

Esthétique du vague

Excès du détail, vacuité, désertification ou surcharge d'éléments naturels, les photographies d'Edgar Martins ont en commun l'indétermination de l'espace et du temps où elles sont prises ainsi que l'incertitude spatio-temporelle lors de leur réception, tant il est laborieux de projeter notre vécu du moment dans l'image. Nous manquons de points de repère pour nous réapproprier le perçu. Forêts, montagnes, glaciers, plages, barrières, pistes d'atterrissage ou maisons sont pourtant reconnaissables, mais si précises et si minutieusement rendues dans l'image photographique que cela tourne au paradoxe visuel : tellement présent que cela en devient absent, insaisissable, voire impossible. De tels lieux existent-ils vraiment ? Ne sommes-nous pas le jouet d'illusions optiques, de manipulations techniques, de jeux scalaires et de truquages ? Travaillant en fait avec les propriétés du médium photographique, notamment un temps long d'exposition et un grand angle, Martins compose d'étranges paysages naturels et urbains simultanément familiers et improbables, réalistes et irréels, la quasi-absence de personnes venant renforcer le caractère artificiel de ce monde au seuil de l'inhumain. Contrairement à ce que l'on nomme au cinéma « the point of view from nowhere », sorte de regard (supposément) objectif de la caméra et auquel on pense au premier abord en voyant les images de Martins, nous avons ici en définitive l'insistance d'un regard, certes anonyme mais pénétrant, omniprésent, et, autre paradoxe, si insistant qu'il acquiert un statut individué. C'est bien le regard de quelqu'un, mais il s'attache au vague et produit du vague, plus exactement une esthétique de la « vogueur », traduction du beau terme anglais de *vagueness*.

Le vague n'est pas le rien, plutôt quelque chose d'imprécis, d'indéfini, d'indéterminé. Tant qu'un état ou une chose ne sont pas circonscrits et déterminés, ils demeurent dans cet entre-deux où ils peuvent être toutefois spécifiés sans être complètement précisés. Nous rencontrons quotidiennement cette vogueur des choses, au point que le vague est la substance même du réel, n'étant pas une perception ou une sensation déformée de la réalité. Nous sommes confrontés régulièrement à des objets vagues en ce que nous avons de grandes difficultés à les rendre clairs, définis, puisque nous ne pouvons, par nature, en épuiser la description. De notre vision du monde, il y aura toujours un résidu inexplicé, un reste indéfini, une perception ou un vécu flottant, ce vague pourtant senti et appréhendé mais gardant toute la saveur du vague. La vogueur n'est pas une qualité absente ou négative des choses, étant au contraire une manière de saisir leur réalité profonde, leur matière matérielle, si l'on peut ainsi dire, que l'on pense à une couleur, au contour d'un vase, à la forme d'une fleur ou d'un nuage, à un corps, à une maison.

Le théoricien incontesté du vague est le philosophe pragmatiste américain Charles S. Peirce (on lui doit l'entrée « Vagueness » dans le *Dictionary of Philosophy and Psychology* en 1902), lequel est parvenu à concevoir une « sémiotique du vague », démontrant ainsi la concrétude de choses et de notions apparemment inatteignables. La vagueur consiste à reconnaître que rien n'est absolument indéterminé et que rien n'est absolument déterminé ; on peut toujours voir, percevoir, dire et interpréter autrement. La perception de la vagueur (*vagueness*) importe ici autant sur le plan philosophique que sur le plan esthétique, puisque l'état intermédiaire de la perception d'un objet vague, indéfini mais bien présent, est redoublé dans l'œuvre d'art : percevoir un objet vague à travers une perception elle-même vague¹. Constatant le vague irréductible de la sensation dans l'expérience perceptive, Peirce peut ainsi écrire : « L'expérience directe n'est ni certaine, ni incertaine, parce qu'elle n'affirme rien : elle est tout simplement... Elle ne comporte aucune erreur, elle n'offre aucune certitude. Elle n'est pas exacte, parce qu'elle laisse beaucoup de vague : bien qu'elle ne soit pas non plus inexacte ; en d'autres termes, elle n'a aucune fausse exactitude (1. 145). » En art, c'est le rôle de l'imagination que de se représenter des objets suffisamment précis pour être présents à la pensée mais suffisamment vagues pour que leur véridicité soit réduite au minimum sans pour autant perdre de sa force fictionnelle. La capacité que nous avons de former des images (*Einbildungskraft*) s'accompagne d'une nécessaire imprécision pour que la fiction des œuvres puisse jouer. Produire des images vagues est donc une faculté proprement humaine, à laquelle il faut adjoindre la vagueur des choses elles-mêmes.

Le profond effort de la phénoménologie pour restituer l'être des choses dans leur réalité intègre inévitablement dans ses approches la vagueur de ces choses, moins en raison de nos incapacités perceptives ou de la pauvreté de notre langage à l'égard de la richesse du monde que de la réalité même du vague qu'il possède. La simple description d'un arbre vu par la fenêtre – exemple récurrent d'Husserl dans ses textes – que l'on pense banale à effectuer, s'avère des plus complexes à mesure que nous progressons dans notre description, surtout si l'on tient compte des différents éclairages de la journée, des saisons, des points de vue, de nos états psychophysiques, du temps qui s'est écoulé entre le maintenant de la perception et l'heure d'avant. Je vois toujours le même arbre, et cependant un autre arbre apparaît continûment de sorte qu'il est à la fois spécifique, unique, présent et indéterminé, insaisissable de manière exhaustive, cette nouvelle dimension indéfinissable et

¹ Il existe des théories peirciennes de la vagueur en esthétique, en théories littéraires et cinématographiques. Cf. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol, 17, n° 2-3, printemps 2007, *La théorie du cinéma enfin en crise* ; Martin Lefebvre, « Théorie, mon beau souci », notamment « La Question du vague », p. 166-170. <http://www.erudit.org/revue/cine/2007/v17/n2-3/016754ar.pdf>. Cf. également Claudine Tiercelin, « Le Vague de l'objet », *CRUZEIRO SEMIOTICO*, janvier 1991, n°14, p.29-42) <http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/docs/00/05/33/38/HTML/index.html> Et l'entrée « Vagueness » du *Stanford Encyclopædia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/vagueness/>

intranscriptible étant la qualité du vague qui lui est propre. Le vague n'est pas dans mon esprit ou dans mes sensations, il est dans l'objet.

La vagueur existe aussi dans et par notre relation aux choses, fabriquée en partie par nos conceptions et techniques, laquelle prend appui cependant au sein d'une réalité qui nous précède. Je ne pourrais imaginer complètement les images réalisées par Edgar Martins, moins parce qu'elles captent des espaces, des lieux et des temporalités existants – avec leurs décalages, démesures, ajouts ou retraits que permettent le médium photographique – que parce qu'elles sont une fondation matérielle de la vagueur. Les fonds noirs des plages de la série *The Accidental Theorist* est une expérience que nous avons tous pu faire à certain moment de la nuit où l'horizon de la mer et du ciel se confondent en faisant nettement contraster la blancheur du sable éclairé et les noirceurs respectives du ciel et de l'eau. Ces expériences indéterminées, imprécises – où commence et finissent le ciel et la mer ? – sont à la fois vagues et spécifiques, parce que les matières présentes dans l'image sont présentes comme telles, se donnent pour telles, et, dans le même temps, elles s'immatérialisent car elles paraissent rêvées.

Ce que Gaston Bachelard nommait les « rêveries sur la matière », relèvent chez Martins d'un réel support matériel – tel lieu, paysage, maison existants – et d'une irréalisation de ce support. Tout à fait réels, tangibles et presque palpables, les matières captées et travaillées par Martins ont la force de leur immanence et la puissance de créer des images mentales pour celui qui les perçoit, s'y transporte et laisse courir son imaginaire. Si les choses et les images n'étaient pas elles-mêmes porteuses de vagueur, nous ne pourrions sans doute pas laisser ainsi dériver la vagueur de nos pensées et visions. Parfois, la rêverie se trouve dans la composition de l'image en raison d'une scénographie si étrange qu'elle impose une lecture, dont la signification reste pourtant assez improbable, telle la jeune femme dont le haut du corps est entouré de ballons colorés. Sorte de transposition humoristique du *Moine au bord de la mer* de Caspar David Friedrich, tout ici est inversé : c'est une femme, l'image est vivement colorée au centre, cela se passe la nuit, l'indistinction entre ciel et mer est complète. Dans une autre photographie, ce qui ressemble vaguement à la pleine lune paraît si bizarre que nous éludons la référence véritable pour nous laisser emporter par d'autres images, par exemple celle d'une grosse boule gélatineuse suspendue, déformation due sans doute au temps de pose. La rêverie sur les matières est certes lâche et ouverte à toutes sortes de sauts, mais une logique souterraine préside cependant à ces passages qui sont l'appui sur le réel extérieur à l'image, ensuite du réel restitué par l'image (comparativement au premier), puis de la matière même de l'image (laquelle ne saurait se confondre ni avec la restitution ni avec le réel tangible).

Mais le réel capté photographiquement n'est pas si certain ou du moins certain sous cette apparence. Nous savons maintenant que notre vision de la réalité n'est qu'une vision locale du monde proche et lointain, ce que l'on nomme la topologie euclidienne, et que la structure de la matière telle que nous la percevons ne correspond pas ou très peu à notre quotidien, qu'il s'agisse des couleurs, des formes, et même de l'espace et du temps. La notion philosophique de vagueur, en tant que démarche épistémologique, corrobore ainsi le célèbre « principe d'incertitude » d'Heisenberg à propos de la mécanique quantique. Encore nommé « principe d'indétermination » en raison de l'impossibilité à déterminer simultanément la position et la vitesse des particules ; d'après cette théorie, les valeurs scalaires de ces éléments qui constituent notre réalité quotidienne sont indéterminés, donc vagues. Le réel est en dernière instance constitué de vagueur (*vagueness*). Cela nous reconduit au versant *réaliste* des photographies de Martins, celles de la série *When Light Casts No Shadow*, lesquelles permettent de voir une facette de ce vague imperceptible à l'œil nu. Non pas « réaliste » au sens artistique, mais dans l'acception épistémologique où la question de savoir si le monde est réellement tel qu'on le perçoit immédiatement ou s'il est tel que nous le percevons seulement à travers nos descriptions, analyses et calculs (c'est la position d'Heisenberg) n'est toujours pas tranchée de manière définitive. En un sens, cette série est à la fois un document sur la réalité, puisqu'elle met au jour un état des choses impossible à percevoir sans une aide technologique, et une fiction, puisque cette vision de la réalité est une construction de part en part, et que la réalité « en soi », en dehors de tout regard, n'est pas accessible. Ce que nous percevons dans ces images est une réalité construite par notre regard.

On comprend mieux l'absurdité de la polémique surgie lors de la publication des photographies commandées à Edgar Martins par le New York Times, de la série *Ruins of the Gilded Age*, puisque le reproche était que la parfaite symétrie de certains lieux et maisons photographiés était due à une manipulation de la part de l'artiste et qu'il ne s'agissait pas de documents réels sur des événements et états réels. Encore faudrait-il que l'on nous explique ce qu'est le réel indépendamment et en dehors de toute intervention humaine, ne serait-ce parce que toute image, aussi réaliste et documentaire soit-elle, est par son cadrage, sa lumière, son grain ou son tirage déjà une fabrication de la supposée réalité que nous sommes censés voir directement. Une piste d'atterrissage dans un aéroport vue à telle heure de la nuit, avec tel éclairage, sous tel angle et à telle distance ne sera plus exactement le même bout de piste perçu du même point de vue mais en plein soleil. Déterminé et indéterminé, précis et imprécis, spécifique et général. Croire qu'il existerait des documents filmiques et photographiques par lesquels nous serions en présence de *La Réalité* est pure naïveté. Le lien avec la réalité est plus une question de degré et de qualité que celle d'une

quantité parfaitement mesurable dans l'objet et chez le récepteur. Une relative objectivité est certaine atteignable à travers la mécanique photographique ; qu'une objectivité totale soit montrable en une seule image est une vue de l'esprit. À regarder l'entière production de Martins, il en ressort que nous touchons bien le cœur de l'indéterminé, du fugace, de l'éphémère et de l'instable. Alors que ses images semblent plutôt d'une fixité parfois angoissante, c'est pourtant leur temporalité fuyante qui nous est montrée. L'image finie est brève et immédiate, sa fabrication fut longue et très lente. Ce qui fait que les œuvres de Martins sont plus un document sur les possibilités et contraintes du médium photographique qu'une restitution documentaire d'une réalité prête à l'emploi, ce que Martins nomme, plus largement, des « méta-photographies² ».

Penchant plutôt pour la démarche « constructionniste » – la réalité est fondamentalement issue de nos conceptions –, Martins n'est pas non plus un négateur de cette réalité, un photographe qui tomberait dans le simulacre généralisé. Le vague n'est pas non plus le faux, l'in vraisemblable, l'invu, encore moins le mystique. Ne pas être en mesure d'expliquer et de décrire complètement l'univers, ou encore les fonctions du cerveau humain, n'est pas la même chose que leur complète incompréhension. Tous les lieux et espaces photographiés par Edgar Martins existent, se trouvent dans l'espace-temps, mais sont traités de telle manière qu'ils semblent imaginaires, sortis uniquement de la pensée et de l'appareil du photographe. Ce n'est pas le cas, la virtualité et le simulationnisme photographique étant résolument écartés. Le caractère factice se trouve bien plutôt dans les choses mêmes, tels ces terrains et maisons de *A Metaphysical Survey of British Dwellings* où, même si le titre explique quelque peu les images, l'on reste incrédule face à ce qui est un véritable décor (des lieux d'entraînement de l'armée) dont les formes de présentation photographique déteignent sur d'autres séries. Ainsi, on s'interroge sur *Reluctant Monoliths*, *Ruins of the Gilded Age*, *The Rate of Convergence of Two Opposing System Trajectories* ; tout cela n'est-il pas également une immense scénographie où plus rien de ce que nous nommons réalité ne subsiste ? À comparer *A Metaphysical Survey of British Dwelling* et certaines photographies de *Ruins of the Gilded Age*, y compris certains paysages, on ne sait plus nettement séparer le décor de façade de ce qui est construit en dur. Jusqu'où s'étend la réalité comme décor, jusqu'à quel point peut-on se considérer comme des éléments décoratifs de ce théâtre du monde ? Citant les mots de Rem Koolhaas sur les « non place spaces », surtout lorsqu'il les met en rapport avec ses propres recherches sur les « terrains vagues », Martins semble vider la réalité de tous les éléments, structures ou signes permettant de nous y orienter pour ne garder que l'espace non pas du néant, de l'inexistant, mais du vague, ce *non place* qui a

² Cf. Edgar Martins, *How can I see what I see, until I know what I know?*
http://www.edgarmartins.com/html/09_07_19_how_i_can_see_01.html

pourtant un espace où se déployer. Il n'y a pas grand-chose, il n'y a presque rien, le fait est que l'on peut à la fois montrer cela et montrer que nous sommes au bord de l'évanouissement sans être dans la totale disparition.

Le tour artificialiste donné par Martins à ses photographies rejaillit sur les choses banales nous entourant et dans lesquels nous vivons, de sorte que si nous acceptons la vagueur véritable du réel, puis de notre regard y projetant encore de la vagueur, tout peut nous sembler faussé, si bien construit et fabriqué que cela ne peut être vrai. Rien de tout cela n'est pourtant simulacre, substitut du réel. Si l'on abandonne la théorie du simulacre et du virtuel pour celle du vague, les choses s'avèrent au final plus... précises. Car la vagueur est pour ainsi dire l'anti-thèse du simulacre et du faux, puisqu'elle revendique un réalisme philosophique où les choses sont elles-mêmes vagues en dehors de nos représentations. Tout le problème est bien de savoir si la vagueur est inhérente ou non aux êtres et aux choses. Ce qu'explore la série *Dwarf Exoplanets & Other Sophisms* qui nous place au centre d'une dialectique entre document et fiction, les objets que nous voyons étant à la fois des présentations scientifiques et des transformations de ces objets (colorations, filtres, agrandissements, par exemple) afin qu'ils deviennent justement des objets d'observation pour nous. En l'absence de toute intervention, nombre d'objets que nous côtoyons ne nous apparaîtraient pas, si nous n'avions pas certains instruments nous ne pourrions ni entendre les chants des baleines ou les basses fréquences des barrissements des éléphants, ni percevoir certaines lumières comme les rayons ultraviolets ou certaines formes dans les espaces intergalactiques. Les astronomes savent bien que les images du cosmos ne sont pas les images véritables ou, du moins, adéquates à une réalité décrite par la physique, que très souvent les couleurs magnifiques des espaces interstellaires ne sont pas ainsi d'un autre point de vue. Nous savons beaucoup de choses très précises sur l'univers et cette précision demeure cependant vague.

Certaines images de la série de Martins ressemblent à des petits animaux, d'infimes organismes, des filaments ou encore des fragments de cosmos, et l'on ne sait pas toujours de quoi il peut bien s'agir. Des photographies de Martins ont souvent été comparées à des tableaux abstraits constructivistes, aux formes de De Stijl ou encore du Minimalisme, et nous pourrions ici faire un rapprochement avec des toiles de Kandinsky, cela d'autant plus que le peintre s'inspirait de photographies scientifiques de l'univers et de vues prises au microscope qu'il possédait. Pourtant, l'esthétique écrite de Kandinsky cherche à rendre l'invisible, ce qui ne peut être perceptible par les yeux du corps. Martins cherche au contraire à rendre l'envers du visible, ou, mieux, ce qui est autour du visible, l'entoure et s'enroule sur lui, créant un halo de vagueur, lequel indique par là même la présence du visible. S'il fallait

une métaphore ou une rêverie bachelardienne prenant son essor dans une matière, la série, montre certaines images où dominant le nuageux, le brumeux, un épais *sfumato* où l'on ne discerne presque plus de formes, situation rappelant la célèbre formule du critique William Hazlitt à l'encontre des dernières peintures réalisées par J. W. M. Turner : « Paintings of nothing, and very like. ». En ce sens, la vagueur que nous présente Martins tient précisément, comme chez Peirce, à l'absence d'un contexte et d'un usage déterminés, ici un usage et un contexte esthétiques déjà déterminés et/ou pré-déterminés. Pour être telle, l'œuvre d'art doit être interprétée en tendant vers la compréhension la plus profonde possible de sa vagueur, et même si la compréhension/interprétation sera incomplète (indéterminée), elle comporte assez d'éléments et de sens pour être comprise (déterminée). Martins nous plonge dans une multitude apparemment contradictoire de détails, d'informations, de significations autant que de dilution des contextes et des usages esthétiques. Nous sommes perdus dans le vague.

La distorsion qu'il fait subir à l'espace-temps de ses images est l'exemple le plus frappant de la perte volontaire de nos repères habituels psychophysiques et culturels. Nous avons très souvent l'impression de nous retrouver dans un espace-temps autre, pourtant véritable puisqu'il est photographié en ses propres lieux et situations, prolongeant ainsi le « non place space » par un « non duration time ». Selon les séries, et les images à l'intérieur des séries, l'espace semble absorber le temps, parfois le temps engloutir l'espace tel un trou noir dont on ne voit que les effets externes sans pouvoir accéder au processus. Les effets externes sont présents dans les matières : le sable, les pierres, les sols, les murs, les lumières, des noirs profonds. Leur aspect haptique est une manière de les appréhender quand l'optique n'est plus en mesure d'épuiser le perçu, de l'explorer, de comprendre visuellement de quoi il retourne. Avoir la sensation de toucher les matières transforme la réception des photographies et de ce qu'elles montrent, sensation haptique ayant une incidence sur l'espace-temps des choses dans l'image et sur l'espace-temps de nos expériences esthétiques. Toucher l'espace et le temps est encore différent du fait de le voir ou de l'entendre.

Il peut sembler étranger de pouvoir toucher cette chose ou notion immatérielle qu'est le temps, mais étant nous-même des êtres temporels conscients du flux qui s'écoule en nous et alentour, à contempler les photographies de Martins qui réussissent cependant à sauvegarder cette dimension haptique, nous semblons pouvoir toucher, palper, soupeser la tessiture temporelle de l'image. Plus exactement – toute image photographique ou filmique étant objectivement la captation d'une portion d'espace-temps –, de toucher le temps qu'il a fallu pour obtenir cette image finale que nous avons désormais devant nous. Comme si le

temps nécessaire à la prise de vue était fortement condensé en une seule tranche de temps maintenant rendue perceptible. Par nature, la durée s'évanouit continuellement et nous savons que ce qui est présent à l'image n'est déjà plus et pourtant se trouve là, captée par la caméra, comme présentant des couches, des épaisseurs, des feuillets du temps superposés que l'on pourrait caresser de la main. La matière matérielle du temps apparaît à la fois extrêmement proche et lointaine, nous échappant à mesure que l'on s'en approche, nous indiquant le cheminement à effectuer dans la vogue de notre présence aux choses.

Jacinto Lageira
2010

Jacinto Lageira est professeur d'esthétique à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et critique d'art. Il a collaboré à divers ouvrages sur des artistes contemporains (Atom Egoyan, Roman Signer, Tony Cragg, Thierry Kuntzel, Jan Kopp, Antony McCall, James Turrell, Mard Dion...), et notamment : James Coleman, Lisboa, Museu do Chiado/Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2006 ; Julião Sarmento, Fundación Marcelo Botín, Santader, 2006 ; Angela Detanico/Rafael Lain, Pavillon Brésilien de la Biennale de Venise, 2007 ; Joana Vasconcelos, éd. Publico, Lisboa, Adiac/Corda Seca, 2007 ; Jordi Colomer, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2008 ; Joseph Kosuth, *Ni apparence ni illusion*, Musée du Louvre, 2010 ; *Mais que a vida*, Lisbonne, Centre Calouste Gulbenkian, 2010 ; *Time Expanded* (dir. Sergio Mah), PhotoEspaña, La Fábrica, 2010, Il a également publié : *L'image du monde dans le corps du texte* (I, II), La Lettre volée, 2003 ; *L'esthétique traversée*, La Lettre volée, 2007 ; *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit*, éd. J. Chambon, 2010, et dirigé une anthologie sur la poésie concrète et visuelle, *Du mot à l'image et du son au mot*, éd. Le Mot et le reste, Marseille, 2006.