



HAL
open science

Sémiotisation du visible et du sensible Une description de l'expérience perceptive

Marie Renoue

► **To cite this version:**

Marie Renoue. Sémiotisation du visible et du sensible Une description de l'expérience perceptive. Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique, 2002. hal-03953153

HAL Id: hal-03953153

<https://amu.hal.science/hal-03953153>

Submitted on 23 Jan 2023

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.

Sémiotisation du visible et du sensible

Une description de l'expérience perceptive

Marie Renoue

CNRS-UMR 6057, Aix-en-Provence

CeReS, Limoges

Tenter une approche sémiotique du visible et du sensible : ce projet ressortit d'un thème de recherche que la sémiotique greimassienne et parisienne investit depuis une quinzaine d'années dans des ouvrages comme *De l'imperfection* (1987) d'A.J. Greimas ou *Sémiotique des passions* (1991) co-écrit avec J. Fontanille ou encore dans *Sémiotique du visible* (1996) de celui-ci. L'originalité et vraisemblablement le risque encouru par notre propos tiennent à l'objet d'étude visé par cette problématique ; il ne s'agit pas en effet de textualisations de ressentis, de définitions de lexèmes passionnels qu'il faudrait sémiotiser mais d'œuvres d'art, c'est-à-dire d'objets dont la valeur culturelle semble pouvoir légitimer une lecture esthétique sémiotisable. Cette quête esthétique, nous l'avons orientée vers une interrogation sur les modalités de l'énonciation des objets et sur la convocation de valeurs indiquant un fort investissement affectif de l'instance subjective présupposée. Pour assurer la rigueur et la rentabilité sémiotique de notre entreprise, nous recourons à une sémiotique de l'énonciation influencée par le discours phénoménologique et à la sémiotique tensive développée par Cl. Zilberberg dont nous savons l'intérêt pour une grammaire de l'affect, l'adhésion à l'hypothèse hjelmslévienne de la complexité et de la dépendance compatible avec l'approche de la phénoménologie.

Nous proposons ici de reprendre notre problématique générale, à savoir : quels sont les présupposés théoriques et les outils méthodologiques qui soutiendraient une description sémiotique de la signification des œuvres d'art ? et de synthétiser les réponses qui lui ont été apportées au sujet de l'énonciation perceptive, des phénomènes variables de saillance et des processus de catégorisation qui en ressortiraient, en particulier de la convocation de catégories figurales, le rythme et les tensions regardés en phénoménologie et en analyses visuelles comme ressortissant d'une sémiotisation du sensible. L'objet choisi, pour vérifier la validité descriptive et explicative de notre entreprise, nous incite par ailleurs à pousser plus avant les références au discours phénoménologique et à prendre en compte une nouvelle dimension : celle de la densité qui aurait trait à un effet de présence. Comme tous les objets d'analyse, celui choisi ici répond à notre projet général de traiter du sensible, et il présente l'avantage de constituer une gageure pour les sémioticiens habitués à traiter de contrastes perceptifs. D'apparence homogène, les *Ligth pieces* de James Turrell – des champs de lumière colorée dans

lesquels le visiteur peut se déplacer –, semblent en effet limiter le pouvoir descriptif des catégories figuratives et figurales habituelles et forcer à prendre en compte le caractère paradoxal, haptique et pathémique de l'expérience qu'ils semblent donner à vivre.

Notre préoccupation majeure étant ici de rendre compte d'une certaine cohérence théorique et méthodologique, nous réserverons l'examen de notre objet à une troisième partie, entre l'exposé de notre démarche et une tentative de rendre compte d'une densité sémiotique.

a. Une sémiotique de l'énonciation sous influence phénoménologique

Un sujet d'énonciation présupposé

Faire du visible et du sensible un objet sémiotique, c'est affirmer, plus qu'une sémiotique du visuel qui fait généralement l'économie de l'instance observatrice, la nécessité de prendre en compte la relation perceptive, soit : un complexe dynamique de passivité et d'activité inhérent à la réception et à l'énonciation, d'objet apparaissant par et pour son sujet – un sujet présupposé dont il nous faut d'abord préciser la définition modale.

Ce sujet présupposé est, dans le cadre dressé par notre problématique, non seulement un observateur mais aussi un corps sensible – une instance sensible dont J. Fontanille a récemment proposé, à la suite de la phénoménologie, une définition positionnelle et incarnée, le considérant comme un corps propre qui serait *le centre de référence d'une sémiotique de l'énonciation* (1998 : 35), un intérieur sensible à des motions internes et à un senti extérieur analysable dans une approche topologique et tensive (1999). Ce développement du sujetif rendu nécessaire par l'étude de nouveaux objets complexifie l'approche sémiotique traditionnellement soucieuse de cognition et de pragmatique. Plus que de perception c'est ainsi d'expérience dont il s'agit, c'est-à-dire d'une énonciation multimodale, noologique et pragmatique. Noologique, car elle est un complexe incarné de cognitif et d'affectif ; et en cela il semble nécessaire de refuser une opposition catégorielle entre cognitif et sensible en faveur d'une complexité graduée non résoluble – plus trivialement, l'expérience serait toujours affective et cognitive, l'expression d'une tension entre le sentir et le saisir. De la dimension pragmatique semble ressortir tout ce qui concerne l'agir, les déplacements, les mouvements oculaires corrélés à des variations de points de vue et de percepts. Mais plus fondamentalement, il s'agit également de prendre en compte la dimension sensori-motrice qui serait inhérente à la perception, d'après les travaux du généticien J. Piaget (1947)¹, du cognitiviste Fr. Varela (1989, 1992)² et des

¹ In *Représentation de l'espace chez l'enfant*, J. Piaget et B. Inhelder présentent un continuum génétique de la formation de l'esprit géométrique partant de l'activité sensori-motrice liée à la perception d'un objet pour arriver par stades successifs d'enrichissement et d'abstraction aux niveaux de la représentation naissante (*imitation intérieure et symbolique d'actions antérieurement exécutées ou exécutables*) – où le rôle formateur de l'action s'affirme pour la construction des formes à partir de rapports topologiques élémentaires –, des opérations concrètes, puis formelles (1947 : 524 s.)

² L'approche cognitive de F. Varela *et alii* s'inscrit dans la tradition européenne phénoménologique d'E. Husserl et M. Merleau-Ponty et à la suite de l'approche génétique de J. Piaget (1989 : 15). Alternative à la « représentation » qui présuppose un monde prédéfini, la théorie de l'*enaction* qu'il élabore pose la prédominance de l'action, du faire-émerger : *si la clef de voûte de la cognition est sa faculté à faire-émerger la signification, c'est donc que l'information n'est pas préétablie comme un ordre intrinsèque, mais qu'elle correspond aux régularités émergeant des activités cognitives elles-mêmes* (1989 : 122). Dans ce cadre, *le sens commun* est défini comme l'histoire physique et sociale de notre couplage au monde. (1989 : 99)

philosophes comme H. Bergson (1935) dans la perspective soustractive duquel la perception serait une action inhibée ou suivant M. Merleau-Ponty qui cite des corrélations entre perceptions de couleurs et attitudes corporelles (1945)³ et qui souligne, à la suite d'A. Riegl et d'H. Wölfflin, la valeur haptique de la texture du visible – *toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile*, écrit M. Merleau-Ponty (1964^b: 175). Le sujet modal que nous posons apparaît ainsi de bon droit comme une figure charnelle, complexe et syncrétique.

Les modalités d'une définition modale étant en partie posées, on peut légitimement poser la question de l'identification de cette figure et ainsi de sa valeur générale. Il semble en effet que le sémioticien doive devant l'objet à sémiotiser assumer la double position actantielle du sujet sensible présumé et de l'analyste. Cette bivalence fonctionnelle ne nous semble cependant pas différer de celle entre compréhension et explication relevée par P. Ricœur (1990) qui soutient qu'en sémiotique la compréhension fonderait l'explication, tandis que dans la démarche heuristique qu'il préconise c'est celle-ci qui guiderait en sous-main la compréhension. Entre l'orientation plus intuitive de l'une et celle plus conceptualisante et distanciée de la seconde, soit dans le commentaire de J. Fontanille entre les positions d'un sujet embrayé observateur et un sujet débrayé informateur (1990 : 27), les échanges sont en fait relativement complexes, explication et compréhension se contraignant réciproquement et de manière réflexive – pour maintenir une cohérence au sein de l'explication ou de la compréhension – dans la progression de la sémiotisation. La problématique est kantienne, rappelle le sémioticien : des concepts sans intuition sont vides, des intuitions sans concept sont aveugles. Autres références et citations qui manifesteront une actorialisation du sujet présumé : les déclarations de l'artiste ou les descriptions de spécialistes d'art. Des premières, il convient de préciser que les citations des intentions de l'auteur sont généralement choisies en fonction d'une certaine connivence entre le cité et le citant. Cette restriction vaut aussi pour les autres références, soit pour notre objet les commentaires de G. Didi-Hubermann (2001), dont on sait l'orientation phénoménologique de ses analyses – orientation qui semble également sous-jacente aux propos de l'artiste. Quant à la prétention à la généralisation culturelle de l'expérience décrite, il semble que la convergence des points de vue mais aussi la référence à un discours philosophique proposant une définition de la relation du sujet au monde particulièrement influente aujourd'hui permettent d'en étayer l'hypothèse.

La codéfinition des instances phénoménologiques

Ce recours récurrent dans plusieurs domaines au discours phénoménologique est d'autant plus pertinent pour notre objet que son adéquation pour traiter du sensible semble assurer par les références merleau-pontiennes à l'art ou plus fondamentalement par une convergence entre *philosophie de la nature et esthétique pure*, entre *le sentir* phénoménologique et *l'Einfühlung* de W. Worringer que

³ Se référant aux travaux de Goldstein et Rosenthal (1930), M. Merleau-Ponty note des corrélations entre mouvements du corps et ambiance colorée. Ainsi, le rouge et le jaune favoriseraient des mouvements glissants, le bleu et le vert des mouvements saccadés. Appliqué à l'œil droit, le rouge entraînerait une extension du bras correspondant vers l'extérieur, la perception du vert favoriserait au contraire un mouvement de flexion et de replis vers le corps, ... (1945 : 262-266).

souligne M. Elie (1999 : 150). Ainsi que l'ont indiqué les quelques références antérieures, l'étude des dimensions passionnelle et affective a amené la sémiotique à explorer plus avant sa teneur phénoménologique évoquée dès *Sémantique structurale* (1966 : 16) par A. J. Greimas et à reconsidérer l'autre versant de sa démarche, à savoir son formalisme logico-sémantique – ce dont rendent compte les révisions répétées du parcours génératif sans cesse remis en question par une modification interne de ses niveaux d'analyse (en particulier du figuratif situé aux niveaux des structures discursives puis d'une sémantique fondamentale), la presque disparition du rigide carré sémiotique qui propose une schématisation des relations logiques entre éléments simples trop éloignée de l'expérience sensible, l'apparition de la phorie au niveau le plus fondamental et la « transformation » du sujet éthéré en un corps sensible au centre de la sémosis.

Outre la thèse d'une signifiante fondamentale de la relation perceptive – *en revenant aux phénomènes on trouve une couche fondamentale un ensemble déjà prégnant d'un sens irréductible*, écrit M. Merleau-Ponty (1945 : 29) –, notre problématique demande de retenir de la phénoménologie la conception interdéfinitionnelle, interactionnelle et dynamique des instances subjective et mondaine de la relation. Cet accent mis sur l'interrelation comme fondatrice et dynamique invite, ainsi que le présente J.L. Petit⁴, à privilégier une approche corrélationnelle qui ne sépare pas le sujet et le monde, à voir ceux-ci *comme des pôles plutôt que des choses stabilisées, des pôles opposés tels que l'un renvoie à l'autre et vice-versa* – chaque pôle s'entretenant grâce à cette relation. Dans cette perspective husserlienne, l'activité subjective ou noèse *traverserait, animerait et unifierait en les enchaînant les unes aux autres les multiples configurations du champ visuel* ; coupe transitoire dans ce processus, l'objet *tel qu'il est dans la manière dont nous le vivons* ou le noème serait le pôle unificateur, l'instance *ad quem contextualisé dans l'acte qui cherche à le joindre*. Ajoutons au sujet des modalités de cette relation que celle-ci s'appuierait sur un positionnement fiduciaire, soit une adhérence ou *prise d'attitude*⁵ qui consisterait en la croyance doxique en l'existence effective du monde, en une certaine *permanence de la présence* analysée sous la triple modalité [*existant, réel, actuel*] dans une sémiotique de la présence dessinée par H. Parret (2001 : 61 s.).

Dans cette approche non ontologique, il convient d'insister davantage sur la bivalence de la dynamique relationnelle ; à la visée intentionnelle répondrait la saillance noématique qui s'imposerait, modaliserait l'attention et le procès d'identification : la discrétisation et la catégorisation, ressort de la perception husserlienne. Outre le fait que cette réciprocité de la co-modalisation des instances légitime

⁴ Nous faisons ici référence à l'intervention du 2 mai 2002 de J.L. Petit (professeur de philosophie de Strasbourg 2) intitulée *Les formes de l'intentionnalité dans la théorie husserlienne de la constitution transcendantale de l'objectivité* lors des séminaires « Mouvements et perception » de l'UMR-CNRS 6152 à l'Université de la Méditerranée.

⁵ Au sujet de cette adhérence plutôt qu'adhésion du sujet au monde, cf. la traduction de *Phénoménologie de la conscience esthétique* d'E. Husserl et le commentaire de M. Richir in *Revue d'esthétique* 36, 1999 : 9-23, où celui-ci précise le fondement de la croyance doxique (*Glaube*) : *l'intuition ... « croit » à l'existence effective de ce qu'elle intuitionne et l'intuitionné est lui-même « pris » dans cette croyance, indissociable d'elle. [...] la doxa est mise en jeu dans ce que Husserl nomme une Stelleungnahme, littéralement « prise de position », mais qui doit plutôt s'entendre comme « prise d'attitude », étant donné que celle-ci n'est pas tout simplement à la discrétion d'un sujet souverain, n'est pas non plus l'objet d'une délibération et d'un choix, mais que le sujet, au contraire, s'y trouve le plus souvent « pris ».* (1999 : 15) Cf. également le chapitre consacré à la foi perceptive de M. Merleau-Ponty (1964^b : 74 s.) auquel se réfère H. Parret (2001).

notre projet de traiter d'objet sensible, précisons que ces compétences catégorielles actualisées par l'apparition noématique reposent sur la mémorisation d'expériences répétées et catégorisées, stabilisées et stockées, en d'autres termes sur l'histoire du couplage structurel du sujet au monde ou *enaction* suivant l'expression de Fr. Varela³. L'histoire biologique, culturelle et individuelle rend ainsi compte d'une potentialité et diversité de jugements et de modes d'appréhension.

La variété de ces modes d'appréhension corrélée à des changements noématiques, M. Merleau-Ponty l'illustre avec l'exemple de la couleur – un exemple qui n'est peut-être pas fortuit si l'on considère, outre l'absorption de la distinction substance vs propriété par le « phénomène », la valeur affective associée traditionnellement à la couleur quand le dessin serait du domaine de l'intelligible. Dans la *Phénoménologie de la perception*, il écrit :

Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur l'objet, – ou bien elle devient couleur atmosphérique et diffuse tout autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur. (1945 : 262)

Parmi les variables manifestées de ce couplage structurel, on peut citer l'extension noématique – du localisé au délocalisé puis au diffus –, la proxémie – de la séparation jusqu'à l'interpénétration et à l'englobement –, la rection de la dynamique – de la focalisation subjective jusqu'à la communication objectale – et le rôle de médiation recouvert par le corps propre qui répond aux sollicitations du sensible et sémiotise par sa *manière de l'accueillir*⁶.

Cet exemple demande quelques précisions. Aux deux pôles de cette mise en scène de la co-transformation des instances semblent pouvoir être associés les termes de cognitif et de sensible : le plus cognitif et sa discrétisation-catégorisation face au plus sensible et sa pathémisation d'un sujet patient d'une objectivité active et envahissante. Deuxième remarque sur l'évolution du discours merleau-pontien : dans cette structure participative incarnée entre le sujet percevant et le monde perdure une dichotomie qui est résolue à la fin des années cinquante. *L'expérience n'est plus vécue comme un écart intentionnel*, souligne P. Dupond (2001 : 24), mais comme une *fission qui fait naître l'un pour l'autre le voyant et le visible* et qui assure la correspondance du sujet et du monde, l'empiètement *de la chair du voyant et de la chair du visible*, la réversibilité de la relation du voyant visible ou du touchant touché. Détrônant le corps, la *chair* merleau-pontienne est *être à deux feuillets, le sensible au double sens de ce qu'on sent et de ce qui sent* (1964^b : 313) et c'est le non-recouvrement total du voyant et du visible ou du touchant et du touché (*ma main droite qui touche ne peut être touchée en son toucher, ...*), soient un écart et une marge d'invisibilité assurant la profondeur et le

⁶ Dans son texte de 1945, M. Merleau-Ponty écrit : *Sans l'exploration de mon regard ou de ma main, et avant que mon corps ne synchronise avec lui, le sensible n'est qu'une sollicitation vague* (1945 : 248) ... *mon corps n'est pas seulement un objet*

devenir de la visibilité qui permettent l'émergence de variations donc de valeurs : de quoi satisfaire aux exigences sémiologiques saussuriennes et à la définition d'une sémiotique du sensible.

Sémiotisation des modalités de l'interaction

Dans une sémiotique du visible et du sensible qui tenterait d'assumer ces thèses phénoménologiques, la problématique pourrait être reformulée ainsi : comment s'énonce cette co-dépendance variable et multimodale des instances, la réversibilité du sensible ? Quelles sont les modalités de cette énonciation, ses variantes et sa syntagmatique ? La sémiotique apporte deux types d'approche ou de modèles d'analyse qui correspondent aux motifs de la perception merleau-pontienne de la couleur : la première est positionnelle ou actantielle, la seconde plus abstraite tente une définition tensive des catégories convoquées par l'énonciation.

Précisons à la suite de Cl. Zilberberg (2000) et de J. Fr. Bordron (2000, 2002) les modalités relationnelles évoquées plus haut, en particulier la dynamique actantielle dont nous avons noté la bivalence fondamentale évoquée par J.L. Petit puis des modulations dans le texte merleau-pontien de 1945. En terme de réaction, deux variantes ou variations ont été distinguées auxquelles nous ajouterons une troisième tendance pour définir trois styles sémiotiques. Soit 1. la réaction est diffuse : ce schéma correspondrait à la figure de *la contemplation* ou du sensible merleau-pontien, un laisser-faire où l'énonciation se fait. La contemplation, dont J. F. Bordron (2002) note qu'elle invite à relativiser le rôle de l'intentionnalité, que *l'objet anticipe sa perception*. Soit 2. la réaction est davantage orientée du subjectif vers l'objectif : ce schéma correspond à la saisie cognitive de la couleur merleau-pontienne ou à ce que Cl. Zilberberg (2000 : 90) appelle *une sémiotique du parvenir*. Du point de vue aspectuel et modal, nous pourrions avoir la figure de l'attente où le sujet prévient son objet, en saisit la forme et les valeurs, où il est un sujet d'intention qui oriente activement la relation. Soit 3. la situation inverse où l'affecté est le sujet démodalisé, celui d'*une sémiotique du survenir ou de l'événement ... qui défait la jonction ou la connivence du sujet et de l'objet* d'après Cl. Zilberberg (2000 : 111). Chez M. Merleau-Ponty, ce schéma correspondrait à celui du sujet saisi, au « saisissement » dont H. Maldiney et A. Bonfand précisent la teneur : sa manifestation soudaine, imprévue et imprévisible, non reproductible, non maîtrisable, son excès qui surprendrait et démodaliserait, son caractère non-intentionnel d'après H. Maldiney. Celui-ci en fait le propre de l'œuvre d'art lorsqu'il oppose par exemple les tableaux d'Ingres et de David à la *Marquise de Salona* de Goya. Il écrit : « *La marquise de Salona* » n'est pas un paradigme, c'est un événement. Un événement n'a ni modèle ni analogue. Il déchire la trame de l'attente et des possibles (1985 : 195).

Dans les textes qui dessinent ces modalités relationnelles, la détermination des dynamiques positionnelles semble ainsi fonction de l'intentionnalité ou disponibilité de l'instance subjectale et des configurations objectales qui peuvent surprendre, démodaliser ou au contraire concentrer l'attention. La question des motifs de la relation incite ainsi à envisager les opérations énonciatives, de traiter de

parmi d'autres, il est un objet sensible à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille. (1945 : 273)

discontinuités qualitatives du champ visible et de saillance, de focalisation et de discrétisation, des valeurs de contrastes et de leurs dynamiques dispersives et cohésives, d'unifications et de catégorisations, d'enchaînements syntagmatiques sous forme de déploiements catégoriels ou de successions d'embranchages et de débranchages sur différentes saillances. C'est ce que nous proposons de considérer dans la partie suivante.

b. Une sémiotisation du sensible et l'analyse tensive des catégories

De la complexité catégorielle

La sémiotisation repose sur une prise – dans le sens précisé par J. Fr. Bordron où « quelque chose à un moment prend »⁷ – instauratrice de la relation et sur un mouvement de discrétisation et de catégorisation. La discrétisation ou différenciation est l'assomption subjective de la discontinuité qualitative et quantitative du champ, la catégorisation un processus de regroupements des contrastes visibles porteur de valeurs potentialisées actualisables et en partie reformulables – ce qui fait qu'un monde n'est pas silencieux pour son sujet mais porteur d'une signification qui déjà là est aussi en devenir. Ces catégories sont, en conformité avec nos propos précédents, complexes donc analysables.

De cette complexité catégorielle, on peut évoquer la description de la configuration corrélée à une manière de l'appréhender, ainsi que l'exemple de la couleur donnée par M. Merleau-Ponty l'a indiqué, donc un double versant en co-variation de l'objectif et du subjectif. Une dimension synesthésique de l'expérience semble également repérable. T. Keane, traitant d'un texte d'I. Calvino, note la complexité de catégories figuratives, les connotations thymiques – *un thymisme qui colle aux unités sensorielles ... qui interroge la conception du corps propre, de ce qu'on appelle la participation proprioceptive à la connaissance du monde* (1991 : 26) – et le déploiement de véritables scénarii par certaines occurrences (par exemple le craquement), soit suivant les propos de la sémioticienne *la convocation imaginaire d'un faire figuratif, déjà iconique, qui se présente comme un préalable présupposé par le bruit qu'on est censé « entendre »*. (1991 : 17) D'autres inductions entre états et faire apparaissent dans les analyses de Fr. Bastide sur « les opérations de la matière ». La sémioticienne, traitant d'objets dans leur massivité, leur corporéité (1987 : 26), propose quatre catégories abstraites pour caractériser les *états de la matière* – l'amorphe vs structuré, le discret vs compact, l'expansé vs concentré et le simple vs composé – qu'elle déploie sous formes d'opération. Ainsi, la compacité désignerait un degré de cohésion et des opérations potentielles de pénétration (1987 : 12). C'est ce déploiement thymique, pragmatique, ... de la catégorie que nous envisagions

⁷ Lors d'une intervention intitulée « L'énonciation comme sémiose » dans le cadre des séminaires parisiens de sémiotique dirigés par J. Fontanille à l'I.U.F. (le 9 janvier 2002), J. Fr. Bordron a souligné l'importance de cette « prise », du fait que quelque chose, hors du mouvement intentionnel, prenne à un moment donné et que la référence aux opérations mentales n'est peut-être pas la meilleure voie pour traiter de perception. Cette « prise », nous l'avons évoquée dans la note 5 au sujet de la prise d'attitude doxique du sujet husserlien – quelque chose se passe qui ne dépend pas d'une décision subjective. L'*enaction* de Fr. Varela semble faire en partie écho à la « prise » : la répétition d'actions « analogues » aide à l'inscription corporelle. H. Bergson cité par J. Fr. Bordron présente une théorie peut-être plus appropriée : la perception serait non additive mais soustractive, une résistance que l'organisme ou le corps impose aux choses parmi lesquelles il est. La perception serait

auparavant comme parcours énonciatif possible. Si nous prenons acte de cette complexité, l'étude d'une catégorie convoquée consisterait à en déplier le contenu latent.

Si l'on peut ainsi rendre compte de développements et de digressions dans le discours de l'art, le parcours énonciatif peut être autre, c'est-à-dire réduire cette dispersion paradigmatique pour privilégier une sorte de clôture attentive sur les configurations et les catégories perceptives, et ainsi privilégier un déploiement énonciatif horizontal essentiellement attentif aux contrastes visibles, à leurs relations, à leurs valeurs et aux tensions sous-jacentes. C'est ce second type de déploiement syntaxique que privilégient généralement les analyses sémiotiques. Considérées de manière restrictive, les catégories figuratives convoquées pour la description des contrastes sont généralement distinguées en chromatiques, eidétiques, lumineuses et matiéristes. L'analyse de chacune en appelle aux dimensions de l'intensité et de l'extensité léguées par la tradition philosophique⁸ et reprises en sémiotique tensive.

L'analyse tensive : dimensions, sous-dimensions et valences

Ainsi que nous l'avons fait auparavant au sujet de la phénoménologie, il semble utile de préciser les acquis de la sémiotique tensive qui, développée par Cl. Zilberberg et J. Fontanille (1998), influencent nos analyses. Les deux dimensions fondamentales de l'intensité et de l'extensité qu'elle convoque permettent de rendre compte du sensible et plus précisément des grandeurs visibles qu'elle analyse en termes d'intersection entre intensité et extensité – et, nous le savons, une grandeur pour être sensible doit se déployer sur ces deux dimensions. Affinant l'analyse, Cl. Zilberberg propose de distinguer au sein des dimensions deux sous-dimensions, soient la temporalité et la spatialité pour l'extensité et la tonicité et le tempo pour l'intensité. Chaque sous-dimension est analysée en termes de valences, soient pour la temporalité : bref vs long, pour la spatialité : ouvert vs fermé, pour la tonicité : tonique vs atone et pour le tempo : accéléré vs décéléré. L'analyse des valeurs plastiques reposerait alors sur la mise en évidence de corrélations entre des valences de tonicité ou de tempo et de spatialité ou de temporalité.

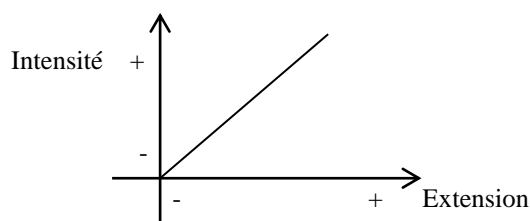
Il convient d'ajouter quelques précisions au sujet d'une analyse du visible. Tout d'abord, il semble erroné dans le cadre théorique dressé auparavant de considérer les arts visuels sous le seul angle de la spatialité pour réserver la dimension temporelle à la musique et à la parole. La relation sensible ou perceptive s'inscrit dans un complexe spatio-temporel ; l'espace est parcouru et sa visibilité s'inscrit nécessairement dans une durée. Cette temporalité de la perception rend ainsi pertinentes les questions de l'aspectualité et du rythme accéléré ou décéléré du visible, et elle justifie

alors, pour le sémioticien, genèse ou construction de signifiants. Ajoutons que les études des phénomènes de saillance-prégnance seraient peut-être également une tentative de rendre compte de cette « prise » en cours et de son intensité.

⁸ Les catégories kantienues peuvent être évoquées ici. Les *fonctions logiques de l'entendement* ou *concepts purs de l'entendement qui s'appliqueraient a priori aux objets de l'intuition*, nommés en référence à Aristote catégories, sont au nombre de quatre : tout d'abord, les *catégories de la quantité* et la *qualité* qui peuvent être rapprochés des dimensions phénoménologiques de l'extensité et de l'intensité. Pour les *catégories de la relation* et de la *modalité*, nous avons évoqué les acquis de la phénoménologie : la *communauté* dynamique entre le sujet et le monde et la *foi perceptive* au monde dans laquelle serait « pris » le sujet. (1781 : 94) Précisons cependant que le traitement de l'espace et du temps comme sous-dimensions de l'extensité proposé par Cl. Zilberberg s'oppose à la théorie kantienne qui refuse de les voir comme des catégories intelligibles et analysables.

une analyse du visible en termes de tempo et de tonicité. Précisons encore que les oppositions de valences sont graduelles – le plus ou moins tonique, le plus ou moins rapide, le plus ou moins étendu, ... – et que les corrélations sont affaires d'intervalles, de mesures comprises entre des seuils de sensibilité. Mesures et appréciations allant de pair, le plus et le moins sont aussi du trop, suffisamment ou pas assez. Et, cette mesure et évaluation est fonction des compétences physiologiques du sujet – en partie modulables par l'accommodation visuelle qui atteste d'une certaine plasticité –, de son point de vue et du contexte de visibilité – l'éclairage ou l'environnement formel ; l'exemple le plus trivial étant celui d'un vert dont la composante bleue apparaîtra d'autant plus intense qu'il est saisi dans un ensemble plus jaune.

Ces dernières remarques invitent à réaffirmer l'instabilité relative des phénomènes⁹, une instabilité incluse dans la conception noématique non ontologique d'E. Husserl, nous l'avons vu auparavant. « Sémiotiquement parlant », les valeurs semblent donc dépendantes des relations qu'elles entretiennent avec d'autres valeurs en contraste simultané ou successif, d'interactions qui vaudraient comme exhausteurs ou inhibiteurs relatifs d'intensité ou d'extensité. Le principe de codépendance semble donc pertinent tout au long de la chaîne explicative, au niveau de la relation du sujet au monde, des opérations perceptives et des configurations visibles, de l'appréciation des valeurs en contraste et dans l'analyse tensive de ces valeurs. Un exemple de l'efficacité de l'analyse des valeurs en termes de corrélations entre degrés d'intensité et d'extensité est donné par une citation de Matisse : *un centimètre carré de bleu n'est pas aussi bleu qu'un mètre carré de bleu*¹⁰. Suivant les propos du peintre, intensité – tonicité – et extensité – spatialité – colorées varieraient de manière converse, le plus d'espace régissant le plus de tonicité. Soit sous la forme schématique préconisée par Cl. Zilberberg :



Des catégories figurales : tensions et rythmes ou la densité d'un continuum

Si les corrélations des valences permettent d'analyser les contrastes et les variations des valeurs, elles permettent également de rendre compte de tensions de contrastes et de modulations rythmiques. Ces nouvelles catégories ne présentent pas l'évidence perceptive des catégories plastiques ou figuratives comme la couleur évoquée auparavant ; elles manifestent, semble-t-il, une adhérence sensible entre le sujet et l'objet et relèveraient du sensible et de la réversibilité, ainsi que l'indique la

⁹ Cette instabilité perceptive demande évidemment qu'on y soit attentif. M. Merleau-Ponty évoque en effet la stabilité des valeurs perçues, une feuille de papier étant perçue comme blanche même dans une pénombre qui en module la clarté.

¹⁰ Citation in J. Clay, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Hachette (1975: 29) où l'auteur évoque l'influence de Cézanne cité par Gauguin : *un kilo de vert est plus vert qu'un demi-kilo*, la réalisation des panneaux de 1910-11 de Matisse où *l'essentiel était la quantité en surface des couleurs* et l'émergence d'une nouvelle spatialité qu'exploiteront les artistes américains de années 1950-60.

formule de P. Sauvanet dans une analyse du rythme phénoménologique : *je suis rythmant et je suis rythmé* (2000 : 134)¹¹. Le phénoménologue H. Maldiney fait du rythme¹² le lieu *par lequel s'opère le passage du chaos ou du vertige de l'événement à l'ordre* (1967, 1973 : 151), *la vérité de la communication première avec le monde, en quoi consiste essentiellement l'αἰσθησις d'où l'esthétique tire son nom, la sensation dans laquelle le sentir s'articule au se mouvoir* (1967, 1973 : 153).

Dans cette perspective, les lectures rythmique ou tensive des contrastes révéleraient une sensibilisation intense à l'objet et la distinction entre elles que nous proposons reposerait sur la prévalence de dynamiques contraires d'élan ou de retenue – soit, en termes phénoménologiques, sur des mouvements plus protensifs ou rétensifs. Ainsi, tandis que les tensions auraient affaire avec les accents plus ou moins toniques d'un contraste localisé qui creuseraient l'espace, les rythmes seraient au contraire la manifestation d'une forme de continuité passant au-delà des discontinuités constitutives – des contrastes – pour affirmer une forme d'unité dynamique de l'objet parcouru.

Si le rythme semble jouer un rôle important dans la saisie esthétique, tout n'est cependant pas rythme, ainsi que le souligne P. Sauvanet. Le rythmologue présente ainsi quatre motifs de l'absence de rythme : la trop grande régularité ou irrégularité, le trop de différenciation d'une discontinuité excessive ou la non différenciation d'une trop grande continuité (2000 : 141). Et l'auteur de citer comme exemple de cette dernière négation un texte d'A. Bruyère :

Faute d'apporter ma petite définition du rythme, je vais tenter d'en trouver le négatif : ce qu'il n'est pas.

Imaginez-vous un plein été de Provence, à midi et de surcroît par cette immense chaleur possible. [...] La lumière est changée en bouillie.

C'est l'immense imprécision de la platitude.

Le près serait culbuter par le loin.

Le silence transformé en brume.

La couleur et le relief en immobilité. Ce paysage connu est étranger.

Je crois que les Grecs appelaient ça « l'heure panique » puisque rien n'était plus perceptible, sauf l'angoisse de l'indéchiffrable.¹³

¹¹ Du rythme, P. Sauvanet présente définitions ou lectures. Clôturant son chapitre sur le rythme phénoménologique, il écrit, après avoir noté la complexité fondamentale du rythme et la nécessité de définir une grammaire du rythme pour éviter tout panrythmisme : *le rythme est discontinu (structures par intervalles) et régulier (périodicité) et se donnant globalement comme une continuité (ensemble structure – périodicité – mouvement)*. (2000 : 148) Dans la dernière partie plus analytique, il propose comme définition une combinatoire de critères en ces termes : *Tout phénomène rythmique perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement*. (2000 : 195)

¹² H. Maldiney accuse toute approche analytique ou formaliste pour décrire les œuvres d'art. Substituant le *quoi de l'apparence de l'œuvre au comment de son apparition, ... l'attitude analytique-objectivante serait incompatible avec la dimension esthétique*. Les rapports de contrastes et de similitudes relevés, les relations autooptiques ne pourraient rendre compte de l'unité de l'œuvre, aboliraient la possibilité du rythme (1985 : 197-199). Contrairement à cette lecture oppositive des modes de saisie, il nous semble cependant que l'approche analytique peut ne pas se limiter à la mise en évidence de rapports de similitude ou de contrastes mais viser à travers l'établissement de ces rapports des phénomènes de tension capables de rendre compte d'une certaine dynamique et unité rythmique de l'œuvre (cf. notre étude des vitraux de Pierre Soulages, 2001).

¹³ Extrait d'A. Bruyère « Le midi et le minuit du rythme » in *Les rythmes, lectures et théories*, L'Harmattan, 1992 : 225.

Cette bouillie ou confusion lumineuse perçue est l'indice d'une indifférenciation, d'une trop grande continuité peu propice à la manifestation rythmique qui a besoin de discontinuités et d'une structuration minimale du champ visuel. Les *Lights pieces* de James Turrell présentent cette indigence puis disparition de tout contraste qui rendent inopérantes les approches rythmiques et tensives évoquées auparavant.

Nous l'avons évoqué en introduction : l'intérêt sémiotique de ces *Light pieces* a trait à la réduction « minimaliste » du visible qui force les capacités descriptives et énonciatives du sujet et à la manifestation d'autant plus intense de propriétés tactiles, d'intenses impressions de densité de l'espace environnant – ce qui va à l'encontre de nos habitudes perceptives. Cette densité de l'espace ou plutôt d'un volume homogène de lumière colorée est explicite chez G. Didi-Huberman qui décrit son expérience d'un *Wedgework* : *un champ où la lumière est tellement lourde, homogène, intense et sans source, qu'elle deviendra la substance même – compacte et tactile – du lieu tout entier* (2001: 46) ou dans les déclarations d'intentions de James Turrell : *I'm interested in the weights, pressures and felling of the light inhabiting space itself and in seeing this atmosphere [...] atmosphere is volume, but it is within volume [...] there are densities and structuring within a space* (in Julia Brown interview).

Afin de préciser les modalités d'expression de cette densité, nous proposons de présenter le parcours syntagmatique dans lequel elle prend place et varie, après une présentation rapide du type d'œuvre étudiée.

c. James Turrell : un « minimaliste » de la lumière

Points de vue et modalités relationnelles

Dans la classification de l'histoire de l'art, James Turrell est souvent présenté comme tenant du Minimalisme américain des années soixante, c'est-à-dire comme ressortissant d'une tendance à la réduction et à la simplification extrême des formes destinées à produire, à l'exclusion de toute narration, un effet de présence « remarquable » – même si les intentions de l'artiste ne sont pas explicitement formelles¹⁴. C'est cet effet de présence « remarquable » que nous nous emploierons à analyser. Quant aux réductions turrelliennes, elles sont multiples, puisque le dispositif ne présente rien sinon, dans une pièce qui lui est entièrement dévolue, une lumière colorée et diffuse, un objet minimal et inévitable d'après l'artiste¹⁵ – *I would like to say that there never is no light* (in E. Laaksonen interview, p. 1).

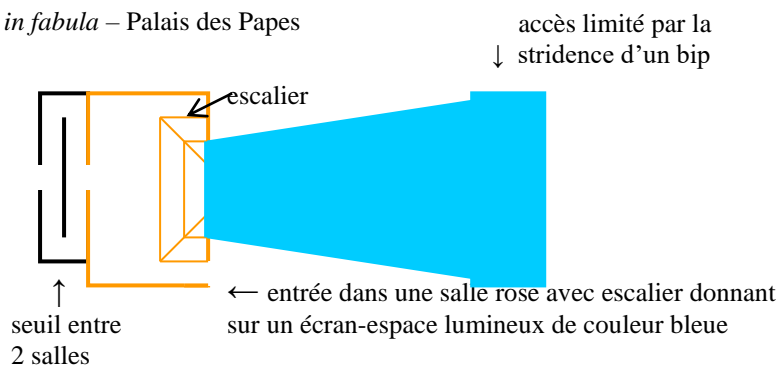
¹⁴ Malgré la simplicité formelle, minimaliste de ses espaces lumineux et de leurs ouvertures, G. Didi-Huberman évoque l'utilisation anachronique que James Turrell, en quête du lieu comme *Urphänomen*, fait de l'architecture en tant qu'*art moderniste ou géométrique* (2001 : 81-82). Décrivant *the physical structures and their severe, rectilinear format share characteristics with minimalist art*, C. Adcock cite les propos de l'artiste qui, tout en soulignant son intérêt pour le Minimalisme – *the direct expression of an idea is something I saw in much minimalist work, and I was very drawn to it* (citation in C. Adcock¹, p.7) – déclare : *I don't care about "perfect" walls, surfaces and edges. I don't want them to be noticed.* (C. Adcock 1990 : 45).

¹⁵ Dans les espaces dépourvus de lumière naturelle ou artificielle de James Turrell, l'observateur se trouverait conjoint à des flashes lumineux d'origine rétinienne, donc à une « lumière » interne au sujet (cf. C. Adcock¹). Ajoutons que dans les installations turrelliennes, l'architecture n'aurait pas le statut d'objet à voir, mais celui de contenant de la lumière et des

Pour présenter ces *Lights pieces*, nous nous référerons à l'une des deux œuvres exposées au Palais des Papes d'Avignon en 2000¹⁶ – de celles dont il dit : *Within existing architecture, I create spaces [...] that you enter and in which you become enveloped.* (J. Brown interview, p.7) et dont voici à peu près le dispositif :

Plan au sol du dispositif présenté à Avignon 2000 :

La beauté in fabula – Palais des Papes



Premier constat : le déplacement est requis et le dispositif, qui peut apparaître d'abord relativement incongru, incitatif. Ce déplacement latéral ou frontal est évidemment corrélé à des modifications perceptives. Cependant ces transformations sont ici particulièrement saillantes. Quand on pénètre et se déplace dans ce type de dispositif, on voit :

- un premier espace sans fenêtres et aux parois colorées en rose dans lequel un escalier, collé contre le mur, donne sur une surface frontale, fixe et invariable, une sorte de grand monochrome bleu situé au centre du mur,
- en haut de l'escalier, le monochrome « devient » un écran ou une pellicule de couleur opaque qui semble flotter vers soi et devant le mur,
- l'expansion diffusée et la dématérialisation de « l'objet » se poursuivent avec l'entrée de la main dans le poreux coloré, lumineux et opaque,
- avec la progression « dedans », ce qui apparaît c'est un volume opaque, lumineux, coloré, souvent comparé à un brouillard de lumière ou à une brume de couleur.

Quelques remarques préliminaires sur les positions actantielles et les modalités relationnelles s'imposent avant l'analyse des catégories convoquées. La « prise » relationnelle – saillance des phénomènes et acuité de l'attention – semble assurée et intensifiée dès l'entrée dans la première salle par une incongruité : un escalier contre un « monochrome ». La mise en relation de ces éléments pose un problème donc une demande de résolution qui peut se déployer de manière plus ou moins complexe, en fonction des compétences du visiteur. Soit, le paradoxe est considéré compte tenu du contexte artistique et de sa propension à jouer de l'incongruité : le dispositif manifesterait un

déplacements. Il s'agit donc d'en neutraliser la saillance par gommage et redondance formelle, soit dans un espace architectural par l'adjonction de cloisons parfaitement lisses – qui disparaîtront sous l'éclairage – et d'ouvertures rectilignes aux bords biseautés

retournement fonctionnel des objets et une révision des valeurs inhérentes aux catégories en faveur de celles propres aux choses plutôt qu'aux objets ou de celles émergeant de leur mise en relation ; le sujet embrayerait alors sur le mode de la critique artistique – l'escalier comme œuvre, le « tableau » comme ouverture ... Auquel cas, un système relativement stable de pensée avec ses références artistiques, ces catégories et son axiologie remplaceraient momentanément celui de la perception ordinaire avant d'être balayé à son tour. Soit, l'incertitude première perdure et laisse le sujet véridicte sur une indécision quant à l'être de ce qui paraît étrange puis extrêmement variable¹⁷. La déhiscence d'un sujet sensible en sujet débrayé, cognitif et réflexif n'entraîne pas une stabilisation modale, l'assomption de certitudes. Le cognitif de l'interprétation et le sensible de la présence ne se recouvrent pas. Et l'impact des transformations successives nous semble à même de faire du sujet une instance réceptive plutôt qu'active, une instance saisie ou qui « se laisse faire » par un événement ou une perception qu'il n'anticipe et ne maîtrise pas.

Plus fondamentalement avec ces transformations perceptives importantes dépendant de la situation physique de l'observateur – et non de la modalité variable de son mode d'appréhension –, c'est aussi la « foi perceptive » ou la croyance ordinaire en une relative stabilité des objets qui est remise en question. La variation de facettes noématiques ou des « esquisses » successives sous lesquelles apparaissent les objets est généralement réduite dans un mouvement synthétique qui donne à la « réalité » une certaine permanence ou consistance. Ici, leur importance invite à re-définir le visible plutôt qu'à le compléter.

Dernière remarque : les motifs des variations corrélationnelles entre situations physiques du sujet et percepts évoquent ceux donnés par M. Merleau-Ponty au sujet de la perception de la couleur, soient les variations de proximité – loin, près, dedans/autour –, d'extension noématique – en surface, en relief, en volume – et d'orientation relationnelle – englober le tableau du regard, être englobé dans la couleur. Les variations étaient alors dépendantes des modalités de l'attention du sujet ; ici, ce sont les variations perceptibles dépendantes de la situation physique du sujet qui surprennent et forcent, si besoin était, l'attention du sujet mobile. Le dispositif peut à ce titre apparaître comme une démonstration qui force les traits de l'analyse phénoménologique et rétablit, face au pouvoir de l'intentionnalité subjective, celui de l'apparition objective.

¹⁶ Notre présentation de l'objet sera simplifiée puisque nous en retiendrons un aspect particulier : la densité. Pour une présentation du dispositif, des plans fournis par l'artiste et des photographies, cf. V. Laganier 2000 : 18.

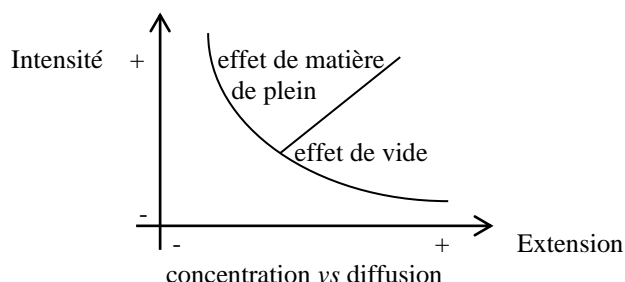
¹⁷ Les œuvres ne présentent pas les dispositifs illusionnistes traditionnels de l'art : le trompe-l'œil ou l'anamorphose signalent toujours leur présence et montre sous un point de vue particulier le « vrai ». James Turrell refuse pour d'autres motifs toute référence à l'illusion : *none of the so-called illusions in the work are trompe l'œil. In all cases, these situations allude to what they are. That is, if there is a space which seems to have surface and volume, that surfaces demarcates the difference between one volume and another and is in fact true.* (in J. Brown interview, p.5) Et M. Merleau-Ponty écrit : *l'illusion comme l'image n'est pas observable.[...] J'avais conscience de voir une ombre et j'ai maintenant conscience de n'avoir vu qu'une mouche. Mon adhésion au monde me permet de compenser les oscillations de cogito, de déplacer un cogito au profit d'un autre et de rejoindre la vérité de ma pensée au-delà de son apparence.* (1945 : 243, 244)

Un champ ... de lumière ... lourde, homogène, intense et sans source

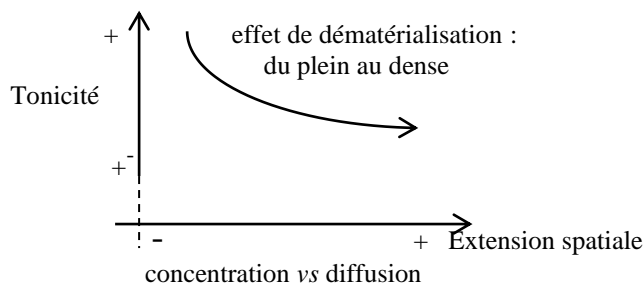
Les catégories plastiques convoquées par le visible des *Light pieces* et par ses transformations sont la lumière et la couleur pour les plus stables et la forme et la matière pour les plus instables. Les transformations les plus spectaculaires concernent l'effet de dématérialisation par étapes successives d'une surface colorée en une « couleur atmosphérique » intangible, une succession d'évaluations et de débrayages qui mène de l'impression de matière à son défaut par extension – diffusion. Soient :

- la perception au loin d'une surface pleine et matérielle,
- puis ce qui est vu comme une diffusion et décompaction de la surface,
- enfin un excès de vide quand on attendait quelque chose de tangible.
- Mais, une fois dans l'espace, l'opacité du lieu peut limiter l'impression de vide en faveur d'une impression atmosphérique relativement compacte.

Avec la dématérialisation c'est ainsi une dialectique du plein et du vide et corrélativement du fermé et de l'ouvert qui est en jeu. En termes tensifs, le principe général de dématérialisation ou d'évidement dont il s'agit ici reposerait sur une corrélation inverse entre tonicité lumineuse et colorée – facteur d'opacité – et extension spatiale : plus l'espace est concentré et opaque, plus l'effet de matière est important, plus l'espace est extensif et transparent, plus grande est l'impression de vide. Soit le schéma suivant :



Plus précisément, l'installation de James Turrell ne joue pas des mêmes degrés de variation entre intensité et extensité. Si la diffusion de la matière est importante, sa couleur et sa luminosité varient peu ; d'où l'impression étrange de volume de lumière colorée ou de couleur lumineuse relativement dense. Le schéma précédent devrait donc être modifié ainsi :



Etape ultime du parcours, *le champ de lumière* peut apparaître comme son but, sa finalité ; c'est pourquoi nous le considérerons seul dans la suite de notre analyse. L'absence de contraste nous

contraint au déploiement catégoriel évoqué plus haut, soit : traiter de l'impression matiériste du lieu, de sa volumétrie, de sa texture homogène, de sa « non-forme », de sa densité et des opérations de pénétration qui lui sont afférentes.

Du vide, nous avons évoqué la dialectique contradictoire, l'expression d'un volume qui marierait un vide impalpable et un plein visible¹⁸. Petite remarque terminologique : décrire l'espace dans lequel on entre en terme de volume laisse entendre, suivant le point de vue intérieur ou extérieur adopté, soit la délimitation d'un contenant – qui fait défaut ici, nous le verrons –, soit l'expression d'un contenu. Dans un chapitre consacré à l'art et l'espace sculptural, Heidegger rejette le terme de volume en faveur du vide présenté comme le *jumeau de la propriété du lieu* – le vide qui ne serait pas un manque, mais instituteur du lieu (1956, 1983 : 104-105). Il semble en effet qu'avec le vide la notion d'espace soit ici mise en défaut ; on n'entre pas dans un lieu mais dans un volume d'englobement, au sens physique du terme.

Quelle serait donc l'aspect de ce « contenu volumétrique » dans lequel on est englobé ? Il est homogène de couleur, de luminosité et de texture. Des premières, nous avons souligné leur intensité et sous-entendu leur invariance – qui débraye toute mesure temporelle pour la sensation d'une temporalité et durée indéfinies. La texture de ce volume opaque paraît continue, un effet de densité ou d'épaisseur plutôt que d'addition d'éléments discrets comme c'est le cas lors de la perception de poussières dans des raies de lumière.

Cette homogénéité a-morphe du volume peut être aussi définie négativement par :

- une invisibilité des sources et cibles lumineuses distinctes, donc une absence d'orientation domocentrique,
- l'absence de limites visibles : ni bords, ni murs, ni sol, ni plafond, ni horizon de disparition, donc d'apparition de la lumière colorée,
- donc, l'absence d'un « là » qui rend indistincts le loin, la tridimensionalité et l'évaluation d'une profondeur¹⁹.

¹⁸ Un rapide examen du dictionnaire *Petit Robert* confirme le paradoxe ou plutôt une brèche dans la définition du vide. Ici, il n'y a « rien de solide ou de liquide », mais on ne peut dire que l'espace « ne contient rien de perceptible ». La corrélation posée entre les deux propositions est défaite par l'opacité atmosphérique du lieu, c'est-à-dire un quelque chose gazeux, l'air, dont l'opacité et la couleur signalent l'ubiquité. Nous retrouvons ainsi les termes d'un débat ancien. Les Epicuriens donnent au vide et aux atomes le même statut ontologique, faisant du vide – absolu, l'air étant exclu – le lieu externe et interne aux choses qui permet leur mobilité donc leur existence (cf. Lucrèce *De natura Rerum*, I, 329-331 : *Nec tamen undique corporea stipata tenentur/ omnia natura ; namque est in rebus inane*. V. 334 : *Quapropter locus est intactus inane vacansque*.) Cette thèse atomiste est récusée entre autres par Aristote qui remplit le vide d'air, de l'atmosphère. Peut-être plus fondamental encore dans la construction de l'imaginaire chinois, le vide est l'objet d'une distinction relevée dans l'étude de F. Cheng (1991 : 53) : le *wu* – traduit par : « rien » – aurait pour corollaire le *you* – « avoir » –, et le *hsü* – « vide » – le *shih* – « plein » (une distinction adéquate pour le rien sinon un plein de lumière turrellien.) Lieu des transformations et de la réversibilité, ce « vide » serait l'espace complexe des souffles, *plus pleinement habité que le Plein*, d'après Fan Chi cité par F. Cheng (1991 : 99) et une composante essentielle des tableaux chinois sous forme d'un morceau de page laissé « vide » ou de dessin de nuages ou de brume.

¹⁹ Notons qu'un phénomène optique de « champ total » ou *Ganzfeld* a été décrit par W. Metzger en 1930. Celui-ci a noté que des observateurs, incapables de voir la structure fine d'une surface courbe lorsque l'éclairage est réduit, perçoivent un brouillard de lumière. Ce que W. Metzger interprète comme un percept minimal ou primaire d'espace : car, plutôt que construire le monde tridimensionnel à partir de la perception des surfaces, l'observateur aurait directement accès à lui. J.J. Gibson reprend les expériences dans les années 50 – 60 pour conclure, contrairement à son prédécesseur, qu'un espace tridimensionnel n'est pas visible dans un brouillard de lumière produit par un champ visuel homogène, mais que : *What my*

Cependant, ainsi que le souligne G. Didi-Huberman, on peut évoquer une autre profondeur, celle décrite par M. Merleau-Ponty comme : *une profondeur primordiale qui, sous la profondeur objectivée, serait l'épaisseur d'un médium sans chose et non la relation entre des choses ou même entre des plans, détachée de l'expérience et transformée en largeur* (1964 : 65). Cette profondeur expérientielle, sans chose, colorée, volumétrique, M. Merleau-Ponty la décrit en 1945 en des termes qui de nouveau semblent appropriés pour notre objet :

Quand nous nous laissons être au monde sans l'assumer activement, ou dans les maladies qui favorisent cette attitude, les plans ne se distinguent plus les uns des autres, les couleurs ne se condensent plus en couleurs superficielles, elles diffusent tout autour des objets et deviennent couleurs atmosphériques, par exemple le malade qui écrit sur une feuille de papier doit percer avec sa plume une certaine épaisseur de blanc avant de parvenir au papier. (1945 : 308)

Du paraître au se laisser-faire et défaire

« Percer une épaisseur » : la perception, nous l'avons évoqué auparavant, est potentiel d'action. Il y a connivence entre percevoir et faire, entre état et opération potentielle. Ici, comme pour la compacité de Fr. Bastide, c'est l'opération de pénétration qui est convoquée sous la triple modalité du voir, du se mouvoir et de la préhension.

L'homogénéité du champ compromettent la visée par la difficulté de sélectionner et la saisie par celle de délimiter une étendue. Fixer et regarder étant impossibles, l'observateur ne peut que voir. Et ce voir est oscillation entre impression d'illimitation, par l'absence de limites visibles, et sensation de limitation, par l'opacité colorée et lumineuse de l'environnement. Ces oscillations entre un loin et un près peuvent se stabiliser soit en faveur du mouvement exophorique ou adductif de la tension vers un ailleurs illimité – le « sans limite » prenant avec la durée la valeur d'un infini –, soit en faveur d'un mouvement plus égophorique ou abductif c'est-à-dire du rabattement de l'environnement sur l'instance subjective qui se « replie ».

Cette position actantielle de mal-voyant manipulé semble logiquement influencer sa motricité. Plus précisément, l'absence visuelle de limites spatiales disjoint le corps en mouvement de ses points d'appui habituels, la limitation perceptivo-cognitive ne correspond pas à la possibilité sensori-motrice et cette non-correspondance est débrayante – précisons à nouveau que l'approche vers et dans le volume annonçait un comportement moteur sans cesse à modifier : l'arrêt devant une surface perçue comme pleine, la pénétration possible de la main puis du corps par l'absence de la résistance tactile prévisible. Ce qui est en jeu avec ces transformations modales c'est une dynamique protensive du corps, une possibilité d'avancer et de prévoir ou préparer son corps. Pour progresser dans ce volume, il faut donc désactiver ou débrayer des automatismes, des schèmes de potentialité du corps, ce que M.

observers and I saw under these conditions could better be described as « nothing » in the sense of « no thing ». It was like looking at the sky. There was no surface and no object at any distance. Depth was not present in the experience but missing in it. What the observer saw, as I would now put it, was an empty medium. (in C. Adcock¹ p.4-5)

Merleau-Ponty appelle les *habitus du corps*, le *sens de la situation* qui est une *marge d'existence impersonnelle* (1945 : 94-99).

Du toucher que nous venons de considérer comme une modalité préalable au se mouvoir, James Turrell dit : *the light has a quality of tangible presence*, et il précise : *it has a quality seemingly intangible, yet it is physically felt. Often people reach out to try to touch it.* (J. Brown interview, p.10). L'apparence tangible d'un médium im-préhensible joue de la frustration, du manque ; ces champs lumineux seraient donc démodalisateurs par négation d'une transitivity apparente. Et, les relations qu'entretiennent le voir et l'haptique sont dé-montrées par leur frustrante négation. L'expérience est plus complexe encore, si l'on se réfère au texte de G. Didi-Huberman. Dans un ouvrage consacré à James Turrell, *L'homme qui marchait dans la couleur*, il écrit : *C'est à nous toucher que viseraient les œuvres de J. Turrell ... L'homme qui marche s'éprouverait lui même comme devenant flou* (2001 : 57, 29).

Englobement où le sujet est pris – *Umwelt* plutôt que *Mitwelt* –, synesthésie²⁰, réversibilité et réflexivité : les motifs du discours merleau-pontien sont à juste titre convoqués et les citations peuvent être multipliées à l'envi. D'un point de vue plus sémiotique et inductif, on peut penser que la négation de la transitivity favorise la réflexivité et la réversibilité – soit le retour sur un soi qui constitue l'unique centre déictique du champ. L'environnement serait rabattu sur le sujet, l'autre indéfini et flou sur le soi alors « confondu ». La présence d'autres personnes et la perception de ses propres membres, donc la réversibilité entrelacée de la réflexivité et de l'intersubjectivité, favorisent sans aucun doute cette transformation du schéma corporel – une tension identitaire dont l'objet serait notre moi mais aussi notre corps. Le centre déictique posé auparavant, le « ici » n'est pas à l'abri, bon gré mal gré, des transformations du lieu – de la dilution des formes – qui atteste de l'objectalité du visiteur, de son adhérence et de sa codéfinition ici plastique au monde environnant.

d. Question de densité de James Turrell à l'économie sémiotique

« Effet de présence remarquable », ainsi que nous l'avons indiqué en évoquant la définition du minimalisme, la densité de James Turrell joue du paradoxe, d'une complexité que nous avons exfoliée en termes de vide-plein, d'ouvert-fermé, d'opacité, de tactile-visuel, d'opérations de pénétration ou de pression corporelle pour enfin souligner sa confusion des instances, du soi et de l'autre, du sujet et du monde. La catégorie ontologique minimale de l'identité et de l'altérité est bouleversée dans les témoignages des expériences des *Light pieces*. La densité sensible d'un quelque chose d'indéfini et d'indéfinissable semble par rétroaction « toucher » la définition du sujet.

²⁰ Cette importance du tactile, du sentiment de toucher et plus encore d'être touché manifeste, outre la réversibilité des relations, une indépendance du sensible - l'effet de brume est visuel - et argumente en faveur de la dimension synesthésique de la perception, dont M. Merleau-Ponty nous dit *qu'elle est la règle et que, si nous ne la percevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre, et en général, de sentir [...]* (1945 : 265).

La densité peut ainsi apparaître comme une catégorie merleau-pontienne fondamentale, celle qui, haptique, manifesterait la dimension charnelle ou corporelle de la sensation, une réversibilité du sensible d'autant plus évidente ici qu'il n'y a que du « flou » à voir et à toucher. La réduction minimaliste de James Turrell semble rejoindre par la plastique la réduction phénoménologique.

Sémiotique, la catégorie l'est évidemment, d'autant plus si on reprend l'hypothèse de J. Fontanille suivant laquelle l'autonomisation d'un sensible énoncé par le corps manifesterait sa sémiotisation (1999) : la stimulation d'un organe ne rend pas compte directement et localement des effets de sens, quand bien même ceux-ci auraient trait au tactile.

D'autres références que celles turrelliennes devraient nous permettre de la définir plus strictement, en particulier dissoudre la teneur réaliste ou matérialiste qu'on pourrait lui prêter. Ces références, nous les trouverons encore chez G. Didi-Huberman, dans son étude de R.M. Rilke introduite par le sous-titre : *Maison hantée (cendres, air, murs) : Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose « sa présence », manière de dire la menace psychique que son absence fait peser. [...] Entre-temps la profondeur s'offusque, l'air se trouble. Avec cette densification s'impose le pouvoir de l'étrangeté, avec cette modification spatiale s'impose le pouvoir du lieu* (2001^b : 123, souligné par l'auteur). Reste, pour la définition de la densité, l'évocation d'une diffusion ou plutôt d'une occupation, d'un « plein » et de sa force de pression et de con-fusion.

La question qui peut alors se poser au sémioticien est celle de la place de cette catégorie dans l'économie sémiotique présentée plus haut. Plus trivialement parlant, s'agit-il d'une dimension, d'une catégorie figurale, ... ? Dans le cadre de la sémiotique du sensible où le corps du sujet serait au centre de la sémosis, il semble que la densité fasse figure de présupposée plutôt que de présupposante, une catégorie abstraite ou dimension qui, comme l'intensité ou l'extensité, aurait valeur de fondamentale²¹.

En guise de conclusion

En guise de conclusion, nous proposons de reprendre les termes de notre projet initial : traiter d'œuvres d'art comme objets esthétiques, et poser la question du statut du discours phénoménologique dans la sémiotique du sensible présentée ici.

Traiter d'esthétique ou du sensible tel qu'énoncé ou énonçable : ce projet nous a incitée à définir au préalable les modalités d'appréhension présupposables, donc à poser comme acquises les descriptions des discours esthétiques proposées par la sémiotique du texte ou les thèses phénoménologiques. La phénoménologie a ainsi été considérée comme un discours culturel et

²¹ Notons que dans les termes de l'analyse de J. Fr. Bordron – différents de ceux de la tensivité retenue ici –, la densité est évoquée au même rang que l'extension ou l'intensité. Traitant de catégories perceptives, le sémioticien présente une exfoliation des trois catégories phénoménales suivantes : 1. la forme divisible en trois sous-parties : extension, limite et direction, 2. la quantité analysée en : dominante, saturation et intensité et 3. la matière en : densité, disposition (texture, souplesse, ...) et force. Et l'auteur de conclure : *On aimerait dire que ce déploiement catégorial, au sens où nous avons interprété cette notion, assure une communauté des sensations puisqu'il établit une phénoménalité en laquelle toute sensation peut se reconnaître.* (2000 : 16-17)

sémiotisable, reproduisant des formes de saisie attestées parfois par des références aux artistes. Manifestation sociale, elle est apparue en retour comme influençant le discours et la création artistique par la diffusion de ses thèses et de ses descriptions. La convergence maintes fois soulignée entre l'énonciation de l'œuvre turrellienne et le discours philosophique indiquerait ainsi plus qu'un mouvement tautologique qui s'assumerait comme tel – on retrouverait en fin d'analyse les éléments théoriques insérés d'emblée – cette influence de la phénoménologie sur la production artistique contemporaine. Descriptive et explicative, elle nous a enfin servi de base théorique pour asseoir la valeur heuristique de nos analyses sémiotiques. La phénoménologie est aussi apparue comme une sorte de présupposée théorique et presque méthodologique au travail sémiotique ; et ce d'autant plus qu'attentive à l'énonciation c'est-à-dire au processus de signification plutôt qu'au sens, nous avons considéré et mis en scène l'expérience à laquelle convient les œuvres étudiées.

Le sujet sémiotique que nous sommes est un sujet embrayé et débrayé, nous l'avons énoncé auparavant. Dans la nomenclature des modes d'appréhension qui sont aussi des modes discursifs, nous serions donc définie comme un sujet d'intention ou du parvenir, celui qui tente de décrire avec une certaine distanciation comment un mode de saisie – contemplatif, sémantique ou impossible – est modalisé par l'objet qu'il regarde. La position n'est guère confortable parce que l'analyste – et non le phénoménologue – adopte généralement une seule position implicite, celle de sujet extérieur à ce qu'il décrit. Notre travail explicite au contraire une tension entre les deux ou en d'autres termes l'importance du point de vue de l'analyste que la nomenclature des styles sémiotiques permet dans une mesure seulement de déterminer. La démarche du sémioticien mériterait un examen plus approfondi qui profiterait à l'objet décrit et à la validité de sa description.

Soulignons enfin que notre analyse catégorielle posait qu'il existait des catégories sensibles et que ces catégories étaient analysables. Il semble maintenant nécessaire de nuancer notre propos ; des catégories manifesteraient plus directement que d'autres une dimension sensible – la complexité catégorielle et son exfoliation rendent en effet la dichotomie apparente caduque. Et, plus trivialement, notre analyse de ces catégories répond au souci de définir des termes : qu'est-ce que le rythme, les tensions et la densité visuels ? Notre démarche, par trop analytique pour certains, est donc à voir comme une tentative qui s'assume comme telle.

Bibliographie :

Sur James Turrell, cf. le site : <http://www.rodencrater.org>

Adcock C., 1990, *James Turrell. The art of light and space*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press

Adcock C.¹ : *The interface between exterior and interior light* :

<http://www.rodencrater.org/noimage/intrface/01.htm>

Adcock C.² (adapted from) : *James Turrell, The art of light and space*

<http://www.rodencrater.org/holesin/biogrphy/01.htm>

- Bastide Fr., 1987, « Le traitement de la matière », *Actes Sémiotiques – Documents*, IX-89, EHESS-CNRS, Paris
- Bonfand A., 1995, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, PUF, Paris
- Bordron J.Fr., 2002, « La signification des objets – Sémiotique de la contemplation » in *Sémio 2001*, section sémiotique des objets, Cd-rom, PULIM, Limoges
- Bordron J.Fr., 2000, « Catégories, icônes et types phénoménologiques » in *Visio* 5-1, p.9-18, Montréal
- Boudon P., 1999, « Catégoriser la forme spatiale, approche sémiotique de la catégorie de l'aspect dans la formation du territoire » in *Visio* 4-2, p.31-46, Montréal
- Brown J. : *Interview with James Turrell* : <http://www.rodencrater.org/seeing/interview/01.htm>
- Caliandro S, 1999, « Empathie, signification et art abstrait » in *Visio* 4-2, p. 47-58, Montréal
- Cheng Fr., 1991, *Vide et plein*, Seuil, Paris
- Debailleux H.F. : *Transcription d'une interview vidéo avec James Turrell* :
http://www.nart.com/interviews/2000/fr_turrell.html
- Didi-Huberman G., 2001, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Ed. de Minuit, Paris
- Didi-Huberman G., 2001^b, *Génie du non-lieu*, Ed. de Minuit, Paris
- Didi-Huberman G., 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. de Minuit, Paris
- Dupond P., 2001, *Le vocabulaire de M. Merleau-Ponty*, Ellipses, Paris
- Elie M., 1999 : « La peinture et la philosophie » in *Revue d'esthétique* n°36 Esthétique et phénoménologie, J.M. Place éd., Paris, p.149-156
- Fontanille J., 1999, « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 61-62-63, PULIM, Limoges
- Fontanille J. et Zilberberg Cl., 1998, *Tension et signification*, Mardaga, Hayen
- Fontanille J., 1995, *Sémiotique du visible*, PUF, Paris
- Fontanille J., 1990, « Notes sur le parcours cognitif », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 7, PULIM, Limoges, p.21-31
- Franclin C., 1999, « Turrell : et la lumière fut » in *Beaux Arts* 176, Beaux Arts S.A., Paris, p.44-49
- Greimas A.J., Fontanille J., 1991, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris
- Greimas A.J., 1987, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux
- Greimas A.J., 1966, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris
- Geninasca J., 1984, « Le regard esthétique », *Actes Sémiotiques – Documents* VI-58, EHESS-CNRS, Paris
- Heidegger M., 1956, *Questions IV* « L'art et l'espace » p.98-106, Gallimard, Paris (1983)
- Kant E., 1781, *Kritik der reinen Vernunft* trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, *Critique de la raison pure*, PUF, Paris (1993)
- Laaksonen E. : *James Turrell art minimal and conceptual only - interview with James Turrell* :
<http://www.home.sprynet.com/~mindweb/page44.htm>
- Laganier V., 2000, « James Turrell : Space division constructions » in *Actualités de la scénographie* 113, p.16-21, AS SARL éd., Nantes
- Maldiney H., 1985, *Art et existence*, Klincksieck, Paris
- Maldiney H., 1973, *Regard, parole, espace*, L'âge d'homme, Lausanne
- Matthieussent B., 2000, « James Turrell : l'aura paradoxale » in *Revue d'esthétique* n°37 De la lumière, p.129-136, J.M. Place éd., Paris
- Merleau-Ponty M., 1964^a, *L'œil et l'esprit*, Gallimard-Folio, Paris
- Merleau-Ponty M., 1964^b, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris
- Merleau-Ponty M., 1960, *Signes*, Gallimard, Paris
- Merleau-Ponty M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Seuil, Paris (1993)
- Meuris J, 1995, *James Turrell. La perception est un médium*, La lettre Volée, Bruxelles
- Parret H., 2001, « Présences », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 76-77-78, PULIM, Limoges
- Renoue M., 2001, *Sémiotique et perception esthétique*, PULIM, Limoges
- Ricoeur P., 1990, « Entre herméneutique et sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 7, PULIM, Limoges, p.3-19
- Spector N. : Previous Turrell work :
http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_wok_md_1552.htm
- Varela fr., Thompson E., Rosch E., 1992, *The embodied mind* trad. V. Havelange *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, Paris (1993)

Varela Fr., 1989, *Connaître les sciences cognitives*, Seuil, Paris

Zilberberg Cl., 2000, « De l'humanité de l'objet » in *Visio 4-3*, Montréal

Zilberberg Cl., 1999, « *Lourd, massif, contraint, sévère* [...] (à propos de Wölfflin) », in *RS.SI* vol.19
n°2-3 Montréal

Zilberberg Cl., 1988, *Raison et poétique du sens*, PUF, Paris