

# *Modulation diaphane* : enquête sur les pratiques de la peinture transmuée.

On appelle ici *art* l'accomplissement d'un savoir dans une action.<sup>1</sup>

Cet article vise à verbaliser les évolutions d'une démarche d'art « par-delà la démarche »<sup>2</sup> et forme la colonne vertébrale d'un subjectile sur sa trajectoire. Cette trajectoire est paradigmatique pour nous des tentatives contemporaines les plus audacieuses de l'art mais prend sa place pourtant dans le champ « de droit commun » actuel, un champ marchand essentiellement. La convoitise mercantile des milieux pseudo-culturels ne permet pas une plus large connaissance de la production réelle des engagés post-métaphysiques<sup>3</sup> localement, pour dire les choses grossièrement, mais nous subodorons que la transmutation d'un médium vers un autre, celle que nous étudierons ici n'a rien de spécifique, unique. La spéculation intellectuelle n'en sera que plus passionnante en tendant naturellement ainsi vers une généralité, et en pensant la modulation diaphane comme le percept typique des productions de tels « argonautes ».

Il s'agit donc de repérer les codes de la transfiguration d'un médium de base (la peinture) migrant vers un médium plus « nouveaux » et plus moderne en quelque sorte, ce que nous appelons par ailleurs, le subjectile chorétique. Il ne s'agit pas ici de s'attarder sur le « pathos » ou le vécu positionnel colorant les enjeux de cette peinture traversière et de leurs créateurs *sur le fond*, nous le ferons ailleurs, mais de permettre une approche intellectuelle du subjectile de synthèse à deux versants dont nous tenterons une forme de « démonstration ».

Cette réflexion est d'autant plus nécessaire que l'extrême déchéance du médium peinture dans les aprioris du monde de la recherche officielle la condamne, le plus souvent, à une défense réactionnaire de pratique passéiste qui campe sur l'illusion des connaissances techniques (nous en sommes à l'heure où nous écrivons ces pages à Fabienne Verdier singeant Cézanne...), ces pratiques désapprennent de voir le médium comme novateur formel, c'est-à-dire ce qu'il *est* essentiellement.

*Transmuier* (cntrl) : Transformer une substance en changeant sa nature.

Bien sûr la peinture n'est pas « qu'une » substance mais de cette définition simple, nous reprendrons le mot pour l'appliquer à notre toile réduite à sa « substantifique moelle », un textile (pour le cas classique évidemment, la fameuse toile du châssis de l'industrie). Cette réduction, à l'os, vise à révéler en premier lieu, non-pas je ne sais quel

---

<sup>1</sup> . René Daumal, *Le mont analogue*, Paris, Gallimard, 1981, p. 161.

<sup>2</sup> . Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 126 : « Ce qui est irremplaçable dans l'œuvre d'art [...] c'est qu'elle contient mieux que des idées, des *matrices d'idées* ». En italique dans le texte.

<sup>3</sup> . Grossièrement encore, nous dirons qu'il s'agit là de ceux qui accomplissent « l'offrande » de l'être dans le jeu abri/désabri.

exercice basique de *recouvrement* mais l'affirmation première d'une présence de trames tissées. Historiquement, souvenons-nous de la « déconstruction » chère à G70 où Supports/Surfaces, là où l'interface d'une surface transparente (produite par son induction/enduction<sup>4</sup>) est omniprésente, chez Daniel Dezeuze par exemple.

En effet, la *modulation diaphane* pose comme corrélat de base d'agir par transparence, d'avoir une action dans la transparence de cette surface, nous y revenons. Il s'agit alors de constater comment nous passons d'un exercice sur ce produit de l'industrie, souvent le châssis entoilé de préparation blanche (ou un bol d'Arménie...), à un plan irrégulier, mais pénétrable, par la modulation de l'intensité lumineuse et sur un cadre à l'approximation plastique d'apparence artisanale.

Un tel subjectile, quelle que soit sa « forme » ne propose pas un fond, son fond pour la dépose et l'applique des pigments secs ou liquides, là où les couches colorées s'additionnent à partir d'une assise lumineuse de préparation crayeuse, mais avant tout une *profondeur* médiane de séparation (*Cf; ci-dessous*).



Figure 1, Richard Casado-Haloin, *Chassis n 8*, taille inconnue, entoilé 2012, détruit 2016

---

4 . Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Paris, Les Belles Lettres (encre marine), 1995, p. 157 : « *Enduire-Induire*: là réside l'*energia* de la peinture. Sa mise en œuvre. « *Enduire* » : opération première de la peinture »

Comme ci-dessus, cette séparation met en place la distinction claire entre l'avvers / revers et le regard tranche en prenant place dans l'espace donné d'exposition.

La *modulation diaphane* nécessite ces deux phases, deux parties en intermédiation par l'épaisseur d'une membrane. Sur l'avvers, nous sommes ici placés devant (nous apprécions déjà en fait...) un feuil n'étant plus « réfractaire ». Il ne résiste plus en effet à la pénétration lumineuse de *l'endroit* et se laisse, support compris, irrigué entièrement, car « *le diaphane constitue l'étant sans être propre de la lumière* »<sup>5</sup>. Un tel déficit ontologique ne peut constituer donc une résistance mais il nécessite encore l'écranique d'un habitacle/réceptacle constituant son recueil, idoine. Le terme de subjectile est ici pleinement approprié pour qualifier notre méconnaissance (ce pour quoi il faut de la recherche...) que nous avons de cette surface *difforme* qui se reconnaît sans plan (euclidien) clair et sans volumétrie définitive<sup>6</sup>. Nous rapprocherons plus tard ce subjectile de la *chôra* platonicienne point par point et du songe qu'elle préfigure mais cernons plus au près ce qu'une telle modulation apporte et signifie. Par *modulation diaphane* nous aimerions insister sur la construction/composition pratique d'un feuil pictural intégrant en son cœur la surface de portance - et de sorte médiane - afin qu'elle, dans un rapport de participation, transfigure le tout.



Figure 2, Richard Casado-Haloin, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 cm (pro), 2013-14.

---

<sup>5</sup> . Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, Paris, Vrin 1997, p. 224-245.

<sup>6</sup> Le passage de la dimension 2 à 3 semble acquise mais sous une formulation toujours originale.

Dans cette « manière », mais nous sommes en réalité très loin de la peinture, les couches de jus (le plus souvent) s'additionnent différemment car la superposition des couleurs ne percute plus une base « indépassable », mais le fond mouvant d'une base textile à la transparence modulée, et qui de plus, peut sur le revers être plus travaillé encore..., risquons une définition : *la modulation diaphane est l'insistance pratique dans une composition à maintenir, d'une manière ou d'une autre, le flux traversier des lumières dans une surface d'accueil toujours changeante de sorte à incorporer celle-ci (par lux-incorporata, lumen) dans l'entièreté d'un feuil devenu unique.* Voici le contre-jour, (contre-ciel, devrions nous dire), du verso de la page précédente, une scène de tauromachie enfantine.



Figure 3, *Micro-tauromachie enfantine*, verso frontal.

Un tel subjectile intercepte des « flux », pas seulement des dépositions de la virole. Le flux<sup>7</sup> particulier de la lumière, lui, sera pris dans son cours dominant, selon les conditions d'exposition car la moindre fenêtre présente joue sa partie. Les espaces et leurs rapports avec la mise en lieu de l'œuvre sont alors déterminants. Ici l'image d'un ru de montagne (celle du Stagirite aussi, le fameux ruisseau) nous reste utile car un tel flux n'est pas uniforme. Il s'adapte à un « lit » et se modélise ainsi avec lui. Dans cette approche hybride de la peinture, il semble que celle-ci ne cherche plus la stabilisation fixe d'une image donnée mais la conserve d'une potentialité de variation, il n'y a donc plus d'approximation définitive d'une plasticité. Elle semble alors par la même être la dépouille d'une intentionnalité précise et définitive. Nous rapprochons le plus souvent cet

---

7. Il conviendra d'étudier plus avant ce passage au « flux » de la peinture contemporaine.

état particulier du subjectile du songe platonicien de la *chôra*, car en tout point (nous y revenons), cette surface devient une matrice et seul s'amorce possible la variation de l'empreinte. Cette empreinte *matricielle* tend alors comme naturellement à se rapprocher de la notion de « lieu », enfin, (*chôra*) par accumulation de différentes propriétés aboutées<sup>8</sup>.

Nous sommes pourtant bien conscient de ne pouvoir récupérer, ce serait ici une manière inappropriée, l'ensemble des propriétés du troisième genre. Mais en réalité..., c'est vraiment la distinction que Platon opère entre la forme intelligible, immuable et fermée à la transformation, et la forme sensible, à son image mais, elle, engendrée en un « lieu » et perceptible par les sens qui reste seule opérante. C'est bien sûr vers la seconde espèce que l'ensemble des artefacts, des objets plastiques et des œuvres se dirige et demeure, mais il reste que nous associons à une forme sensible des parties, des propriétés, lui étant habituellement étrangères, celle du troisième genre.

Passons en revue celui-ci point par point si le lecteur désire en faire le choix, mais d'autorité, nous avons relégué en partie le rapprochement à faire en bas de page pour éviter une lecture fastidieuse à certain. Pour faire simple..., nous récupérons, au bas mot, trois ou quatre propriétés (ou plus...) du troisième genre dans notre subjectile spatial, notamment par le fait qu'il est *avant tout* un réceptacle (4), mais non plus à la manière d'une peinture réfractaire qui stratifie des opacités, mais à la manière d'un porteur d'empreinte (3). En fin de compte, nos « peintures » ne conservent pas une image fixe, car elles ne conservent pas une forme sensible continûment (1). La surface étant essentiellement un échangeur de lumière, un convertisseur (5) de lumière naturelle en

---

<sup>8</sup>. Nous allons passer en revue maintenant plus soigneusement le *tertium quid*, sans oublier notre dette envers Vasiliu. En quoi se distingue le troisième genre, quelles sont ses propriétés : – (1) il est « ce en quoi » toute chose soumise au devenir devient, en se faisant sa place et en laissant une trace. Une telle trace peut être fuyante et fugace ; – (2) il est en position médiane par rapport à « ce qui devient » et « de quoi naît ce qui devient ». Autrement dit entre l'être éternel et le devenir. Sa position est centrale entre les deux autres genres d'êtres ; – (3) il ne garde aucune forme pareille à celle qu'il reçoit en lui car il n'est qu'un « porteur de l'empreinte ». Ce genre agit comme un transformateur, un échangeur de ce qui se dépose en lui, mais sans conserve, pour le libérer en quelque sorte. La chose qu'il reçoit le met en mouvement où agit sur sa dynamique ; – (4) il forme un réceptacle. C'est ici que la métaphore de la mère apparaît, mais il perd ainsi la position de médiateur entre les deux parties. Dans cette acception, le rapport à l'image ou à une forme se précise, car il faut que ce genre soit dépourvu de forme pour recevoir l'empreinte de toutes les formes des choses. Timée a recours aux images de la cire, des parfums, des onguents pour exprimer la nature d'un réceptacle essentiellement amorphe ; – (5) le troisième genre participe de l'intelligible par un rapport de participation (qui suppose une réception, un échange). C'est là que l'exemple du feu et la portion de l'espace qui semble du feu permettent d'opérer une distinction. C'est par un rapport de contiguïté médiale avec l'intelligible que le réceptacle s'ajuste et semble être une même et unique chose. En cela, il participe (traduit, transforme...) les représentations de l'intelligible en images devenant sensibles pour un tiers, un regardeur... – (6) il est enfin appelé « lieu » (*chôra*), indépendant, qui laisse les formes intelligibles et sensibles se contrarier. Ce « lieu », difficilement perceptible aux sens, fournit la demeure à ce qui devient. Timée énumère les trois genres et récapitule leurs propriétés. La première espèce : la forme intelligible, immuable, fermée à toute transformation, la seconde espèce, la forme sensible engendrée en un espace et perceptible au sens et la troisième espèce, celle du lieu. Ce dernier fait siège à tout ce qui devient, mais ne peut être perçu par les sens. Le raisonnement bâtarde que nécessite cette pensée est en quelque sorte un rêve les yeux ouverts, rêve qui se fait là, mais tout en étant paradoxal, car il pourvoit par le lieu-réceptacle où il se fait simultanément ...

lumière utile (incorporable), la forme et par suite, les figures, n'ont pas d'état stable. Donc, le subjectile se trouve toujours en position centrale, médiane, entre ce qui y pénètre et ce qui en sort (2). Il faut comprendre que si nous devons placer une feuille blanche à une petite distance dans le corps de la volumétrie (6), alors se projetterait sur elle *ce qui sort* de l'échangeur (mais différemment encore du vitrail...).

Une telle concomitance ne peut être une simple coïncidence, l'attraction définitoire qui gravite autour du lieu platonicien dans cette plastique de recherche intrigue les idées et les sens mais pourquoi un médium de l'art modéliserait-il le songe « bâtard » ? La réponse ici nous semble bien simple : par nécessité, bien évidemment...

Nous avons déduit précédemment un changement profond de nature de l'espace (de perception) environnant un certain type de poète, plus particulièrement ceux amené à reconsidérer l'espace environnant comme les lieux d'une perte (par reflux de l'étant), et de toutes parts, en fait, de tous lieux/contrées/paysages. Sans s'attarder sur ces textes, nous concluons que le corps poétique<sup>9</sup> concerné passe, sous la pression de l'expérience - et définitivement<sup>10</sup> -, de l'espace topique de la décloison/fondation de l'être-là à l'espace chorétique, non étendue (sans extension)<sup>11</sup>, autre donc que l'espace tridimensionnel *extensio*<sup>12</sup>, probablement un espace de « réduction »<sup>13</sup> dont l'originalité est à penser.

Chacun comprendra aisément alors que le travail véritable de l'art, celui qui innove « naturellement », simplement, parce qu'il exprime un mode de l'être (et donc de la sensibilité créatrice authentique, encore novatrice), trouve son expression, son chemin, dans la plasticité particulière d'une telle réduction. La *modulation diaphane* en est le signe, elle est l'option secrète quasi-transcendantale du pictural, celle d'un rassemblement approximatif de ce monde-là, sa cartographie basique de campagne. Elle conduit et repousse sans arrêt la lisière prismatique du médium peinture (la frontière) car elle travaille la couleur à sa « limite »<sup>14</sup>, de par la nature technique même. Elle potentialise aussi en *espace* sa pertinence de transfiguration mais cette *limite* conduit aussi à une forme de « gémellité » de la surface.

---

<sup>9</sup> . Par corps poétique, nous sous-entendons un corps expéditionnaire particulier de fin de métaphysique. Ce dernier échappant de par sa nature au calcul de domination ou au délire présentiel philosophique. Il rétablit le cercle du sauf, « ce pour quoi il faut comme messenger » (« ...die uns als Botengänger braucht » dit à la page 155 (de l'édition Klett-Cotta) *Unterwegs zur sprache*).

<sup>10</sup> . Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1981, p. 125 : « A sa manière, ce regard est grec, et pourtant, quant à ce qu'il aperçoit, il n'est plus, ne peut plus *jamais* être grec ». « ..., nie mehr griechisch » dit l'original supra p. 135. Nous soulignons.

<sup>11</sup> . Il faut sans doute penser cela par suite d'un lourd phénomène de désappropriation suivant l'expérience.

<sup>12</sup> . Martin Heidegger, « Remarques sur art-sculpture-espace », trad. de l'allemand par Didier Franck, in *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, n°4 (650), 2008, p. 51 : « L'espace est l'extension tridimensionnelle, *extensio*. Les corps et leurs mouvements ont en lui leur course, leur stade, leurs distances et leurs écarts de temps dans lesquels, pour ainsi dire, ils se promènent (herumspazieren) ».

<sup>13</sup>. Songeons un instant par là à un regard sans la disposition appropriante de ce sur quoi il se pose. Un travail lourd de recherche est à faire sur cette question.

<sup>14</sup> . Aristote. De sensu, in *Parva Naturalia*, Paris, Vrin, 1951, 439 : « Et cette chose est, par suite, le diaphane, qui [...] se trouve dans les corps [...], les fait participer à la couleur. Mais puisque la couleur réside dans la limite, elle ne saurait être qu'à la limite du diaphane.

Cette technique introduit le subjectile aux images comme un Janus bifront car si la peinture n'est plus faite comme une muraille infranchissable des matières elle devient une sorte de biface, une numismatique subtile de l'anastomose de deux « versants ». Elle relaye aussi une forme de « surconscience » relative de la sensibilité. Il n'y a pas de sujet fixe, pas de motif durable mais la simple évanescence des étants « donnés » pour la transmutation d'un autre car le regard *voit à travers les choses*.

On ne peut que regretter la grande misère critique ayant rendu difficile la reconnaissance et la pleine influence des démarches œuvrant « en telle saison », temps de l'image/domination et de surveillance idéologique, nous sommes là sans doute dans un minuit adornien<sup>15</sup>. Il n'en reste pas moins que nous ne sommes plus ici dans un travail postmoderniste supplémentaire mais dans une création moderniste typique, c'est-à-dire hors pair. Cette dimension originale gêne considérablement dans des périodes où il est simplement mal vu de faire acte de création de sorte ambitieuse, comme naturellement, et à cette fin l'industrie de l'art nous désapprend de voir quotidiennement..., même la grande majorité des peintres se resserrent dans une paresse lénifiante pour finir par faire de la peinture animalière...

Ces techniques traversières où la lumière forme un flux illuminant la membrane sont en large partie encore inconnues mais elles *remontent*, et reviennent, de loin<sup>16</sup>, elles en appellent aussi à l'histoire du vitrail. Une analytique passionnante sera à conduire ici en reliant le tout au paradigme de la catharsis, et à l'origine même de la représentation peinte (la fameuse *leukographia*<sup>17</sup>, « écrire en blanc » que nous soupçonnons bien plutôt de dire « écrire en lumière » mais en admettant sur ce point l'état des connaissances...).

De par la grâce d'un châssis de bois -sans structure de plomb donc- l'intensité lumineuse est comme nassée au verso, et ce cadre, souvent complexe, a la même utilité

---

<sup>15</sup> . Théodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 345 : « Avec l'organisation progressive de tous les secteurs de la culture l'envie s'accroît d'assigner à l'art, en théorie et même en pratique, sa place à l'intérieur de la société [...]. De telles tentatives exigent elles-mêmes la critique sociale. Elles veulent le primat de l'administration, du monde administré [...]. La souveraineté du regard topographique qui localise les phénomènes pour tester leur fonction et leur droit à l'existence, est une usurpation ».

<sup>16</sup> . Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 393-394 : « Substance universelle, infiniment subtile, la lumière rend visible [...]. Toute l'évolution moderne, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'au seuil du XX<sup>e</sup>, tendra à dépouiller de sa substantialité la lumière [...]. Mais nos ancêtres du Moyen Age possédaient le *sens* de la lumière, dans la double acception du mot : une capacité sensorielle de la saisir comme telle, et une signification qu'elle produisait pour eux. Ce *sens*, nous l'avons perdu. Les philosophes, aux XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> siècles, distinguent deux aspects du phénomène : *lux*, lumière en soi, structurant la création, et *lumen*, lumière en son irradiation. La seconde a pour effet la couleur. D'où la relation quasi mystique entre lumière et peinture. Celle-ci, avant le XVI<sup>e</sup> siècle, propose des objets lumineux pour eux-mêmes, expose un monde où chaque créature se projette au-devant du regard comme une source permanente de clarté ». En italique dans le texte.

<sup>17</sup> . Michael Chase, « Individus et description. Contribution à une histoire du problème de la connaissance des individus dans la philosophie néoplatonicienne », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2011/1 (Tome 95), Paris, Vrin, p. 3-36. Note de bas de page 55, p. 17 : « Nous avons déjà vu que la skiagraphia est, dans la peinture, plus ou moins synonyme de l'hupographê. On sait peu de choses sur la nature précise de la leukographia, sauf qu'il a dû s'agir, comme le disent Liddell-Scott (citant ARISTOTE, Poétique, 1450b2), d'une peinture en blanc sur fond coloré ».

que la volumétrie d'un tambour, il s'apprête à l'application d'une stratégie balistique<sup>18</sup>. Son recto est construit, lui, comme une interface de pénétration, la surface d'une eau où la diffraction sera étudiée pour conduire le propos plastique (*Cf; ci-dessous*).



Figure 4, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolôïde, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (cm), 2013-14

En tel état, la membrane imprégnée porte en soi le paradigme de l'empreinte et de la *matrice* dans sa complétude. Nous avons longuement point par point énuméré les rapports établissant la filiation entre le subjectile ainsi construit et le texte de Platon mais c'est alors l'apport du diaphane aristotélicien qui devient pertinent car il parachève l'ambition d'une telle plasticité hybride, le diaphane tel que le Stagirite le définit dans le *de sensu*.

Ce n'est pas nouveau, Anca Vasiliu rapproche déjà le diaphane aristotélicien et la cosmogénèse du *Timée*<sup>19</sup> dans sa thèse. Cette dernière n'a pu produire pour autant la recherche plastique toute matérielle, « coulante » ..., mais elle en déduit déjà pourtant un

---

<sup>18</sup> . Jacques Derrida, « Forcener le subjectile » in *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69 : « On ne comprendra pas le drame du subjectile sans cette stratégie du projectile ».

<sup>19</sup> . Un sous chapitre est dédié à un tel rapprochement (une « khôra diaphane ? ») dans cette thèse.



« branle »<sup>20</sup> du statut de l'image. En effet, seul le paradigme du diaphane, utilisé dans une démarche d'art et par la captation toute particulière qu'il fait de la lumière, interroge et complète cette « réduction » de l'espace pouvant figurer le lieu mais le diaphane comme *lumen* incorporé dans la couleur introduit une tonalité (colorée) obtenue autrement que par la matière première. Il y a donc une modulation à rechercher, une tonalité composant avec ces lux (comme une variable) pour approcher son intention d'art. Nous apprécions en général les modulations de la qualité d'un diaphane sur le plan général de la membrane puis dans le ton coloré du détail par changement d'échelle.



Figure 5,6, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolôïde, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 cm, 2013-14, montage photographique des deux courbes.

<sup>20</sup> . Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, op. cit, p. 239 : [...], le diaphane [...] naît, lui, d'une identité parfaite entre les partenaires de la rencontre, et cette identité (ἴσα), même scindée qu'elle est entre le dehors et le dedans, n'ouvre pas la porte à l'image, ne se laisse pas investir par la réception dans son milieu de l'un ou l'autre des termes qui se croisent, invisiblement, dans cette distance manquée que représente, dans le contexte platonicien, le diaphane. C'est sans doute là toute la différence avec le concept aristotélicien, mais aussi toute la matière première d'une longue histoire qui met en branle le statut de l'image ».

C'est ainsi que dans la technique dont nous parcourons les propriétés ici, un ton particulier de la couleur ne s'approche plus simplement par sa matérialité propre de pigment et de liant mais par son potentiel d'incorporation des *lux* (*donc dans un calcul de l'opacité pigment*). C'est une forme de troisième « terme » toujours présent dans ce subjectile car l'empreinte chorétique serait plutôt une animation des figures, un film destiné à une irradiation finale mais sur un acétate de colle où la lumière prend corps (*Cf; figures 5, 6, 7*)).

Les cas particuliers sont ici fort nombreux. Il en existe une infinité, là où les rapports et les correspondances des tons se rapprochent pour une synthèse selon le lieu du regard. Songeons par exemple, au cas d'un regardeur appréciant un détail du recto (peint matériellement au verso) sans dépose de couleur sur le recto pleinement opacifiant, donc un détail à l'envers du revers visible au revers à l'endroit... La subtilité des cas potentiellement réalisable semble infinie et échappe aussi probablement au langage écrit, le mot simple de diaphane étant pour nous un simple pis-aller, un expédient nous permettant de qualifier un percept nous apparaissant constamment multiples. Nous n'avons pas ici comme les Inuits une vingtaine de mot pour qualifier la banquise. *Il y a des diaphanes*, pour peu que l'on se penche avec un tant soi peu de scrupule sur la question. Relevons qu'une même membrane, unique dans son treillis et indépendante souvent de toute cimaise, propose avant toute exécution peinte une simple interférence, son interposition sur le chemin de la lumière naturelle. Cette interposition est une constante « variable » de notre démarche mais ce quadrangle (le plus souvent) proposera toujours une unique interprétation provisoire, sa forme (chorétique) dans la forme<sup>21</sup>.



Figure 7, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, 2013-14, monocourbe paraboïde, technique mixte sur toile (verso) détail haut.

<sup>21</sup> . Michel Guérin, « En lieux et places (d'un usage de la *chôra* et du *topos* en esthétique) » in *Partages d'espaces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014, p. 99. En parlant de la *chôra* platonicienne : « ... il faut qu'elle n'ait pas de forme pour être à même d'accueillir toutes les formes. »

Un tel cadre/subjectile diffère de son devancier dans son interprétation de la lumière et ce sera encore le cas pour le suivant car l'extrême sensibilité de notre réceptacle dépend de *l'échangeur* qu'il forme. Ainsi le diaphane (comme base, son type d'éclaircie) est toujours conditionné nouvellement par son treillis de soutenance et modifiera de plus toute la dépose colorée, reléguant le peintre à un simple novice toujours en quête d'une maîtrise devenue impossible.

L'humilité à laquelle nous conduit cette technique, « avec humilité » pourrions-nous dire<sup>22</sup>, en devient la signature car cette constante diaphane, est en fait, inapproprié à la monstration<sup>23</sup>, elle veut ne pas être prise au piège de ses représentations et la « forme » de *mimesis* qu'elle suggère performe la ressemblance. On peut comprendre aisément qu'un vitrail n'a pas pour objet une définition hyperréaliste de son sujet car le but premier de l'intention d'art n'est pas la performance visuelle d'un écran numérique, il serait même trivial de réduire notre matrice à la stratification définitive d'une œuvre, ce n'est pas son objet, elle représentera la transmutation d'une œuvre en une autre, voilà son but, secret.

La modulation diaphane permet, par cette étrange capacité d'animation, de modifier l'état visuel d'une proposition d'art au moment même de sa perception et souvent, il en sera de même pour le regardeur d'une pièce que pour la cellule de mise au point de l'appareil photographique : comment faire le point pour échapper à un flou englobant ?

Des questions passionnantes percent ici. Elles seront probablement à relever pour d'autres, par exemple, le paradigme de l'aura semble reconduit nouvellement pour ces images échappant à la reproductibilité technique. La peinture semble alors extraite des logiques de reproduction. Son hybridation devient autonome (vers un médium en soi) et s'adjoint des propriétés étrangères chemin faisant. La persistance du film change aussi les logiques de l'image-temps et de l'image-mouvements<sup>24</sup>. La membrane ne file en rien dans une succession temporelle ici, le film demeure et porte en lui son défilement anachronique. Il ne nous appartient pas d'investiguer les méandres et apories du subjectile portant une telle modulation, cela dépasse nos capacités analytiques et même notre intention, ce sera là des propos pour les esthéticiens...

---

<sup>22</sup>. Au-delà du jeu de mot sur le parape des poèmes tardif holderlinien, le « déploiement » du médium conduit à la reconduction sans fin de notre ignorance, dans une technique d'essence immaîtrisable.

<sup>23</sup>. Anca Vasiliu, « Le mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane » in *Journal des savants*, (Académie des Inscriptions et des Belles Lettres), n° 1, 1994, p. 150-151 : « Diaphane serait ainsi l'image qui, recevant la lumière, laisserait voir, à travers elle, Celui qui est le principe de l'illumination, mais garderait en même temps sa nature inappropriée à celui-ci, donc son opacité et par là, sa corporalité visible ».

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Edition de Minuit, 2009, p. 50 : « ... Allez surgir toute une série de nouveaux signes, constitutif d'une matière transparente, ou d'une image-temps irréductible à l'image mouvement, mais non pas sans rapport déterminable avec elle ».



Figure 8, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, 2013-14, monocourbe paraboloid, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro) cm, détail de la courbe centrale.

Ces questionnements restent à venir pour réellement sonder la profondeur du médium et seule la « surface » plastique nous intéresse vraiment, on se contentera donc de noter les points les plus évidents pour en tirer la substance et l'étrangeté, le premier jus...

La question deleuzienne notamment nous semble redoutable et le paradigme de l'image-mouvement sur subjectile fixe. Le rapport avec le concept d'aura nous semble aussi réellement prometteur car la notion de reproductibilité est comme mise à l'épreuve par la potentialité que cette matrice possède de libérer des figures changeantes. En réalité, les phases d'illumination du subjectile sont infinies et un simple variateur de lumière artificielle nous fait comprendre que les idées de reproduction de l'œuvre d'art sont (en partie) déconstruites. La saisie photographique notamment est lacunaire, son instantané sera toujours un rapport au lieu de la saisie<sup>25</sup>. C'est alors une forme de sensibilité neuve d'un subjectile qu'il faut penser et investiguer. Cette sensibilité rappelle bien sûr les magies de la chambre noire des techniques photos, des techniques déjà « dépassées » mais largement encore présente dans l'imaginaire collectif car la membrane devenue « sensible » intègre en elle des facteurs de changement pour proposer des plasticités différentes. Le dévale paradigmatique de l'aura sur le XXs étendue semble produire ici des nouvelles stratégies de contournement pour que sa « dimension » modélise un rapport autre à l'œuvre d'art.

---

<sup>25</sup> . Le lecteur objectera « comme toujours ... », soit...mais la réceptivité du treillis subjectile diaphane n'a rien d'un cadre sur cimaise de la tradition.

Revenons sur les mots de Benjamin : « Ce qu'il ressort peut se résumer par le concept d'*aura* et l'on pourrait dire : ce qui s'étirole de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, c'est son *aura*. Le processus est symptomatique ; sa portée déborde la sphère de l'art. *La technique de reproduction — ainsi la désigne-t-on généralement — détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence de masse. Et en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.*<sup>26</sup> ». L'autorité de la présence unique est au cœur de la problématique, à la fois dans la pensée de Benjamin et dans la reprise que nous en faisons dans la modulation diaphane car il semble peu contestable que cette dernière vise à travailler la dimension auratique, à sa manière. En fait, le redimensionnement de la notion du lieu par la captation/création de sa lumière forme un tout car le « ici et maintenant » devient sans pareil.

Benjamin est explicite : « ENCORE manque-t-il à la reproduction la plus parfaite *une* chose : le *hic et nunc* [l'ici et le maintenant] de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve <sup>27</sup> ».

C'est cette unicité de l'œuvre au lieu où elle se trouve que la modulation diaphane travaille. En considérant la lumière naturelle, celle d'un étant donné, comme littéralement, un percolateur, elle associe dans une symbiose irréfragable le subjectile et le lieu/lumière. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle traite le lieu, l'endroit, en en extrayant son énergie spatialisée dans un habitacle/réceptacle apte à une interprétation d'art<sup>28</sup>.

Le plasticien, dans son Janus, formule alors l'approximation d'une matrice à visée d'empreinte dans l'équilibre d'un recto et d'un verso de la proposition d'art. Ces changements dans les pratiques de la peinture moderne sont en fait peu concevable tant les aprioris domine notre connaissance du médium, la sortie du plan euclidien par exemple est difficilement concevable là où le marché domine...

L'idée que nous avons de la peinture est ainsi souvent « toute faite » car pour la critique se voulant dominante la hantise absolue est encore une histoire de l'art se faisant par, et sur, l'histoire de la novation formelle authentique (et ses traits typiques échappant aux domaines connus de l'histoire des civilisations...). C'est là le long travail de destruction de la création (notamment en France) sous couvert d'aide à celle-ci pour permettre, en fin de compte, une domination intellectuelle et ses agapes, en gros, le « shoïsme » à la Boltanski et l'iconoclasme totalitaire à la Buren<sup>29</sup>, plus quelques abstractions niaises.

Bref, si nous prenons conscience que nous ne savons pas ou nous en sommes dans le fer de lance de la peinture européenne (hors cas plus clair comme la situation allemande par exemple...), et encore plus en France où le ministère de la culture est une véritable arme de guerre, il faut être prêt à se voir surpris plus encore que devant un Picasso des années 20 pour notre peinture contemporaine et si nous en reprenions déjà pleinement conscience un grand pas serait fait.

---

<sup>26</sup>. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Edition Alia, 2012, p. 22.

<sup>27</sup>. *Ibid*, p. 18.

<sup>28</sup>. L'œuvre pour autant conserve son aptitude au déplacement.

<sup>29</sup>. Il ne s'agit pas pour autant d'avoir la naïveté d'une utilité critique de l'art officiel.

Se mettre dans l'état d'esprit de recevoir le déplaisant, le malvenu, ce qui déconcerte nos connaissances en révélant notre ignorance, ce pour quoi il faut comme « création ».



Figure 9, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, technique mixte sur toile, multi-plans, 230 x 160 x 80 cm, 2010- 2011 et réexécution simplifiée 2016.

Cette dimension auratique (qui pourrait très bien être celle de l'insertion du volume) recèle en effet souvent un protocole de mise en place déconcertant pour les plasticiens et les regardeurs mais sans pour autant en recourir à des points visuels à la manière du père Pozzo<sup>30</sup>.

Cette conduction/reconduction de l'énergie spatialisée dans la membrane (quelle que soit sa forme) multiplie les problématiques de mise en espace des pièces. Elle modifie aussi la réception des œuvres en biaisant la relation conventionnelle avec un médium, en apparence, bien connu.

---

<sup>30</sup> . Nous faisons référence la voûte magistrale (17 m) de l'église Saint-Ignace de Loyola à Rome, dédiée à saint Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus du père Pozzo.

## Conclusion.

Cette relève de la peinture traditionnelle par, ce que nous devons bien appeler son « hybridation », vise à rendre sa pleine potentialité en subvertissant sur le fond l'étendue plane « de tout ce qui se voit sous le soleil »<sup>31</sup>. C'est en effet l'« essence » même du médium, osons le mot, qui semble questionné quand la planéité euclidienne du panneau de bouleau (ou autres...) est abandonnée pour une géométrie, régulière et calculable, différente. Ce saut géométrique questionne directement l'empreinte auratique de la peinture, nous y revenons, car elle se différencie alors définitivement de sa reproduction plane, l'image échappe au paradigme de sa reproductibilité technique.

*Nous avançons donc dans le paradigme de l'aura grâce à la modulation diaphane* sur un chemin à grand-peine essarté. Ces questions passionnantes sont difficilement abordables dans cet article qui aborde pour l'essentiel la dimension diaphane de la peinture, et de plus, des « sauts » technologiques sont aussi à prévoir. Il semble pourtant peu contestable que nous sommes dans des optiques rendant à l'œuvre son unicité avec son espace, son lieu, même si cette dernière reste potentiellement mobile.

La modulation diaphane permet de différencier définitivement le domaine photographique du pictural et elle s'éloigne ainsi sensiblement de l'ensemble des images planes mais aussi des productions sur (ou en) volumes car ce dernier n'intervient qu'en tant que capteur, antenne. Il ne s'agit pas de produire une forme baroque à la manière de Stella sur cimaise mais de disposer du lieu de celle-ci, d'établir un rapport de participation direct.

Il reste que des forces puissantes et réactionnaires sont à l'œuvre pour fossiliser la peinture, médium dont la liberté devient proprement insupportable en temps de domination de l'image. Nul ne sait donc comment ce dernier réintégrera son activation<sup>32</sup> mais cette hybridation remet sur la table la question vraie de la concurrence des médiums<sup>33</sup> car l'ennui<sup>34</sup> nous semble d'une efficace limitée sur notre sensibilité de moderne.

---

<sup>31</sup> . Ce sont les mots de Poussin définissant la peinture.

<sup>32</sup> . L'activation de l'œuvre peut devenir ici fort problématique.

<sup>33</sup> . Fredric Jameson, *Le Postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, trad. de l'anglais, Paris, Edition des beaux-arts de Paris, 2007, p. 123-124. En italique dans le texte : « Le débat portait sur la priorité de ces formes ; c'est-à-dire sur leur capacité à servir d'indicateur symptomatique suprême et privilégié du *Zeitgeist* ; à représenter, pour utiliser un langage plus contemporain, la dominante culturelle d'une nouvelle situation économique et sociale (...). L'identité de ce candidat n'est nullement secrète : c'est la vidéo, évidemment, dans ses manifestations jumelles que sont la télévision commerciale et la vidéo expérimentale, ou "art vidéo".

<sup>34</sup> . Fredric Jameson, « La lecture sans l'interprétation », trad. de l'anglais, in *Communications*, n°48, Seuil, Paris, 1988, p. 107 : « Quoi qu'il en soit, l'intériorisation de ces repères externes est résorbée dans la forme de la vidéo "expérimentale" dont le contenu le plus profond peut bien être décrit comme étant celui de l'*Ennui*, au sens classique d'une confrontation existentielle avec la réalité brute et la matérialité inexorable du temps lui-même ». Nous soulignons.

