

CE QUI EST LÀ DEVANT MES YEUX Michel Verjux

« Comme il m'est difficile de voir ce qui est là devant mes yeux ! » Ludwig Wittgenstein, Remarques mêlées.

O. Je voudrais m'excuser de trois choses, principalement. La première, c'est que je suis incapable de parler espagnol, ici, à Mexico. C'est un peu triste, car l'espagnol et le français sont deux langues romanes très proches. Je parlerai donc, pour commencer, en anglais, avec, malheureusement, ce langage qui, dans ma bouche, ressemble à un mauvais pidgin et dans lequel je me sens quelque peu à l'étroit mais, pour finir, j'interviendrai en français. La deuxième chose, c'est que je ne suis pas un artiste qui travaille directement sur le registre de ce qu'on a l'habitude, depuis un certain temps, dans le champ de l'art actuel, d'appeler « art public », c'est-à-dire avec les problèmes sociaux, culturels et politiques qui sont considérés par ce champ comme étant ceux de la ville ou de l'urbanité et que l'artiste devrait prendre en compte. Je n'ai pourtant aucune réticence, bien au contraire, à travailler dans la ville ou dans l'urbanité, mais à ma façon — et, sans doute, avec des questions relatives à la cité (la polis) qui s'avèrent n'être pas moins cruciales que d'autres.

La troisième chose, c'est que je ne pense pas pouvoir être véritablement capable de produire, à l'intérieur d'un champ comme celui de l'art, ce que je considère comme étant vraiment de la théorie — je veux dire de la théorie comme on en produit par exemple dans les différents champs des sciences expérimentales. Je crois que la distinction suivante faite par Ludwig Wittgenstein est très pertinente : celle entre le fait d'expliquer par des causes, dans les sciences, et le fait de donner des raisons ailleurs (une distinction qui reprend, à sa façon, celle que l'on trouve, dans la tradition herméneutique, entre l'explication (Erklären) dans les sciences de la nature et la

compréhension (Verstehen) dans les sciences sociales).

1. Mais rentrons dans le vif du sujet. Pour quelles raisons faire des œuvres d'art visuel et plastique, aujourd'hui, d'une façon générale, et, en particulier, dans l'espace public, plutôt que quelque chose d'autre — plutôt que quelque chose qui pourrait être, par exemple, plus directement utile à nos sociétés, en relation avec les problèmes sociaux, économiques et politiques les plus urgents, à commencer par ceux de la vie quotidienne ?

Pourquoi rechercher une caution culturelle, une caution artistique à propos de telle ou telle chose (objet, intervention, etc.), qu'on jugerait bonne d'introduire ou de créer ici, dans cette ville, à cet endroit, à ce croisement-ci ou dans ce jardin-là, voire dans les médias (qui sont, ne l'oublions pas, partie intégrante de l'espace public) ?

Pourquoi intervenir devrait-il forcément revenir à faire une œuvre d'art plutôt que produire une autre sorte d'artefact ou de signe ? Pourquoi de l'art dans un tel contexte plus qu'une autre chose ?

Pour quelles raisons imposer des œuvres d'art visuel, aujourd'hui, dans des endroits déjà si remplis d'autres choses, dans des endroits déjà si contaminés, voire si défigurés ; et pourquoi des œuvres d'art pourraient-elles parvenir à alléger, décontaminer ou réemballer quoi que ce soit ? Mais ces questions ne renvoient-elles pas, finalement, à celle-ci, plus vaste encore pourquoi ajouter quelque chose d'autre à ce qui est déjà là, à tous ces phénomènes, objets ou signes qui existent déjà dans une ville ou dans la vie ordinaire ?

Toute réflexion à propos d'un artefact ou d'un signe, a fortiori une œuvre d'art, est liée à une façon plus générale de réfléchir. En ce qui concerne ma posture et mon approche les plus générales, j'essaie de plus en plus d'être à la fois le plus réaliste et le plus

logique possible, sans pour autant perdre en sensibilité et en créativité et, surtout, sans m'éloigner de la pratique — car, comme le dit Robert Musil « Le pouvoir de suggestion de l'action est plus grand que celui de la pensée . » J'ai en tout cas tendance à chercher la spécificité d'une œuvre d'art visuel et plastique en portant mon attention non pas seulement à une, mais à plusieurs des fonctions qu'elle remplit, à leur interrelations, même si celles-ci s'avèrent être fort différentes : que ce soit la fonction expositoire, la fonction esthétique, la fonction poétique ou encore d'autres fonctions plus proprement liées à l'histoire, au champ et au langage de l'art. « Nous voulons comprendre quelque chose qui est déjà ouvertement devant nos yeux. Car cela, nous semblons, en un certain sens, ne pas le comprendre. » En disant cela, Ludwig Wittgenstein parlait de logique, mais nous pouvons tout à fait transposer sa remarque dans d'autres champs d'activité propres aux êtres humains comme ceux de l'art ou de la morale.

Ainsi, quand nous prêtons attention à l'ensemble du processus et du dispositif que constitue une œuvre d'art, que voyons-nous, en fait ? Certes, beaucoup de choses sont déjà là, ouvertement posées devant nos yeux ; mais malgré cela, nous avons tout de même quelques difficultés à voir qu'il y en a d'autres qui, pourtant, sont aussi en face de nous, ou bien autour ou en nous. En effet, d'un côté, comme nous le rappelle Jacques Bouveresse à propos de Wittgenstein et de sa conception thérapeutique de l'activité philosophique : « Nous savons que l'auteur des Recherches philosophiques avait une prédilection particulière pour le mot fameux : "Everything is what it is and not another thing" . » Mais, de l'autre, nous devons prendre en compte le fait qu'il n'est pas aussi facile que cela, parfois, de voir ce qui est montré, ainsi que le souligne cette autre remarque de Wittgenstein : « Comme il m'est difficile de voir ce qui est là devant mes yeux ! »

Une œuvre d'art, si nous la considérons comme un artefact, est un objet culturel qui est situé historiquement et géographiquement, qui est produit par une société dans un certain endroit de la planète et à une certaine période — même en ces temps de mondialisation —, c'est-à-dire dans une « forme de vie » particulière — que celle-ci soit une forme de vie conventionnelle ou plus marginale, voire alternative. Mais nous pouvons aussi considérer qu'une œuvre d'art fonctionne sémiotiquement, qu'elle peut être vue comme un signe. Et, en tant que signe, elle réfère à des « jeux de langage » particuliers ; et ces jeux de langage eux-mêmes réfèrent à un langage spécifique, le langage de l'art — aussi varié, contradictoire et évolutif soit-il —, lui-même entrelacé à des « formes de vie » particulières, etc. Mais, en tant que signe, nous ne pouvons pas oublier qu'une œuvre d'art existe tout d'abord, d'un point de vue anthropologique plus large, au sein du vaste ensemble des moyens d'expression et de communication spécifiques aux êtres humains.

Chaque œuvre d'art ne semble-t-elle pas pouvoir jouer, dès lors, plusieurs rôles ? Chaque œuvre d'art ne peut-elle pas être regardée comme remplissant non seulement une ou deux fonctions, mais un véritable faisceau de fonctions ? Si nous répondons par l'affirmative, il n'en reste pas moins que l'une des questions qui subsistent consiste alors à savoir quelles fonctions nous devons retenir comme étant les plus caractéristiques, spécifiques ou pertinentes. Roman Jakobson a clairement précisé que, dans ce « faisceau de fonctions [bundle of functions] », il y a une interdépendance très forte entre les différentes fonctions mais qu'il y a aussi, en définitive, « une hiérarchie [et qu'] il est toujours très important de savoir quelle est la fonction primaire et quelles sont les fonctions secondaires. » Je pense personnellement, aujourd'hui, que nous devrions conserver, dans la conception de Jakobson, l'idée d'interdépendance et de hiérarchie, mais la modifier quelque peu en insistant sur le fait qu'il est sans doute plus

pertinent de savoir, non pas quelle est, mais quelles sont les fonctions primaires ou quelle est la combinaison spécifique des fonctions qui s'avèrent décisives et, par la suite, quelles sont les autres. Par exemple, il me semble de plus en plus qu'on a affaire, avec une œuvre d'art visuel et plastique, à une combinaison spécifique non seulement de la fonction esthétique, de la fonction expositive et de la fonction poétique, mais aussi d'autres fonctions culturelles et sémiotiques liées plus précisément à l'histoire, au champ et au langage de l'art. Ainsi, pour établir une comparaison, si, dans le champ qui nous concerne, celui des arts visuels et plastiques, l'une des premières fonctions est la fonction expositive, dans le champ de la littérature, n'est-elle pas alors la fonction narrative ? Et cette fonction expositive n'est-elle pas, avec la fonction esthétique, au centre de la relation que nous entretenons avec les œuvres en tant qu'artefacts, en tant qu'objets exposés et formes visuelles et plastiques, en tant que choses à la fois montrées en dehors de chacun de nous et offertes à nos sensations et perceptions immédiates ? De la même façon, une autre fonction primordiale, la fonction poétique, ne s'accomplit-elle pas dans la relation que nous entretenons avec les œuvres lorsque nous sommes disposés à les saisir comme si elles étaient des signes en eux-mêmes ? N'est-elle pas au cœur de cet effet rhétorique autoréférentiel particulier qu'elles peuvent produire ? Ce qui, du reste, fait que la poétique d'une œuvre d'art visuel et plastique ne pourra se faire à partir des mêmes éléments ou facteurs (sémiotiques) que celle d'une œuvre littéraire... Ce qui doit, en tout cas, s'avérer vraiment pertinent de prendre en compte, c'est bel et bien l'ensemble des fonctions que l'œuvre d'art remplit, et leur combinaison, et non pas seulement une fonction spécifique unique, comme la fonction poétique, ainsi que le proposait Jakobson — même si c'est une fonction à laquelle je suis personnellement très attaché dans mes propres œuvres.

Venons-en maintenant au contexte d'exposition d'une œuvre. Chaque œuvre est montrée, exposée, dans une situation donnée. Mais, de la même façon que ce qui vient d'être énoncé précédemment, il nous faut prendre garde au fait que chaque situation doit plutôt être non seulement considérée à partir d'un ou deux, mais à partir de plusieurs, voire d'un faisceau de paramètres assez important. Le même genre de questions se pose alors ici : celui de savoir quels paramètres ou quelle combinaison de paramètres nous devons retenir comme étant les plus caractéristiques, spécifiques ou pertinents. Et il n'est pas toujours si aisé de mesurer ou d'évaluer de tels paramètres. La complexité (ou la complication, comme préfère le dire l'architecte Yona Friedman, ici même encore dans ce symposium) de-tel ou tel contexte architectural ou urbain peut même se révéler être très difficile à comprendre (à appréhender, à démêler) pour les artistes en général et plus particulièrement pour l'artiste que je suis. Car, ni eux ni moi, nous n'avons appris comment intervenir face à de tels problèmes, comme les anthropologues ou les sociologues sont censés l'avoir appris. N'est-il pas dès lors préférable de ne pas intervenir à ce niveau, du moins pas directement ?

Portons désormais notre attention sur le « couple » artiste/regardeur. Chaque œuvre, apparaissant dans une situation donnée, est créée par une personne au minimum, un artiste, et regardée par une autre personne au minimum, un visiteur donné. Chaque œuvre est faite par quelqu'un pour quelqu'un d'autre : un émetteur (l'artiste, le créateur) et un récepteur (le regardeur, le visiteur). Mais chaque artiste et chaque visiteur (usager, passant, connaisseur, etc.) a son propre itinéraire et sa propre compréhension de l'œuvre. Et là aussi, c'est un véritable faisceau de dispositions, habitudes, pratiques, usages, buts, stratégies et intérêts les plus divers qui oriente son parcours et sa compréhension. Une fois de plus, le même genre de ques-

tions que précédemment se pose maintenant ici : celui de savoir quels dispositions, habitudes, pratiques, usages, buts, stratégies et intérêts nous devons prendre en compte comme étant les plus caractéristiques, spécifiques ou pertinents. Mais il n'est pas toujours si aisé de mesurer ou d'évaluer de tels facteurs. Ne devrions-nous pas, à nouveau, être capables d'approcher de telles questions comme est censé pouvoir le faire un anthropologue ou un sociologue, et même, ici, en ce qui concerne certaines questions, un psychologue?

Au bout du compte, à propos de ces deux derniers points, la situation donnée et le couple artiste/regardeur, dans tout ce qui est déjà là, ouvertement devant mes yeux, que choisir comme phénomène, matière ou sujet à partir desquels faire quelque chose qui soit un travail artistique, qui me paraisse non seulement satisfaisant, mais vraiment juste et stimulant ? D'un côté, quoi et comment voir, imaginer ou décider ce qui pourrait être une réponse à la fois évidente, inventive et efficace à telle ou telle question posée dans un espace public ou un contexte urbain ? De l'autre, que m'est-il possible de savoir de ce qui se passe réellement dans la tête du passant ou du visiteur, de ce que quelqu'un ressent, s'approprie et comprend d'une œuvre installée dans l'espace public ? Et comment pourrais-je d'ailleurs le savoir ? Comment du reste m'est-il possible de savoir ce qui est nécessaire aussi bien à l'émetteur qu'au récepteur, ou du moins communicable entre le créateur et le passant ou le visiteur d'un espace public ? S'il y a des réponses à ce type de questions, ce que nous pouvons obtenir renvoie sans doute aux provenances, trajets et attentes de chacun, au groupe d'individus, à la famille, au type d'éducation, à la classe sociale, à la catégorie culturelle ou professionnelle et aux divers genres de communautés auxquels chacun s'est trouvé et se trouve encore peut-être plus ou moins apparenté. Et la conclusion est encore ici la même : il est indispensable de posséder les qualités et les capacités d'un bon chercheur (patient,

conscientieux et conséquent, etc.) et, de plus, celles d'un chercheur qui soit anthropologue, sociologue ou psychologue !

2. Mais revenons à ces notions de « public » et de « sémiotique ». Si une œuvre possède un statut public, qu'est-ce que signifie, ici, « public » ? Cela signifie-t-il qu'une œuvre peut être partagée par tout un chacun dans la cité, ou seulement par une partie des gens, par une communauté particulière ? En ce qui concerne les œuvres d'art, d'une façon générale, c'est nous qui les avons créées, en tant qu'êtres humains appartenant à une société particulière. Mais si ces œuvres sont destinées à d'autres êtres humains, à quelle société ces derniers doivent-ils, quant à eux, appartenir ? Ces œuvres sont des artefacts. Et ces objets sont exposés, c'est-à-dire posés en dehors de chacun de nous, ou plus exactement posés entre, au milieu de nous, es méson, comme disaient les Grecs dans l'Antiquité. Ces œuvres sont intersubjectives ; et elles ont un statut public — et ceci, du reste, qu'elles soient ou non montrées dans la rue

! Elles sont censées concerner n'importe qui appartenant au peuple (pris dans son ensemble) auquel elles sont adressées. Reste à savoir ce que cela implique pour ces œuvres qu'elles aient un statut public...

Si une œuvre possède un statut sémiotique, qu'est-ce que signifie, ici, « sémiotique » ?

Cela signifie-t-il qu'une œuvre peut être comprise ou interprétée comme un signe et l'art comme une sorte de langage ? Cela signifie-t-il qu'il y ait, de part et d'autre de l'œuvre, d'un côté l'intention, l'expression ou la conception (au moins partielle) de quelque chose — par l'artiste — et, de l'autre, la compréhension, la réception ou l'interprétation (au moins partielle) de cette même chose — par le regardeur, le visiteur ? C'est en effet en exprimant et communiquant quelque chose (même malgré nous) que nous avons créé ces œuvres et cela, à partir de ce que d'autres

ont exprimé et nous ont transmis (délibérément ou non). Cela implique-t-il qu'une œuvre ne peut être comprise ou interprétée que par quelqu'un qui appartient ou, du moins, connaît suffisamment le langage que pratique la communauté qui a permis d'exprimer ou de concevoir un tel signe ? Faut-il avoir appris un minimum le même langage pour comprendre ou interpréter quoi que ce soit à propos de cette œuvre ? Mais si l'art est une sorte de langage, cela signifie-t-il que nous devons suivre un certain nombre de règles, et quelles sortes de règles, dans un langage aussi varié, contradictoire et évolutif ? Et qu'est-ce que suivre une règle ? Et jusqu'à quel point devons-nous la suivre, en ce qui nous concerne ici ?

Ce qui semble clair, en tout cas, c'est qu'une œuvre d'art installée dans ce qu'on appelle l'espace public (mais ne sommes-nous pas aussi dans l'espace public lorsqu'une œuvre est montrée dans un musée, un centre d'art ou une galerie privée ouverte au public ?), est toujours exposée au milieu de nous — entre nos corps, physiquement parlant, et les différentes personnes que nous représentons, au milieu des diverses dispositions et interactions des regardeurs et visiteurs et de l'artiste.

Une œuvre d'art n'est-elle donc pas tout à la fois phénomène, forme, objet, dispositif et signe ?

Et si elle apparaît comme une chose cruciale, c'est qu'elle est au croisement de nos divers itinéraires, des uns et des autres, à la croisée de nos multiples projections, à l'intersection de nos attentes qui nous semblent les plus personnelles et les plus sin culières et de nos constructions sociales et mentales les plus collectives et les plus généralisatrices. Et une telle chose est bel et bien un objet public et un signe : une chose destinée aux gens, mais, bien sûr, dans le langage que ceux-ci sont capables de maîtriser, dans le langage qu'ils ont appris. Ce qui fait que si nous voulons diminuer les

malentendus, apprendre et enseigner l'art deviennent des tâches prioritaires : des tâches qui relèvent du « public » tout autant que du « sémiotique » — car le problème de la cité (polis) et celui du (ou des) langage(s) sont liés.

Précisons quelques points à propos de la question du langage.

La conception que Charles Sanders Peirce a développée à propos des signes en général ou, plus exactement, de ce qu'il nomme le processus sémiotique, peut maintenant nous aider, ici, à établir quelles sortes de signes peuvent être produites, du point de vue de leur relation avec la réalité, et a fortiori de leur relation avec des choses réellement présentes et agissantes dans la ville, l'urbanité, la cité, l'espace public, etc. Car, si, aujourd'hui, dans les arts visuels et plastiques, nous ne produisons et n'utilisons plus seulement des images (encore qu'un net retour en arrière soit depuis un certain temps, sur ce plan comme sur d'autres, fortement engagé !), en définitive, dans la vie ordinaire ou ailleurs (dans les sciences, par exemple), cela fait longtemps que nous sommes loin de ne produire et de n'utiliser que cette sorte de signes !

Comme le rappelle Peirce : « Il y a trois sortes de signes. Premièrement, il y a les ressemblances ou icônes [images, photographies, par exemple] qui servent à transmettre les idées des choses qu'elles représentent simplement en les imitant. Deuxièmement, il y a les indications ou indices qui montrent quelque chose à propos des choses, du fait que leur existence est physiquement liée à ces choses. Tel est un poteau indicateur qui montre la route à prendre [...] ou une exclamation vocative comme "Hé ! là-bas" qui agit sur les nerfs de la personne interpellée et force son attention. Troisièmement, il y a les symboles, ou signes généraux, qui ont été peu à peu associés à leur signification par l'usage. Tels sont les mots, les phrases, les discours, les livres, les librairies. [...] Le mot symbole a [la

Signification] d'un signe conventionnel, ou dépendant de l'habitude (acquise ou innée), [... un retour à la signification originale. »

Si l'on revient maintenant à l'espace public, un problème assez conséquent se pose. En effet, si nous considérons que l'art est une sorte de langage, il nous faut alors considérer qu'il existe aussi toutes sortes d'autres langages que les langues naturelles et que, dans une ville ou dans la vie ordinaire, par exemple, nous devons faire avec toutes ces sortes de langages. Mais alors comment nous y retrouver ? Quelquefois, ces langages sont éloignés les uns des autres du point de vue de leurs buts et des jeux qui sont joués, mais visuellement, physiquement ou formellement proches ; d'autres fois, au contraire, proches du point de vue de leurs buts et des jeux qui sont joués, mais éloignés, visuellement, physiquement ou formellement.

Quelle sorte de but devons-nous suivre, quel sorte de jeu de langage voulons-nous jouer, nous, en tant qu'artistes, quand nous intervenons directement dans la ville, en extérieur, dans des endroits publics réels, dans la réalité urbaine, dans les rues, sur les trottoirs, sur les murs des bâtiments, ou directement dans les médias, etc. ? Pour quelles raisons, aujourd'hui, d'une façon générale et, en particulier, dans les endroits dits publics, faire des œuvres d'art visuel et plastique plutôt que quelque chose d'autre — plutôt que quelque chose qui pourrait être, par exemple, plus directement utile à nos sociétés, en relation avec les problèmes sociaux, économiques et politiques les plus urgents ou ceux de la vie quotidienne ? Pourquoi rechercher une caution culturelle, une caution artistique à propos de telle ou telle chose (objet, intervention, etc.), qu'on jugerait bonne d'introduire ou de créer ici, dans cette ville, à cet endroit, à ce croisement-ci ou dans ce jardin-là, ou bien encore sur cet écran de télévision ou en ligne sur Internet ? Pourquoi le fait d'intervenir devrait-il forcément consister à faire une œuvre d'art et non pas à produire une autre sorte

D'artefact ou de signe ? Finalement, la question ne revient-elle pas à celle-ci : pourquoi ajouter quelque chose à ce qui est déjà là, à tous ces phénomènes, objets ou signes de la ville et de la vie ordinaire ?

L'une des réponses à cette question a quelque chose à voir avec la pratique d'une activité comme une activité thérapeutique. C'est ainsi que, dans l'Antiquité, des philosophes comme les sceptiques, les épicuriens et les stoïciens concevaient la pratique de la philosophie. Cherchaient-ils vraiment à ajouter quoi que ce soit à notre stock de connaissances, cherchaient-ils à bâtir de véritables systèmes théoriques ? Ou bien n'affirmaient-ils pas le « lien étroit entre l'exercice de la philosophie et la santé de l'âme », ne cherchaient-ils pas, tout d'abord, à agir contre cette « attitude de la pensée consistant à porter des jugements trop hâtifs [comme] la précipitation », etc. ? C'est aussi de cette façon qu'un philosophe comme Wittgenstein concevait son activité.

Lorsque Jacques Bouveresse dit, à propos de Wittgenstein et de sa « prédilection particulière pour le mot fameux : "Everything is what it is and not another thing" », que « cela devrait être, d'une certaine façon, le mot d'ordre de la philosophie [et que] cela signifie justement que les objectifs de la philosophie sont bien différents de ceux d'une entreprise théorique », bien qu'il le dise dans le contexte d'une discussion sur le statut scientifique et théorique de la psychanalyse, n'est-il pas possible de rapporter sa remarque au champ qui nous préoccupe ? N'est-il pas possible, effectivement, de concevoir notre pratique de l'art comme une sorte de thérapie, une thérapie qui porterait sur nos comportements face à ce qui est montrable et à ce qui est visible, et, mieux encore, sur nos comportements à l'égard de ce qui peut être montré et de ce qui peut être dit ?

Pourquoi ne pas pratiquer l'art comme une sorte de thérapie, pourquoi ne pas faire des œuvres qui soient, en quelque sorte, d'utilité

publique, même si cela s'avère peut-être plus difficile à mettre en acte qu'à imaginer ? Ou, dit autrement, pourquoi ne pas produire un art qui tente de retrouver une sorte d'écologie visuelle et plastique ? Car, même aujourd'hui, après un bon siècle de modernisme et de ses divers héritages (que ceux-ci soient fidèles ou serviles, respectueux mais critiques ou clairement sceptiques, voire totalement rebelles), et les terribles défauts des uns et des autres, leurs accents utopiques, idéalistes et tyranniques ou franchement caricaturaux ou naïfs, qu'avons-nous d'autre à proposer ?

3. Espace, temps, matière et lumière sont des cadres, des éléments ou des facteurs physiques dans ou avec lesquels nous sentons, agissons et pensons. Ils nous sont communs et nécessaires. Directement ou indirectement, nous ne pouvons pas faire autrement que les utiliser lorsque nous créons des œuvres qui sont autant des formes et des objets que des signes. Que faire de l'espace, du temps, de la matière et de la lumière dans une œuvre d'art, aujourd'hui — et a fortiori dans l'espace public ? Quel jeu de langage jouer, dans la forme de vie qui est la nôtre, à partir de ces cadres, éléments et facteurs physiques ?

Rappelons, d'une part, le rôle des « indices » dans une œuvre. Selon Peirce, les signes d'un langage, vu sous l'angle de leur rapport avec la réalité, doivent être pratiqués et compris comme pouvant remplir à la fois une fonction iconique, une fonction indicielle et une fonction symbolique (conventionnelle) — la fonction indicielle renvoyant au lien existentiel, à la relation de contiguïté physique avec la réalité à laquelle tel ou tel signe réfère. Ne devons-nous pas ainsi être attentif à cette fonction indicielle quand nous sommes amenés à pratiquer et comprendre des œuvres d'art relevant d'un langage de signes spécifiquement perceptuels, visuels et plastiques — le lien existentiel, ou la relation de contiguïté avec des cadres, éléments ou facteurs physiques comme l'espace, le temps, la matière et la lumière ?

Rapprochons, d'autre part, le rôle des « jeux de langage » de celui d'une œuvre. Lorsque Wittgenstein propose de « penser à [...] l'un de ces jeux par lesquels les enfants apprennent leur langue maternelle », et d'« appeler ces jeux des "jeux de langage" [voire, de] parler parfois d'un langage primitif comme d'un jeu de langage », il pense bien entendu à un langage à base de mots comme celui auquel renvoie toute langue naturelle. Nous pouvons nous inspirer de lui, ici, mais en pensant à un langage à base de phénomènes, formes et objets divers qui seraient spécifiquement perceptuels, visuels et plastiques. Ces derniers, pratiqués et compris comme on pratique et comprend des signes en général, ne peuvent-ils pas en effet être pratiqués et compris à l'intérieur de jeux de langage ou d'un langage primitif, comme on vient de les évoquer ?

Voici maintenant mes réponses personnelles, en tant qu'artiste. Mes réponses tentent ici d'être les plus évidentes, basiques et génériques qui soient en prêtant attention à cette fameuse fonction indicielle que peuvent remplir les œuvres, sans oublier pour autant leur fonction symbolique et en les concevant comme des jeux de langage ou des sortes de langage primitif. Depuis une vingtaine d'années que je le pratique, j'appelle ce travail artistique un travail d'« éclairage ». Car éclairer, c'est déjà exposer. C'est une action, un processus ; l'action ou le processus d'exposition de quelque chose au regard de quelqu'un dans un contexte donné. C'est quelque chose d'immédiatement physique qui permet une interaction perceptuelle, visuelle et plastique entre un individu et son environnement, et entre lui et d'autres individus.

Physiquement, l'éclairage est un élément intermédiaire. C'est aussi un élément permanent ou intermittent : il peut disparaître et réapparaître. Mais il est, dans tous les cas, l'élément nécessaire entre les objets et l'espace construit et le regardeur, le visiteur,

évoluant dans cet espace, avec et parmi ces objets.

Physiquement, éclairer est une action qui se montre tout en montrant l'espace, les objets et les individus pendant temps de son accomplissement. Viennent alors principalement deux autres questions : quoi montrer et comment Ou, dit autrement, quoi éclairer, et sur quel mode général et de quelle façon particulière ? Car l'éclairage est une action en elle-même et, dans le même temps, un mode d'exposition et une façon d'exposer. Mes réponses, ici. Ce qui est montré est ce qui est là devant nos yeux. Le mode d'éclairage consiste en projections de découpes de lumière dirigée : un mode flexible, adaptable, orientable et efficace, et relativement facile à maîtriser. Et la façon particulière est celle qui reste la plus proche de ce que la technique utilisée permet, la plus basique surtout, sans ajout ni transformation de quoi que soit aux niveaux lumineux ou optiques — les couleurs, textures, formes, dimensions des objets et de l'espace ne pouvant être données ou déterminées que par et dans chaque situation particulière d'exposition.

Sémiotiquement, un éclairage remplit tout à la fois une fonction autoréférentielle et une fonction référentielle. Du point de vue de sa fonction référentielle, en tant que signe, la projection d'une découpe de lumière dirigée ressemble à un signe indexical, comme en parle Peirce. C'est un index visuel, un élément de connexion dont le matériau de base peut tout à fait ne pas changer, rester identique, tandis que la forme, la référence et la signification ne peuvent que varier systématiquement selon la situation et les conditions particulières dans lesquelles il est en train d'agir. En tant qu'index, la nature de la relation de cet instrument avec le contexte de son usage n'est ni arbitraire ni conventionnelle ; toute projection d'une découpe.

de lumière est existentiellement liée avec l'environnement auquel elle réfère. Quant à la fonction autoréférentielle, ne l'avons-nous pas déjà évoquée précédemment lorsque

nous avons parlé de la fonction poétique que remplit une œuvre, du point de vue du signe pris en lui-même (et non pas du point de vue du signe pris par rapport à l'objet auquel il réfère), et de son token (ou signe-singulier) plus précisément, dans la terminologie de Peirce ? Par ailleurs, du point de vue du signe pris en lui-même, mais cette fois-ci de son type (ou signe en tant que généralité) plus précisément, toujours dans la terminologie de Peirce — ne s'inscrit-elle pas dans l'héritage des œuvres de ce qu'on a appelé la modernité ? Une mise en garde capitale doit néanmoins être faite ici : ce qui m'importe, c'est que la forte présence de cette fonction autoréférentielle ne soit pas, comme elle l'a trop souvent été, dans cette fraction de la modernité qui est la nôtre, au détriment de la fonction référentielle (même si ceci a été interprété comme un progrès) !

Revoyons une dernière fois ce point important. Personne n'est obligé de voir telle ou telle projection d'une découpe de lumière sur un mur, par exemple, comme une œuvre d'art. Et peu importe d'ailleurs, puisque cela ne l'empêche pas de toute façon d'être vue comme fonctionnant à plusieurs autres niveaux, déjà intéressants en eux-mêmes, fort heureusement ! L'inverse — être obligé de la voir comme une œuvre d'art — ferait sans doute perdre beaucoup de sa force à communiquer publiquement en dehors de quelques initiés... Il est donc toujours envisageable de voir une projection de lumière, sur le plan physique et du point de vue d'un usage ordinaire, comme un éclairage tout à fait normal.

Et sur le plan sémiotique, il est aussi tout à fait possible de la voir comme un simple index, comme nous venons de le rappeler — que ce soit des points de vue de l'usage ordinaire ou d'usages liés à d'autres champs, comme celui de l'art. Comme il est aussi possible de la voir comme une image ou un symbole. De la même façon, il est possible de focaliser sur l'une ou l'autre des fonctions qu'une projection peut remplir ou

sur l'un ou l'autre des rôles qu'elle peut jouer. Car ce qui compte, n'est-ce pas en définitive que, dans chaque cas, nous soyons à même de comprendre ce qu'elle nous offre, nous montre ou nous dit, par rapport à ce que nous pouvons, avons besoin ou voulons en faire ? N'est-ce pas, en fait, de savoir en quoi il évident, fructueux ou pertinent de la voir comme ceci ou comme cela ? Qu'il soit ainsi possible de voir telle ouvre comme remplissant une fonction esthétique immédiate, visuelle et plastique, ne doit par conséquent pas nous empêcher de la voir comme remplissant d'autres fonctions (à condition qu'elle en soit capable, bien entendu) : expositoire, poétique, etc. Ne tombons-nous pas, d'ailleurs, sur le même genre de problème dans d'autres champs de la création ? Dans une ouvre littéraire, par exemple, les fonctions proprement esthétique et poétique ne se conjuguent-elles pas avec d'autres fonctions : narrative, spéculative, etc. ? Prenons un échantillon de littérature, cet extrait du Tao t'king, par exemple

« Trente rayons convergent au moyeu mais c'est le vide médian qui fait marcher le char.

On façonne l'argile pour en faire des vases, mais c'est du vide interne que dépend leur usage. Une maison est percée de portes et des fenêtres, c'est encore le vide qui permet l'habitat.

L'être donne des possibilités, c'est par le non-être qu'on les utilisees. »

C'est très beau et nous pouvons même avoir le sentiment d'être devant quelque chose d'assez unique. Et puis, les fonctions esthétique et poétique se combinent bel et bien ici avec les fonctions narrative, spéculative, etc. Nous pouvons cependant reconnaître ceci tout en gardant les pieds sur terre et les yeux ouverts ! Mais nous pourrions trouver cela tout aussi beau et unique, si nous nous abstenions, entre autres, d'employer des mots comme « vide »

ou « être » ou « non-être », du moins tant que nous ne sommes pas certains de voir clairement quel usage nous pouvons en faire de façon pertinente et fructueuse et, surtout, tant qu'ils ne nous apportent rien de nécessaire... !

En effet, quant à nous, ce sont l'« existant » et le « faire » plutôt que le « vide » ou l'« être » qui nous importent : c'est l'espacement entre les objets et la structure de la construction architecturale qui permet de faire usage de ces objets et de cette structure, c'est le volume en creux d'un récipient qui permet de le remplir et c'est le jeu à l'intérieur du moyeu que traverse l'essieu qui permet à la roue de tourner. Tout comme l'éclairage, qui n'est ni espacement, ni creux, ni jeu (au sens technique d'espace requis pour laisser la possibilité de mouvement d'une pièce dans un mécanisme), est ce qui remplit cet espacement, ce creux et ce jeu tout étant l'action intermédiaire qui permet aux couleurs, aux textures, aux formes, aux objets, aux dimensions, à l'espace et aux visiteurs d'être visibles — et la façon qui permet de les voir comme ceci plutôt que comme cela.

Nous l'avons déjà dit : qu'il soit possible d'appréhender telle ou telle découpe de lumière projetée comme un index ou une icône ne doit pas nous empêcher de l'appréhender comme un symbole — reste dans chaque cas à savoir estimer quelle sorte de relation (que le signe entretient avec la réalité) est la plus décisive pour comprendre ce qu'elle signifie ! De quel genre de symbole peut-il alors s'agir, en premier lieu, lorsque nous nous trouvons face à un éclairage revendiqué comme ouvre d'art ? Quel est en tout cas celui que j'aimerais produire, en tant qu'auteur de ce symbole ? Un éclairage est indispensable à l'acte de montrer et à celui de voir, et donc à toute interaction publique primordiale nécessitant de passer par le fait de voir et celui de montrer — et ces interactions sont innombrables !

Mais comment un éclairage particulier, en train de s'accomplir dans une situation donnée, peut-il — et ceci malgré sa singularité même —, exemplifier ou symboliser quelque chose de plus général ? Comment quelque chose d'existentiel peut-il être en même temps quelque chose d'universel ? Un éclairage peut, selon moi, être le symbole du phénomène, de l'acte et du processus d'exposition. Ou, plus exactement, le symbole à la fois de notre exposition (et, potentiellement, de notre relation) individuelle, existentielle et de notre exposition (et, potentiellement, de notre relation) commune, partagée, à cette situation dans laquelle nous nous trouvons et évoluons, en tant que regardeurs et visiteurs, c'est-à-dire en tant qu'êtres humains et individus historiquement, géographiquement et socio-culturellement situés. Comment un tel signe peut-il être réellement et principalement un signe intermédiaire nécessaire qui nous met en connexion tout à la fois psychologiquement, physiquement et logiquement avec notre environnement ? Comment peut-il en même temps indexer et symboliser ce qu'est notre exposition au monde et l'exposition du monde à chacun de nous ? Et si la réponse a quelque chose à voir avec sa triple dimension personnelle, naturelle et collective, qu'est-ce qui peut bien donner à ce signe une dimension collective, publique, aussi primitive soit-elle ? Rappelons-nous ce que nous dit Peirce : « Le mot symbole [...]. Etymologiquement, il signifierait quelque chose de jeté ensemble [...] Les Grecs utilisaient "jeter ensemble" très fréquemment pour signifier le fait de passer un contrat ou une convention. »

N'y a-t-il pas toujours, dans l'œuvre d'art, quelque chose qui est de l'ordre du contrat ou de la convention, quelque chose qui relève du symbole — quelque chose de public, en tout cas de projeté ensemble ? Reste à savoir quel genre de contrat ou de convention nous voulons ! Car, si un tel contrat — de nature sémiotique et publique — peut se conjuguer avec l'action physique élémentaire — éclairer — que l'œuvre

constitue ou les fonctions artistiques élémentaires — exposer, émouvoir, créer, signifier, etc. — qu'elle remplit, peut-il, en revanche, nous engager en quoi que ce soit en ce qui concerne les données incertaines que sont les sensations, perceptions des regardeurs ou visiteurs (de ceux qui sont toujours les autres par rapport à soi, artiste ou non) et le sentiment qu'elle peut provoquer chez eux ? Je ne le pense pas, bien que je ne puisse toutefois que souhaiter que ces sensations, perceptions et sentiments soient au plus près de ceux que je veux provoquer !