

**Préface du catalogue Bernard Moninot
Galerie nationale du jeu de paume Paris
1997**

L'OMBRE DU BLANC

Christine Buci-Glucksmann

Qu'il y ait un être de la lumière, avec ses lieux, ses distributions et sa visibilité toute paradoxale, faite de pures virtualités, tel est sans doute l'origine et la trajectoire mêmes du travail de Bernard Moninot, des *Ombres panoptiques* aux *Baies sombres*, des *Flammes solaires* aux *Constellations*. Car ici la lumière n'est pas Révélation au sens du soleil platonicien ou de la théologie chrétienne de la "transfiguration" par le *fiat lux* d'un éclat divin. Elle est plutôt un matériau de travail, une forme de visibilité, et plus encore une lumière immanente et cosmologique qui donne la vision "à ciel ouvert". Si bien que la traversée des ombres et des empreintes lumineuses relevées et reprojctées tend à cette ultime figure d'une géo-poétique du virtuel que j'appellerais l'ombre du blanc". Ainsi, dans les *Ombres claires*, les dessins non éclairés disparaissent et deviennent de purs monochromes blancs. Si bien que la visibilité de ces "ombres" est toute virtuelle et, sans leur actualisation lumineuse, elles retournent à leur être disparaissant, à leur non-être insaisissable. Aussi, les scénographies d'ombres aériennes de Bernard Moninot convient-elles le spectateur à rêver et à pénétrer dans le laboratoire de leur fabrication, à en reconnaître les "outils" et les procédures. Comment une ombre peut-elle être blanche, lumière portée plus qu'ombre portée ?

PANOPTISMES

En 1900, à l'Exposition Universelle, on pouvait voir un panorama du "Voyage autour de la terre" intitulé *Tour du monde*. Situé à l'intérieur d'une galerie indienne et d'une architecture en pagode proche de l'art des jardins zoologiques, ce panorama, avec cette "magie brutale et énorme" qu'affectionna Baudelaire, réalisait "le monde" à travers un dispositif "panoptique" à la Benjamin ou à la Foucault. "Panoptique": ce n'est pas seulement que l'on

voit tout, on le voit de toutes les manières (1)", écrivait Walter Benjamin. Mais bien sûr, on voit sans être vu. Les œuvres des années 80 de Bernard Moninot, *Ombres panoptiques* et *Flammes solaires* dans l'architecture de l'Observatoire", reprennent cette forme de visibilité, en la traitant comme un dispositif réflexif et réfléchissant où le verre (le *Grand Verre* de Duchamp bien sûr) joue le rôle central d'une matrice, d'un support et d'un récepteur de traces et projections. Une surface conceptuelle, un plan-transfert si l'on veut (2). Exemplaires à cet égard ces *Ombres panoptiques*, où les vingt-quatre éléments formels en anneaux sur verre préparé tournent autour de leur propre centre visuel, comme l'iris de l'œil ou un diaphragme photographique. On évoquera d'emblée les formes géométriques et perspectivistes de la Renaissance, le *mazzocchio* peint ou dessiné de Paolo Uccello, avec sa mise en perspective d'une couronne aux seize anneaux et aux cent vingt-huit faces. Mais la géométrisation très précise des lignes et des formes par le marquage des points, toutes tracées au pigment pur, est comme pervertie par le travail des ombres réalisées à partir de la résine sur verre. Plus ou moins colorées, plus ou moins flottantes, plus ou moins intenses, elles font varier les formes et engendrent, de leurs anneaux et flux fragiles, toute une topologie temporelle. Vingt-quatre *Ombres* pour les vingt-quatre heures du jour, dans la brillance froide et superficielle du verre qui évoque toujours les effets du temps. Un panoptisme démultiplié, jouant à la limite des corps et des surfaces. Une ombre de l'ombre, comme celle des ready-mades anamorphiques de *Tu m'*

Aussi le panoptisme ne relève-t-il pas d'un simple regard représentatif où l'on serait "devant". Il est plutôt une architecture où l'on entre dedans. Le spectateur pénètre dans le site de "l'Observatoire", pour être *au lieu* immatériel d'une visibilité circulaire infinie, qui l'entoure à hauteur de regard de toutes ses *Flammes solaires*. Car il s'agit bien d'observer: le ciel et la terre, les heures et les temps, comme dans les observatoires indiens de Delhi ou Jaipur qu'affectionne Bernard Moninot. Or ici, ce que l'on observe paraît être des "photographies" de "flammes célestes". Mais il n'en est rien. Car il ne s'agit pas de

photographies, mais de dessins au graphite noir très brillant qui reflète tout, sur fond de verre opacifié noirci à la fumée qui absorbe le monde. Entre ces reflets et ces opacités, les motifs astronomiques ne sont que raclures de peintures. Tout comme Gerhard Richter fait de la peinture avec des photographies, en exploitant le noir et blanc et le flou (cf. les *Photobilder*), Bernard Moninot fait des photographies avec des dessins-peintures. Les fictions “scientifiques” du réel ne sont que ready-mades. Par la mise en jeu sérielle du panoptisme et l'utilisation du noir et blanc, par toute une projection de flux, traces et flous, un élément de brouillage intervient. Peinture ou photographie, ou les deux en même temps? Faire “comme si” en somme, en évitant l'opposition désormais obsolète entre une pure abstraction formaliste et une figuration par trop mimétique et référentielle. Car l'essentiel de ces *Flammes solaires* touche à un problème d'échelle et de dimension. Si elles paraissent des photographies astronomiques, n'est-ce pas parce qu'il y a un curieux grossissement du détail et un rapprochement du lointain, analogues aux premières “vues” de la Lune et des astres de Gaulée avec sa lunette ? Au lieu de découvrir une Lune agrandie, sphérique et brillante, comme un astre parfait, il ne voit que des taches obscures, des changements lumineux, des ombres qui apparaissent, s'agrandissent et disparaissent en fonction des déplacements relatifs de la Lune et du Soleil. Comme il l'écrit lui-même dans *Le Message céleste*: “Quel spectacle merveilleux et émouvant de voir le corps lunaire éloigné de nous d'environ soixante rayons célestes, se rapprocher tellement qu'il ne semble plus qu'à deux rayons de distance... Ainsi l'évidence sensible fera connaître à tous que la Lune n'est pas entourée d'une surface lisse et polie, mais qu'elle est accidentée et inégale et, tout comme la surface de la Terre, recouverte de hautes élévations et de profondes cavités et anfractuosités (3).” Cette ressemblance est si grande que Galilée envisage même d'inverser le regard et de placer un observateur sur la Lune, pour regarder la Terre d'en haut, anticipant de trois siècles nos alunissages et nos satellites d'observation.

L'OEIL-MONDE OU L'INFINI GÉNÉRATIF

Bernard Moninot pratique une sorte de “galiléisme” du regard, où la question de la dimension, du lointain et du proche, de la transparence et de l'opacité, définit une modalité du voir que j'ai appelé “œil-monde” ou “regard icarien” dans *L'Œil cartographique de l'art*. Regard cosmique de l'aérien et de l'envol vers le haut et le bas, entre ciel et terre. Mais aussi regard attentif aux détails, aux microformes et aux “petites perceptions” hallucinatoires créées par les fonds sombres. Il faut donc “ouvrir le ciel” pour capter l'infini dans le fragment. À l'origine de *À ciel ouvert*, il y a bien une photographie d'une région du ciel, la nébuleuse à tête de cheval, mise au carreau. Les étoiles isolées sont agrandies, et les points de repères de la mise au carreau sont transformés en points de suspension d'objets divers au plafond d'un atelier transformé en chambre de vision. Durant un an, Bernard Moninot va “enregistrer les dessins d'ombres de ces objets dans le “ciel” de son plafond. D'où ces *Baies sombres*. Mais là encore, il y aura un autre plan-transfert: celui du point d'impact d'un marteau, qui distribue et dissémine la poussière de graphite sur le verre. Si bien que dans les *Baies sombres*, le visible est l'effet direct, la mémoire et la trace, d'une matière vibratile et volatile, un flux, une nuée où formes circulaires et spirales flottent dans une vacuité zen. De l'image abstraite, toujours fragile et précaire, comme actualisation éphémère d'un temps virtuel. Très précisément ce que Walter Benjamin appelait des “images-pensées”, avec leurs “ressemblances virtuelles”.

Du point de repère cosmique photographié et agrandi au point de repère suspendu de l'installation dans la “chambre” de vision, pour aboutir à cet autre “pointé” du marteau avec son flux sonore, le réel a subi une véritable métamorphose. La prise de vue est au fond une prise de temps, une modulation au sens physique et esthétique, une lumière-temps d'événements. D'après les termes utilisés par Gilles Deleuze dans *Le Pli* (4), on pourrait dire que l'objet est devenu objectile, le sujet subjectile, et que tout le travail passe par les différents “plans” de projection : ciel réel, ciel

fabriqué du plafond et surfaces de projection (dessin et verre). Grâce à ce transfert par impact, les *Baies* sombres fonctionnent comme de véritables cartographies du ciel, Le jeu permanent entre les trois dimensions (objets-rebuts suspendus) et les deux dimensions (planéité du verre) engendre une planéité non formaliste, où son et objet donnent naissance à des flux, des disséminations et des inflexions. La production de ces surfaces sombres et miroitantes est l'interface d'un œil-monde et de tout un travail "artisanal" précis, attentif à affranchir les corps de toute expérience perceptive directe. Qui reconnaîtra dans les formes en mouvement et les dissolutions de cette "ombromania" miroirique, les jantes de caoutchouc, les câbles et autres cerceaux d'origine ?

Il ne s'agit donc pas de représenter ou d'abstraire, mais bien d'extraire des "visibilités" indécidables, à partir des choses et du feuilleté de la vision. Comme si l'acte artistique passait par plusieurs phases et plans, s'enregistrait selon une modalité quasi photographique pour mieux s'éloigner d'une origine unique. On pourrait même distinguer une sorte d'expansion progressive des opérations, en quatre temps:

- *Modéliser*, à partir d'objets trouvés ou d'instruments fabriqués,
- *Transférer sur* une matrice qui relève le modèle initial,
- *Pulvériser et fixer* des matières d'ombres aériennes, sable fin, poudre de graphite, de cuivre ou de laiton, ou pigments purs,
- *Auto-réfléchir* par le verre et la lumière, qui renforcent les effets miroitants et aléatoires des matières poudrées, par leur traversée matérielle et conceptuelle.

De telles opérations s'inscrivent bien évidemment dans le "tournant" duchampien de l'art. Ombres portées, diagrammes de corps projetés (les squelettes des célibataires du *Grand Verre*), ready-mades réduits à leur ombre, ou impact par le son, partout le réel est différé, allégorisé et non rétinien. Il n'est

qu'ombre de l'idée, rendue visible, dans l'infra mince de ses supports et surfaces réfléchives. À la limite, comme l'écrivait Duchamp, "faire un tableau d'ombres portées".

Bernard Moninot accomplit ce mouvement qui va de l'apparence" à l'apparition". Mais il le déploie à l'intérieur d'une véritable architecture de la vision, qui utilise la tension entre deux grands dispositifs historiques de la lumière et de l'ombre, la fenêtre-verre et la chambre. Il se situe même dans *l'entre-espace* de la surface et des lieux architecturaux de la vision. D'où ses références constantes aux chambres noires, aux dispositifs optiques de la Renaissance et aux modalités de la réflexion (cf. ses premiers travaux, *Réflexions*, *Quartz et Prismes*, et son goût des vitrines de verre). À l'intersection de ces plans et enveloppes, "quelque chose" surgira, entre observation, déposition et apparition. Un "ça apparaît", où l'Être-lumière est matière d'un virtuel d'ombres dépassant tout perçu. Une pure immanence.

L'OMBRE DU BLANC

Si Bernard Moninot emploie ce que je propose d'appeler des opérateurs négatifs, qui permettent d'extraire un "réel virtuel" et un abstrait dia grammatique ou paysager, c'est qu'il renverse, comme Malévitch, tout "platonisme" de la lumière et même toute théologie de l'ombre. On sait que dans le récit chrétien, la lumière est le signe du *fiat* divin: "*Ego lux, in mundum venit*" ("Moi lumière, je suis venue dans le monde.") Vie du verbe, brillance et *claritas*, elle est aussi ce qui donne à voir, pure puissance de transfiguration, qui peut aveugler de son extrême éclat. Aussi est-ce à travers une nuée, une nébulisation de la présence christique qui "couvre tout de son ombre", que s'opère la genèse théologique de la figure, comme l'a admirablement montré Louis Marin dans *Des pouvoirs de l'image* (5). Transfiguration lumineuse et espace sombre de défiguration sont les deux faces d'une même "méta-figure, figure-lumière". Nuées, voiles, enveloppes, brumes et anges ne seront que les projections artistiques de ce scénario théologique qui a traversé tout l'Occident.

Une telle théologie de l'image n'est pas sans l'ambiguïté ontologique qui a frappé Pascal. Au "Trop de lumière éblouit" des *Pensées*, il substitue bientôt une seconde version "Trop de lumière obscurcit." Cet obscurcissement du lumineux, que toute la peinture baroque réinterprétera dans l'invention du clair-obscur, où tout surgit par degré de l'arrière-plan d'un fond sombre, introduit dans le visible une quatrième dimension, le temps. Aussi, chez Vermeer ou Zurbarán, le blanc-miroir peut-il être ombré (cf. les perles ou les plis-suaies), et l'on sait que Velázquez parsemait les robes de ses infantes de "petits blancs" aériens pour obtenir le papillonnement de la lumière et du temps. S'il y a donc une opacité des "ombres portées" par les corps, il y a également une ombre du blanc, une "lumière portée", une lumière-temps quasi immatérielle.

On pourrait donc opposer, comme aux XVIe et XVIIe siècles, deux statuts de l'ombre : une ombre "pesante", opaque et spectrale, celle de la mélancolie d'un Hamlet; et une ombre légère, aérienne, qui a abandonné toute mélancolie et se déploie en *effets* d'ombre, en *manières* d'ombre, en presque rien (6), En *Ondes* et *Ombres claires* précisément. Tels des flux concentriques créés par un caillou jeté dans l'eau, les ondes spirales se propagent infiniment, jouant l'acte de souffler-disperser les matières-poussières sur le verre. Car que ce soit *l'Hommage à El Lissitzky* avec ses échafaudages abstraits de poussières de cuivre rouge, ou *Les Tours de poussière*, il s'agit toujours de capter l'infini, de faire éclater tout centre optique, d'atteindre "un monde d'organismes cristallins flottant dans un espace visuellement infini", pour reprendre les termes même de Lissitzky. Or, dans toute perception cristalline, on voit le temps, et l'on voit même les ombres-reflets du cristal démultipliés à l'infini, le réel et son virtuel. À la limite, il n'y a même plus qu'un "tableau" virtuel, la pure cartographie mentale d'un monochrome blanc. Les ombres y sont si claires que les dessins sont projetés par la lumière et disparaissent totalement en son absence. Un "blanc sur blanc" virtuel, où le temps n'est plus que sa propre disparition.

Cette perception cristalline qui me touche dans le travail de Bernard Moninot n'est pas loin d'une notion de la culture indienne bouddhiste, le *Vajra*. Or ce *Vajra* — diamant — renvoie au "trône de diamants", siège de l'illumination spirituelle, mais aussi au mât, au pilier principal, à l'axe du monde. Le diamant donne donc à penser, il illumine, mais comme une "tour" infinie qui supporte le monde, Il est un œil spirituel et un œil-monde où l'espace mental se double d'un espace cosmique.

NOUVELLES ABSTRACTIONS DES CARTOGRAPHIES MENTALES

Vous plongez dans un immense espace bleu, sorte de champ céleste où des étoiles clignoteraient comme des constellations d'esprits. Ici les immenses dessins réalisés sur papier carbone plié, saupoudré de pigments indigo et fixés sur verre, captent votre propre aire de vision comme du haut d'un belvédère. La pliure du carbone est tout à la fois lumière et trajet, inflexion spirituelle et ligne d'univers. Trace et marqueur du temps, elle est immatérielle comme le plissé des papiers de l'Orient avec leur texture légère et impalpable. Un *Vajra* cosmique, qui me fait penser aux cartes célestes de Dürer ou de Mercator. Dans le globe de Mercator de 1541, on peut déceler les douze "maisons célestes" avec leurs signes. Dans les "maisons célestes" de Bernard Moninot, l'expérience sensitive de l'espace, son expansion entre deux et trois dimensions, est comme projetée sur verre, et cette projection-transfert lui ôte toute matérialité. Car les pliures à l'indigo du carbone se réfractent dans la transparence et la translucidité froide du verre, engendrant un véritable paysage mental. Mais l'optique de précision qu'aimait Duchamp est bien là. Les peintures-dessins sur carbone et verre ne sont évidemment pas des peintures au sens rétinien du terme. Mais elles répondent à la définition que Duchamp donnait du "tableau" : être "un diagramme de l'idée". Non seulement parce que le verre est un matériau et une surface conceptuels, un idéal qui neutralise toute expressivité, mais aussi parce que les vingt et un dessins de *Belvédère*, comme les

quatre-vingt éléments des *Constellations*— avec toute leur forme sérielle et leur diversité colorée aux poussières de silice, laiton, bronze ou rouille — renvoient à un nouveau mode de l'abstraction, que j'appellerais "abstraction diagrammatique et paysagère", cartographique au sens large. Or, tout diagramme est "une expérience de pensée", un ensemble de gestes qui découpe l'espace et en appelle au virtuel. "Un diagramme peut immobiliser un geste, le mettre au repos, bien avant qu'il ne se blottisse dans un signe, et c'est pourquoi les géomètres ou les cosmologistes contemporains aiment les diagrammes et leur pouvoir d'évocation péremptoire. Ils saisissent les gestes au vol; pour ceux qui savent être attentifs, ce sont les sourires de l'être. Les diagrammes sont un peu les complices de la métaphore poétique", écrit Gilles Chatelet dans son beau livre, *Les Enjeux du mobile* (7). L'abstraction du diagramme est allusive et impure, comme une carte qui est et n'est pas le territoire. Elle est tout au plus *l'abstract projeté* d'un monde infini, qui n'a jamais qu'une relation analogique avec son objet. Mais cette analogie institue précisément les "sourires de l'Être", une complicité active entre travail artistique, science et géo-poétique. Car l'abstraction ne se réduit pas à une essence intemporelle, une géométrie idéale de formes préconstituées. Elle peut créer des espaces, faire trait et allusion au monde, moduler lumières et ombres et créer cette "vie non organique" qui fascinait Woringer dans "la ligne gothique", et Gilles Deleuze dans la ligne nomade. Les "sourires de l'Être" de Bernard Moninot sont cosmiques et paysagers. À travers la fragilité de ses spirales, pliures et inflexions, la ligne devient ligne cosmique, horizon d'univers.

Vous quittez maintenant ces géo-poétiques du *Belvédère* et vous pénétrez dans la salle des sculptures, ce *studiolo* des outils de la fabrication des ombres. Étrange impression : toutes ces sculptures maigres et linéaires ont un profil scientifique. Elles évoquent irrésistiblement les sextants, les astrolabes, les leviers, les diapasons et tous les instruments de mesure du temps et de l'espace. Plus que des sculptures au sens traditionnel du terme, ce sont des outils, des formes-objets, des matrices à ombres, des *diagrammes* de

sculptures. Tout un peuple de formes géométrisées, proches des dessins scientifiques de Léonard de Vinci et des ingénieurs de la Renaissance, ou des schémas de la *Dioptrique* de Descartes. Ainsi, de ces deux cônes aboutés sur leur pointe, avec la résonance du diapason et la ligne du fil à plomb. Ainsi de ce *Damru* où l'on retrouve le tambour du dieu Shiva suspendu à des tringles de bois ligaturées. Mais que mesure-t-on ici ? L'espace, les ombres potentielles ou le temps d'un réel si éphémère qu'il peut procéder du son, comme le suggère la référence à Shiva. Car Shiva avec son *Linga* (colonne de feu) et sa Yoni (tambour) conjugue tous les opposés : le visible et l'invisible, l'absolu et le sensible, le masculin et le féminin. Roi de la danse cosmique, il fait naître les mondes sous ses pieds et les fait disparaître.

Tous ces instruments définissent le théâtre d'ombres de Bernard Moninot, sa chambre de vision. Mais il ne s'agit plus d'une caverne platonicienne, où le montreur d'ombres serait un magicien, un sophiste qui n'engendrerait que des copies et des simulacres. Ici, on est plutôt dans un cinéma, où l'écran serait un immense verre cristallin, et les ombres l'interface de mondes virtualisés. Ce dispositif me fait penser à un très curieux texte de Leibniz, "Drôle de pensée touchant une nouvelle sorte de représentation (8)". Dans cette "nouvelle sorte de représentation", à mi-chemin entre Galilée et une magie scientifico-poétique, entre théorie de la perspective et théorie des ombres, Leibniz nous convie à un étrange pré-cinéma. On projette des ombres sur le transparent d'un écran, mais ces ombres ne seraient pas toutes sur le même plan. Si Dieu peut les voir toutes ensemble, dans une lumière sans ombre, le spectateur ne prend jamais qu'un point de vue sur, à partir d'un lieu, qui n'épuise jamais le plan sombre et mental du fond. Aussi ces ombres doivent-elles être étagées sur plusieurs plans. Mieux, Leibniz envisage deux sources de lumière : l'une est dans le dos du spectateur, l'autre derrière l'écran conçu comme un transparent. Dans ce dispositif, les ombres ne sont ni trompeuses, ni de purs simulacres. Légères et matières à transparence, elles sont aussi nécessaires que des êtres de passage ou de fuite. Elles ressemblent à la description

leibnizienne du blanc : une myriade infinie de petits miroirs. Telles me paraissent être les “curieuses représentations” et les “drôles de pensées” de Bernard Moninot. Il faut toujours plusieurs plans pour créer une *image-abstract*, et seul un éclairage pluriel, potentiellement indifférent à la distinction de l’extérieur et de l’intérieur, du dedans et du dehors, permet de quitter toute transfiguration platonicienne ou théologique, au profit d’une “laïcisation de l’invisible. Un invisible d’immanence, un révélateur sans révélation, un blanc habité de toutes les profondeurs du miroir. Celui du cosmos propre à un œil icarien, qui pourrait fixer en artiste l’ombre lumineuse du soleil, sans se brûler les ailes.

UNE GÉO-POÉTIQUE DU VIRTUEL

Qu’une pratique artistique nous donne à voir et rêver ciel et terre, dans un “espace aux ombres” d’où surgit la géométrie pervertie des lignes et éléments, nous renvoie à toute une histoire de l’humanité où science et art ont longtemps conjugué leurs pouvoirs. Dans les titres des œuvres, les références cosmiques sont omniprésentes et explicites. On pourrait croire qu’il s’agit prioritairement d’engendrer un espace multisensible qui nous redonne une éthique et une esthétique de l’environnement. Certes, comme chez Robert Irwin, James Turrell ou Julio Le Parc, la lumière est bien une force spatiale et spatialisante directe, un *Light and Space*. Mais il s’agit aussi de laisser la lumière “dessiner au départ des formes acheiropoïètes” (non faites de la main de l’homme). Comme dans ces dispositifs de petites pastilles blanches de 3,8 cm montées sur une armature de fil de fer et projetées sur le mur : elles n’étaient à l’origine que de simples taches de lumière sur une chaise de jardin... Une sorte de tableau-obstacle, un écran de projection, qui circule entre deux et trois dimensions. Une constellation blanchie toute immatérielle où la forme est temporalisée, virtualisée, pour être livrée à cette “impermanence” dont parle toute l’esthétique japonaise. Flottantes et frissonnantes, ces “images” indécidables évoquent les frontières du réel et du songe, de

l’infiniment grand et du très petit, de la vie et de la mort. Elles nous démesurent de leur propre mesure, artisanalement voulue, organisée et géométrisée. Car elles pratiquent une véritable épiphanie de l’ombre, qui convie le spectateur au plaisir d’une géo-poétique du virtuel. Un virtuel en art, peut-être le virtuel de l’art, au sens où le virtuel est la « quatrième dimension du réel ».

À la différence du virtuel propre au cyberspace qui nous délocalise et nous met en présence directe avec le lointain planétaire, le virtuel artistique de Bernard Moninot crée des passages et des frontières ambiguës, entre des “sites” réels (observatoire ou chambre) et des “lieux” de regards virtuels à n dimensions. Ce virtuel en ombres et lumières extrait du réel dépasse tout cadre spatial pour nous illimiter et nous “connecter” à une pluralité d’espaces fragiles et de surfaces possibles. Une sorte “d’architecture post-éphémère” pour employer une expression de Toyo Ito concernant son architecture qui “flotte et tourbillonne” dans une omnivision frontale et latérale, panoptique. Si bien que l’on pourrait distinguer deux modes de “virtualisation” propres au travail de Bernard Moninot.

Une virtualisation par l’image-temps, où les lignes qui ne sont ni des traits” au sens oriental ni des “contours” au sens de Vasari, dessinent plutôt des trajets et des inflexions idéales, tout un suspens temporel propre à une image “post-éphémère (Toyo Ito). Et une virtualisation par l’espace, la chambre-atelier initiale ou celle recrée par le musée, où il s’agit plutôt de projeter et de fixer tout un théâtre d’ombres réflexif, oscillant entre “faire le noir” ou laisser surgir le blanc. Au point d’intersection des deux, un nouvel “éloge de l’ombre”. “À ces moments-là, j’en viens à douter de la réalité de cette lumière de rêve et je cligne des yeux”, écrivait Junichiro Tanizaki à propos des clartés ténues et des lumières épuisées de l’esthétique japonaise, où les couleurs ne sont que “stratification d’ombres (9)”. Clignez des yeux, pour mieux voir les ombres du blanc, c’est entreprendre à travers les œuvres de Bernard Moninot un voyage, où le virtuel peut nous conduire à sa géo-poétique. Une épiphanie des ombres, une image de notre propre condition temporelle, dans l’infini miroitant et blanc d’Icare.

1. Walter Benjamin. *Paris, capitale du xix^e siècle: le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. pp. 549 *sqq.* et l'ensemble du chapitre "Panorama",

2. Sur cette question du *plan-transfert*, ou du *plan-projection*, qui se substitue à la planéité moderniste, et appelle une "abstraction impure", je renvoie le lecteur à mon livre, *L'Œil cartographique de l'art* (Paris, Galilée, 1996) où j'ai explicité et développé ces notions. Cf. : tout particulièrement l'interprétation de Duchamp (chapitre 2).

3. Galilée, *Le Message céleste*, Paris, éditions Albert Blanchard, 1989.

4. Gilles Deleuze, *le Pli : Leibniz et le baroque*. Paris. Les éditions de Minuit, 1988.

5. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Le Seuil. 1993. la transfiguration", pp. 233 *sqq.*

6. Sur ces deux conceptions de l'ombre et leurs effets sur les esthétiques du maniérisme et du baroque, voir mon livre, *Tragique de l'ombre Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990.

7. Gilles Châtelet. *Les Enjeux du mobile: mathématique, physique, philosophie*, Paris, Le Seuil, collection « Des travaux », 1993, p. 33.

8. Le texte de Leibniz a été publié dans *Trafic*. Paris, n°6, printemps 1993, et mon commentaire, « Drôle de pensée touchant Leibniz et le cinéma », dans *Trafic*, Paris, n 8, automne 1993.

9. Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Paris, Publications orientalistes de France, 1977, traduit du japonais par René Sieffert, p. 59.