

Ronald Shusterman

Intensités de la lumière

Charlotte Beaufort, Anthony McCall et le travail des sens

Une certaine critique bien pensante et politiquement non seulement correcte mais *impeccable* voudrait nous faire croire que le grand art, ou même le seul art véritable, est celui qui aborde le réel, le *vrai* réel, c'est-à-dire le réel *social*, par le biais d'une représentation. Cette critique nous autoriserait, certes, à admirer (de loin) les prouesses de quelques pratiques abstraites secondaires ; l'abstraction, le formalisme pur, serait à leurs yeux des démarches vaguement utiles, parfois intéressantes, voire plaisantes. Mais, selon cette approche, l'abstraction serait forcément un art mineur puisqu'on a jamais prouvé que la forme elle-même est porteuse d'un sens humain. Si le formalisme d'un Greenberg a pu dominer la pensée critique et érudite à une certaine époque, si ce formalisme a toujours ses adeptes parmi quelques théoriciens actuels, il y a de nos jours un engouement indéniable pour le réalisme et pour l'art thématique. Ainsi reste-t-il trop peu de place pour un art strictement sensoriel. Le mérite d'une exposition comme *Moving Light* est justement de démontrer que cette critique-là fait fausse route, ou tout au moins, elle fait fausse route si elle érige ses préférences en exigences absolues.¹

C'est bien cette hégémonie du réel identifiable, du narratif facile, qui domine largement nos pratiques muséales. Prenons l'exemple de deux expositions visibles actuellement au Centre Pompidou.² Alors que les affiches en palimpseste de Jacques Villeglé attirent les spectateurs en masse, spectateurs pressés de voir les lambeaux de notre civilisation dans un haut lieu de la culture, une bien curieuse exposition sur la lumière est reléguée à la Galerie des Enfants, comme si ce genre de divertissement était très bien pour nos chères petites têtes blondes, mais pas digne de nos têtes bien pensantes. Or, *Pourquoi pas toi*, « exposition interactive à partir de 6 ans »,³ comporte une série d'installations vidéo interactives d'Anne Cleary et de Denis Connolly, deux artistes irlandais installés à Paris. Il s'agit pourtant d'œuvres d'une grande puissance intellectuelle. Comme les œuvres de Charlotte Beaufort et d'Anthony McCall exposées à Pau dans le cadre de *Moving Light*, cette installation possède une véritable dimension épistémologique et métaphysique.

Comme McCall et Beaufort, Cleary et Connolly sculptent la lumière dans le mouvement et dans le temps. Leurs installations interactives dans la Galerie des enfants impliquent le spectateur dans un jeu de projecteurs, de caméras et d'écran, où les faisceaux de lumière et les images figuratives se forment et se déforment au gré des interactions. La Galerie comporte trois salles où sont présentées non pas trois œuvres, mais trois « studios » - comme si ces interactions ludiques ne pouvaient avoir le statut d'œuvre véritable. Dans un studio on apprend « comment changer les couleurs par les mouvements de ton corps », dans un autre on apprend « comment faire bouger les lignes », dans le troisième, on découvre « comment jouer

à cache-cache avec ton double ». On tutoie nos petites têtes blondes, bien sûr, on les expose à l'art par le jeu, et s'ils sont sages pendant la suite de la visite, c'est-à-dire pendant la partie *sérieuse* on les ramènera aux « studios » pour jouer un peu plus, une fois que l'on aura « fait » Villeglé et tout le reste.

Et si cette expérience ludique était en même temps une expérience fondamentale ? Et si on exposait nos têtes bien pensantes, elles aussi, à cette perception et cette apperception essentielle ? Les œuvres d'Anthony McCall et de Charlotte Beaufort présentées dans le cadre de *Moving Light* avaient ceci en commun avec l'installation de la Galerie des Enfants : par le biais de ces expériences directes de la lumière, il devient possible d'interroger le fonctionnement même de notre perception.

Une œuvre comme *Sans titre 2* (Charlotte Beaufort, 2008) nous fournit, avec ses « instants capturés de la partition de lumière » non pas le récit spécifique d'un drame humain, mais une expérience de la séquence même, de la structuration de *toute* séquence, grâce à cette mise en scène des variations de la lumière. Avons-nous vraiment besoin de *nommer* les perceptions, de les identifier, pour en ressentir leur force ? Je ne peux guère dire que les vibrations et variations de cette pièce qui dure 19'44" me racontent une histoire humaine. Mais je devrais toutefois admettre que cette séquence de vingt minutes me donne l'architecture *phénoménale* de l'ensemble de nos récits : la Bible, Homère, Proust, la *Storia* dans tous les sens du terme, ce sont des variations qui viennent se greffer sur cette structure de base que nous appelons la *temporalité* et que les artistes ont su capturer par instants et par partitions.

En ce qui concerne la temporalité, Cleary et Connolly avaient eux aussi bien capturé sa nature paradoxale par une installation vidéo placée à l'entrée de la galerie. Cette œuvre littéralement sans titre, car sans étiquette, sans la moindre indication, était composée d'une caméra vidéo qui filmaient les badauds à l'entrée de l'exposition, en montrant leurs figures avec un léger décalage temporel sur un moniteur. Le corps du spectateur se dédoublait, laissait des traces, des traînées, avant de se figer à nouveau. Mais le véritable tour de force de cette installation était l'arrière-plan : il parvenait à mélanger par je ne sais quel astuce technique le présent et le passé. Une fois que la chère petite tête blonde avait fini de faire des grimaces face à la camera, elle se retournait pour voir cette mystérieuse dame inconnue qui se trouvait si près, ou plutôt... qui ne s'y trouvait pas, car l'image du passé s'était incrustée dans le présent. Sauf que, bien évidemment, parfois le moniteur renvoyait une image actuelle, une image du temps présent, et le spectateur était tout heureux (ou gêné ?) de découvrir que la touriste suédoise qui semblait si jolie à l'écran était tout aussi belle en vrai, là, juste là, à l'instant présent. Ce que l'on voit, ce que l'on expérimente dans une galerie pour enfants vaut parfois la lecture de quelques chapitres de Warburg ou de Didi-Huberman sur l'imbrication des temporalités.

Selon Wittgenstein, « il n'y a pas de phénoménologie, mais il y a des problèmes phénoménologiques ».⁴ Je ne suis pas certain de comprendre comment un problème phénoménologique peut exister sans phénoménologie, mais il est clair en tout cas que les œuvres d'une exposition telle que *Moving Light* illustrent efficacement les essais du philosophe. Dans ses *Remarques sur la couleur*, Wittgenstein se débat avec tous les concepts et tous les percepts qui tournent autour de la notion de couleur afin d'essayer de comprendre (par exemple) pourquoi l'or peut briller mais on ne dira jamais que le noir « brille » (9). Dans *Étude n°1 (YK)*, 2007, par rapport aux autres œuvres, Charlotte Beaufort insiste moins sur la spatialité que sur la couleur elle-même. Alors que *Sans titre 2* se déploie et s'étire sur le paroi, *Étude n°1* se concentre sur les variations visibles à travers une forme unique et simple. C'est en se plaçant au sein d'un tel dispositif que l'on peut comprendre ce que « briller » veut dire, c'est ici que l'on peut comprendre combien le noir, même s'il ne brille pas, sous-tend toute brillance possible.

Une exposition intitulée « Moving Light » ne peut manquer de nous rappeler combien la lumière a un effet hypnotique. Les œuvres de McCall exposées, œuvres où le spectateur était littéralement transpercé par les rayons lumineux, auraient dû, me semble-t-il, être accompagnées de l'avertissement habituel à l'intention des épileptiques. On pouvait en effet se perdre parmi les faisceaux, et il est vrai que ce genre de jeux de lumière est précisément le genre d'œuvre que la critique bien pensante prendrait comme un divertissement futile. C'est toutefois oublier que la lumière mouvante est... *émouvante* aussi. L'émotion n'a justement pas besoin d'une narrativité concrète pour être tangible (sans quoi la plus belle des symphonies nous laisserait de marbre). Certes, l'abstrait ne résiste pas à notre regard ; certes, une *appropriation* est inévitable... Humains, trop humains, nous nous projetons partout, et l'écran le plus abstrait servira comme support à nos rêves ou nos angoisses : comment ne pas songer à notre propre épuisement, à notre mort, en contemplant les lumières évanescentes et faiblissantes d'une installation comme *Sans titre 1* (2008) ? Comment ne pas songer à ce noir dans lequel nous nous trouverons sous peu ?

Et pourtant, l'œuvre sensorielle, comme celle de Charlotte Beaufort, comme celle de McCall, Kapoor, Eliasson, Turrell, et bien d'autres, *ne nous parle explicitement de rien*. Elle est du côté de la *singularité*, et non de l'universel. Disons plutôt qu'elle s'éloigne de l'universel pour mieux le saisir en quelque sorte. En stylistique, le concept de singularité est appelé par certains à remplacer le contraste traditionnel entre « norme » et « écart », car ce nouveau concept de singularité « permet de se concentrer sur l'individualité du texte, conçu comme ensemble de points remarquables phénoménaux » sans trop « subsumer » l'œuvre « sous l'universalité du concept ou du genre ».⁵ Ce qui compte donc, ce sont les rapports, les structures, les ossatures, les articulations, les architectures – ce qui compte donc ce sont les *relations*. Mais cette insistance sur la relation n'a rien d'inhumain ou d'asocial, en dernière analyse. Privilégier la lumière elle-même, dans ses pulsations, n'est pas chercher une tour

d'ivoire. Car l'éthique et la politique ne sont point évacuées par l'œuvre sensorielle. Selon Olafur Eliasson, même l'œuvre abstraite aura son effet sur la société, et il incombe aux musées de gérer cet effet avec intelligence :

...The museum's potential as a space where the viewer may renegotiate her relationship to the artwork and her surroundings... raises certain ethical questions... the physical presence, movement, and interaction of the visitors are ultimately what define the spatial potential of the museum. The mutability of space in part results from the ethical considerations that are inherent in any kind of participation. Here, I am also thinking of what one may call an ethics of communication. I believe that museums... have a responsibility to make the ideology and power structures that shape their visions obvious to the visitors.

... Cette capacité du musée de devenir un espace où le spectateur peut renégocier son rapport à l'œuvre et à son environnement soulève un certain nombre de questions éthiques... la présence physique, le mouvement, et l'interaction des visiteurs sont en dernière analyse ce qui définit la potentialité spatiale du musée. La mutabilité de l'espace dérive en partie des considérations éthiques qui sont inhérentes à toute activité participative. Ici je songe à ce que l'on pourrait appeler une éthique de la communication. Je crois que les musées... ont une obligation de rendre visibles aux spectateurs l'idéologie et les structures politiques qui motivent leurs visions et leurs perceptions.⁶

Il faut donc comprendre que le musée dans son ensemble, comme l'œuvre singulière dans sa particularité, a son rôle à jouer dans le *partage du sensible* (pour emprunter une expression de Jacques Rancière). L'œuvre sensorielle aura une portée scientifique chez Eliasson, elle prendra une tournure cosmologique chez James Turrell, mais dans tous les cas, cette singularité ne finira jamais d'être profondément *humaine* malgré l'absence de référence, tout simplement parce que la singularité s'incarnera toujours dans une œuvre perçue par un corps sensible. Ce sont en effet nos corps sensibles qui perçoivent ces intensités de la lumière, intensités sans titres, sans langage, mais non sans vitalité.

Exposition *Moving Light* : Anthony McCall, Charlotte Beaufort à l'Espace d'art contemporain Pau-Pyrénées : Le Bel Ordinaire : (anciennement Pôle Culturel Intercommunal) du 10 janvier au 16 février 2008.

¹ On notera aussi que le critique est parfois désarmé devant le non référentiel. Être du langage, il lui est plus aisé de tirer l'œuvre vers le narratif, puisque le narratif est lui aussi du côté du référent. Prenons le cas de l'*ekphrasis*, très à la mode de nos jours. On a tendance à le concevoir comme un phénomène spécialement important, révélateur d'une vérité esthétique essentielle. Or, l'*ekphrasis* vise souvent l'art figuratif, il le vise justement là où les passerelles sont les plus faciles, et en cela cette mode de l'*ekphrasis* relève surtout de la même tyrannie de la référence et de la même hégémonie du langage que j'ai décrite à plusieurs reprises lors des colloques du CICADA. Certes, l'*ekphrasis* n'est pas logiquement limité au figuratif ; le langage peut en effet décrire l'art abstrait, il peut même décrire un art de pure lumière, mais il le fait toujours assez maladroitement. La gageure d'un catalogue de light art, c'est que la lumière s'expérimente et ne se décrit pas de façon satisfaisante. L'art sensoriel est du côté des *qualia*, et le langage n'est pas dans son élément ici.

² Décembre 2008

³ *Code Couleur*, N°02, Septembre-Décembre 2008, Centre Pompidou, 223.

⁴ « *Es gibt zwar nicht Phänomenologie, wohl aber phänomenologische Probleme* ». Je traduis de la version bilingue anglais-allemand de Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, Berkeley, Université of California P, 1978, 9.

⁵ Jean-Jacques Lecercle, « Pour une stylistique des singularités, » *Bulletin de la SSA*, N°31, Nanterre, 2008, 24.

⁶ Olafur Eliasson, *Your Colour Memory*, Arcadia University Art gallery, Glenside, Pa., 2006, 83. Traduction personnelle.