

Full circle  
Pascal Rousseau

Vincent Beaurin's oeuvre is a sensitive and perceptible exploration of forms and their incorporation in space, "landscape-forms" in which he sets to work on their subtle variations of colours, surfaces and materials with all the precision of an engraver. Each one of his propositions is like 'giving formal notice' to forms. What does this mean? It means that the artist questions the appropriateness of the forms he produces by sizing up their boundaries, their limits, and their inflection points: gauging how far it is possible to go to relieve the form of any superficial encumbering clutter while at the same time optimizing its presence in the place it occupies. Producing not objects but places for the gaze to inhabit; conceiving form not as one more form (an artefact) but as a sign in place (a punctuation mark). Through this poetics which involves limits and atmospheric hues, this oeuvre stands apart from the modernist legacy of early abstraction, while linking up with a longer-term history which, from Goethe to Kandinsky, has witnessed the assertion of a way of thinking about form in the process of revealing itself, a "morphology". For the forms Vincent Beaurin summons are above all places in which the visible gestates, places where a presence manifests itself which is the sign of a fullness in the offing.

### **The Organic Life of Forms and Colours**

*"The eye sees no form. Light, dark and colour together constitute what, for the organ, distinguishes one object from another, and the parts of the object from each other. In this way, with these three elements, we build the visible world".*

Goethe, Introduction to *Theory of Colours*, 1820.

Everything starts first of all from an experiment involving the links between form, colour and environment. For Cheval Blanc Randheli, an outstanding site in the Maldives, whose more or less unrivalled landscape is a dream décor, Vincent Beaurin has decided to consolidate the punctuation effect (a sign in place) with the work titled *Couronne (Crown)*. This work is made up of 46 units, circular and convex in format, and with the same diameter, covered with a grainy layer of coloured marble and quartz sand, which the artist calls "spots", probably to emphasize the effect of luminous attraction. This tondo-like typology has been an identifiable factor in his praxis since 2010. The 46 spots are distributed in each one of the 46 villas on the site. At once identifiable by their format and unique in their shades of colour, a colour-chart springs to mind (in the manner of the plates of Michel-Eugène Chevreul, workshop foreman at the Manufacture des Gobelins, and a great practitioner of the "simultaneous contrast of colours"), though the variation here does not tally with any declension of the colour spectrum of light, but rather with pure individualized interplays of optical vibrations. Certain tones take precedence, often pastels, and yet endowed with a

powerful vibratory capacity. For it is the vibration which here acts as a federating element. Each spot makes it possible to have access to the fullness of the whole.

How does the artist proceed in order to obtain this vibrating effect?

2

Vincent Beaurin lays claim to and assumes a manual and individualized production of forms, including the most repetitive and even meditative of functions, at a moment when the workshop or studio has often been replaced by the design department. With the studio or workshop (terms shared by the vocabulary of the artist, the artisan and the manufacturer), it is indeed the reconciliation between design and production which is asserted in an extremely cognitive approach to the execution of a work. This is a mastery, or expertise, which Vincent Beaurin acquired at the Ecole Boulle during his years of apprenticeship in the trade of gold- and silver-smithery, when he became closely acquainted with the immediate experience of matter, when shaping a piece of metal called for an intuitive understanding which can only be learnt in the precise repetition of the gesture.

The importance and care which he lends to the making of his sculpture-objects is part and parcel of a mental conditioning. Here we can recognize not only the memory of a philosophical approach to work as an emancipation of the mind (in the manner of someone like Joseph Proudhon), but also the deliberate choice of a foothold for art praxis in the body/mind relation. The vigilant path of making is at once tension and relaxation, concentration and distraction: a slow appropriation of form. The form of the spots is thus obtained by means of a gradual honing of the block, like direct carving in sculpture, which brooks no mistake, or pentimento. The precision of this carving is the condition which obtains the optimal volume sought. Because how far can you go in reducing volume, without this being done at the expense of the assertion of its physical presence?

The most instructive analogy is that of “swollen skin”, a form on which erosion reaches the uttermost point of doing away with it. In the measured swelling of this convex volume, which may call to mind an accidental billowing of the plane, the artist tries to reconstruct a contact surface between what is recognizable and what is no longer recognizable: being at once present, while disappearing as an object, simultaneously defined and elusive. Otherwise put, Vincent Beaurin seeks to produce the fleeting moment when forms are relieved of the identification of an ordinary object, yet without losing the sense of the reality of things. Looking at a figurative landscape picture, the viewer may experience a certain frustration fuelled by the feeling of always remaining behind the window. Looking at an abstract picture, he or she may experiment with the intoxicating sensation of being literally plunged into the landscape, but without any real landmark, and a little lost. For Vincent Beaurin it was thus important to work out an in-between form making it possible to get beyond the window pane (and descend into the landscape), while still keeping one’s bearings

(and a sufficient distance): “abstracting oneself “ from everything while “being in the sensation”. As we shall duly see, this is an intermediate state peculiar to hypnosis.

But what kind of presence is involved? We might talk in terms of a *primordial* or *quintessential* form, whose unstable outlines are formed and unformed in the passage of colour. This is where the second spot production phase comes in: the coloration of the surface. Once Vincent Beaurin has “made” his form, he covers it with industrially dyed quartz and marble sand with powerful vibratory emanations. To do this, using a previously defined measure, he mixes an amount sufficient to cover the entire spot. After glueing the piece with epoxy resin, he sprinkles the surface with sand. This sprinkling acts as a revelation, in the photochemical sense of the term (in photographic workshops one talks about the silver development of a “rising image”, with the somewhat pleasurable sense of an image’s magic). The artist repeats this operation a second time after a few hours, the time necessary for the polymerization and drying of the first layer (the second layer making it possible to saturate the sand surface). The number of industrial dyes for the sand is limited, so the artist refines his chromatic variations by formulating his colours himself, with an optical mixture. In so doing, he draws inspiration from the optical laws developed in chromatological manuals, and in particular Goethe’s *Theory of Colours* (1810), and it is to Goethe, prior to Chevreul, that we owe the principle of “simultaneous contrast”.

3

Based on experiments carried out on comparisons of different swatches of colours, Goethe showed the extent to which our vision of colours is altogether relative and fluctuating. Grasping colours now stems from a “subjective” geography of the retina. To this end, Goethe established the famous distinction between chemical, physical and physiological colours. It is this last category that interests Vincent Beaurin. For Goethe, a physiological colour was a colour that is re-composed in the retinal machinery. A green (chemically produced on paper) can be enhanced in terms of luminosity when (in space and time) it is placed close to a red, its complementary hue. Etc. The juxtaposition of the colours with each other introduces a permanent change of shades and intensities. But more than the mere vacillation of colours, it is the way in which the form itself depends, for Goethe, on this luminous shiver. In this way, Goethe carefully reconstructed the physical and temporal development of vision by starting out from the way the eye itself works, with a three-phase function: firstly, a value contrast, then the gradual formation of the colour making a path for itself in the friction between light and dark, and lastly, the appearance of the form. Here he saw the actual origin of the painting project: “In this way, with these three elements, do we edify for ourselves the visible world, and by the same token make painting possible, which is capable of producing on the canvas a visible world that is much more perfect than the real world”. With Goethe, painting becomes a matter of contrasts (values/colours), an ever-renewed conflict on the verge of possible overflows, where the eye is permanently looking for a possible symbiosis with the world’s luminous activity.

Not regarding colour as a mechanical division of light, an abstract dispersal based on the physical principle of the prism, but rather understanding the phenomenon of colour as a flow, and, just like Goethe did, considering that “light is not visible as light, but only if it appears as an image form”.<sup>1</sup> It is this energetic dimension of vision that Vincent Beaurin introduces in the spherical shape of his spots. It calls to mind the extremely Goethean analogy between eye and sun, the ancient idea (we find it as far back as Plato) of an organic identity somewhere between light source and light receptacle: “One then identifies with colour. Eye and mind are in unison with it” (Goethe). With his spots, Vincent Beaurin re-enacts that apprenticeship of the visible, where the experience of vision is based on the recognition of a quintessential image which talks about life itself in the vibration of the light it diffuses. It is here that a thoroughly romantic conception of representation is re-developed, defended by Goethe with regard to artists of the day (Turner was an assiduous reader of his *Theory of Colours*, which was very rapidly available in an English version), where the eye/sun merger becomes the preamble for a cosmic (and analogical) vision of the activity of the World, divided between the process of engendering colours and the reflection of visible forms whose reflection is just a ceaseless variation of them.

4

This cosmic sensation is not insignificant in the paradisiac setting of the Chevel Blanc Randheli archipelago. The prospect of the setting sun reflected on the sea is one of the hotel’s highlights. Literally located on the seashore, with that sensation of a horizon stretching as far as the eye can see, the villa can simultaneously act as a meditation room and a *camera obscura*, in an endless *mise en abyme*-like duplication of perception which plays on the gap between observed reality and inner hallucination. The spot installed above the bath may at once incarnate the reverse image of the sun (the optical principle of the *camera obscura*) while at the same time giving rise to what Goethe poetically called a luminous or light image (*Lichtbild*). For these spots subject their grainy coloured surface to the physiological plane of the eye which, in observing the fluctuation of colours and shadows, releases an intuitive sense of the gestation of seeing. The plane of the visible which it is part of, in this immersive and rather contemplative experience, is associated less with an external reality (a landscape, seen through a window giving onto the world) than with a more hallucinatory reality, in complete organic cahoots with the retina which lets us see it. Abandoning a mechanical perceptive system of the coloured surface (which has greatly nurtured the modernist tradition of the monochrome ever since Rodchenko’s constructivist proposition and the outlook involving an end of painting, an end that has been forever being postponed) and preferring to it a dynamic vision, included in the time-frame of a revelation that is being forever re-introduced.

This approach, extending to the technical use of a grain of dyed sand which “pixellizes” the coloured vibration, calls to mind one or two precedents which opened the way to the beginnings of abstraction. One thinks in particular of the whole chromo-luminist vein

of the early abstract canvases, from Frantisek Kupka to Robert Delaunay, from the Futurist painters (Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini) to the German Expressionists (Franz Marc, August Macke), not forgetting the American Synchronists (Morgan Russell, Stanton MacDonald Wright). Most took up the post-Impressionist legacy (use of the divided touch, the question of the optical mixture of colours, summed up by Signac in 1899 in *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*). What still remained, with Monet and Signac, where observation of an outside landscape was concerned, was suddenly transferred to that subjective geography of the retina. For it is the body which, in a novel way, becomes the source of a chromatic phenomenon released by the “world of objects”—what Jonathan Crary describes as “abstract optical experience”, “a vision which does not represent objects situated outside and which does not refer to them either”.<sup>2</sup> With, at the heart of this autonomous vision of the subject, the principle of retinal persistence and the so-called “consecutive” or “remanent” image.

Analysis of the colour form that lingers in the retina after being exposed to light or a colour (“successive contrast”) takes up a not inconsiderable chunk of the chapter which Goethe devotes to “physiological” colours in his *Theory of Colours*. But it is to the Czech Purkinje, author of a book titled *Contribution to the Knowledge of Vision in its Subjective Aspects* (1819) that we are indebted, backed up by drawings, for a more methodical classification of the different types of “consecutive” images.<sup>3</sup> Not content with inventorying these different classes of images (stroboscopic effects, physical pressure, galvanic stimulation, distortions, forms of bedazzlement, etc...), he associated them with research into retinal sensitivity which made it possible to draw up nothing less than a “topography” of zones producing coloured images.<sup>4</sup> The optical order of the prism may make way for the very Goethean contrast between “hot” and “cold” colours; some colours “move forward” while others “move backward”, and their combinations and juxtapositions form something alternating, somewhere between expansion and contraction, where light struggles with shade in a permanent systole which the painter is fond of comparing to the heart beat. Jan Purkinje had already had recourse to this organic metaphor by using in his rotating disks the chronophotographic sequence of a heart beat, whose pace he recreated. What was involved, each and every time, was showing the degree to which the eye is caught by the contagious rhythm of the beat.

But in this use of yellow and its status as a “colour of light” which it acquires in the ensemble titled *Couronne*, there is also an older reminder of the gilding of frames, the golden skies of icons, and certain backgrounds in works of Cimabue and Fra Angelico. Because Vincent Beaurin likes to regard the history of painting as a large universal encyclopaedia of colour. Prior to physiologists—and their breakdown of the retinal mechanism—it was painters who managed to combine that subtle art of the sharpness of colours with a sense of fullness. And in this respect Goethe was a model, at once painter, watercolorist, and physicist. An art

of mixture, experimenting with the culture of pigments. So why, in his spots, does Vincent Beaurin make use of this coloured sand rather than more traditional pictorial pigments? Because of its granulometry or grain measurement. Because this sand heightens the effect of asperity (roughness and shimmering) of the surface and increases the pace of contrasts (simultaneous/successive). As the artist reminds us, the grain size of sand makes it possible to “conjugate several types of contrasts in a mixture.” Because, according to the logic developed by Goethe versus Newton, colour is not the result of a breakdown of white light, but rather the outcome of a composition somewhere between light and halflight. For Goethe—and this is a point much used by Vincent Beaurin--, colour is, in the first instance, a darkening of light (to this end, Goethe borrowed a terminology from the Jesuit polymath Athanasius Kircher, for whom light was a “*lumen opacatum*”, or “darkened light”.) All vision is thus based on the productivity (at once positive and negative) of contrast, margin and boundary. Because of the grain size of sand, these mixtures have more to do with combination than mixture, strictly speaking. Needless to say, other contrasts are present and at work in this type of combination, but, in the spots, the qualities of the exchanges between colours and values also govern the development of the combination of the two main colours: the one that covers that central flat part, and the one that covers the curved peripheral part, as well as the tension produced by this combination (illuminated colour/shaded colour).

6

Here we gain a better understanding of the artist’s choice of this hemispherical hybrid format, because it tends to intensify the optical properties of the edges, which is to say of the outline. Between periphery (curve) and centre (flatness), Vincent Beaurin installs a porous edge which heightens the dynamic value of the surface (image)/depth (background) duel. Vincent Beaurin’s spots play a great deal on the principles of refraction, radiation and remanence. The appearance of this coloured plane is the outcome of two simultaneous opposites: one which contrasts the surface with the background, and one which contrasts the light with the dark (shade), with fluctuations in the edges of the colorations which are the actual interplay of the eye’s activity. The effect obtained may increase and decrease depending on many parameters (distance from the object, ambient luminosity, etc...); it is never clearly stabilized, the better to remind us that the life of colour is life, period. For this “intensification” of colour clearly points to a form in the making which is not purely quantitative (a measurable degree of luminosity) but qualitative, opening the way to the muddled sense of an evolution (a metamorphosis) which is not only physiological and material, but spiritual, too.

Vincent Beaurin is fond of comparing this effect with that of “the tongue placed on the two plates of an electrical battery”. This electrical metaphor is not haphazard. It confirms the magnetic paradigm of a vision based on polarity. Kupka anticipated as much in his famous treatise on *La Création dans les Arts Plastiques* (1910-1913). In that work he earmarked a great deal of analysis for the eye’s physiological functioning, dissecting the eyeball, drawing

cross-sections seen from the side and seen head on, and the inner layers of the retina, as if it were important that he enter into the mystery of the chemical transformation from impression (light) to sensation (energy). Supported by many contemporary books on ophthalmology and anatomy, he likened the retina to a sensitive surface made up of cells which transform the impulse of light into an electrical discharge which informs the brain. The eye is literally put in a state of tension, supported by the magnetic power of a series of polarities from which emerges the identity of form and motion (light/dark, hot/cold, eccentric/concentric...).

What, then, might this magnetic conception of vision reveal to us? It incorporates the eye—the way we look at things—(but painting too) in a logic of attraction. By summoning an eye which, seeing such and such a colour, is stimulated to find its complementary hue (its opposite in the chromatic circle), we witness an interplay of reciprocal questioning of colours between them, which tallies with an authentic physics of magnetization. The eye sees orange, and it is already keen to see its complementary hue, blue, in an ongoing quest for the opposite, which kindles the mobility of the retina and reproduces in the onlooker's body the vibratory impulse of the light waves of the outside world. Vibration is thus the outcome of this retinal tropism between the different colours of the prism, finding its peak in the “contrast of luminosity” described by Chevreul, at the risk of overlooking the optical gap between mixture of lights and mixture of matters. Goethe's thinking headed very quickly in this direction, for example in a discussion he had with the poet Schiller, in November 1798, of which, today, we still have the remains of two handwritten diagrams (one defining “the harmony of colours” between them, the other establishing a “symbolic comparison with the magnet”). On the heels of this, Goethe put forward the idea of a “rose of temperaments”, by associating the range of colours with a range of emotions (this also marked the beginnings of the vogue for “animal magnetism”, with Mesmer). As we can see, the idea of a polarity of colours involves a balance of moods (humours), a clinic of well-being (individual and collective). Many a treatise on colours would advocate such and such a colour for repose, another for activity, and so on... such as we find today in New Age chromotherapy handbooks. This is another possible angle from which to read the spots of *Couronne*, made for Cheval Blanc Randheli. Without the artist having had to condition the choice of his colours based on a hypothetical taxonomy of care, the vibratory emanations of the spots and the intentional interplay of tension between shade and light can produce in the visitor an effect of relaxation and invigorating exhilaration favourable to the re-creation of a state of physical and mental balance.

This therapeutic dimension of chromaticism is not foreign to a whole “anthroposophical” reading of the vision of colours. One of the great divulgators of Goethe's *Theory of Colours* in the 20<sup>th</sup> century was none other than Rudolf Steiner. This was anything but a coincidence. Vincent Beaurin is well aware of this connection, because, in his formative years, he belonged to the theosophical movement—a syncretic line of thinking, created in the

late 19<sup>th</sup> century by Helena Blavatsky, based on the idea of establishing a synthesis between evolutionism, Judaeo-Christian tradition, and eastern philosophy. It was in those esoteric circles, which were deeply attached to making distinctions between different “planes of reality”, that many pioneers of abstraction (Kandinsky, Kupka, Mondrian, and the like...) derived certain conceptual motivations favouring a non-figurative manner of representation. We know, in particular, that those painters were directly influenced by the theosophical treatises of Charles Leadbeater and Annie Besant, dealing with auras and the direct vision of thought: or how coloured emanations become the immediate and non-verbal language of moods, visible to the informed eye of certain initiates, prepared by techniques of mental concentration hailing from schools of eastern philosophy (yoga, meditation techniques). This physical influence of colour which Goethe had ushered in with his “rose of temperaments” is present in the effects of auras produced on the surface of the spots. This optical impulse has something to do with the quest for a spiritual animation of matter (*aura/anima*). We might talk in terms of an animism of paint underpinned by coloured vibration.

The aura effect also refers to what Walter Benjamin meant by this term in his book *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. By aura, as we know, Benjamin understood “the here and now of the work, the uniqueness of its presence in the place where it is found”. The aura of the work is what withstands its loss of reality (in the mechanical reproduction of the original, the copy acquires an autonomy which threatens the authority of the initial object) but also its lack of authenticity (the reproducible copy degrades the presence as “actuality”, erases all sensation of distance in the easy appropriation of the image, and thereby destroys all feeling of uniqueness and sacredness). So the aura is a matter of presence and distance, of presence maintained in the right distance from the object. This, in particular, is indeed an effect that is used in the spots. Their very tactile and vibratory surface (the grain of quartz or marble sand) lends the objects a powerful presence which radiates all around them, and keeps a distance. Haptic gaze and presence in the place go hand in hand; they are a matter of (con)tact.

Because, with his spots, Vincent Beaurin finds a chance to reconcile the modernist contrast between abstraction and figuration, by means of a form which the history of abstraction had already ushered in (the round tondo-like form was adopted in 1913 by Robert Delaunay in the *Premier Disque*; as far as the convex curve of the surface is concerned, it was made widespread use of in Californian abstraction in the 1960s). Because what is involved for him, in a more general way, is thinking of abstraction as a perceptible way of finding one’s place in the world, in the face of objects, in the face of others, and in the face of oneself, too. And we can thus look at the special configuration of these spots from the viewpoint of the hypnotic hold (the term ‘hypnotism’ was coined in about 1950 by James Braid, based on the technique of staring at a point of light). By staring at one of these spots, with keener attentiveness, by staring at it with the precise idea of not leaving the vibratory field of this



shimmering punctuation, the onlooker very quickly realizes that he is enjoying a soothing sensation of relaxation, a curious suspended state somewhere between distraction and absorption. Extricating oneself, which is to say abstracting oneself from the world, in the relief of a possible exit.

As we know, this is the challenge facing the present-day revival of hypnosis, a “soft hypnosis” no longer perceived as an exercise in suggestion and subjection (the myth of the hypnotist manipulating his subjects like mere robots) but rather as a state of heightened alertness which, to use the words of François Roustang, “offers us access to a capacity to configure the world”.<sup>5</sup> This kind of hypnosis, which is looking not so much for a malleable person as for a free and open situation, no longer appears today like a sleeping consciousness but, quite to the contrary, as a state of “paradoxical wakefulness”, a heightened alertness. Under hypnosis, the subject can rediscover the feeling of “existing in a state of dependence on things”, plunged into a force field which is no longer attached by the umbilical bond to a guardian-like or tutelary authority, but underpinned by a *relation* to the world experienced as a form of self-invention. As seems to be confirmed by current research into neuro-imagery, the consciousness of the subject in a state of light hypnotic induction is no longer that of a self-perceiving objects and situations, but rather of an authority previous to the position of the subject facing the outside world. In this sense, hypnosis is less a psychology of altered states of consciousness than a physics of the body, when it is no longer the imagination which gives rise to a state of fascination, but rather the “paradoxical wakefulness which permits the imagination to develop and transform our relations with beings and things.”<sup>6</sup> Seen from this angle, the power of attraction and fascination of Vincent Beaurin’s spots (we should note, in passing, that sand is an absorbent material, something which, metaphorically speaking, has something to do with hypnosis) makes way for an authentic organizational power on the part of the individual in the face of his/her environment. For the simple fact of staring absentmindedly at the spot, as soon as you enter the villa, may arouse this vague sense of “anticipation” favourable to introspective daydreaming (very akin, incidentally, to the sensation of freedom inspired by travelling and exotic places). What is involved is making the visitor’s own freedom tangible, a plasticity *in action* not aimed at any act in particular, but carried out through resonance, invariably in relation with the surroundings.

### **An “out-of-this-world” sublimeness**

“Some places which we always see as isolated seem to us to have no common measure with the rest, almost out of this world”.<sup>7</sup>

For here the notion of surroundings and environment is not neutral. The Randheli site, one islet among a thousand and one others which make up the archipelago of the Maldives, is part of an outstanding geographical setting. A “post card landscape”, slapbang in the middle

of the Indian Ocean. Far from trying to compete with this panoramic viewpoint which is *per se* intriguing, Vincent Beaurin's spots play on a subtle art of counterpoint. To do so, it is first important to establish thresholds, territorial delimitations. This is just what the artist does by setting up, at the entrance to the small island, a large arch of welcome. Before setting foot on the island, visitors arriving at the site by seaplane are greeted on the pontoon which then takes them ashore to the island. As a sign of greeting and welcome, they pass by a monumental sculpture installed in the middle of the ocean. The pedestal, set on piles, rises above the level of the water; it is the base for a gate with a highly stylized shape. This arch is at once a sign, identifying the territory, but also the place's symbolic threshold. It is set on an east-west axis, 500 feet from the shore. From a distance, you glimpse a very graphic arabesque which surfs on the beach, like a wave. You can also make out the spare, refined shape of a double equine silhouette (an almost subliminal image of the 'Cheval Blanc', or White Horse), which gradually turns into a gate of greeting and reception, a threshold which fully signifies a passage towards another world. There come to mind certain coded forms of mosque architecture, in particular the *mihrab* (which means 'sanctuary' in Arabic), the niche indicating the direction of Mecca, decorated with two columns supporting an arch. Some forms of *mihrab* (the one in Qom especially) are known as "gates of Paradise". Pursuing the westward direction, the Torii also comes to mind, in particular the one in the sanctuary of Itsukushima, in Miyajima, in the once ravaged province of Hiroshima in Japan. There is nothing religious about the Randheli gate of greeting; it is the signal that you are entering a thoroughly earthbound paradise, it is intended to protect the place of welcome, like somewhere holy or sanctuary-like: we are entering *another* place, a place that is not only "exceptional" and "extraordinary", but also "out of this world".

Vincent Beaurin makes no bones about playing with this symbolic displacement of forms (effigy/sign/signal). This gate is, for all practical purposes, a statue (an object placed on a stand), a camouflaged equestrian statue. The effigy set on the stand has been refined to such a degree that it loses in identification what it gains in monumentality. But what is involved here is not a lightening of the sign: the adjusted form rightly keeps a measure of complexity in its reduced state. This, incidentally, is what one senses in a definition of volume which has more to do with an extreme tension of form than with its erosion (becoming extricated from the image): tending towards a quintessential form of the living which has shed those attributes which are too anthropomorphic. Furthermore, the upper line of this gate, its archway, calls to mind a drawn bow. From arch to bow, and vice versa, the better to signify this effect of extreme tension. In this context, to draw out the metaphor of aerodynamic streamlining, we might talk of a furtive, stealthy object, the way we now talk of stealth aircraft (at once monumental and invisible). Seen sideways on, the statue becomes a simple vanishing line. Seen head on, it becomes a monument. This gate is just as much a threshold as a passage between visibility and invisibility.

This time around, for technical reasons, the statue has been made not in the artist's studio but in a shipyard on France's Atlantic coast. The figure weighs 200 kilos (440 lbs.) for a monument measuring more than five metres in width and four in height (16 x 13 feet). The structure is hollow, made using composite materials, glass fabrics, polyurethane foam, and epoxy resin, and covered with an 'antifouling' paint (containing biocides designed to prevent seaweed and living structures becoming attached to the underwater shells), consisting of 99% pure copper powder, and resin. Copper catches light, playing with sumptuous reverberating effects, and glints in the sun, like a large mirror. This copper is meant to oxidize (in this way the statue will record the activity of the water, the ocean, and the sky); the sedimentation of the layers will form a skin which will become veiled over time, coloured with quite a bright Veronese (emerald) green. This is what lends it a pictorial dimension, with this same play on the ambiguities of its differing aspects (rough and soft, absorbent and reflective, luminous and opaque), and this same epidermic character that occurs in the spots, as if it were a matter of reminding us how hard it is to talk about articulation and contrast without bringing in the extremely sensitive difference between rough (hard, tough) and soft (limp, encompassing).

This interplay of difference and alternance (perceptible/abstract) is part of this curious impression of being "almost out of this world", and having "no common measure with the rest". An interplay involving the positioning of forms and signs, with a very keen sense of place and spacing, but also of trajectory, rhythm and pace, and difference, and a fondness for punctuation, where objects are *placed* like the words of a cryptic sentence, where signs have become the hieroglyphs of something imaginary to be deciphered, which does not connect with anything, if not to something which would always have to do with the physical space of contemplation. First of all, there is the place occupied by the spots in each of the villas. It is not haphazard or insignificant, incorporated as it is, as we have seen, at a distance, in the axis of the entrance gate, like a target. When visitors enter their bedroom, they are riveted to this point which radiates over the whole space, and lends it a chromatic note. The spot does not merge with the room's furnishings; it stands markedly apart, while at the same time producing a sensation of ambience just above the bedroom's large bath. As in Proust's novelistic world, we can talk here of discontinuous spaces, enjoying an extra-territorial privilege. The spots are placed in a state of weightlessness; the arrangement is abstract, producing a curious sensation of *discrepancy* in relation to reality: art has to create something *different*.

For far from being frozen, the form of these spots is in fact always moving and shifting. Placed at eye level, in a very aerial situation, the spots take on a star-like look, and their distribution in each of the villas is constellation-like. It is here that they unwittingly introduce an uncertain ratio of scale. Are they large or small? What scale (macro/micro) are we on? Out of scale, "almost out of this world". Here there is both measure and excess, in an "in-between" set which, in its own way, refers to a classical polarity established by Kant between the beautiful and the sublime. For Kant, the beautiful is associated with measure and

moderation (the right arrangement of parts), while the sublime stems from excess and immoderation. The former persuades, the latter delights; the one suits, the other disappropriates. With these spots, Vincent Beaurin subtly plays on the difference between these two manners. Through its curved form and its chromatic saturation, the spot produces a sensation involving something wide and yawning, into which the visitor may project himself: a cosmic abyss, calling to mind the visual sensation of Lucio Fontana's *Concetto spaziale* works, in the intoxicating quest for dizziness, a form of immediate abandonment in the pure sensation of colour. This is its hypnotic aspect. But these spots are also drawn-up geometric forms, with carefully defined outlines. Places where the visible is mastered by the arbitrary nature of geometry. To describe the sense of beauty, the Greeks and the Pythagorean tradition used the words *symmetria* (measure) for sculpture, and *taxis* (order) for the visual arts. Here, symmetry is evident in the installation of the spots in the middle of the room, but it is disturbed by a spatial placement which overtly seeks to go beyond the morphological limits of sculpture, to endow it with a more metaphysical aura.

The first effect of confusion is the suspense of the coloured form. This suspense, which Edmund Burke had already identified among the symptoms of the sublime in art,<sup>8</sup> manages to be developed in many different ways, the most obvious of which is the way the forms actually take flight. In the fuselage of the form there is something specifically aerodynamic, a 'streamlined' effect. But there also comes to mind the idea of a shift of surfaces. The material which Vincent Beaurin uses for his spots, quartz and marble sand, gives a special grain which calls to mind the roughness of a wall rendering. The object stands out from the wall (it makes itself conspicuous) while at the same time merging with its material plane. Here, in a hijacked way, we find the principle dear to the neo-plasticism of Piet Mondrian, that of a possible fusion between the volume and the two-dimensional surface of the plane through a movement of the plane-space. With, as a theoretical corollary, the suspicion of what, in a closed way, might typify the formal bases of each one of the art praxes (painting, sculpture, design, architecture), regardless of the environment in which they are incorporated. The spots are thus experimental models of form, "monuments as abstract forms", as the Polish abstract painter Wladyslaw Strzeminski was fond of putting it, he who was close to the Suprematism of Malevich, for whom painting was bothered by the fatality of illusionism, and architecture by the circumstances of its functionalism, so sculpture became the sole territory of utopian experiments involving forms, the playground of *atopia*.

But unlike the projects of Strzeminski and Mondrian, the relation with the architectural environment does not have to do with integration. For Vincent Beaurin, what is rather involved is guaranteeing the autonomy of the work, and its singularity, and dealing with its particular time-frame. Each one of his spots plays on a subtle variation of shades and tones, where light and shade orchestrate different scores which are incorporated in time. For, every time, the artist simultaneously emphasizes the singularity of the object and its radiating sphere

of influence in the very place where it is put. The sophistication of the matt and radiant surfaces rules out any excessively literal approach to sculpture, and invites viewers to enter into the object's own particular life. This variation on one and the same geometric module echoes the serial practices of those Minimalist artists who made widespread use of the repetition of a simple geometric form. But precisely where modernist tautology won out over the Minimalists, in systems of iterations which systematically brought the phenomenon of equivalence to the fore, Vincent Beaurin tends rather to give precedence to the principle of difference *ad minima*. And when the Minimalists sought to freeze the time-frame of the work (the present time of observation; the bygone time of production), Vincent Beaurin likes underscoring the ongoing updating of sculpture's internal time: its animation within the rhythmic value of *tempo*.

It is possible to readily associate this "musicality" with the metric advocated by Plato in *Timaeus*. In this dialogue, the hold of geometry over representation corresponds to a definition of space (the *extensio*) that can be reduced to a series of relations. In the matter of this *extensio*, Martin Heidegger talked about that capacity for construction "of things which set up spaces".<sup>9</sup> Sculpture is not in discussion with space but an "incorporation which gets places to work, and with these latter brings an opening up of lands for possible inhabitation by human beings."<sup>10</sup> *Khora*, a receptacle of form in *Timaeus*, and a place of inclusion which goes beyond the boundaries of the perceptible and the intelligible,<sup>11</sup> provides a poetic and abstract model for this art of contemplation to which Vincent Beaurin invites us in front of his spots and his arch. He offers us a clue for understanding this art involving a minimal congestion of form in space, a clutter which has the value of a signal. With *Couronne* and with *Arch*, Vincent Beaurin tells us the extent to which these forms in suspense are not merely signs awaiting meaning, but also living ideograms which talk to us about life itself in the physiological activity of line and colour. The strategic choices to diminish the figure (but also the production of objects whose sole transmission is precisely that of a reflecting signal which indicates a presence) are so many moments of assertion: removing everything that may create unresolved tensions which alter the effectiveness of the sign. Or how to render a place singular by means of a sign which already points to its force, therefore beyond any conception of space as a limited resource. "Today", the artist tells us, "space is no longer grasped by way of its expanse, but through a certain concentration, the place. When this latter is efficient, we may then talk about presence". Herein lies a thoroughly romantic interpretation of that Baudelairean *luxe, calme et volupté*—luxury, peace and pleasure.

Pascal Rousseau, born in 1965, is Professor of Contemporary Art History at the Université de Paris I Panthéon-Sorbonne. He has curated the exhibitions "Cosa mentale. Imaginaries of Telepathy of the 20th-Century Art" at the Centre Pompidou Metz (2015), "Fabrice Hyber. Pasteur 'Spirit'" at the Institut Pasteur, Paris (2010), "Sous influence. Résurgences de l'hypnose dans l'art contemporain" at Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (2006).

Translation Simon Pleasance.

Notes:

1- J.W.Goethe, *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*, trans. Maurice Elie, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 297.

2- Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 196.

3-Jutta Müller-Tamm, "Die Empirie des Subjektiven bei Jan Evangelista Purkinje. Zum Verhältnis von Sinnesphysiologie und Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert", *Studien zur Geschichte visuelle Kultur um 1800*, Dresden, Verlag der Kunst, 2001, p. 153-164.

4- Nicholas J. Wade, Josef Brozek, Jiri Hoskovec (ed.), *Purkinje's Vision. The Dawning of Neuroscience*, London, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2001. I am grateful to Javier Arnaldo for having suggested to me the comparison between Delaunay's *Autoportrait* and the Purkinje phenomenon.

5- François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994.

6- *Ibid.*, p. 14.

7- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, Paris, Gallimard, 1988, p. 393.

8-Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), edited by B.Saint Girons, in *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990.

9-Martin Heidegger, "Bâtir, habiter, penser", *Essays and lectures*, Paris, Gallimard, 1958, p.189.

10- Martin Heidegger, "L'art et l'espace", *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 105.

11- Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.



Vincent Beaurin, 2013.

*Couronne*

Consisting of 46 unique colour spots

Polyester, fiber glass, epoxy resin, quartz and marble sands.

46 times ø 71 x 13,5 cm / ø 28 x 5,30 in.

Unique

Commissioned by Cheval Blanc Randheli, Maldives, LVMH group.



Vincent Beaurin, 2013.

*Couronne*

Studio view





Vincent Beaurin, 2013.

*Arch*

Composite materials, epoxy resin, copper.

420 x 555 x 350 cm / 165 x 218 x 138 in.

Unique

Commissioned by Cheval Blanc Randheli, Maldives, LVMH group.

Un cercle de plénitude  
Pascal Rousseau.

L'œuvre de Vincent Beaurin est une exploration sensible des formes et de leur inscription dans l'espace, des « formes-paysages » dont il travaille la variation subtile des couleurs, des surfaces et des matériaux avec la précision d'un ciseleur. Chacune de ses propositions est une *mise en demeure* de la forme. Qu'est-ce à dire ? L'artiste questionne la justesse des formes qu'il produit en jugeant leurs frontières, leurs limites, leurs points d'inflexion : jusqu'où peut-on aller pour alléger la forme de tout encombrement superficiel tout en optimisant sa présence dans le lieu qu'elle occupe. Produire non pas des objets mais des lieux d'habitation du regard ; concevoir la forme non pas comme un objet en plus (un artefact) mais comme un signe en place (une ponctuation). Par cette poétique de la limite et des couleurs atmosphériques, cette œuvre se rattache à l'héritage moderniste des débuts de l'abstraction, tout en rejoignant une histoire au plus long cours qui, de Goethe à Kandinsky, a vu s'affirmer une pensée de la forme en train de se révéler, une « morphologie ». Car les formes que Vincent Beaurin convoque sont avant tout des lieux de gestation du visible où se manifeste une présence qui est le signe d'une plénitude à venir.

### **La vie organique des formes et des couleurs.**

« L'œil ne voit aucune forme. Le clair, l'obscur et la couleur constituent ensemble ce qui pour l'organe distingue un objet de l'autre et les parties de l'objet entre elles. Ainsi édifions nous avec ces trois éléments le monde visible ». (Goethe, Introduction au *Traité des couleurs*, 1810).

Tout part d'abord d'une expérimentation des liens entre forme, couleur et environnement. Aux Maldives, pour Cheval Blanc Randheli, un site d'exception avec lequel il est difficile de rivaliser tant le paysage est en soi un décor de rêve, Vincent Beaurin a choisi de consolider l'effet de ponctuation (un signe en place) par l'œuvre Couronne. Cette œuvre est constituée de quarante six éléments, au format circulaire, convexe et d'un même diamètre, recouvert d'une couche granuleuse de sable de marbre et de quartz colorés que Vincent Beaurin appelle «spots» pour souligner probablement l'effet d'attraction lumineuse. Cette typologie en tondo est identifiable dans sa pratique depuis 2010. Les 46 spots sont répartis dans chacune des quarante six villas du site. À la fois identiques par leur format et uniques par leurs tonalités, on peut penser à un nuancier (à la manière des planches de Michel-Eugène Chevreul, le maître des ateliers de la Manufacture des Gobelins, grand praticien du «contraste simultané des couleurs»), mais la variation ne répond ici à aucune déclinaison du spectre coloré de la lumière, plutôt à de purs jeux individualisés de pulsations optiques. Certaines nuances l'emportent, souvent pastels et cependant à forte capacité vibratoire. Car c'est la vibration qui fait ici office d'élément fédérateur. Chaque spot permet d'accéder à la plénitude de l'ensemble.

Comment l'artiste procède-t-il pour obtenir cet effet vibratoire?

Vincent Beaurin revendique et assume une production manuelle et individualisée des formes, jusqu'aux fonctions les plus répétitives, voire méditatives, à un moment où le bureau de conception s'est souvent substitué à l'atelier. Avec l'atelier (commun au

vocabulaire de l'artiste, de l'artisan et de l'industriel), c'est bien la réconciliation entre conception et réalisation qui est affirmée dans une approche très cognitive de la production d'une œuvre. Une maîtrise ou savoir-faire que Vincent Beaurin acquiert à l'École Boulle pendant ses années d'apprentissage du métier d'orfèvre, lorsqu'il se familiarise avec l'expérience immédiate de la matière, quand former une pièce de métal nécessite une compréhension intuitive qui ne peut s'apprendre que dans la répétition précise du geste.

L'importance et le soin qu'il accorde à la facture de ses objets-sculptures, fait partie intégrante d'une mise en condition de l'esprit. On reconnaît là le souvenir d'une approche philosophique du travail comme émancipation de l'esprit (à la façon d'un Joseph Proud'hon), mais aussi le choix délibéré pour un ancrage de la pratique artistique dans la relation corps/conscience (body/mind). Le cheminement vigilant de la fabrication est à la fois tension et relâchement, concentration et distraction: une lente appropriation de la forme. Celle des spots est ainsi obtenue au moyen d'un affutage progressif du bloc, à la manière de la taille directe en sculpture, qui n'accepte aucune erreur, ni repentir. La précision de cette taille conditionne l'obtention du volume optimal recherché. Car jusqu'où aller dans la réduction du volume, sans que cela ne se fasse au dépend de l'affirmation de sa présence corporelle?

L'analogie la plus instructive serait celle de la « peau gonflée », une forme sur laquelle l'érosion arrive au point limite de la faire disparaître. Dans le gonflement mesuré de ce volume convexe qui peut faire penser à une enflure accidentelle du plan, l'artiste cherche à reconstituer une surface de contact entre ce qui est reconnaissable et ce qui n'est plus reconnaissable : être à la fois présent tout en disparaissant comme objet, cerné et insaisissable simultanément. En d'autres termes, Vincent Beaurin cherche à produire le moment fugitif où les formes sont soulagées de l'identification d'un objet usuel mais sans perdre pour autant le sentiment de réalité des choses. Face à un tableau de paysage figuratif, le spectateur peut éprouver une certaine frustration nourrie par le sentiment de rester toujours derrière la fenêtre. Face au tableau abstrait, il peut expérimenter la sensation enivrante d'être littéralement plongé dans le paysage mais sans véritable repère, un peu perdu. Il fallait donc, pour Vincent Beaurin, élaborer une forme intermédiaire qui permette de dépasser le carreau de la fenêtre (descendre dans le paysage) tout en préservant ses repères (conserver une distance suffisante) : « s'abstraire de » tout en « étant dans la sensation ». C'est, on le verra, un état intermédiaire propre à l'hypnose.

Mais de quelle forme de présence s'agit-il ? On pourrait parler d'une forme *primordiale* dont les contours, instables, se font et se défont dans le frayage de la couleur. C'est là qu'intervient la seconde phase de réalisation des spots : la coloration de la surface. Après avoir « fait » sa forme, Vincent Beaurin la recouvre de sables de quartz et de marbre teintés industriellement aux fortes émanations vibratoires. Il mélange pour cela une quantité selon une jauge préalablement définie pour recouvrir l'intégralité du spot. Après avoir encollé la pièce avec de la résine époxy, il saupoudre la surface de sable. Ce saupoudrage fait office de révélation, au sens photochimique du terme (on parle dans les ateliers de développement argentique d'une « image qui monte », avec un sens assez jouissif d'une magie de l'image). L'artiste répète cette opération une seconde fois après quelques heures nécessaires à la polymérisation ou séchage de la première couche (la deuxième couche permettant de saturer la surface de sable). Le nombre des teintes industrielles du sable étant limité, l'artiste affine ses variations chromatiques en élaborant ses couleurs lui-même par mélange optique. Il s'inspire pour cela des lois

optiques développées dans les manuels de chromatologie, notamment le *Traité des couleurs* de Goethe (1810), celui à qui l'on doit avant Chevreul, le principe de « contraste simultané ».

A partir d'expériences faites sur des rapprochements de différents morceaux de couleurs, Goethe montre combien la vision des couleurs est toute relative et fluctuante. La saisie des couleurs relève désormais d'une géographie « subjective » de la rétine. Il établit pour cela la fameuse distinction entre couleurs chimiques, physiques et physiologiques. C'est cette dernière catégorie qui intéresse Vincent Beaurin. Pour Goethe, une couleur physiologique est une couleur qui se recompose dans la machinerie rétinienne. Un vert (chimiquement produit sur le papier) peut se rehausser en termes de luminosité quand il est rapproché (dans l'espace ou dans le temps) d'un rouge, sa complémentaire. Etc. Le voisinage des couleurs entre elles instaure une mutation permanente des nuances et des intensités. Mais plus que la simple vacillation des couleurs, c'est la façon dont la forme elle-même dépend chez Goethe de ce frissonnement lumineux. Goethe prenait ainsi soin de reconstituer le déploiement physique et temporel de la vision en partant du fonctionnement de l'œil lui-même, un fonctionnement en trois temps : en premier lieu, un contraste de valeur, puis la formation progressive de la couleur qui se fraie un chemin dans le frottement du clair et de l'obscur et, enfin, l'apparition de la forme. Il y voyait l'origine même du projet de la peinture : « Ainsi édifions-nous avec ces trois éléments le monde visible et rendons du même coup la peinture possible, laquelle est capable de produire sur la toile un monde visible beaucoup plus parfait que le monde réel ». Avec Goethe, la peinture devient une affaire de contrastes (valeurs/couleurs), un conflit chaque fois renouvelé à la lisière de possibles débordements où l'œil est en quête permanente d'une possible symbiose avec l'activité lumineuse du monde.

Non pas considérer la couleur comme une division mécanique de la lumière, une dispersion abstraite selon le principe physique du prisme, mais bien appréhender le phénomène de la couleur comme un flux et considérer, tout comme Goethe le fait, que « la lumière n'est pas visible en tant que lumière, mais seulement si elle apparaît sous forme d'image »<sup>1</sup>. C'est cette dimension énergétique de la vision qu'interpelle Vincent Beaurin dans la forme sphérique de ses spots. Elle rappelle l'analogie très goethéenne entre l'œil et le soleil, l'idée ancienne (on la retrouve déjà chez Platon) d'une identité organique entre source et réceptacle de la lumière : « On s'identifie alors avec la couleur. L'œil et l'esprit sont à l'unisson avec elle » (Goethe). Avec ses spots, Vincent Beaurin rejoue cet apprentissage du visible, où l'expérience de la vision s'appuie sur la reconnaissance d'une image primordiale qui parle de la vie elle-même dans la pulsation de la lumière qu'elle diffuse. C'est là que se redéploie une conception toute romantique de la représentation, défendue par Goethe auprès des artistes de l'époque (Turner fut un lecteur assidu de son *Traité des couleurs*, très vite disponible en version anglaise) où la fusion œil/soleil devient le préambule à une vision cosmique (et analogique) de l'activité du Monde, partagée entre le processus d'engendrement des couleurs et le reflet de formes visibles dont la réflexion n'est qu'une variation incessante.

---

<sup>1</sup> . J.W.Goethe, *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*, trad. Maurice Elie, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 297.

Cette sensation cosmique n'est pas anodine dans le contexte paradisiaque de l'archipel du Cheval Blanc Randheli. La perspective du soleil couchant se reflétant sur la mer, y est l'un des *highlights* de l'hôtel. Littéralement posé sur le rivage, avec cette sensation d'un horizon ouvert à perte de vue, la villa peut simultanément faire office de chambre de méditation et de *camera obscura*, dans une mise en abyme de la perception qui joue sur l'écart entre réalité observée et hallucination intérieure. Le spot installé au dessus du bain peut à la fois incarner l'image inversée du soleil (le principe optique de la *camera obscura*) tout en donnant corps à ce que Goethe appelle poétiquement une image lumineuse (*Lichtbild*). Car ces spots soumettent leur surface colorée granuleuse au plan physiologique de l'œil qui, observant la fluctuation des couleurs et des ombres, en dégage un sens intuitif de la gestation du voir. Le plan du visible auquel il est donné de participer dans cette expérience immersive et plutôt contemplative est associé moins à un réel extérieur (un paysage, vu à travers une fenêtre ouverte sur le monde) qu'à un réel, plus hallucinatoire, en pleine complicité organique avec la rétine qui nous le donne à voir. Abandonner un régime perceptif mécanique de la surface colorée (qui a beaucoup irrigué la tradition moderniste du monochrome depuis la proposition constructiviste de Rodchenko et son horizon d'une fin de la peinture, une fin toujours reportée) pour lui préférer une vision dynamique, inscrite dans le temps d'une épiphanie toujours reconduite.

Cette approche, jusque dans l'usage technique d'un grain de sable teinté qui « pixelise » la vibration colorée, fait penser à quelques précédents qui ont ouvert la voie des débuts de l'abstraction. On pense en particulier à toute la veine chromoluministe des premières toiles abstraites, de Frantisek Kupka à Robert Delaunay, des peintres futuristes (Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini) aux expressionnistes allemands (Franz Marc, August Macke), sans oublier les synchronistes américains (Morgan Russell, Stanton MacDonald Wright). La plupart ont repris l'héritage post-impressionniste (l'usage de la touche divisée, la question du mélange optique des couleurs, synthétisée par Signac en 1899 dans *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*). Ce qui restait encore, avec Monet et Signac, du côté de l'observation d'un paysage extérieur, s'est subitement reporté sur cette géographie subjective de la rétine. Car c'est le corps qui devient, de façon inédite, la source d'un phénomène chromatique dégagé du « monde des objets » – ce que Jonathan Crary qualifie d'« expérience optique abstraite », « une vision qui ne représente pas des objets situés au dehors et qui n'y renvoie pas non plus »<sup>2</sup>. Avec, au cœur de cette vision autonome du sujet, le principe de la persistance rétinienne et de l'image dite « consécutive » ou « rémanente ».

L'analyse de la forme couleur qui persiste sur la rétine après une exposition à la lumière ou à une couleur (le « contraste successif ») occupe une partie non négligeable du chapitre que Goethe consacre aux couleurs « physiologiques » dans son *Traité des couleurs*. Mais c'est au tchèque Purkinje, l'auteur d'une *Contribution à la connaissance de la vision dans ses aspects subjectifs* (1819) que l'on doit, dessins à l'appui, une classification plus méthodique des différents types d'images « consécutives »<sup>3</sup>. Non

---

<sup>2</sup>. Jonathan Crary, *op. cit.*, p. 196.

<sup>3</sup>. Jutta Müller-Tamm, « Die Empirie des Subjektiven bei Jan Evangelista Purkinje. Zum Verhältnis von Sinnesphysiologie und Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert », *Studien zur Geschichte visuelle Kultur um 1800*, Dresde, Verlag der Kunst, 2001, p. 153-164.

contient d'inventorier ces différentes classes d'images (effets stroboscopiques, pression physique, stimulation galvanique, distorsions, éblouissements, etc...), il les associe à une recherche sur la sensibilité rétinienne qui permet d'établir une véritable « topographie » des zones de production d'images colorées<sup>4</sup>. L'ordre optique du prisme peut laisser place à l'opposition très goethéenne entre couleurs « chaudes » et « froides » ; certaines couleurs « avancent », d'autres « reculent », leurs combinaisons et leurs voisinages forment une alternance, entre expansion et contraction, où la lumière lutte avec l'ombre dans une systole permanente que le peintre aime à comparer à la pulsation cardiaque. Jan Purkinje avait déjà recouru à cette métaphore organique en utilisant dans ses disques rotatifs la séquence chronophotographique d'un battement de cœur dont il recomposait l'animation. Il s'agit, chaque fois, de montrer combien le regard est porté par le rythme contagieux du battement.

Mais il y a aussi, dans cet usage du jaune et son statut de « couleur de lumière » qu'il acquiert dans l'ensemble *Couronne*, un rappel plus ancien aux dorures des cadres, aux ciels d'or des icônes, à certains fonds de Cimabue ou Fra Angelico. Car Vincent Beaurin aime à considérer l'histoire de la peinture comme une grande encyclopédie universelle de la couleur. Ce sont avant les physiologistes - et leur décomposition du mécanisme rétinien - les peintres qui ont su combiner cet art subtil de l'acuité des couleurs avec un sens de la plénitude. Et Goethe est à ce titre un modèle : à la fois peintre, aquarelliste et physicien. Un art du mélange, où s'expérimente la culture des pigments. Pourquoi donc, dans les spots, Vincent Beaurin a-t-il recouru à ce sable coloré plutôt qu'à des pigments picturaux plus traditionnels ? Pour sa granulométrie. Car ce sable accroît l'effet d'aspérité (rugosité et chatoiement) de la surface et démultiplie le battement des contrastes (simultané/successif). Comme le rappelle l'artiste, la granulation du sable permet de « conjuguer plusieurs types de contrastes dans un mélange ». Car la couleur, selon la logique développée par Goethe contre Newton, n'est pas le résultat d'une décomposition de la lumière blanche mais bien le fruit d'une composition entre lumière et pénombre. Pour Goethe - et c'est un point largement retenu par Vincent Beaurin - , la couleur est en premier lieu un assombrissement de la lumière (Goethe reprend, pour cela, une terminologie empruntée au jésuite polymathe Athanasius Kircher pour qui la lumière est « *lumen opacatum* », une « lumière assombrie »). Toute la vision repose ainsi sur la productivité (à la fois positive et négative) du contraste, de la marge et de la limite. Grâce à la granulation du sable, ces mélanges tiennent plus de la combinaison que du mélange à proprement parler. D'autres contrastes sont bien sûr présents ou à l'œuvre dans ce type de combinaison, mais dans les spots, les qualités des échanges entre couleurs et valeurs régissent aussi l'élaboration de la combinaison des deux couleurs principales : celle qui couvre la partie centrale plane et celle qui couvre la partie périphérique courbe, ainsi que la tension produite par cette combinaison (couleur éclairée/couleur ombrée).

On comprend mieux ici le choix de l'artiste pour ce format hybride, à demi sphérique, car il tend à exalter les propriétés optiques des bords, c'est-à-dire du contour. Entre périphérie (rondeur) et centre (aplat), Vincent Beaurin installe une lisière poreuse qui intensifie la valeur dynamique du duel surface (image)/profondeur (fond). Les spots de Vincent Beaurin jouent beaucoup sur les principes de réfraction, d'irradiation et de

---

<sup>4</sup> . Nicholas J. Wade, Josef Brozek, Jiri Hoskovec (ed.), *Purkinje's Vision. The Dawning of Neuroscience*, Londres, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2001. Je remercie Javier Arnaldo de m'avoir suggéré le rapprochement entre l'*Autoportrait* de Delaunay et le phénomène de Purkinje.

rémanence. L'apparition de ce plan coloré est le fruit de deux antagonismes simultanés : celui qui oppose la surface au fond et celui qui oppose le clair à l'obscur, avec des fluctuations dans les lisières de colorations qui sont le jeu même de l'activité de l'œil. L'effet obtenu peut croître et décroître en fonction de nombreux paramètres (distance à l'objet, luminosité ambiante, etc...) ; il n'est jamais clairement stabilisé pour mieux nous rappeler que la vie de la couleur, c'est la vie tout court. Car cette « intensification » de la couleur désigne clairement une forme de devenir qui n'est pas purement quantitative (un degré de luminosité mesurable) mais qualitative, ouvrant le pas au sentiment confus d'une évolution (une métamorphose) qui n'est pas seulement physiologique et matérielle mais aussi spirituelle.

Vincent Beaurin aime à comparer cet effet à celui de « la langue posée sur les deux lames d'une pile électrique ». Cette métaphore électrique n'est pas anodine. Elle confirme le paradigme magnétique d'une vision fondée sur la polarité. Kupka le devançait dans son fameux traité sur *La Création dans les Arts Plastiques* (1910/1913). Il y réservait de nombreuses analyses au fonctionnement physiologique de l'œil, disséquant le globe oculaire, dessinant les coupes vues de profil, vues de face, les couches internes de la rétine, comme s'il lui fallait entrer dans le mystère de la transformation chimique de l'impression (lumière) en sensation (énergie). A l'appui de nombreux ouvrages d'ophtalmologie et d'anatomie de l'époque, il assimile la rétine à une surface sensible constituée de cellules qui transforment l'impulsion de lumière en décharge électrique informant le cerveau. Le regard est littéralement mis sous tension, porté par la puissance magnétique d'une série de polarités d'où émerge l'identité de la forme et du mouvement (clair/obscur, chaud/froid, excentrique/concentrique, ...).

Que peut bien nous révéler cette conception magnétique de la vision ? Elle inscrit le regard (mais aussi la peinture) dans une logique d'attraction. En convoquant un œil qui, voyant telle couleur est en appétit de sa complémentaire (son opposée sur le cercle chromatique), on assiste à un jeu d'interpellation mutuelle des couleurs entre elles qui répond à une authentique physique de l'aimantation. L'œil voit de l'orangé, il est déjà en désir de sa complémentaire, le bleu, dans une quête permanente de l'opposée qui active la mobilité de la rétine et reproduit dans le corps de l'observateur l'impulsion vibratoire des ondes lumineuses du monde extérieur. La vibration serait ainsi le résultat de ce tropisme rétinien entre les différentes couleurs du prisme, trouvant son apogée dans le « contraste de luminosité » décrit par Chevreul au risque d'oublier l'écart optique entre mélange des lumières et mélange des matières. Très vite, Goethe est allé dans ce sens, à l'instar d'une discussion qu'il a avec le poète Schiller, en novembre 1798 et dont nous conservons aujourd'hui la trace de deux schémas autographes (l'un définit « l'harmonie des couleurs » entre elles, l'autre établit un « rapprochement symbolique avec l'aimant »). Dans la foulée, Goethe propose une « rose des tempéraments », en associant la gamme des couleurs à un clavier des émotions (ce sont aussi les débuts de la vogue du « magnétisme animal », avec Mesmer). On le voit, l'idée d'une polarité des couleurs passe du côté d'un équilibre des humeurs, d'une clinique du bien-être (individuel ou collectif). De nombreux traités de couleurs préconiseront telle couleur pour le repos, telle autre pour l'activité, etc..., ce que l'on retrouve aujourd'hui dans les manuels New Age de chromothérapie. C'est là un autre angle de lecture possible des spots de *Couronne*, réalisés pour Cheval Blanc Randheli. Sans que l'artiste n'ait eu à conditionner le choix de ses couleurs en fonction d'une hypothétique taxinomie du soin, les émanations vibratoires des spots et le jeu délibéré de tension

entre ombre et lumière peuvent produire sur le visiteur un effet de relaxation ou de griserie énergisante propice à la reconstitution d'un équilibre physique et mental. Cette dimension thérapeutique du chromatisme n'est pas étrangère à toute une lecture « anthroposophique » de la vision des couleurs. L'un des grands divulgateurs du *Traité des couleurs* de Goethe au XX<sup>ème</sup> siècle n'est autre que Rudolf Steiner. Ce n'est pas un hasard. Vincent Beaurin connaît bien cette filiation, pour avoir appartenu, dans ses années de formation, au mouvement théosophique - un courant de pensée syncrétique, créé à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle par Helena Blavatsky, se proposant d'établir la synthèse entre évolutionnisme, tradition judéo-chrétienne et philosophie orientale. C'est dans ces milieux ésotériques, très attachés à distinguer différents « plans de réalité », que de nombreux pionniers de l'abstraction (Kandinsky, Kupka, Mondrian, etc..) ont puisé certaines motivations conceptuelles en faveur d'un mode non figuratif de représentation. On sait notamment que ces peintres ont été directement influencé par les traités théosophiques de Charles Leadbeater et Annie Besant sur les auras et la vision directe de la pensée : ou comment les émanations colorées devenaient le langage immédiat et non verbal des états d'âme, visible à l'œil avisé de certains initiés, préparés par des techniques de concentration de l'esprit venues des philosophies orientales (yoga, techniques de méditation). Cet ascendant psychique de la couleur dont Goethe avait ouvert la brèche avec sa « rose des tempéraments » est présent dans les effets d'auras produit à la surface des spots. Leur pulsation optique a quelque chose à voir avec la recherche d'une animation spirituelle de la matière (aura/*anima*). On pourrait parler d'un animisme de la matière picturale porté par la vibration colorée.

L'effet d'aura renvoie aussi à ce que Walter Benjamin entend par ce terme dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Par aura, Benjamin, on le sait, comprend « l'ici et le maintenant de l'œuvre, l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve ». L'aura de l'œuvre est ce qui résiste à sa perte de réalité (dans la reproduction mécanique de l'original, la copie acquiert une autonomie qui menace l'autorité de l'objet de départ) mais aussi à son manque d'authenticité (la copie, reproductible, dégrade la présence en « actualité », efface toute sensation de distance dans l'appropriation facile de l'image, et par là détruit tout sentiment d'unicité et de sacré). L'aura sera donc une affaire de présence et de distance, de présence maintenue dans la juste distance à l'objet. C'est bien là un effet retenu dans les spots. Leur surface très tactile et vibratoire (le grain de sable de quartz ou de marbre) donne à l'objet une forte présence qui irradie autour d'elle et maintient une distance. Regard haptique et présence au lieu vont de pair ; ils sont une affaire de (con)tact.

Car avec les spots, Vincent Beaurin trouve l'occasion de réconcilier l'opposition moderniste entre abstraction et figuration, au moyen d'une forme que l'histoire de l'abstraction a déjà convoquée (le format circulaire en tondo a été adopté dès 1913 par Robert Delaunay dans le *Premier Disque* ; quant à la rondeur convexe du support, elle a été largement utilisée dans l'abstraction californienne des années 60). Car il s'agit pour lui de penser, plus génériquement, l'abstraction comme une manière sensible de trouver sa place dans le monde, face aux objets, face aux autres, face à soi aussi. Et l'on peut alors regarder la configuration spéciale de ces spots sous l'angle de l'emprise hypnotique (le terme d'hypnotisme a été inventé, vers 1850, par James Braid, à partir de la technique de fixation d'un point lumineux). En fixant l'un de ces spots, avec une attention plus soutenue, en le fixant avec l'idée fixe de ne justement pas quitter le champ vibratoire de cette ponctuation chatoyante, très vite le spectateur se rend compte d'une



sensation d'apaisement, un curieux état de suspens entre distraction et absorption. S'extraire, c'est-à-dire s'abstraire du monde, dans le soulagement d'une sortie possible.

C'est l'enjeu, on le sait, du renouveau actuel de l'hypnose, une « hypnose douce » n'étant plus perçue comme une entreprise de suggestion et de sujétion (le mythe du magnétiseur qui manipule ses sujets comme de simples automates) mais bien comme une vigilance accrue qui, selon les mots de François Roustang, « nous fait accéder au pouvoir de configurer le monde »<sup>5</sup>. A la recherche moins d'une personne malléable que d'une situation libre, l'hypnose n'apparaît plus aujourd'hui comme un sommeil de la conscience mais, tout au contraire, comme un état de « veille paradoxale », une vigilance accrue. Dans l'hypnose, le sujet peut retrouver le sentiment d'« exister en dépendance aux choses », plongé dans un champ de forces qui n'est plus arrimé sur le lien ombilical à une autorité tutélaire mais porté par un *rappor*t au monde vécu comme une invention de soi. Comme semblent le confirmer les recherches actuelles sur la neuro-imagerie, la conscience du sujet sous légère induction hypnotique ne serait plus celle d'un moi percevant les objets et les situations, mais d'une instance préalable à la position du sujet face au monde extérieur. En ce sens, l'hypnose est moins une psychologie des états modifiés de conscience qu'une physique des corps, quand ce n'est plus l'imagination qui engendre un état de fascination mais bien plutôt « la veille paradoxale qui permet à l'imagination de se déployer pour transformer nos relations avec les êtres et les choses »<sup>6</sup>. Sous cet angle, le pouvoir d'attraction et de fascination des spots de Vincent Beaurin (on remarquera au passage que le sable est un matériau absorbant, quelque chose qui a métaphoriquement à voir avec l'hypnose) laisse place à un authentique pouvoir organisateur de l'individu face à son environnement. Car le simple effet de fixation distraite du spot, dès l'entrée dans la villa, peut éveiller ce sentiment indistinct d'« anticipation » propice à la rêverie introspective (très proche d'ailleurs de la sensation de liberté que le voyage et l'exotisme du lieu inspirent). Il s'agit de rendre tangible la propre liberté du visiteur, une plasticité *en acte* qui ne vise aucun acte en particulier mais qui s'effectue par résonance, toujours en relation avec son environnement.

### **Un sublime « hors du monde ».**

« Certains lieux que nous voyons toujours isolés nous semblent sans commune mesure avec le reste, presque hors du monde »<sup>7</sup>.

Car ici, la notion d'environnement n'est pas neutre. Le site de Randheli, un îlot parmi une myriade d'autres qui constitue l'archipel des Maldives, s'inscrit dans un contexte géographique exceptionnel. Le « paysage de carte postale », en plein océan Indien. Les spots de Vincent Beaurin, loin de chercher à rivaliser avec ce point de vue panoramique par nature fascinant, jouent sur un subtil art de contrepoint. Pour cela, il faut préalablement établir des seuils, des délimitations de territoire. C'est ce que fait l'artiste en installant à l'entrée de l'îlot une grande arche de bienvenue. Avant de mettre les pieds sur l'île, les visiteurs qui arrivent sur le site en hydravion, sont accueillis sur le

---

<sup>5</sup> . François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994.

<sup>6</sup> . *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> . Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, Paris, Gallimard, 1988, p. 393.

ponton qui les mène vers l'île. Comme signe d'accueil et de bienvenue, ils passent devant une sculpture monumentale installée en plein cœur de l'océan. Le socle, installé sur pilotis, émerge du niveau de la mer ; il soutient une porte au profil très stylisé. Cette arche est à la fois une enseigne, une signalétique du territoire mais aussi le seuil symbolique du lieu. Elle est placée dans l'axe Est Ouest, à 150 mètres du rivage. De loin, on aperçoit une arabesque très graphique qui surfe sur le rivage, telle une vague. On reconnaît aussi la trace épurée d'une double silhouette de cheval (une image quasi subliminale du Cheval Blanc) qui s'est progressivement mué en porte d'accueil, un seuil qui signifie pleinement un passage vers un autre univers. On peut penser à certaines formes codifiées de l'architecture des mosquées, notamment le mihrab (le *sanctuaire*, en arabe), décoré de deux colonnes qui soutiennent une arcature, avec une niche qui indique la direction de la Mecque. Certains mihrabs (celui de Qom notamment) sont surnommés « portes du Paradis ». On peut, tout aussi bien, pour poursuivre la direction vers l'Orient, penser au Torii, notamment celui du sanctuaire d'Itsukushima, à Miyajima, dans la province meurtrie d'Hiroshima au Japon. La porte de bienvenue de Randheli n'a rien de religieux ; elle est le signal d'entrée dans un paradis bien terrestre, mais elle vise à sanctuariser le lieu d'accueil : on entre dans un *autre* lieu, un lieu « hors norme » mais aussi « hors monde ».

Vincent Beaurin joue pleinement avec ce déplacement symbolique des formes (effigie/signe/signal). Cette porte est dans les faits une statue (un objet placé sur un socle), une statue équestre camouflée. L'effigie placée sur le socle a fait l'objet d'une telle épure qu'elle perd en identification ce qu'elle gagne en monumentalité. Mais il ne s'agit pas ici d'un allègement du signe : la forme ajustée conserve, à juste titre, de la complexité dans sa réduction. C'est ce que l'on ressent d'ailleurs dans une définition du volume qui est plus de l'ordre d'une tension extrême de la forme que de son usure (se soustraire de l'image) : tendre vers une forme primordiale du vivant qui aurait perdu de ses attributs trop anthropomorphes. La ligne supérieure de cette porte, son arcature, fait d'ailleurs penser au profil d'un arc tendu. De l'arche à l'arc, et *vice versa*, pour mieux signifier cet effet de tension à l'extrême. On pourrait parler à cette occasion, pour filer la métaphore du profilage aérodynamique, d'un objet furtif comme on parle d'un avion furtif (à la fois monumental et invisible). Vue de profil, la statue devient une simple ligne de fuite. Vue de face, elle devient un monument. Cette porte est autant un seuil qu'un passage entre visible et invisible.

Pour des raisons techniques, la statue est cette fois fabriquée non pas dans l'atelier de l'artiste mais sur un chantier naval de la côte atlantique française. La figure pèse deux cents kilos pour un monument de plus de cinq mètres de largeur sur quatre mètres de hauteur. La structure est creuse, réalisée en matériaux composites, tissus de verre, mousse de polyuréthane, résine époxy et recouverte d'un *antifouling* (une peinture contenant des biocides, destinée à empêcher la fixation d'algues et de structures vivantes sur les coques immergées), constitué de poudre de cuivre à 99% de pureté et de résine. Le cuivre accroche la lumière, joue de somptueux effets de réverbération, brille au soleil, comme un grand miroir. Ce cuivre est appelé à s'oxyder (la statue va ainsi enregistrer l'activité des eaux, de l'océan et du ciel); la sédimentation des couches formera une peau qui se voilera à terme, d'un vert Véronèse plus ou moins vif. C'est ce qui lui donne une dimension picturale, avec ce même jeu sur les ambiguïtés d'aspects (rugueux et doux, absorbant et réfléchissant, lumineux et opaque) et ce même caractère épidermique rencontrés dans les spots comme s'il s'agissait de rappeler combien il est

difficile de parler d'articulation et de contraste sans convoquer la différence ultrasensible entre rugueux (dur, résistant) et doux (mou, englobant).

Ce jeu d'écart et d'alternance (sensible/abstrait) participe de cette curieuse impression du « presque hors monde », « sans commune mesure avec le reste ». Un jeu de mise en place des formes et des signes, avec un sens aigu du lieu et des espacements mais aussi du trajet, du rythme et de l'écart, un goût de la ponctuation où les objets sont *placés* comme les mots d'une phrase cryptée, où les signes sont devenus les hiéroglyphes d'un imaginaire à déchiffrer qui ne relie à rien, sinon à quelque chose qui aurait toujours à voir avec l'espace physique de la contemplation. Il y a d'abord la place qu'occupent les spots dans chacune des villas. Elle n'est pas anodine, inscrite, on l'a vu, à distance, dans l'axe de la porte de l'entrée, comme un point de mire. En entrant dans sa chambre, le visiteur est rivé sur ce point qui rayonne sur l'ensemble de l'espace et lui donne une note chromatique. Le spot ne se confond pas avec l'ameublement de la pièce ; il s'en distingue fortement tout en produisant une sensation d'ambiance juste au dessus du grand bain de la chambre. On peut parler ici, comme dans l'univers romanesque de Proust, d'espaces discontinus, jouissant d'un privilège d'extraterritorialité. Les spots sont placés en état d'apesanteur ; l'agencement est abstrait, produisant une sensation curieuse de *décalage* par rapport au réel : l'art doit créer quelque chose d'*autre*.

Car la forme de ces spots, loin d'être figée, est en fait toujours glissante. Placée à hauteur d'yeux, en situation très aérienne, les spots prennent une allure astrale et leur répartition dans chacune des villas fait figure de constellation. C'est là qu'ils instaurent, de manière inconsciente, un rapport d'échelle incertain. Sont-ils petits, grands ? A quelle échelle (macro/micro) se situe-t-on ? Hors échelle, «presque hors du monde ». Il y a ici à la fois mesure et démesure, dans une scénographie de « l'entre-deux » qui renvoie, à sa manière, à une polarité classique établie par Kant entre le beau et le sublime. Pour Kant, le beau est lié à la mesure (la bonne disposition des parties), quand le sublime relève de la démesure (l'orgueil de la disproportion). Le premier persuade, le second ravit ; l'un agrée, l'autre désapproprie. Avec ces spots, Vincent Beaurin joue subtilement sur l'écart de ces deux modes. Le spot, par sa forme courbe et sa saturation chromatique, produit une sensation de béance dans laquelle peut se projeter le visiteur : un gouffre cosmique, rappelant la sensation visuelle des *Concetto spatale* de Lucio Fontana, dans la recherche grisante du vertige, une forme d'abandon immédiat dans la sensation pure de la couleur. C'est son aspect hypnotique. Mais ces spots sont aussi des formes géométriques arrêtées, aux contours soigneusement définis. Des lieux de maîtrise du visible par l'arbitraire de la géométrie. Pour qualifier le sentiment de beauté, les Grecs et la tradition pythagoricienne employaient les mots de *symmetria* (mesure) pour la sculpture et de *taxis* (ordre) pour les arts visuels. Ici, la symétrie est manifeste dans l'installation des spots au centre de la pièce, mais elle se trouble d'une mise en espace qui cherche ouvertement à dépasser les limites morphologiques de la sculpture pour lui conférer une aura plus méta-physique.

Premier effet de trouble : le suspens de la forme colorée. Ce suspens, qu'Edmund Burke avait déjà repéré parmi les symptômes du sublime en art<sup>8</sup>, trouve à se déployer de multiples manières, dont la plus évidente est l'envol même des formes. Il y a dans le

---

<sup>8</sup> . Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), édité par B Saint Girons, dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990.

fuselage de la forme quelque chose de proprement aérodynamique, un effet *streamline*. Mais l'on pense aussi à l'idée d'un glissement des surfaces. Le matériau qu'utilise Vincent Beaurin pour ses spots, le sable de quartz et de marbre, donne un grain particulier qui rappelle l'aspérité d'un crépis de mur. L'objet se détache du mur (il se singularise) tout en se confondant avec son plan matériel. On retrouve là, détourné, le principe cher au néo-plasticisme de Piet Mondrian, celui d'une fusion possible entre le volume et la surface bidimensionnelle du plan par une migration de l'espace-plan. Avec pour corollaire théorique, la défiance envers ce qui pourrait caractériser, de manière fermée, les bases formelles de chacune des pratiques artistiques (peinture, sculpture, design, architecture), indifférentes à l'environnement dans lequel elles s'inscrivent. Les *spots* sont ainsi des modèles d'expérience de la forme, des « monuments en tant que formes abstraites » comme aimait à le dire le peintre abstrait polonais Wladyslaw Strzeminski, un proche du suprématisme de Malévitch, pour qui la peinture étant gênée par la fatalité de l'illusionnisme et l'architecture par la contingence de son fonctionnalisme, la sculpture devenait le seul territoire d'expérimentations utopiques des formes, le terrain de jeu de l'*atopie*.

Mais contrairement aux projets de Strzeminski ou de Mondrian, le rapport avec l'environnement architectural n'est pas de l'ordre de l'intégration. Pour Vincent Beaurin, il s'agit plutôt de garantir l'autonomie de l'œuvre, sa singularité, d'aménager sa temporalité propre. Chacun de ses spots joue sur une subtile variation de teintes, où l'ombre et la lumière orchestre des partitions différentes qui s'inscrivent dans le temps. Car chaque fois, l'artiste insiste simultanément sur la singularité de l'objet et son rayonnement dans le lieu même de son emplacement. La sophistication des surfaces, mates et radiantées, exclue une approche trop littérale de la sculpture pour inviter le spectateur à entrer dans une vie propre de l'objet. Cette variation sur un même module géométrique fait un écho aux pratiques sérielles des artistes minimalistes qui pratiquaient largement la répétition d'une forme géométrique simple. Mais là où la tautologie moderniste l'emportait chez les minimalistes, dans des systèmes d'itérations qui faisaient systématiquement valoir le phénomène d'équivalence, Vincent Beaurin fait plutôt prévaloir le principe de différence *ad minima*. Et quand les minimalistes cherchaient à fixer le temps de l'œuvre (le temps présent de l'observation ; le temps révolu de la production), Vincent Beaurin aime à souligner l'actualisation permanente du temps intérieur de la sculpture : son animation dans la valeur rythmique du *tempo*.

On peut volontiers associer cette « musicalité » à la métrique défendue par Platon dans le *Timée*. A l'emprise de la géométrie sur la représentation répond dans le *Timée* une définition de l'espace (l'*extensio*) réductible à une série de relations. A propos de cette *extensio*, Martin Heidegger parle de cette capacité de construction « des choses qui mettent en place des espaces »<sup>9</sup>. La sculpture ne serait pas en débat avec l'espace mais « incorporation qui porte-à-l'œuvre des lieux, et avec ceux-ci une ouverture de contrées pour une possible habitation des hommes »<sup>10</sup>. *Khôra*, réceptacle de la forme dans le *Timée*, lieu d'inscription qui excède les frontières du sensible et de l'intelligible<sup>11</sup>, fournit un modèle poétique et abstrait à cet art de la contemplation auquel nous convie Vincent

---

<sup>9</sup> . Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p.189.

<sup>10</sup> . Martin Heidegger, « L'art et l'espace », *Questions IV*, Paris, Gallimard, 1976, p. 105.

<sup>11</sup> . Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

Beaurin devant ses spots et son arche. Il nous donne un indice pour comprendre cet art de l'encombrement minimal de la forme dans l'espace, un encombrement qui a valeur de signal. Avec *Couronne* et avec *Arch*, Vincent Beaurin nous dit combien ces formes en suspend ne sont pas seulement des signes en attente de signification, mais bien des idéogrammes vivants qui nous parle de la vie elle-même dans l'activité physiologique de la ligne et de la couleur. Les choix stratégiques d'amenuisement de la figure (mais aussi la production d'objets dont la seule émission serait justement celle d'un signal réfléchissant qui signale une présence) sont autant de moments d'affirmation : enlever tout ce qui peut créer des tensions non résolues qui altèrent l'efficacité du signe. Ou comment singulariser un lieu au moyen d'un signe qui en désigne déjà la force, au-delà donc d'une conception de l'espace comme ressource limitée. « Aujourd'hui, nous dit l'artiste, l'espace ne s'appréhende plus par l'expansion mais par une certaine concentration, le lieu. Quand ce dernier est efficient, on peut alors parler de présence ». C'est là une interprétation toute romantique du luxe, du calme et de la volupté.