

Transparences liquides ¹

Dans *Le Visible et l'Invisible*, Maurice Merleau-Ponty développe une pensée de la perception fondée non sur une prétendue transparence du monde, mais sur son épaisseur sensible ². Il désigne par « foi perceptive » l'adhésion pré-réflexive au monde perçu : une confiance immédiate dans l'existence des choses telles qu'elles apparaissent, antérieure à toute analyse ou mise en doute. Enracinée dans le corps percevant, cette foi constitue une ouverture spontanée au monde, qui ne se réfléchit pas elle-même et ne thématise pas les conditions de sa propre possibilité. C'est précisément à partir de ce point aveugle que Merleau-Ponty définit le projet de sa phénoménologie tardive : non pas dissiper la foi perceptive, mais en interroger les conditions.

À sa manière, le projet d'exposition *Transparences liquides* prolonge ces questionnements. Il se concentre sur le champ des images techniques, dans un contexte marqué par des flux médiatiques incessants et par l'affirmation de la post-vérité ³. À travers les œuvres d'Anne-Camille Allueva, Matan Mittwoch, Laure Tiberghien et Emmanuel Van der Auwera, l'exposition propose aux visiteur·euses d'éprouver la perception en train de se faire. Elle invite ensuite à interroger ce qui persiste lorsque la médiation - inhérente à toute perception - est reconnue ou pressentie. Il s'agit ainsi de mettre à l'épreuve l'écart entre ce que nous savons des images, de leur fabrique, et ce qu'elles continuent néanmoins de produire en nous.

L'écran constitue ici un point de cristallisation. Il met en tension perception, médiation et croyance, entre son omniprésence dans nos usages contemporains et son potentiel critique. Que nous soyons *digital natives* ou *digital immigrants*, les écrans font partie intégrante de nos vies et agissent comme des dispositifs non seulement optiques, mais aussi sociaux, politiques, cognitifs et psychiques ^{4 5}. À ce sujet, Vivian Sobchack évoque le passage d'un « paysage d'écrans » à une « sphère d'écrans », afin de souligner que leur omniprésence n'est plus seulement quantitative, mais qualitative ⁶. Les écrans ne sont plus de simples intermédiaires de notre rapport au monde : ils participent désormais à sa constitution même. On passe ainsi du « vivre avec » les écrans au « vivre à travers » eux.

L'écran fonctionne également comme un paradigme critique de l'interposition inhérente à toute expérience perceptive. En tant qu'artefact, il montre tout en occultant. Pourtant, dans l'appréhension ordinaire, sa capacité à faire apparaître éclipse sa fonction de médiation, reléguant ce que Merleau-Ponty nommait l'« invisible » à un statut d'impensé ⁷. Cette illusion de transparence, renforcée par la révolution numérique, entretient l'idée d'une coïncidence entre

¹ Texte écrit à l'occasion de l'exposition *Transparences liquides*, présentée au Centre Photographique d'île-de-France du 24 janvier au 22 mai 2026. Avec les œuvres d'Anne-Camille Allueva, Matan Mittwoch, Laure Tiberghien et Emmanuel Van der Auwera. Commissariat de Francesco Biasi et Nathalie Giraudeau.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

³ La post-vérité désigne moins l'absence de vérité que la mise à distance des faits au profit de récits suscitant une adhésion affective. Lee McIntyre, *Post-Truth*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2018.

⁴ Les digital natives ont grandi avec le numérique dès le plus jeune âge ; les digital immigrants y ont eu accès plus tard.

⁵ Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmaso et Jacopo Bodini, *Vivre par(mi) les écrans*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.

⁶ Vivian Sobchack, « *From Screen-Scape to Screen-Sphere: A Mediation in Medias Res* », dans Dominique Château et José Moure (dir.), *Screens: From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, p. 157-175.

⁷ Pour Merleau-Ponty, l'invisible est ce qui rend le visible possible. Il renvoie ici aux conditions d'apparition de l'image.

visible, réel et vérité⁸. Mobilisée dans le débat politique, elle tend à nier la médiation au profit d'une immédiateté supposée de l'information.

Lorsque la médiation s'efface, la déréalisation du monde devient possible. Accélérée par l'Internet des réseaux sociaux, celle-ci se nourrit de bulles informationnelles au sein desquelles toutes sortes de récits circulent en relative autonomie par rapport à toute instance de vérification partagée. Dans ce contexte, l'adhésion affective prime souvent sur l'examen critique, ouvrant la voie à des régimes de croyance fondés moins sur la réfutation que sur la répétition, l'identification et la reconnaissance collective⁹. La pensée conspirationniste peut ainsi émerger plus facilement, non seulement par manque d'information, mais aussi sous l'effet de dispositifs perceptifs et médiatiques qui renforcent la cohérence interne de ces récits. La déréalisation ne procède alors pas d'un simple éloignement du réel, mais d'une reconfiguration des conditions mêmes à partir desquelles le réel devient crédible, partageable et discutable.

Le titre *Transparences liquides* renvoie à cet impensé de la perception et invite à le problématiser. Le terme *transparence* - ici décliné au pluriel - provient du latin *trans* (« à travers ») et *parens* (« apparaître »), impliquant que toute transparence suppose l'existence d'un médium à travers lequel le monde se donne à voir. Face à l'illusion - voire à l'idéal - d'immédiateté, l'adjectif *liquides* souligne la nature fondamentalement médiale et instable de la transparence. Celle-ci apparaît comme habitée, mouvante, génératrice de distorsions et d'opacités souvent insoupçonnées. L'image qui s'impose est celle, chère à Merleau-Ponty, du fond d'une piscine vu à travers l'eau : la distorsion produite par le milieu n'est pas un obstacle à la vision, elle en fait partie intégrante¹⁰.

Rendant sensibles les conditions mêmes de l'acte de regarder, les œuvres présentées se rassemblent autour de ce noyau problématique. Certaines interrogent frontalement l'écran comme objet du quotidien afin d'en éprouver l'opacité - réelle et métaphorique - à travers différentes stratégies plastiques. *Step 13* de Matan Mittwoch repose sur un protocole proche du raisonnement par l'absurde, tandis que les déchirures de *VideoSculpture XVIII* d'Emmanuel Van der Auwera interrompent physiquement la continuité de l'image. D'autres œuvres s'attachent aux matériaux mêmes de l'écran - filtres, surfaces, lumière - pour proposer des formes de contemplation active, comme chez Anne-Camille Allueva.

L'attention portée à la dimension corporelle de la perception, entendue comme geste situé, inscrit dans un corps et son vécu, traverse également plusieurs pièces des quatre artistes. En attirant l'attention sur la posture physique du spectateur·rice - et, par analogie, sur sa posture intellectuelle - ces pièces investissent l'espace et posent la question du temps nécessaire au regard. Les images s'y dévoilent progressivement, souvent en mouvement ou selon des logiques immersives, invitant à un ralentissement et à un enrichissement de l'expérience visuelle. Les œuvres présentées, notamment celles de Laure Tiberghien ou encore d'Anne-Camille Allueva, dessinent ainsi un contrepoint à la surexposition visuelle et à la consommation rapide des images qui caractérisent notre quotidien. L'effet d'éblouissement qui en découle - entendu comme une difficulté à saisir les nuances du réel et à élaborer une pensée critique - est abordé de manière métaphorique par *TELE* de Matan Mittwoch¹¹.

⁸ Mauro Carbone, « Vattimo, l'ideale della trasparenza e l'ideologia della "Trasparenza 2.0" », *Trópos*, mars 2024, p. 9-20.

⁹ Cass R. Sunstein, *#Republic: divided democracy in the age of social media*, Princeton, Princeton university press, 2017.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

¹¹ L'image de l'éblouissement est particulièrement mobilisée chez Jonathan Crary, *24/7: late capitalism and the ends of sleep*, London, Verso, 2014.

D'autres œuvres interrogent plus explicitement la dimension politique des régimes perceptifs contemporains, soit par la force d'évocation de l'objet détourné - comme *Tube* de Matan Mittwoch - soit par la référence directe à des événements de l'histoire récente, comme chez Emmanuel Van der Auwera, dont les pièces explorent la question de la post-vérité.

L'exposition met enfin en dialogue différents types d'images techniques - photographie analogique et numérique, vidéo, image générée - qui, malgré l'hétérogénéité de leurs modes de production, partagent une inscription commune au sein d'une convention de représentation héritée de la Renaissance : celle de la fiction perspective. C'est dans cette optique que les tirages non mimétiques de Laure Tiberghien, tout comme les images générées de *Medusa* d'Emmanuel Van der Auwera, rappellent que l'image photographique - et photoréaliste - demeure aussi une construction. Loin de garantir un accès immédiat au réel, sa prétendue transparence repose sur un ensemble de conventions perceptives et techniques qu'il s'agit précisément de rendre sensibles.

Francesco Biasi