

Paupières closes

Dans l'obscurité la plus totale, la perception est partielle. Les repères se troublent. Les ombres s'effacent. Il est difficile de percevoir les contours, les espaces, les matières, les surfaces. Nous devons faire appel à d'autres sens. Nous tâtonnons, nous touchons, nous sentons, nous pressentons.

Lorsque la nuit s'échappe, lorsque la clarté fait surface, les objets, les couleurs, les formes se précisent. Les espaces se dessinent. Les surfaces se colorent. Les ombres se dévoilent. Les contrastes s'intensifient. La lumière éclaire notre perception. Elle nous permet d'appréhender, d'observer, de se souvenir, de connaître, de regarder, de voir. La lumière rend la visibilité possible. Pourtant elle n'est pas visible. Sa matérialité est insaisissable. Elle est omniprésente. Elle nous environne. Seuls ses effets sont perceptibles.

En plein jour, nous ne pensons pas au soleil qui nous permet de voir cette clarté. Elle est tellement présente que nous oublions de l'observer. La lumière se répand, se propage, se diffuse, s'éparpille partout où elle peut se glisser. La lumière apporte du volume à l'espace. Ses modulations sont incessantes. Sa luminosité varie. La lumière rayonne, étincelle. Elle se réfléchit sur chaque surface. Son intensité devient éblouissante.





La lumière révèle un espace.  
Elle se projette dans un espace.  
Elle est impalpable.  
Elle est éphémère.  
Elle est variable.

Conjuguer les œuvres et les idées des artistes, contemporains et pionniers. Réaliser des croisements, des passages, entre ces artistes et ma pratique artistique. Former un parcours de la lumière. Relier la transformation de la lumière, en tant que sujet pictural puis en tant que médium principal. Déambuler de la matérialité à l'immatérialité de la lumière.





La lumière me fascine, m'entoure, m'enveloppe, m'éblouis.  
Elle me touche mais je ne peux pas la toucher.  
J'observe la lumière. Je regarde la lumière.  
Je peux la ressentir les yeux fermés, sur la peau, sur les paupières.

La lumière est incontournable dans l'histoire de l'art et notamment dans l'histoire de la peinture. Elle a été un symbole fort et un sujet de représentation picturale. À la Renaissance, Le Caravage invente le clair-obscur, procédé utilisé par la suite par Georges de La Tour. Le Caravage attribue à la lumière le rôle central de sa pratique artistique. « Le soleil n'est plus ici un simple phénomène d'éclairage, c'est un mythe de beauté, un foyer d'harmonie, un incomparable vêtement dont la nature s'habille. Loin de décolorer les objets, il en exalte les teintes, les porte au paroxysme ; il favorise l'art du peintre, autorise tout les excès de la couleur.<sup>1</sup>» La lumière permet de reproduire le visible et de rendre perceptible l'objet. La visibilité de l'objet s'obtient par le traitement lumineux appliqué à celui-ci. La lumière intervient dans l'expérience du peintre en tant que visibilité de ce qu'il perçoit autour de lui. Le peintre représente ses effets et son immatérialité afin de souligner la qualité des surfaces et de représenter l'espace et les objets. La lumière établit une relation avec les couleurs et le rendu de l'espace. La couleur provient de la lumière : elle la module et l'obscurcit. Elle matérialise la lumière. Newton découvre que la lumière contient le spectre des couleurs, qu'elle « n'est pas homogène, comme on l'admettait jusque-là, mais qu'elle est de nature hétérogène, puisqu'elle se compose d'autant de "rayons" (c'est son terme) colorés qu'il y a d'angles de réfraction différents. (...) La conséquence révolutionnaire de ces expériences est qu'il n'y a plus lieu d'opposer la lumière (blanche) aux couleurs, dans la mesure où cette lumière est directement composée de rayons colorés.<sup>2</sup>» Ses découvertes engendrent une nouvelle appréhension du monde et une fascination pour la lumière naturelle qui

se développent avec l'impressionnisme. Cependant, Goethe n'est pas du même avis que Newton : « réfutant les théories newtoniennes sur la décomposition du prisme lumineux, Goethe estime que les couleurs naissent d'une médiation entre ombre et lumière. Pour cela, il n'en retient que deux fondamentales : le jaune permettant l'entrée dans la lumière et le bleu qui s'apparente le plus à l'obscurité.<sup>3</sup>» Les techniques picturales de la lumière évoluent : les peintres se concentrent sur la question de la représentation de phénomènes lumineux éphémères. L'aquarelle et la peinture sur motif, dont Turner est l'un des initiateurs, contribuent à ce développement de l'intérêt pour la lumière. « À cet égard, le XIXe siècle européen est fondamental puisque aucune période ne s'était jusque-là autant absorbée dans la contemplation de la lumière et la compréhension de ses propriétés physiques. (...) Qu'elle soit naturelle ou artificielle, sacrée ou profane, la lumière fait désormais sujet au XIXe siècle.<sup>4</sup>»

<sup>1</sup> Maurice Denis, *Théories 1890-1910*, op.cit., Georges Roque, *Quand la lumière devient couleur*, édité par Gallimard, Art et artistes, 2018. p.223

<sup>2</sup> Georges Roque, *Quand la lumière devient couleur*, édité par Gallimard, Art et artistes, 2018. p.14

<sup>3</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.42

<sup>4</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.7

Pour Turner, le sujet devient le support sur lequel se réfléchit la lumière. Il cherche à représenter les effets atmosphériques de la lumière. La couleur et la lumière sont traitées de façon abstraites. Les formes s'évaporent et s'atténuent dans la lumière. « Turner, dans la plupart de ses œuvres, démontre superbement comment la lumière solaire enrobe la nature au point de l'absorber totalement pour nous la livrer dissoute dans des brumes colorées dont les nuances, les éclats ou les tourbillonnements ouvrent les voies d'un imaginaire abstraitif.<sup>5</sup>» Les théories de Goethe l'ont encouragé à se servir de la couleur comme dimension émotionnelle. Il travaille la matière et la couleur pour exprimer son ressenti. La figuration disparaît. Il expérimente des formes nouvelles pour souligner la contemplation de la lumière naturelle. Il s'éloigne de la représentation réaliste du paysage pour aller vers une évocation davantage fantastique. L'utilisation de la lumière et des couleurs pures lui permettent de décomposer la matière et de parvenir à une dimension spirituelle de la réalité. Il ne garde plus qu'une vision lumineuse du paysage. Une lumière éblouissante envahit l'espace des toiles qui se transforment en abstractions colorées. « Son attirance pour le mouvant, l'impalpable, l'indicible et le fugitif fait de lui le précurseur de l'impressionnisme tant son goût pour le plein air, la lumière, les brumes du matin, les étendues aquatiques et leurs reflets annonce celui des peintres français. (...) À ces vues poétiques viennent s'ajouter d'autres plus spectaculaires qui témoignent de l'intérêt de l'artiste pour toutes les manifestations lumineuses et les transformations du paysage au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>6</sup>»

<sup>5</sup> Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, édité par la Librairie du collectionneur, 1991. p.35

<sup>6</sup> Georges Roque, *Quand la lumière devient couleur*, édité par Gallimard, Art et artistes, 2018. p.120

Certains jeunes artistes prennent conscience que la peinture traditionnelle ne correspond plus aux nécessités de leur époque. Le sujet est dorénavant considéré dans son atmosphère lumineuse et dans les changements de luminosité. Les peintres captent l'éphémère. Les progrès du chemin de fer leur permettent de découvrir de nouveaux paysages et d'étudier les variations de la lumière. Les impressionnistes peignent en plein air afin de représenter les éléments mouvants, notamment la réverbération de l'eau, considérant le temps qui passe. Cette nouvelle manière de peindre participe à une nouvelle manière de voir. Ils décomposent les tons, fragmentent la touche, suggérant des volumes et des formes. « Ceux qui ne vont pas tarder à être qualifiés d'"impressionnistes" affectionnent à cette période les bords de Seine qui leur permettent de représenter des sujets modernes liés au développement de la société des loisirs et de les conjuguer avec des motifs picturaux au cœur de leurs recherches, tels que de grandes étendues d'eau, une végétation importante et une belle lumière fluviale. (...) Désormais, le paysage est traité en fonction des saisons et des heures de la journée, puisque la lumière est toujours différente malgré la répétition du motif. (...) Il en résulte des œuvres qui ne représentent pas la matérialité du sujet mais uniquement la sensation colorée que le motif renvoie à l'œil du peintre, autrement dit la perception rétinienne.<sup>7</sup> » Les peintres ne reproduisent plus fidèlement la nature, ils favorisent leur perception selon la couleur et la lumière environnantes. Les impressionnistes retranscrivent spontanément les intensités chromatiques sur la toile en traduisant l'impression de luminosité. Chevreul « résume ses observations en deux points : chaque couleur tend à colorer de

sa couleur complémentaire les couleurs avoisinantes. Si deux objets contiennent une couleur commune, l'effet de leur juxtaposition est d'atténuer considérablement l'élément commun. Les impressionnistes trouvent dans les théories de Chevreul à la fois un élargissement de la vision et une confirmation de leur intuition.<sup>8</sup>» Ils appliquent des petites touches de teintes colorées en se limitant aux couleurs primaires et à leurs complémentaires : leur juxtaposition permet de reproduire les variations de l'atmosphère. L'élimination du noir de la palette permet aux couleurs de se déployer sur la surface de la toile. Le peintre Renoir utilise seulement des couleurs complémentaires comme le violet et le jaune.

<sup>7</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.76-77-78

<sup>8</sup> « Impressionnisme », *Dictionnaire de la peinture, La peinture occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Jean-Philippe Breuille, édité par Larousse, 1991. p.430

« Rejetant la perspective et le clair-obscur, Monet et ses condisciples ne prétendent plus donner l'illusion de la réalité mais une interprétation visuelle du sujet par le biais de l'étude de la lumière et de ses effets immédiats. (...) Délaissant la matérialité du paysage, l'attention de Monet se porte uniquement sur les reflets changeants de l'eau, le mouvement de la lumière dans l'atmosphère et le scintillement du soleil sur les feuillages. Dorénavant, la modernité impressionniste prend en compte le sentiment d'un présent immédiat mais aussi précaire.<sup>9</sup>» Monet poursuit les frémissements du paysage et les éclats de la lumière. Les reflets de l'eau mêlent couleur et lumière : la surface de l'eau reflète la couleur de ce qui l'entoure et reflète la lumière naturelle. Il étudie les reflets du soleil sur la neige et le traitement des ombres afin d'exprimer la durée. Il donne la priorité à l'agencement des formes et des couleurs pour elles-mêmes. Il varie sa technique, décompose le ton, déploie l'espace, force les contrastes, décompose les surfaces. « En ces temps de progrès industriel et de vulgarisation scientifique, le XIX<sup>e</sup> siècle européen a offert aux artistes une grande diversité de nouveaux systèmes d'éclairage à étudier, tant dans l'espace public que domestique. (...) L'histoire moderne de la lumière artificielle commence réellement avec le procédé de l'éclairage au gaz.<sup>10</sup>» Par la suite, l'électricité se développe grâce à Thomas Edison. Les impressionnistes peignent l'éclairage artificiel des villes ou des intérieurs. Les tableaux d'Edgar Degas restituent des scènes de café, de théâtre ou des blanchisseuses. Les impressionnistes traduisent la vie de la société et de la vie urbaine. Monet peint des paysages urbains à la gare Saint-Lazare ou au pont de l'Europe. Travaillant sur l'instantanéité, il répète un même sujet en diversifiant les aspects selon

la lumière. *La Cathédrale de Rouen* illustre ce procédé : « Exécutée en deux temps (1892 et 1893) correspondant à deux points d'observation différents, cette série se caractérise par un format serré sur la façade de la cathédrale gothique, tant et si bien que l'architecture tend à disparaître au profit de la seule matérialité de la pierre inondée de soleil. Ce ne sont plus que les jeux d'ombres et de lumière venant animer la surface du motif aux différentes heures de la journée qui sont représentés par Monet. Travaillant à partir d'une texture picturale particulièrement dense et vibrante, il fait de la matière minérale de son motif l'équivalent d'une éponge absorbant la lumière et contenant des plages de couleurs allant de l'indigo aux jaunes les plus puissants.<sup>11</sup> »

<sup>9</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.78-79

<sup>10</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.147

<sup>11</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.133



Les impressionnistes donnent à voir des instants fugitifs, des sensations visuelles du paysage, des variations de la lumière sur les éléments. « L'impressionnisme, c'est la naissance de la lumière en peinture. Et quand la lumière s'exprime pleinement tout se colore. La peinture est proprement un langage lumineux.<sup>12</sup>» Ces changements constants de la luminosité donnent une impression de mouvement, animent les surfaces. L'instantanéité est omniprésente par la représentation de la lumière naturelle ou artificielle. Les touches sont éclatantes, vibrantes et colorées jusque dans les ombres.

<sup>12</sup> Robert Delaunay, *Quand la lumière devient couleur*, Georges Roque, édité par Gallimard, Art et artistes, 2018. p.189



Je porte une attention particulière aux matériaux,  
à leurs surfaces, à leurs couleurs, à leurs textures,  
à leur diversité, à leur fonctionnalité, à leurs empreintes.

Je mets en espace des matériaux de construction,  
récupérés, achetés ou usés.

Je peux les transformer en les manipulant  
ou en les recouvrant de peinture.

Je peux les utiliser dans leur état brut.

Leurs surfaces peuvent se suffire à elles-mêmes.

En traitant les matériaux comme un objet  
sculptural la surface devient picturale.

Surfaces colorées, marquées,  
tachetées, vétustes, abîmées,  
rugueuses, percutées, opaques,  
rouillées, déformées, lisses,  
rayées, réfléchissantes,  
ondulées, granuleuses.

Entre la fragilité et la résistance, l'altérité  
et la permanence, la précarité et la rigidité.  
Ces matériaux servent à la construction  
de bâtiment, d'habitude dissimulés dans l'architecture.  
En les disposant dans l'espace, ils acquièrent un autre sens.  
Ils quittent leur fonction première et deviennent  
des outils, des écrans, des dispositifs créatifs.  
Je les observe comme j'observe la lumière.  
J'observe leurs détails, leurs changements,  
leurs variations face à la lumière.  
Je m'inspire de mes observations,  
observations murales,  
observations d'éléments architecturaux.  
Je m'approprie ces matériaux en les associant,  
comme des fragments muraux.

La photographie et le cinéma ont fortement impacté l'histoire de la lumière dans l'art. L'influence de la peinture sur la photographie et le cinéma est évidente : la photographie est inventée par des peintres afin de leur apporter des solutions aux questions posées, comme la perspective. « Étroitement liée à la peinture, la photographie fit naître, par le choix de ses sujets, la manière de les représenter mais aussi, grâce à la multiplication qui permit la diffusion, un rapport nouveau au réel et à sa représentation, qui à son tour influença profondément la peinture.<sup>13</sup>» Tandis qu'au cinéma, la peinture s'y est infiltrée dès la réalisation des premières images animées, utilisée par de nombreux réalisateurs, concernant les sujets abordés ou la lumière employée, et plus tard dans le cinéma expérimental. Les films des frères Lumière s'inspirent de la peinture impressionniste : « En 1892, Cézanne exécuta *Les joueurs de cartes*. Quatre ans plus tard, Lumière réalise cette *Partie d'écarté* dans une composition identique.<sup>14</sup>»

« "Éclairer" en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, "illuminer" ou, mieux, "luminer" (mot à imposer) ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir.<sup>15</sup>»

<sup>13</sup> Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie, Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, édité par Flammarion, 2012. p.63

<sup>14</sup> Thierry Frémaux, *LUMIERE! L'AVENTURE COMMENCE*, Institut Lumière, 2017. DVD

<sup>15</sup> Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, édité par la Librairie du collectionneur, 1991. p.7

La photographie signifie « écriture par la lumière ». Elle crée des images par la combinaison de la lumière et de la réaction chimique d'un support rendu sensible. Le principe de la « caméra obscura » -utilisé par certains peintres avant la découverte des procédés de fixation de l'image- trouve son prolongement photographique avec le sténopé. La photographie reproduit ce que peut percevoir la vision, elle capture le réel qu'elle retranscrit sur une surface plane. Le temps et la lumière sont les composantes de la photographie. Le temps d'exposition, d'insolation et du développement mais aussi l'instant décisif de la prise de vue propre à Henri Cartier-Bresson, est essentielle à l'obtention d'une image. Le portrait et la nature morte sont les deux premiers sujets traités grâce à l'invention du daguer-réotype en 1839 qui permet d'abord de photographier des natures mortes. Les premiers temps de pose sont très longs de par la faible sensibilité des plaques, ce qui induit des poses proches des peintures. Ensuite, le daguer-réotype connaît des améliorations : la durée de la pose diminue, les portraits deviennent possibles. Les frères Bisson réalisent le portrait d'Honoré de Balzac en 1842. Par la suite, la photographie cherche à se développer comme un art à part entière. La technique de la photographie s'enrichit en raison de nombreuses innovations techniques et technologiques : en électricité, en chimie, en électronique, en mécanique, en informatique et en optique.



« La photographie est l'art de créer avec la lumière, de même que l'on crée avec des mots, de la peinture, des sons, de la pierre et du bois<sup>16</sup> » indique Helmar Lerski. Son œuvre est marquée par le cinéma et le théâtre : il débute en tant qu'acteur et est occasionnellement cameraman et chefopérateur tout au long de sa carrière, ce qui lui permet d'approfondir sa maîtrise de la lumière. Il explore les possibilités expressives de la lumière en photographiant principalement des portraits. Sa pratique photographique portée sur la lumière est novatrice. Les effets de lumière lui permettent de « donner à l'image à peu près le caractère que l'on souhaite. » Préférant l'utilisation de la lumière naturelle, les réflecteurs et les miroirs lui permettent de multiplier les sources lumineuses. Il ne souhaite pas retranscrire la vraisemblance d'un visage mais le photographe tel qu'il le perçoit intérieurement. Par le biais de la lumière, Helmar Lerski métamorphose les visages. Photographiant en plan rapproché, il poétise les détails et les expressions du visage en variant les lumières, les angles et les poses. Ses portraits deviennent sculpturaux. Si la majeure partie de son œuvre photographique se consacre au portrait, il a également photographié des mains, des corps, des paysages et des scènes de rues.

« Et, en poursuivant ce jeu, en laissant couler sur le sujet toutes les sources de lumière de l'atelier, en opposition aux principes de la photographie, j'ai éprouvé la plus intense sensation de ma vie. Le cas de figure idéal de l'effet que peut avoir la lumière provenant de différentes sources sur un visage humain a dû se produire à ce moment-là : ce qui est apparu, ce qui m'a frappé comme l'éclair, ce n'était pas l'éclairage mais la translucidité, de sorte que j'avais l'impression de regarder le verre dépoli comme si je voyais à l'intérieur de la personne. Les différentes lumières baignaient sa tête, la rendaient plastique, lui donnaient une forme particulière, une singularité et des caractéristiques inhabituelles. Je découvrais la plasticité de la lumière, son pouvoir de création et de métamorphose. Il me semblait qu'avec ces lumières, que j'apprenais peu à peu à diriger, je pouvais pénétrer par la surface dans la peau de l'être humain, que je pouvais rendre visible l'invisible, éclairer les profondeurs et dévoiler les secrets.<sup>17</sup> »

<sup>16</sup> Helmar Lerski, *Helmar Lerski – pionnier de la lumière*, Gallimard, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2018. Quatrième de couverture

<sup>17</sup> Helmar Lerski, *Helmar Lerski – pionnier de la lumière*, Gallimard, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2018. p.162



Man Ray manipule la lumière et explore les possibilités de la photographie. Il peut aussi bien dupliquer le réel qu'inventer et créer un univers surréaliste. Il découvre le procédé du photogramme en 1922. Il le nomme « rayographie », allusion à son nom et à la technique de la radiographie aux rayons X. Cette technique fonctionne uniquement par le biais de la lumière. L'image photogrammique est obtenue en déplaçant une source lumineuse autour de divers objets disposés sur du papier photosensible. Le papier enregistre, selon les degrés de densité et le temps de pose, les empreintes créées par la réfraction. Les formes des objets sont imprimées en blanc sur les feuilles noires. Man Ray transforme des objets ordinaires -ciseaux, peigne, pellicule argentique, coton-tige, ampoule- en œuvres d'art. Il embellit leurs formes, leurs silhouettes et leurs contours. Il saisit l'invisible et souligne l'étrangeté des images en faisant apparaître des empreintes, des ombres, des abstractions.

La photographie entraîne l'idée de mouvement, élaborée par la prise à intervalles réguliers de photographies. Eadweard James Muybridge décompose le mouvement en plusieurs photographies. Il conçoit le zoopraxiscope, lui permettant ensuite de recomposer le mouvement. Étienne-Jules Marey invente la chronophotographie par l'utilisation du fusil photographique, représentant le déplacement d'un sujet en douze poses. Cette méthode permet d'analyser le déroulement d'un mouvement. Les deux chercheurs s'intéressent au mouvement des êtres vivants à des fins scientifiques, ils figent et analysent les poses et les détails des activités sportives ou des gestes de la vie quotidienne. Contrairement à la peinture, la photographie témoigne d'une vérité visuelle. Ces images permettent d'obtenir une trace des mouvements que les sens humains ne peuvent d'ordinaire pas percevoir. Témoignages fidèles et étranges, ces images révolutionnent la perception. La répétition d'images mises en mouvement produit l'illusion d'une continuité. Leurs travaux photographiques influencent les scientifiques et les artistes. Ils contribuent à l'enregistrement photographique du mouvement et à la création du cinématographe. La décomposition puis la recombinaison du mouvement amènent aux évolutions technologiques du cinéma.



La lumière est le moyen d'expression essentiel au cinéma. « Il n'y a pas d'art du mouvement sans ombre et lumière, les matières premières du dispositif.<sup>18</sup>» Le cinéma enregistre et diffuse des images en mouvement. L'utilisation de la lumière naturelle ou artificielle permet de sculpter un espace et une image. Le métier de chef opérateur est de savoir placer l'action dans la lumière correspondante déclare Henri Alekan : « on se sert de sources de lumières qui peuvent projeter des ombres simples ou multiples sans justification autre que l'équilibre de l'image ou la volonté du metteur en scène et de l'opérateur, de dramatiser un sujet ou de le dédramatiser, avec des ombres simples ou avec des ombres gigantesques, des ombres denses ou des ombres moins denses. Le cinéaste (...) dirige des flux lumineux selon sa propre volonté, sa propre culture, son propre goût, son idée esthétique de la lumière.<sup>19</sup>» Henri Alekan transforme le paysage par la lumière des projecteurs. Il invente une lumière qui n'existe pas pour donner à voir. Il ajoute et réinvente des lumières. Il manipule la lumière, il la construit, il la structure, la projette dans l'espace, sur le décor et sur les personnages. « Il existe une véritable architecture de la lumière, et cette architecture de la lumière, elle n'est pas seulement le fait d'un acte mécanique, d'un acte scientifique. Elle est le fait d'une pensée, d'une réflexion.<sup>20</sup>» Le cinéma étant mouvement, la lumière n'est pas figée. Le cinéma permet de filmer la lumière fluctuante qui ne cesse de se mouvoir en fonction des scènes à tourner, de la gestuelle et des déplacements des acteurs dans l'espace. L'éclairage de cinéma, en fonction de l'emplacement des lumières artificielles ou de la lumière naturelle, permet l'apparition de la narration, la valorisation des comédiens et la trans-

mission d'une émotion. La lumière et l'ombre animent et habillent l'espace. L'éclairage artificiel permet de contrôler l'orientation, la direction et l'intensité de la lumière. Rudolf Kurtz explique que « la fonction de la lumière en tant que moyen de façonner l'espace n'est pas seulement reconnue en peinture. Max Reinhardt, dans ses mises en scène, l'avait déjà exploitée en connaissance de cause. Sa mise en scène du *Mendiant* de Sorge était construite à partir de l'effet de lumière sur l'ordonnance de l'espace, les éléments du décor ayant été éliminés.<sup>21</sup>»

<sup>18</sup> Jean-Michel Bouhours, *L'Art du mouvement* : collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996, édité par le Centre Pompidou, 1996. p.9

<sup>19</sup> Henri Alekan, *Henri Alekan, Des lumières et des hommes*, Laurent Roth, 20<sup>e</sup>, 1986. CNC Images de la culture

<sup>20</sup> Henri Alekan, *Henri Alekan, Des lumières et des hommes*, Laurent Roth, 20<sup>e</sup>, 1986. CNC Images de la culture

<sup>21</sup> Rudolf Kurtz, *Expressionnisme et cinéma*, édité par les Presses universitaires de Grenoble, 1987. p.102

« L'image comme fragment de matière traversé et travaillé par la lumière est le leitmotiv de nombreux films de cinéastes "expérimentaux".<sup>22</sup>»

Le cinéma expérimental met en avant la dimension technique à l'œuvre dans le cinéma, c'est-à-dire le dispositif et le procédé. Les cinéastes expérimentent la pratique – filmer, mettre en scène, monter – et explorent les possibilités plastiques, sonores et graphiques de ce médium. Ils explorent notamment l'esthétisme du mouvement, de l'objet, de la lumière et de la machine, en oubliant l'aspect narratif.

« On peut qualifier d'avant-garde tout film dont la technique utilisée, en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour chercher dans le domaine strictement visuel et auditif des accords pathétiques et inédits.<sup>23</sup>»

Certains peintres se sont tournés vers l'avant-garde cinématographique. Fernand Léger voit en la caméra la possibilité de faire bouger des objets qui ne bougent jamais. « En 1923, je fréquentais des copains qui étaient dans le cinéma et j'ai été tellement pris par le cinéma que j'ai failli lâcher la peinture. Cela a commencé quand j'ai vu les gros plans dans *La Roue* d'Abel Gance. C'est le gros plan qui m'a fait tourner la tête. Alors à tout prix j'ai voulu faire un film et j'ai fait *Ballet mécanique*.<sup>24</sup>» Sa pratique picturale est liée à ses œuvres cinématographiques : il travaille sur le contraste, l'opposition des lignes, des couleurs et des valeurs.

Le cinéma expérimental promeut l'expérience et les sensations du public dont il remet en doute les habitudes visuelles en brouillant le visible et en interrogeant la perception. Il est projeté dans les musées, les centres d'art, les ciné-clubs et très rarement dans les salles de cinéma.

<sup>22</sup> Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, 2010. p.19

<sup>23</sup> Dominique Païni, *Le temps exposé ou le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma-essais, 2002. p.5

<sup>24</sup> Dora Vallier, *La Vie dans l'œuvre de Léger*, entretien avec Fernand Léger, Cahiers d'Art, II, 1954. p.160

D'abord peintre, influencé par le cubisme et l'expressionnisme, Hans Richter réalise des compositions colorées fondées sur la décomposition du mouvement. Par la suite, il cherche « une solution plastique qui [lui] permette de présenter un enchaînement de formes s'inscrivant dans la durée.<sup>25</sup> » Il fabrique des rouleaux, de longues bandes de papier afin de pouvoir peindre des formes abstraites sur une surface plus imposante. Cette réflexion sur la création de formes dans le temps l'amène à penser au cinéma. *Rhythmus 21*, un enchaînement de formes géométriques, est le premier film entièrement abstrait. La pellicule est une extension de ses rouleaux. Hans Richter inaugure le cinéma expérimental et ne cesse d'explorer les différentes possibilités perceptives par le biais du ralenti, du gros plan, de la surimpression et du montage court.

«...Il était facile de diviser, de subdiviser et d'orchestrer le rectangle de l'écran. Ces subdivisions seraient l'équivalent des "éléments" qui avaient été à l'origine des rouleaux. Donc je renonçai à *Prélude à l'écran*, et me mis à filmer des suites de rectangles et de carrés de papier de toutes grandeurs et allant du gris foncé au blanc. Le rectangle et le carré me fournissent une forme simple, un élément dont je pouvais sans peine contrôler le rapport avec le rectangle de l'écran. Mes rectangles et mes carrés de papier, je les fis alors s'agrandir et disparaître, se mouvoir par saccades ou par glissements, non sans calculer les temps avec soin, et selon des rythmes déterminés.<sup>26</sup>»

<sup>25</sup> Jean-Michel Bouhours, *L'Art du mouvement* : collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996, édité par le Centre Pompidou, 1996. p.376

<sup>26</sup> Hans Richter, *L'Art du mouvement* : collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996, Jean-Michel Bouhours, édité par le Centre Pompidou, 1996. p.376



Connu pour ses expérimentations cinématographiques, Stan Brakhage œuvre pour une poétique du cinéma en questionnant les propriétés plastiques et visuelles de l'image. Ses films évoquent son environnement, sa vie quotidienne, tout en poursuivant une quête sur la perception et la vision. Sa pratique filmique redéfinit totalement les codes initiaux du cinéma. Il expérimente un nouveau format, une nouvelle durée et un nouveau genre. La durée de ses films peut varier entre quatre minutes et quatre heures et demie. « Il s'agit pour Brakhage de libérer l'œil de sa relation au langage : voir c'est comprendre, prévoir pour inhiber ses propres peurs, note Brakhage et on ne peut échapper à ce qui relève du biologique. (...) Pour cela Brakhage, à l'instar de Baudelaire, propose la figure de l'enfant comme modèle de l'artiste et d'une vision d'avant le verbe, une vision "sauvage" telle que la définissait Merleau-Ponty.<sup>27</sup>»

<sup>27</sup> Jean-Michel Bouhours, *L'Art du mouvement* : collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996, édité par le Centre Pompidou, 1996. p.10-11

Influencé par les peintres abstraits, ses films possèdent une forte qualité picturale. Stan Brakhage expérimente directement sur la pellicule : il vient l'abîmer, la recouvrir de peinture cellulosique, la brûler, la rayer, la gratter, la superposer, la trouser, la tâcher. La pellicule devient un matériau et une surface d'inscription. « C'est une sensation proche de celle qu'offre le vitrail, qui impose, lui aussi, la force de sa matérialité, jamais oubliable, et cependant donne avant tout une expérience de la lumière, et même, de la lumière vue selon une certaine essentialité.<sup>28</sup> » Face au silence de ses œuvres, le spectateur est captivé par la fragmentation du montage et par la rapidité des images, des images colorées, abstraites, oniriques et poétiques, rappelant la peinture expressionniste abstraite. L'image ne cesse d'accélérer, de disparaître, de s'illuminer, de ralentir, de se cacher, de mouvoir, d'évoquer sans avoir le temps de s'y arrêter.

<sup>28</sup>Jacques Aumont, *L'Attrait de la lumière*,  
Yellow Now, 2010, p.36



Son parfum singulier : odeur de renfermé, d'humidité, de moisissure. Parfum rassurant. L'ouverture de la porte en bois s'accompagne du grincement du verrou. Aucune fenêtre n'éclaire l'espace. Seulement des ampoules à suspension qu'il faut allumer en passant la main dans quelques toiles d'araignées. Des meubles abîmés et écaillés remplissent les murs. Des planches en bois comblent les vides. Sur des étagères sont posés de vieux pots de peinture. Toute sorte d'outils traînent çà et là, empilés dans des boîtes, éparpillés dans des armoires. Une multitude de fils et de câbles les accompagnent. Au fond, adossés contre le mur, les casiers superposent des bouteilles de vin poussiéreuses. Empilements de boîtes en carton, remplies de pots de confitures vides, de vieille vaisselle. Les vélos s'impatientent d'une prochaine balade tandis que le tonneau, placé au milieu de la cave prend un peu plus la poussière. Et puis, un ancien réfrigérateur où sont encore collés des stickers.

L'architecture est un appui à mes productions.  
L'espace, les murs, les sols les accompagnent.  
Ils sont supports.  
Les murs contre lesquels elles sont appuyées  
et les sols sur lesquels elles sont posées.  
Constructions spatiales.  
Insérer des éléments de l'architecture dans des espaces.  
Les renforts et les vis font partie de mes productions.  
Ils renforcent la structure.  
Ils maintiennent et créent un équilibre.

Comme Richard Serra, « la plupart de mes œuvres laissent apparaître les procédés de construction et les moments de prise de décision.<sup>29</sup>»

<sup>29</sup> Richard Serra, texte de la conférence de Yale, 1939, *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Charles Harrison et Paul Wood, édité par les Éditions Hazan, 1997. p.1226



Voir la lumière habiter  
les matières, les écrans,  
les surfaces, les formes,  
les ondulations, les lignes.

Dès les années 1950 et 1960, de nouvelles formes d'expressions plastiques, d'origine électronique, apparaissent. L'ère de l'électronique se caractérise par une revalorisation de la machine. De nouvelles techniques musicales voient le jour : des compositeurs français, tels que Pierre Henry ou Pierre Schaeffer, inventent des musiques composées grâce à un ordinateur. Frank Popper explique que « l'art électronique est un art qui fait appel à des technologies dites avancées, telles que l'informatique, le laser, la vidéo, l'holographie et certains moyens de communication<sup>30</sup>. » L'invention de l'art vidéo permet de produire de la lumière d'une toute autre manière : la lumière se mêle à l'image, l'image cathodique et l'image projetée. En effet, la télévision, contrairement au cinéma, ne se regarde pas dans une salle noire ; il se forme une image composite à la surface brillante de l'écran. La télévision est le médium de l'image. L'écran devient support lumineux d'images en mouvement. Il est aussi récepteur d'images électroniques transmises et récepteur d'images réelles projetées ou reflétées à la surface de son écran. Dans l'obscurité, l'écran se comporte comme un diffuseur de lumière qui éclaire l'espace qui le contient. L'image télévisuelle se forme grâce à un faisceau d'électrons faisant réagir une surface électroluminescente qui émet de la lumière et forme l'image. L'écran est une source lumineuse exploitée par les artistes. Il permet de montrer une image et devient une source lumineuse dans l'espace de diffusion. Cette lumière joue un rôle dans la perception de l'espace. L'art vidéo apporte de nouvelles expériences visuelles et spatiales.

La télévision connaît une forte affluence dans les foyers. Les images télévisuelles ont une forte emprise sur la société. Elles changent radicalement la perception du monde : les images abondent de publicités, d'émissions et d'informations « orientées ». La télévision est un « formidable instrument de maintien de l'ordre symbolique. (...) Il y a une proportion très importante de gens qui ne lisent aucun quotidien ; qui sont voués corps et âmes à la télévision comme source d'informations. La télévision a une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population<sup>31</sup> ». Nam June Paik et Wolf Vostell dénoncent ce média de masse en modifiant son image. Mais ces deux artistes n'abordent pas le processus de la même manière. L'application de ce détournement aux images télévisées font de Wolf Vostell et de Nam June Paik les fondateurs de l'art vidéo. L'image électronique devient un médium utilisé et exposé par les artistes. Le spectateur connaît une expérience inhabituelle face à ce téléviseur sorti de son contexte.

<sup>30</sup> Frank Popper, *L'Art à l'âge électronique*, édité par les Éditions Hazan, 1993.

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, édité par Liber, 1997. p.14-17



En 1958, Wolf Vostell est le premier à créer une œuvre avec un téléviseur, *La chambre noire* : un assemblage de matériaux de récupération -papiers, plaques de métal, fils de fer barbelés, coupures de presse, objets- s'entrecroisent sur un support de bois. La télévision se trouve légèrement sur la droite, encadrée dans un rectangle percé. Elle diffuse une image déformée par le mauvais réglage de l'appareil. L'image montre un programme qui défile en boucle. Elle est entourée d'éléments austères et symboliques. Œuvre témoignant des sinistres de la guerre.

Wolf Vostell porte un regard critique sur la télévision et voit en ce média un outil de propagande. Il est à l'origine du « dé-coll/age », -nom attribué à sa pratique antérieure de décollage d'affiche-, une technique créant un brouillage de l'image cathodique. Il répète en boucle des images provenant de l'actualité, souvent retravaillées avec différentes techniques : surexposition, montage serré... Il dérègle le téléviseur afin de perturber la réception de l'image en la rendant instable et mélange ce processus avec des scènes du quotidien. Ainsi, le spectateur se questionne sur la réalité et la représentation du monde. L'image devient abstraite par sa récurrence et sa saturation.

Chez Nam June Paik, l'image vidéo devient une matière vivante. Il utilise la télévision pour ses aspects formels et plastiques. Il explore le médium télévisuel en exposant des « téléviseurs préparés » : des images abstraites dues au dérèglement du rayon cathodique par un son électronique. Il transforme l'image télévisuelle, productrice de lumière, en inventant des sculptures avec des téléviseurs qui deviennent, au fil des expositions, des installations monumentales composées de milliers d'écrans. Ses « téléviseurs préparés » rappellent les « pianos préparés » de John Cage datant de 1945-1954. Les images des postes de télévision sont méconnaissables. Elles deviennent déformations, distorsions, formes abstraites, zones colorées qui apparaissent et disparaissent aléatoirement, où le spectateur est convié à leur contemplation. *Zen for TV* est la transformation de l'image par une action magnétique. Un électro-aimant placé contre la télévision crée une ligne droite et lumineuse. L'objet télévisuel entre dans le domaine artistique. Nam June Paik traite « le tube cathodique [d'un téléviseur] à la manière d'une toile, et j'ai démontré qu'il peut être supérieur. Désormais, je traiterai le tube cathodique comme j'ai traité le crayon et le papier... Si Joyce vivait encore, il écrirait certainement *Finnegans Wake* sur bande vidéo en raison des immenses possibilités de manipulation des réserves informatiques magnétiques<sup>32</sup>».

<sup>32</sup> Frank Popper, *Electra* : L'électricité et l'électronique dans l'art au XXème siècle ; MAM Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 10 décembre 1983 - 5 février 1984, édité par Les amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p.51-52



Par la lumière et le son, l'art vidéo produit un environnement immersif. Une image est produite électroniquement et amplifiée optiquement, afin de pouvoir être projetée comme une image de cinéma. L'image projetée s'intègre dans l'espace. En plus d'être manipulable, elle se diffuse sur différentes surfaces. L'espace devient écran. La lumière émane des vidéoprojecteurs. Elle ne se voit qu'à partir du moment où il y a une surface révélée par les surfaces qui interceptent le faisceau de lumière.

Bill Viola explore le phénomène de la perception. Il s'interroge sur la formation de l'image et sur les fondements de la vision par le biais du médium vidéo. L'art de la Renaissance italienne communique avec les technologies actuelles de création des images. Il convoque la peinture comme un point de départ à ses vidéos, comme si la peinture devenait mouvement. Il reprend la frontalité, le format et le traitement des couleurs et de la lumière préexistants aux peintures anciennes. Bill Viola joue avec le temps. Le temps, composante de la vidéo et de la lumière. Il l'étire, le ralentit, le répète et accentue l'onirisme de ses œuvres. Le mouvement ralenti permet de contempler ses tableaux vivants et d'apprendre à percevoir.

« Le temps est la matière première du film et de la vidéo. La mécanique peut en être des caméras, de la pellicule et des cassettes, ce que l'on travaille, c'est du temps. On crée des événements qui vont se déplier, sur une sorte de support rigide qui est incarné dans une cassette ou de la pellicule, et cela constitue l'expérience d'un déroulement. En un sens, c'est comme un rouleau, qui est une des formes les plus anciennes de communication visuelle<sup>33</sup>». Il projette ses créations sur différentes surfaces : murs, voiles, tissus de projection, dalles de granit... Ses installations vidéo immergent le spectateur qui est entouré par la lumière. Ce sentiment d'immersion est dû à la monumentalité des projections, à leur disposition dans l'espace et à l'obscurité de la salle. Cette obscurité, baignée par la seule lumière des vidéoprojecteurs, plonge le spectateur dans une atmosphère spirituelle. La lumière permet la diffusion d'images spatiales immersives.

<sup>33</sup> Bill Viola, « The Universe continues to be in the present tense », dans *Viola, Reasons for Knocking at an Empty House, writings 1973-1994*, Cambridge, MIT Press, 1995. p.253



Recouvrir, colorer, découper,  
assembler, peindre, illuminer,  
marquer la surface.



Ma pratique de la vidéo et de la sculpture sont liées.  
Elles s'entremêlent.  
Je récolte des matériaux comme je récolte des images.  
Associer des fragments de matières, d'effets de lumière.  
Composer.  
L'assemblage des matières est semblable à celui des images vidéos.  
Je vais à la recherche de la lumière.  
Des effets lumineux captent mon regard.  
Prendre le temps de les observer.  
Filmer la lumière pour ce qu'elle est.  
Enregistrer ses modulations et ses effets,  
la lumière en mouvement sur une surface.  
Elle révèle la matière.  
Déterminer un cadre.  
Figurer une composition.  
Prélever des détails.

Sur les murs,  
des ombres flottent.  
Des formes géométriques,  
des multiplications de formes.  
Des lignes sombres se mêlent  
à la lumière.  
Orange flottante.

La vidéoprojection participe à la transformation des matériaux.  
Elle apporte du mouvement aux surfaces figées.  
Les matériaux deviennent écrans.  
Des écrans trouvés, fabriqués ou assemblés.  
Les matériaux sont modulés par la projection lumineuse  
et par l'image projetée.  
La lumière impacte l'image. La matière transforme l'image.  
La superposition de l'image projetée et de la surface  
crée une nouvelle image.

L'art abstrait a contribué aux « développements futurs visant à traduire le mouvement et à utiliser la lumière dans l'art. Avant 1914, Frantisek Kupka représente le déplacement de formes dans l'espace du tableau, créant des rythmes et suggérant le mouvement à partir des travaux qu'avait publiés le physiologiste Étienne-Jules Marey. Delaunay s'intéresse à la lumière et la traduit, en s'inspirant des travaux du physicien Michèle-Eugène Chevreul, au moyen de cercles chromatiques qu'il assimile ainsi à la lumière du soleil.<sup>34</sup>» Les inventeurs de l'abstraction -Kupka, Mondrian, Kandinsky et Malevitch- abordent la révélation de la lumière sans la représenter, mais en transmettant son expérience physique et émotionnelle. Ils proposent une nouvelle forme de peinture où la représentation des sujets et des objets est supprimée. Les formes et les couleurs se suffisent à elles-mêmes. Les différentes compositions chromatiques communiquent des émotions au spectateur. Les peintures abstraites reproduisent des sensations lumineuses. Elles sont des projections de l'émotion et de l'imagination des artistes retranscrites en signes : lignes instinctives ou inachevées, formes géométriques ou irrégulières, zones colorées informes ou délimitées. « Les théories chromatiques des postimpressionnistes ont éloigné l'objet peint de sa couleur réelle. Le ton local une fois abandonné, l'emploi de la couleur devient de plus en plus libre, jusqu'au triomphe de la couleur pure, qui est la grande conquête des fauves. Parallèlement, la structure du tableau et les formes se modifient dans le même esprit. (...) Ainsi, vers 1910, l'indépendance de la forme rejoint celle de la couleur et elle s'affirme au détriment de l'espace tridimensionnel, qui est la charpente de la vision réaliste apparue avec

la Renaissance. La désintégration de cet espace, à son tour, entraînera la progressive dissolution de l'objet, puis sa disparition, qui marque l'avènement de l'Art abstrait<sup>35</sup>».

<sup>34</sup> « Pionniers », *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013.

<sup>35</sup> « Art abstrait », *Dictionnaire de la peinture, La peinture occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Jean-Philippe Breuille, édité par Larousse, 1991. p.3

« Dans *Regards sur le passé* écrit entre 1912 et 1913, Kandinsky a, en outre, attribué sa révélation de l'art abstrait à cette fameuse lumière bleue. Revenu d'une séance de travail sur le motif "à l'heure du crépuscule", Kandinsky relate qu'il eut la surprise de voir dans son atelier une œuvre qu'il ne connaissait pas, un tableau "indiciblement beau, tout irradié de lumière intérieure" et dans lequel il ne voyait que "des formes et des couleurs dont le contenu lui était incompréhensible". L'effet de surprise passé, l'artiste comprit qu'il s'agissait de l'une de ses toiles figuratives placée à l'envers par mégarde. L'examinant au lendemain afin de retrouver la même exaltation artistique qui l'avait troublé la veille, Kandinsky constata qu'il ne percevait plus la même impression à la lumière du jour. Il arriva néanmoins à la conclusion que l'on pouvait atteindre la beauté sans avoir recours à la représentation figurée.<sup>36</sup>»

Selon Kandinsky, l'âme de l'artiste est un réceptacle de la lumière créatrice. L'art abstrait obéit à une « nécessité intérieure » qui doit affecter l'âme. La couleur s'affranchit de la lumière dans le sens où elle ne représente pas une lumière réelle d'un objet représenté. Les combinaisons de couleurs génèrent des impressions de luminosité et provoquent une impression spirituelle. « La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, *par l'usage convenable* de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. *Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine.*<sup>37</sup>» Les tableaux de Kandinsky articulent mouvement et immobilité, dégradé et aplatissement, transparence et opacité, couleurs primaires et noir et blanc. Les éléments graphiques s'associent avec des combinaisons chromatiques pour créer une composition picturale. Les couleurs deviennent autonomes, elles déterminent des impressions, véhiculent des émotions et des sensations. Ses peintures interrogent le phénomène de la perception. Les formes, les couleurs et leur organisation dans l'espace suffisent à émouvoir le spectateur.

<sup>36</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.27

<sup>37</sup> Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, édité par Denoël, 1989. p.110

« Avec l'apparition de l'abstraction, d'autres moyens, d'autres voies, d'autres perspectives se sont offerts aux artistes. Grâce à l'abstraction, leur rapport à la réalité a été changé, leur liberté a été plus grande, leur capacité d'innover facilitée et stimulée, leurs recherches ont été plus ouvertes, leurs moyens sont devenus sans limites grâce aux avancées technologiques.<sup>38</sup>»

La forme et la couleur envahissent la surface bidimensionnelle de la toile. La forme se détache du sujet représenté et les procédés picturaux -couleur, forme, ligne, surface- prennent une place importante, comme par exemple *Le Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, réalisé en 1915. Malevitch explore le rapport entre la forme et l'espace qui l'entoure. Il cherche à élever la peinture jusqu'à une forme parfaite, qu'il nomme « suprême ». « Malevitch propose avec le suprématisme un univers absolu où la couleur se résume à un champ spatial lumineux, un espace blanc et supérieur dans lequel l'objet peut évoluer librement lorsqu'il se réduit à une entité minimale comme le quadrangle. De la sorte, les artistes des avant-gardes ont dépassé un lieu commun selon lequel il n'y aurait pas de monde visible sans lumière pour aboutir à un paradoxe fondamental : dorénavant, c'est la lumière qui permet d'exprimer, de faire voir aux yeux de l'esprit ce qui échappe aux yeux du corps.<sup>39</sup>» Son tableau *Carré blanc sur fond blanc* est un « symbole de transition de la peinture-couleur à la peinture-lumière : la surface blanche servant de réflecteur à la projection directe de la lumière, et ce qui est encore plus, de la lumière en mouvement. L'œuvre de Malevitch est un exemple remarquable du nouveau point de vue culturel.<sup>40</sup>»

<sup>38</sup> Serge Lemoine, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.21-22

<sup>39</sup> Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, édité par les Éditions Hazan, 2011. p.207

<sup>40</sup> Laszlo Moholy-Nagy, *La sphère optique : peinture ou lumière ? « Anthologie des artistes »*, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.335

La couleur et la ligne se détachent de la forme. L'objet disparaît de la surface de la toile. Mondrian s'intéresse à l'alignement et la répétition de formes. Il privilégie le graphisme des lignes et accorde une forte importance aux couleurs pures. Les couleurs primaires sont liées à la lumière. Il se consacre pleinement à la division de la toile, à la schématisation des formes et à la répartition des plans colorés. « Oui, toutes choses sont des parties d'un tout : chaque partie reçoit sa valeur visuelle du tout et le tout la reçoit des parties. Tout se compose par relation et réciprocité. La couleur n'existe que par l'autre couleur, la dimension est définie par l'autre dimension, il n'y a de position que par opposition à une autre position. C'est pourquoi je dis que le rapport est la chose principale.<sup>41)</sup> » « L'autonomisation de la couleur, qui se libérait de la forme, vit quant à elle son aboutissement dans la peinture monochrome, dont le triptyque *Couleur rouge pure, couleur jaune pure, couleur bleue pure* de Rodtchenko marqua les débuts en 1921. Grâce à la surface monochrome, il fut possible d'affranchir la couleur de la matérialité du support que constitue la toile et de transformer la peinture en une lumière se répandant librement dans l'espace. Cette étape du processus fut décisive pour l'"autre" voie, celle de l'art de la lumière dans l'espace. (...) Henri Matisse fut le premier, dans *Papiers découpés*, à opérer cette transformation ; suivirent notamment Yves Klein, Mark Rothko et Barnett Newman. La surface monochrome de leurs peintures en partie monumentales se transforma en une lumière de surface "irradiant" à partir du support matériel.<sup>42)</sup> »

<sup>41</sup> Mondrian, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, 1920, [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mondrian/ENS-mondrian.html#parcours\\_croises](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mondrian/ENS-mondrian.html#parcours_croises) (page consultée le 31 octobre 2019)

<sup>42</sup> Markus Bruderlin, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.61



Mark Rothko peint des champs rectangulaires de couleurs lumineuses dont les nuances varient selon chaque tableau. Il poursuit une recherche bidimensionnelle d'ombre et de lumière. Il limite « les formes de ses vastes champs dans deux ou trois rectangles d'un coloris lumineux et d'une matière veloutée. Ces surfaces et leurs contours sont estompés de telle sorte que l'interpénétration des couleurs accentue leur apparente simplicité géométrique. Les espaces colorés ne se touchent jamais complètement, et l'imposante impression qu'en reçoit le spectateur l'incite à la contemplation.<sup>43</sup>» Rothko cherche à exprimer des sentiments et à les faire ressentir aux spectateurs en s'intéressant aux formats monumentaux. L'expérience vécue et la mise en espace sont déterminantes. Ses toiles ne possèdent pas d'encadrement, elles sont accrochées au mur avec peu de luminosité. Elles se propagent dans l'espace afin d'envelopper le spectateur.

<sup>43</sup> « Rothko », *Dictionnaire de la peinture, La peinture occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Jean-Philippe Breuille, édité par Larousse, 1991. p.806

L'art abstrait incite les artistes à se détacher d'un objet représenté. La forme et la couleur composent les toiles. La mise en espace des œuvres est précisée. L'expérience sensorielle est considérée. L'art abstrait favorise amplement l'appropriation de l'espace et de la lumière en tant qu'éléments participatifs de l'exposition. L'espace est étudié dans son entièreté jusqu'à devenir le sujet même de la création. La lumière s'intègre dans cet espace : elle peut varier de l'obscurcissement à l'aveuglement afin de faire disparaître les contours du lieu.



Tôle ondulée,  
Recouverte d'une  
couleur métallisée.  
La lumière s'y accroche  
et s'y reflète.  
Écran d'ondulations,  
Gris réfléchissant,  
Brillance métallique.

L'application de la peinture sur les matériaux modifie sa surface.  
Elle apporte ou renforce sa couleur, sa réflexion, sa matérialité.  
La couleur couvre.  
Différentes textures s'associent entre elles.  
Élaborer une composition picturale.  
Une plaque de bois devient granuleuse.

La lumière naturelle s'insère dans l'espace.  
Elle se projette sur mes sculptures.  
En fonction de leur capacité de réception, elles réagissent différemment.  
Je ne maîtrise rien,  
je ne décide de rien.  
Je laisse la lumière intervenir.  
Dans l'espace l'exposition, c'est elle qui transforme mes productions.  
Les matériaux réagissent à leur environnement.

« L'œil absorbe la lumière, il ne la reflète pas.  
Voir c'est absorber la lumière, absorber les images.  
L'image reflétée est la frontière entre le réel et le rêve, l'apparition,  
elle n'a pas de corps, elle est l'instant qui suit les mutations de la  
réalité. L'image reflétée est absorbée par les yeux, elle s'éteint dans  
les yeux. Refléter la vision, le champ visuel. Boucher la vue, réfléchir  
les images que l'œil devrait voir, absorber c'est refléter la vision.<sup>44</sup>»

<sup>44</sup> Giuseppe Penone, 1976, *Respirer l'ombre*, édité par Beaux-Arts de Paris les éditions, 2009, p.83

La mise en lumière des œuvres dans les lieux d'exposition est essentielle. Elle met en valeur les formes, les textures et les couleurs. L'éclairage permet de rendre visible et de mettre en lumière les pièces exposées. Il peut modifier l'ambiance du lieu et attirer le regard. Les éclairages doivent être correctement disposés afin d'éviter les ombres ou les reflets indésirables. Leur intensité est calculée pour la bonne conservation des œuvres. L'intégration de la lumière naturelle en tant qu'éclairage est également étudiée. Ces réflexions sont très enrichissantes, mais je ne souhaite pas aborder cet aspect technique et scénographique. La participation de la lumière naturelle ou artificielle dans l'espace en tant qu'œuvre, matériau et expérience sensorielle utilisée par les artistes me touche davantage.

« L'action décisive a consisté non plus à représenter la lumière et le mouvement, comme les artistes futuristes sont les derniers à l'avoir entrepris, mais à se servir de la lumière elle-même et à intégrer le mouvement dans la conception même de l'œuvre en employant des techniques différentes, en utilisant de nouveaux matériaux, en ayant recours aux énergies nouvelles, notamment l'électricité.<sup>45</sup>»

L'invention de l'électricité entraîne la manipulation et le contrôle de la lumière artificielle. L'espace n'est plus représenté, il devient occupé, habité, montré.

« Plutôt que de traduire par une image un phénomène physique, atmosphérique ou lumineux, ils vont agir sur la vision, intervenir sur la perception. (...) Enfin, ils vont accorder de l'attention à celui qui regarde en stimulant ses sens et en cherchant à le faire participer.<sup>46</sup>»

Le spectateur devient un visiteur, un spectateur en mouvement qui interagit par sa présence, par son corps et par sa perception à l'œuvre. La lumière et l'espace deviennent des éléments propres à l'exposition. Ils sont dorénavant au cœur des pratiques artistiques.

<sup>45</sup> Serge Lemoine, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.21

<sup>46</sup> Serge Lemoine, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.22

Les artistes se servent de la lumière comme matériau immersif, qu'elle soit naturelle ou artificielle. Elle est considérée comme objet principal de l'œuvre, au même titre que d'autres médiums tels que la peinture, la sculpture etc. « Les artistes plasticiens, peintres et sculpteurs qui font de la lumière et du mouvement le matériau et le sujet de leur création apparaissent dès l'aube du XXe siècle ; ils sont présents jusqu'à aujourd'hui. S'ils constituent un courant, définir ce courant par une appellation unique est impossible tant leur expression et leurs manifestations empruntent des formes nombreuses et variées. La réunion de leurs œuvres exclusivement abstraites n'est pas un fait arbitraire. Elle révèle l'intérêt de ces créateurs pour la physiologie de l'œil et les phénomènes de la perception visuelle.<sup>47</sup>»

Robert Irwin est notamment à l'initiative de ce changement artistique. Dès le début des années 60, il souhaite expérimenter la dématérialisation de l'œuvre d'art : sortir du cadre pictural, interroger et supprimer les limites qu'imposait le tableau et entraîner le spectateur dans l'œuvre elle-même.

À l'origine peintre, il interroge le rapport entre couleur et lumière en questionnant les phénomènes de perception. Il met en espace des installations agissant avec la lumière naturelle et la lumière artificielle : il travaille la manière dont les couleurs provenant de la lumière de tubes fluorescents se propagent dans l'espace. Il prend en compte les rythmes et les intensités lumineuses. Les tubes fluorescents créent une nouvelle atmosphère. Le visiteur s'immerge dans un espace de lumière où il peut se déplacer, questionner sa propre relation à l'espace et où ses sens sont stimulés.

«J'ai tout d'abord mis en doute la marque (l'image) en tant que sens et même en tant que point focal ; j'ai alors mis en doute le cadre en tant que contenant, le bord en tant que début et fin de ce que je vois. De cette façon j'ai lentement démantelé l'acte de peindre, allant jusqu'à considérer que rien, aucune chose, ne transcende réellement son environnement immédiat. Cette dernière mise en doute m'a obligé à cesser de peindre, non pas en réponse à la question posée mais simplement comme une façon d'approfondir mes questions.<sup>48</sup>»

<sup>47</sup> Marianne Le Pommeré, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.40

<sup>48</sup> Robert Irwin, *Double Diamond, 1997-1998*, édité par le Musée d'art contemporain de Lyon, 1999



Les questionnements de l'artiste portent sur la modification de l'espace par la lumière, sur l'expérimentation des procédés matériels et immatériels de la lumière et sur les relations entre lumière, espace et spectateur. Ces réflexions sont caractéristiques du mouvement *Light and Space* dont il est membre fondateur avec notamment Dan Flavin, James Turrell, Larry Bell et Douglas Wheeler. Ces artistes « vont conduire, dans la suite d'Albers comme de Rothko, des expérimentations sensorielles et plastiques très spécifiques.<sup>49</sup> » Le visiteur connaît une expérience phénoménale de l'exposition : par son déplacement et son regard, il fait partie de l'œuvre, il devient acteur, actif, stimulé et attentif face à l'œuvre. Il se laisse absorber par les différentes ambiances lumineuses. L'espace devient un lieu d'expérience.

<sup>49</sup> Serge Lemoine, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.20

« Premièrement, nous avons déjà déterminé que, dans un sens, le phénoménal peut être localisé dans la dynamique de changement du monde ; et que, dans un autre sens, il peut être localisé dans la dynamique de notre perception de ce monde. Nous pouvons à présent tenter de rassembler ces deux sens et dire que le phénoménal, tel que nous pouvons le connaître, existe dans la dynamique de notre perception (en faisant l'expérience) de la nature du monde qui nous entoure et de notre présence dans celui-ci.<sup>50</sup> »

James Turrell, autre artiste majeur du mouvement *Light and Space*, se consacre aux recherches sur la lumière afin d'interroger la perception. La lumière constitue le médium de son travail. Il transforme des lieux pour y intégrer de la lumière naturelle ou artificielle. La lumière devient ouverture, délimitation, bordure, passage. *Skyspaces* sont les premières œuvres architecturales impliquant de la lumière naturelle : des pièces dotées d'une ouverture au plafond accueillant un morceau de ciel. Des espaces clos, silencieux et vides. « Alors, le ciel n'est plus le fond neutre des choses à voir, mais le champ actif d'une imprévisible expérience visuelle. Le ciel n'est plus vaguement "autour" ou "au-dessus" de nous, mais *là exactement*, sur nous et contre nous, présent parce que changeant, nous obligeant à l'habiter, si ce n'est à sa rencontre. Il n'est plus le "cadre" ou le "fond" des choses à voir – comme un cerne ambiant, une enceinte bleutée entourant l'objet -, il est *là exactement*, lui-même central, lui-même cadré dans les arêtes vives que Turrell a conçues pour lui.<sup>51</sup> » Le visiteur pénètre dans l'espace pour vivre une expérience contemplative, presque spirituelle, à observer cette ouverture, passant du bleu du ciel jusqu'à un noir profond. Il est enveloppé par la lumière qui ne cesse de se mouvoir. Du fait de cette instabilité, la perception change constamment.

<sup>50</sup> Robert Irwin, *Double Diamond, 1997-1998*, édité par le Musée d'art contemporain de Lyon, 1999, p.93

<sup>51</sup> Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, édité par les Éditions de minuit, 2002, p.69

Les artistes mettent en espace la lumière, qui est employée de différentes manières : utilisée dans des installations, présente sous forme de gyrophares, de néons, de projecteurs ou d'ombres projetées chez Claude Lévêque. « La lumière est un élément de métamorphose, elle théâtralise, elle modifie les choses, c'est un élément du récit que j'emploie depuis très longtemps et que j'apprécie beaucoup. J'essaie d'éviter le côté spectaculaire et événementiel. Ce qui m'intéresse c'est que ça puisse interroger, sensibiliser, puis s'accorder avec les expériences des uns des autres.<sup>52</sup>» Claude Lévêque investit des espaces et réalise des installations immersives. Son travail est généralement autobiographique, il se nourrit de l'enfance, d'événements sociétaux, de souvenirs. Ses installations se constituent d'éléments empruntés au réel, des matériaux pouvant affecter les sens. Également théâtrales, elles changent totalement la perception du lieu. Le décor, le son et la lumière sont primordiaux. « L'expérience du cinéma joue certainement un rôle fondamental dans la perception que Lévêque provoque en nous. D'une part, parce que celui qui se rend au cinéma se sent immédiatement concerné par ce qu'il voit, et d'autre part parce qu'au cinéma aussi les différents niveaux entre imaginaire et réel sont brouillés.<sup>53</sup>» Le néon devient le médium privilégié d'un grand nombre d'artistes, tels que Claude Lévêque, Dan Flavin, Bruce Nauman ou encore François Morelet. « Si l'on excepte le choix de ses dimensions et de sa couleur, le néon ne se laisse pas manipuler facilement. La seule chose qu'il autorise, c'est la torsion. Et tout vient de là. Chaque artiste "tord" le matériau à sa manière, conduisant le trait tantôt vers le champ du langage, tantôt vers celui du dessin (en deux ou trois

dimensions), quand il ne réunit pas les deux ensemble.<sup>54</sup>» Claude Lévêque a recours au néon pour la première fois en 1983. Il l'utilise en tant que paysage et écriture lumineuse. Les inscriptions au néon sont écrites de façon maladroitement. Ces phrases traitent d'expériences communes, à la fois provocante et incertaine : « Je suis foutu », « La vie c'est si joli », « Nous sommes heureux », « Être plus fou que celui d'en face ». L'écriture lumineuse transforme le sens des phrases produisant une atmosphère troublante. Claude Lévêque, pour habiter un espace, se sert du néon qu'il peut tendre sur plusieurs mètres, qu'il peut laisser serpenter au sol, ou en faire un éclair rouge sous la pyramide du Louvre. Il varie l'intensité lumineuse allant de l'obscurcissement à l'aveuglement dans le but d'impacter les sens. La lumière, émanant des néons, se diffuse dans l'espace et produit un volume lumineux. « (...) Le soir nous sommes à Pigalle, paradis des enseignes lumineuses, auvents d'ampoules filantes, fresques clignotantes sur toutes les façades. En état d'extase je percuté un réverbère. C'est ma première rencontre sensorielle avec la lumière.<sup>55</sup>»

<sup>52</sup> Claude Lévêque, extrait d'une interview avec Julie Gacon sur Franceculture, 2018, vidéo

<sup>53</sup> Heinz-Norbert Jocks, *Claude Lévêque: Le grand soir*, édité par Flammarion, CulturesFrance, Centre national des arts plastiques, 2009

<sup>54</sup> David Rosenberg et Luis de Miranda, *Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours*, édité par Archibooks et la Maison rouge, 2012, p.27

<sup>55</sup> Claude Lévêque, *Never let love in*, édité par les Éditions Dilecta, 2011, p.50

L'exposition *Human Fly* de Claude Lévêque, au LiFE à Saint-Nazaire, est séparée de l'entrée par des draps noirs. Au sol, des lignes blanches indiquent la direction à suivre. Passé ces draps, l'espace plongé dans l'obscurité vit une véritable explosion de son et de lumière. Les premières secondes ne sont pas agréables : le son, très bruyant, crépite dans mes oreilles. Les projecteurs lumineux éparpillés dans l'espace, s'allument par intermittence à une vitesse folle. Et puis, les yeux et les oreilles s'adaptent. Alors, je commence à me déplacer dans toute la longueur du lieu. Le sol est constitué de sept assemblages de tiges d'inox poli miroir, liées par des colliers de métal, des sculptures réfléchissant la lumière. À la fois bouquet et explosion. La lumière fragmentée révèle ces éléments, les faisant apparaître et disparaître. Les flashes lumineux donnent l'impression qu'ils se déplacent et créent un jeu de reflets. Le son est tout autant déstabilisant, il accentue la tension : des éclatements métalliques, de fortes vibrations, des résonances, de violents éclats sonores. Le son résonne, bourdonne dans mes oreilles. Je suis aveuglée et en même temps émerveillée par l'impact de la lumière sur l'oeuvre et sur l'espace tout entier.





Les œuvres de Claude Lévêque sont à la fois tendres et violentes, oniriques et percutantes, lumineuses et aveuglantes, contemplatives et brutales, inquiétantes et poétiques. Le visiteur parcourt des espaces dans lesquels le son et la lumière sont omniprésents. Face à ces espaces transformés par l'artiste, le visiteur est confronté à lui-même, saisi par diverses sensations. «J'aime l'idée de mettre tout cela en place et regarder comment le public se comporte, comment il agit au travers de mes dispositifs.<sup>56</sup>»

Les artistes de la lumière explorent les capacités de la lumière artificielle et naturelle en la façonnant dans l'espace d'exposition. Les tubes fluorescents de Robert Irwin permettent de développer ce médium chez d'autres artistes quelques années plus tard dont Claude Lévêque. Le tube fluorescent ou le néon dirigent la lumière. Ils se voient dessiner en deux dimensions ou sculpter dans l'espace. Leur lumière et leurs couleurs se propagent dans le lieu d'exposition. Le visiteur s'interroge sur la manière dont le visible leur apparaît. La lumière naturelle prend également sa place dans les œuvres. Les artistes expérimentent ses variations. Son utilisation chez James Turrell questionne la relation du corps à l'espace et au monde. La lumière modifie la perception du visiteur.

<sup>56</sup> Claude Lévêque, extrait d'une interview avec Thimotée Chaillou parue dans *Blast*, n°26, 2007

Naturelle ou artificielle, la lumière est utilisée par les artistes, comme objet et comme matériau. Ils créent avec la lumière et explorent la matérialité et l'immatérialité de la lumière. À partir du matériau lumière, le spectateur expérimente sa propre perception. Les changements de luminosité de la lumière naturelle s'intègrent aux créations. Travailler avec cette lumière implique de laisser l'aléatoire transformer l'espace d'exposition et les œuvres elles-mêmes. L'éphémère est au cœur des préoccupations de l'art de la lumière. Tandis que la lumière artificielle existe sous différentes formes et s'incarne à travers divers objets. « Aujourd'hui encore perdue la volonté de créer avec des technologies et des matériaux nouveaux, avec la lumière et le mouvement, avec l'espace, pour une interaction de l'œuvre et du spectateur, tout en éprouvant un attrait pour l'éphémère.<sup>57</sup>»

Robert Irwin ne limite pas ses expérimentations à la lumière artificielle de tubes fluorescents, il explore aussi les possibilités de la lumière naturelle : il reconfigure l'espace en disposant des cloisons d'écrans de voile teinté qui s'imprègnent de la lumière naturelle du lieu. Des murs transparents entre lesquels les visiteurs déambulent et se croisent. L'œuvre est activée par le spectateur : ils transforment l'installation étant à la fois acteurs et sujets. La perception et la sensibilité du visiteur sont sollicitées du fait de son déplacement et de son influence dans l'espace. « La participation intense du spectateur et du hasard relativise de manière croissante le concept traditionnel d'œuvre d'art. L'œuvre créée et contrôlée par l'artiste devient un dispositif expérimental offrant à

chaque spectateur la possibilité de faire ses propres expériences visuelles.<sup>58</sup>»

« Quelques années durant Robert Irwin contemple le plan peint de la toile lui faisant face. Puis il détourne le regard de quelques centimètres, croise puis lâche les bords pour voir le mur latéralement. Quelques centimètres encore et c'est l'épaisseur continue de l'espace qui fait front, non devant mais partout. (...) Toute la force de l'œuvre d'Irwin tient dans ces quelques centimètres et dans le presque rien ou si peu qui tient lieu de matériau : l'espace et la lumière qui sont là, quelques écrans de voile, quelques couches superposées de filtres à peine colorés, un rapport d'échelle, et surtout moi dedans, rien d'autre !<sup>59</sup>»

<sup>57</sup> Marianne Le Pommeré, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.46

<sup>58</sup> Markus Bruderlin, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.63

<sup>59</sup> Thierry Raspail, *Double Diamond, 1997-1998*, Robert Irwin, édité par le Musée d'art contemporain de Lyon, 1999. p.5

De la même manière, Cécile Bart réalise des peintures/écrans, des toiles Tergal « plein jour », tendus sur des châssis métalliques -de 90x90cm-. Elle applique de la peinture à la brosse qu'elle vient ensuite essuyer, laissant voir ses passages et ses traces. Elle les installe, frôlant le sol, s'élevant dans l'espace, suivant le mouvement du visiteur et de la lumière. Contre les murs, suspendues au plafond, accrochées aux murs, contre les fenêtres, posées verticalement, couchées au sol. Des écrans monochromes ou composés de formes géométriques qui, juxtaposés, créent une composition chromatique. Cécile Bart accorde beaucoup d'importance à l'agencement scénographique dans lequel le visiteur est immergé. En se déplaçant, il alterne entre la transparence et l'opacité des écrans. Leur transparence colorée laisse voir l'ensemble de l'architecture et intègre le visiteur dans l'espace de l'œuvre. « Un ensemble de peintures/écrans disposées dans l'espace ressemble toujours plus ou moins à un décor de scène qui attend les acteurs. Les spectateurs sont les acteurs de mes scénographies.<sup>60</sup>»

<sup>60</sup> Cécile Bart, « Lexique », dans le catalogue *Tanzen*, Aargauer Kunsthau Aarau, 1998, p.54



« Dans la continuité des impressionnistes, Cécile Bart cherche à capter les effets de la lumière, changeante et mouvante au cours de la journée.<sup>61</sup> » La lumière naturelle ne se maîtrise pas et elle enregistre les variations atmosphériques. La lumière du lieu traverse les toiles qui s'animent en fonction des changements de luminosité et opèrent des transformations de nuances et de couleurs. Dans des salles obscures, la peinture est écran, elle reçoit et diffuse la lumière des projections. Les peintures/écrans servent de supports aux projections vidéos laissant transparaître les images en mouvement -extraits de films en noir et blanc-. Les images se multiplient dans l'espace, elles se déposent sur les peintures/écrans pour ensuite se diffuser jusque sur les murs. Deux images se font face. Les écrans peints colorent l'image. « Aux Beaux-Arts, au milieu des années 1980, je projetais de la lumière sur du tissu. Le fait qu'il soit transparent et laisse voir ce qu'il y a derrière m'a intéressé dès le début. J'ai d'abord trouvé du Tergal "plein jour" noir que j'ai tendu sur des volumes. Puis j'ai fait des installations en projetant de la lumière sur ce même tissu (noir ou blanc) tendu sur châssis.<sup>62</sup> »

<sup>61</sup> Marion Monin-Iacono et Taslima Gailardon, *Fiac Projects-Petit Palais*, 2018

<sup>62</sup> Cécile Bart, « Lexique », dans le catalogue *Tanzen*, Aargauer Kunsthaus Aarau, 1998. p.26

« Comment la lumière de surface liée à la toile pénètre t-elle dans l'espace ? (...) Ce fut l'utilisation des lampes électriques en tant que matériau autonome qui permit, au sens littéral du terme, d'affranchir la couleur peinte de son support matériel et de "peindre" dans l'espace avec de la lumière.<sup>63</sup>»

L'utilisation de néons et de projecteurs lumineux transforme la lumière en objet sculptural.

Elle est un matériau central dans la création des œuvres. Cette forme d'utilisation, initiée dans le domaine de la photographie, investit dorénavant pleinement les espaces d'exposition.

« Comment voir une peinture de Claude Monet qui parle, qui transmet quelque chose de la lumière sans lumière, sans éclairage ? La lumière a de gros avantages sur les couleurs en général ou les formes en général, c'est qu'elle est un élément transversal. Le peintre, le sculpteur, le photographe, le vidéaste etc, tous les artistes visuels dans les arts visuels et plastiques ont besoin de la lumière. La chose principale c'est l'espace avec laquelle la lumière peut réagir, fortement, clairement.<sup>64</sup>»

Les projecteurs qu'utilise Michel Verjux projettent des formes lumineuses dans l'espace. Il matérialise et dessine avec la lumière. Ses formes géométriques recouvrent les surfaces murales d'espaces intérieurs ou extérieurs. La lumière est dirigée et cadrée.

Elle produit l'œuvre et est en même temps l'œuvre.

Selon le degré d'obscurité, la lumière de la projection est révélée, elle s'intensifie et se précise. Quand les projecteurs sont éteints, l'œuvre n'existe plus.

« La notion de passage est l'un des éléments constitutifs de mon travail artistique. Éclairer, c'est principalement faire apparaître ; c'est faire passer de la non visibilité à la visibilité. Et je suis particulièrement attentif aux lieux

de passage : portes, fenêtres, couleurs, puits de lumières, etc. Mais les points de vue, les perspectives sont aussi, selon moi, des passages, des traversées de l'espace, visuellement parlant.<sup>65</sup>»

<sup>63</sup> Markus Bruderlin, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.61

<sup>64</sup> Michel Verjux, Michel Verjux interview, Quin Mathews Films, 2011, vidéo

<sup>65</sup> Michel Verjux, extrait d'une interview avec Audrey Norcia, Parisart, <https://www.paris-art.com/michel-verjux/> (page consultée le 20 octobre 2019)



Michel Verjux parle davantage d'éclairage : il applique la lumière à un espace donné et questionne la répartition et la distribution de la lumière. « Il existe un bon nombre de mes éclairages qui sont conçus dans le but de s'adapter à différentes situations, afin de pouvoir plus ou moins coexister dans des configurations spatiales et pendant des périodes temporelles qui, les unes comme les autres, peuvent être amenées à varier et à évoluer (selon les transformations architecturales ou selon les cycles du jour et de la nuit, voire les saisons sur une année ou plus) et qui, visuellement, apparaissent ou disparaissent donc plus ou moins. Non seulement toutes sortes d'intensités ou de luminosités mais toutes sortes de dimensions peuvent être aussi envisageables, de même - selon tel ou tel endroit et tel ou tel moment.<sup>66</sup>» La lumière projetée entraîne le visiteur dans une expérience sensorielle et physique. Michel Verjux utilise l'architecture comme mise en espace de ses faisceaux lumineux. En fonction de la surface éclairée, la matière, les textures, les formes et les couleurs sont révélées. La lumière provient toujours d'un projecteur -posé au sol, sur un support ou accroché au plafond- qui diffuse une image. Cette image peut directement se projeter sur un mur ou elle peut être traversée par un « obstacle » -socle, plexiglas...- pour être transformée à l'arrivée sur le mur. Pour l'exemple du socle, l'image devient une ligne de lumière, tandis qu'un côté du socle est éclairé.

<sup>66</sup> Michel Verjux, extrait d'un entretien avec Ariane Coulondre, Musée national Fernand Léger, 2010

Les artistes favorisent une approche plus sensorielle, plus immersive et plus physique des œuvres d'art en insérant le corps et ses sensations au cœur de l'expérience artistique. Les ambiances immersives créent une nouvelle spatialité. L'œuvre se construit sur le phénomène et la perception de la lumière. Les artistes sculptent la lumière afin de créer de nouvelles expériences perceptives. Le visiteur est plongé dans un environnement entre le matériel et l'immatériel.

L'architecture devient un lieu d'expérience qui interagit avec la lumière, l'espace et le temps dans lequel les sens du spectateur sont sollicités.

James Turrell invente des espaces vides dont la lumière est l'unique sujet. Des espaces immersifs où la perception du visiteur est essentielle. « Pour ce type d'installations, il s'est référé aux recherches consacrées, dans les années 1930, au *Ganzfeld* (champ sensoriel uniforme), lesquelles marquèrent le début de l'examen scientifique des frontières de la perception. Le terme *Ganzfeld* désigne un espace dépourvu de structure qui remplit uniformément la totalité du champ visuel et qui, en raison de son homogénéité, n'offre aucune orientation.<sup>67</sup>»

L'environnement permet d'appréhender et de questionner la lumière. Elle transforme la structure du lieu, elle le révèle et le fait disparaître. C'est elle qui dirige l'espace et le spectateur est inclus dans celui-ci. Le visiteur déambule dans ces volumes luminescents. La lumière y est hypnotique, méditative, sensorielle, immatérielle et spirituelle.

« Je travaille l'architecture de l'espace. Je dois trouver le moyen de donner une forme à la lumière ; la forme

est un peu comme le châssis d'une toile. Pour moi, l'architecture de la forme est quelque chose qui tend à disparaître. Ce qui m'intéresse, c'est la forme de l'espace, la forme du territoire, la manière dont on va consciemment l'habiter.<sup>67</sup>» Dans ses œuvres, la perception entre l'espace et l'écran varie. La lumière est à la fois écran et espace. James Turrell joue de cette ambiguïté : le visiteur voit, au départ, seulement un écran. C'est par l'adaptation de l'œil et par la proximité avec l'œuvre que le visiteur peut comprendre le procédé. Le phénomène perceptible est insaisissable. « Et, si Turrell travaille avec tant de rigueur et d'opiniâtreté sur la condition "naturelle" de notre vision, à savoir la lumière, c'est parce que déjà la perception – envisagée phénoménologiquement – ne cesse de jouer sur des bords et des passages pour nous y laisser toujours à d'étranges états de trouble.<sup>69</sup>»

<sup>67</sup> Markus Bruderslin, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.59

<sup>68</sup> James Turrell, *Rencontres 9: James Turrell*, Almine Rech, édité par les Éditions Images modernes, 2005.

<sup>69</sup> Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, édité par les Éditions de minuit, 2002. p.79

Arrivée dans le patio du Musée d'arts de Nantes pour visiter l'exposition *It becomes your experience*, j'ai découvert un espace cubique (*Cherry*) : j'y suis entrée par un couloir plongé dans le noir où par endroits se trouvaient quelques éclairages posés au sol. Mais ils ne suffisaient pas à se repérer. Je marchais lentement en touchant les murs. Je suis arrivée dans une salle obscure où j'apercevais au loin une forme rouge. J'ai attendu en la fixant. Après plusieurs minutes, la forme devenait de plus en plus précise. Ses contours se dessinaient. Une lumière. Un rectangle. Un écran. Une peinture. Et plus les minutes passaient, plus le rectangle s'intensifiait. Le temps pour l'œil de s'adapter. Puis, je me suis demandée d'où venait cette lumière. Pas de projection. Je n'ai pas su tout de suite. Je suis restée quelque temps dans cette pièce, je ne sais pas combien de temps exactement. C'est en lisant *L'homme qui marchait dans la couleur*, de Georges Didi-Huberman que j'ai compris le procédé de James Turrell : il délimite un espace dans lequel il insère une lumière rouge. C'est une atmosphère remplie de lumière, un lieu entièrement dédié à la lumière.

« L'environnement *Cherry* de James Turrell fait office d'écrin pour un tableau monochrome qui se révèle en réalité, après un examen attentif, formé d'une concavité noyée de lumière et apparemment sans limites. (...) Fantômes de paysages, ces surfaces, qui oscillent entre présence et absence, installent une ambiance à la fois structurée, immatérielle et atmosphérique.<sup>70</sup>»

<sup>70</sup> Matthieu Poirier, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, édité par RMN Grand Palais, 2013. p.27

La lumière n'implique plus seulement la vision du visiteur mais son corps tout entier. Les espaces d'exposition sont vides d'objets mais sont occupés par la lumière. Elle s'immisce dans l'espace et en prend possession. Ann Veronica Janssens développe une pratique expérimentale fondée sur l'acte de perception en utilisant essentiellement la lumière. Elle réalise des installations ou des sculptures qui perturbent les sens du spectateur. Elle explore la matière lumineuse, son immatérialité, sa volatilité, son opacité, sa fluidité, son apparition et sa disparition. L'immatérialité de la lumière, un brouillard opaque et coloré habite l'espace. Ce brouillard modifie la perception de l'espace. Sa structure s'efface. Ses limites se dissolvent. Les murs et le plafond sont imperceptibles. Selon les variations de la lumière naturelle et la place du spectateur, les nuances de couleurs changent. « La sculpture prend sa troisième dimension dans l'espace. Ces effets tridimensionnels que j'obtiens avec la lumière matérialisée dans la brume, je les expérimente aussi avec de la lumière naturelle, par le jeu de réfraction de la lumière. (...) Je travaille énormément avec les fluides et avec toute cette absence de matérialité pour arriver néanmoins à des formes de sculptures, des formes perceptibles.<sup>71</sup> » Ses installations prennent vie par la présence du visiteur qui requièrent son corps et sa vision. Ann Veronica Janssens perturbe l'appréhension sensorielle. Le visiteur se perd dans cette masse brumeuse et n'a plus aucun repère. Ces atmosphères enveloppent les visiteurs jusqu'au vertige. « J'expérimente toujours les possibilités de fluidifier la perception de la matière ou de l'architecture, que je considère comme des sortes d'obstacles au mouvement et à la sculpture. Je me sers de la lumière pour qu'elle

s'infiltrer au-dedans de la matière et de l'architecture, afin de susciter une expérience perceptive qui mette en mouvement cette matérialité et en dissolve les résistances. Ce mouvement est souvent provoqué par le cerveau lui-même.<sup>72</sup>»

<sup>71</sup> Ann Veronica Janssens, *Ann Veronica Janssens : Rose (2007)*, Christian Bahier, Centre Pompidou, 2012, vidéo

<sup>72</sup> Ann Veronica Janssens, « Notes », *Ann Veronica Janssens : 8'26"*, mac musée d'art contemporain de Marseille, 8 novembre 2003 – 8 février 2004, Nathalie Ergino et Anne Pontégnie, édité par l'École nationale supérieure des Beaux-arts, 2004. p.109

James Turrell et Ann Veronica Janssens proposent une expérience de la couleur dans l'espace. Ils apportent aux éléments immatériels -lumière et couleur- une densité en inventant des installations environnementales qui perturbent les sens, la temporalité et la réalité physique du visiteur. James Turrell dirige la lumière en structurant un espace. Ses environnements bouleversent et déstabilisent les relations au réel.

La perception du visiteur est bousculée, faussée. Il « utilise la lumière comme matériau afin de prospecter le médium de la perception.<sup>73</sup>»

Ann Veronica Janssens produit une expérience sensorielle à travers différents dispositifs -environnements immersifs, projections lumineuses, sculptures- dans lesquels le visiteur accepte la perturbation de ses sens. Elle expérimente les phénomènes physiques et les propriétés des matériaux afin d'explorer les notions de matérialité et d'immatérialité de la lumière.

<sup>73</sup>James Turrell, *James Turrell : la perception est le médium*, Jacques Meuris, édité par La lettre volée, 1995. p.16



Le mur compartimente,  
structure, sépare les espaces.  
Il isole, rassemble, découpe.  
Il est un ici et un ailleurs.  
Il est une surface de projection.  
Murs, cloisonnements,  
supports, délimitations,  
déambulations, constructions.  
Fragments du visible.

La plaque d'acier oxydée.  
Disposée au mur, image.  
La rouille dessine des  
formes éparses.  
La plaque devient un écran,  
un objet qui est une image.

Gris rouillé.

Choisir des plaques avec tous types de formes, des formes naturelles.  
Des matières qui évoluent avec le temps.  
Acier, aluminium, métal, zinc, plâtre, bois.  
Imperceptiblement, ils changent sous l'effet du temps.

Iconographie (par ordre d'apparition)

Monet Claude, *La Cathédrale de Rouen, Le portail et la Tour d'Albane. Temps gris*, 1894. Huile sur toile, 102 x 74 cm.

Ray Man, *Champs délicieux 2ème rayographie*, 1922. Épreuve gélatino-argentique, 22,2 x 17,1 cm.

Brakhage Stanley, *Dog Star Man : Prelude*, 1961. Film 16mm couleur, silencieux, 25'00.

Vostell Wolf, *La chambre noire*, 1958. Télévision et matériaux divers.

Viola Bill, *Ascension*, 2000. Installation vidéo sonore, 10'00.

Rothko Mark, *Number 10*, 1950. Huile sur toile, 229,6 x 145,1 cm.

Irwin Robert, *Sonora #15x6' - Four Fold*, 2015. Tubes fluorescents, 182,9 x 240 x 11,7 cm.

Lévêque Claude, *Le bleu de l'œil*, 2015. Exposition, Musée Soulages, Rodez. Cloisons découpées, rétro-éclairage orange, néons bleus, 600 x 1340 x 2500 cm.

Bart Cécile, *Silent Show*, 2017-2018. Exposition personnelle, CCCOD, Tours. 9 peintures-écrans et 9 projections d'extraits de films.

Verjux Michel, *Doubles portes (salles communicantes)*, 1985. 2 projecteurs de diapositives, 2 diapositives, 2 parallélépipèdes rectangulaires en bois non peints, dimensions variables.

## Bibliographie

Alekan Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984.

Aumont Jacques, *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, 2010.

Bart Cécile, *Plein jour*, Les Presses du réel, 2008.

Béar Liza, Durand Régis, Storr Robert, *Richard Serra. Les grands entretiens d'artpress*, artpress, 2019.

Bernard Christian, *Claude Lévêque : Le grand soir*, Flammarion, CulturesFrance, Centre national des arts plastiques, 2009.

Bouhours Jean-Michel, *L'Art du mouvement : collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996*, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Breuille Jean-Philippe, *Dictionnaire de la peinture, La peinture occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Larousse, 1991.

Denizot René, *Michel Verjux : sept ans de réflexions*, Paris-musées, 1992.

Didi-Huberman Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Éditions de minuit, 2002.

Ebner Florian, Sela Rona et Horak Jan-Christopher, *Helmar Lerski – pionnier de la lumière*, exposition, Paris, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Gallimard, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2018.

Ergino Nathalie et Pontégnie Anne, *Ann Veronica Janssens : 8'26"*, mac musée d'art contemporain de Marseille, 8 novembre 2003 – 8 février 2004, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2004.

Haapala Leevi, Ergino Nathalie, Sakari Marja, Zernik Clélia et Lindstedt Laura, *Ann Veronica Janssens*, Kiasma, 2018.

Irwin Robert, *Double Diamond, 1997-1998*, Musée d'art contemporain de Lyon, 1999.

Kandinsky Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël, 1989.

Lemoine Serge, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013*, exposition, Paris, Grand Palais, du 10 avril au 22 juillet 2013, RMN Grand Palais, 2013.

Lévêque Claude, *cellule 516. Zone d'art habitée*, Éditions Dilecta, 2015.

Meuris Jacques, *James Turrell : la perception est le médium*, La lettre volée, 1995.

Penone Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2009.

Pinchon Pierre, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*, Éditions Hazan, 2011.

Roque Georges, *Quand la lumière devient couleur*, Gallimard, Art et artistes, 2018.

Rosenberg David et De Miranda Luis *Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours*, Archibooks et la Maison rouge, 2012.

Turrell James, *Rencontres 9 : James Turrell*, Almine Rech, Éditions Images modernes, 2005.

Valente José Angel et Tàpies Antoni, *Communication sur le mur*, Éditions Unes, 1999.

## Filmographie

Brakhage Stanley (réalisateur), *By Brakhage : an anthology volume one*, The Criterion Collection, 2003, 243 minutes.

Fargier Jean-Paul (réalisateur), *Bill Viola, Expérience de l'infini*, MAT Films/Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Prod, 2013, 52 minutes.

Frémaux Thierry (réalisateur), *LUMIERE! L'AVENTURE COMMENCE*, Institut Lumière, 2017, 90 minutes.

Leconte Jean-Louis (réalisateur), *Alekan le magnifique*, CNC images de la culture cinéma, 1998, 70 minutes.







Awen Chaumette

Mémoire DNSEP 2019/2020  
Réalisé sous le tutorat de Didier Tirard  
Ouvrage imprimé à L'École supérieure  
d'arts et médias de Caen/Cherbourg