l'isotopie lumineuse estompant les différences, les oppositions lumineuses, colorées, formelles et matérielles de l'installation.

Guidé par les différences de luminosité, le sujet peut en effet affiner sa saisie vers une forme d'attention plus concentrée, focalisatrice, pour intensifier les contrastes lumineux des tableaux. L'adaptation de sa sensibilité à l'objet n'a donc pas ici la valeur intense et expansive que prennent certaines accommodations visuelles face à une intensité de lumière ambiante excessive ou très insuffisante ; l'équilibrage de la visée se fait sur la marge plus faible ou plus fine de la discrimination des formes, des limites et des frontières de l'objet. Il faut intensifier l'acuité et le but de sa visée pour désintensifier du même coup l'apparent excès d'insuffisance de contraste et prévenir l'expansion non discriminante. Concentration aidant, le commerce avec l'objet amène ainsi à une légère adaptation quantitative, à la définition plus précise d'une marge perceptive qui, tout en donnant de nouvelles valeurs relatives et variables aux sensations d'excès et d'insuffisance des intensités de contraste, constitue le pouvoir corporel d'une saisie discriminante et « parcellisante », d'une saisie des limites.

Ces limites ou plutôt ces démarcations, ce sont celles floues dessinées par une différence d'intensité lumineuse, par la variabilité et la mobilité de l'espace interne des tableaux, quand le mur environnant apparaît moins lumineux, immobile et invariable, comme désintensifié et en négatif par rapport aux tableaux. A l'intérieur de ces démarcations, ceux-ci apparaissent en fait relativement complexes. Des contrastes de lumière permettent d'opposer, en raison de leur stabilité, un fond et des figures. Celles-ci ont des intensités lumineuses plus importantes, unifiées, invariantes et une extension qui dessinent des formes repérables. Au contraire, tout autour, le fond est une plage d'intensités variables, traversé de nombreux contrastes qui paraissent informels en raison de leur instabilité. Les contrastes d'intensité et leur variabilité produisent ainsi une distinction fond-figure relativement stable que la situation topologique d'englobement, aussi l'impression de profondeur produite par les différences d'intensité et la mobilité des figures opposée à l'immobilisme de la plage englobante sur le mur viennent soutenir. Soient entre le mur et les tableaux les contrastes suivants qui mettent en évidence

l'importance des relations topologiques et des oppositions pour définir le statut perceptif des éléments :

Murs englobant les tableaux	Tableaux : fond englobant les figures	figures englobées
clairs d'intensité invariable immobile	lumineux et/ou ombreux d'intensités variables immobile sur le mur	plus lumineuses d'intensité invariable mobiles sur le fond

En fait, si l'installation semble pouvoir dans cette nouvelle visée prendre une certaine consistance perceptive, à l'intérieur des tableaux la mobilité des formes lumineuses et des intensités semble empêcher une stabilisation durable et intense du regard ; elle maintient l'effort perceptif, sa tension et ses oscillations soumises aux transformations aléatoires des mouvances lumineuses – et ce d'autant plus que parfois la distinction fond-figure perd de son évidence quand le fond devient momentanément plus uni et intense. L'histoire de la saisie deviendrait à cet endroit celle de la résistance du sujet à un type de saisie favorisé par l'isotopie dominante et par la mobilité des formes lumineuses des tableaux et celle de la résistance partielle de l'objet à la stabilisation de la discrétisation recherchée par le sujet. La tension perceptive tiendrait au désir de concilier la forme stable d'une visée à la forme variable d'un objet plus propice à l'expansion et à la mobilité.

Le spectateur peut aussi et plus sûrement orienter autrement son regard, vers le sol et les bacs aux formes colorées et aux textures plus contrastées. Se rapprochant le plus possible de l'installation, il modifie son angle de vue pour voir, sous les tableaux lumineux, l'intérieur des bacs qui, ainsi mis en valeur, semble à même de contrebalancer la saillance et le brouillage des lumières murales par ses contrastes colorés et ses formes délimitées. Offrant de nouveaux objets au regard, ce repositionnement apparaît comme la possibilité de stabiliser sa visée pour saisir des formes plus nettes, plus délimitées et, dans une certaine mesure, plus définissables – non pas comme une affirmation du subjectif sur l'objectif, mais comme une nouvelle codéfinition des deux instances en vertu d'un changement de point de vue dont la forme, l'intensité et l'expansion, est encore modulée par l'objet¹¹.

Cette nouvelle situation peut introduire des formes plus précises de saisies molaire, sémantique ou technique. Ainsi en va-t-il de l'interprétation ou de l'identification des tableaux

¹¹ Impulsée par l'instance subjective, cette modalisation de la perception ou visibilité assurée par le commerce avec l'objet ressemble ainsi à une sorte d'auto-formatage de la perception, à une action-réaction en boucle de la visée-saisie qui se régule. Fondatrice, elle rendrait compte de la forte adaptabilité perceptive du sujet à son entour par un jeu de variations de valeurs fluctuantes, de valences ; l'actant de contrôle de cette régulation serait alors le corps-même, une sorte de savoir corporel sur le degré d'acuité à offrir au visible.

lumineux comme étant les reflets des bacs. La contiguïté spatiale des objets, la concomitance de leurs transformations, leurs configurations générale et méréologique – la forme rectangulaire des plans lumineux, celle ovale des figures et des miroirs – invitent à rapprocher bacs et tableaux même si des différences apparaissent, comme par exemple l’inversion en profondeur de valeurs claires et ombreuses dans le bac de gauche, la situation paradoxale des miroirs flottants les plus proches du spectateur dans le haut du reflet, alors que nos habitudes de lecture perspectiviste nous invitent à corréler généralement les valeurs topologiques près et bas, premier plan, et haut et loin, arrière-plan. Le passage des bacs aux tableaux prend ainsi une forme topologique de translation particulière que le regard identificateur reproduit plus ou moins. Les formes reflétées réapparaissent donc en haut et en bas du tableau non en vertu d’une sorte de glissement topologique le long des parois mais comme une sorte de relèvement prenant appui sur un axe imaginaire en bas du mur. Nous avons évoqué l’impression d’englobement du sujet dans un espace blanc et lumineux, la reconnaissance et le travail du regard sautant entre le près des bacs et le haut des reflets, ou le loin des bacs et le bas des reflets, le renforcent certainement, ils soulignent l’impression d’avancée provoquée par le relief des supports et par les intensités des formes lumineuses se détachant du fond. Entre bacs et reflets visibles sur le mur se déploie ainsi une sorte d’espace intermédiaire invisible de projection de reflets que pourrait construire mentalement le spectateur éloigné et frontal.

Par ailleurs, si le sujet change son appréhension pour regarder bacs et tableaux séparément, pour eux-mêmes ; il perçoit que, si les bacs horizontaux aux bords métalliques noirs paraissent parfaitement délimités sur le sol, les tableaux verticaux présentent des formes presque droites et délimitées – voire concentrées – en bas et en haut des échappées lumineuses qui montrent une forte propension à la dé-délimitation, une dénégation sur le plan vertical des frontières. A l’espace lumineux en profondeur investi par le regard s’ajoute ainsi une tendance marquée à l’expansion vers le haut, sur le mur. Soient les données d’une saisie discrétisante que reprend et complète le tableau suivant :

Entre bacs et reflets : réapparition des formes lumineuses de près en haut et de loin en bas : sauts du regard identifiant à travers l’espace intermédiaire	
Sur le sol : les bacs noirs avec eau, poissons, miroirs et reflets (situation basse : opposition près/loin du sujet)	Sur le mur : les reflets lumineux en forme de tableaux aux configurations mobiles (situation frontale : opposition haut/bas du mur)
près : délimitation, contraste de formes colorées : visibilité partielle sur les bords et dans les bacs	haut : expansion, atténuation de luminosité : visibilité expansive vers l’extérieur
loin : délimitation, contraste de formes colorées : visibilité concentrée dans les bacs	bas : délimitation plus ou moins floue et concentrée, luminosité : visibilité expansive dans les tableaux

Cette corrélation converse entre les axes graduels du bas-haut et du délimité-expansif apparaît d'autant plus importante qu'outre les accents lumineux s'échappant du haut du tableau, les formes très lisses et lumineuses dessinées par les reflets des miroirs y sont comme étirées dans le tableau de gauche ou fractionnée et disjointe dans celui de droite – disjonction et étirement jouant tous deux dans la sphère de l'expansion de la forme dans l'espace – et que sur les bords des tableaux, la lumière semble diffractée en lignes colorées qui vont s'élargissant et s'estompant vers le haut – ce qui peut apparaître comme une nouvelle forme de disjonction analytique et d'étirement du spectre lumineux. Aux impressions antérieures d'expansion multidirectionnelle ou en profondeur du regard contemplatif ou associatif succède ainsi une impression d'expansion modulable des formes lumineuses sur le plan vertical, du très expansif vers le haut au plus concentré ou concentrable vers le bas du tableau lumineux ou plus nettement dans les bacs où rebords noirs, poissons rouges et miroirs ont des formes délimitées, contrastées et colorées.

Il est d'autres corrélations – ou transformations – pour le regard qui passe des bacs horizontaux au mur, de la « réalité matérielle » à son reflet lumineux, des corrélations régies apparemment par une forme de tri, de désintensification des contrastes. Sur le mur, les couleurs ont disparu et avec elles les contours et les formes précis des objets, leur matière. Ainsi des poissons, de leurs reflets dans le miroir du bac et parfois de leurs ombres ne subsiste que le pourtour de formes lumineuses devenues tout ombreuses, indifférenciées, superposées et parfois méconnaissables. Les miroirs flottants et leurs reflets blancs au fond du bac ne seront plus que des taches lumineuses ou ombreuses qui se désintensifient un peu, brouillent leurs limites dans le haut du tableau. Des bacs d'eau aux tableaux, il ne reste que la luminosité et ses variations d'intensité en forme d'ondulations, de zones d'ombre et de lumière comme points ultimes de l'abstraction figurative. Quand la diversité des objets et des images reflétées sur les miroirs modèle l'apparence des bacs, une logique du tri¹², de l'abstraction et des indifférenciations afférentes gouvernerait ainsi le jeu de la réflexion, du transfert. Mais, cette dématérialisation des objets, cette désubstantification ne va pas sans une mise en valeur de la densité de l'eau, de la forme de ses ondulations provoquées par les mouvements aléatoires des poissons, du vivant méconnaissable sur le mur. Et pour celui qui voudrait prendre en compte la diffraction colorée de la lumière aux frontières des tableaux, l'interprétation semble encore se complexifier ; derrière la lumière blanche, incolore se cacherait l'addition neutralisante de toutes les couleurs du prisme rejetées vers l'extérieur, le mélange chromatique paradoxal qui donne l'achromie ou qui vient de

¹² Pour des études inaugurales sur les notions de tri, de mélange, de densité, d'excès, d'insuffisance, ..., cf. Fr. Bastide, « Les logiques de l'excès et de l'insuffisance », *Actes Sémiotiques – Documents*, VIII, 79-80, 1986 et « Le traitement de la matière », *Actes Sémiotiques – Documents*, IX, 89, 1987.

l'achromique lumière – sorte de jeu quantitatif où l'addition de couleurs donnerait ce que nous regardons généralement comme une absence de couleur.

Entre les bacs et les tableaux considérés comme entités autonomes, regardables séparément, deux apparences du même système, s'opposent ainsi presque pour former deux univers différents. Il y aurait celui d'en bas, du sol, discrétisable, coloré, lumineux, matériel, vivant, mobile et « iconique », celui qui duplique sous formes d'images, multiplie celles-ci par des reflets parfois étrangement nombreux – un même poisson pouvant ainsi se refléchir cinq fois¹³ jusqu'à l'atténuation progressive de l'image, et cette atténuation progressive des contrastes laisse comme la voie ouverte pour imaginer encore d'autres reflets qui, très ou trop peu contrastés, nous seraient invisibles – ; espace liquide, clos, il apparaîtrait profond par la réflexion des murs environnants, des tableaux lumineux visibles dans le miroir au fond des bacs qui semblent se creuser devant les distances reflétées¹⁴, et aussi comme circulaire parce qu'il se referme sur lui-même en reflétant les reflets qu'il produit sur le mur. Plus haut sur le mur, il y aurait l'autre, le vertical détaché du mur, en avancée, expansif, fait de lumières et d'ondulations, de formes lumineuses parfois incertaines, floues, celui dont les variations, le devenir sont mis en valeur par la simplicité, l'abstraction figurative. Regarder l'un et l'autre, c'est valoriser le processus de transformation qui permet de passer d'un univers à l'autre, c'est voir le processus d'abstraction qui transforme la matière en rayonnement ondulatoire sur le mur¹⁵, mais c'est aussi poser le problème de l'identité, marquer des différences, celle des logiques de la duplication ou de l'abstraction, de l'hétérogénéité du multiple ou de la complexité probable de l'unité, celle de la matière en mouvement ou des ondes lumineuses aux configurations fort variées et à la luminosité lisible comme complexe chromatique neutralisé. Regarder l'un ou l'autre, ainsi qu'invitent à le faire les oppositions formelles qui distendent l'isomorphie des bacs et de leurs reflets, la forme expansive et ouverte des tableaux lumineux, c'est favoriser différentes saisies en donnant prise à différentes valeurs, à la discrétisation de formes parfaitement reconnaissables,

¹³ Cette reproduction multipliée favorise sans aucun doute l'impression que l'on peut avoir d'un espace aqueux fermé sur lui-même, sur ses reflets et les objets que la surface interne de l'eau pourrait contenir et peut-être même refléchir vers l'intérieur. Espaces clos et ouverts à la fois sur le monde extérieur qu'ils reproduisent, les bacs joueraient ainsi à plusieurs niveaux de la circularité, de la clôture.

¹⁴ La réflexion des dos blancs des miroirs flottants dans le bac de gauche complexifie l'impression de profondeur, la stratifie par la « remontée visuelle » des reflets blancs qui, décalés, s'adaptent néanmoins à la forme des miroirs qui les produisent comme pour valoriser une sorte d'espace intermédiaire. Considérés avec leurs reflets blancs, les miroirs flottants semblent ainsi comme tirés vers le bas, vers les formes blanches isomorphes qui se détachent du fond. Le revers blanc des miroirs reflété dans le bac produirait ainsi une sorte de tension visuelle, d'attraction spatiale par isomorphie formelle et relevé perceptible du blanc.

¹⁵ L'installation donnerait ainsi à voir les relations ontologiques, établies par la physique contemporaine, entre matière et rayonnement lumineux, une orientation ici asymétrique : la matière se transforme sur le mur en rayonnement ondulatoire, un rayonnement qui est refléchi par les miroirs du bas. Pour une rythmanalyse à partir de ces données de la physique contemporaine et de la réversibilité de la relation entre matière et rayonnement ondulatoire, cf. G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, PUF, Quadrige, Paris, 1950 (1993, p.130 s.).

identifiables ou à la saisie plus confuse d'un univers d'ondulations mouvantes et lumineuses, à des contenus sémantiques stéréotypés – le monde matériel d'en bas vs la sphère abstraite du haut – et à des modes perceptifs plus discontinus ou plus continus fixés sur des êtres en mouvement ou sur un plan instable et variable. Soient les oppositions suivantes :

Les bacs	Les tableaux lumineux
Espace : concentration vers l'intérieur clos, circulaire, profond	expansion en haut vers l'extérieur, le mur ouvert, en avancée
Percepts : formes, couleurs, lumière mouvements d'objets matière, vivant, images	formes floues, ombreuses ou lumineuses mobilité des formes, plan variable formes et ondulations lumineuses
Logique : duplication iconique, multiplication	abstraction figurative, tri
Saisies favorisées : de l'ordre du discontinu molaire, sémantique	de l'ordre du continu impressive soumise aux fluctuations formelles

Deux univers, deux logiques et deux styles de regard s'opposent ainsi, semblent évoquer la manière classique et ses formes délimitées, colorées et lisibles, la manière baroque et ses variations lumineuses empêchant la stabilisation d'une lecture. Mais l'un et l'autre s'avèrent en fait plus complexes. Démodalisateurs, les bacs jouent de multiplication, d'étagements presque infinis en profondeur et les tableaux aux variations d'intensité et aux formes expansives sont favorables à une saisie haptique douce et englobante, même s'ils sont dotés d'un certain foisonnement, d'une complexité plus ou moins cachée, ainsi qu'en attesterait la décomposition du spectre lumineux sur leurs bords.

Saisie sémantico-technique en marge du visible pour des sensations d'espace

L'interprétation technique¹⁶ en matière d'art est d'autant plus courante ou convoquée par l'objet que celui-ci est étrange, échappe à nos habitudes perceptives. Aussi la forme étonnante des tableaux, leur autonomie apparente par rapport aux bacs, l'immatérialité – au sens d'intangibilité – des ondulations lumineuses rendent-elles d'autant plus pertinent ce type de discours. Celui-ci présente par ailleurs divers avantages, parmi lesquels celui d'être facilement communicable, d'en appeler, d'après J. Fontanille, à une culture de schémas narratifs canoniques, des schémas qui, considérés comme décrivant la réalité, ont par ailleurs le statut de règles ou de lois incontestables. Auréolé du paraître certain du « discours scientifique », il échappe ainsi à la suspicion, à la spéculation esthétique – ce qui peut présenter un certain intérêt lorsqu'il s'agit de provoquer un consensus au sujet d'œuvres d'art.

¹⁶ Les jeux optiques de créateurs, la technicité d'œuvres récentes, les expérimentations des artistes semblent légitimer de plus en plus ce type de discours pris en charge par celui qui sait, qui peut donner l'explication ou encore par des textes affichés pour le public. Sortes de guides explicatifs, ils présentent l'inconvénient de bloquer parfois tout autre type de saisie, en légitimant ce type de discours qui devient ultime. Ils peuvent aussi permettre un examen

Après et avec le jeu de correspondance et d'identification s'est déjà manifestée dans les lignes antérieures cette lecture technique, causaliste qui faisait des formes lumineuses les reflets de l'intérieur des bacs ; le spectateur peut la poursuivre par une narration de complexité variable. La manifestation des reflets – plutôt que leur apparition à laquelle n'assistent pas les visiteurs – en appellerait ainsi à une histoire de projection en cours, transmission et réflexion : la lumière déversée par les projecteurs penchés serait réfléchiée par l'eau et les miroirs des bacs en direction du mur. Une saisie plus précise, plus complexe peut convoquer d'autres schémas, les relier pour former une connexion logique, un processus en chaîne de relations de causes à effets. Il ne s'agirait plus alors de reproduire simplement un schéma préétabli, mais de convoquer des schèmes narratifs qui permettraient de rendre compte de l'ensemble du phénomène, de compléter par exemple le schéma du parcours de la lumière en notant plus précisément les opérations de transmission, de réflexion ou d'absorption, en traitant de la transformation de sa substance réfléchiée par les murs, transmise par l'air, l'eau, ... de son intensité, de sa forme concentrée ou diffuse, de sa couleur¹⁷. Cette démarche à rebours, puisque le phénomène y est l'effet ultime à expliquer, n'est pas sans évoquer une lecture sémiotique de la narrativité où les présuppositions explicites ou implicites dans le texte – et non les causes d'après A.J. Greimas – s'enchaînent pour rendre compte de la situation finale. Ici, les schèmes narratifs convoqués par la perception du phénomène et associés sont destinés à rendre compte d'une histoire de la matière et des apparences, d'en déterminer les règles de fonctionnement ; ils participent d'une sorte de physique sociolectale, réservoir d'invariants, de règles qui, connectées, sont aussi les moyens de prévoir, de décrire ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas encore ou pas du tout, les causes invisibles qui produisent l'effet visible.

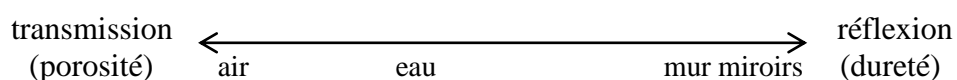
Les rôles et fonctions donnés auparavant aux objets de l'installation d'Ingo Maurer relèvent de cette logique causaliste qui joue avec visible et invisible. La fonction source (l'agent donateur) des projecteurs est en effet occultée par la nature diffuse de la lumière ambiante ; ce sont la perception de l'étrangeté des tableaux lumineux mettant le processus relationnel et causaliste en jeu, puis la situation et la forte luminosité des bacs, l'orientation des projecteurs et notre connaissance de l'objet qui permettent de l'induire. Les inférences causalistes profitent ainsi d'un faisceau d'indices relationnels. Il appartient alors au sujet de reconstituer mentalement l'invisible trajectoire rectiligne de la lumière. Cibles (le patient receveur), les bacs et le mur le sont en vertu d'un constat de luminosité et de l'induction antérieure ; et sources des projections lumineuses (l'agent donateur ou plutôt ici celui qui restitue en partie), les miroirs et l'eau le sont

plus attentif de l'objet, quand le discours n'en vient pas à remplacer la saisie de l'objet. A Cahors, rien de tout cela dans la présentation des œuvres sur un dépliant orientant le visiteur à travers la ville et ses expositions.

par présupposition avec l'effet produit, la présence de lumière sur le mur. Aux prises avec un visible, l'interprétation fonctionnaliste vise donc à faire des phénomènes – des situations ou des états – des événements – des actions –, à en orienter le cours ou la succession, à remonter ainsi de l'effet à la cause probable pour ensuite formuler le parcours dans le « bon ordre ». Nous avons considéré auparavant l'étrangeté des phénomènes comme déclencheur du discours technique, précisons que le gommage de la lumière transmise par l'éclairage ambiant, tout en complexifiant la démarche analytique du discoureur par l'atténuation du procès à décrire, apparaît comme ce qui assure le relatif isolement des objets qui composent l'installation, donc comme participant du caractère un peu mystérieux du phénomène isolé qui apparaît d'emblée aux visiteurs : la présence sur le mur d'ondulations lumineuses.

Cette reconstruction imaginaire du trajet de la lumière peut également pour le sujet qui s'y adonne soutenir une autre saisie de la matière et de l'espace, un certain regard sur ses états et ses accidents pour développer une forme de sensibilisation matérielle, haptique. Il s'agirait ainsi de passer d'une saisie analytique des événements en cours à celle de la présupposition des compétences ou plutôt à celle des qualités présupposables – parce que modalisatrices du parcours de la lumière – et visibles des objets – savoir et voir jouant ici explicitement de concert –, donc de passer d'une saisie du faire à celle de l'être à induire et peut-être à sentir. La matière que nous considérerons ici, c'est celle parfois intangible des espaces, des objets dont la dureté peut être mise en valeur par l'hypothétique trajet de la lumière.

La transmission de la lumière semble en effet tributaire de la porosité du milieu qu'elle rencontre, de son faible degré de résistance qui modalise le pouvoir passer lumineux. Au contraire, la réflexion sera fonction de sa dureté. Sur une échelle de coefficients de porosité, de translucidité, l'air occuperait évidemment le premier plan, puis viendraient l'eau et enfin les solides non poreux, les murs et les miroirs; l'échelle de résistance, donc de réflexion serait inversée et aussi plus précise à l'endroit des solides, les miroirs étant les plus réfléchissants, puis les murs, l'eau et enfin l'air. Soient les situations suivantes :



Miroirs et air occuperaient ainsi des positions antithétiques. A la dureté des uns s'opposerait la porosité, c'est-à-dire aussi la « déformabilité », l'adaptabilité de l'autre ; l'un apparaîtrait comme un plein résistant à l'avancée, à la pression, l'autre comme un presque vide conciliant, celui qui, chargé de la matière tout aussi impalpable qu'est la lumière, participait de

¹⁷ Pour une étude narrative de ces phénomènes, cf. de M. Renoue, *Sémiotique et perception esthétique* (à paraître) et de J. Fontanille « Le ralentissement et le rêve » *Nouveaux Actes Sémiotiques* 26-27, 1993, p.17-20.

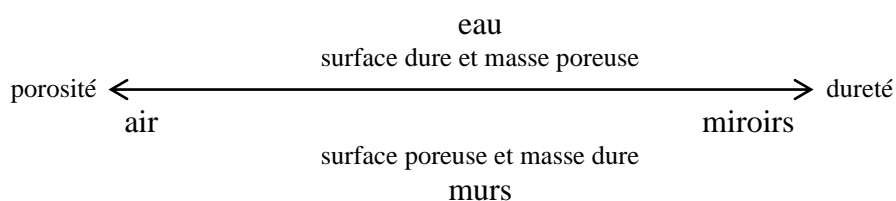
l'impression d'expansion lumineuse, d'englobement du sujet contemplatif. Cependant, impalpable, l'air peut apparaître plus ou moins transparent, limpide, ou comme ici doté d'une certaine densité matérielle en raison de la diffusion visible, opacifiante de la lumière. Autour de cet espace lumineux, les murs relèvent du plein, mais différemment des miroirs. Contrairement à ceux-ci, leur réflexion est en effet de l'ordre du tri figuratif, de l'atténuation, de l'adoucissement aussi, les murs blancs et mats n'assurant le renvoi que d'une lumière un peu désintensifiée, non éclatante, diffuse, incapable de former ailleurs un autre reflet très lumineux, comme s'ils aspectualisaient son parcours, en retenant la réflexion et en favorisaient l'absorption, la diffraction contre leur surface granuleuse – la granulation étant peut-être lisible comme une forme de porosité de surface.

Si la lumière semble se répandre sur presque dans le mur avant d'en ressortir, d'en émaner, elle rebondit sur le miroir lisse et brillant qui réfléchit avec elle tout le visible alentour, sans tri et sans mélange ; car lui semble réfléchir tout vite, apparemment tel quel – ce qui assure la reconnaissance des formes projetées – avec une intensité excessive qui marque le mur, qui s'irradie aussi sous la forme concentrée d'éclat autour du reflet ovale très lumineux qu'il devient sur le mur. Eclatant, le miroir se présenterait ainsi pour l'œil comme surface de rebond, surface lisse et dure, sans profondeur et presque sans matière – car voir un miroir c'est presque toujours voir ce qu'il reflète, à moins d'un voile qui recouvrant les reflets du monde ne devienne son être visible, sa surface vieillie ou salie qu'un coup d'éponge peut rendre à sa netteté, à son éclat et à son invisibilité. Le mur mat et blanc est davantage matière, possibilité d'une profondeur ; mais à l'endroit de la réflexion des tableaux lumineux, sa surface perd sa visibilité, devient le support ultime et nécessaire pour la manifestation des ondulations lumineuses. Par l'imposition de reflets lumineux, il s'agirait donc presque de procéder à une forme de dématérialisation du mur disparaissant sous les reflets qui provoquent d'autres effets de profondeur. Au spectateur, s'il le veut, de prendre ce phénomène comme écheveau d'une histoire de tension, de résistance entre matière minérale et lumière réfléchi par les miroirs ou plus exactement comme indice de l'importance de l'intensité lumineuse capable, entre excès et insuffisance, de moduler l'apparence de la matière spatiale qui la réfléchit ou l'absorbe.

L'eau occupe une situation intermédiaire complexe ; elle relève comme l'air d'une porosité relative, est un espace pénétrable et habitable, mais elle est aussi surface de rebond, de réflexion comme le miroir. Fine pellicule brillante, à peine visible sinon par les reflets de sa surface et par ses ondulations, ses déformations, elle atténue, désintensifie la luminosité, les couleurs et les formes qu'elle renvoie, qu'elle déforme aussi au moindre mouvement qui en perturbe le lisse de la surface. Transmettant aussi la lumière jusqu'au miroir du fond, elle la diffuse. Déformable comme l'air, elle paraît aussi plus dense, plus résistante et cette densité

relative rend compte peut-être en partie de son caractère parfois oppressant, parfois reposant, de l'impression désagréable ou au contraire fascinante que l'on pourrait avoir à se sentir englobé dans un espace aqueux que l'on refuserait ou auquel on participerait. Réfléchissante sans tri et sans mélange comme le miroir, mais désintensifiante, elle voit son pouvoir de réflexion limité par son pouvoir de transmission. L'intensité de la manifestation de ses pouvoirs et aussi son apparence comme surface ou comme étendue dépendent de l'intensité de l'objet reçu, de la lumière qui la frappe avant d'être transmise et réfléchi¹⁸. Ici, la lumière diffusée par les projecteurs a une intensité mesurée qui, ni insuffisante ni excessive, assure l'effet de pellicule réfléchissante de la surface évoquée auparavant mais aussi la visibilité de la profondeur de l'eau, de la transmission de la lumière à travers une étendue limpide. Intensificateurs modaux, les miroirs au fond des bacs en réfléchissant la lumière transmise par l'eau réorienteront son trajet pour former les ondulations lumineuses des tableaux.

En fait, si l'air et les miroirs jouent de l'excès entre porosité et dureté, l'eau et aussi les murs sont plus complexes – si on accepte notre lecture de la granulation comme d'une forme complexe de porosité de surface. Ils semblent en effet « joindre » les modalités contraires en les désintensifiant – ou complexifiant – et en les stratifiant de manière inversée ; les murs joindraient à la dureté de leur masse une certaine porosité de surface quand l'eau associerait à une dureté relative de surface une porosité de la masse – dans cette distribution topologique, les miroirs seraient réduits à un effet de surface sans masse et l'air à celui de « masse », comme l'eau, relativement dense mais sans surface. Soit sur un axe gradué :



Notons également cet étrange paradoxe qui nous fait par le jeu de transmission de la lumière et de sa diffusion corrélér aux miroirs très durs et à l'air poreux les effets de non-matière et de matière ou de masse – comme si les espaces poreux, transmetteurs, pouvaient entre impression

¹⁸ Dans le spectacle passager de la nature auquel on peut être parfois attentif, sous les piles des ponts, sur les arbres, les murs des maisons voire même sur ceux des piscines, c'est l'intensité suffisante de la lumière solaire ou artificielle qui viendra soutenir et renforcer de temps à autre le pouvoir de réflexion de l'eau avec assez d'intensité pour auréoler brillamment un solide. Le spectacle de reflets ou d'ondulations lumineuses n'est donc pas nouveau, extra-ordinaire, ce qui l'est davantage, c'est de les présenter comme l'objet à voir, comme effet d'une création artistique. Leitmotiv du discours artistique : l'objet d'art n'est parfois qu'un moyen pour donner à voir, intensifier ce qui est ténu, un spectacle ordinaire auquel on n'est généralement pas attentif ; c'est ce travail sur l'attention du regard que propose entre autres l'installation.

visuelle de vide ou de dense, de « plein », jouer différemment d'une apparence visuelle et haptique de matière.

Que l'intensité de l'éclat ou de la brillance soit corrélée à une impression de vivacité, de tempo rapide, et à une impression de surface réduite au minimum, à un effet de non-matière semble faire écho aux études sémiotiques de Cl. Zilberberg et de J. Fontanille, aussi à nos travaux antérieurs sur la lumière dans un édifice religieux. Dans l'installation d'Ingo Maurer, le bas, les bacs, lieux des miroirs éclatants, de l'eau et même des êtres vivants – les poissons rouges brillants de lumière et d'eau – seraient ainsi l'espace où la matière aurait un aspect lisse, superficiel, dur et peut-être « froid », un « air de surface polie », même si l'eau joue de la complexité formelle en tant que surface pellucide et espace englobant dense, limpide et translucide – et en cela iconisme des reflets dans l'eau et objets des bacs de l'installation s'opposent plus ou moins, l'un joue d'images dont le contenu ou la multiplication sont facteurs d'impression de profondeur ou plutôt de stratifications en profondeur potentiellement infinies par les reflets répétés et désintensifiés des poissons, les autres d'un effet de surface. Plus haut, la lumière diffuse des murs et de l'espace serait au contraire associée à une sorte de ralentissement de tempo, à un effet de densification, d'expansion ou d'expansé à travers l'espace, un lieu d'une luminosité douce et chaude, mais aussi, à l'endroit des tableaux, d'une luminosité ondulante et variable d'intensité et de forme suivant un rythme et une intensité aléatoires.

Du vivant et des éléments : rythme aléatoire et fusion de contraires

Ce rythme aléatoire, c'est celui impulsé par les mouvements des poissons dans le milieu poreux, dense et déformable qu'est l'eau. Ceux-ci semblent là pour jouer de cette déformabilité de l'espace, pour remettre en cause le poli et le lisse de la surface de l'eau, nuire à son pouvoir de réflexion et brouiller l'image reflétée. Les transformations participent ainsi du rythme très aléatoire provoqué par la part vivante de l'installation – une corrélation entre le vivant et l'aléatoire que l'installation convoque avec d'autant plus de facilité qu'elle est un thème de la biologie intégré dans le savoir sociolectal, comme aussi la relation physique évoquée auparavant entre les ondulations lumineuses et la matière. Et, cet aléatoire bloque les prévisions assurées, introduit attente et toujours surprise devant l'imprévisible moment où les poissons bougeant bouleverseront l'équilibre systémique des bacs, un équilibre qui paraît d'autant plus fragile que son maintien est imprévisible. A cause du vivant, le spectateur semble ainsi disjoint de la maîtrise intellectuelle du spectacle, de la prévisibilité du devenir formel de l'installation ; il est l'instance passive, fascinée car soumise à la surprise du mouvement attendu mais non advenu ou advenu sans avoir été encore prévu.

Dans l'univers clos des bacs, sortes de systèmes de co-dépendances internes, le mouvement des poissons peut avoir des conséquences variables, quantifiables. A l'espace lisse, calme où semblent à peine glisser quelques poissons peut s'opposer de manière extrême l'univers catastrophique où les surfaces deviennent ondulantes, où les miroirs flottants du bac de gauche sont mis en branle, poussés les uns contre les autres, contre les bords. Occasionnant une sorte de bouleversement en chaîne, le mouvement un peu plus rapide d'un poisson, le changement soudain de sa trajectoire provoquent une nouvelle définition de la place des éléments du système après une phase de turbulences, de tensions où la résistance des uns et des autres s'est affirmée. Les miroirs durs, imperméables, à la stabilité donc aux situations déterminées par l'état de l'espace, sont rapprochés par les ondes, séparés par de nouvelles ondes contraires que forment leur rapprochement, le déplacement de l'eau qu'imperméables ils provoquent. Réceptacle, l'eau prend en vertu de sa densité particulière un rôle actif dans la définition de la place des éléments. Ainsi se jouent, dans les bacs soumis au rythme et à l'intensité des mouvements des poissons, des histoires de résistance entre objets et espace aqueux, d'amortissement¹⁹ de chocs entre miroirs par l'interposition des ondes aqueuses occasionnées par leur rapprochement, avant le retour progressif à un nouvel état stationnaire dont la durée comme le rétablissement est aléatoire, soumise aux mouvements des poissons.

Si les mouvements des poissons doivent prendre une certaine ampleur ou profiter de l'instabilité configurationnelle pour provoquer un effet visible dans les bacs d'eau, sur le mur les effets sont autrement visibles, comme intensifiés. Quand la surface de l'eau semble apparemment calme en bas, les tableaux lumineux vibrent, traversés par une ondulation qui apparaît en fait comme une segmentation mobile du plan de lumière par des contrastes de luminosité qui dessinent, autour des taches lumineuses des miroirs, un fond variable. Les tableaux des murs apparaîtraient ainsi, pour celui qui garde en mémoire la cause de l'apparition des reflets, comme l'abstracteur figuratif évoqué auparavant et comme un amplificateur lumineux d'ondes, comme l'indicateur des mouvements du bas. La codépendance entre les deux espaces est affirmée et avec elle peut-être aussi l'effet parfois catastrophique que peut provoquer une cause minime et distante – extérieure apparemment au milieu –, mobile et vivante.

Entre le tableau de gauche, aux ondulations et aux taches lumineuses éclatantes et mobiles, et celui projeté par le bac de droite au miroir fixé se jouent néanmoins d'autres phénomènes perceptifs, d'autres transformations et d'autres contenus. Les phénomènes apparents de tensions topologiques et de positionnement des figures de gauche ont laissé la place à une

¹⁹ Notons seulement que l'amortissement, donc l'intensité et la distance de la rencontre sont tributaires de la vitesse des objets mais aussi de la densité du milieu, de l'eau, qui retient ou freine l'impact – résistance et ralentissement,

forme lumineuse unique, immobile, floue, étirée et scindée en deux parties inégales et séparées par une bande ondulante semblable au plan lumineux qui forme le fond. Le contraste lumineux supplémentaire apporté par la partie immergée du miroir, à demi dans l'eau, complexifie l'impression de profondeur du tableau, introduit un terme intermédiaire entre figure et fond. Cette double appartenance désoriente le regard, pousse la forme ambivalente vers le fond lorsque les ondulations atteignent un certain degré de saillance ou la relève vers la figure quand le plan lumineux « se calme » et que c'est le rapport d'intensité qui guide le regard, qui reforme le rond désuni. Le regard attentif à la forme lumineuse avance et recule ainsi au rythme aléatoire des transformations du bac, lorsque à gauche il pouvait davantage prendre appui sur le plan invariable des formes lumineuses dont les mouvements lui impulsaient un déplacement superficiel, planaire et non en profondeur.

Quand la définition du système de places concernait le tableau de gauche – système de places et déformations locales afférentes des reflets des miroirs mobiles, puisque, nous l'avons vu, le haut « expanse » légèrement la forme –, ici c'est surtout, avec la définition fluctuante de l'effet de profondeur, la définition de la figure qui est mise en question donc en valeur, celle de son intégrité et de sa définition comme forme hémisphérique ou comme unité disloquée dont la circonférence est recomposée. Autres espaces, autres configurations, autres thématiques abstraites ou plus figuratives convocables : l'un joue sur la mobilité, l'autre sur l'unité, l'identité, l'un convoque un regard glissant comme les miroirs, subissant leurs rebonds insufflés par la densité de l'eau, la résistance des formes, l'autre concerne le recouvrement, l'apparition et la disparition d'une forme, en appelle davantage à la concentration spatiale du regard, à la scrutation de la profondeur. De même l'éclat sera l'effet de surface de la gauche, une sorte de rebond sur un espace en mouvement, quand à droite le flou, la gradation d'une luminosité amenuisée marquera un espace immobile sur le plan du tableau mais variable en profondeur, plus diffus et par comparaison désintensifié.

Avec ces deux thématiques se présentent ainsi deux formes de luminosité sur le fond lumineux ondulant : à gauche l'éclat de lumières mobiles sur un fond ondulant et à droite l'adoucissement progressif d'une forme lumineuse, son ondulation aussi, comme si l'eau adhérerait à la luminosité pour lui donner sa forme, l'adoucir. Formes de connivences ou de tensions entre eau et lumière, il y aurait des termes complexes, contradictoires, pour qui voit en la lumière un effet du feu, des termes complexes où les rapports antagonistes, les tensions seraient manifestés par l'intensité formelle de l'un sur l'autre : la forme étant celle éclatante, concentrée de la lumière ou celle ondulante, plus diffuse et adoucie de l'eau. L'abstraction

figurative – et physique – de la matière deviendrait ainsi le lieu d'un mélange de contraires, d'une complexité sous-jacente résolue au plan de la manifestation par la prévalence d'une forme modalisatrice de tensions visuelles et de thématiques différentes : à la prévalence de l'eau seraient associées la profondeur et la problématique de l'intégrité formelle, de l'unité, à celle de l'éclat de la lumière – ou du feu – une dynamique plus de surface et la définition des places.

En guise de conclusions

La perception de l'œuvre donnerait ainsi à voir et à sentir des contenus divers, plus ou moins complexes : la matière serait abstraite en ondulations lumineuses, les vibrations donc les contrastes d'intensité et les apparences seraient régis par le hasard, l'aléatoire du vivant, l'eau, l'aqueux visible sur le mur serait associé à un effet de profondeur, au thème de l'unité, de l'identité, ... Des savoirs ressortissant de la physique, de la poétique sont convoqués par le spectacle pour nourrir l'interprétation sémantique. Qu'en est-il donc de la cohésion interprétative à ce stade du parcours perceptif que nous avons dessiné ? En fait, en indiquant, sans les développer, plusieurs amorces interprétatives – par exemple sur les phénomènes de tension, de résistance des milieux, sur la relation entre reflets lumineux et mur –, nous avons montré la multiplicité des axes de lecture ou de sensations auxquels pouvait prêter l'œuvre ; la mention dès l'introduction d'une imperfection du regard, d'une forme multimodale de « bricolage » le laissait prévoir. La cohérence interprétative ou pour le moins la valeur englobante que retiendrait le spectateur – le savoir potentialisé auquel nous avons fait référence auparavant et qui serait convoqué lors d'un nouveau contact avec l'objet – aurait certainement trait à une direction, à une forme de stabilisation du statut des éléments les uns par rapports aux autres, à leurs complexités évidentes ou cachées : les bacs seraient l'espace de la diversité et de la disjonction, celui de la stratification et de la clôture, les objets produits POUR les ondulations lumineuses expansives et ouvertes vers le haut, dirigées vers le spectateur. A la disjonction apparente des premiers s'opposerait, derrière l'apparente simplicité abstractive des tableaux, la fusion – plutôt que le mélange – d'éléments contradictoires que les contrastes formels ou les décompositions analytiques des couleurs sur les bords révéleraient. Il s'agirait donc d'une sorte de discours sur des formes de complexité, sur la diversité et la variabilité aussi des apparences.

Par ailleurs, lors de ce parcours, nous avons évoqué une dynamique, des histoires de coopération ou de résistance entre sujet et objet qui, facteurs de tension perceptive et d'effort sémiotique, participent aussi du savoir expérientiel de l'objet – parce qu'ils permettent de voir ce que celui-ci permet ou refuse comme type de saisie. Démodalisatrices, la saillance des objets, leurs transformations aléatoires contenaient le sujet dans une attente de l'inattendu, dans une

gestion de l'incertitude à laquelle le sujet pouvait tenter d'échapper en modalisant autrement son point de vue, en tentant d'autres « ouvertures » sur l'objet. La direction de l'attention est disjonctive et conjonctive ; elle permet une maîtrise relative de la saillance objective par le sujet. La relation entre ces deux instances semble donc pouvoir être analysée en termes de force et de direction, soit par la saillance de l'objet qui fascine ou repousse, soit par la prévalence du sujet qui scrute ou rejette. A la prévalence de l'un correspondrait une démodalisation du pouvoir de l'autre, du pouvoir directif de l'objet, du pouvoir de maîtrise du sujet, à moins d'une sorte d'équilibre ou d'équilibration syntaxique entre protensivité du sujet et manipulation de l'objet. Dans une conception plus sensible, il s'agit de décrire des modalités d'ouverture du sujet à l'objet, une sorte de mise à distance noologique où l'objet « toucherait » le sujet, l'inciterait à adopter un mode d'être ou à chercher l'imposition d'une enveloppe, à se fermer devant l'impact de cet objet ressenti comme excessif²⁰. Ou alors le sujet aurait l'initiative de la saisie, tenterait une ouverture, un type de tâtonnement auquel l'objet pourrait répondre ou se refuser, ou il rejetterait l'objet, l'ignorerait. A ces directions relativement simples, il semble qu'il faille ajouter une place pour une attitude plus complexe – que celle-ci soit dialogique, ce qui est une manière de lever le paradoxe, ou passionnément monologique, ou encore qu'elle soit syntaxique, la succession de réactions différentes, ce qui est une nouvelle façon de lever la contradiction par l'entremise d'une durée, ou qu'elle soit complexe en simultanéité. Il s'agit de l'objet ou du sujet qui s'ouvre à la saisie et se ferme, qui joue ainsi du décept et de mouvements contradictoires. A ces termes complexes, désorientés, s'opposerait la neutralité de l'indifférence, motivée peut-être par la banalité des objets, leur défaut de saillance perceptive et sémantique ; et à l'ébranlement corporel du sujet contenant son ouverture ou forçant sa fermeture s'opposerait l'état non passionnel d'un sujet sans – appréhension réflexive de son – corps face à un entour indifférencié.

Bloquer son ouverture à l'instance objective trop prégnante, concentrer et intensifier son regard sur un objet, c'est moduler sa visée et sa saisie, mais c'est aussi, nous l'avons vu, chercher à s'adapter perceptivement à l'objet appréhendé, chercher, au-delà d'un dosage protensif, la modalité modulable du pouvoir voir dans son corps. Ce sont alors des histoires de quantification et de positionnement du corps, de jeux d'équilibration entre visées et saisies²¹. L'accommodation

²⁰ La démodalisation du sujet semble pouvoir être analysée en terme d'excès, l'excès du manque qui démodalise le sujet passif, poussif, et l'excès de l'excès, le trop plein qui remplit le sujet et le contient, annihilant dans une sorte de logique de force ou de tension tout pouvoir. Chercher, tenter à imposer une protection serait une réaction, une sorte de mise en branle d'un savoir corporel visant à la remodalisation et à la reconstitution du sujet par mise à distance noologique de l'instance objective.

Pour une topique somatique articulée sur l'opposition interne-externe rendant compte du corps sensible – corps propre et chair – comme espace sémiotique, cf. J. Fontanille « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 61-62-63, 1999.

²¹ Cette interdéfinition ou modalisation en boucle de la visée-saisie est la conséquence de l'actualisation en cours de la perception, mais aussi de la tension inhérente à l'imperfection esthétique qui signale toujours un manque à combler derrière la présence, une recherche qui force à déplacer sa saisie, à moduler sa visée.

visuelle, l'aspectualisation et l'intensification de la saisie en train de se faire à l'objet, relève de cette adaptabilité, de cette équilibration quantitative. Quand un contraste trop intense, la juxtaposition de présences trop différentes démodalisent la perception du sujet, il appartient au corps de se repositionner, d'augmenter ou d'amenuiser l'intensité de sa sensibilité et en regard d'amenuiser ou d'augmenter l'intensité de la présence objectale. C'est là une sorte d'effort de mise au point qui semble régie par des phénomènes de tension, de résistance ou de quête, celle de l'instance subjective qui se défend devant ce qui lui est excessif, celle de l'instance objective qui échappe au sujet qui se focalise sur elle. Outre ces contrastes perceptifs d'intensité, de taille aussi à négocier, à juguler presque en tâtonnant avant la « bonne saisie » – celle que le corps semble accepter comme telle parce qu'il désintensifie ses efforts d'accommodation, parce que les fluctuations des valeurs se stabilisent –, il est d'autres réajustements nécessaires d'ordre plus qualitatif ou sémantique. Face à un objet nouveau ou dans le déploiement de la saisie sémantico-impulsive, il semble qu'il faille également réajuster ou ajuster sa visée ou plutôt son positionnement, *viser à côté*²² pour ouvrir et non limiter le sens.

Il s'agirait ainsi d'orienter son regard, de trouver, avec une modalité de saisie *ad hoc* – le *bon usage du regard* à offrir à l'objet²³ –, un point d'appui qui permette l'extension de la saisie, de tenter « du sens » qui irait à et avec l'objet. Lors de tentatives antérieures de description des modalités du sensible, nous avons déjà pu juger de la rentabilité de catégories figurales exploitées par J. Geninasca ou Cl. Zilberberg, des catégories abstraites ou sortes de *formes-affects*²⁴ qui, réversibles – suivant l'acception merleau-pontienne de voyant-visible ou touchant-touchable, ... –, semblaient pouvoir éveiller un écho dans l'instance potentiellement sujette à des manifestations rythmiques ou tensives corporelles ou charnelles. Il s'agissait du rythme et de ses modulations analysables en termes de continuité, d'extension, de tempo rapide ou lent, accéléré ou décéléré, ou encore de tensions, celles rythmiques nées de contrastes, de ruptures, celles de la matière qui semble résister à la forme, opposer sa propre densité tensile à la torsion. Dans le jeu de la saisie-visée, les récurrences, les isotopies sont apparues comme gouvernant les rapports de force entre figures, leur saillance et leur intensité. Avec les récurrences de formes co-présentes, les isotopies qui supportent la saisie, l'orientent, des résonances entre différentes dimensions

²² Cf. *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl* de M. Merleau-Ponty (PUF, Paris, 1998, p. 30) où il écrit : *Il n'y a de sens, et particulièrement sens fécond, sens capable de fonder toujours et toujours de nouvelles acquisitions, que par sédimentation, trace [ici pousser Husserl : la Stiftung (fondation, création) est non pas pensée enveloppante, mais pensée ouverte, non pas visée et Vorhabe (prépossession) du centre effectif, mais visée à côté qui sera rectifiée, non pas position d'une fin, mais position d'un style, non pas prise frontal, mais écart latéral, algue ramenée des profondeurs.]*

²³ Sur cette problématique du bon usage du regard, cf. l'analyse par A.J. Greimas des errances du héros d'I. Calvino devant la protubérance de seins nus sur une plage (in *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987, p.23 s.).

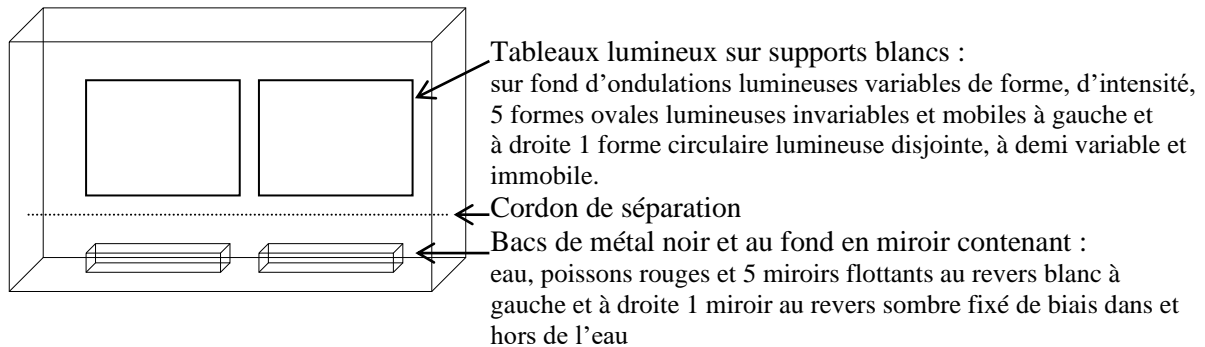
²⁴ Expression subsumant la complexité de l'objectal et du subjectal, d'une perception émotive, empruntée à Cl. Zilberberg in « L'affect comme clef cognitive ? » *Eutopias*, 2^a époque, vol.49, Document de travail, Universitat de Valencia, 1994.

semblaient assurer une relative cohérence esthétique, un style²⁵. L'installation d'Ingo Maurer nous a incitée à mettre davantage l'accent sur l'expansion – plutôt que sur son corollaire, l'intensité –, sur la profondeur – la première dimension merleau-pontienne – et la densité des espaces et des matières. Les termes de porosité, de dureté des surfaces et des masses présentaient sans aucun doute une homologie – intuitive – avec les notions d'enveloppe corporelle et de chair, des homologies qu'il faudrait sans aucun doute approfondir. Ajoutons seulement que la complexité formelle, apparente ou cachée évoquée auparavant, relève peut-être aussi d'une forme de densité, de plein sémantique ; ce qui rendrait compte d'une forme de cohérence esthétique de l'installation.

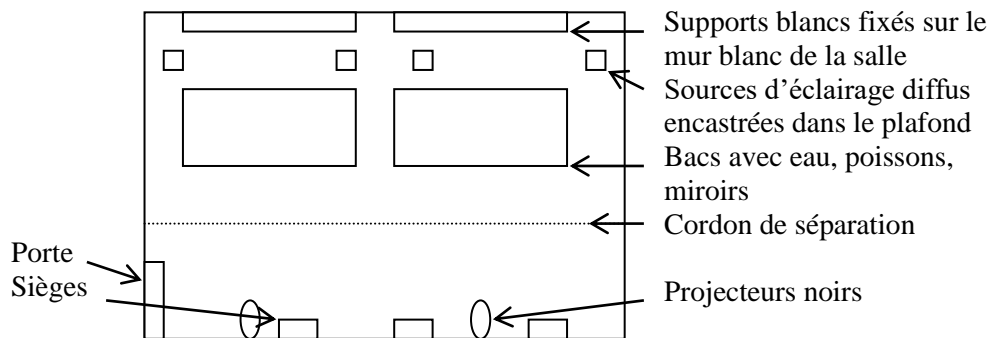
²⁵ Pour les analyses rythmiques et tensives des vitraux de Pierre Soulages et des *Sculptures de crin* de Pierrette Bloch, cf. M. Renoue, *Sémiotique et perception esthétique* (à paraître) et « Une description de la réception d'œuvres d'art » in *Visio, Frontières, tensions et signification/Transgressions*, 3-3, 1998-99, p.141-153. Pour la fonction poétique de la récurrence et de la résonance, rime et écho synesthésique, cf. également E. Landowski « De la contagion » p. 72 in « Sémiotique du goût » *Nouveaux Actes Sémiotiques* 55-56, 1998.

Annexe : Présentation de l'installation *Tableaux Chinois* d'Ingo Maurer

Dispositif vu de face



Dispositif vu de haut



Reproductions photographiques (la photographie présentant l'inconvénient d'assombrir l'espace blanc en intensifiant son contraste lumineux avec les tableaux)

