

« Les visibles eux-mêmes, en fin de compte,  
ne sont centrés que sur le noyau d'absence »<sup>2</sup>

Maurice Merleau-Ponty

L'apparence des œuvres de Caroline Tapernoux convoque avec immédiateté un espace de rencontre sensoriel. La mixtion entre la lumière et les matières que l'artiste coupe, chauffe, perce, cambre, fond, assemble... entretient une épiphanie dans laquelle le regard s'immerge spontanément et au sein de laquelle le visible se décuple. En effet, les réfractions et diffractions multiples qu'ordonne la lumière sur les supports qu'elle caresse dessinent, au-delà des matériaux mêmes, la transfiguration de ces derniers. Les membranes lumineuses qui en découlent n'animent pas seulement le lieu de monstration, l'imaginaire de chacun est pareillement sollicité. Ainsi, aux abords de ces compositions opalescentes, se rencontrent tour à tour une vague, un nuage, un linge, un drapé, du feuillage ou un simple pli... Autant de chimères que les volutes de lumière peuvent à volonté multiplier et que la pensée visuelle peut inlassablement interpréter. Cette étape contemplative, méditative et onirique correspond à une première rencontre, à une entrevue, pendant laquelle les choses sont vues de façon ludique, avec comme simple objectif de recouvrer, de repérer, de reconnaître, voire de reconstituer une figure familière dans le visible. Mais là ne se situe pas la totalité, ni la finalité, et encore moins la finesse du travail de Caroline. Elle sait, nous savons, que : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. »<sup>3</sup> Fait rassurant, de l'autre côté de ce visible liminaire, par-delà l'apparence, advient l'apparition, le « noyau d'absence » que pointe Merleau-Ponty. Une question se pose alors : Que subsiste-t-il du/de visible une fois consommée cette dialectique de la forme, une fois le potentiel déictique dépassé ? La problématique est vaste, sûrement trop vaste... Reste que la question se pose réellement et qu'il faut à minima entamer une réponse.

Dans le visible de ces objets, particulièrement avec les reflets des Priplak et les ombres portées de certaines suspensions, s'origine une première impulsion du regard. Cette dernière identifie, exemplifie, mais elle ne croise en aucune place la quintessence des œuvres qui, elle, reste en retrait, en marge du visible. Et pour cause : « Toute chose de la sorte est à elle-même son propre voile, [et] s'enveloppe pour ainsi dire de son évidence qui l'occulte » comme l'énonce Roger Munier dans son essai auquel nous empruntons ici le titre. Il en va de même pour les pièces de Caroline. Comprenons par là que la présence palpable des substances utilisées (altuglas, polyester, verre, miroir, fer, aluminium...) et leurs projections protéiformes donnent un visible qui obstrue temporairement l'accès aux fondements d'une sculpture dont la genèse rejoint indéniablement d'autres formes d'art [nous pensons en particulier à l'architecture et à la photographie, aussi éloigné que cela puisse paraître].

La vie, la lumière et le vide tissent en effet un solide lien avec l'architecture. Cette triade, qui, dans ces œuvres, découle directement de la transparence, est également un métronome pour l'espace architectural. Le rythme de vie d'un lieu, son éclaircissement, sa respiration sont autant de paramètres que les suspensions répercutent et prolongent. Certaines d'entre elles, placées à demeure, fonctionnent même comme marque-page des déplacements d'air, ou comme un cadran solaire. Présence indicielle de l'espace qu'elles occupent ; baromètre de la lumière et de l'air, autrement dit du visible et de l'invisible... Sur un registre tout proche, est-il vraiment nécessaire d'ajouter à cela que bon nombre des films de polyester installés sous verre et encadrés de blanc ont des allures de maquettes ? Cela semble évident. Pour conjuguer reconnaissance des formes et architecture, disons alors qu'au hasard des ombres que génèrent ces films, se retrouvent parfois

quelques vases en verre d'Alvar Aalto, ou que la physionomie organique de certains reflets des suspensions tutoie, l'espace d'un instant, les courbures des toitures flottantes d'un Eero Saarinen ainsi que le sentiment de battement d'ailes qui s'en dégage [cf. Trans World Airlines terminal, New-York]. Mais nous le répétons, au-delà de ces réminiscences, le point de rencontre entre ces sculptures et l'architecture se tient au niveau du pneuma, du souffle, qui habite ces œuvres.

Caroline accorde d'ailleurs, de temps à autre, ses installations avec un accompagnement sonore, ce qui a pour effet d'orchestrer une rythmique vibratoire de la lumière, laquelle donne à son tour un « corps » aux ondes hertziennes. Magie d'une réunion oscillatoire d'ondes de même famille qui, se traduisant mutuellement, se rendent visibles [apparition paradoxale du son dans la transparence et réciproquement]. De ce croisement surgit une allégorie de l'architecture. Compilation réussie dont la sobriété n'a d'égal que son extrême richesse.

Autre connivence poétique susnommée : la photographie. La marque de l'élément lumineux, sa qualité variable et ses effets divers renvoient, presque étymologiquement, au médium. L'aspect noir et blanc et ses demi-valeurs alimentent sûrement cette connotation. Mais, à mieux considérer l'action lumineuse et son devenir dans l'œuvre, il s'avèrerait plutôt que ces constructions dessinent un envers de l'image argentique. En effet, les sculptures de Caroline lubrifient et animent la lumière alors que la photographie l'assèche et la retient. Tandis que ces objets répercutent le déplacement lumineux, les images plates le fixent. Pendant que l'un apprivoise lentement, l'autre capture instantanément. Ceci étant, nous ne cherchons pas à valoriser le premier en réduisant le second. Il n'y a rien de péjoratif là-dessous. À chaque médium ses valeurs intrinsèques. Quoi qu'il en soit, la désignation par leurs contraires de ces deux modes de relation à la lumière, de ces deux mondes, relève plus de l'oxymore que de la comparaison. Enfin, dans la gestion de l'ombre et de la lumière [épicycle du travail de l'artiste], un phénomène rare se produit : le détachement de l'ombre et de la lumière. Ultime tour de force que nous ne pouvons nous résoudre à garder sous silence. Particulièrement manifeste dans les suspensions, dont les projections murales se dédoublent en ombres portées et en « lumières portées », le matériau inscrit sur les parois à la fois sa forme et sa nature, son contour et son épaisseur, son endroit et son envers, son négatif et son positif, le tout dans un mouvement conjoint qui semble retranscrire une chorégraphie aérienne et imaginaire dans laquelle jamais les protagonistes ne se touchent..., mais toujours se regardent.

À deux pas du film de Wenders, « Les ailes du désir »<sup>4</sup>, le travail de Caroline occupe celui qui mise sur le visible, mais essentiellement, il préoccupe celui qui mise sur l'invisible. La transition entre apparence et apparition ne cesse de se rejouer dans ce travail qui, semble-t-il, lance le désir de voir au-delà de ce qui peut être vu, à savoir, l'Autre de l'œuvre.

David Brunel  
Photographe plasticien  
Docteur en Études psychanalytiques et esthétique  
Enseignant en Sciences de l'art

1] MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 285.

2] PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Editions Denoël, Collection Folio/essais, p. 34.

3] ROGER MUNIER, *L'apparence et l'apparition*, Deyrolle éditeur, 1991.

4] *Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1982. Film en grande partie en noir et blanc, soulignons-le [la couleur n'intervient que pour signaler le passage des anges à la mortalité], dans lequel le désir des sens l'emporte sur l'immortalité.