



**Les révélations
expérimentales
d'Edmond Vernassa**

photo Michel Coen
AAA Production



portrait
L'inconscience
d'un artisan épris
de plastique

page 4



écrans
Le monde singulier
d'Edmond Vernassa

page 7



froissures
Papiers froissés
par Yves Pomeau

page 10



interview
Eric Mangion

page 11



reflets
Les points de vue
d'Edmond Vernassa

page 12



cinétiques
Edmond Vernassa
l'illusionniste

page 15



regard
L'art,
optique mentale
par Michel Dray

page 18

la photo du mois



CultureScience.mag Magazine de culture scientifique de l'Institut Robert Hooke
Université Nice-Sophia Antipolis
Siège de la publication : I.R.H. 28 av. Valrose 06103 NICE CEDEX 2
Tél : 04 92 07 64 60 Courriel : irh@unice.fr Site : irh.unice.fr
Directeur de la publication : Albert Marouani; Directeur scientifique : Pierre Couillet
Rédacteur en chef : Pierre Couillet et Laurie Chiara
Rédaction : Laurie Chiara; Yves Pomeau; Michel Dray; Pierre Couillet
Crédit photographique : Laurie Chiara; Michel Coen; Jean-Luc Beaumont
Maquette : Guy Viens; Mise en page : Laurie Chiara
Secrétaire de rédaction : Marianne Beaumont
Impression : CPNU 28 avenue Valrose 06108 Nice Cedex 2
ISSN 2100-9333
Copyright : La reproduction des textes, illustrations, partiellement ou dans leur
totalité est interdite, sauf accord préalable de la rédaction

Edmond Vernassa un artiste, un mathématicien expérimentateur, un ami

Ce numéro du magazine de l'IRH marque une étape importante dans la vie de l'Institut. C'est en effet en 2005 autour d'Edmond Vernassa que l'IRH organisait l'une de ses premières manifestations destinées au grand public.

Confronté pour la première fois aux travaux d'Edmond Vernassa en 2004 lors d'une exposition organisée à la médiathèque de Contes, ma fascination pour les réalisations de l'artiste n'a cessé de croître. En soumettant son oeuvre à une lecture scientifique, j'ai été confronté à des questions fascinantes de mathématiques et de physique. C'est le langage de la théorie des singularités qui m'a donné un fil directeur pour appréhender la démarche d'Edmond Vernassa; singularités de la focalisation naturelle de la lumière, de ses reflets, singularités des ondes et celles de la matière déformée et froissée. J'ai rencontré un véritable mathématicien, qui ne connaît pas le langage formel des mathématiques, mais qui a su mettre en évidence ses beautés cachées. Au-delà des questions relatives à la modélisation mathématique des dispositifs créés par l'artiste, c'est la question même de l'essence de l'art et de sa relation avec le sensible qui est posée, question qui sera largement abordée dans le colloque qui se déroulera en marge de l'exposition. Cette étape du travail autour de Edmond Vernassa ne marque pas la fin d'une activité, mais bien le début d'une collaboration active, au travers de nombreux projets qui vont de l'animation de conférences dans les Lycées professionnels de la région à la création d'un atelier à l'interface de l'art et de la science, en passant pourquoi pas par la création de nouvelles oeuvres associant art et science.

Pierre Coulet, Premier vice-président de l'UNS, directeur de l'IRH

Découvrir un artiste, rencontrer son oeuvre, revient à en oublier peu à peu les traits, les impressions premières, en somme à gommer les préjugés. A ces conditions il devient alors possible de la vivre enfin, d'en faire une expérience intime et unique. La production artistique ainsi internalisée crée un espace cognitif, immatériel, nouveau. Elle est la conjugaison d'éléments de mémoire, des souvenirs contextuels, sensoriels, moteurs, suscités et associés à une réflexion labile, évolutive. Ce numéro, à travers les témoignages de scientifiques, d'un professionnel de l'art et d'un écrivain pionnier dans l'analyse de la pratique d'Edmond Vernassa, tous réunis autour de l'oeuvre partielle du plasticien, illustre cette multiplicité des visions. Mais l'artiste suscite davantage encore. Car il rejoint sous certains aspects le scientifique et incarne de fait une relation possible entre Art et Science.

Laurie Chiara



Edmond VERNASSA

L'inconscience d'un artisan épris de plastique

Il y a la porte entrebâillée d'un hangar, frontière opaque entre la rue et un atelier d'artiste. Là où d'autres clouent une plaque de métal rutilante, une simple étiquette indique, presque pour la forme, un nom, celui de Vernassa. A l'intérieur, un monde inanimé taillé dans le plexiglas (voir encadré ci-contre) prend en partie vie sous l'impulsion de la fée électricité. La pièce encombrée abrite des spécimens d'une autre dimension que celle à laquelle nos sens ont coutume de se frotter. Jamais très loin d'un interrupteur, sa « télécommande » à lui, leur designer s'amuse de la dérouté des visiteurs.

Edmond Vernassa, debout dans un champs bétonné parsemé de fleurs psychédéliques, alors qu'une pince à linge géante tire la voûte céleste ici-bas, joue derrière une double hélice, enclenche un miroir concave. L'artiste a quelque chose du personnage de Roald Dahl, Willy Wonka, génial artisan chocolatier. S'il a l'excentricité et l'arrogance en moins, le plasticien maîtrise son ingrédient comme personne, et avec, il a bâti un univers unique, déconcertant pour certains, amusant pour lui.

Difficile, alors, d'imaginer que la première fois qu'il a eu une plaque de méthacrylate de méthyle entre les mains, il ait pu se trouver embarrassé, même un peu... « C'est qu'à l'époque, nous ne disposions d'aucun mode d'emploi, nous ne savions ni comment le travailler, ni quoi en faire, nous ignorions ses qualités exactes! », explique le plasticien. En fait, le jeune Edmond Vernassa qui œuvre alors comme électricien dans l'entreprise de son père, taille d'abord dans ce plastique allemand cédé à la France des plaques d'interrupteurs, des plafonniers et des appliques. Mais il suit aussi les cours du soir des Arts Décoratifs et forme un

quintette de jazz avec Yves Klein. Ainsi, la rencontre avec l'altuglas a un effet particulier sur lui : « Il m'a séduit, ça a été le coup de foudre. Je ne sais pas si je lui ai plu, mais lui, il m'a énormément plu », plaisante à demi l'artiste. Il accepte donc, humblement, d'animer un atelier de vulgarisation autour de ce matériau nouveau et l'étudie à force d'expérimentations acharnées pendant trois ans, au fond d'un jardin gardé par des chiens. « Toutes les conditions étaient réunies pour décourager les rares curieux », ironise Edmond Vernassa.

« J'en ai bavé. Je finissais par en connaître davantage sur le plexiglas qu'un théoricien, néanmoins je manquais d'argent. Nous n'avions, pour ainsi dire, même plus de chemise... mais mon père voyait un avenir plus important pour moi. Il me poussait à continuer tant qu'on pouvait », se souvient le plasticien.

C'est peut-être de ces années, peut-être pas, qu'Edmond Vernassa garde une affection marquée pour les choses précieuses « pour lui ». Ainsi va d'une carte postale du Japon signée César, des photographies d'un album personnel où il pose aux côtés de Klein, bien sûr, mais aussi des époux Maeght, d'Arman, de Miro, de Pagès, de Clavé, d'Yves Montant ou de Buzz Aldrin pour ne citer qu'eux... Car à force de persévérance, Edmond Vernassa a enfin décroché ses premiers contrats, jusqu'à diriger une entreprise de quinze ouvriers. Il fournit alors, entre autres, le commandant Cousteau en hublots, et expose à quelques centaines de mètres de son dernier atelier (1), dans les appartements perchés du Port, chez Ferrero.

Mais s'il aime tant feuilleter ces pages jaunies, c'est aussi qu'un grand nombre

d'entre elles sont l'œuvre d'un autre « copain », André Villers, si habile à « prendre le naturel des gens ».

Et puis les souvenirs sont l'occasion de rappeler quelques « anecdotes savoureuses qui disent bien qu'on n'est pas n'importe où, on est à Nice ». César brûle des pochettes d'allumettes sur le trottoir, devant le « laboratoire » d'Edmond Vernassa. Un motard pressé fourre un morceau de pierre de Lune dans une sacoche. Un scaphandrier défile pour la protection contre l'environnement sur la Promenade des Anglais. Mais en dehors de ces parenthèses espiègles, passent également des années de labeur passionné, vouées à triturer le plexiglas, à le faire fondre, à « l'écraser soigneusement » sous une presse de 160 tonnes. « J'essaie de réaliser un mécanisme impossible, un mouvement, et je m'étonne de ne pas y arriver », résume l'artisan-plasticien.

Dans cette démarche, Edmond Vernassa se sent « plus près du chercheur que de l'artiste », un mot qui le « hérissé » d'ailleurs un peu à cause de son côté « prétentieux ». « Ce qui m'intéressait c'était de trouver des choses. Je me servais de certaines propriétés du matériau pour étudier des

(1) Edmond Vernassa a eu des ateliers rue Beaumont, avenue Ségurane et Boulevard Stalingrad, à Nice.





phénomènes physiques. Pour cela il faut de la curiosité, de l'observation, de la pugnacité », souligne-t-il. En revanche, il ne « théorise » pas.

« Le gros problème chez moi, et c'est là où je ne suis pas un artiste, comme on le dit vulgairement au sens de grand créateur, c'est que je n'ai pas, comme la plupart des copains, de thème particulier que j'aurais développé toute ma vie », reconnaît volontiers Edmond Vernassa.

Face à ces œuvres sans étiquette, bidons implorés, pavés lancés dans le plastique poli, Donuts pris entre deux étaux, hélices rattrapées par leur reflet mouvant et autres jeux de lumière, au spectateur de trouver son thème. « Des scientifiques, comme Pierre Coulet, ont ainsi donné un sens à des pièces réalisées il y a quarante ans », se réjouit l'ancien industriel. La couverture d'un ancien numéro de Sciences et Avenir, accrochée dans son bureau parmi les esquisses, montre sa double hélice. Le créateur de l'Astrorama, Jean-Louis Heudier, compte parmi ses vieux amis.

Tout au long de sa vie, Edmond Vernassa a vu défiler devant ses pièces des « grosses têtes », stupéfaites de trouver là, par hasard, l'illustration de phénomènes physiques précis, la forme décodée

d'équations diverses. Ce sont les caustiques, les astéroïdes etc. Mais l'artiste n'aime pas les restrictions. « Poètes, médecins, quidam, chacun voit ce qu'il veut dans mon travail et c'est ce qui me séduit », assure-t-il. « En réalité je suis surtout très fier que ce que j'ai fait serve à quelque chose, au-delà du culturel », confie celui que les biographies de ses copains oublient parfois de mentionner.

« Je suis considéré comme un excellent artisan, de renommée internationale,

mais avec les artistes c'était parfois un peu différent. Sans doute parce que j'ai aussi travaillé pour eux, en tant qu'industriel, certains on dit que je voulais jouer à l'artiste. Même si je n'avais pas d'ambition, cela m'a un peu gêné. Disons que j'étais mêlé à ces gens, mais pas tout le temps », résume Edmond Vernassa. Peu importe. « A défaut d'être un grand théoricien je m'inscris dans une démarche anti conventionnelle, avec un aspect ludique. Il y a, dans toutes mes pièces, un petit côté marrant, que je suis d'ailleurs parfois seul à voir », confie le plasticien, amusé.

Guidé par l'esthétique, le goût de se laisser aller jusqu'à l'évasion, il se frotte même à l'écriture. « C'est aussi un apprentissage sur le tard, mais cela m'a apporté beaucoup. Je trouve dans les jeux de mots un moyen de surmonter des angoisses, un défi. On peut jouer sur une phrase pendant longtemps », souligne-t-il. Mais de là à abandonner son terrain de jeu favori, n'y pensez même pas. « Aujourd'hui, avec l'enchaînement moléculaire adéquat, on peut réaliser un matériau pratiquement à la demande. On en est là. Mais on n'a jamais fait mieux que le méthacrylate de méthyle ! », s'exclame Edmond Vernassa.

Laurie Chiara

Histoire et propriétés du Plexiglas :

Le Plexiglas a d'abord fait l'objet d'un brevet allemand, dont la France a hérité au titre de dommages de guerre en 1945. Son nom technique est polyméthacrylate de méthyle, ou PMMA. Il s'agit d'un assemblage en chaîne, c'est-à-dire un polymère, d'unités de méthacrylate de méthyle. Sa formule chimique s'écrit également $C_5H_8O_2$. Il revêt, selon les pays et l'utilisation, différentes appellations, telles que Altuglas, Stetacryl, Perspex, Acrylite, Acryplast, Lucite. Le terme Plexiglas, classé dans le dictionnaire avec les noms communs, est d'abord une marque, dont le nom est entré dans le vocabulaire, au même titre que frigidaire par exemple.

Cette matière plastique, sensible à la température, peut être ramollie par chauffage et durcie par refroidissement. Plus transparente que le verre, elle peut être travaillée comme un métal. D'abord utilisé dans les cockpits des avions, le Plexiglas sert aujourd'hui à fabriquer des enseignes signalétiques, des objets design, du mobilier, des aquariums géants etc.

Densité : 1,2; Indice de réfraction : 1,492

Transmission de la lumière : supérieure à 92%

Le monde singulier d'Edmond Vernassa

Arrivé entre les mains d'Edmond Vernassa au grès du hasard, l'altuglas plongera l'artisan à la frontière entre art et sciences. Car la matière plastique révèle en lui un talent incontesté de plasticien et en même temps, subrepticement, elle lui chuchote des formules connues seulement de dame nature, des physiciens et des mathématiciens. Non qu'elle lui infuse une science écrite en chiffres et en sigles, mais alors que l'artiste observe, expérimente, dessine, il produit des œuvres singulières, à la fois esthétiques et illustratives de phénomènes naturels mis en équation par les scientifiques.

Les ciné-optiques d'Edmond Vernassa ressemblent à de grosses enceintes noires silencieuses. D'ailleurs elles se branchent. Mais à l'exception d'un léger bruit de moteur, pas une note ne sort de là. Les ondes qui semblent bien en surgir et danser à leur surface sont lumineuses. Elles vont et viennent, jamais tout à fait les mêmes, hypnotisantes, uniques et pourtant... si familières. Car « *l'arc-en-ciel ou les concentrations de lumière au fond des piscines sont autant de phénomènes d'optique dits de « focalisation », identiques à ceux des ciné-optiques* », explique le physicien Pierre Couillet.

Pourtant, avant de pouvoir parler ainsi des pièces du plasticien, intrigué, fasciné, le scientifique, spécialiste du mouvement, s'est d'abord heurté à son « *ignorance des phénomènes naturels lumineux* », peu développés dans l'enseignement, y compris celui du supérieur. Désireux de comprendre et d'expliquer l'origine de ces motifs colorés singuliers, il s'est donc plongé

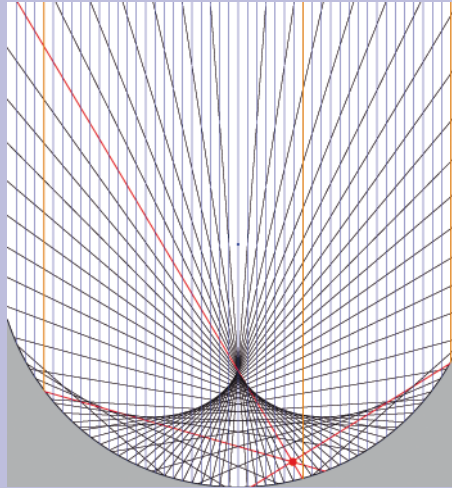
dans les racines historiques de l'optique, chez les Grecs, les Arabes, puis dans ses développements modernes. Il a alors découvert que « *ces concentrations singulières de lumières allaient [lui] donner une clef de lecture de l'œuvre d'Edmond Vernassa dans son ensemble* », (1). Une théorie mathématique en effet, appelée « *théorie des singularités* », présente des applications dans d'innombrables domaines, des systèmes dynamiques (l'étude du mouvement) jusqu'à l'optique.

« **Les objets ainsi désignés, les singularités, pourraient être définis comme étant toute chose qui diffère de ce qui l'entoure** », traduit Pierre Couillet. Mais dans les ciné-optiques, au-delà de l'œuvre en elle-même, distincte de tout autre acte créatif, le scientifique a focalisé son attention sur des motifs précis. « *Ce sont les mêmes que ceux que l'on aperçoit dans une tasse de café placée sous une lampe, de préférence un spot* », illustre le physicien (photo ci-dessus). La sur-

La loi d'Euclide de réflexion de la lumière

La loi de réflexion de la lumière déjà formulée par Platon dans sa «Timee» puis par Aristote dans sa Physique et finalement exprimée axiomatiquement par Euclide dans ce qui peut être considéré comme le premier manuel d'optique, permet de tracer le rayon réfléchi pour un rayon incident donné. Dans le cas d'un miroir plan, rayons incident et réfléchi forment un angle égal avec celui-ci. Exprimée généralement comme l'égalité des angles incident et réfléchi par rapport à la perpendiculaire au plan, cette loi se généralise simplement aux miroirs courbes : rayons incident et réfléchi forment un angle égal avec la tangente au miroir au point d'impact du rayon lumineux. Cette généralisation de la loi de la réflexion était déjà connue des anciens (Platon, Aristote et Euclide évidemment). Platon s'en servit même pour montrer que dans un miroir concave, l'image centrale, à une certaine distance n'est pas inversée !

Pierre COULLET



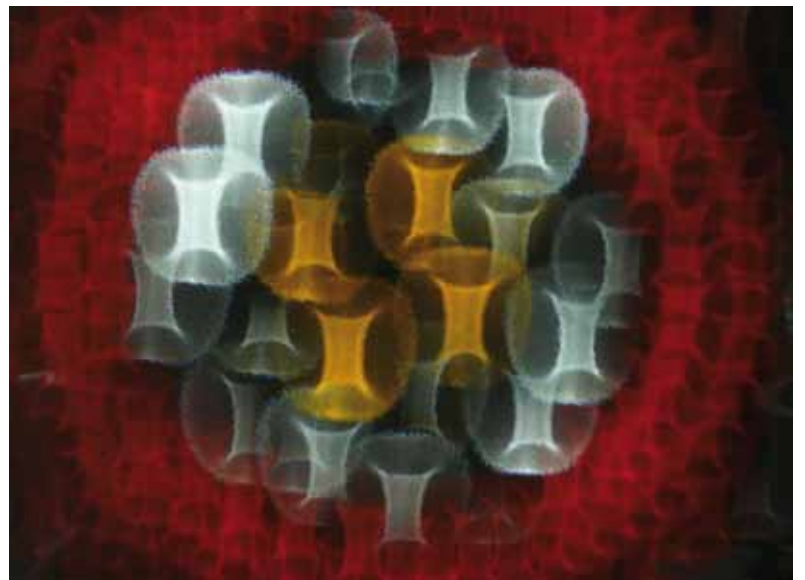
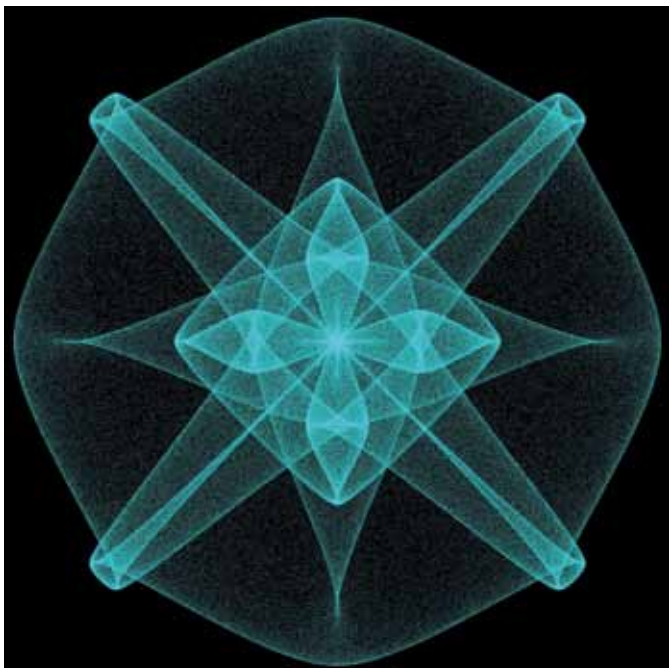
lumière placée dans l'axe de symétrie du miroir. Les rayons lumineux vont venir frapper la surface réfléchissante et repartir de façon symétrique par rapport à la perpendiculaire à la tangente au point d'impact », décrit le physicien (voir encadré à gauche). Or les rayons incidents et réfléchis ainsi dessinés laissent apparaître peu à peu une courbe. « Les mathématiciens parlent plutôt d'enveloppe des rayons », précise le scientifique. En tous les cas, celle-ci présente un point de rebroussement sur l'axe de symétrie du miroir. Mais à y regarder de plus près, cette courbe, ou enveloppe, apparaît en fait comme une frontière entre deux zones situées entre la source lumineuse et la surface réfléchissante (voir figure à droite). Ce phénomène s'illustre particulièrement bien si l'observateur concentre son attention sur l'axe de symétrie du miroir. « Entre le demi-cercle et la courbe, par un point de l'axe passent trois rayons réfléchis : un confondu avec l'axe et deux autres symétriques, provenant des parties latérales du miroir. En revanche, au-dessus de la courbe, seul persiste le rayon confondu avec l'axe symétrie. Les autres semblent avoir disparu... » décrit Pierre Couillet.

En réalité, le phénomène observé sur l'axe de symétrie de la surface réfléchissante est valable au-delà de cette zone. La courbe sépare ainsi une

face du fluide ainsi éclairée présente une forte concentration de lumière sur une courbe caractérisée par un « point de rebroussement » d'intensité encore plus forte. De façon imagée, les points de rebroussement sont un peu comme les « défauts » naturels des courbes régulières.

« Par exemple, sur le dessin d'un cœur, les deux points qui différencient le tracé de celui d'un cercle sont des points de rebroussement », explique Pierre Couillet.

Pour comprendre la formation de la courbe irrégulière flottante dans notre tasse et dotée de variations d'intensité lumineuse, il faut mettre le café de côté et imaginer à la place un miroir semi-circulaire. « Supposons la source de



région du plan où par tout point passent trois rayons réfléchis de celle où n'en passe qu'un. Cette frontière porte également le nom de courbe caustique, c'est-à-dire qui « brûle ». Cela traduit l'augmentation d'intensité lumineuse au fur et à mesure qu'on se rapproche du point de rebroussement, autrement appelé « foyer » du miroir circulaire.

Ceci dit, les ciné-optiques peuvent enfin passer à l'épreuve du démantèlement imaginaire !

Pour obtenir ses motifs colorés animés, l'artiste a avant tout usé d'un remarquable talent d'observateur. Selon Pierre Couillet, « Edmond Vernassa a dû remarquer la formation de dessins lumineux esthétiques à travers les plaques d'altuglas par hasard. Ensuite il a expérimenté avec beaucoup de précision et d'intelligence pour mettre au point ses oeuvres ». Le plasticien choisit ainsi sans doute d'introduire plusieurs sources lumineuses à l'intérieur de ses boîtes de plexiglas. Il couvre l'ensemble d'une planche de bois percée en divers lieux précis afin de laisser filtrer des rayons. Se superpose à cela un disque de bois en rotation, également judicieusement troué. Et lorsque les ouvertures coïncident, la lumière vient se refléter sur la matière plastique et la magie opère... « Edmond Vernassa, dans son travail d'expérimentation, a rencontré ces singularités et il a ensuite su les mettre en évidence avec art, esthétisme et émotion. Pour moi, le monde singulier d'Edmond Vernassa ne fait donc pas référence à la singularité du plasticien en tant qu'artiste, mais à l'utilisation qu'il a fait des singularités naturelles dans son œuvre de création », conclut Pierre Couillet.

Laurie Chiara

ci-contre, en bleu une caustique réalisée numériquement par le physicien Pierre Couillet; en rouge une «ciné-optique» d'Edmond vernassa

Le cas particulier de l'arc-en-ciel :

Lorsqu'il pleut avec des éclaircies ou juste après la pluie, chaque personne qui se trouve dehors ou face à une fenêtre au moment opportun a face à elle une portion de ciel susceptible de se comporter comme un miroir sphérique. En effet, les rayons du soleil peuvent alors se refléter dans des millions de gouttelettes d'eau, comme autant de petites billes réfléchissantes mises bout à bout. Quant à la forme de l'arc-en-ciel, si l'observateur ne peut observer le phénomène de concentration de lumière que sur un arc de cercle, c'est parce que chacun est limité par son propre angle de vue ! Mais en contrepartie, cela signifie que tout le monde peut se targuer de posséder son « propre » arc-en-ciel, forcément différent de celui du voisin..

ci-dessous : tryptique réalisé à partir des clichés de Jean-Luc Beaumont, pris lors d'un des spectacles des « Nuits de l'arc-en-ciel », organisé à Saint-Étienne de Tinée à l'initiative de l'IRH et de l'UNS. (voir <http://irh.unice.fr>)



(1) Le physicien tient à préciser que cette interprétation de l'œuvre d'Edmond Vernassa n'engage que lui, bien qu'il l'ait d'ores et déjà partagée avec des physiciens du laboratoire de physique statistique de l'École Normale Supérieure.

Papiers froissés

Papiers froissés. Papier, celui de cette page blanche, immaculée et sans défaut. Qu'en faire ? La couvrir de signes. Écrire, dessiner.

La science et l'art nous ouvrent une autre voie : cette feuille est un continuum élastique, une plaque mince pour tout dire. Froissée, elle montre sur sa surface plis et craquelures, témoins visibles d'une épaisseur cachée. Vernassa sait nous émerveiller de ces géométries complexes, improbables et néanmoins réalisées. Ses modernes trompe-l'œil sont ceux de l'âge de l'abstraction et son art n'a comme référence qu'une prise en compte de la matière et de ses tensions. Ce trompe-l'œil ne cherche pas à nous tromper. Il vise plutôt à mettre en évidence une structure sous-jacente, une collusion de la forme et de la force, en un sens précis. Enfin, et tout cela montré avec le support le plus banal qui soit, cette feuille froissée. Sur cette feuille, univers en soi, les tensions exacerbées aux plis et en leurs croisements rompent irréversiblement les fibres si fragiles du papier-matière. Grâce à cette irréversibilité cette modeste feuille garde la trace de l'acte initial de froissage, comme un visage qui garderait les rides figées de chaque sourire.

L'étude de l'élasticité des plaques minces nous apprend que toute plaque veut conserver dans ses déformations les distances mesurées le long de sa surface. Notre feuille de papier consent aisément à s'enrouler en cigarette, en cône, parce que ces surfaces sont développables, c'est-à-dire que les distances mesurées sur elles restent les mêmes que sur la feuille plane initiale. l'enroulement ne contraint que l'épaisseur, la partie extérieure étant légèrement dilatée et la partie intérieure comprimée. pour une feuille d'un dixième de millimètre roulée en cylindre de 10 cm de rayon, le taux de contraction sera de l'ordre du centième, et c'est lui qui



détermine les réactions élastiques.

Un papier froissé reste lui aussi développable, mais de géométrie infiniment plus complexe qu'un simple cylindre.

Un examen attentif nous montre que ce papier froissé est un polyèdre avec des faces quasi planes séparées par des plis qui s'intersectent par quatre en des points coniques. En chacun de ces points, la déformation et les contraintes sont maximum et laissent sur la feuille une trace irréversible en brisant les fibres du papier le long d'une petite lunule de taille d'une dizaine de fois l'épaisseur du papier. Toute manipulation d'une feuille de papier de qualité courante laisse des traces permanentes pour cette raison.

L'élasticité, vieille et respectable science, fut fondée par Cauchy et Poisson au milieu du 19^e siècle, mais ce

n'est que dans les dix dernières années que les phénomènes de froissage et de pliage ont été, enfin, compris.

L'irruption, même discrète, de la couleur nous éloigne d'une trop stricte représentation de la contrainte mécanique ou de son souvenir. C'est la réponse de l'artiste à ce réel, complexe et mystérieux, qui serait presque trivial si on ne le voyait que « *de loin* ».

Voir de loin, c'est souvent ne rien voir, les vraies questions exigeant d'être regardées de près. Qu'elles soient celles de la théorie de l'élasticité des plaques minces aux grandes déformations ou des rapports du trompe-l'œil, du tableau même, à l'insaisissable réalité.

Yves POMEAU

Chercheur à l'École Normale Supérieure

Eric Mangion

**Directeur du
Centre national d'art
contemporain
de la Villa Arson à Nice**

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur le contexte dans lequel vous avez « rencontré » l'œuvre de Edmond Vernassa ? D'ailleurs, s'agit-il de la rencontre avec une pièce particulière ou avec le travail achevé et total du plasticien ?

J'ai rencontré le travail de Edmond Vernassa il y a un an à peine grâce à Sophie Duez qui m'en a parlé et m'a amené dans son atelier. Je ne connaissais pas du tout son travail que j'ai donc découvert dans son ensemble dans le contexte d'une discussion. Nous avons le temps de parler. Ce fût une découverte étonnante.

Qu'avez-vous ressenti alors? Comment un professionnel de l'art aborde-t-il ce travail, d'un point de vue analytique, critique et peut-être personnel ? En d'autres termes qu'avez-vous « vu » et « perçu » ?

Le « professionnel » que je suis essaie de garder un regard candide sur les choses qu'il découvre. Et ce regard a permis de découvrir ce que nous devrions tous aimer chez un artiste (que nous soyons « professionnel » ou pas), c'est le côté profondément expérimental de son travail. Par expérimental, j'entends qui cherche en permanence, qui expérimente, qui trafique, bricole, bidouille comme on dit.

La tentation de démanteler mentalement une œuvre artistique, d'en déjouer tous les rouages, d'en mettre à jour chaque intention, d'en retracer le cheminement, est-elle une pratique commune aux scientifiques et aux professionnels de l'art ?

Ce qui est commun à l'art et à la science, c'est que ces deux disciplines fondent leur principe de base sur la recherche. Les fins ne sont pas les mêmes, mais les méthodes sont parfois très proches.

Ses détracteurs « accusent » Edmond Vernassa d'être un artisan qui voudrait « jouer » à l'artiste. Existe-t-il vraiment une frontière entre les deux ?

Si Vernassa usait de sa formation d'artisan de manière trop « appli-

quée », cela serait en effet ennuyeux. Mais ce n'est pas le cas. Ce que j'ai vu de Vernassa s'affirme au contraire très ludique et diversifié. Du coup, il fait bien de « jouer à l'artiste », cela lui va bien.

Y a-t-il, à vos yeux, des pièces plus « intéressantes » que d'autres dans le travail de Vernassa et si oui, pourquoi ?

Evidemment, je trouve que toutes les pièces en lien avec la lumière (les œuvres cinétiques) sont les plus intéressantes. Mais en même temps, c'est un peu facile de dire cela car ce sont les œuvres les plus abordables, les plus spectaculaires. Néanmoins, elles ont une dimension bien particulière. Je les trouve originales dans leur manière bien à elles de s'affirmer comme de vraies sculptures et non comme des artefacts lumineux. C'est une chose qu'on oublie trop souvent : travailler la lumière comme un forme en soi et non comme une animation.

Il y a d'autres choses que j'aime beaucoup, comme les prototypes de mobilier qu'il a imaginés. Je ne suis pas un spécialiste de design, mais une fois de plus ce que j'ai vu dans son atelier dans ce registre-là est totalement expérimental.

Edmond Vernassa comptait parmi ses amis Miro, Arman, César, les époux Maeght... Pourtant son nom est très peu associé aux leurs. Comment expliquez-vous que son œuvre n'ait pas connu un succès équivalent et celle-ci « vieillit-elle bien » ?

Être ami avec Pierre, Paul ou Jacques ne veut rien dire. Il faut être naïf pour croire qu'une réputation se base sur les relations sociales. Cela peut durer un temps, mais l'illusion ne dure jamais. Je n'ai pas connu cette époque et donc je ne sais pas ce qui s'est passé. Comme je vous le disais il y a quelques minutes, je découvre son travail. Et du coup, j'en ai parlé avec très peu de gens. Mais je devine très bien ce qui s'est passé durant toutes ces années. Beaucoup de gens ont dû dire que Vernassa faisait comme les artistes qu'il fréquentait sans vraiment aller regarder ce qu'il produisait réellement. Un capital sympathie a du s'installer. Mais rien de plus. Le temps a passé et on en est là, au



constat que vous dressez. Ce que je trouve dommage, c'est qu'il n'y ait jamais eu une belle exposition, une vraie exposition muséale qui permette de révéler les multiples facettes de son oeuvre. C'est dommage, mais en même temps je suis confiant. Il suffit de peu de choses et de peu de gens pour que l'histoire fasse son chemin.

Quand à votre deuxième partie de question, je pense très sincèrement qu'une partie de son oeuvre vieillit mal (comme beaucoup de travaux très ancrés dans leur époque), mais que la majorité vieillit plutôt très bien. « La Substance de la mode, c'est ce qui se démode », disait Barthes. L'oeuvre de Vernassa est dépendante de cette vérité. Cela ne veut pas dire qu'il faut l'enterrer, ou faire ressortir ce qui semble le plus « branché » dans le temps. Il faut bien au contraire regarder son oeuvre dans son ensemble, même si des choses sont inégales, car c'est l'ensemble de ses recherches qui en



fait sa pertinence.

Enfin voyez-vous du « génie » dans ses pièces ?

Je n'ai jamais vraiment su ce que c'était du génie. Ou du moins, je n'aime pas quand le génie est trop visible. Ceux qui montrent leur génie sont généralement ennuyeux.

Une fois de plus ce qui m'intéresse le plus dans Vernassa, c'est cette façon de remettre en cause son propre travail, son ouvrage. Et c'est en cela qu'il est génial.

**Propos recueillis par
Laurie Chiara**

Les points de vue d'Edmond Vernassa

Face aux « reflets » et aux « ciné-optiques » de Vernassa, le physicien pense « lumière », « singularités ». Le plasticien en revanche confie s'être toujours laissé guidé par l'esthétique. Question de point de vue donc. L'artiste expose son matériau de prédilection à diverses situations, s'émerveille de voir apparaître une forme, un effet et cherche à le décliner jusqu'à épuisement des possibilités. Le scientifique au contraire veut résumer le tout en un mot, « caustiques » par exemple. Il peut se contenter d'une seule pièce pourvu qu'elle lui donne la clef pour les comprendre toutes. C'est ainsi que Pierre Coulet a entamé un voyage dans l'Histoire de l'optique, au détour duquel il a rencontré des personnages fascinants disparus des manuels scolaires, tel Alhazen.

Une pépite cabossée, comme froissée, a l'air de léviter devant une drôle de sphère ouverte. Le spectateur s'avance, intrigué, la mécanique signée Vernassa démarre. L'objet doré encore non identifié se met à tourner et à se démultiplier de bien étrange façon dans le creuset de plexiglas noir. Autour de la tête du visiteur, les images dansent puis se fondent dans la nuit. D'autres paraissent, plus grosses, plus petites, reflets presque toujours déformés de la fragile pépite, réalité dérisoire prise dans l'univers de ses projections.

Mais tout à coup le manège enchanteur marque des heurts. Un scientifique saisit un fil, examine deux petites lampes, jusque-là invisibles.

« Grâce à elles l'objet suspendu, éclairé, peut se refléter dans l'altuglas mais pas l'observateur », explique le démystificateur. C'est que le physicien Pierre Coulet maîtrise son sujet comme pas deux... Car afin de « comprendre » l'œuvre du plasticien au sens où l'entend un scientifique, le chercheur s'est plongé dans l'Histoire de l'optique de ses balbutiements à ses développements modernes. Or son investigation l'a conduit bien au-delà de l'origine « sélective » des reflets dans la pièce exposée d'Edmond Vernassa. Ses recherches lui ont permis d'en com-



prendre la nature. Pour l'accompagner dans ce cheminement, il faut opérer mentalement un certain nombre de transferts, ou de substitutions.

D'abord, la demi-sphère verticale devant laquelle se suspend l'objet doré peut être ramenée à un miroir. Plus encore, à une succession de miroirs plans légèrement inclinés les uns par

rapport aux autres et mis bout à bout. Ensuite, la pépite ovoïde, privée de ses irrégularités de contour, se transforme en une petite boule lisse. « Ceci établi, il faut savoir que dans les miroirs existent des lieux où les choses changent et deviennent intéressantes. Il s'agit de zones de singularités », souligne Pierre Coulet. « C'est pourquoi, si à la place de sa pépite Vernassa avait choisi une source lumineuse ponctuelle très

(1) droite ayant un point de contact avec une courbe et qui fait un angle nul avec elle en ce point

intense, nous aurions vu dessinée sur l'altuglas ce que les mathématiciens appellent une courbe caustique », poursuit-il.

Ces courbes particulières témoignent de concentrations de lumière inégales. Elles apparaissent dans une tasse de thé exposée à un spot lumineux comme au fond des piscines ou dans le ciel, à l'occasion d'un arc-en-ciel... (voir encadré article p.7) « *La caustique est comme une frontière. Elle est le lieu au-delà duquel l'image d'un objet passe d'un reflet unique à un reflet triple, définissant ainsi un espace plus chaud, ou plus lumineux. Toutefois dans l'installation d'Edmond Vernassa cette courbe n'est pas réelle au sens où on ne la voit pas* », reprend le physicien. En revanche tout se passe comme si le plasticien, parti tout près du miroir, avait reculé, tâtonné, jusqu'à placer son objet doré à une distance bien précise

du plexiglas, en un point où il se refléterait de façon « intéressante », avec des parties se démultipliant en trois images confondues, d'autres en deux images confondues et une distincte, trois images distinctes ou encore une seule.

« *Pour présenter ces particularités, l'objet doit forcément se trouver tout près du point de singularité, c'est-à-dire au foyer de la caustique, là où l'intensité lumineuse est maximale* », achève Pierre Coulet.

L'artiste a donc redécouvert les caustiques dans l'invisible.

Plus près du miroir, il obtenait très peu de déformations car la surface courbe se ramenait à un miroir plan. Plus loin, il se noyait dans une infinité d'images impossibles à distinguer. Restait au physicien à comprendre pourquoi les solutions de part et d'autres de la caustique semblent ne pouvoir être que « une » ou « trois » images.

Pour cela, Pierre Coulet a réalisé qu'il fallait ramener l'installation onirique d'Edmond Vernassa à un problème de mathématiques posé il y a environ un millénaire. Car la réalisation du plasticien illustre le problème dit « *du billard* », d'Alhazen (encadré à gauche). Evidemment, alors qu'il montait sa pièce, l'artiste était à mille lieux d'imaginer faire le lien avec une énigme vieille de plus de dix siècles !

« *Il s'agit de se représenter un billard circulaire avec deux boules placées en*

A et en B. Alhazen demande alors en quel point la boule B doit venir frapper le rebord afin de heurter la boule A après un seul rebond », raconte le physicien. Si la demi-sphère en altuglas est comparable à une bande de billard, alors l'observateur et l'objet en suspension peuvent se substituer aux boules A et B...(voir encadré ci-dessous)

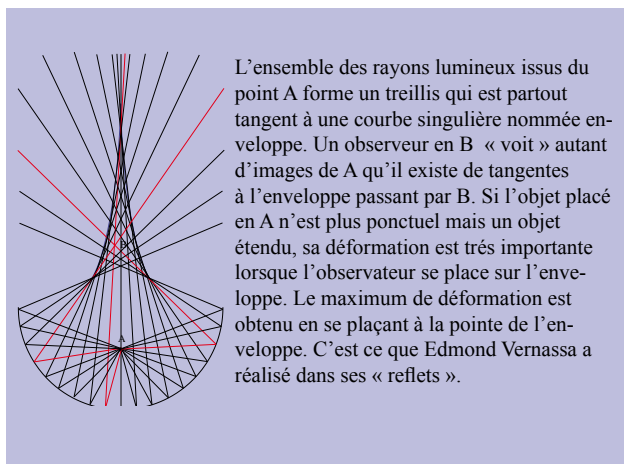
« *Maintenant je prends par exemple la petite boule sphérique et je la jette dans tous les sens contre le rebords/miroir. Ces trajectoires sont comme l'ensemble des rayons lumineux qui mèneraient à elle après réflexion. Evidemment, si je les trace toutes, je finirai, à l'issue de ce travail fastidieux, par voir lesquelles mènent également à l'observateur* », raisonne Pierre Coulet.

Cependant le chercheur préfère à cette démarche une autre, plus « économique ».

En effet, après quelques tirs seulement, une sorte de treillis se dessine. Il partage l'espace proche du miroir en deux parties, dont l'une, plus près de la surface réfléchissante, apparaît plus « dense » que l'autre. L'expérimentateur peut alors tracer la courbe qui enveloppe l'ensemble des rayons « serrés », appelée courbe caustique par les mathématiciens.

D'un point de vue géométrique elle est tangente (1) à l'ensemble des tirs partis de la petite boule sphérique. Ainsi, toute droite parallèle à cette enveloppe en un point « arrivera », d'une façon ou d'une autre, à cet objet. « *Dès lors, pour résoudre le problème d'Alhazen, il me suffit de regarder combien de tangentes à la caustique passent également par l'observateur. Et bien il ne peut jamais y en avoir autrement que deux ou quatre !* », résout le physicien. Cela pour une sphère ou pour un billard entier. Mais dans le cas de la pièce d'Edmond Vernassa, « *comme il s'agit d'un miroir semi-sphérique, les solutions sont un et trois* », résume le scientifique, soucieux de ne pas compliquer son explication pour le néophyte.

Laurie Chiara



L'ensemble des rayons lumineux issus du point A forme un treillis qui est partout tangent à une courbe singulière nommée enveloppe. Un observateur en B « voit » autant d'images de A qu'il existe de tangentes à l'enveloppe passant par B. Si l'objet placé en A n'est plus ponctuel mais un objet étendu, sa déformation est très importante lorsque l'observateur se place sur l'enveloppe. Le maximum de déformation est obtenu en se plaçant à la pointe de l'enveloppe. C'est ce que Edmond Vernassa a réalisé dans ses « reflets ».



Edmond Vernassa

l'illusionniste



Elle a de grandes dents blanches et des airs de plante carnivore découpée dans du papier. Elle impressionne et charme dangereusement, attire. Elle est comme une porte sans consistance, ni réelle ni virtuelle, faite de promesses, mouvante. En un mot, la grande spirale d'Edmond Vernassa, autrement intitulée « *hommage à Moebius* », fait illusion. Comme la double spirale, le « *rideau* », et toutes ses « *cinétiques* ». Elles feignent une échappée vers le ciel

ou les tréfonds, miment de se résorber en un point ou au contraire de se dilater à l'infini. Et tout cela, parfois, se mélange...

Avec ces pièces, le plasticien a mis plus qu'un pied dans le domaine des mouvements ondulatoires, il y a sauté à pieds joints moyennant son habituel plaisir acharné.

« **Plus exactement, Edmond crée ce que j'appellerai des illusions d'ondes** et cela, encore une fois, parce qu'il met le doigt sur

des singularités dans l'espace », explique le physicien Pierre Coulet (voir articles p7 et p12). Si le scientifique parle de façon aussi inattendue du travail de l'artiste, c'est qu'il a disséqué la majeure partie de l'œuvre de Vernassa avec comme principaux outils les mathématiques et les principes, anciens et modernes, de l'optique.

Pour comprendre le regard du chercheur sur les cinétiques de l'artiste il faut donc d'abord saisir le « *mécanisme* » des ondes, et en particulier des « *fausses ondes* », c'est-à-dire celles qui ne se déplacent pas « *vraiment* ». Pour des raisons connues surtout des spécialistes de l'optique elles donnent pourtant la sensation d'un mouvement palpable de la matière. « *C'est le cas par exemple d'une guirlande lumineuse dont on va décaler dans le temps les moments d'allumage et d'extinction des ampoules, progressivement les unes par rapport aux autres* », illustre Pierre Coulet.

Car une des caractéristiques d'une onde réside dans la reproduction, à des intervalles de temps constants (ou période), d'un motif, ou d'un état (dans notre exemple le noir ou la lumière). De la même façon, un bouchon de liège abandonné en mer, sous l'effet d'une houle, donne l'impression de se déplacer. Or en réalité sa position oscille périodiquement de haut en bas...

Pour en revenir au catalogue des pièces d'Edmond Vernassa, l'une d'entre elles, appelée « *vagues d'Ondes* », consiste en un montage de bandes de plexiglas torsadées disposées en séries à la verticale. « *Chacune tourne sur elle-même, mais déphasée par rapport aux autres. En outre, une étude attentive nous permet de distinguer deux groupes au sein de cette sorte de rideau en chenille. Le premier suit un mouvement de rotation vers la droite et*



(*) ces lieux sont aussi qualifiés de « défauts topologiques ».

à l'intérieur de cet ensemble de bandes chacune part avec, disons, un léger retard par rapport à la précédente. L'autre groupe fait de même mais suivant une rotation à gauche. Il résulte de tout cela l'impression de voir naître deux vagues d'ondes comme issues d'une fente dans l'espace. », analyse le chercheur. C'est justement ce dernier « détail » dans l'installation de l'artiste qui a suscité le plus d'intérêt chez Pierre Coulet.

Car pour mettre en place chacune de ses cinétiques, le plasticien a dû créer des zones dites de singularités (*), bien connues des scientifiques!

De telles régions existent naturellement dans l'espace. Elles incarnent des limites, ou des frontières, entre des territoires où les propriétés changent. Par exemple, une onde existe forcément par rapport à un secteur où il n'y en a pas. Et ces lieux, en physique, sont des lignes. « Dans les 'vagues' de Vernassa il s'agit d'une bande d'émission soumise à aucun déplacement visuel », interprète Pierre Coulet. « Quant aux points de l'espace, ils engendrent des choses plus complexes, des spirales, susceptibles 'd'entrer' ou de 'sortir' », ajoute le physicien.

La « double spirale » de Vernassa illustre par exemple très bien ce phénomène (voir photo). Lorsqu'elle est suspendue au plafond, le spectateur y distingue des spires fuyantes alors même que d'autres semblent aspirées vers l'extrémité de l'installation, comme si deux spirales guidées par des

mouvements opposés avaient été « em-mêlées ». « Pour comprendre comment cette pièce fonctionne je l'ai reproduite grossièrement dans du papier et surtout je l'ai dépliée », explique Pierre Coulet. Car la « double » spirale du plasticien s'avère en réalité « simple ». « Il s'agit bien de deux spirales mais liées au centre en un point qui constitue leur zone d'émission », insiste le physicien.

« Ceci observé, si je saisis mon « œuvre » en la faisant tourner dans le même sens au niveau de ses deux extrémités, je vois apparaître des ondes soit toutes absorbées soit toutes émises au centre. Enfin si je fais varier l'espace entre les spires lors de la construction, je peux induire un sentiment d'accélération ou de frein du mouvement », révèle le scientifique... L'artiste, sans soupçonner l'existence du terme barbare de singularités a su ainsi mettre les ondes à nu et il en a tiré des combinaisons parfois surprenantes, dont la plus belle expression s'intitule « Hommage à Moebius », ou l'histoire d'un mouvement spirale... sans spirale !

Laurie Chiara



crédit photo Michel Coen AAA Production

Cercles et Hélices de phase

dans l'oeuvre d'Edmond Vernassa

Une onde de surface naît de la perturbation engendrée par un corps qui pénètre un fluide au repos. La forme de la vague dépend de la forme et de la manière dont le corps pénètre le fluide. La vague, une fois formée, se propage sans déformations notables sur des distances importantes. On comprend alors pourquoi les ondes sont si utiles pour transmettre de l'information. Lorsque la perturbation est provoquée par l'oscillation verticale d'un stylet qui pénètre le fluide, les vagues forment un train d'ondes circulaires. Lorsque l'oscillation se reproduit périodiquement, le train d'ondes prend la forme d'ondes circulaires périodiques qui se propagent à vitesse constante. La période d'oscillation du stylet est aussi celle de l'onde et sa période spatiale encore nommée longueur d'onde est la distance entre deux vagues. Le rapport entre la période spatiale et la période temporelle de l'onde donne la vitesse de propagation.

Les ondes périodiques sont très fréquentes dans la nature. Ainsi l'onde sonore associée au « la » possède une période spatiale de 2.27 millièmes de seconde et une longueur d'onde dans l'air, au niveau de la mer de 77 cm. C'est en étudiant « l'élasticité » de l'air que Robert Boyle et Robert Hooke au 17^e siècle ont compris la nature ondulatoire du son. Il faudra attendre beaucoup plus longtemps pour comprendre que la lumière elle aussi était une onde périodique.

Le concept d'onde périodique n'est pas aussi simple qu'il n'en paraît. Il fait intervenir la notion de fonction périodique. C'est pour cette raison que les anciens, maîtres dans l'art de la géométrie n'ont pu l'appréhender. Comprendre l'onde périodique émise par un stylet animé d'un mouvement périodique, c'est d'abord comprendre le mouvement du stylet lui-même. Le mouvement périodique le plus simple que l'on puisse concevoir est celui d'un mobile se déplaçant à vitesse constante sur un cercle dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Plaçons un tel dispositif dans l'espace à trois dimensions. Lorsque l'on observe le cercle par sa tranche, le mobile effectue apparemment des allers-retours périodiques sur un segment.

La position du mobile sur le segment est une fonction « circulaire ». Si l'on décide de choisir l'origine des temps lorsque le mobile passe au milieu du segment tout en se dirigeant vers la droite, cette fonction n'est en fait que la fameuse fonction sinus. L'observateur qui observe le cercle dans la position singulière que nous avons décrit plus haut ne perçoit plus la rotation, mais seulement l'oscillation. Repérons alors le mobile par l'angle, mesuré à partir du centre du cercle, en le comptant positivement dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et en choisissant son origine lorsque le mobile est le plus prêt de l'observateur. Cet angle est la « phase » de l'oscillation. C'est bien la même idée que l'on retrouve lorsque l'on évoque les phases de la lune. La phase d'une oscillation est un angle compris entre 0 et 360 degrés.

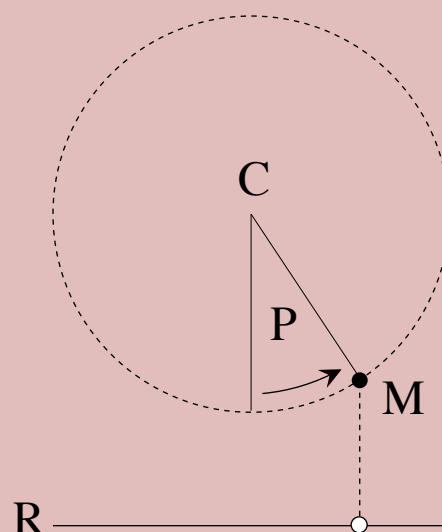
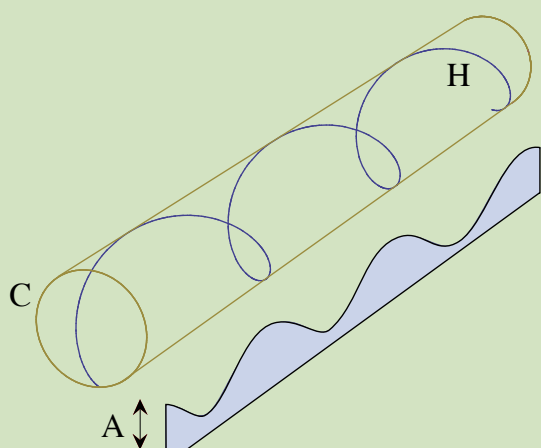
Le stylet agité dans un mouvement sinusoïdal engendre alors une onde sinusoïdale. À une distance donnée de la source, un point à la surface du fluide se déplace verticalement en suivant la même loi sinusoïdale. Sa phase augmente régulièrement dans le temps. Pour visualiser la phase, il convient de reconstruire le cercle vu par la tranche et son mobile fictif. Le mouvement d'un point voisin à la droite du premier oscille d'un mouvement similaire. Cependant, sa phase est différente ; elle est légèrement plus grande puisque la perturbation correspondante engendrée par la source est légèrement plus ancienne. Considérons à présent l'ensemble des points de la surface du fluide sur une ligne passant par la source. À chacun de ces points correspond un cercle fictif. L'ensemble de ces cercles forme un cylindre. À chaque point de la surface correspond alors un mobile fictif qui orbite sur son cercle. À chaque instant l'ensemble de ces mobiles engendre une hélice à la surface du cylindre. Au cours du temps chaque mobile fictif tourne sur son cercle à la même

vitesse. Faire avancer le temps revient donc simplement à faire tourner rigidement le cylindre dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. L'hélice donne alors l'illusion de déplacement.

On a ici la clef de l'oeuvre cinétique d'Edmond Vernassa. Il met le doigt sur l'esthétique mathématique de l'onde, esthétique que nos sens ne sont pas capables d'appréhender. Chez Vernassa la représentation mathématique de l'onde avec ses cercles et ses mobiles fictifs devient réelle. Elle se concrétise au travers des pales de son oeuvre monumentale en forme de fleur spirale, par ses doubles spirales où l'espace replié sur lui-même le conduit à découvrir les singularités de phase, chères aux mathématiciens et physiciens contemporains, etc.

Pierre COULLET

Hélice (H) de phase associée à l'onde de surface. L'agitateur est représenté par A



Projection du mouvement du mobile (M) sur la rétine (R) d'un observateur qui observe le cercle (C) sur sa tranche à une grande distance de celui-ci. La phase de l'oscillation est donnée par l'angle P.

L'art, optique mentale

L'activité qui est très restrictivement et indistinctement désignée par le nom d'art, par essence une pratique d'expression individuelle éminemment subjective, est dans ses manipulations et ses combinaisons, imprévisible, car pleinement contextualisée dans le mouvement présent de la matière organique qui la produit et dans le changement constant du milieu environnant, dont cette pratique révèle et prolonge les transformations dynamiques et interactives.

Il s'agit de la réalisation, subjective, d'un système ouvert artificiel qui transforme la perception et la connaissance du système ouvert naturel dont il est issu en le modélisant. Ces constructions matérielles dirigent et maintiennent l'individu, son corps, son comportement, vers et dans ce qui est inconnu à lui-même, - la perception de la transformation constante de soi et du monde, dans un espace d'apparence incommensurable mais non inconnaissable.

Les ouvrages systémiques réalisés structurent l'espace extérieur du réalisateur et son propre espace mental, ils projettent et modélisent ce dernier à l'extérieur de soi. Ces ouvrages projettent à l'extérieur ce que le corps ne peut matérialiser seul à l'intérieur.

Je précise mon hypothèse, l'organisme humain a acquis d'abord phylogénétiquement, puis a récemment développé historiquement, des stratégies d'adaptation, de régénération, d'ajustage, d'orientation, d'intégration, et de compréhension de lui-même au milieu extérieur. Milieu extérieur qu'il perçoit neurologiquement à l'intérieur de lui-même puis qu'il identifie en projetant à l'extérieur dans des constructions matérielles structurées ses perceptions internes et externes.



Ces constructions à variables multiples qui sont des modélisations labiles, évolutives et transitoires, ne peuvent se structurer et se conscientiser par les seuls moyens naturels à l'intérieur de l'organisme.

Ces réalisations sont des tentatives de mise en rapports, en structure, en langage subjectif, en codages spontanés, du continuum des réactions sensorielles qui établissent une passerelle entre des sensations, des phénomènes internes éprouvés, leurs représentations formelles imaginées, leurs interprétations, et la réalité extérieure.

L'individu qui s'exprime doit discriminer les informations acquises, apprises, mémorisées appartenant déjà

au passé, - de celles qu'il enregistre simultanément, le sentiment absolu de vécu dans sa fraîche spontanéité : une réalité, indicible dans sa complexité, et jusqu'alors inconnue car en changement constant, fugacement entrevue dans l'instantanéité du présent.

L'expression de cette émotion intimement ressentie transporte par sa seule puissance un observateur-artiste au-delà de toute barrière matérielle dans les dimensions d'un monde perceptible comme infini, - à l'intérieur comme à l'extérieur de soi.

L'art trace, montre et détermine dans la fulgurance de l'instant présent ce qui perdure et porte le sentiment d'éternité, relativisé par la durée de la vie humaine ou par celle des civilisations. Il ouvre l'activité de l'esprit aux vastes dimen-

sions d'un corps vivant dans l'univers en mouvement permanent. Il improvise et construit des instruments de lecture propres à fixer ce qui disparaît.

Edmond Vernassa sans activité dirigée par une pensée spéculative préalable, se plaît à inventer par ses observations subjectives, un naturalisme descriptif et onirique, « un naturalisme abstrait » des métamorphoses de la matière qu'il observe. Cela ne signifie pas qu'il imite la nature, mais qu'il explore à partir de ses propres sensations présentes l'élaboration de sa propre perception. Il abstrait, déconstruit pour reconstruire subjectivement des phénomènes naturels singuliers suivant la mise en scène la plus appropriée, la plus cohérente, qu'il imagine.

Ce comportement fait écho à l'opinion de J.W.Goethe exposée dans ses *Ecrits sur l'art*, « *Du vrai et du vraisemblable* », trad. J.-M. Schaeffer, Flammarion, 1996, p.183 - « *La vérité artistique et la vérité de la nature sont totalement dissemblables, et l'artiste n'a pas le devoir, ni même le droit, de tendre à ce que son œuvre apparaisse comme une œuvre de la nature* »,

Casimir Malévitch affirmait déjà une semblable détermination. Lui qui revendiquait en 1915, - « *Je me suis moi-même transformé en Forme-Zéro, je suis arrivé au-delà du zéro, à la création [...]* » (« *Ecrits* », Champ libre, p.200), concluait en 1930, - « *La fusion de l'univers avec l'homme ne s'effectue pas dans la forme mais dans la sensation.* » (ibid. p.426).

Sans aucunement radicaliser, ni théoriser ainsi son comportement, Edmond Vernassa ne prend aucun plaisir à s'éloigner d'un naturalisme onirique, abstrait des mouvements qu'il observe. Il ne choisit pas pour autant le service de la main pour délaisser celui de l'esprit, il ne choisit pas. Sa vision est d'abord celle de son corps, et de fait, elle n'est pas seulement rétinienne, elle est holistique et multisensorielle. Dans son écrit posthume, « *Vision in Motion* », (La dynamique de la vision, Theobald, Chicago, 1947, p.12) Laszlo Moholy-Nagy, un des initiateurs modernes, avec Marcel Duchamp, Naum Gabo et Nicolas Pevsner, des arts ciné-

tiques et cinéoptiques revendique :

« *Vision in Motion est la perception simultanée. La perception simultanée est création – voir, sentir et penser en coordination, et non comme des séries de phénomènes isolés. Elle intègre et transforme instantanément les éléments dispersés en un tout cohérent [...] Vision in Motion [...] est un moyen de saisir de nouvelles dimensions [...] la vision dans le mouvement [...].* »

L'œuvre d'Edmond Vernassa intègre naturellement une « perception simultanée »

avec la spécificité que nombre de ses observations subjectives du monde naturel, et les constructions rigoureusement matérialisées qui en sont issues, mettent en scène des phénomènes que les physiiciens explorent et théorisent en usant de la démarche hypothéticodéductive.

Ces deux démarches, artistique et scientifique, démontrent la parité entre deux accès au réel par la pensée, - « *l'un suprêmement concret, l'autre suprêmement abstrait ; et soit sous l'angle des qualités sensibles, soit sous celui des propriétés formelles* », (Claude Lévi-Strauss, « *La pensée sauvage* », Plon, 1962, chapitre IX), et elles induisent par leurs différences l'enrichissement réciproque et la réversibilité de l'art et de la science.

« *Nombre de mathématiciens, qu'on appelle constructivistes, pensent qu'un objet mathématique n'existe que dans la mesure où on peut le construire. [...] Les biologistes, comme les physiiciens, dans leur démarche hypothéticodéductive, construisent des objets de pensée ou modèles, qu'ils confrontent au réel physique qui leur est extérieur. Ces modèles sont des représentations simplifiées d'un objet ou d'un processus qui sont cohérentes, non contradictoires, minimales et validables par l'expérience. [...] Enfin, à la différence des « croyances » qui caractérisent une tradition culturelle définie, un modèle est révisable. [...] Nous utilisons ces objets de pensée pour capturer les régularités du monde physique [...]. Nous essayons, en quelque sorte, de les habiller d'un certain nombre d'objets*

de pensée, dont, entre autres, les objets mathématiques. Mais cela n'implique pas nécessairement l'identification de ces objets naturels aux mathématiques que nous utilisons pour les décrire. » (J.-P. Changeux, A. Connes, « *Matière à pensée* », Editions Odile Jacob, 2000, p.68,72,74).

Ces considérations valent aussi pour la lecture d'une œuvre d'art, artefact autonome et interactif, itératif et évolutif, il ne convient pas d'identifier l'œuvre, produit d'une expérience radicalement subjective, à une modélisation scientifique ou de l'assimiler à un modèle naturel, voire de la confondre avec un phénomène culturel préétabli.

L'unicité de l'œuvre, de l'expérience de transposition ou d'imagination reste subordonnée à l'unicité de l'individu et du moment de réalisation. Il s'agit de la transcription spécifique d'une perception holistique singulière d'un individu unique dans un instant situé, précisément, dans le temps. Une transcription simultanée et dynamique des rapports et des interactions vécues par cet individu avec son environnement en changement constant, le milieu social et le milieu naturel qui l'entourent.

S'il semble attractif et bénéfique de superposer et de comparer les accès au réel par la pensée, « *l'un suprêmement concret, l'autre suprêmement abstrait* », pour reprendre la distinction que fait déjà Claude Lévi-Strauss entre les différentes approches de la réalité, différences entre des peuples possédant ou ne disposant pas de l'écriture, et à l'intérieur même des sociétés occidentales différences entre démarche scientifique et démarche artistique ; le risque, préjudiciable à leur compréhension, de les confondre ou de les opposer, demeure.

La discrimination entre les concepts, les procédures de la pensée rationnelle et abstraite, et les perceptions, les structures de pensées matérialisées issues de l'observation concrète, permet d'observer leurs différences et d'ouvrir leur enrichissement réciproque et leur réversibilité. De fait, il convient de discriminer ces procédures pour affirmer chacune d'elles et les considérer comme la diversification, par un même

organisme, de stratégies neurales pour interpréter la réalité.

Pour Edmond Vernassa qui discrimine, transpose et exprime subjectivement des phénomènes physiques de la réalité, l'observation de la nature nourrit l'épanouissement d'une imagination combinatoire formelle et plastique mais non intellectuelle.

L'acte artistique montre l'aptitude organique et humaine à inventer des procédures de mise en relation, de simulation et de modélisation de l'action vécue en temps réel, englobant dans une même réalité, perçue, pensée et imaginée simultanément, le corps et l'univers en mouvement. Cette démarche révèle des capacités naturelles d'autoreconstitution, d'autoconscientisation et d'autoconstruction, acquises et constituées tout au long de l'histoire des organismes humains.

Sur une période de moins de vingt neuf mille années, datation des peintures murales de la grotte Chauvet, nous pouvons suivre une diversification des systèmes de représentation, notamment celui des images et des structures dans l'espace, abstraites et figuratives, et la diversification de leurs techniques. Ils concourent à projeter hors de soi ce que le corps ne peut matérialiser seul.

Ces systèmes vont progressivement se complexifier en multipliant les niveaux de lecture et d'expression. Dans la période historique, nous pouvons en suivre les déclinaisons formelles et les concepts, les interprétations et les croyances qu'elles servent. D'emblée sont apparues des distinctions entre l'apparence sensible notamment visuelle, les réalités imaginées, les faits expérimentés et le raisonnement.

Après la fondation de l'Académie, vers l'an 380 av. J.-C., Platon recommande - « [...] d'appeler science la première division de la connaissance, pensée discursive la seconde, foi la troisième, et imagination la quatrième ; de comprendre ces deux dernières sous le nom d'opinion, et les deux premières sous celui d'intelligence [...] ». (La République, Livre VII, traduction et notes R. Baccou, GF-Flammarion, réf. édition Estienne, p.534a).

Platon organise sa propédeutique, enseignement préparatoire à la Dialectique, en débutant par l'enseignement de la Science des nombres puis, suivent hiérarchiquement celui de la Géométrie plane, celui de la mesure des solides, la Stéréométrie, avant d'aborder les Sciences du mouvement, la cinématique, les solides en mouvement, pour enfin pouvoir étudier l'Astronomie et la Musique qui suivant en cela l'école pythagoricienne, étaient basées sur l'étude de rapports mathématiques qui déterminent l'Harmonie qu'il imaginait pouvoir régir l'ensemble des mouvements de l'univers

Le passage métaphorique entre réalité et idée, expérience subjective et connaissance objective, induit leurs renversements, et prend en compte les limites physiologiques humaines et les illusions générées par le regard culturel porté sur le monde.

Il semble que la prise en compte des limites matérielles et des illusions, dues aux organes des sens, celles de leurs interprétations émotionnelles ou intellectuelles, et celles d'une métaréflexion sur leur fonctionnement d'ensemble sont le propre de toute démarche objective.

Face à de restrictives logiques dogmatiques et à des concepts non révisables, la logique de la connaissance objective qui s'appuie sur une démarche par lemmes, par approximations transitoires pour atteindre à une vérité révisable (sans perdre pour autant une capacité de perception intuitive), rend possible les expériences, les constructions et les nouvelles scénographies de la pensée.

Parmi elles, la perspective et l'optique, qui permettront également aux jeux spéculatifs ouverts par les nombres et la géométrie de se développer. Par les découvertes de l'optique, les deux infinis, l'infiniment petit et l'infiniment grand, se rejoignent dans les constructions du cerveau. Le cerveau qui peut s'ouvrir davantage au microcosme de la nature ouvre l'œil aux anatomistes, aux physiciens et aux philosophes, pour se transposer dans la camera oscura et dans les jeux anamorphotiques.

L'exploration du macrocosme, vers le ciel, sur les océans et les continents terrestres, donne de nouvelles limites physiques à la raison des hommes et leurs cerveaux conçoivent et tracent de nouvelles marges sensibles, morales et politiques.

L'inventaire asymptotique de la réalité se diversifie et s'étend en élargissant paradoxalement sans cesse les frontières de l'inconnu. Depuis la préhistoire le plus haut point de la déconstruction et de la reconstitution de la nature reste toujours l'illusion. La reconstitution de l'illusion ouvre l'acmé de la perception naturelle et de sa compréhension.

« Dans le cadre de cette réflexion sur « la réalité » des objets perçus ou reproduits par l'artiste peintre, sur le problème des « illusions visuelles » et la définition du Beau, le physiologiste des lumières Albert von Haller [...] insiste sur l'idée que « l'intégrité du jugement dépend de la bonne constitution du cerveau ». Ces notions anticipent, en quelque sorte, les recherches contemporaines sur les bases neurales de l'accès à l'espace conscient (Dehaene et Changeux). » (1)

« - JPC : Dans le plaisir esthétique, on peut parler de mise en harmonie, ou en résonance, d'une activité du cortex frontal avec le système limbique. [...] - AC : [...] existe-t-il une harmonie préétablie, à laquelle l'homme est sensible parce qu'il vit dans ce monde harmonieux, ou bien crée-t-il lui-même l'harmonie ? Découvrons-nous la réalité harmonieuse...ou bien créons-nous l'harmonie de la réalité ? - JPC : Nous revenons à notre problème de départ. Mais désormais tu présentes les choses sous la forme d'une alternative ! Ou bien il existe dans le monde une harmonie préétablie, et nous vivons alors dans un monde platonicien. Ou bien nous essayons seulement de favoriser la résonance harmonieuse du monde extérieur avec le monde intérieur que nous nous efforçons d'édifier. »

(J.-P. Changeux, A. Connes, « Matière à pensée », Editions Odile Jacob, 2000, p.231-232).

Edmond Vernassa s'est créé empiriquement une procédure de la connaissance : une discipline de réalisation

(1) « De la science de la lumière à une nouvelle conception du monde », p.27, introduction de J.- P. Changeux pour le catalogue « La lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui, Art et Science », Editions Odile Jacob, 2005



logique, technique et mentale, une observation ludique mais patiente et précise des phénomènes physiques, une limitation de son champ d'observation, une économie de moyens associée à la plus grande sobriété fonctionnelle pour construire ses objets, une exigence d'efficacité et de rendement mécanique, mettant de fait en pratique le principe de Guillaume d'Ockham « *Il est vain de travailler avec plus d'entités quand il est possible de travailler avec moins* ».

Son expérience technique et manuelle

issue de pratiques artisanales éprouvées, a paradoxalement engendré l'incompréhension, l'indifférence ou le mépris chez tous ceux qui ne sont pas capables d'user d'une semblable discipline, ou chez ceux qui associent l'art au spectacle, aux discours, aux vanités humaines et aux modes du marché.

Il a toujours dissocié l'activité mercantile des activités de « [...] l'esprit, qui dans l'art doit être libre et, seul [...] ». (Kant, « *Critique de la faculté de juger* », Bibliothèque philosophique, Aubier, p.288-290). De nos jours, peu d'observateurs-artistes permettent aussi simplement que lui, par l'attitude physiologique naturelle de leur comportement expressif, de démontrer l'idée que j'avance depuis de nombreuses années et défends ici, que l'art anticipe et participe à la construction d'un système ouvert interactif, la construction d'une vision mentale holistique, - l'organisme dans son ensemble en interaction avec le monde extérieur. L'idée de l'activité artistique considérée en tant que stratégie et outil d'auto-conscientisation de l'organisme humain, dans son face à face et son interaction intégrative avec la réalité du monde.

« *L'art joue sans s'en douter avec les réalités dernières et néanmoins les atteint effectivement. De même qu'un enfant dans son jeu nous imite, de même nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde. [...] Le dialogue avec la nature reste pour l'artiste condition sine qua non. L'artiste est homme ; il est*

lui-même nature, morceau de nature dans l'aire de la nature. » (Paul Klee, « *Théorie de l'art moderne* », Denoël Gonthier, Médiations, p.42-43).

N'en déplaise à beaucoup, son expérience artisanale consacre l'authenticité d'une démarche cognitive, intelligente, pour la connaissance pratique de notre réalité.

« *Architectes, sculpteurs, peintres, tous nous devons revenir au métier manuel ! Car il n'y a aucun « art de profession ». Il n'y a pas de différence fondamentale entre l'artiste et l'artisan.* (Walter Gropius, « *Programme du Bauhaus* », 1919, L'aventure de l'art, XXe siècle, J.-L. Ferrier, Editions du Chêne, p.191).

Les constructions plastiques, les appareils optiques et cinétiques d'Edmond Vernassa sont-ils à ranger dans les rayons des articles pittoresques de la « *Science amusante* » du début du siècle précédent ? Ses jeux sémantiques et contrepèteries sont-ils à classer dans les jeux conventionnels du langage populaire ?

Ses manipulations opiniâtres de la rhétorique écrite, ses tropes, ses figures de construction, de mots et de pensées irrationnelles rejoignent l'acharnement gratuit à parfaire la fonctionnalité de ses appareils. Ses jeux de langage participent de l'activité d'ajustage soigné et efficace pour révéler des illusions et des fonctionnalités, restituer des propriétés optiques, géométriques ou physiques ressenties intuitivement. Ces inventaires perceptifs, ces jeux et modélisations combinatoires, obligent plutôt à considérer ses constructions et ses appareils comme la mise au point et l'invention d'instruments d'« *optique mentale* » destinés à son propre usage identitaire, et accessoirement à celui des spectateurs les plus perspicaces.

Cet homme est l'exemple type d'un Anthropien que l'on aurait surpris, il y a trente mille années passées, ou probablement que l'on surprendra dans trente mille années à venir, dans l'exercice d'adaptation de ses outils à ses propres perceptions. Sans autre utilité. Il conçoit et façonne des outils pour modifier et prolonger ses expéri-

mentations sensibles.

Il ne peut donc être perçu restrictivement en « *artiste* » qui donnerait plus d'importance à l'imaginaire qu'à l'observation des phénomènes naturels. Il est d'abord un explorateur de sa propre physiologie, par tâtonnement, empiriquement.

Et cela est peut-être possible sur un plan individuel, grâce à une propension particulière à l'introversion. Il suit un chemin, naturel, qui le conduit de ses propres stimuli sensibles à leur imprévisible reproduction analogique. De l'intérieur de lui-même à l'extérieur perçu. Il conçoit des représentations de ses sensations en les externalisant sous différentes formes matérielles et tangibles.

Il détermine durant l'expérience de la manipulation des matériaux, l'adaptation de ces modélisations à sa perception. De fait, il adopte une attitude spécifique à l'espèce humaine, un comportement naturel et millénaire d'homininé qui, pour s'adapter aux changements du milieu et comprendre la Nature et sa réalité, invente des outils de transformation et des modèles de représentation de cette même réalité. L'infinie diversité des formes inventées et données par les êtres humains à ces transcriptions est celle de l'histoire des cultures et des sociétés.

C'est sous cette approche transculturelle rassemblant toutes les procédures de représentation du réel et de l'imaginaire : langages, sciences, arts, expressions des peuples sans écriture, qu'il me semble intéressant et utile d'aborder le comportement d'un Anthropien et notamment celui, contemporain, d'Edmond Vernassa. La seule approche esthétique ne nous révélera pas cette procédure cognitive et la spécificité neurologique de ce comportement n'apparaîtra pas.

Une mise en perspective historique et culturelle permet de poser la question de la pertinence des diverses stratégies de représentation de la réalité et de tempérer l'immodeste prétention humaine à la finitude des connaissances et à la perfection des outils. Les peuples et les civilisa-

tions sans écriture et celles connaissant l'écriture, usent et ont usé de procédures complexes, spatio-temporelles, polysensorielles, polymorphes, et polysémiques, pour représenter la réalité. De nombreux modèles différents de ceux en usage dans les civilisations occidentales ont ainsi été ou sont encore expérimentés par d'autres civilisations. Que savons-nous de ces modèles ? Que savons-nous de leur aptitude à contextualiser, par leur structure, la complexité de la réalité impliquant notre propre fonctionnement ?

Notamment, avons-nous considéré et comparé leurs procédures et leurs modèles multidimensionnels de représentation des perceptions, dans leurs applications à perfectionner l'usage et la modélisation des concepts rationnels ? Le contenu de pensées culturelles peut s'avérer mythique et imaginé, il n'en demeure pas moins que leurs formes peuvent procéder d'une expérimentation de formes et de logique d'une richesse insoupçonnable.

Il en est ainsi de la diversité des expressions subjectives restrictivement consignées comme esthétiques et artistiques, par les cultures occidentales elles-mêmes, à l'intérieur même de l'histoire de leurs pratiques. Ne serait-il pas important de procéder à leur relecture cognitive, comme je l'appréhende ici ? L'histoire des modélisations des perceptions et des outils externalisés pour les matérialiser fait l'histoire des cultures humaines.

En prenant soin de les discriminer et de les étudier, il est intéressant de considérer comme des procédures cognitives : les langages parlés et écrits, et dans leurs formes élaborées telles que les mathématiques, les diverses codifications des expressions individuelles ou collectives, les expressions analogiques aux stimuli sensibles, l'organisation d'expressions subjectives et imaginaires à partir d'état émotionnels, qui bien souvent sont réduites à des manifestations esthétiques dites « *artistiques* », les expressions multisensorielles et multidimensionnelles, les scénographies et rituels, que ces mêmes expressions subjectives occidentales partagent avec les peuples

sans écriture.

Ces artefacts, modélisations de la réalité, issus de l'activité biologique et sociale, éléments d'un système ouvert humain dans le système ouvert de la biosphère, sont par nature évolutifs et transitoires. Ils ne développent aucun caractère rigide, définitif et finalisable. S'il en est souvent ainsi, c'est l'homme qui en décide, et limite ainsi l'invention de ses propres procédures de connaissance.

Dans son expression personnelle, plastique et onirique,

Edmond Vernassa est plus enclin à suivre une voie imprédictible, que la seule voie de la raison qui le conduit à réaliser des œuvres, entre autres des dessins, au naturalisme figuratif et descriptif, de toute apparence, conformistes. Mais il serait restrictif et fallacieux d'isoler cette approche naturaliste sans prendre en compte la diversité des combinaisons de procédures de représentation et d'interprétations de la réalité perçue et imaginée. L'approche naturaliste peut conduire à abstraire, isoler, discriminer, transposer, des qualités et des phénomènes perceptibles ou à imiter l'apparence figurative, l'approche d'ensemble participe d'un inventaire ludique des moyens sensibles d'investigation. Ils ouvrent le corps à la variété des formes de représentation de la réalité. Et la variété des formes de représentation facilite la richesse d'interprétation.

L'adaptation de notre organisme au milieu naturel, puis l'exercice et le développement de ses aptitudes motivent et suivent l'évolution des techniques.

Technicité, habileté et savoir-faire spécialisés ne suffisent pas à engendrer une œuvre d'art. Edmond Vernassa n'est pas toujours conscient du passage à l'acte cognitif. L'océan de la réalité s'ouvre souvent à lui lorsqu'il ne raisonne pas et il le sait. Il le dit d'ailleurs avec humour - « *j'ai toujours eu un inconscient génial et un conscient très ...* ». Le naturalisme imitatif stérilise, la nature libère, l'histoire de l'expérience des dépassements normatifs individuels, artistiques ou intellectuels, conduit à la grandeur. En effet l'obser-





vation directe de la réalité en évitant les pièges de la mémoire et de la culture conformatrice, conduit dans la vérité de la nature. L'esprit qui sait abandonner les préjugés de lecture, - découvre. L'imitation fidèle et exclusive des modèles rétinien ou intellectuels limite et stérilise l'activité de l'esprit ; il réduit l'art, en tant que modélisation de la perception et de l'imagination, à des recettes. Comme toute procédure cognitive qui reste évolutive l'art naît dans l'expérience du dépassement des normes, des préjugés et des habitudes de lecture. L'art s'établit dans l'expérience des limites, - à transgresser, à déconstruire, pour reconstruire et repenser.

Ce qu'il convient de nommer l'art s'appuie sur une aptitude à la critique des procédures de représentation formelles ou intellectuelles, une remise en question permanente des modèles.

Ne nous y trompons pas, les jeux optiques, mécaniques ou verbaux d'Edmond Vernassa sont des jeux mentaux, « *libres et seuls* », faits pour servir d'ouverture à des « *yeux mentaux* ». L'irrationnelle rêverie qui s'empare de lui trouve dans ses mains un savoir-faire techniquement cohérent et précis pour explorer la réalité de tous par sa propre réalité subjective.

Edmond Vernassa est un logicien du concret et des qualités sensibles. En observateur rigoureux il dispose d'une logique comparable à celle d'un expérimentateur scientifique, et par ses constructions fonctionnelles il peut accéder à une représentation et à une interprétation de la nature différente et fertile, et par cela pertinente et utile.

Ses activités démontrent les capacités neurophysiologiques disponibles chez tout être humain qui veut observer le monde. Elles révèlent l'activité du cerveau, ses aptitudes de conscientisation et de modélisation, le rôle de la curiosité, le jeu de la pensée qui donne accès à l'aventure de la connaissance et qui introduit à la science.

A ceci près qu'il convient d'effectuer une mise en garde : si les différentes manifestations de la pensée, qui sont celles du système nerveux, se définis-

sent par les caractéristiques et les limites du corps humain, elles emploient des aptitudes semblables dans des procédures et des proportions très différentes. C'est ainsi que pour en évaluer la pertinence, le rendement, et s'enrichir de chacune de ces pratiques, telles l'art et la science, l'être humain qui les invente, doit d'abord les discriminer, les identifier, et pour cela les replacer dans la perspective synoptique de l'histoire du monde organique.

C'est-à-dire envisager humblement, - l'espace qui des temps géologiques conduit par la chronologie des temps biologiques et historiques à celle du présent, - l'histoire des sciences, l'histoire des idées, l'histoire de l'art, qui sont de facto l'histoire de la perception et des opérations d'interprétations conscientes, multidimensionnelles, de la réalité.

Appréhender la diversité des formes qui ont été utilisées par les manifestations de la pensée dans l'histoire, et la diversité des formes de la communication chez les organismes vivants depuis les plus primitifs, s'interroger sur leur perfectibilité et leur possible évolution est d'autant plus révélateur qu'on en modifie les hiérarchies subjectives et que la lecture s'opère sur la durée.

En ce sens le terme « *art* » devient restrictif pour décrire des procédures qui ne peuvent ni être assimilées à la communication, à la connaissance, à la science, ni aux pratiques institutionnalisées de l'art. Il s'agit plutôt d'imaginer la mise en place d'une pensée holistique de transformation empirique et concrète, l'expression prise dans son déroulement continu d'un processus de pensée, d'un système de représentation interactif, à plusieurs dimensions, et en temps réel.

La pensée scientifique et l'usage de ses outils suivent la logique du mesurable et de la connaissance objective. L'art suit la logique de la mise en structure sensible et subjective d'un fonctionnement holistique intériorisé et contextualisé.

Dans la pratique artistique la capacité d'une authentique interprétation de la réalité dans sa permanente modification

est la conséquence de la pleine acceptation de sa propre subjectivité par l'individu et donc la prise de conscience du phénomène spontané et irréversible d'une expérience personnelle unique dans un moment unique. De l'engagement complet dans ce processus dépendra la qualité de l'authenticité.

Hors du travail de la science, hors du travail propre aux représentations artistiques, Edmond Vernassa développe une pratique autonome d'observation concrète, de matérialisation combinatoire, de stimulation de la perception. Cette voie étroite, radicalement naturaliste permet d'envisager des fonctions en évolution. Edmond Vernassa est l'un de ces discrets voyageurs du sensible qui ne peuvent être définis par aucune catégorie par trop restrictive, et qui ne sont ni hommes de science, ni artistes institutionnalisés, ni philosophes, mais, - éveilleurs. Mais d'abord éveilleurs pour eux-mêmes, avant que d'autres leur prêtent attention.

L'Anthropien Edmond Vernassa est un simple et innocent jardinier de l'univers corporel engagé dans sa découverte, un inventeur d'objets mentaux qui matérialise ses propres sensations, ses observations sensibles, en modélisations labiles et transitoires, en rapports concrets et choisis, qui révèlent des propriétés de l'univers de la physiologie humaine en élaboration continue.

Son exemple montre que cet univers complexe, ce système ouvert en interaction continue avec la biosphère, s'aborde, se découvre et se représente dans et par l'approche concrète, holistique et subjective, tout autant que par l'approche abstraite, analytique et rationnelle tendant à l'objectivité.

Avec le sens de la discrimination sensible et celui de la matérialisation rigoureuse, Edmond Vernassa explore la pratique de la déconstruction et de la construction d'une vision mentale subjective et donc singulière du monde, au cœur du spectacle de leurs interactions et de leurs constantes transformations.

**Michel DRAY, écrivain
Cannes, le 20 février 2007
et le 8 novembre 2009. ©**

Village des Sciences Valrose 2009



A vous de voir !

18 > 22 novembre

Entrée libre et gratuite - Tout public

Université Nice-Sophia Antipolis
Campus Valrose - 06100 Nice

Tram : station Valrose Université et bus lignes 23-24-T37 - Arrêt Vallot

<http://villagedessciencesvalrose.unice.fr>

