

LA TRANSPARENCE DES MURS

(La transpiration comme mouvement, ou la désoccultation du visible)

Charlotte Beaufort

Explorant depuis de nombreuses années les possibilités plastiques de la lumière dans une perspective qui serait celle d'une enquête esthétique et phénoménologique sur notre relation au monde qui nous entoure, il est naturel pour moi de m'interroger sur ce qui fonde le visible.

Si nous tombons tous d'accord sur le fait qu'il n'y a point de visible sans lumière, il ne faudrait pas omettre de dire qu'inversement, il n'y a point de visible avec la seule lumière. La lumière seule n'est rien sous notre regard sans le jeu de son déplacement dans un milieu invisible ou plus ou moins transparent et sans le jeu de ses interactions avec la matière opaque, plus ou moins dense. Ces interactions de la lumière, nécessaires à la manifestation du visible, induisent en elle toutes sortes d'altérations sous formes de déviations, de décompositions, de soustractions et induisent en nous une multitude de modifications et d'événements.

Le visible, c'est donc ce trio où se mêlent indissociablement lumière, milieu transmetteur (atmosphère-air), et matière—lumière, transparence et opacité. Et pour que la vision puisse avoir lieu, il faut que le milieu environnant soit rempli de lumière et que cette lumière, plus ou moins chargée—ou déchargée—d'information parvienne à notre organe visuel. Le psychologue James Gibson avait clairement décrit le processus perceptif « comme une extraction d'information à partir de la lumière environnante »¹.

Mais cette conception objectivante du visible (liée d'une part aux propriétés physiques de la lumière et d'autre part au fonctionnement de notre système visuel) ne nous informe en rien sur la qualité de l'expérience sensible qui innerve en tout instant comme un nouveau jour notre rapport au monde. Pour ce qui nous occupe donc aujourd'hui, je voudrais commencer par revenir sur la notion de transparence.

Utilisant la lumière comme matériau plastique comme le céramiste, la terre, je pourrais commencer par me dire que du point de vue de sa plasticité, la lumière est diversement complexe. Plusieurs « problèmes » sont en effet à relever ici.

En m'interrogeant (à un niveau très général) sur le processus perceptif, je me dis d'une part que dans la manifestation du visible, la lumière et le milieu dans lequel se déplace la lumière—le milieu transmetteur de l'information—sont la plupart du temps transparents, invisibles, non perçus. Le premier problème donc avec la lumière, c'est qu'on ne la voit pas. Transparente, invisible par nature, lorsque la lumière se manifeste à nos yeux, on se concentre sur ce qu'elle nous offre à voir, sur ce qu'elle nous montre, pointe, désigne et on attribue ses qualités aux objets, au monde matériel. Le second « problème » est que, comme pour le son, la lumière est à la fois bien réelle, elle dispose bien d'une matérialité, mais cette matérialité n'est pas palpable. C'est donc un matériau immatériel, invisible, changeant, impermanent, éphémère.

¹ Dokic, p. 65.

*

Par ailleurs, et ceci n'est pas sans lien avec cette invisibilité, on sait que la transparence et la disparition de la marque de l'artiste sur la toile, a marqué le régime occidental de l'image depuis au moins la Renaissance. Si l'on songe, par exemple, à la technique des primitifs flamands ou à l'hyperréalisme quasi photographique d'un Hans Holbein, l'objectif qui consiste à faire mieux voir passe par ce régime de la transparence dont la perspective géométrique est le mode sans doute le plus spectaculaire qui efface le support au profit d'une illusion de vision traversante. Toutefois, on peut aussi s'interroger sur ce qui se dit de la transparence à travers ce choix d'escamoter visuellement le support. L'art pariétal des cavernes produit son propre effet de transparence, au sens où les représentations animales y sont elles aussi réalistes et produisent le même effet d'apparition, et pourtant la paroi s'y trouve toujours présente et affirmée, voire sciemment utilisée par les peintres des cavernes. Mettre entre parenthèses la question de la représentation et se focaliser sur cette tension entre la transparence et le fond est un des objets des diaphanies.

*

En effet, dans la série des *DIAPHANIES*, la transparence est le point de levier d'une réflexion plastique et esthétique que je mène sur le visible et l'apparaître dans leurs rapports à la matière, à l'espace et au temps avec comme principaux outils la lumière et le mouvement. Conçu en écho avec [TRANSPARENT WALLS < Vue de l'œuvre à la Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières, 2018 - Diaphanies_Beaufort 6-75dpi.jpg >](#), exposée à la Galerie d'art du Parc et créée pour l'exposition *Transparence/Transparaître*, mon exposé développera certains points de cette réflexion en rapport avec la transparence ou le transparaître.

Les *Diaphanies* (étymologiquement « ce qui apparaît à travers » ou, pourquoi pas, « ce qui fait apparaître à travers soi ») font interagir programmation lumineuse et aléas de la lumière du jour pour déployer dans la durée l'apparition-disparition de phénomènes, l'interrogation active de nos modes de perception, les plaisirs visuels et intellectuels que suscitent l'accès à la clarté aussi bien que le brouillage des contours et la confusion des plans.

Les *Diaphanies* s'insèrent dans chaque lieu en fonction de la manière dont celui-ci est habité par la lumière changeante du jour dont les aléas deviennent constitutifs de l'expérience proposée. En effet, les interactions entre une *Diaphanie*, les aléas de la lumière du jour et l'espace sont, pour une part essentielle, incontrôlées et pourtant nécessaires, voire inéluctables. Cette action combinée produit continûment le phénomène évolutif qu'est la diaphanie.

2. Dia/positive

Si les éléments qui fondent cette série sont l'espace, l'association de la lumière naturelle et artificielle et le mouvement, la question s'est posée du statut (et de l'importance) que je souhaitais donner à ce qui est le plus souvent perçu comme une image, un contenu projeté.

Utilisant un projecteur qui me permet à la fois de cadrer le cône de lumière et de projeter une image translucide ou en ombre chinoise, je me suis très vite interrogée sur le lien de parenté de ce dispositif avec le projecteur de diapositive.

Historiquement ², l'invention de la lanterne magique remonte au XVII^e siècle, divertissement populaire incontournable dès son invention, elle permettait de projeter dans l'espace une illustration dessinée et peinte à la main. Dessins coloriés projetés en grands formats, et parfois animés manuellement en ajoutant par superposition un second verre, la lanterne magique préfigurait l'animation et le dessin animé. Ce n'est qu'avec l'invention de la photographie que la lanterne magique fut reléguée au second plan, remplacée alors par le projecteur de diapositive devenant un instrument scientifique et répondant parfaitement au désir de donner un effet de réalité. L'invention de la photographie sur plaque de verre par les frères Langenheim remonte aux années 1840³. Le procédé baptisé *hyalotype*, du grec *hyalo*, « le verre » a la particularité de fixer la lumière captée *en positif* (inversible) sur la plaque de verre. Avant de faire l'unanimité et de se généraliser, le terme *dia/positive* décrivant donc le procédé, c'est-à-dire l'idée d'une projection d'un positif à travers une plaque de verre, avait été précédé par d'autres appellations, tels que « plaque de projection », « positif sur verre », « cliché diapositif », « photocopie diapositive », « vue pour projection » ou simplement « vue ».

Force est de constater que malgré l'avènement du cinématographe et l'évolution des technologies, ce mode simple de monstration des images fixes continua de susciter l'engouement et d'être utilisé par un large public tout au long du XX^e siècle, jusqu'à l'apparition de sa version numérique avec le Powerpoint. Concernant la photographie, il est intéressant de rappeler que celle-ci disposait dès son apparition de deux modes de monstration : la projection de positif et le tirage papier (à partir de négatifs). Malgré l'intérêt que suscita la projection photographique pour ses qualités plastiques et esthétiques liées à la lumière réelle, rayonnante, vibratoire, « vivante »—qualité décrites et technique défendue par certains artistes comme Alfred Stieglitz et Antonin Personnaz—, c'est le mode de monstration du tirage qui l'emporta sur la projection. La projection était trop lourde techniquement, trop onéreuse, contraignante, éphémère et donc moins accessible.

Si j'ai fait ce bref détour par l'histoire de la projection d'image fixe, c'est parce qu'il me semble que c'est autour de la question de la monstration et du statut de l'image sur plaque de verre que se cristallisent les premiers points de convergence et de divergence entre la diaphanie et la diapositive.

Lorsque j'ai commencé à travailler sur les *Diaphanies*, le contenu projeté a tout de suite été problématique dans le sens où son statut contrarie l'habitude du public reposant sur l'idée de voir quelque chose, de voir grand et avec précision. Il faut comprendre que le principe à l'œuvre dans cette série est un intérêt pour la lumière dans son rapport au réel visible et à l'apparaître et non le désir de donner accès à une image. La diaphanie va donc à l'encontre du « désir d'image » et de toute l'histoire de la projection depuis la lanterne magique. Dans

² Cf. *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*. Catalogue d'exposition. Dirs. Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon, Caroline Sandrin, Emilie Delcambre Hirsch. Collection - Musée de l'Élysée N°5. Lausanne : Les Éditions Noir sur Blanc, Musée de l'Élysée Lausanne, 2017.

³ Breveté en 1850.

une large mesure, le contenu projeté est secondaire, voire tout à fait inessentiel en tant que contenu potentiellement symbolique.

Ainsi, il importe de retenir que les *Diaphanies* ne sont composées que d'un flux lumineux passé au filtre d'une plaque de verre transparent, gratté, gravé, dépoli, mais sans aucun ajout de matière opaque qui servirait par occultation à dessiner une image ou des contours comme dans une grisaille médiévale. Tous les phénomènes visuels assimilables à des contours, des traits ou des textures ne sont que des manifestations diverses de la lumière et de son passage effectif mais varié à travers des modes travaillés de la pure et simple transparence du verre—d'où le nom de *dia-phanie*.

S'il est impossible d'échapper au phénomène de projection imaginaire, il importe que ce qui est appréhendé par le spectateur ne soit pas perçu d'abord comme un contenu ou une image.

Les plaques de verre des *Diaphanies* ne sont ni des illustrations ni des photographies, mais bien plutôt une matière réelle translucide, continuant à vivre et à s'altérer, appartenant au présent et à l'espace au même titre que le mur sur lequel elles nous apparaissent—et dont elles interrogent le statut (j'y reviendrai tout à l'heure). Elles portent la trace du temps, de l'usure du matériau qui a été raclé, griffé, incisé, poli, diversement attaqué... et la projection rend compte de l'épaisseur et des vicissitudes du matériau. Il ne s'agit pas d'une « image enregistrée », en fait il s'agit à peine d'une image, certainement pas d'une image *de* quelque chose, mais plutôt d'un matériau autographique (et non allographique comme la diapositive).

Ni image, ni photographie, ni diapositive, les diaphanies explorent donc, avec la lumière, une gamme d'effets et de statuts spécifiques, entre phénomène et événement. Car, si la projection semble être le cœur du dispositif, l'enjeu n'est pas celui d'une projection ou d'une monstration. La projection n'est ici qu'un mode d'utilisation de la lumière afin de produire des phénomènes perceptuels : ainsi, il n'y a pas de point de vue déterminé, les conditions lumineuses évoluent, le spectateur est libre de se déplacer en permanence.

Le choix d'utiliser un projecteur relève donc plutôt d'un mode opératoire qui inclut un ensemble d'éléments que sont la lumière du projecteur, la lumière naturelle ambiante, la partition de lumière artificielle et la partition de la lumière ambiante, leurs mouvements autonomes et réciproques, leurs effets aléatoires et le lieu dans lequel des phénomènes peuvent ainsi apparaître. Ce qui est à l'œuvre ici c'est l'ensemble de ce dispositif, c'est le mouvement et la rencontre de ces deux lumières et de ces transparences dans leurs interactions avec la matière et l'espace. De surcroît, outre le fait qu'il pourrait très bien n'y avoir qu'une plaque de verre transparente, le projecteur ne relève pas d'un choix de monstration, puisque le but n'est pas de montrer mais de *faire voir*—intransitivement, pour ainsi dire.

Malgré le dispositif de projection, ni l'image, ni la monstration ne sont donc en jeu dans les *Diaphanies*. Il ne s'agit pas de projeter, d'éclairer, de montrer, ni même d'indiquer, mais de donner accès aux phénomènes que produit la rencontre des lumières et de la matière.

Si, on l'a compris, le principe de la diaphanie ne consiste pas à projeter une image sur un support faisant office d'écran, mais à produire des phénomènes interrogeant diverses

dimensions du visible, il reste à décrire au moins deux aspects importants que sont la programmation et ce qui fait l'objet du titre choisi pour l'exposition de Trois Rivières, à savoir la question de la transparence des murs...

3. *Transparent Walls* : la transparence/transparition des murs

Que le contenu de l'image n'est pas la visée, cela est renforcé par les évolutions constantes—programmées et non-programmées—de la visibilité des diaphanies. En insistant sur le changement et le mouvement de disparition, plutôt que sur l'apparition, elles soulignent le moment de la déprise de la référence.

C'est que les *Diaphanies* focalisent l'attention sur la disparition—sur le mode d'une « phénoménologie négative » ou de l'inapparent. Le phénomène apparaît tout autant dans le mouvement de la disparition de la *Diaphanie* que dans son mouvement d'apparition. La disparition produit l'expérience positive d'un retrait, d'une absence dynamique, l'expérience rétensive de la trace dans le *blanc restant*. Alors, le mur, préférablement texturé et singulier, distinct du pur plan abstrait de projection, reprend une présence nouvelle et inédite—non pas uniquement sa présence de mur, comme si nous avions soudain un accès plus immédiat ou ravivé au réel, mais une présence d'une nature différente, inapparente, en partie résiduelle, liée aux phénomènes disparus ou disparaissants. Car si, dans le contexte d'une diaphanie qui n'est pas une projection, le mur n'est pas un écran, il n'est pas non plus simple présence brute de mur ravivée par l'attention que le spectateur est amené à diriger vers lui, car il demeure, au moins fugitivement, indissociable de ce qui s'y passe ou de ce qui s'y est passé...

Pour finir, il me faut donc en venir plus spécifiquement à l'installation que j'ai proposée ici et qui se concentre sur ce qui se joue autour ou à propos du mur. Quand une diaphanie est projetée dans l'obscurité, la baisse de l'intensité lumineuse fait disparaître simultanément la lumière projetée et le mur qui la reçoit.

Lorsque la diaphanie est installée en lumière du jour, elle évolue selon sa propre programmation et l'évolution lente ou rapide de la lumière ambiante. Mais quand la lumière artificielle du faisceau s'éteint, le mur reste perceptible comme un élément de qui ce apparaissait et qui a disparu. Dès lors, le mur n'apparaît plus comme un simple adjuvant, un facilitateur subalterne de l'« image », mais comme un élément à part entière de l'expérience. Au lieu d'être le support d'une projection, il devient le fond de la perception.

C'est à partir de cette réflexion que j'ai choisi de travailler mes plaques de verre comme des surfaces usées, pelées, grattées, décrépitees, plus ou moins aléatoirement graffitées, pour insister sur leur dimension pariétale. À première vue, trois murs transparents se succèdent, se surimposent, apparaissent et disparaissent en feuilletés variables sur fond d'un mur opaque et solide. A l'image de Léonard contemplant les taches et lézardes d'un vieux mur, libre à chacun d'y « projeter » les images qui lui viennent, mais là n'est pas véritablement le propos.

La question est celle de la transparence, ou plus précisément du mouvement de la transparition. Les mouvements lents d'apparition et de disparition des murs—il importe que ceci se fasse dans une lenteur mesurée—, la manière dont ils s'effacent l'un l'autre, se

traversent mutuellement par échange de plans, montrent que c'est leur transparence qui rend sensible le mouvement de leur apparition—qui dès lors devient une transposition.

Mais si tout ce jeu ne fonctionne que par l'existence du mur réel, ce mur réel lui-même finit par n'être plus qu'un quatrième mur du dispositif qui rejoint les trois autres dans le ballet unique de leurs transpositions mutuelles. Ce qui vaut pour les trois murs immatériels vaut alors aussi pour le mur solide : il devient possible de le voir apparaître par transposition, de le voir s'animer de sa transparence spécifique. Ainsi devenu transparent à son tour, il apparaît comme le fond nécessaire à la perception du visible, ce à travers quoi les choses peuvent apparaître, comme un diaphane pariétal qui permet d'ouvrir la caverne à la vie et au monde au-delà du mur. Le mur se manifeste alors comme diaphanie.

Charlotte Beaufort