Un hommage aux nuages. Mise en espace de la couleur filtrante

Karine Pinel

▶ **To cite this version:**

Karine Pinel. Un hommage aux nuages. Mise en espace de la couleur filtrante. Du rêve à la réalité 2004, l'Uzine d'art et d'essais Autresens, Sep 2004, Mazères sur Salat„ France. hal-03673170

HAL Id: hal-03673170

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03673170

Submitted on 20 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UN HOMMAGE AUX NUAGES. MISE EN ESPACE DE LA COULEUR FILTRANTE

Karine PINEL
Artiste, chercheur, Docteur en Histoire de l'Art spécialité Arts Appliqués, Université de Toulouse II
https://nebuloscope.com/

Article issu d'une communication effectuée les 5 et 18 septembre 2004 à l'occasion de l'exposition collective « Du rêve à la réalité » qui s'est déroulée du 4 au 20 septembre 2004 à l'Uzine d'art et d'essais *Autresens* à Mazères sur Salat, Haute Garonne (31).

Quels sens pour l'œuvre ? Ne doit-elle pas être envisagée en tant que « chose *unifiée* », selon les termes de Dominique Chateau : du point de vue de l'homme qui la conçoit, dans son contexte de création et du point de vue de l'homme qui la reçoit, dans la pluralité des perceptions qu'elle induit ? L'intérêt n'est-il pas de rendre lisible ce qui est donné et ce qui est construit et de montrer ainsi comment s'entrelacent les modes de décodage et d'encodage dans l'acte créateur ?
La réflexion sur l'art ne réside-t-elle pas dans une connaissance et une communication des conditions de création où la pensée de l'œuvre se partage entre différents acteurs ? Ne s'agit-il pas de montrer que sa genèse est inhérente à des opérations physiques et mentales qui ne sont pas issues du seul créateur, que le récepteur lui-aussi y participe dans la mesure où il est également producteur de la valeur de l'objet ?

En tant qu'artiste chercheur mon questionnement se porte sur la nature de l'œuvre dans sa complexité c'est à dire dans ses contextes d'émergence, de création et de manifestation, de réception. Je m'appuie sur mes propres projets et réalisations artistiques. Il est ici question d'une exposition à laquelle j'ai participé en septembre 2004. J'ai considéré trois niveaux d'analyses : le contexte du projet d'exposition, le contexte artistique, le sens donné à l'œuvre par les différents acteurs en présence.
Mon hypothèse est qu'une pratique de design de lieu à travers l'objet d'art donne du sens, si l'on s'entend sur la définition de design de lieu comme l'acte de *désigner* celui-ci dans des dimensions formelles et phénoménologiques.
C'est en modifiant l'espace qualitativement, en le *scénographiant* pour une œuvre que celle-ci se donne aux sens et à l'interprétation. Elle-même marque le territoire géographique et sensoriel selon un mode sémantique et phénoménal. Le sens véhiculé est à la mesure de la mise en résonance du projet d'exposition, du lieu d'exposition et de l'objet d'art.
L'objet d'art anime le lieu : il lui donne un temps, un événement. Il le dessine selon différentes plastiques, élément d'articulation pour des communications, circulations ou points d'arrêts. Le lieu anime l'objet d'art. Il lui donne un contexte spatial, visuel, acoustique.

Mais il ne s'agit pas que l'œuvre soit là, encore faut-il que l'esprit la considère, entre en sympathie avec elle, c'est-à-dire qu'il ait la capacité de la ressentir dans un état conscient. Il ne s'agit pas que des informations se combinent : elles doivent être perçues pour agir sur le plaisir esthétique, pour déclencher l'émotion.
Dans la mesure où l'objet se propose dans son effet à un récepteur (qui dans sa capacité, ses désirs, son histoire et sa culture en dispose) le sens de l'objet peut ne pas être reçu, devenir autre, se transformer ou se reconstruire. Un sens donné ne fait partie que d'un *potentiel* de sens.
J'ai interrogé des échanges, des modifications ou des absences de sens autour d'objets créés, sur ce que l'œuvre influence ou déclenche dans l'imaginaire, l'affectif et le conceptuel.

Un lieu pour l'émergence d'une œuvre

Lorsque j'ai rencontré Catherine Meiser, organisatrice de spectacles et Commissaire de cette exposition « Du rêve à la réalité », elle avait déjà programmé la manifestation et formulé des idées de scénographie. Le lieu était défini et le thème fixé, mais elle continuait à chercher des artistes qu'elle pourrait fédérer. Le site en question était cette usine désaffectée[1] de 2500 m², d'une hauteur sous-plafond de 10m.
Il fallait que je voie cet endroit !

C'est dans le déplacement de mon corps selon une déambulation que j'ai appréhendé pour la première fois cet espace. Mes yeux étudiaient la structuration spatiale préexistante : j'envisageais déjà les potentialités d'accrochages, de circulations. J'avais choisi ma place : une zone intermédiaire d'où partaient deux axes de circulations perpendiculaires légèrement en pente. Entre les deux, une sorte de scène circulaire plane. Mon travail pourrait se montrer dans toutes ses dimensions. Il y aurait trois installations différentes.

Je crée des objets qui s'apparentent aux arts muraux tels que la tapisserie et le vitrail.
Résine plastique, textile et couleur dynamique évolutive s'associent pour se donner à voir dans la transparence et la superposition des motifs. Véritables filtres colorés, leurs couleurs se modulent non seulement en fonction de la lumière qui entre en contact avec eux mais aussi selon le taux d'hygrométrie ambiant dans une gradation tonale réversible[2]. Nommés *systèmes nébuleux*, ils rendent hommage aux nuages dans le sujet traité, les motifs et dans leurs manifestations colorées.

Ma seconde visite à consisté en un état des lieux métré afin de caler la configuration existante, de repérer les perspectives visuelles à exploiter. Des photographies ont servi de supports pour des croquis d'aménagements de principe.
Le projet dessiné me permettait de localiser mon intervention dans l'espace : il fallait positionner la configuration autonome de l'œuvre au sein d'une autre plus large, celle de l'exposition collective (document n°1). Nous étions douze artistes et nos œuvres, dans leur parfaite autonomie, deviendraient les matériaux d'une œuvre certes éphémère mais dotée de sa propre identité, celle de son thème : « du rêve à la réalité ». Le concept était de questionner le public sur les modes de représentation ou d'imagination du monde, sur le rapport au réel et au fantasmagorique.

Une scénographie pour du sens

Mon premier contact physique avec l'usine a stimulé chez moi la visualisation d'installations potentielles. Mais c'est dans le temps que j'ai construit le sens de l'œuvre in situ : c'est à travers une scénographie spécifique établie pour le lieu que je lui ai donné une signification selon des exigences esthétiques et sémantiques.

J'ai souligné la courbe préexistante qui induit la circulation vers la gauche en entrant, en la prolongeant sur sa hauteur par trois pans. Ils constituaient un triptyque nommé « radieux » qui pouvait être vu dans sa continuité par le public lorsqu'il descendait vers les autres installations

[1] Elle a été transformée par les membres de l'association *Autres Sens* en lieu culturel : « l'usine d'art et d'essais ». Cet endroit reçoit depuis deux ans, de mai à septembre, des spectacles vivants, des expositions d'art et diverses autres interventions culturelles

[2] du rose au bleu ciel en passant par des pourpre, mauve, violet, gris, outremer

et qu'il se retournait ou lorsqu'il sortait. C'est un éclairage directionnel orangé qui l'a dessiné. Il permettait de rendre visible le phénomène primordial[3] et la projection au sol[4] (document n°2). J'ai condamné un passage sous une arche afin de construire un jeu de circulations visuelles pour le *système nébuleux* nommé « brumeux ». Cinq pans se chevauchaient pour des transparences et projections. Une chaude diffusion lumineuse homogène faisait s'exprimer le jeu de ces transparences et le principe de rayonnement[5] (document. n°3).
Pour ces deux installations il s'agissait d'une *mise en lumière* de l'esthétique du filtre. Elles modulaient la lumière artificielle afin que cette dernière devienne à son tour un élément d'actualisation de leurs plastiques. Cette rencontre a modelé l'environnement immédiat en générant une *couleur atmosphérique* c'est-à-dire une couleur diffuse tout autour de l'objet[6]. Leurs positions géographiques assignaient des seuils visuels pour solliciter le regardeur dans de multiples situations et conditionner différentes intensités relationnelles. Dans une vue d'ensemble c'est l'agencement visuel qui était perçu : la trame, les configurations des taches colorées, les manifestations de la couleur lumière, la répartition visuelle dans le lieu. De très près il embrassait la surface et la texture (document n°4).

La troisième installation était la pièce maîtresse. L'histoire était là.
Le public serait amené à investir l'œuvre pour être touché physiquement par elle. Il devrait la parcourir, la frôler, la toucher, l'entendre. Ce n'était pas qu'une sensation visuelle que je désirais motiver mais un rapport haptique. Il fallait mêler les sons, les images, les odeurs, les sensations corporelles.
La petite scène circulaire a accueilli un écrin au sein duquel il était possible de circuler. Douze pans ont été conçus pour s'articuler en trois dimensions selon deux courbes concentriques, par stratifications et enveloppements successifs. Les motifs ont été dessinés pour se poursuivre sur chacun d'entre eux dans la frontalité et dans la perspective (document n°5). Au centre de l'installation, deux tableaux sonores[7] étaient suspendus. Panneaux opaques, ils diffusaient une création sonore conçue par Gilles Douziech. Crissements de pas de promeneurs sur le gravier, aboiement d'un chien au loin, pépiement des oiseaux, bruissement des feuilles prises par le vent, page de livre tournée, ces sons semblaient venir de nulle part. Ils se répartissaient sur toute la zone d'installation[8].
Soutenue et orientée par les propositions des techniciens lumière j'ai accordé une visibilité plus narrative à cette installation. Nommée « auréal », elle offrait une vue allégorique d'un coucher de pleine lune entre les nuages, magie d'une mise en lumière expressive. Différentes sources accompagnaient le volume du pénétrable. L'une directionnelle et froide s'accrochait sur les tableaux sonores. D'autres, faisceaux larges et chauds, enveloppaient les pans. L'astre était

[3] Le phénomène primordial est une production de couleur qui a lieu lorsque la lumière traverse un corps transparent ou translucide. Une couleur orangée domine pour les vues face à une lumière directe, bleutée pour les vues en lumière indirecte ou à contre-jour.
[4] Les couleurs projetées ou *ombres colorées* se manifestent hors de l'objet sur l'espace voisin : le système nébuleux module la lumière qui entre en contact avec lui, mais cette rencontre modèle également l'environnement immédiat.
[5] Le principe de rayonnement est l'effet que produit la lumière en traversant la couleur non opaque. La lumière est tour à tour réfléchie, diffusée, absorbée et transmise. La puissance de rayonnement influe sur la netteté des contours des masses colorées.
[6] ce que Maurice Merleau-Ponty nomme *Raumforb*
[7] Les tableaux sonores sont des enceintes ultra-plates. Ils diffusent du son de façon parfaitement homogène tant à l'avant qu'à l'arrière. Ils sont des supports artistiques. Ils peuvent se positionner au sol ou en suspension. Ils sont réalisés par Gilles Douziech, électroacousticien, en collaboration avec Eric Poix, ferronnier d'art. (http://perso.wanadoo.fr/tableaux.sonores).
[8] Les sons émis par les visiteurs qui se déplaçaient sur un tapis de feuilles de bambou se sont tant et si bien mêlés à la création sonore qu'un visiteur m'a demandé si c'était ses propres pas qu'il entendait, enregistrés puis diffusés en différé.

simulé par un dispositif qui écrasait, d'un panneau dépoli, un faisceau directionnel en lumière blanche (document n°6).

La mise en scène des systèmes nébuleux a consisté à intriquer des paramètres entre eux : phénomènes visuels et auditifs associés à un travail de mise en espace qui tenait compte d'une géographie et d'une structure, d'échelles et de circulations visuelles. Son objet était de mettre en correspondance deux territoires, l'un physique, l'autre mental : solliciter les capacités motrices et corporelles du visiteur pour toucher ses facultés de perception (sensuelles, émotionnelles, affectives) et interroger ainsi son espace mental.
Mais à ce stade, je ne pouvais présumer de la nature de l'expérience du visiteur. Qu'est-ce qui lui était accessible ? Que voyait-il ?

Des réceptions pour un *avoir lieu*[9]
L'acte de création consiste en une dialectique du réel et de l'imaginaire. Les objets créés ne sont pas seulement ce qu'ils représentent et ils ne *représentent* que dans une certaine mesure, dans une certaine limite. Ils prennent corps dans une association de matières et d'effets plastiques à travers une subjectivité. Mais ils sont également regardés et interprétés dans la subjectivité.
Quelles valeurs le public a-t-il données à l'exposition, à mes installations ? Quelles histoires ? quels comportements ? quelles émotions ? De quelle façon leur expérience s'est-elle effectuée dans l'espace, dans le temps ?
J'ai accueilli et recueilli leurs témoignages. Ma présence physique sur le lieu de la manifestation m'a permis d'entendre et de dialoguer. J'ai également formulé deux types de questionnaires. J'ai interrogé les visiteurs sur leurs vécus de l'œuvre dans sa manifestation, dans son territoire d'installation et dans son interprétation. Des réponses courtes étaient attendues. Ils ont été remplis par des personnes âgées entre 26 et 50 ans[10], à 84% par des femmes.

Le premier concernait l'exposition dans son ensemble[11]. Il était proposé à l'entrée. Les installations les plus remarquées ont été celles où le corps du visiteur agit pour aller à la rencontre de l'œuvre (espaces dans lesquels on doit pénétrer) : « l'espace avec la chaise et la télé car j'adore la poésie et le film était très touchant », « la chambre noire avec ses courts métrages intrigants et ses bas collants » ; de même que celles au contexte scénique marqué : « le sable à l'entrée. Les photos sur cadres de lits ». Concepts et sentiments se mêlent dans le vocabulaire employé pour les décrire. Des contrastes sont repérés : « Béton et acier ; déshumanisé. Nature, équilibre », « Urbain, humain, triste. Poétique, aérien, calmant, reposant », « Imagination qui soit me surprend en enchantement ou me surprend par sa provocation ». Les références évoquées sont plutôt du domaine du culturel (autres expositions) : « ambiance que j'ai trouvée il a quelques années au sein des *Saint Gaudingues* », « Elle me fait penser, et c'est comme si j'y étais, à des choses que des êtres ont pu exprimer dans des endroits hors du commun à Berlin ouest ».
Le second considérait mon installation[12] et était situé entre deux *systèmes nébuleux.* Les mots et termes employés par les spectateurs relevaient la valeur haptique de l'installation :

[9] « Cette expression se concrétise généralement en trois sphères fondamentales : le *centre* (où les hommes se réunissent), le *cheminement* (où ils vivent) et le *champ d'action* (où ils se manifestent à l'intérieur de leurs limites).
[10] Avec une moyenne d'âge de 34 ans et demi.
[11] Titre : « Lieu d'exposition et œuvre d'art ». Quatre questions : Combien *d'espaces* pouvez-vous identifier au sein de ce lieu d'exposition ? Comment les décririez-vous (impressions, sentiments) ? Quel est celui qui vous a le plus marqué et pourquoi ? Dans l'espace qui vous a le plus marqué, de votre point de vue quel est le sens le plus sollicité (toucher, vue, ouie) et pourquoi ?
[12] Titre : « Pour quelques mots qui vous viennent à l'esprit ». Trois questions :Etes-vous sensible à cette installation, précisez de quel point de vue (signification, imagination, impressions, sentiments, ressentis…) ?

mouvements et circulations corporelles : « se promener », « sensible aux sensations sous les pieds », « fluide, matière, toucher », « partout de l'air ». Sensations visuelles : « la blancheur des toiles car elle m'angoisse un peu », « transparence, épaisseur ». Sensations olfactives : « l'odeur du bord de mer à marée basse », « Odeur de la mer. Les grandes voiles peut-être ? ». Les associations d'idées se sont effectuées autour du même type de figures : « Elle m'évoque hélas un difficile voyage en mer », « entre ciel et terre et mer ». Les éléments décrits avec précision étaient les couleurs, les odeurs, les matières. Il était question de sensations éprouvées plus que d'une recherche de significations : ambiances impressions, inspirations.

Le visiteur, évoluant à l'intérieur d'un principe relationnel objectif, avait expérimenté l'univers plastique et géographique de l'œuvre par le biais des mouvements et des positions possibles de son corps, par le biais de données perçues par ses sens. De façon connexe, il avait pu construire un vécu psychologique de cet espace (fantasmagorique, affectif, abstrait).

Se pourrait-il qu'un tel questionnaire, situé sur le lieu de la perception, garde la trace d'un *état de conscience premier* où le langage est impuissant à en rendre compte ? N'est-ce pas à ce stade que l'œuvre peut être reçue dans la plus grande subjectivité parce qu'elle advient au regardeur « dans l'effet que cela donne »[13], pour un vécu immédiat, sensuel et sans langage ? Cet *état de conscience premier* ne serait-il pas un simple mode de signifiance parmi d'autres ?
J'ai rencontré et échangé des mots : suite à sa visite le jour du vernissage, une jeune femme sur le point de partir me trouvait enfin. Elle voulait savoir ce que *moi* j'exprimais dans mon travail. Elle avait besoin d'une rencontre : elle voulait faire quelque chose de ce qui lui avait été donné. Souhaitait-elle dialoguer, partager avec moi ses émotions ou une certaine forme d'intimité ? Nous avons mis en commun. L'œuvre avait lieu désormais dans un rapport humain. Elle n'était plus là dans sa manifestation. Elle faisait l'objet d'une conversation : existant pour l'une et pour l'autre. Elle était déjà recréée. Des expériences similaires ont eu lieu à la suite de mes conférences au cours desquelles je donnais quelques éléments d'explication concernant mes exigences artistiques, les modalités de réalisation et d'installation. Là encore j'induisais du sens supplémentaire : une cohérence qui était la mienne.

L'œuvre créée est une *mise en sens* de sens. Mais la portée de son sens est plus large que celle que nous lui donnons en tant que créateur : elle devient celle que lui donne le regardeur. Ce qui est montré à travers l'objet peut se comprendre dans un sens général, dans ce que Bachelard nomme une *transubjectivité* où créateur et regardeur sont liés à travers l'objet dans la mesure ou la *mise en sens* du créateur trouve un écho dans celle du regardeur. Mais cela peut également se comprendre selon des sens annexes. Il ne peut exister d'accord total entre la *mise en sens* de l'objet par le créateur, la manifestation de l'objet et sa réception.
Si l'objet peut être compris par de nombreux regardeurs, pour chacun d'entre eux les voies de la compréhension sont différentes. Le sens n'est pas *transporté* en soi. Il est réintégré, transformé. *L'autre* devient alors le créateur de l'objet.
L'homme n'agit-il pas et ne comprend-il pas que dans les limites de ses connaissances, ses imaginations, ses interprétations ? Celles-ci ne sont-elles pas issues d'une perception opportuniste du monde selon un filtre mental ? En percevant, comment agençons-nous et orientons-nous des connaissances, des imaginations et des interprétations singulières liées à un vécu singulier ? Si la création de l'artiste est conjoncturelle, la réception de l'objet d'art ne l'est-elle pas également ?

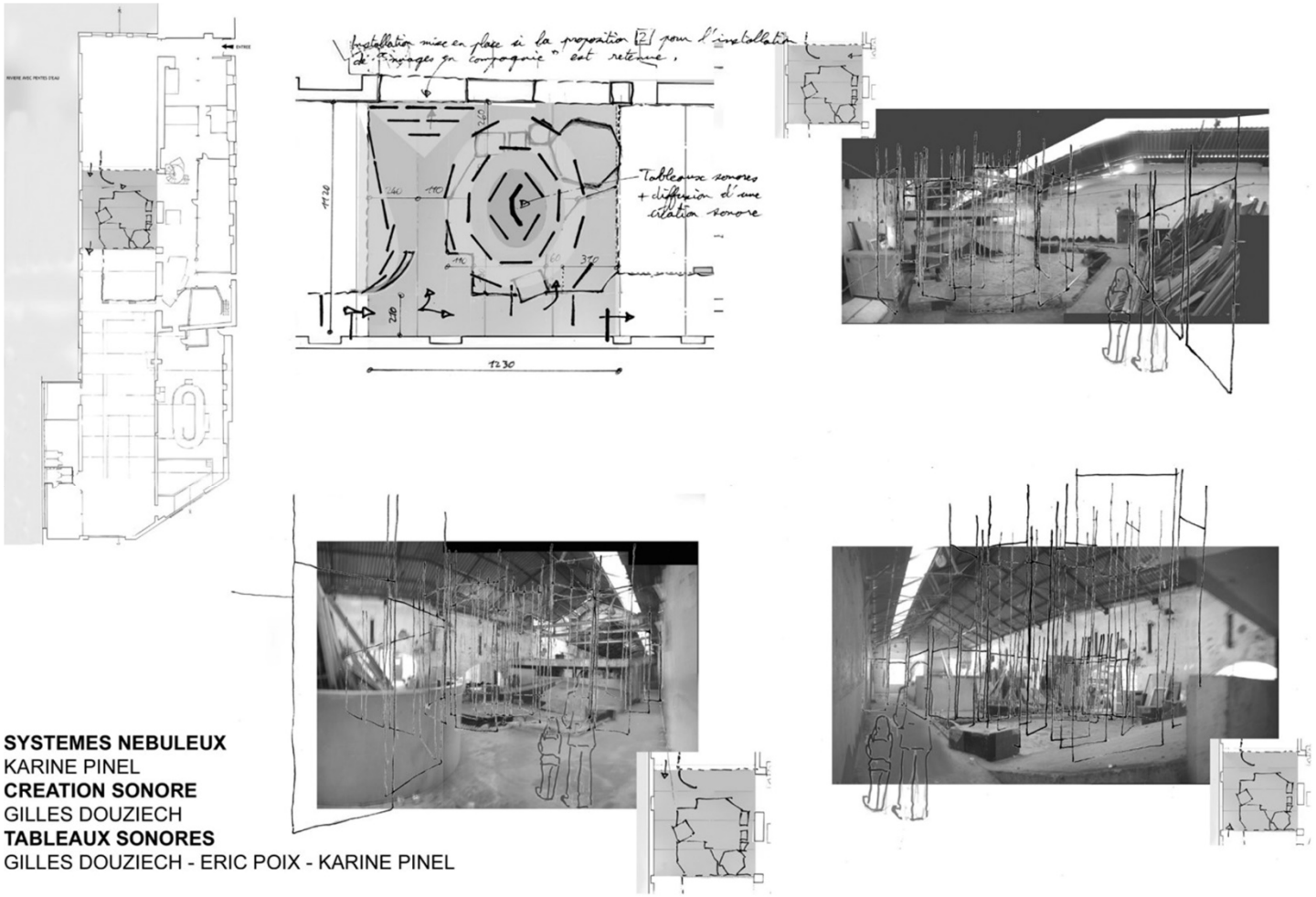
Qu'évoque-t-elle pour vous (vous fait-elle penser à quelque chose que vous connaissez, que vous avez éprouvé…) ? Quel est pour vous l'élément le plus frappant ici et pourquoi ?

[13] Jean-Luc Marion, *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris : P.U.F., 1997p 70.

A travers mes questionnements, je tente de mieux connaître la valeur et le sens des œuvres que je crée du point de vue de ce que Hans Robert Jauss a nommé une « esthétique de la réception », où le destinataire de l'œuvre est considéré comme acteur à part entière de la création de l'œuvre. Les processus de perceptions et de mises en sens, les cheminements que le regardeur emprunte pour penser l'œuvre restent à être explorés. Il me semble que les prochaines étapes seraient de distinguer différents modes de signifiance au sein du processus d'appropriation de l'œuvre par le récepteur. Pourquoi ne pas envisager, pour les prochaines étapes, de solliciter des groupes de personnes volontaires à différents moments (postérieurs à une visite, voire antérieurs) ceci sur plusieurs expositions ? Ne pourrions-nous alors comprendre comment les représentations s'anticipent, se modifient, évoluent, s'amplifient ou s'effacent ? N'est-ce pas la toile du sens de l'œuvre qui se tisserait ainsi ?

REFERENCES

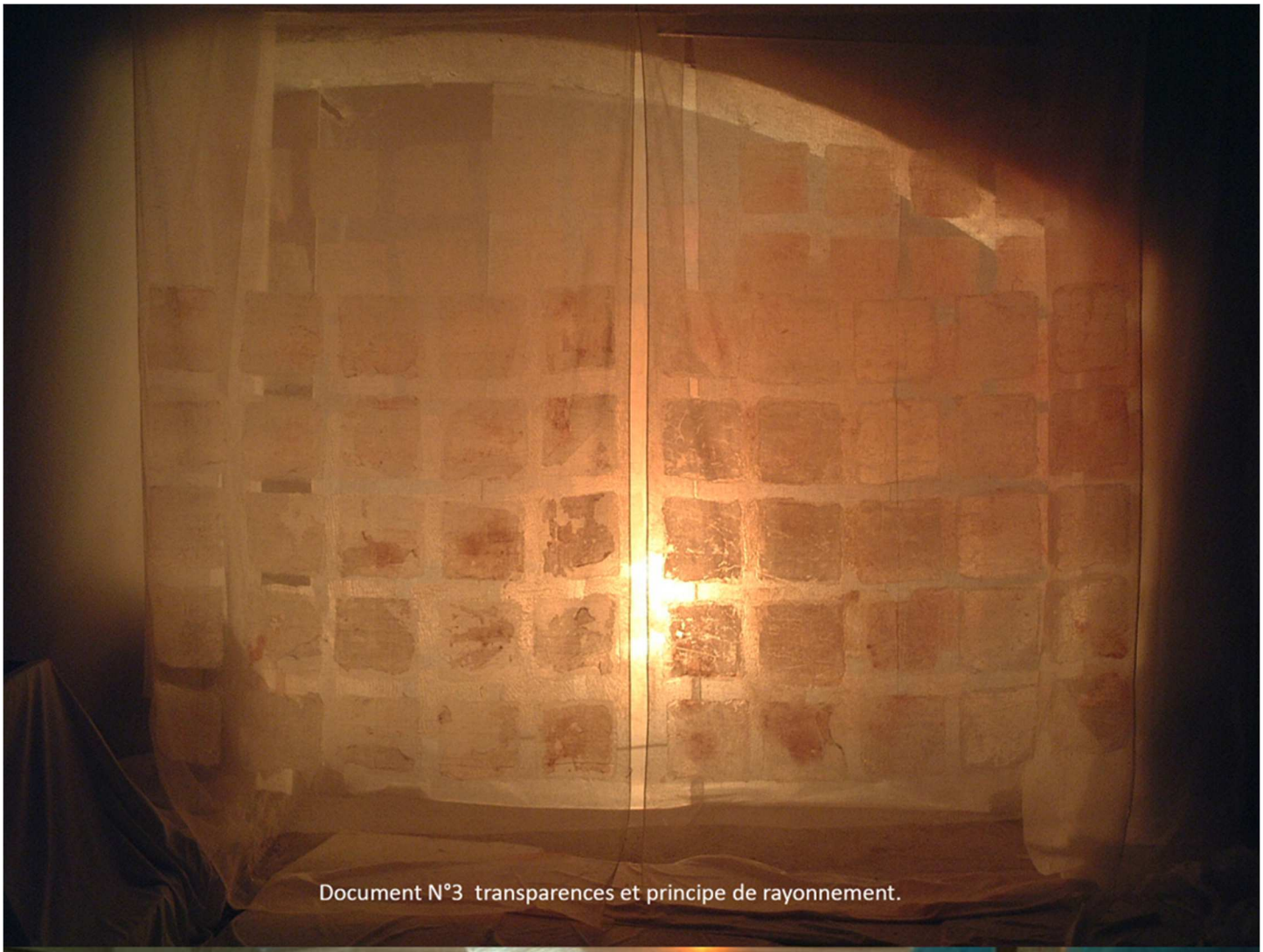
Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*. 1957. Paris : P.U.F., 1992.
Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : éditions des Presses du réel, 1998.
Château, Dominique. *Epistémologie de l'esthétique.* Paris : éditions l'Harmattan, 2000.
Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte.* Paris : Point Essais, 1979.
Goethe, Johann Wolfgang. *Traité des couleurs*. 1883. Paris : édition Triades, 1993.
Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception.* 1978. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski. Paris : éditions Gallimard, 2002.
Marion, Jean-Luc. *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris : P.U.F., 1997.
Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : éditions Gallimard, 1945.
Merlin, Jean-Claude. *Pigments et colorants de l'antiquité au Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Colloque international du C.N.R.S. Département des Sciences de l'Homme et de la Société, Département de la Chimie. Paris : édition du C.N.R.S., 1990.
Norberg-Schulz, Christian. *L'art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations.* 1996. Paris : édition Le Moniteur, 1997.
Valéry, Paul. *Introduction à la poétique*. Septième édition. Paris : éditions Gallimard, 1938.
Viollet Le Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xie au XVIe siècles.* Paris : A. Morel éditeur, 1868. Neuvième tome, article *Vitrail.*



SYSTEMES NEBULEUX
KARINE PINEL
CREATION SONORE
GILLES DOUZIECH
TABLEAUX SONORES
GILLES DOUZIECH - ERIC POIX - KARINE PINEL

Document n°1 : plans et projet d'installation pour des systèmes nébuleux.

Document N°2 : phénomène primordial et projection au sol.



Document N°3 transparences et principe de rayonnement.

Document N°4 : vues d’ensemble et de près.

Document n°5 : motifs.

Document n°6 valeur narrative.