

Bernard VOUILLOUX

Le rayon, l'ambiance

Paysages

Imaginons un paysage quelconque sous un ciel dégagé. Du matin jusqu'au soir et selon les saisons, nous voyons ses aspects, ses formes, ses couleurs et ses textures se modifier insensiblement au gré des positions successives occupées par le soleil. De toutes choses que nous voyons dans ces conditions, nous disons volontiers qu'elles *baignent* dans la lumière. De fait, celle-ci, diffuse et comme vaporisée, semble moins leur arriver qu'en sourdre, en émaner, comme si elle en imbibait, en imprégnait les moindres particules, indiscernable de leur substance même : « La lumière est presque la photographie », a dit Walker Evans. De la légende de Danaé, ce que nous voulons retenir alors, c'est moins l'or – car cela pourrait être l'argent, le mercure ou le plomb –, ou la pluie tombant du ciel, que cet apparemment secret de la lumière et de la liquidité, la seule différence étant que la première peut passer à travers les flancs translucides du vase de cristal par quoi est figurée traditionnellement la virginité de Marie, ce jardin clos qu'un air subtil venu du dehors va faire fleurir. Le jeu des ombres, qui module le relief des formes et la plus ou moins grande intensité des couleurs, nous pouvons, certes, lui assigner une source – le soleil ou la lune, quand ce n'est pas l'Esprit saint. Reste que ce que nous percevons, c'est moins la lumière du soleil ou de la lune que les choses en tant qu'elles sont éclairées (plutôt qu'illuminées) : ce fut la grande leçon des peintres paysagistes, Claude, Turner, Pissarro, Cézanne... La lumière peut bien être reconduite causalement à sa source, il n'empêche : nous l'éprouvons comme immanente aux choses – venant du dehors, mais montant du dedans. Tout se passe dès lors comme si les choses en leur apparence jouaient les colorations changeantes d'un épiderme, les « nuances » de l'incarnat. Une peau, une membrane ou un film photosensible, oui, c'est ainsi que nous apparaissent les choses plongées dans le bain de la clarté solaire ou lunaire : elles vibrent sourdement ou brillamment, palpitent subtilement dans la lumière. Si cette dernière est ce qui les rend visibles, nous nous arrêtons davantage à ses effets qu'à cette cause première. Comme l'écrit Henry Maldiney, lorsque « une lumière neuve, jamais vue, tombe sur un paysage familier », c'est comme si se faisait entendre ce que les Japonais appellent le « Ah ! » des choses. Face à de tels paysages – mieux : *au milieu de* tels paysages, nous faisons l'expérience d'une immanence de la lumière : nous faisons l'expérience de la chose éclairée, et par là même éclairante ; nous nous mouvons dans cet état éclairé-éclairant du monde qui en définit l'*ambiance*. Par là, la lumière rejoint l'élément sonore, et en particulier la voix : l'*ambiance* est à l'une ce que la *Stimmung* est à l'autre, toutes deux constituant cette tonalité d'expérience dont la clé préconditionne nos perceptions. Le bleu du ciel, certains matins, peut avoir l'immobilité vibrante des fonds

d'or dans les primitifs italiens : nous ne voyons pas le bleu (« Regardez... ces bleus, ces bleus sous les pins », disait Cézanne à Gasquet), nous voyons en bleu. Pour un peu, nous semble-t-il, le monde s'ouvrirait comme une cosse sur le fruit. Mais ce ne serait jamais que sur lui-même, car cette mince pellicule où *consiste* la lumière ne recouvre rien que d'autres couches filmiques, ce que l'on appelle précisément des *aspects*. Que la lumière émane continûment de ce à quoi elle est immanente, cela signifie en effet qu'elle se donne sans réserve, à fond(s) perdu.

Mais voici qu'au-dessus de ce même paysage se forment de gros amoncellements de nuages épais qui masquent par intermittences le soleil. Lorsque celui-ci est caché, les choses ne disparaissent pas pour autant à la vue : il ne faudrait pas moins qu'une éclipse complète pour qu'il en aille ainsi – et encore : il reste toujours suffisamment de lumière, comme le rappelaient les théologiens médiévaux... C'est seulement la couleur générale du bain qui s'est modifiée : aux gammes froides ou chaudes déclinées au fil des heures et des saisons s'est substituée une palette assourdie, fuligineuse, plombée, mercurielle. Fondamentalement, sous un ciel couvert, le mode d'être de la lumière demeure celui des choses qui y sont immergées comme dans un bain révélateur. En revanche, c'est sur un tout autre mode que nous percevons la lumière lorsque celle-ci filtre ou fuse en longs faisceaux mobiles à travers ces architectures nuageuses dont Fosco Maraini a si merveilleusement parlé dans son *Nuvolario*. La lumière est pour ainsi dire rendue sensible, palpable, par les nuées qu'elle traverse : le *rayon* est l'état révélé de la lumière. C'est parce qu'elle est ici occultée qu'elle peut jaillir ailleurs. Aussi l'obstacle nuageux fait-il de la lumière un acteur du paysage : par les jours de grand vent, on voit de longs pinceaux passer rapidement sur les plaines, les crêtes, les flancs des montagnes, les toits des villes, fouillant l'étendue qu'elle fait onduler pour y mettre en lumière tel ou tel aspect que rien ne désigne à une telle élection – à la différence des engins volants que cherchent les faisceaux de la défense aérienne – et la fouillant d'une manière totalement aléatoire, contrairement au rayon régulier que projette selon un cercle parfait le faisceau du phare côtier. En de tels moments, nous serions enclins à dire que la lumière perce, déchire les nuées, écarte les ombres comme de lourdes draperies pour frapper soudainement ce sur quoi elle tombe. Si emphatique est ce geste révélateur qu'il semblerait que le rayon est destiné, comme celui du phare, moins à faire voir qu'à être vu. Une telle dramaturgie est celle de la révélation, de l'épiphanie : buisson ardent, Pentecôte, apparitions de la Vierge et de ses saints, c'est bien selon cette modalité du rayon que l'efficace de la Lumière, vecteur de la Grâce, fut figurée longtemps dans la peinture religieuse. Nous appréhendons alors la lumière non comme une condition (un état autant qu'une cause) de la phénoménalité, mais comme son principe même : l'apparaître des apparences, l'ouverture de l'apparaître. Nous l'éprouvons non plus comme immanente aux choses qu'elle baigne, mais comme transcendante à celles qu'elle *désigne* – qu'elle montre, qu'elle dessine, qu'elle signe. Le rayon élit, et donc exclut. D'où

deux destins possibles : désigné par lui, l'être élu est reconnaissable à l'aura dont il rayonne, tandis qu'aux autres est échue la seule contemplation de ce qui apparaît ainsi.

Ce serait sans doute une erreur de superposer à ces deux modes de la lumière l'opposition entre les registres physique et métaphysique. Toute la mystique de la lumière qui s'est construite sur la réinterprétation par le Pseudo-Denys l'Aréopagite et Jean Scot Érigène du monisme plotinien donne au contraire à penser l'inscription de ces deux modes dans un continuum qui ferait passer de la pure Lumière divine (*Lux aeterna*) aux lumières (*lumina*) empiégées dans les ordres les plus inférieurs de la matière. Si le rayon permet d'approcher par analogie la Lumière principielle, la lumière ambiante où baigne tout ce qui est visible sous le soleil en participe également, qui interdit de la sorte la postulation manichéenne d'un principe du Mal radicalement hétérogène à celui du Bien, l'extériorité des Ténèbres à la Lumière. À l'inverse, le rayon et l'ambiance, quand bien même leur perception suscite des postures expérientielles qui en appellent « par figure et en énigme » aux régimes de l'immanence et de la transcendance, ne sont pas moins susceptibles d'être tous deux interprétés dans un paradigme physicaliste. En outre, depuis le 6 août 1945, nous savons que la lumière radiale peut être celle de la destruction.

Artefacts

Les trois arts du dessin ont à connaître, chacun à sa manière, de la lumière.

Dans la peinture, la lumière est une fiction obtenue par le moyen des pigments colorés : à l'inverse de ce qui se passe dans le monde physique (voire métaphysique), c'est la couleur qui fait la lumière. Comme ne manquent pas de le rappeler les iconoclastes, la lumière peinte n'est jamais que l'effet d'un peu de matière blanche plus ou moins diluée. La modulation du coloris introduit le modelé des formes, et donc l'illusion du relief : elle fait tourner les choses, leur donnant de l'air. Et c'est pour corroborer le sentiment de cette illusion que le peintre prend soin de mettre en cohérence ses effets lumineux en les soumettant à une ou plusieurs sources localisables. On raconte que Nicolas Poussin calculait ses effets en prenant modèle sur le jeu des ombres et des lumières que recevait une maquette tridimensionnelle représentant la scène et les personnages à peindre. Durant toute la période qui s'étend entre le Quattrocento et la fin du XIX^e siècle, le rayon et l'ambiance se disputent l'espace du tableau, à des fins sacrées ou profanes. Avec l'introduction de (ou le retour à) la couleur pure posée en aplat, le mode ambiant évince le mode radial et, sans renoncer encore à la profondeur, ne la soumet plus à la perspective optique ni à la vraisemblance des apparences.

Mais un tableau, comme l'entend la postérité d'Alberti, n'est pas qu'un artefact illusionniste : c'est aussi (ou seulement, comme ne manquent pas de le rappeler les iconoclastes) un objet physique, exposé en un lieu qui reçoit plus ou moins la lumière. Dans quelle mesure, le tableau fait-il accueil à la lumière du lieu où nous le voyons ? Au-delà de l'opposition entre le tableau albertien et la peinture fauve, Georges Duthuit voulait distinguer un art entièrement soumis à l'illusion, qui impose sa fiction à un monde dont il dénie la contingence en lui substituant une imitation, et un art qui, au contraire, fait droit à l'ici-maintenant du lieu où nous le rencontrons, qui participe de notre réalité ambiante et par là même nous y fait participer en la requalifiant. Les toutes premières lignes de son tout dernier livre, *Le Feu des signes*, évoquent l'« incomparable douceur » avec laquelle l'art mésopotamien du III^e millénaire combine les « puissances de l'ombre et des clartés » : « Que nous considérons ces vases de Suse, de Mari, d'Alep, et il nous est presque impossible de différencier à première vue le “dedans” et le “dehors” des corps représentés. À chaque touche d'ombre répond l'évident contrepoint du jour. »

La lumière expositionnelle est la seule que connaisse la sculpture. Dans le bas-relief comme dans la ronde-bosse, qu'ils soient obtenus par modelage (*per via di porre*) ou par taille (*per via di levare*), le volume sculptural est tributaire de la lumière naturelle ou artificielle. Un sculpteur soucieux des effets lumineux – un sculpteur luministe, comme il existe des peintres luministes – sera donc celui qui agence les reliefs et les creux du volume en fonction d'une ou de plusieurs sources lumineuses déterminées, non tant celles de l'atelier que celles du lieu où l'œuvre est destinée à être exposée. Ainsi aura procédé le Bernin, qui voulait que ses sculptures ne fussent vues que de face et d'un endroit précis. Nul doute qu'il eût peu approuvé l'usage qui se répandit à Rome à la fin du XVIII^e siècle parmi les amateurs et les connaisseurs et qui consistait à visiter les pinacothèques, la nuit tombée, à la clarté des flambeaux : Winckelmann, Karl-Philipp Moritz, Goethe, Mme de Staël, Stendhal, entre autres, firent état de cet usage, qui avait pour conséquence d'animer les formes sculptées en en démultipliant les aspects. Avec le recul, ce dispositif, qui peut évoquer l'animation (ou, très exactement, l'animation) des peintures pariétales préhistoriques par la lumière des torches, prend place dans la série des inventions qui, depuis l'Eidophysicon de Louthembourg jusqu'à la lanterne magique et au kaléidoscope, visèrent à produire des images en mouvement.

L'architecture, enfin, prise dans sa masse extérieure, fonctionne comme une sculpture. Les spectacles de « son et lumière » qui prennent pour objet ou pour prétexte tels monuments « historiques » ne sont qu'une variante démocratique de la visite des pinacothèques romaines à la lumière des flambeaux. Bien que l'on ait beaucoup disputé de la relation entre le traitement du volume architectural et la qualité de la lumière que déterminent les contraintes du climat, celles-ci ne constituent que l'un des nombreux paramètres que

doivent prendre en compte les bâtisseurs : tout au plus les surfaces extérieures du bâti peuvent-elles être adaptées aux données lumineuses propres à une contrée. En revanche, à l'intérieur du volume, la lumière naturelle est traitée comme un matériau, modulée qu'elle est par le jeu des pleins et des ouvertures pour être tantôt dirigée en de longs rayons traversants, tantôt diffusée en de vastes nappes d'une ambiance étale.

L'intérieur du volume architectural peut être comparé à celui de ces pièges à lumière que sont, à divers titres, la boîte de Brunelleschi, la chambre noire qu'utilisèrent les contemporains de Vermeer ou encore la chambre claire de l'appareil photographique. Réciproquement, ces dispositifs optiques ne font qu'exploiter la propriété d'écran ou d'obturateur que les murs remplissent par rapport à l'œil des ouvertures : « Exposé à la lumière qui inonde la pièce, le film photographique ne produit pas d'image, il ne fonctionne de la façon souhaitée que s'il est protégé de la lumière diffuse par les parois de l'appareil et par le diaphragme » (Erwin Straus). Si l'image photographique et l'image cinématographique sont phénoménalement proches de l'image picturale, ce sont, génétiquement, des dérivés de l'architecture. Mais les chambres elles-mêmes, qu'elles soient architecturales ou optiques, ne sont que des modélisations des propriétés physiologiques assurant la réception de la lumière : le diaphragme et les fenêtres avec leurs rideaux, leurs stores, leurs volets ou leurs persiennes, remplissent l'office de l'iris et des paupières. La possibilité de « faire la lumière » suppose celle de « faire le noir », et réciproquement. *The Dark Face of the Light* était le sous-titre de l'exposition organisée par le commissaire du pavillon japonais, Chihiro Minato, lors de la 52^e Biennale de Venise, en 2007 : *Is there a Future for Our Past* montrait mille cinq cents des frottages réalisés par Masao Okabe à partir des dalles de pierre du quai de la gare d'Ujina, l'ancien port d'Hiroshima. Procédant par empreinte, à l'instar de la photographie, la technique employée fait *revenir* les moindres accidents de la pierre, que la chaleur dégagée par la bombe a fondue par endroits en la portant à la température de la fusion : le crayon noir frottant le papier blanc, c'est un peu ce que Henry Fox Talbot appelait le « pinceau de la nature », ce rayon de lumière qui révèle l'empreinte graphique des choses.

Chambres

À Billère, Anthony McCall et Charlotte Beaufort tirent parti des conditions d'un volume architectural entièrement clos : dans les salles qu'ils investissent, aucune ouverture ne ménage d'accès à la lumière naturelle, puisque, passée l'entrée, un système de rideaux ou de sas se referme derrière les visiteurs, qui les coupe du reste du bâtiment (d'anciens abattoirs). Les chambres, ici, sont absolument obscures – leur opacité est celle des grottes profondes, des cryptes ou des tombeaux. Et c'est dans cette opacité que se joue la lumière.

Pour peu que l'on accepte la fiction selon laquelle ces installations nous font pénétrer dans l'intérieur de la *camera*, ce qu'elles nous proposent ne peut être qu'en deçà de l'image : la lumière, qui fait voir, est tout ce qu'il y a à y voir ; elle est donc l'objet et le médium de la vision. Les chambres de Billère sont, en ce sens, *réflexives*. Mais cette donnée première, les deux artistes la traitent différemment.

Anthony McCall dispose le long d'une paroi des projecteurs qui émettent des faisceaux d'une lumière intense qu'une rotation déplace périodiquement selon des angles calculés. Ces faisceaux horizontaux qui tranchent l'obscurité en arêtes vives reçoivent un surcroît de matérialité non seulement du brouillard dégagé par les fumigènes, mais des corps des visiteurs qui les traversent. Parce que les déplacements de ceux-ci ne sauraient obéir à aucune régularité prévisible, pas davantage que la rotation des faisceaux ne mime les processions de la lumière naturelle, les rayons brisent, fragmentent, redessinent de manière aléatoire tout ce qu'ils prennent dans leur champ. Dans le même temps, les corps qui s'interposent, brisent, fragmentent, redessinent les rayons, le corps-écran produisant des béances obscures, des « trous noirs » dans la matière lumineuse qu'il interrompt. La réciprocité est complète : la lumière fait voir les corps, lesquels font voir la lumière – et tous deux font voir l'obscurité. Parfaite illustration de la solidarité liant, selon Jean Paulhan, le clair et l'obscur : « Les grains de poussière que nous voyons mener leur danse dans le rayon de soleil qui traverse une chambre obscure ne se montreraient pas à nous si chacun d'eux n'avait sa face noire. » Que le rayon soit projeté latéralement (l'œuvre s'intitule *You and I, Horizontal*, 2005) ne vient pas seulement contredire la verticalité de l'expérience épiphanique, fût-elle profane, voire profanatoire : la stupeur des visiteurs saisis, épinglés par les rayons comme par autant de flèches n'est pas celle, sacrée, de l'élus révélé par la lumière de la révélation, mais celle de petits animaux pris dans la lumière violente des phares d'une voiture.

Le visiteur qui entre dans la chambre de Charlotte Beaufort est immédiatement plongé dans un bain de lumière colorée (*Sans titre n° 2*, 2008). Celle-ci provient de longues ouvertures verticales qui fendent la paroi à intervalles réguliers. Elle en sourd selon un flux constant, passant insensiblement d'une couleur à l'autre. Une telle description fait cependant la part trop belle à ce que chacun peut reconstruire du dispositif technique qui rend possible l'expérience, le parallélépipède initial ayant été doublé d'une cloison ellipsoïde dans laquelle sont ménagées à intervalles réguliers les fentes verticales. À en rester au seul plan de la perception, il serait certainement plus juste d'affirmer que nous sommes ou bien devant un alignement de colonnes s'élevant à contre-jour sur un fond lumineux ou bien devant une série de fûts lumineux, colonnes de feu se détachant d'un fond obscur. Coucher de soleil à Paestum ou pyrotechnie ? Ce qui est déstabilisé ici, ce n'est plus le corps organique, module de l'architecture, modèle du tableau et de la statue, mais le rapport entre

le proche et le lointain, le premier plan et l'arrière-plan, c'est-à-dire l'appréciation des distances et des profondeurs, qui structurent la vision : la lumière ronge les distances, dissout les perspectives. Alors que la *moving light* d'Anthony McCall découpe arbitrairement, et quelque peu sauvagement, les corps, la *moving light* de Charlotte Beaufort assure, comme on dit, le spectacle à elle seule, anéantissant, à travers l'effondrement des distances, la possibilité même d'un spectateur, si incertain est celui-ci de sa propre *place*. Tout cela procède d'un renversement paradoxal symétrique de celui qu'opère l'installation de l'artiste britannique. Les longues baies verticales font attendre en effet la projection de rayons ou de pinceaux lumineux. Rien de tel : la lumière les remplit bord à bord, découpée à vif par les pleins de la paroi – ou, aussi bien, découpant celle-ci –, mais sans que soit perceptible à distance une différence quelconque entre un plein et un vide, un creux et un relief. Contenue dans son cartouche étroit, la matière lumineuse *vire* sur elle-même – aussi lentement qu'en un orgasme silencieux un visage renversé, refermé sur sa jouissance –, nous laissant même dans la plus grande incertitude quant à sa qualification spatiale, bande plate ou colonne. Rayons sans rayonnement autre que celui de l'ambiance qu'elles diffusent, ces bandes ou ces colonnes dont nous ne savons si elles sont derrière ou devant affirment sereinement l'immanente profusion de l'apparaître.

Exposition *Moving Light* : Anthony McCall, Charlotte Beaufort à l'Espace d'art contemporain Pau-Pyrénées : Le Bel Ordinaire : (anciennement Pôle Culturel Intercommunal) du 10 janvier au 16 février 2008.