

Patrice Hamel

Eloge de l'apparence

in Cahiers marxistes n° 194, Bruxelles, 1994.

Tout comme nous, lecteurs d'*Ubik*, le nommé Joe Chip, protagoniste principal de ce roman, est plongé dans un monde inventé de toute pièce — pour nous par l'auteur du livre, pour lui par un personnage de la fiction —, et strictement limité à ce qui lui est donné à percevoir, nous est donné à lire. Car rien n'existe en dehors de ce qui entoure Joe dans ses déplacements puisque tout est créé à mesure mentalement par le "semi-vivant" Jordy. « N'allez pas trop loin » lui dit ce dernier vers la fin du récit, « Je ne peux pas maintenir une zone trop grande. Par exemple si vous montiez dans une de ces voitures et rouliez pendant des kilomètres... vous arriveriez à un endroit où tout s'arrête » (*Ubik*, Philip K. Dick, Robert Laffont, 1970). De même, la fiction d'*Ubik* s'interrompt-elle dès que nous sortons du pavé de texte inscrit sur chaque page de ce livre (et la dernière tout spécialement) .

Mais s'il nous paraît clair que nous imaginons cette histoire, et qu'elle s'oppose à notre alentour direct, Joe Chip, en revanche, dont le corps inerte est congelé dans un cercueil approprié sans qu'il en soit conscient, ne sait pas qu'il est quasi-mort, ne continuant à vivre que par la pensée. Deux êtres lui apprendront assez tardivement son mode d'existence qu'ils connaissent pour des raisons très différentes. L'un, Runciter, son patron, vivant, est donc directement témoin d'événements qui contredisent l'univers de Joe, avec lequel il finira par communiquer télépathiquement, et lui apparaissent plus tangibles que celui-ci. L'autre, Jordy, jeune malade mental, connaît indirectement sa situation, ayant seulement appris, grâce aux contacts ponctuels avec les vivants, qu'il n'est plus des leurs.

Une seule famille d'éléments permet aux protagonistes encore en vie de communiquer avec ceux qui l'on été. Jordy le formulera explicitement à Joe : « rien ne peut venir du dehors sauf des mots. » Des mots qui représentent également le seul point commun entre les événements vécus par les personnages, toutes catégories confondues, et ce qui se présente réellement sous les yeux du lecteur déchiffrant leurs aventures.

Ce récit emblématique, avec ses échanges entre mondes adverses qui rappellent les relations du lecteur à la fiction, mais non moins son appréhension de la réalité quotidienne, permet, à condition que l'on ait préalablement accompli un certain travail théorique, de tirer plusieurs leçons.

Tout d'abord qu'il est fondamental de ne pas confondre le savoir général acquis sur un objet et la perception particulière que l'on peut en avoir. Les relations construites par notre système perceptif entre nos sensations visuelles diverses, pour n'envisager qu'elles, nous conduisent inconsciemment à structurer ces informations, selon des lois extrêmement stables, jusqu'à nous restituer l'image d'un espace environnant apparemment cohérent et autonome que notre conscience se charge ensuite d'analyser. Or ce que nous savons des objets contredit parfois ce que nous en percevons, les lois de la perception n'étant pas les mêmes que les lois physiques que nous apprenons à mieux connaître par des moyens qui outrepassent les seules possibilités de notre système perceptif. Davantage, ce que nous apprenons modifie les idées que nous avons des choses mais peut n'avoir, en retour, aucun effet sur notre façon de les percevoir qui procède avant tout par inférence inconsciente.

Ainsi Jordy ne peut-il constater de lui-même à quel univers il appartient vraiment. Car les événements auxquels il assiste interviennent toujours sur le même plan. S'il a les moyens de changer le cours des choses (ressemblant d'ailleurs en cela aux personnages toujours en vie qui, dans cette histoire, possèdent certains dons particuliers), jamais il ne pourra confronter le résultat de ses manœuvres à d'autres types d'informations. Contrairement aux vivants qui se trouvent dans la possibilité de comparer des univers simultanés, pour lui un événement se substitue

à un autre qui n'aura jamais lieu, affectant autant son auteur que ses victimes. Il le formulera d'ailleurs explicitement après être parvenu à communiquer par la pensée avec Runciter qui s'est rendu dans le moratorium pour parler à sa femme décédée. « Je connais Mrs. Runciter » lui dit-il, « Elle me parle, mais ce n'est pas pareil qu'avec quelqu'un comme vous, quelqu'un du monde extérieur. Mrs. Runciter est ici avec nous tous ; ça ne compte pas car elle n'en sait pas plus que nous. »

Nous sommes tous des semi-vivants. Du moins sommes-nous réduits comme eux à saisir la réalité à partir de notre seule observation, fût-elle élargie par les outils scientifiques modernes. Car le réel ne s'offre pas tel quel, ce que nous appelons les « données » de l'univers dépend de nos moyens d'appréhension et de la façon dont nous interprétons les éléments qui permettent de l'établir. Il ne nous est même pas permis, à l'instar de Jordy, d'entrer en communication avec un « être », extérieur à notre univers, qui, remettant en cause nos certitudes, nous informerait sur la nature des choses qui nous entourent. Mais cet apparent avantage en serait-il un ? La fin d'*Ubik* insinue le contraire. Car si la véracité des propos de Runciter n'est pas remise en cause dans un premier temps (il ne serait de toute façon pas possible de la prouver à Joe), il est lui-même susceptible de se tromper puisque son jugement dépend seulement de ses propres impressions. Alors que nous nous sommes fait à l'idée que Joe n'était plus vivant contrairement à ce que nous pensions préalablement, la fin du récit suggère un nouveau retournement de situation impliquant une imbrication narrative supplémentaire. Des indices de dernières minutes nous font supposer que Runciter serait en fait semi-vivant et que Joe, resté en vie, tenterait de le contacter. Que rien ici ne soit jamais sûr ni définitif paraît être la seule conclusion possible.

*

Le contrat artistique

Dans notre tentative à comprendre les corps physiques qui nous entourent et dont nous sommes constitués, nous étendons aujourd'hui de plus en plus le champ de nos explorations, aussi bien grâce à l'utilisation d'instruments permettant d'outrepasser ce que nous sommes capables de percevoir naturellement, que par l'emploi de concepts mathématiques nous éloignant souvent des raisonnements logiques auxquels nous étions habitués. Il est clair que les nouvelles informations sur le réel dont nous disposons ainsi dépendent entièrement de savants en les travaux desquels la plupart d'entre nous peut seulement croire sans vérification possible. Tout comme Joe face aux renseignements de Runciter (à la différence près que ces savants partagent nos conditions d'existence humaine et que notre handicap n'est pas statuaire), il nous faut admettre le résultat de leurs recherches.

S'il nous est difficile d'avoir accès aux travaux scientifiques sur la matière en tant que substance, il nous est en revanche possible de nous demander ce qu'il en est de la matérialité relative concernant notre échelle humaine, ce que l'on nomme le concret. Toutefois, là aussi, les instruments d'observation nous sont utiles pour explorer ce que nous ne sommes pas capables de capter avec nos seuls moyens naturels, non en raison de la taille des éléments à observer, mais parce que nos récepteurs sensoriels ne rendent compte que d'une part infime de ce qui se manifeste à notre échelle dans la nature. Que l'on songe seulement aux rayonnements électromagnétiques. Fort peu de leurs manifestations trouve grâce à nos yeux.

« L'interaction des rayonnements sur la matière varie avec leur fréquence ; les plus pénétrants sont ceux qui possèdent les longueurs d'onde les plus courtes. Les rayons gamma traversent les métaux les plus lourds, les rayons X passent à travers le corps humain, les rayons ultraviolets et les ondes lumineuses sont en revanche arrêtés par la plus mince couche de matière, mais traversent l'atmosphère [etc.]. Les animaux sensibles à l'ultraviolet et à l'infrarouge ne voient pas le monde comme nous. Si nos yeux étaient sensibles aux rayons X, bien des objets que nous désignons comme opaques nous apparaîtraient transparents ou tout au moins translucides.

Notre œil ne perçoit qu'une infime partie des radiations électromagnétiques. L'univers réel est beaucoup plus vaste que celui qui tombe sous nos sens » (*L'ouvrage des sens*, Guy Lazorthes, 1986, Flammarion, p. 120-122)

Mais si notre regard (ou notre écoute, mais n'importe quel sens pourrait être concerné) n'est pas fiable, c'est pour de nombreuses raisons. Outre que de nombreux corps nous sont invisibles, ceux auxquels nous avons accès ne nous parviennent pas sans déformations. Car les lois perceptuelles permettant de relationner les sensations repérées ont leurs limites : ainsi, lors d'une projection cinématographique, percevrons-nous des images en mouvement résultant d'une succession rapide d'instantanés photogrammiques. De plus, notre position par rapport aux objets scrutés conditionnera notre manière de les appréhender : des points suffisamment rapprochés maculant une page, au moindre recul, constitueront pour nous une surface ; de même, des rayures jaunes entourées de rouge nous paraîtront orange. Enfin, la compréhension des phénomènes soumis à notre jugement (seul point, comme nous le verrons, sur lequel nous aurons les moyens d'intervenir) ne sera pas toujours des plus neutres et occultera souvent les étapes relevant des inférences inconscientes ou semiconscientes ayant préluder à l'avènement de notre interprétation.

C'est pourquoi il est difficile de parler d'illusion d'optique, à une certaine hauteur, car ce que nous nommons ainsi s'applique simplement aux visions résultant d'expériences moins habituelles que d'autres.

Un problème surgit dès lors que nous abordons les domaines artistiques, sujet de notre article. Comment, dans ces disciplines s'appuyant sur la notion de matière, quand bien même relative, alors que les personnes auxquelles s'adressent ces travaux ne possèdent pas les moyens permettant de scruter la réelle concrétude des travaux soumis à leur jugement. De plus, les objets eux-mêmes ne dévoilent pas aisément leurs constituants. Sans parler des nouvelles technologies (où ce problème est encore accru) offrant aux sujets récepteurs de moins en moins l'accès à la fabrication des éléments qui sont mis en œuvre pour produire les objets exposés, nous verrons que de simples aplats de couleurs sur un support paginal peuvent déjà nous troubler.

En somme, face à une œuvre artistique nous ne disposons pas des appareils susceptibles de détecter ce que notre corps est incapable de faire. Non que cela soit vraiment impossible (des experts vivent même de ces examens spécifiques), mais l'artistique suppose un contrat tacite, qui stipule que l'on puisse aborder une œuvre dans les conditions où elle nous est montrée. L'artiste (au sens large du terme, quelle que soit sa discipline) aura donc le choix entre deux attitudes : faire en sorte que les opérations effectuées dans son travail puissent être saisies à partir des relations perceptuelles établies par l'intermédiaire de nos propres moyens ou bien envisager qu'un dispositif particulier ne fournisse, si nécessaire, les instruments récepteurs indispensables à la bonne appréhension des éléments mis en œuvre.

Il faut donc savoir que la matérialité des objets ne s'offre pas si facilement à nous et qu'il est plus **pertinent**, tout au moins dans un cadre artistique, de travailler le rapport entre les informations fournies par le monde extérieur et leurs récepteurs. Le nouveau « matérialisme », si l'on souhaite trouver un équivalent actuel à cet état d'esprit, résiderait dans la prise en compte de la physiologie des neurones et de leurs capacités coordinatrices à gérer les stimuli qui leur sont transmis par le système sensoriel.

Il peut paraître souhaitable dès lors d'appliquer à notre univers familier cet adage de l'Ecole de Copenhague conçu en faveur de leur science et résumant toute leur attitude :

« La physique quantique porte non pas sur la réalité mais sur la connaissance que nous avons de ce qui est » (*Le Cantique des quantiques*, p. 105).

Autrement dit, il nous faut désormais nous contenter à tout moment de ce qui est mis à notre portée. Cette attitude est à la fois loin du délire personnel et des vaines spéculations. Elle relève de l'objectivité restreinte, permise

lorsqu'on n'outrepasse pas certains mécanismes perceptuels, et dès lors partagée par tous ceux qui disposent des mêmes conditions d'observation.

Et l'on ne sera jamais suffisamment attentif au fait que certaines relations établies entre aspects sensibles ne seront pas perçues tout simplement parce que nous ne sommes pas capables de les percevoir. Autrement dit, l'artiste-concepteur doit faire en sorte que les aspects à décrypter, mais également leur rapport ou le produit de leur union puissent être **accessibles** à la perception.

Certes celle-ci peut s'éduquer mais dans un cadre restreint dont les limites se situent rarement aux seuils supposés. Certaines simplicités (du moins paraissant telles à notre compréhension consciente) s'avèrent totalement réfractaires à l'appréhension inconsciente alors que maintes complexités ne lui posent aucun problème (c'est pourquoi, une fois de plus, l'on ne peut se fier à notre seul « bon sens »). Notre système perceptif a ses lois qui se sont forgées au cours des millénaires et son évolution, toute darwinienne, est si lente que tenter de le transformer à notre échelle (celle de notre vie) est sans aucun doute vain (on peut se référer aux travaux d'un spécialiste en la matière, le paléontologue Stephen Jay Gould). En revanche, l'évolution, elle toute lamarckienne, produite par la culture (et notamment par l'intermédiaire des œuvres d'art qui nous sont proposées), est si rapide qu'il nous est permis d'établir en quelques secondes des relations inédites entre percepts (selon de nouveaux degrés ou types de complexification) ou de nous rendre conscients de ce que nous avons pourtant d'abord perçu sans nous en rendre compte. Mais il faut savoir que ces découvertes ou innovations ne s'établissent toujours, dans un premier temps, qu'à partir d'éléments immuables : ceux qui ont été décodés par le « cerveau » indépendamment de notre savoir, de notre compréhension consciente. S'ils ne sont pas logiques (du moins n'avons-nous pas encore trouvé la logique qui les gouverne, s'il y en a une), les principes de décodage inconscients n'en sont pas moins les facteurs sur lesquels reposent toutes les opérations conscientes que les pratiques artistiques sont amenées à faire travailler. Et, encore une fois, si la perception consciente s'éduque, la perception inconsciente sur laquelle la précédente repose, ne s'éduque guère. Il est donc aisée de nous reposer sur elle pour tenter de définir notre approche des phénomènes empiriques, puisque ses règles concernent la majeure partie des humains et qu'elles semblent relativement figées.

La Cité des Sciences de La Villette à Paris présente dans l'une de ses salles une série d'expériences visuelles extrêmement enrichissantes de ce point de vue qui permet de constater à quel point il nous est sans doute presque impossible d'intervenir sur la modification de notre système perceptif inconscient. Nous prenons notre cerveau en flagrant délit d'impuissance : face à certain disque tournant sur son axe très lentement de manière continue et présentant des sortes d'ovales dessinés sur lui, nous sommes tout à fait capables de comprendre ce qui se passe, nous analysons et décodons consciemment le phénomène sans aucun problème, et pourtant, notre cerveau ne nous donne pas les moyens de voir correctement : les ovales évoluent sous nos yeux par saccades sans même conserver leur forme objective qui devrait rester immuable pendant l'expérience. La combinaison de ces types de formes et de mouvements ne fait pas partie des choses que le cerveau a appris à déchiffrer ou, si l'on préfère, il n'a pas appris à nous le restituer correctement malgré notre compréhension aisée du phénomène. Et l'expérience est d'autant plus troublante qu'elle ne met nullement en jeu la vitesse qui pourrait, physiquement, dépasser les possibilités rétinienne ou, intellectuellement, les capacités de raisonnement. Deux attitudes sont possibles face à un tel constat : s'interdire d'utiliser les événements que le cerveau ne comprend pas inconsciemment (en s'arrêtant aux seuils de compréhension spécifiques) ou bien s'en servir en connaissance de cause (comme c'est le cas précisément de ces expériences de La Villette) dans le but de nous faire réaliser nos insuffisances. Mais il peut être également intéressant d'exploiter ce qui est mis à notre portée, perceptivement, afin de nous rendre conscients de ces opérations effectuées sans notre volonté. Il faut donc, étant cinéaste, que dès le tournage d'un film l'on pense au résultat, projeté sur écran, que produiront les plans filmés, étant écrivain que l'on prévoit les conditions d'approche de la lecture qui ne sont pas identiques à celles de l'écriture.

*

Conformation, représentation et simulation

En privilégiant la perception et les opérations qu'elle implique, nous sommes amenés à construire un certain nombre de concepts afin de préciser ce qu'un tel choix nous conduit à voir ou à faire.

Je propose d'appeler **conformation** l'opération nous permettant de concevoir un objet conforme dans tous ses aspects à ceux que nous percevons simultanément, en sachant qu'un aspect est perçu dès lors qu'il nous *apparaît* réel, c'est-à-dire lorsque son existence nous semble confirmée par nos sens. Cette notion de réel apparent est une référence indispensable dont notre système perceptif a besoin pour se repérer et qu'il traite indépendamment de notre conscience. Un objet appréhendé dans ces conditions sera dit *conformé* (tout comme les aspects lui appartenant ayant contribué à son instauration). Ce sera le cas d'une sphère donnée, dans la mesure où la compréhension de cet objet géométrique sera conforme à la perception simultanée de tous ses aspects repérés : taille, volume, couleur, matière, par exemple. Si nous parvenons à isoler certaines relations structurelles entre ces aspects, nous serons à même de pouvoir établir un autre type de conformation plus restrictif. En remarquant par exemple un agencement particulier entre les divers sillons dessinés sur cette sphère nous pourrions élaborer un nouvel objet *conformé* d'un niveau inférieur et voir une balle de tennis.

Autrement dit, la *conformation* sert à conforter tout autant qu'à spécifier la perception.

En revanche, je propose de réserver le terme de **représentation** pour désigner l'opération permettant de concevoir un objet non conforme, sur au moins un aspect, à l'objet simultanément perçu et avec lequel il partage le fait d'être établi à partir des mêmes stimuli. Un objet appréhendé dans ces conditions sera dit représenté. Quant à l'aspect dont la compréhension s'oppose à la perception simultanée de l'aspect perçu auquel il est associé, je dirai qu'il relève d'une **simulation**. Par exemple, une sphère peinte sur un tableau sera représentée dans la mesure où la compréhension du volume de cet objet ne sera pas conforme à l'aspect plan simultanément perçu du tableau. Ce volume sera donc *simulé*, mais le cercle peint sur la toile restera *conformé*.

S'il la *représentation* dépend de la *simulation*, il est non moins utile de préciser qu'il n'est pas de *représentation* sans *conformation* qui lui soit associée. En revanche, toute conformation peut advenir isolément et n'est donc pas obligatoirement accompagnée d'une *représentation*.

Quant aux aspects non *simulés* d'un objet représenté, ils relèvent d'une autre sorte de relation. Nous allons voir comment il est possible de la distinguer de la conformation. Pour la définir, revenons un instant au livre ayant servi de préambule à cet article.

*

Congruation

Car l'autre leçon d'*Ubik* est précisément qu'il peut exister des aspects identiques à l'intérieur de *représentations* et de *conformations* simultanées. C'est pourquoi, dans ce récit, un sas entre les différents mondes fictionnel et réel peut être réalisé. Il s'effectue, en l'occurrence, par l'intermédiaire de la parole ou de l'écrit.

La parole est le seul médium qui permettra à Runciter d'échanger des propos avec son employé, ce dernier croyant les entendre réellement, le premier se contentant de les penser tout comme nous-mêmes imaginons le son des mots dans notre tête. Dans ce cas, nous nous identifions à Runciter sans qu'un élément à l'apparence concrète ne vienne nous perturber. Ce que nous nous représentons (le son des paroles prononcées) coïncide avec ce que nous

imaginons en lisant les phrase écrites du livre que nous tenons en mains (les sons des mots). Car les traces imprimées que nous déchiffrons en lisant sont bien visibles mais demeurent totalement silencieuses (elles n'émettent aucun son de nature *conformative*, c'est nous qui le fabriquons mentalement).

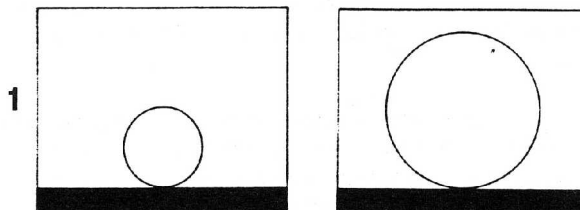
En revanche, l'écrit interne, concrétisé au sein de l'histoire vécue par Chip est ressenti comme un véritable choc par les lecteurs lorsque leur apparaît en même temps qu'au héros cette phrase : JE SUIS VIVANT ET VOUS ETES MORTS. Car cette fois nous percevons effectivement ce que perçoit de la même façon l'un des protagonistes, qui plus est membre d'un univers diégétique doublement fictif. Nous ne nous contentons pas, comme précédemment, d'imaginer les paroles émises par Runciter, mais nous avons bien sous les yeux ce qu'il a écrit, depuis « l'extérieur », à l'intention de son employé.

Ce n'est donc pas seulement narrativement que tout bascule (Joe et son équipe se croyaient jusque-là vivants et croyaient Runciter mort). Un instant, nous hésitons entre plusieurs hypothèses : la fiction est-elle devenue plus vraie que la réalité ? Est-ce l'inverse ? Sommes-nous responsables du message adressé à Chip ? Runciter essaye-t-il de nous contacter ?

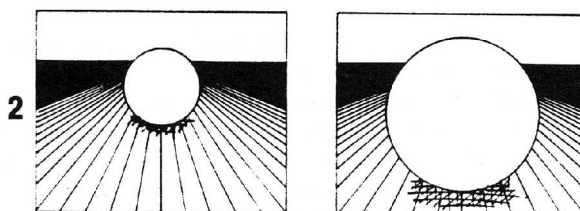
Je propose d'appeler **congruation** l'opération permettant qu'un aspect appartenant à une entité représentée soit conçu en conformité avec l'aspect perçu simultanément. Par exemple, la couleur rouge d'une sphère peinte sur la surface d'une page sera *congruée* si elle est identique à la couleur *conformée* de la peinture perçue simultanément (cela ne va pas de soi, les photographies en noir et blanc simulent en général des teintes chromatiques). De même, l'aspect visuel des messages écrits de Runciter représentés dans la fiction, identique à l'aspect de même nature appartenant à l'écrit perçu simultanément dans le livre, est *congrué*. La hiérarchie des opérations est fondamentale : il n'y a de *congruation* que s'il y a déjà *représentation*. Autrement dit, l'aspect *congrué* ne se distingue de l'aspect *conformé* auquel il est relié par la perception qu'en tant qu'il appartient à un objet *représenté*, et qu'il est donc de cette façon articulé à ses aspects *simulés*.

Application

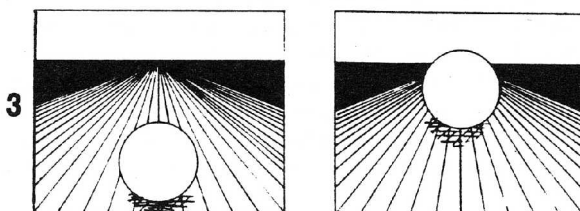
Si l'on considère les couples d'images des exemples 1 à 4 comme représentant à chaque fois deux états distincts d'un seul plan cinématographique projeté sur un écran, il est possible, selon ces schémas, d'appréhender la taille de la sphère filmée de manières radicalement différentes. Nous supposons jusqu'au troisième exemple que nous avons affaire à des plans fixes.



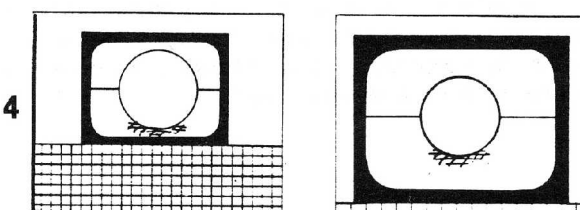
— Dans **l'exemple 1**, le changement de taille du ballon gonflant sur place est *congrué*, car les différents états de cet objet représenté sont proportionnels (et par conséquent ne s'opposent pas) à ceux de la tache lumineuse *conformée* avec laquelle il entre en relation.



— Dans **l'exemple 2**, le rapprochement du ballon est *simulé* car il contredit les projections *conformées* simultanées évoluant sur un même plan (celui de l'écran de cinéma). La stabilité de la taille du ballon est également *simulée* puisqu'elle entre en conflit avec l'évolution du cercle lumineux *conformé* qui lui est associé.



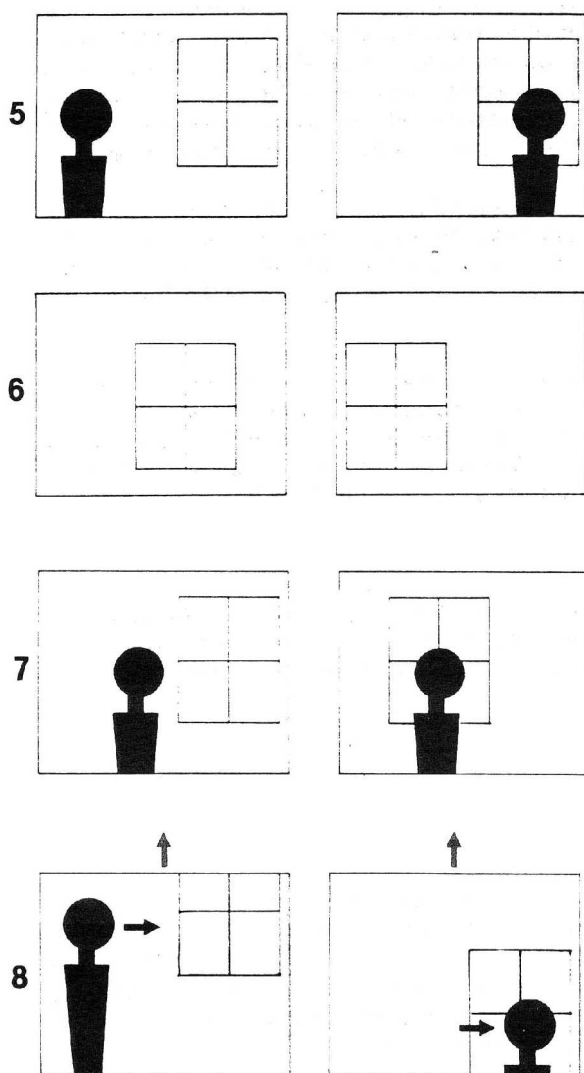
— Dans **l'exemple 3**, la taille du ballon qui s'éloigne en gonflant est de nouveau *simulée* mais pour des raisons inverses au cas précédent, puisque cette fois-ci la taille de l'élément *conformé* concerné ne change pas.



— Dans **l'exemple 4**, l'on voit comment deux *simulations* inversement proportionnelles permettent de produire une *congruation*. Le travelling avant de la caméra filmant le plan global annule en effet le travelling arrière diffusé dans la télévision interne. De ce fait, la taille immuable du

ballon est bien *congruée* puisqu'elle appartient à un objet représenté tout en calquant celle du cercle *conformé* lumineux qui l'accompagne.

Les exemples 5 à 8, quant à eux, reposent sur différents types de mouvement.



— **L'exemple 5**, illustre un plan fixe sur un personnage se déplaçant de gauche à droite devant un mur. Il est facile de repérer les *congruences* en jeu : l'une concerne le statisme du mur (identique au statisme apparent des parties lumineuses de l'écran qui se trouvent associées à ce mur *représenté*) ; l'autre le mouvement du protagoniste, orienté dans la même direction que le mouvement, sur l'écran *conformé*, des traces de lumière auxquelles il est relié.

— **L'exemple 6**, propose un travelling latéral, de gauche à droite, le long d'un mur. Toutes les taches lumineuses perçues se déplaçant sur l'écran de droite à gauche, il s'ensuit que l'immobilité du mur est *simulée* tout comme le changement de cadrage, opposé au cadrage fixe de la projection.

Avec un travelling latéral accompagnant le mouvement parallèle d'un personnage évoluant devant un mur (**exemple 7**), il y a également *simulations*, mais cette fois-ci,

elles concernent l'immobilité du mur (comme pour **l'exemple 6**), le déplacement du personnage (puisque les traces lumineuses auxquelles il est associé ne bougent pas), et le mouvement du cadre de la caméra (censé aller dans le sens opposé au mouvement *conformé* de l'image).

Avec un travelling ascendant sur un mur devant lequel un personnage se déplace de gauche à droite (v. les deux premières images de **l'exemple 8**, le mouvement de caméra est simulé (la flèche supérieure indique sa direction), ainsi que le parcours horizontal du personnage (puisque le trajet *conformé* qui lui correspond s'effectue selon une diagonale, comme le montre la troisième image).

A double sens

Décider de privilégier la perception suppose, de la part des artistes ayant l'intention d'exposer leurs œuvres à l'attention d'un public, de prévoir les conditions de réception et ne pas se satisfaire du savoir accumulé pendant l'élaboration dont il peut ne rester aucune trace pendant l'exposition de leur travail. Par exemple, il faudra qu'ils tiennent compte du fait qu'un aplat, d'une couleur donnée et relativement mince, qu'ils savent être entouré par d'autres surfaces d'un coloris analogue mais plus pâle, peut être perçu comme un passage d'encre superposé à un fond. Ils ne doivent pas considérer que les choses sont là et qu'elles s'offrent telles quelles. Certains réglages d'aspects ou de relations entre aspects, même établis dans l'intention de guider la lecture seront totalement inefficaces s'ils n'entrent pas en phase avec les règles perceptuelles qui ne se trouvent pas dans la même position que le fabricant au moment de l'élaboration. C'est le cas notamment des réglages portant sur le nombre des éléments. Pourquoi compter et comment élire les éléments concernés par le comptage en effet si l'on ne nous guide pas perceptuellement (par exemple en alignant, les uns sous les autres, les différents signes à confronter ; il n'est d'ailleurs pas utile que le lecteur connaisse le nombre qui les gère si ce qui importe seulement est leur similitude ou leur différence sous cet angle) ?

Il faut d'autant plus être attentif si l'on veut faire accéder le lecteur à plusieurs conformations successives à partir des mêmes stimuli (en sachant qu'il a tendance à se contenter de la première relation repérée). Puisque le récepteur ignore la genèse de l'œuvre, il est important d'intégrer dans le résultat proposé un dispositif qui parvienne à fournir les mêmes indications de lecture.

page entrevue

à l'instant

partiellement

C'est pourquoi, dans le texte, réalisé par mes soins, présenté par l'illustration ci-contre, j'ai inscrit, à chaque extrémité, des mots non réversibles mais devant être lus l'un par rapport à l'autre dans des sens de lecture opposées (*page entrevue* et *partiellement*) afin de donner au lecteur l'idée de rechercher des conformations inconciliables (permettant de lire à *l'instant* et *lue de suite*).

La page sera dès lors probablement manipulée, mais il faut bien comprendre qu'ici ce n'est pas son orientation (pouvant devenir un élément essentiel dans d'autres conditions), c'est-à-dire sa place par rapport au lieu d'accueil, qui est important, mais l'orientation du lecteur vis-à-vis d'elle.

Aussi la page peut-elle rester dans la même position (à plat sur une table) et le lecteur bouger autour, sans que le dispositif soit altéré.

Avec les formes graphiques perçues au milieu de la page qui nous préoccupe, nous avons affaire aux mêmes traces *conformées* vues sous différentes positions selon l'orientation du spectateur, mais non moins à deux suites de conformations exclusives plus spécifiées lorsque le lecteur parvient à déchiffrer les différentes successions grammaticales *à l'instant*, ou bien *lue de suite*. Il lui est possible également à chaque fois qu'il retourne cette page d'avoir accès au même moment à un couple de conformations de même niveau puisque les mêmes stimuli lui

permettent de percevoir un type de lettre dans le sens de lecture habituel (un *a* notamment) et un autre dans le sens opposé (un *e* retourné par exemple).

Si elles participent à la reconnaissance des aspects, les catégorisations auxquelles nous faisons appel ne nous aident pas directement à choisir, face à un objet donné, le type de lecture à adopter. Autrement dit, ce n'est pas, en dernier recours, grâce à elles que nous jugeons du caractère *conformatif* ou *représentatif* d'un objet. Elles nous autorisent en revanche à déterminer le type de conformation à adopter prioritairement selon que nous privilégierons grâce à elles telle ou telle caractéristique issue des informations reçues, ou telle ou telle relation entre les paramètres sollicités. Si nous percevons la première apparition de la lettre *T* à l'intérieur de la suite d'inscriptions posant problème (lorsque nous adoptons le sens de lecture indiqué par le syntagme *page entrevue*) c'est parce que nous sélectionnons les parties les plus épaisses parmi les traits qui se rassemblent à cet endroit, principalement parce que leur articulation est caractéristique de l'une des formes possibles que cette lettre peut revêtir et qu'elle permet de décider de l'appartenance de ces traces à un paradigme relevant de l'alphabet. Le contexte dans lequel s'inscrit cette figure, où les lettres conjointes jouent un rôle non négligeable, influence également notre manière de l'appréhender (dans une autre configuration nous pourrions, par exemple, considérer comme uniquement pertinent le trait rectiligne et percevoir un *I*). Comme le souligne Ferdinand de Saussure : « la valeur des lettres est purement négative et différentielle » (*Cours de linguistique générale*, Payot, 1972, p. 165). Ces marques ayant retenu notre attention, nous continuons de considérer les courbes prolongeant la ligne épaisse la plus courte comme relevant seulement de la conformation initiale plus globale, nous incitant à voir de simples traces imprimées. Elles acquièrent de ce fait une fonction décorative et paraissent d'autant plus inutiles dans leur participation à la reconnaissance de l'objet grammatical que le *T* suivant de même allure ne comporte pas ces ornements. En revanche, lorsque le lecteur se trouve dans une position de lecture symétrique par rapport à cette même page, ces courbes sont perçues, pour des raisons inverses, comme parties constitutives et fondamentales de deux lettres distinctes, *d* et *e*.

Les deux successions de lettres perçues en milieu de page constituent donc des objets *conformés* distincts produits par l'intermédiaire de stimuli provenant d'un même groupe d'objets également *conformés* mais d'un niveau plus global (des formes tracées à l'encre sur un papier) que l'on peut nommer *surconformations*. Nous pouvons dès lors énoncer ceci : quand une *conformation* remplace une autre *conformation* de même niveau à partir de stimuli provenant d'une même *surconformation*, il y a *transconformation*.

Grâce à l'agencement spécifique de toutes les lettres *conformées*, la confrontation des différents sens que nous parviendrons à formuler à chaque fois signalera, s'il le fallait, l'aspect précaire de telles réussites.

C'est faire preuve d'une grande naïveté, malheureusement trop partagée, de penser que les choses s'offrent d'elles-mêmes en un état unique et que notre vision se contente de renvoyer fidèlement à cet état. La qualité principale d'une *transconformation* est précisément de nous rendre conscients des spécifiques mécanismes en œuvre lors de notre effort à comprendre notre monde empirique et qui ne peut être à chacune de nos tentatives qu'une construction de notre esprit.

*

A double tranchant

Les lignes qui précèdent semblent faire supposer qu'il n'existe de rapport de force qu'entre relations de même nature (soit entre plusieurs *conformations*, soit entre différentes *représentations*) et non entre relations de natures opposées, trop opposées précisément pour pouvoir prendre la place l'une de l'autre.

Encore faudrait-il, dans le cas d'œuvres artistiques, que les aspects particulièrement travaillés des objets montrés soient mis en valeur et que nous soyons incités à bien distinguer ce qui relève en eux de la *conformation* et ce qui ressort de la *représentation*. Dans notre effort à comprendre, nous avons en effet tendance à privilégier les seuls

aspects conceptuels auxquels ces opérations nous permettent d'accéder et, selon les cas, à plus ou moins oblitérer les spécifiques relations que nous avons pourtant inconsciemment effectuées dans un premier temps.

Au cours d'un film ayant recours à la représentation d'événements, nous serons tentés, sauf précautions particulières, malheureusement trop peu fréquentes, de la part des cinéastes, d'oublier l'existence de certains aspects *conformatifs*. Ainsi face au plan correspondant à l'exemple numéro 7, nous nous focaliserons plutôt sur le parcours du personnage de gauche à droite sans forcément prendre conscience de l'immobilité corollaire de la forme lumineuse associée à ce personnage. Il nous sera pourtant très facile de réaliser, si nous avons l'occasion de réfléchir un minimum, que nous avons perçu simultanément cette immobilité et que nous n'avons même jamais été totalement dupe puisque nous savons que nous ne nous sommes pas déplacés pour suivre le mouvement repéré qui se révélera, dès lors que nous serons attentifs, dans sa nature purement *simulative*.

Il nous est donc possible, surtout si le travail que nous avons sous les yeux nous incite à cette réflexion, de réaliser ce que nous avons effectivement perçu ou appréhendé. Les œuvres artistiques peuvent être un moyen de nous entraîner à cet exercice. A condition que leurs exécutants calculent les effets à obtenir en connaissance de cause.

Ces réflexions furent au centre de mes préoccupations lorsque j'ai réalisé les maquettes du magazine *Conséquences*. Tout d'abord, en prolongeant sur les tranches les bandes imprimées sur la couverture et parcourant les pages internes (*illustration ci-après*), je mettais l'accent sur un aspect du livre, le volume, habituellement trop souvent négligé par les maquettistes, et qui, de ce fait, n'est pas pris en compte par les lecteurs. Certes, le dos des ouvrages lui-même (c'est-à-dire la partie visible lorsqu'ils sont rangés dans une bibliothèque), est l'une des faces imprimées qui attire l'attention, mais sans qu'elle se répercute sur les autres parties du livre de même largeur qui définissent les tranches.

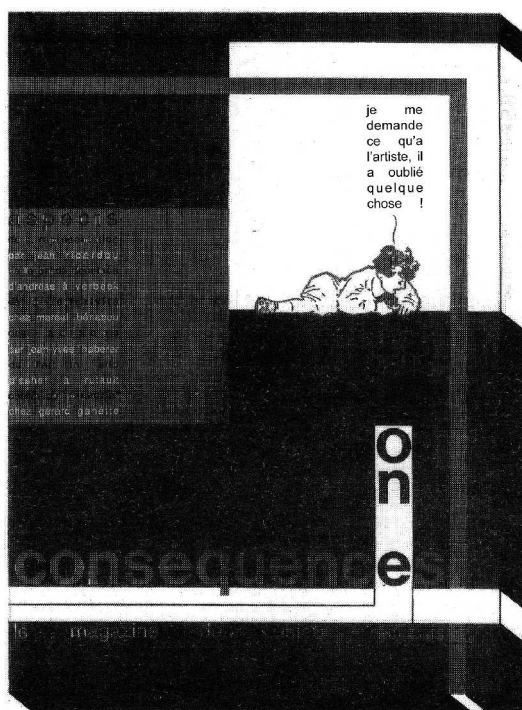


Illustration - Il s'agit de la première page de couverture du n°11 de *Conséquences*.

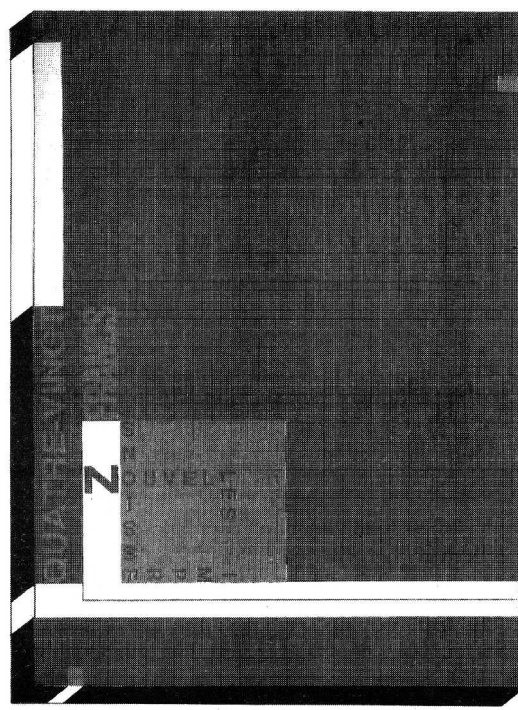
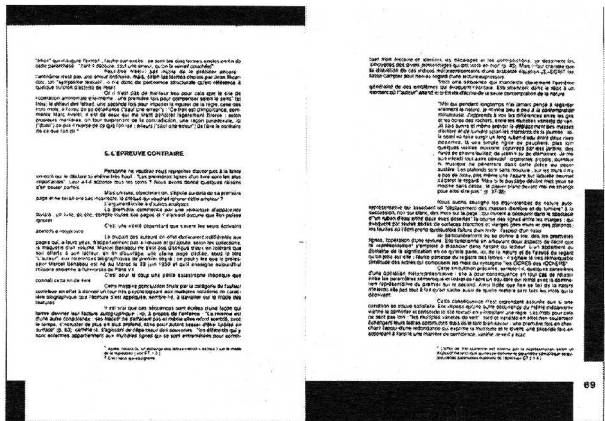


Illustration - Il s'agit de la quatrième page de couverture du n°11 de *Conséquences*. Les tranches grises sont ici représentées en noir.

Celles-ci ne sont pas comme lui des morceaux rajoutés, perpendiculaires aux pages elles-mêmes, mais résultent directement de leur assemblage, c'est-à-dire à la fois constituées de pages superposées et constituant une surface plane spécifique. Aussi m'a-t-il paru intéressant de les traiter comme telles. Il fallait pour cela rendre inévitables les conformations successives que la manipulation du livre peut susciter. En effet, lorsque les pages sont ouvertes,

chacun de leurs tranchants est perçu comme une limite de celles-ci ; lorsqu'elles sont regroupées, ils se présentent à nos yeux comme autant d'éléments appartenant aux côtés étroits du volume (dos excepté).

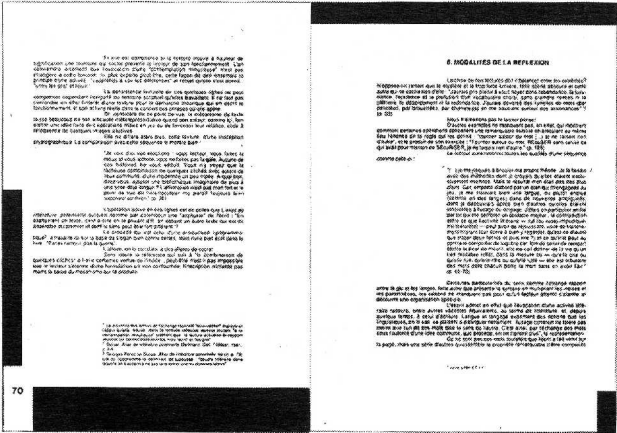
C'est pourquoi des rectangles noirs ont été imprimés (*illustration ci-dessous*) à bord perdu (c'est-à-dire au pourtour de chaque page) afin que les tranchants soient également en partie imbibés d'encre et permettent, une fois réunis, la formation de zones grises (issues de l'alternance de tranchants imprimés ou restés blancs) réparties sur les bords massicotés du livre. Ces rectangles interviennent par paires selon deux configurations localisées en des endroits totalement distincts : soit une bande continue en haut de page accompagnée d'un petit rectangle situé dans le coin inférieur de la page et du côté où elle n'est pas reliée, soit deux rectangles intermédiaires longeant les tranches horizontale inférieure et verticale (en sachant que dans ces descriptions, s'appuyant sur les termes conventionnels établis par rapport à la position des divers éléments dans notre champ de vision, les localisations décrites ici ne correspondent pas forcément à des visions *conformatives* équivalentes : tout dépend de la façon dont nous tenons le livre en main).



Ces deux occurrences alternent mais adoptent une position symétrique à chaque double page (sur la page gauche et sur la droite, puis l'ordre inverse). Le recto et le verso de chaque page se recouvrent donc par transparence. C'est uniquement lorsque le livre est fermé que nous pouvons visualiser ce que produit la réunion des configurations de rectangles, agencées l'une par rapport à l'autre de façon que les tranches laissent apparaître des espaces vierges.

Avec les surfaces imprimées, il ne nous est pas toujours facile de décider comment l'on doit interpréter leur agencement. Un violet peut être issu d'un mélange préalable mais également résulter d'un passage supplémentaire d'encre rouge sur un fond bleu. Nous considérerons avoir affaire à une surface encrée susceptible d'en cacher une autre à partir du moment où nous percevons effectivement une occultation. Autrement dit, ce qui nous semble occulté par des aspects *conformatifs* (le blanc du papier recouvert par un passage de couleur convient également) n'est pas de l'ordre de la *représentation* mais relève du virtuel *conformatif* (il nous semble alors que nous pourrions vérifier son existence).

Avec la peinture, où l'épaisseur des traits de pinceau peut être un facteur déterminant, notre manière de considérer le rapport figure-fond sur une toile changera selon l'épaisseur des différents aplats colorés que nous percevons. Un carré plus mince que les surfaces l'encerclant, perçu comme une incision d'un point de vue *conformatif*, pourra néanmoins être relié (par stimuli interposés) à une figure carrée représentée, se détachant sur un fond. Un carré peint à l'aide d'un aplat plus épais que ce qui l'entoure ne nous incitera pas à concevoir a priori une *représentation* supplémentaire (puisque nous percevons déjà une figure recouvrant son support). Il va de soi qu'en l'absence de



précis indices visuels ou tactiles (il est en général interdit de toucher une toile), nous nous retrouverons dans la situation des pages imprimées (où l'encrage néanmoins peut être parfois repérer du bout des doigts).

Quant aux rectangles noirs de *Conséquences*, ils ne posent guère d'ambiguïté puisqu'ils sont homogènes et rivalisent avec les parties laissées blanches révélant l'état du support non maculé. Nous avons ainsi logiquement affaire, d'un point de vue *conformatif*, à des figures sombres sur fond clair. Toute configuration inverse ne pourrait que relever de la *représentation*.

Or, un regard distrait sur les tranches du livre qui nous préoccupe, regard distrait mais non moins légitime (pourquoi inspecter davantage sans raison : la tâche revient au concepteur de guider le regard des observateurs), pourra se contenter de percevoir une figure blanche sur fond gris et d'ainsi établir une simple *conformation*.

C'est en ouvrant le livre que le lecteur réalisera l'aspect erroné de son analyse : comment les parties claires des tranchants pourraient-elles en effet être à la fois les bords des pages susceptibles d'accueillir des dépôts d'encre, et éléments d'un aplat blanc recouvrant la surface grise des tranches formées par ces mêmes pages ?

Cette constatation faite, et après avoir refermé le magazine, le lecteur sera sans doute conscient d'à la fois percevoir sur les tranches des surfaces blanches entourées par des zones foncées, et d'appréhender, à partir des mêmes stimuli, des sortes de rubans, à la mince épaisseur simulée, se détachant sur un fond gris, et prolongés par les bandes ornant les pages de couvertures.

Loin d'occulter la réalité apparente des objets soumis à l'observation, la *représentation* peut être le moyen de mieux saisir ce qui nous a été donné à percevoir. Encore faut-il que l'auteur de l'œuvre exposée ait pris soin d'élaborer un dispositif nous permettant de prendre conscience de la nature des relations entre paramètres visuels et conceptuels suscitée par l'œuvre. C'est à cette condition que nous serons en mesure d'appréhender correctement l'entité *conformative* à laquelle, par stimuli interposés, l'objet représenté, sur au moins un aspect, s'opposera. Qu'il nous soit permis par ailleurs de disposer d'outils conceptuels nous permettant de comprendre nos propres fonctionnements mentaux, voilà qui ne peut gêner en rien.